

تركيب الرقيم السومري للنشر والتوزيع

2026

بابل في الشعر

"قراءة مُقارَنة بين نشيدي " گلگامش " لـ "جني لويس
و "أوروك" لـ "عدنان الصائغ

دراسة مقارنة بين نصي جني لويس وعدنان الصائغ ترصد
تمثّلات صورة العراق التاريخية وإسقاطها على واقعه الراهن
عبر ثلاثة فصول تحليلية مدعومة بمقابلات مع الشعراء.

الطبعة : الاولى

<https://sss-publisher.com/>

أعدّ بواسطة

د. أثير محسن غافل

بابل في الشعر

بابل في الشعر
قراءة مُقارنة بين نشيدي " گلگامش " لـ "جني لويس" و "أوروك" لـ "عدنان
الصائغ"
د. أثير محسن غافل
التصنيف : الأدب المقارن
الطبعة: الاولى

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق في بغداد (٥٣٧٧) لسنة (٢٠٢٦)

ISBN:978-9922-7963.14

DOI:10.62909/978.9922.7963.14



دار تركيب الرقيم السومري للطباعة والتوزيع والنشر الالكتروني
العراق – ديالى – بعقوبه – شارع الاوقاف
هاتف : ٠٧٧٧٥٢٦٢٨٩٢

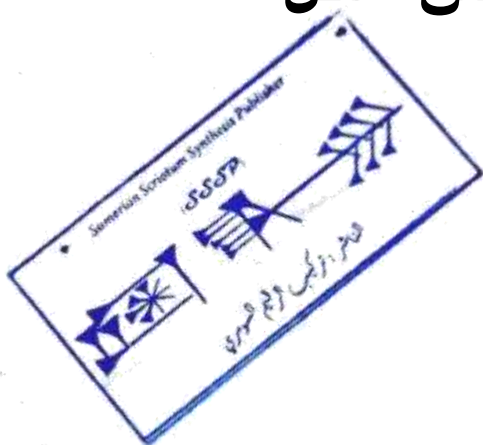
manager@sss-publisher.com

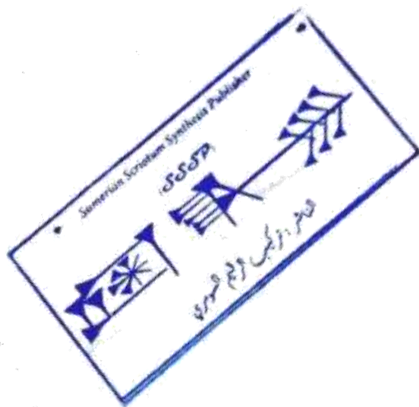
جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأي مؤسسة أو جهة إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله، بأي شكل أو وسيلة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من المؤلف.

جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

بابل في الشعر
قراءة مُقارنة بين نشيدي
"گلگامش" لـ
"جني لويس" و "أوروك" لـ
"عدنان الصائغ"

د. أثير محسن غافل





تنفيذ الكتاب
معهد الترجمة والكتاب
«ماليزيا»

تصميم الغلاف
معهد التكنولوجيا
«الهند»

مراجعة لغوية
الدكتور محمد محمد كاظم
«العراق»

٨١١ / ٩٠٥٦٣

غ ٢٧٨ ، غافل ، أثير محسن

بابل في الشعر/ أثير محسن غافل .

ط ١ - ديالى : تركيب الرقيم السومري ، ٢٠٢٦ .

١٤٤ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم.

١ - الشعر العربي - ٢ . الادب المقلن - أ. العنوان

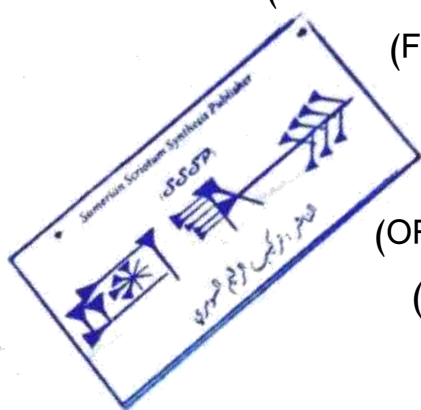
رقم الإيلاع

٥٣٧٧ لسنة ٢٠٢٦

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

التوزيع والنشر الإلكتروني ، تمت فهرسة هذا الكتاب في عدد من
الفهارس والمنصات الدولية، منها:

(CrossRef)	كروس ريف
(OpenAlex)	أوبن ألكس
(OUCI)	مؤشر الاقتباس المفتوح الأوكراني
(ROAR)	سجل مستودعات الوصول المفتوح
(Semantic Scholar)	سيمنتك سكولار
(Dimensions)	دايمشنز
(ResearchGate)	ريسرش غيت
(Fatcat)	فات كات
(IAS)	المعيار الدولي للتقييم
(SCI)	مؤشر الاستشهاد العلمي
(ORCID)	أوركيد
(Scilit)	سايليت



الموقع الرسمي لدار النشر الرقيم السومري للنشر والتوزيع

يتوفر هذا الكتاب عبر الموقع الرسمي لدار النشر، مع تخصيص مُعرّف رقمي دائم (DOI)

<https://doi.org/10.62909/978.9922.7963.14>

خاص به



9 7 8 - 9 9 2 2 - 7 9 6 3 - 1 4

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكٍ سُلَيْمَانَ ۖ وَمَا كَفَرَ
سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ
عَلَى الْمَلَائِكَةِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ
يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ ۖ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ
الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ ۚ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ ۚ
وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ ۚ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي
الْآخِرَةِ مِنْ خَلَقٍ ۚ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ ۚ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾
صدق الله العلي العظيم

سورة البقرة: 102

إهداء

”إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي أَنْجَبْتَنَا..
هَآ هُنَا .. نَبْتَأُ أَحْلَامُنَا..
أَهْدِي هَذَا الْآثَرَ .. انْتِمَاءً لَا يَزُولُ“

أثير

مقدمة:

للأدب المقارن أهمية كبيرة، إذ نحن أمام قراءة معرفية ندرس من خلالها طبيعة ثقافتين مختلفتين في اللغة، والرؤية، والأداء، ونسعى عبرها إلى استنتاج ماهية الخطاب المتجلى من تلك الأفكار.

تتشكل الدراسة على وفق مقارنة أدبية بين نصّين طويلين، الأول (نشيد گلگامش) للشاعرة البريطانية جني لويس، والثاني (نشيد أوروك) للشاعر العراقي عدنان الصائغ.

حاولنا قراءة النصّين الشعريين على وفق الاختلاف في الشكل والأداء، واللغة والرؤية، ومن التقارب في الموضوع والمضمون؛ إذ يستحضر النصّان صورة العراق التاريخية، وتوظيفها على أساس الحاضر.

تجسّدت صورة العراق في نظر شاعرة بريطانية أحبّت العراق، وكتبت عنه، فاستحضرت صورته المختلفة من شخصيات وأمكنة ومواقف وأحداث؛ محاولة قرنه بالحاضر؛ لطرح مشكلاته وتشخيصها، وعدم فصله عن المستقبل، كذلك الشاعر العراقي عدنان الصائغ، الذي كتب نشيده بروح عراقية خالصة، يحمل في طيّاته صورة العراق التاريخية بكلّ تفصيلاته.

قُسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول وخاتمة، إذ تضمّن الفصل الأول: (صورة العراق التاريخية)، واشتمل على مبحثين: الأول: العلاقة بين الشاعر والآخر، تناولنا فيه علاقتين؛ الأولى: العلاقة بين الشاعر والشخصية التاريخية، والثانية: العلاقة بين الشاعر والمكان.

وجاء المبحث الثاني بعنوان: اللحظة الدرامية في الشعر، إذ ضمّ رؤيتين، الأولى: الصورة العفوية لبناء درامية الشعر، والثانية: بلاغة اللغة الشعرية. أما الفصل الثاني: فكان بعنوان (دلالة النهر وعلاقته بالحضارة البابلية في الشعر)، واحتوى على مبحثين: الأول: دلالة نهري دجلة والفرات في الشعر، والثاني: دلالة النهر في الشعر.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: (لغة العنف وتجلياتها)، وقُسم إلى مبحثين: الأول: دلالة الموت وتجلياته، والثاني: لغة الخوف وتجلياتها، وقد لخصنا في الخاتمة، أهم النتائج التي توصلنا إليها.

جاءت هذه القراءة المقارنة بهدف اكتساب معرفة أوسع بوصف "الآخر" - الأجنبي - لصورة العراق التاريخية؛ وهي محاولة لإعادة تشكيل المعاني ضمن وحدة كلية نكتشف من خلالها كيف ينظر الآخر إلى بلدنا، وتأريخنا المفعم بالحضارة والرقى، كما نسلط الضوء على ما

يكتسبه الشاعر العراقي في المهجر من ثقافة جديدة يحاول تجسيدها داخل النص؛ لنصل في النهاية إلى نسق فكري متجانس ومعبر نستطيع من خلاله فهم الأفكار والتجليات التي تحملها تلك النصوص.

حاولنا تحليل النصوص على وفق رؤيتنا الذاتية، من دون التوسع في استعمال المصادر الأخرى، واقتصرنا على عدد محدود منها، إلى جانب استطلاع آراء الشاعرين عبر مقابلات شخصية أجريتها معهما، بهدف استيضاح مقاصدهما من بعض النصوص وتقريب الصورة للقارئ (المتلقي).

وفي الختام، الحمد لله تعالى أولاً وآخراً، ثم لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى الشاعر عدنان الصائغ؛ لتعاونه الكريم في الإجابة عن أسئلة المقابلة، وتسهيله التواصل مع الشاعرة جيني لويس للإجابة عن الأسئلة الموجهة إليها؛ مما أتاح للدراسة الوصول إلى رؤية واضحة وجلية، ومن الله تعالى التوفيق.

كلمات مفتاحية: صورة العراق التاريخية، جني لويس، عدنان الصائغ،
توظيف التاريخ

الفصل الأول:

صورة العراق التاريخية في نشيدي "گلگامش" لـ "جني لويس"
و "أوروك" لـ "عدنان الصائغ". قراءة مقارنة

المبحث الأول: العلاقة بين الشاعر والآخر

المبحث الثاني: اللحظة الدرامية للشعر

المبحث الأول: العلاقة بين الشاعر والآخر

1- العلاقة بين الشاعر والشخصية:

عُدَّت الشخصية من أهمّ عناصر تشكيل اللغة الأدبية، أسواء في محورها النثري أم الشعري؛ إذ يُظهر الكاتب أو الشاعر ما هو خفيّ فيها، ويستعيد ما نُسي عنها، فيسعى إلى إقامة معادلة متوازنة بين لغته ورؤيته؛ لتكون صورة النصّ مهذبة، ومؤثّرة في المتلقي.

وتتجلّى صورة الشخصية في الشعر، بوصفٍ لها لحظات واقعية، تمتزج بما يبثّه النصّ من هيمنة رمزية، أسواء في الأسلوب أم الصياغة، في الشكل أم المعنى.

تُظهر الشاعرة البريطانية جني لويس¹ أبرز ما خُفي من ملامح صور العراق التاريخية، إذ تكشف الشاعرة عن شغفها، وإعجابها، وولعها

¹جني لويس: شاعرة، وكاتبة مسرحيات وأغاني بريطانية. وهي تعمل اليوم استاذة الشعر في جامعة أكسفورد. وفي مدرسة لندن للشعر، ولها سلاسل شعرية، وثمان مسرحيات تم عرضها على المسارح في أنحاء المملكة المتحدة، بما فيها مسرحيتها الشعرية التي تحمل عنوان "ما بعد جلجامش *After Gilgamesh*" (المكتوبة لمسرح بيغاسوس، أكسفورد) والتي صدرت عن مطبعة ملفران عام 2011. وأصدرت مع الشاعر عدنان الصائغ ديوانين مشتركين "غناء لـ اينانا" *Singing for Inanna*؛

بتأريخ العراق، أسوء شخصياته التاريخية التي ألهمت العالم أجمع، أم ما تُرك من شواخص وآثار ومقتنيات وقوانين، وما شابه، فصورة گلگامش² على سبيل المثال تُجسّد صورة العراق في تأريخه وحضارته، وما تراه هي، أي الشاعرة، ربما يختلف عمّا نراه نحن؛ إذ يرى الآخر — لا سيما الأجنبي — تراثنا وحضارتنا من زاوية مغايرة، خصوصاً عندما يسعى إلى إبراز تلك الحضارة من خلال الشعر، فيمنحها بُعداً جمالياً صادقاً، ورؤية أدبية نابضة.

مجموعة شعرية مشتركة (بالعربية والانكليزية) عن دار نشر مولفران برس Mulfran Press في كارديف - بريطانيا 2014.

و"الآن؛ كما قبل Now As Than" عن دار نشر مولفران برس ط1 وط2 2013، مجموعتها الجديدة بعنوان "إحتلال بلاد ما بين النهرين *Taking Mesopotamia*" صدرت عن أكسفورد بوييتس / كاركينيت في عام 2014. و"إعادة روي گلگامش Gilgamesh Retold" - كاركينيت 2018. تعيش في لندن حالياً.

يُنظر: <http://www.mulfran.co.uk/JennyLewis.html>

² تقول الشاعرة جني لويس أن: "شخصيات قصائدي في (بلاد ما بين النهرين) خرجت من البحث، وكتابي إعادة سرد گلگامش، هو إعادة رواية لملمحة گلگامش؛ لذا فإن جميع الشخصيات كانت موجودة بالفعل - على الرغم من أنني طورتها لصنع قصة أكثر حداثة." مقابلة مع الشاعرة عبر صفحتها الرسمية، فأجابت عن أسئلة تخصّ الموضوع وجهتها لها، في 15 / 7 / 2024

وهكذا، تتجلى رغبة اللغة لديهم بما هو أسمى في نظرهم، وما هو أندر في نظرنا، فيعكسون صورتنا وواقعنا في نصوصهم، ممزوجة بين الواقعية والرمزية.

تصوّر الشاعرة جني لويس رغبتها من خلال تبنيها موقفاً صريحاً تجاه شخصية گلگامش، فتخاطبه من أعماق الروح، قائلة:

في البدء، ظننتُ أنك كنتَ سراباً

لكن؛ وعلى عجلٍ، جعلتني مأواك

گلگامش جنبِ جدارِ أوروك

وقد لفَّ خيطاً من الصوفِ حولَ قلبِ اينانا³

تستوحي الشاعرة هنا شخصية تاريخية مهمة، وهي شخصية (گلگامش)⁴ بوصفها شخصية واقعية ورمزية في الوقت نفسه، تُمثّل

حتى تخوم العالم، نشيد گلگامش، جني لويس، تر: مجموعة من المترجمين، مراجعة

وتقديم عدنان الصائغ، ط1، دار سطور ودار الرافدين، بغداد، 2018م: 85³

⁴ ترى الشاعرة جني لويس أنها " أثناء استكشاف الثقافة والتاريخ السومري والعربية، اكتشفت ملحمة گلگامش. تلك القصة بموضوعاتها عن الغطسة وإساءة استخدام السلطة والخوف من الموت يمكن وصفها بأنها نقطة البداية لجميع قصص العالم وهي في حدّ

صورة تأريخ العراق، فالاسم مرتبط بحضارة البلد، والحديث عنه يعني الحديث عن العراق.

تؤسس الشاعرة جني لويس لسلوك لغويّ مُشبع بروح التأريخ، إلى حدّ تُقيم فيه علاقة واضحة بين المسميات التاريخية الأخرى، بوصفها تمثّلات تُحقّق لها غرض الفخر، لا سيّما حين تُقارن لغة گلگامش بما يُوازيها من صور رمزية أخرى:

گلگامش / أوروک / إينانا⁵

تُسهّم الشاعرة بإحالة النص إلى واقعية أكبر، عندما تُقارب صور التأريخ⁶ بما يقابلها من لسان شعري معاصر، يؤرّخ لحالة قديمة بلحظات آنية، ومنها صورة حواء:

ذاتها واحدة من أبطالي " مقابلة مع الشاعرة عبر صفحتها الرسمية، فأجابت عن أسئلة تخصّ الموضوع وجهتها لها، في 15 / 7 / 2024

تؤكد الشاعرة بقولها: " أن بطلي التاريخي المفضل هو الإلهة إينانا/ عشتار. في حياة أخرى أحب أن ألتقي بها!" مقابلة مع الشاعرة عبر صفحتها الرسمية، فأجابت عن أسئلة⁵ تخصّ الموضوع وجهتها لها، في 15 / 7 / 2024

⁶ يُمثّل استثمار التأريخ أحياناً بالتغيير، من خلال إضفاء لغة الحاضر عليه؛ لأجل مستقبل جديد، أو كما يعبر أدونيس أن "التاريخ هو التغيير"، يُنظر: زمن الشعر،

مشينا تحت المطر، على ضفة الفرات

سمّنا حواء تغني في بستانها

كانت مُنْشِحةً بالبراءة تسمى الطيور⁷

تربط الشاعرة لويس لغة گلگامش بلحظاته التاريخية إلى لغة حواء، وهي مفعمة بصوت شجي، إذ تستحضر الشاعرة حواء من قصتها مع آدم، وتحاول إعادة إنتاج الشخصية من جديد، فتجعلها في بستانها من دون شيطان، ومن دون خديعة، تغني بصوت شجي، وهي مُنْشِحة بالبراءة، بعيداً عن لغة الأرض أو الدماء.

تجعل لويس شخصية گلگامش معادلاً موضوعياً لآدم، بوصفه صورة مقابلة لشخصية حواء، فالرجل هنا، غير المرأة هناك، إذ إنّ خطاب

أدونيس، دار الساقى، بيروت، 2005: 59، بمعنى أن اللغة الشعرية المعتمدة على التاريخ تتجسد في رؤيتين هما: الخيال الشعري وما يولده من صور شعرية مذهشة، والجانب الآخر هو العلاقة الاحتدامية مع العالم والتاريخ والجماعة والطبيعة والمكان. يُنظر: مجلة فصول، المجلد/16، العدد الثاني، 1997م، مقالة بعنوان: هذا الكتاب بقلم:

كمال ابو ديب: 242

⁷ المصدر نفسه: 85

الشاعرة المباشر مع شخصياتها، يستنهض خطاباً معرفياً، وفكرياً،
تستحضر من خلاله لغة الماضي بطابع جديد:

يا گلگامش؛ عُدْ للمنزل!

بلدك بحاجة إليك كما المطرُ

يا گلگامش؛ عُدْ للمنزل

أحتاجُ جيناتك ثانيةً بجانبِي⁸

توجّه الشاعرة لغتها المباشرة إلى گلگامش ، بوصفه شخصية إيجابية
منقذة، تحاول قرنّها مع الوطن في الآن نفسه، فالبلاد بحاجة إليه، وهي
صورة واضحة وجليّة للبحث عن الخلاص، فالولادة القادمة لا بدّ أن
تحمل گلگامش جديداً، بطلاً، مُنقذاً لتلك البلاد من الموت أو الحروب:

يا گلگامش / عُدْ / بلدك بحاجة إليك / كما المطر ..

إنّ قرنَ تلك الشخصية بالمطر، يعني البحث عن النماء، والخصوبة في
بلدٍ تعثّرت به سُبُل الحياة، في الزمن الذي تعيش فيه الشاعرة؛ لذلك هي
تتمنى أن يُعاد گلگامش على هيئة الأب، وبذلك تُعيد صياغته بطريقة

⁸ المصدر نفسه: 85

ثانية كمعادل موضوعي لهذه الصورة بعدما صاغته على صورة (آدم)،
أما هي فتُمثِّل الأم هنا بعدما تمثَّلت بشخصية حواء؛ لتتَظَر الابناء من
جيناتِه:

أحتاجُ / جيناتَكَ / ثانيةً / بجانبِي

إنَّ فاعلية النصِّ هنا، والتبادل في عملية أدوار الشخصيات؛ يجعلان
من المتلقي مُشاركاً فاعلاً في تحليل الصور المختلفة، حتى في
صياغاتها المتكررة بصور مُتجدِّدة، فالشاعرة هنا تمنح لكلِّ شخصية
أكثر من دور في النص، وهو ما يولِّد تداخلاً بين الألفاظ؛ لإنتاج
معانٍ متعددة:

مشينا تحتَ المطرِ، بجانبِ ايزيس

سَمَعنا حوَّاء تُغني في بستانِها

كانتْ مُتَشَحَّةً بالزهورِ ناشرةً الكلماتِ⁹

⁹ المصدر نفسه: 85

تُضفي الشاعرة نصّها لغةً طريّةً، مفعمة بالأمل، فالرؤية المعبرة هنا ترمز للنماء والخصب والجمال، إذ إنّ حركية النصّ تستوجب لغة التفاعل بين الشاعرة والنص من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى:

(مشينا/ تحت المطر/ بجانب/ ايزيس/ سمعنا / حواء تغني/ في
بستانها/ متشحة بالزهور/ ناشرة الكلمات).

تحاول الشاعرة خلق رؤية شعرية تحمل رمزية ثقافية تأريخية، لكنها تُعيد البناء في أحداثها، وتحملها مزايا جديدة، تُخفي ما هو سلبي منها، وتُظهر ما هو إيجابي فيها، وعلى ضوء ذلك، تجعل من شخصية حواء شخصية عراقية تعيش في جنة، وهي مكان أو عدة أمكنة في العراق، فتربط تلك الشخصية بگلگامش، وايزيس، وانليل، وتفترض علاقة وثيقة مع دجلة والفرات، فضلاً عن لغة الجمال التي تخلقها الشاعرة على أمل صناعة لغة تتشكّل بروح جديدة:

مشينا تحت المطر، بجانب دجلة

سمعنا حواء تُغني في بستانها¹⁰

¹⁰ المصدر نفسه: 85

إنّ لغة الشاعرة مرتبطة بالتفكير الإيجابي عن العراق، بوصفه حالة استثنائية، يُكتب عنها، ويُفتخر بها، وهي تستحضر ثقافة تاريخية كُبرى¹¹، وتتسجها في لغة النص برتابة عالية؛ فتجعل من حواء رمزاً للمرأة العراقية، مع تكرار مفردات النماء والحياة:

مشي / نا / تحت المطر / بجانب دجلة،، سمع / نا / حواء تُغني / في
بساتينها

تُضفي اللغة الشعرية التي تُكرّر في النص رمزية مؤكدة، تُضفيها الشاعرة على أمل بلوغ نصّها أعلى درجات التداخل في الألفاظ، لإنتاج معانٍ مؤثرة لدى المتلقي.

تقول الشاعرة جني لويس " أنّ ما يثير اهتمامي بشكل خاص (وما زال دائماً) هو كيف ولماذا تبدأ القصص/الأساطير/المعتقدات وكيف ولماذا تتغير وتتكيف على مرّ القرون؛ لذا فإنّ التعمق في أقدم الحضارات في العالم هو جزء من عملي. إنه في الحقيقة مزيج من الأبحاث التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية". مقابلة مع الشاعرة في 13 / 7 /

2024¹¹

أما نصوص الشاعر **عدنان الصائغ**¹²، فنجد العلاقة مهيمنة وجليّة بينه وبين الشخصيات، بداية من نفسه، بوصفها شخصية رئيسة، ومن ثم الشخصيات التاريخية التي يستحضرها في نصوصه الشعرية :

غاضبة من أدابا (ابن أيا ملك أريدو السومرية أتهم بكسر جناحي
الريح الجنوبية التي قلبت قاربه أثناء رحلة صيده، غضبت عليه
الآلهة، وقد اعتبر أول الحكماء، وتروي الأساطير الكلدانية أنه
اكتشف الكلام)

¹² ولد الشاعر **عدنان الصائغ** Adnan al-Sayegh، في مدينة الكوفة في العراق عام 1955. غادر العراق صيف 1993 نتيجة للمضايقات الفكرية والسياسية التي تعرض لها. وتنقل في بلدان عديدة، منها عمان وببيروت، حتى وصوله إلى السويد خريف 1996، وإقامته فيها لسنوات عديدة، ثم ليستقر بعدها في لندن منذ منتصف 2004. صدرت له العديد من الدواوين الشعرية. يعيش حالياً في بريطانيا. قرأ عدنان وعمل مع الشاعرة البريطانية د. جني لويس (أستاذة الشعر في جامعة أكسفورد من أكثر من ربع قرن) في برنامج ورش عمل وقراءات في متحف أشموليان في أكسفورد ثم في المتحف البريطاني بلندن وجامعات أكسفورد وكامبريدج ولندن و المركز الثقافي العراقي في المملكة المتحدة. وأيضاً في السويد والمغرب ومصر. نتج عن ذلك ثلاثة كتب باللغتين الإنجليزية والعربية - نشرتها مطبعة مولفران. الكتاب الأخير الأخير "أتركوني أقصّ لكم ما رأيْتُ"، مقتطفات من "نشيد أوروك" للصائغ، صدر عن Seren Books، أكتوبر 2020؛ تم تحريره وترجمته وتقديمه من قبل جيني لويس مع آخرين.

وقلبي المصفد في الأيككي (مجمع آلهة الأرض، ويضم خمسياً
صغيراً)

أريدُ

خريفاً

لأنضجُ

هذا النسيج

نشيداً لأوروك¹³

إنّ علاقة الشاعر بالشخصيات التاريخية¹⁴ يعود لثقافة الشاعر المفعمة
بالوعي والمعرفة التاريخيتين؛ فحاول أن يستحضر شخصيات من التراث

نشيد أوروك: ¹³ 51

¹⁴ يوظف الصائغ التاريخ شعرياً على عدة مستويات متفرقة أو مجتمعة معاً بحسب قوله:
"أحياناً للشحنات الباهرة التي تمنحها لنا، من إلهامٍ وتصاوير وإيقاعات. وأحياناً للوقوف
أمامها متسائلاً ومحتجاً، وتعريتها ومحاكمتها، للمظالم والمجازر التي ارتكبتها بحقنا،
وجرت علينا ما جرت من تبعات ما زلنا ندفع مستحققاتها الباهظة لليوم، من جهة أخرى
أنني حين كنتُ أتوغل أكثر في تلك الأزمان السحيقة منذ قبل فجر التاريخ يتراءى لي
التاريخ (الإنسان) كأنه خيال أسطوري كان يمشي على سطح البسيطة، عارياً خفيفاً، من

العراقي القديم؛ من أجل بثّ روح الحياة من جديد، وإعادة إنتاج صورة البطل بأسلوب وشكل حداثيين، مثلما استحضر هنا أحد الأبطال السومريين (أدابا)؛ لقرنه مع ذات الشاعر :

غاضبة من أدابا / وقلب (ي) المصفّد/ أريدُ خريفاً ..

يحاول الصائغ الخوض في التراث القديم، وقد أكّد ذلك في قوله: " العديد من الشخصيات والرموز التاريخية والأسطورية استوقفني وقصائدي طويلاً، مثل إينانا/عشتار، ومردوخ، وسيدوري، وأوتنابشتم وإنكي، وسيدوري صاحبة الحانة الحكيمة، وإنكي، وننكال، وننماخ، وجونو، تايريسياس، وتيامات، وشماش، وأروروي ربة الخلق في الميثولوجيا البابلية القديمة، ونابو الإله السومري البابلي للحكمة والعقل والكتابة والسجلات الذي أُستبدل عن الإلهة السومرية للكتابة والتعلم والحصاد نيسابا أو نيدابا والتي هي زوجته في بعض الروايات، وإلخ، وكذلك لارسا، وأوروك، وديلمون، والطوفان، وأسد بابل وعشبة الخلود، وإلخ. لكنني لم أتبّن شخصية واحدة بعينها إنما وفق الحال والمآل

كل الأحمال المادية والإيديولوجية التي ستكبله للأبد. مقابلة مع الشاعر عدنان الصائغ
في 15 / 7 / 2024

والغرض والفكرة والإحساس، لحظات الكتابة. وكثيراً ما تتحوّر أو تتحوّل

أو تمتزج الشخصيات مع بعضها داخل سيرة وصيرورة النص.¹⁵

يخلق الصائغ لغة وسطى بين الحادثة من جهة، وبين التراث القديم من

جهة أخرى؛ لإنتاج نصّ شعري مفعم بإسلوب مغاير، خاصة عندما

تتميز لغته بالتراث، واستحضاره من أجل تصيير لغة مختلفة:

في سورة الوجد ...

على سُور معبد ننماخ (إله الخصب السومرية اسمها ننخرساج،

وهي زوجة أنكي إله الماء والحكمة والفكر)

ينفخُ ساحرُ مردوخ ريشته (كبير الآلهة البابلية)

فيشقّ الفضاء

باسمي واسمك ..¹⁶

يحاول الشاعر أن يربط لغة التراث بلغة عصره، فيُجسّد لغة غير مُعادة،

بل إنّ استحضار التراث يُضفي باللغة التي يُدركها المتلقي الوعي لا

¹⁵ مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

¹⁶ المصدر نفسه: 33-34

المتلقي غير المُدرّك للتراث، وبالتالي فالبحث عن لغة قيّمة لا يعيها إلاّ العارف بالتراث، والواعي بها؛ لأنّ نصوص الصائغ تُضفي لنا بأبطال وشخصيات لهم الدور الأبرز في لغة التراث، مثلما يذكر الشاعر هنا من شخصيات¹⁷، أمثال (ننماخ) وهو إله خصب السومريين، أو (مروخ)، وهو أكبر الآلهة البابليين.

حاول الشاعر هنا أن يصوغ لغته الشعرية من خلال الملامح الدينية، أو الأسلوب الديني؛ من أجل ربط صورة الشخصيات بوصفها آلهة، بأطرٍ دينية واضحة:

في سورة الوجد/ معبد ..

¹⁷ يؤكد الصائغ بخصوص الغرض والدوافع من توظيف الشخصيات التاريخية، بقوله: "يضعني هذا أمام الدهشة الأولى التي خطّ بها الإنسان الأول على هذه الأرض وتحديداً بلادي ما بين النهرين - ميزوبوتاميا، من حكايا وأشعار وحب وحروب وأحداث وأفكار وإلخ، من قصة الخليقة والطوفان والجنائن المعلقة ومسلة حمورابي ومكتبة آشور بنيبال وملحمة گلگامش وغير ذلك الكثير والمثير. وهذه كلها أشبه بموتيفات شعرية لا حدّاً أتوسع فيها أو أتماهى أو أصوغ منها أسطورتى الأخرى كقناع أو كأسطورة موازية ودوافعي في هذا الغوص عدة أمور منها فنية بحثة لما في التاريخ والأسطورة وحتى الدين من طاقات شعرية متفجرة كأنها منجم من الأخيلة والأفكار والأشكال لا ينتهي ولا ينضب. مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024

وعلى وفق ذلك، فإنَّ الشاعر هنا يقدِّم لنا لغة طريّة حتى باستحضار التراث فيها، بل إنّ ذلك الاستحضار أعطى زيادة في تقبُّل المعلومة، وزيادة في معرفة التراث واتساعه، ومن ذلك قوله أيضاً:

وكانت طيورُ أوتونابشتم (بطل ملحمة الطوفان البابلي يعني بالبابلية:
"الذي أدرك الحياة)

تتقرّى الطبيعة في شقيّ الروح

أعلو إلى جبلٍ عاصمٍ:

أيها الربُّ

هل خطأ أن نُحبّ الحياة !¹⁸

يحاول الشاعر عدنان الصائغ هنا، كما النصّ السابق أن يربط الجانب التراثي بأطر وملامح دينية، فضلاً عن محاولة ربط ذلك بالذات، إذ إنّ ذات الشعر تظهر جليّاً في النصّ، فيخلق ترابطاً وثيقاً بين تلك الجوانب من أجل معنى متماسك:

أوتونابشتم (بطل ملحمة الطوفان البابلي) / أعلو / إلى جبلٍ عاصمٍ

المصدر نفسه: 140 18

ومن ثم ينتقل الشاعر إلى أسلوب المناجاة، أي مناجاة الرب من أجل
صيرورة ترميم المتناقضات، ما بين الحُب/ الكره، أو الخطأ / الصواب،
وهكذا.

يهيمن الاستحضار التاريخي¹⁹ في نصوص الشاعر عدنان الصائغ،
من خلال استحضاره الشخصيات التاريخية، كما في شخصية گلگامش
التي تظهر في نصه الشعري، إذ يقول:

رأى

كلّ

شيء ... (إشارة إلى أول سطر في ملحمة گلگامش: " هو الذي رأى
كل شيء " .)

ولا شيء ،

¹⁹ ومن الدوافع الأخرى لاستحضار الشخصيات التاريخية كما يراها الصائغ: "كثيرة
ترتبط بالبيئة والطفولة والقراءات والتحديات والتطورات السريعة للحياة - العصر الذي
نعيشه، وقد تلاحظ والقاري أنني أمزج بين الشخصيات القديمة والحديثة، الأسطورية
والواقعية، وكذلك الأزمنة والأمكنة، فكلتاها هو ما يشبه الصوت والصدى، المرأة
وانعكاساتها." مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024

كانوا يَحْكُونُ أسوارَ بابل

كي يضعوا صُورَ الجنرالِ

على كلّ طابوقة

.....

عن مدائن لا تنتهي .. 20

يستحضر الصائغ شخصية گلگامش، بوصفه بطلاً يحكي قصص الأولين من خلال قوى أشبه بالأسطورية، خاصة ما يحمله النص هنا على لسان الشاعر، عندما يستعير الشاعر لغة گلگامش ، فيُظهر الفعل (رأى) بمعناه اليقيني، الذي يُجسّد الـ (كلّ شيء)، ومن بعد ذلك، يؤكد الشاعر بلغته مغايراً لگلگامش أنه رأى (كلّ شيء) و (لا شيء) .

2: نسقية العلاقة بين الشاعر والمكان :

يُعدّ المكان عنصراً مهماً في النصوص الأدبية، ومن ثم للناقد الأدبي الدور الأبرز في تحليل تلك النصوص، وإعادة تشكيل المكان فيها،

المصدر نفسه: 535 20

بوصفه نسقاً منوعاً من خلال اتجاهات متعددة، وصور مختلفة، فيكون ذا دلالات واقعية، أو رمزية.

يرى غاستوف بلاشار في كتابه جماليات المكان، أنَّ الأمكنة المتعاقبة التي سكنها جعلت إيماءاتنا عادية، ولكننا نندهش حين نعود إلى المكان القديم بعد تجوال سنين عديدة، أن نجد أدق الإيماءات وأقدمها تعود للحياة، دون أدنى تغيير، وباختصار فإن البيت الذي ولدنا فيه قد حفر في داخلنا المجموعة الهرمية لكل وظائف السكنى.²¹

أما ماكس بيكار، فوضّح أن الأمكنة " تشبه الأنابيب التي تشفط البشر في داخلها بواسطة تفريغ الهواء"²²

وعلى وفق ذلك، تُجسّد الشاعرة جني لويس في قصائدها (المكان) بوصفه المعرفي والفكري، فللمكان هيمنة جليّة في نصوصها الشعرية، خاصة نشيد گلگامش ، والذي تحاول من خلاله تشكيل رؤية مُخصّصة عن العراق كمكان تاريخي، يضمّ عدّة أمكنة تاريخية مهمة، إذ تُعطي

ينظر: جماليات المكان، غاستون بلاشار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1984م: 43 ²¹

²² المصدر نفسه: 53

لكلّ جزء من تلك الأمكنة سماتها التي تمتاز بها، وبالتالي فهي، أي الشاعرة ترى العراق في صورة ماضية مبهرة، لحاضر يحتاج إلى الأخذ من الأمكنة القديمة؛ وإعادة انتاجه، من أجل وعي حياتي جديد.

تتخذ الشاعرة من الأمكنة التاريخية في العراق، علاقة وثيقة في رؤاها وأفكارها وثقافتها، حتى أنها تصوغ تلك التجليات بلغة رتيبة، لها دلالاتها التي تُمثّل لغة شعرية بلاغية واعية:

كلّغامش جنب جدارِ أوروک

وقد لفّ خيطاً من الصوفِ حولَ قلبِ إينانا²³

تركّز الشاعرة رؤيتها عن الأمكنة التي تتخذ منها إيقونة لتأريخ العالم، كما مدينة أوروک، فهي تستحضر المكان التاريخي هنا من أجل إضفاء ثقافتها المتحفة بالمعرفة الوافية، ومن ثم محاولة إنتاج تلك المعرفة لديها بقالب شعري حديث، ومعنى لغوي متين.

إنّ قراءتنا لنشيد كلّغامش تُتحف (المتلقي)، بالأمكنة التاريخية في العراق، بوصفها أمكنة فاعلة؛ وبذلك فالقصيدة بمجملها تُقدّم لنا :

²³ حتى تخوم العالم: 85

أولاً: صورة واضحة عن ثقافة الشاعرة، بما تمتلكه من معرفة تاريخية بمدن العراق التاريخية.

ثانياً: ملاحظة الشغف الكبير للشاعرة عن العراق أو الأمكنة التاريخية فيه.

ثالثاً: صورة جليّة عن اتساع خيال الشاعرة في الصياغة والبناء، خاصة القدرة على تحويل الواقع إلى الخيال، أو محاولة ربط الواقع بالخيال.

تستوحي الشاعرة أفكارها بالربط بين الماضي والحاضر، فهي تستنجد بـ«كلّ غامش»، محاولة منها؛ لتغيير الأمكنة في الوقت الحاضر، وهذه رؤيتها:

يا كلّ غامش؛ عدّ للمنزل

أحتاجُ جينائكُ ثانيةً بجانبِي²⁴

إنّ المُخاطبة بتلك الطريقة توحى أن الشاعرة ترغب بـ«مكان جديد مستوحى من أمكنة الماضي في العراق، بصروحها الكبيرة وما تركته من أثر واف»، والسؤال الذي يُمكن أن نستنتجه، هل الأمكنة الآن مؤثرة؟!

حتى تخوم العالم: 85²⁴

كما الأمكنة القديمة التي خُلِّدت على مرّ العصور، حتى أنها كانت أولى الحضارات المعنية بالعلم والمعرفة بكلّ تفصيلاته بدءاً من بابل حتى نيبور؛ وعلى وفق ذلك الاستفهام، فخطاب الشاعرة لويس يوضّح أن المنزل بحاجة إلى خصب جديد، يكون من سلالة گلگامش وتأريخه؛ لإعادة المنزل بصورته المشرقة والمؤثرة:

... گلگامشي؛ ابقِ آمناً في أوروک

وقد بنيتُ لكِ داخلَ القلعةِ سماءً

اتعظُ من أَلَمِكِ وَحَيْرَتِكَ²⁵

توجّه الشاعرة جني لويس بخطابٍ عفوي إلى البقاء في المكان الآمن (أوروک)، بوصفه محطة تُغفر بها عن الألم والحيرة؛ بمعنى أن الشاعرة اتخذت من المكان موضعاً روحياً؛ أيّ أن تأثير المكان يُعالج النفس، من الآلام أو الحيرة:

اتعظُ من أَلَمِكِ وَحَيْرَتِكَ

وانظرِ إلى الضوءِ؛ مستمراً، إلى ما لانهايةٍ²⁶

²⁵ حتى تخوم العالم: 85

ترى الشاعرة إنّ الألم والحيرة لا ينتهيان إلّا بالخلاص إلى المكان الأول (أوروك)، ففيه تتعظ النفس من تلك المشاغل، ومن ثمّ النظر إلى الأمل المُتمثّل بالضوء المتدفق إلى ما لا نهاية في ذلك المكان.

تحاول الشاعرة أن تربط بين المكان من جهة، وبين الشاعر عدنان الصائغ، بوصفه زميلاً، وشاعراً، ورفيقاً في مسيرتها الأدبية؛ لذلك فهي تقصده في خطابها الشعري، حتى تُفاضل على لسانه بين المنفى (لندن)، والوطن (أوروك):

عدنان:

يا إينانا.. كيف نعودُ لأوروك،

وقد دمرّها الطُّوفانُ

تتهادى فينا اللُّجَّةُ تَلَوَ اللُّجَّةُ،

شُطَّانٌ تطوي شُطَّانٌ

ما كنّا نحسبُ أنّ المنفى سيطولُ،

المصدر نفسه: 85²⁶

ورحلتنا لم تجنِ غيرَ الخُسْـرانِ

فتعالِي؛ يَكُنِ الشَّعْرُ لَنَا وَطَنًا،

والحُبُّ، النَّايُّ، الكَأْسُ.. وما أَجْمَلُهَا من أوطانٍ ..²⁷

تتخذ الشاعرة من خطابها ثقافةً تاريخية، ورؤية شعرية مفعمة بالتداخل المعرفي والعاطفي، فهي تجعل من نفسها (إينانا) العراقية في انطباعها وآمالها، وترى في الصائغ (كلكامش)؛ لذلك تتداخل الأمكنة، ومن ثم ترى على لسان الصائغ :

ما كنّا نحسب / أنّ المنفى سيطول ..

لكن الرحلة : لم تجنِ إلّا / الخسران

ومن ثم يوجّه لها أن يكون : الشعر / لهما/ وطناً .. فيه الحبّ/ الناي .. ما أجملها من أوطان ..

أما الشاعر عدنان الصائغ، فللمكان أهمية كبيرة في نصوصه الشعرية، خاصة المكان التاريخي الذي يضع فيه أفكاره أو ينطلق منه معبراً به عن رؤاه، أسواء من خلال استحضار التاريخ أم الكتابة عن مدن بلده

المصدر نفسه: 86²⁷

المفعمة بالتاريخ أصلاً، فهو، أي الصائغ يرى أنّ "كل قصيدة تكتنز في داخلها بؤراً معرفية ثقافية وتأريخية وأمكنة وأشخاصاً وأحداثاً وتجارب وأحاسيس وإلخ، تتعالى أو تنخفض هذه عن تلك، وفقاً لمنظور الشاعر وأيضاً حياته بكل ما فيها وثقافته بكل تشعباتها. وواحدة من هذه البؤر المهمة هي المكان"²⁸، ومن ثم يؤكد أهمية المكان في قوله:

" يولد شاعرٌ على بعد حوالي 30 ميلاً من الجنائن المعلقة وأساطير بابل، والتي منهما ينحدر نهر الفرات والتاريخ، متهادبين عبر الضفاف القريبة من بيته في الكوفة، وصولاً إلى مدينة أور (أوروك) حيث منبع الحضارات الأولى. نعم الكوفة التي اشتهرت بإرثها التاريخي الحضاري قبل الإسلام وبعده، حيث الخط الكوفي ومدرسة النحو الكوفي والكسائي وشقائق النعمان والأديرة والمنتبي والنفري وأبو العتاهية و الكميت بن زيد ووالبة بن الحباب والطرماح بن حكيم ودعبل بن علي الخزاعي، والكندي وجابر بن حيان وأبو حنيفة النعمان وابن الكلبي وحماد الراوية وسعيد بن جبير وسفيان الثوري وعلي الرماحي، وحيث بساتين النخيل

مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024²⁸

والأعناب والرمان ورائحة شلب العنبر والنواعير ومسجد الكوفة القديم
(19هـ/639م) وقصر الإمارة والعباسية والخ²⁹

ومن ذلك ما كتبه عن المكان في قوله:

في خطئي فكرة أنت أخطأتها في التفقه حتى استطالت حبلاً لشنقي ..

تركنا الحقائق فارغة كالحقائق

فوق رصيف مدائن نيبور (مدينة نيبور الأثرية)

لكي نلحق

القاطرات التي مضغت تبناً تأريخنا³⁰

يستحضر الشاعر هنا المكان التاريخي، بوصفه رمزاً حضارياً، يؤرق
ذاكرتنا وحاضرنا معاً، فأورد نيبور كمدينة قديمة لم تزل تعانق الأرض،
على الرغم من انطمار أكثر معالمها، ومن ثم يجعل من تلك المدينة
ثيمة متجلية بين نقائض جمّة، فجعل الشاعر الحقائق فارغة، وتحوّلت
الفكرة إلى خطأ حتى استطالت حبلاً للموت، ورصيف مدائن نيبور ما

مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024²⁹

نشيد أوروك: 26³⁰

عاد يُضفي بالحقائب؛ لأنّ القاطرات مضغت تبين التأريخ، ولم يعد الوصول ممكناً.

إنّ إرادة الشاعر عدنان الصائغ في اختيار الأمكنة التي تنطبع في ذاكرته؛ هو قبول في إنتاج ذاكرة جديدة، يوظّفها الشاعر في نصوصه الشعرية على أمل إضفاء المعرفة والثقافة للآخر:

أريدُ

خريفاً

لأنّضجَ

هذا النشيج

نشيداً لأوروك

يختصرُ

الأرض³¹

المصدر نفسه: 51³¹

تُجسد فكرة إنشاد الذات من أجل المكان؛ محاولة لاختصار الأرض في
الأمكنة التي يُفضّلها الشاعر، وأهمها (أوروك)، الذي يمثل محور
الأرض بالنسبة إليه:

صاعداً في النشيد

إلى قلب أوروک

أُلْقِيَ الظَّلَالُ عَلَى وَطَنِ لَا ظِلَالَ لَهُ غَيْرَ مَا خَلَّفَتْهُ الْبِنَادِقُ مِنْ بَقَعٍ وَتَائِيلٍ

تَأْتِي الْفُصُولُ وَتَذْبُلُ

تأتي الجيوش وترحلُ

تَأْتِي الْمُلُوكُ وَتَبْقَى

يَشِيدُ أَحَدُهُمْ قَلْعَةً مِنْ جَمَاعِنَا لِيَهْدِمَهَا آخَرُهُمْ

32 لیشید برج حَمَام

المصدر نفسه: 533³²

يخلق الشاعر رؤيته الذاتية من خلال المكان، فيجعل من (أوروك) رمزاً للوطن الذي هاجره من دون عودة، وعلى وفق ذلك يُضفي الشاعر بمدينة أوروك لأن تكون المكان الآمن الذي يحلم به، بعيداً عن الموت والحروب، فخراب البلاد تأتي من التسلط والجبروت التي يصنعها الساسة والطغاة:

لا تلتفت لخراب البلاد التي كنت ودعتها في الأفول على مضض ،

عاكفا بالتماس هشيمي على نهر³³ ايدسالا³⁴

إنّ الهروب من الواقع الذي تعيشه البلاد من الخراب في ظل الحروب، والعودة إلى الماضي، هو أمل آت يفتح أبواب المستقبل للعودة إلى الحياة؛ لذلك نجد الشاعر يستحضر لغة الماضي وتفاصيله، فيعود إلى بابل وأوروك ونيبور من أجل رؤية جديدة؛ ينطلق بها من (الأمكنة الماضية)، إلى مستقبل من دون خسائر؛ لأن المكان لديه إرث إيجابي:

تقطعه السرفات ولا أحد في المدينة غير الجنود يشيلون

³³ نهر موجود في مدينة نيبور "نفر" الأثرية.

³⁴ نشيد أوروك: 174

آثانًا كالغبارِ بأكممِهم . كربلاء - يبوس - سراييفو، بأجراسِها
كِبْغَالٍ مَطَقْمِيَّة ..

المكانُ هو الإرثُ

لا أرضَ لي³⁵

يخلق الشاعر من المكان رؤية خالصة تتمثل بوصفه الإرث الذي يتبقى
له وللأجيال القادمة، فلا مكان لديه في هجرته عن البلاد؛ وليس له إلاّ
الأرض التي عُدَّت إرثه، وفيها تجسّدت البطولة من أجل البقاء، كمدينة
كربلاء المقدسة وما تمثّل في وقعها من قضية كُبرى جسّدت ملحمة
الإمام الحسين عليه السلام في بطولته من أجل الإنسان، ومن أجل
المدن الحاملة بالبقاء والحياة:

أصعدُ أسوارَ هذي المدينة³⁶

دكّت معاقِلها الطائراتُ المغيرة

المصدر نفسه: 374³⁵

³⁶ إشارة إلى مرثية أور: أواه أيتها المدينة ارثي نفسك مرّ الرثاء وإهمري الدمع هتوناً
إبكي على خراب بيوتك وأبنائك وسادتك / لقد سقطت مقدّساتك المتألّئة واستحالت
بساتينك خرائب متخاصمة... يُنظر: نشيد أوروک: 533

أُبْصِرْ نَنكَالَ نَافِشَةٍ شَعَرَهَا

فوق أطلالها وهي تشدو المراثي وتلطم³⁷.

يستحضر الشاعر التأريخ من أجل بلوغ غايات الوصف بمدينة التي
تعاني الحروب على مرّ السنين، فهو يعلن تلك المأساة من أجل حلول
آتية:

لماذا تركتَ بلادك،

كانتْ لك الرطب -

والجنة البابلية

لم أترك الأرض من بطرٍ، أيّها اللائمون بمقهى الشتاتِ،

ولكنّهُ الجمرُ لا يصطلي

غيرَ قابضِهِ³⁸

³⁷ نشيد أوروك: 533

³⁸ المصدر نفسه: 545

يُجري الشاعر رؤية موازنة بين المكان في المهجر، وبين بلاده، حيث
بابل وأوروك، لكنه يعلن عن الألم الذي يعيشه الشاعر من خلال الهجرة
عن بلاده؛ بسبب الحروب التي أثّرت فيها، فهو يبحث عن وطنه
الآمن، الذي يودّ العودة إليه في يومٍ ما.

المبحث الثاني: اللحظة الدرامية للشعر

1- الصورة العفوية لبناء درامية الشعر:

للنصّ درامية تنشأ عندما يخلق الشاعر عناصرها وأنساقها بصورة مهيمنة، إذ تظهر درامية النص في حالة عناية الشاعر بتلك العناصر، ومنها: الشخصيات، الحوار، المكان، الزمان، فضلاً عن لغة الخطاب المتجسدة في جمع تلك العناصر الدرامية تحت كلية واحدة.

ظهرت العناصر الدرامية جلية في نصّ الشاعرة جني لويس، وسنحاول هنا دراسة اللحظات الدرامية الخاصة بنصّها (نشيد گلگامش)، إذ جاء النص عفويّاً في رؤيته، وفي لفظه، ومعناه، لكن الشاعرة عُنيت في تشكيلات النصّ من خلال الأسلوب أو حبكة النص، ومنها الحكائية المتجسدة في التشكيل والرؤية:

في البدء، ظننتُ أنك كنت سراباً

لكن؛ وعلى عجلٍ، جعلتني مأواك

گلگامش جنبِ جدارِ أوروک

وقد لفّ خيطاً من الصوفِ حولَ قلبِ اينانا

... مشينا تحت المطر، على ضفة الفرات

سمعنا حواء تغني في بستانها

كانت مُنْشِحةً بالبراءة تسمي الطيور...³⁹

تُطغى السردية على نصّ جني لويس بصورة واضحة، فهي هنا تحاول بطريقتها الخاصة أن تخلق نصاً شعرياً مكتوباً على طريقة سردية أو درامية يمكن أن تُقال أنها طريقة عفوية في اللغة والمعنى، على الرغم من أن الأداء كان دقيقاً.

يمكن لنا تحويل المقطع أعلاه إلى صورة سردية، عندها سيبقى المعنى على حاله من دون تغيير، فالنص إذن كُتِبَ بلغة حكاية واضحة، والأفعال المهيمنة تؤكد ذلك:

ظننتَ / جعلتني / لفّ / مشينا / سمعنا / كانت

تحاول الشاعرة أن تُشكّل تلك الأفعال من خلال صور ناتجة عن تلك الحكائية:

³⁹ الديوان: 85

گلگامش / جنب جدار أوروك - تحت المطر/ على ضفة الفرات /
سمعنا حواء/ تُغني ..

تؤكد الشاعرة بخطابها حول إظهار درامية النص، ومن ذلك خطابها
الموجّه إلى گلگامش:

يا گلگامش؛ عدّ للمنزل

أحتاجُ جيناتك ثانيةً بجانبِي⁴⁰

توجّه الشاعرة من خلال أسلوب النداء خطابها إلى گلگامش بأن يعود
إلى المنزل؛ لأنها تحتاج جيناته مرة ثانية، فهي بذلك تُقدّم لنا صورة
درامية مُتشكّلة من خلال رمزية عالية المعنى، جوهرها الرغبة في إعادة
إنتاج بطل أسطوري يعود من جديد، بلغة درامية عفوية:

...گلگامشي؛ ابقَ آمناً في أوروك

وقد بنيتُ لك داخل القلعة سماءً⁴¹

⁴⁰ الديوان: 85

⁴¹ المصدر نفسه: 85

تؤكد الشاعرة خطابها إلى گلگامش عبر ضمير التملك (گلگامشي)،
بمعنى أن البطل يكون جزءاً من حياتها، فهي تعتبره ملكاً لها، وكأنها
تحاول الإنتماء إلى مدينة أوروك، وهذه الدرامية في الخطاب يُضفي
بصورة فاعلة تؤثر في الآخر:

گلگامشي / ابق آمناً / في أوروك

وقد بنيتُ لك / داخل القلعة / سماءً

تعتمد الشاعرة في طريقة بناء قصيدتها على درامية القول المكوّن لقصة
واضحة من بدايتها إلى نهايتها، ومن ثم فإنّ الخطاب في نصّها يشكّل
عفوية تامة في الخطاب الموجّه للقارئ:

قالت الجنّة.. أنا في طريقي إلى الفردوس

لألتقي أبي في الجنّة

وقد فردت يدك

عارضاً عليها أن تُريها الطريق⁴²

⁴² الديوان: 85

تحاول الشاعرة في بناء النص الحكائي أن تعتمد على الحوار من قبل الشخصيات، وهذا ما يجعل لغة النصّ درامية أكثر، فهي الشخصية الأولى التي توجّه خطاباتها للآخر، وهي السارد في الوقت نفسه لما يحدث:

قالت الجنية/ أنا / في طريقي إلى الفردوس

لألتقي / أبي في الجنة ..

إنّ لغة الشاعرة الدرامية تجعل من إبراز لغة متداخلة في تشكيلاتها على الرغم من تكرار الجمل الشعرية؛ من أجل تأكيد معانٍ معينة:

أحتاجُ جيناتكَ ثانيةً بجانبني ..

عدنان: طَقُونَا، لَا الدَّفَّةُ تَدْرِي أَيْنَ؟

يا إينانا.. كيفَ نعوذُ لأوروك،

وقد دَمَرَهَا الطُّوفَانُ⁴³

⁴³ الديوان: 87

تُدرك الشاعرة رؤيتها الشعرية التي تخلقها؛ فتحاول تأسيس ملامح الشكل الشعري الذي يقوم على الدرامية؛ لتضع رأي الآخر على لسانه هو، لا على لسانها هي، بمعنى أنها تفترض قناعاً شعرياً للآخر، مرة لنفسها، ومرة للشخصيات الأخرى، كشخصية الشاعر عدنان الصائغ الذي تجعله شخصية مهمة ضمن شخصياتها الشعرية.

أما الشاعر عدنان الصائغ، فكانت لغته درامية، إذ تهيمن اللغة الحكائية الدرامية في نصوصه الشعرية، فهو يؤكد على ماهية الكتابة بالطريقة الدرامية للشعر، بقوله: "النصوص التي كتبتها في الصبا الموجد والكدم والحب وسنوات الحرب والحصارات والمنافي، كانت تتشكل درامياً بحوارات وأشكال: داخلية (مونولوج) وخارجية (على شكل أحداث)، يتحركان أمامك وكأنك أمام خشبة مسرح عريض بطول الحياة أو في صالة عرض كبيرة كأنها العالم أو الكون، حقاً لا أدري كيف حدث هذا. ربما هي الأحداث الموهولة التي مرّت بمواجهها وتقلباتها السريالية كأنها نرد فالت، ربما هي فصول حياتي وجيلي التي تسارعت أمام عينيّ بشكل لم أكن أستطيع اللحاق بها، ربما هي القراءات المكثفة والمتنوعة

منذ الصغر، ربما ربما.. وإلى ما لا نهاية. وقد تكتفّ جلُّ ذلك بشكل
جليّ في "نشيد أوروك".⁴⁴

وهذا ما أكّده في نشيده الشعري، إذ يقول:

ينفخُ ساحرُ مردوخ ريشتهُ

فيشُقُّ الفضاءَ

باسمي واسمِكِ

ملتصقين

-على لوحةِ الأفقِ-

قوساً من اللازورد

فتغضبُ جُونو وتأمُرُ حراسها المترامين

أن يمسكوا عنقَ الريح

مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024⁴⁴

يضحك منها تايريسياس : لا حبّ يُدفنُ .. 45

يُبنى النصّ هنا من خلال رؤية درامية، تبدأ من عنصر (الذات)، بوصفه السارد للنصّ، والمحاوّر للآخر، ومن ثمّ يقدّم وصفاً عن حالة الشخصيات الموظّفة في النصّ، من خلال استحضار لغة تاريخية:

تغضب جونو/ يضحك تايريسياس

فضلاً عن لغة الحوار التي يُضيفها الشاعر، فيكون النصّ ذا حكاية درامية واضحة ، ومن ذلك قوله:

ماذا تقولُ الإذاعاتُ عن موتنا

ارتبكنا أمام نيون المكاتب: أسمّونا تتلونُ كالحشراتِ نقيسُ فجاجاتنا
بين فروِ

النساءِ المموجِ بالضوءِ ينسألُ ممتزجا بظلالِ قرانا البعيدةِ أغرقها
الروحُ

تطفو عليها الضاراتُ مقلوبة،

45 نشيد أوروك: 34

تترأى على سطحها مدنٌ⁴⁶ اليشن⁴⁷

يهيمن الطابع الدرامي في نص الصائغ، برؤية عفوية يُجسدها الشاعر،
معوّلاً على لغة تاريخية يستمدّها من إرث بلاده، مع ربطها بالمعاصرة
من الأحداث، فيخرج النص بدلالات جديدة:

يتراءى له برجُ بابل

أسود

من زفّراتِ المعاملِ

ينسلُّ طابوقةً إثرَ طابوقةٍ

في المتاحفِ

ينهبُ البدو تحتَ عباةِهم

⁴⁶ مدن اليشن: جمع مفردة إيشان، وهي كلمة سومرية تعني التل، وفي الموروث الشعبي يعتقد بأنها مدن قديمة كفر أهلها فأهلكهم الله بالزلازل، والطوفانات، وهي مليئة بالكنوز، لكن من يراها يُصاب بالجنون أو يتعرض إلى هجوم الأرواح الشريرة عليه..

يُنظر: نشيد أوروك: 262

⁴⁷ المصدر نفسه: 262

والحكوماتُ لم تنتبه

حارسُ البرجِ لم ينتبه

لمرورِ جلالته

وهو يسألُ عن عُشبِ گلگامش

سيدي، أكلتهُ الخرافُ أما كان أنفكُ - عفوكُ⁴⁸

يستحضر الشاعر من خلال لغته الدرامية لغة بابل، وما يُؤسّس لها من مضامين حداثوية، إذ يحاول الشاعر أن يعلن عن أهمية بابل المدينة، عن شخصياتها، وهو يخاطب گلگامش من أجل عشبة الخلود التي لم تُبقيها الخراف.

يحاول الشاعر أن يخلق رؤية رمزية، باللغة غير المباشرة والتي تُعطي دلالات أعمق، ورؤية أدق، إذ يقول:

ولا شيء،

كانوا يحكّون أسوارَ بابل

⁴⁸ نشيد أوروك: 534

كي يضعوا صُورَ الجنرالِ

على كلِّ طابوقة

ضحكَ الفأرِ حتى تبدَّت نواجذُه

عن مدائنَ لا تنتهي

وأشارَ بأذنيه نحوَ الطغاةِ الذين تلاشوا

على سُورها المتطاوِلِ (أنتفُ لحيةَ عرَّافِ بابلِ نتفأً

أما قلتَ لي: إِنَّ كلَّ الغزاةِ)

سيندحرون على بابِها

ليتنا لم نُصدِّقْ سوى دمعِنا

يترققُ

فوقِ سفوحِ الجنائنِ

يسقي العصورَ

أما قلتَ لي:

إنَّ هذا الفرات

سيطفي

لمرأى دماءٍ بنيه

على جرفه⁴⁹

ينطلق الصائغ بلغته الدرامية، فيورد الأسلوب السردى بطابع شعري، إذ إنَّ أجواء النصِّ تقتض لغة عفوية، يخلقها الشاعر بالمزج بين (التراث/ المعاصرة) على أمل إنتاج نصٍّ متوازن، يحاول من خلال تلك اللغة بناء نصٍّ يتجاوز الحاضر بالرجوع إلى الماضي، ويحاول الاقتراب ببوصلته في اللفظ والمعنى إلى التطلع نحو المستقبل بوعي تام.

2- بلاغة اللغة الشعرية :

للغة الشعرية وقع خاص في النصِّ الأدبي، إذ تبرز من خلالها رؤية الشاعر، فيورد الألفاظ المتباعدة على أمل تقاربها وتجانسها؛ لتشكيل

⁴⁹ نشيدُ أوروك: 535 - 536

معان مُغايرة، وعلى وفق ذلك نكون إزاء لغة مترابطة وعالية، تُقيم بمعناها سلوك المعرفة، وتتشكل بأسلوبها ثقافة السلوك الشعري.

تتشكّل لغة الشاعرة جني لويس على بلاغة القول، خاصة عندما تُضفي لغتها بالهواجس العاطفية التي تأخذ المتلقي إلى لحظات من التأمل:
وقد لفّ خيطاً من الصوف ..

حول قلب اينانا ..⁵⁰

يجد المتأمل في هذه اللغة بلاغة في القول، وأسلوباً في النصّ، ودراية في المعنى، إذ جسّدت الشاعرة لويس اللغة التأملية في بلاغتها، والبلاغة الشعرية في تأملها، حتى خلقت صورة مختلفة في الصياغة؛ ليكون وقعها مؤثراً لدى المتلقي:

لفّ خيطاً / من الصوف - حول قلب اينانا ..

إنّ رمزية القول هنا تفترض بلاغة واضحة في اللفظ ومعناه، فالخيط من الصوف أمر واقعي، تقرنه الشاعرة بأمر رمزي (قلب اينانا)، وعلى وفق ذلك تتحدّ الصورتين في نمط شعري واحد.

⁵⁰ الديوان: 85

تُجسّد الشاعرة لويس رؤيتها الشعرية من خلال تداخل الألفاظ المتباعدة،
على أمل التقارب في المعنى؛ لإنتاج بلاغة لغوية جليّة:

سَمَعْنَا حَوَاءَ ..

تَغْنِي فِي بَسْتَانِهَا

كَانَتْ مُنْشِحَةً بِالْبَرَاءَةِ⁵¹

تتّضح لغة الشاعرة هنا في تشكيل اللغة الشعرية الرمزية المفعمّة بمعانٍ
مؤثّرة، كما في اللغة التي تلبسها الشاعرة لشخصية (حواء)، وهي تتّشح
بالبراءة، إذ إنّ المعنى هنا يُشير ببراءة فعل حواء، وهي تقطن في
بستانها تغني حيث تتّشح بالبراءة.

تعتني الشاعرة جني لويس بلغتها من خلال البناء البلاغي، فهي تُعطي
للنصّ رمزية في معناه، وتشكيل ألفاظه الدالة على المضمون الذي
تبتغيه:

بَنِيْتُ لَكَ دَاخِلَ الْقَلْعَةِ سَمَاءً

اَتَعْظُ مِنْ أَلَمِكَ وَحَيْرَتِكَ

⁵¹ المصدر نفسه: 85

وانظر إلى الضوء؛ مستمراً ..

إلى ما لانهاية⁵²

تحاول الشاعرة هنا أن تقرن اللغة الشعرية المباشرة باللغة الرمزية،
لتشكيل لغة بلاغية مؤثرة، فبنت:

داخل القلعة / سماءً

ليكون النظر:

إلى الضوء / مستمراً / إلى ما لا نهاية

وعلى وفق ذلك، فالشاعرة هنا تخلق نصّاً أشبه باللغة الصوفية التي
يحتاج الفرد فيها إلى العزلة؛ محاولة لتقديم الوعظ للآخر من الألم
والحيرة، ولينظر إلى الضوء بغية الأمل القادم، فالضوء يستمر إلى ما
لا نهاية.

تحاول الشاعرة أيضاً البحث عن الخلود، الخلود الرمزي ربما، إذ تجعل
من حواء معادلاً آخر لها، وبذلك تحتاج العودة إلى الجنة؛ للبحث عن
أبيها؛ ولأنها تعبّر في قصيدتها ولغتها عن العراق، فربما تعني بالجنة

⁵² الديوان: 85

أوروك أو العراق، وبذلك هي تجعل من أوروك أصل حضارة العالم،
وأصل أجدادها، فترغب بالعودة لها؛ كي تجد أبيها هنا:

أنا في طريقي إلى الفردوس

لأبحث عن أبي في الجنة

وقد فردت يدك

عارضاً عليها أن تُريها الطريق⁵³

إنّ محنة البحث عن الأمل أصعب من محنة الخلاص من التيه، وعلى
أساس ذلك ترى الشاعرة أنها في طريق العودة إلى الفردوس، باحثة عن
أبيها في الجنة، وهنا لغة رمزية تُضفي باللغة إلى البلاغة في القول،
وشعرية في الأداء؛ لتكون اللغة خالدة، في بلاغتها، وتشكيلاتها.

أما اللغة الشعرية التي تُبنى في نصوص الشاعر عدنان الصائغ، فهي
مفعمة بالبلاغة، والتأمل، والرمزية؛ نتيجة لعوامل جمّة، أهمها كما
يذكرها الصائغ بقوله: " ربما جاء من مرجعياتي وقراءاتي المعمّقة
للتراث العربي برمته، النثري والشعري خاصة، من عصر ما قبل

⁵³ الديوان: 87

الإسلام (الذي يطلق عليه ظلما العصر الجاهلي) وما بعده، والأموي، والعباسي، والأندلسي، والفترة المظلمة، والعصر الحديث، وأيضاً التراث الإنساني على مدى حقبة ومواطنه. فقد انطبع الكثير من المفردات والتوريات في ذاكرة القارئ النهم الذي كنته وما أزال. ففي تراثنا مثلاً كثير من تلك الالتماعات الفريدة نجدها في دواوين الشعر وكتب الأموالات والحماسات والمفضليات وإلخ، وحسناً أن انتقى لنا الأولون مما تفرّدت به تلك النتاجات، لكن ما قام به شاعرنا المعاصر أدونيس في (ديوان الشعر العربي) ثم (ديوان النثر العربي) كان هو الأكثر تأثيراً وأهميةً، بالنسبة لي في الأقل.⁵⁴

وهذا التأثير نجده جلياً في شعر الصائغ، ومن ذلك قوله:

من تحت أنقاض عصر الطواغيت،

ينهض قلبي

يُعني

لعاشقة، رحلت كذبول قرنفة

مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024 ⁵⁴

فوق شطآن⁵⁵ اينون⁵⁶

تتجلى بلاغة اللغة في نص الصائغ من خلال إضفاء صورة الاستعارة بشكلٍ جليّ:

ينهض/ قلبي / يُغنيّ ..

يجعل الشاعر حركيّة الكلمة من خلال إعطاء صفات إنسانية للقلب، وخلق لحظات الحركة والتفاعل، فصار القلب (ينهض، ويغني)؛ وهذا المعنى هو الذي يستوحي الشاعر فيه لغة الأمل في وقت سوداوي (من تحت أنقاض / عصر الطواغيت)، وبالتالي تهيمن على النص لغة مفعمة بالاستمرارية لا الركود، والحيوية لا الجمود.

أما ما يقدّمه في هذا النص من التشبيه، فيجعل من رحيل العاشقة أشبه بذبول قرنفة فوق شطآن (اينون) الشهيرة في بلاد سومر.

يتشكّل النص الشعري لدى الصائغ بصور شعرية بلاغية مختلفة، ومن أهمها ما يؤكده بقوله:

⁵⁵ شطآن اينون: بحيرة صغيرة في بلاد سومر.

⁵⁶ نشيد أوروك: 181

" أقول من تلك البلاغات الساحرة أخذني "التأويل" و"التورية" بتنوعاتها المدهشة، وأيضاً ما كان يُعرف بـ "حسن التلخيص" و"تجاهل العارف"، و"تأكيد الذم بما يشبه المدح"، وغير ذلك. فطفقتُ منهم إلى "الخطاب المستتر" شكلاً فنياً من أشكال المقاومة لقوى السلطة القامعة، منتبهاً دون أن أدري - وقتها - خطي كتاب "كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم - المقاومة بالحيلة " لعالم الاجتماع الأمريكي جيمس سكوت James C. Scott، وأيضاً حكاية عود الفارابي.⁵⁷

وقد صوّر الصائغ ما يؤمن به شعراً، إذ يقول:

على شفتي شجرٌ ذابلٌ، والفراتُ الذي مرَّ لم يَرُونِي.

ورائي نباخُ الحروبِ العقيمةِ يُطلِّقُها الجنرالُ على لحمنا..

فنراوغُ أسنانها والشظايا التي مشطتْ شَعْرَ أطفالنا قبلَ أن يذهبوا
للمدارسِ والوردِ.

أركضُ، أركضُ، في غابةِ الموتِ، أجمعُ أحطابَ مَنْ رحلوا في خريفِ
المعاركِ..

⁵⁷ مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

مرتقباً مثل نجمٍ حزينٍ، وقد خلفوني وحيداً هنا، لاقماً طرفَ دشداشتي
وأراوغُ موتي بين القنابلِ والشهداء.

أنا شاعرٌ أكلتُ عُمرَهُ الكلماتُ، فكيفَ أرتّبُ هذي الحروفَ وأطلقُها
جملةً، دونَ أنْ يزلقَ القلبُ - مرتبكاً - من لساني وينفجرُ اللغْمُ ..

أركضُ، أركضُ، قلبي على وطني: أينَ يدفنُ أبناءُهُ؟..

الأرضُ أصغرُ من دمعِ أُمي..

أنفضُ عن جلدِ طفلي الرصاصَ، فيجمعهُ في إناءِ الطحينِ..⁵⁸

نُفَعَم لغة الصائغ بالصور البلاغية التي توحى بالاستعارة، والرمز،
والتشبيه، فهو يُعطي للنص الشعري مغايرة في التركيب، والأداء،
والطريقة التي يصوغ بها مفرداته، فيعكس الألفاظ لإنتاج معنى مختلف:

على شفتي / شجرٌ ذابلٌ

نباح / الحروب

مرتقباً / مثل نجمٍ حزينٍ

نشيد أوروک: 506 ⁵⁸

أنا شاعرٌ / أكلتُ عُمرَهُ الكلماتُ

يخلق الشاعر لغته بعناية تامّة، فهو يؤرقه التأريخ المفعم بالحروب؛ لذلك يحاول صناعة الأثر الواضح للكلمة، قد تفوق لغة الحرب ومؤثراتها، وهذا ما يحسب له في تبنيه للمفردة؛ لأنّ تكون منجذبة إليه، ومنعطف عليها.

إنّ محاولة إعطاء لغة البلاغة - الهيمنة - الواضحة في النص، يُعطي صفة الديمومة، ويصنع الأثر لدى المتلقي، خاصة عندما يمزج ما بين الحداثة من جهة، وبين تأريخ بلاده من جهة أخرى.

يُدرّك الشاعر عدنان الصائغ فلسفة لغته الشعرية، فهو العارف بسلوكياتها، والواعي بمساراتها، إذ يحاول أن يخلق نسيجاً لغوياً بلاغياً، في الاستعارة والتشبيه والرمز، ومن ذلك قوله:

قلتُ: انتظرتكِ غيماً حزيناً يمرُّ على شُرفة القلبِ يغسلُ حقل الرمادِ
الذي

خلّفته المدافع .

أَلْقَيْتُ ظِلِّي عَلَى الْبَحْرِ، مُنْقَسِماً فِي السَّفَائِنِ تَحْرُبُ نَحْوَ دَلْمُون.⁵⁹

يحاول الشاعر أن يُغيّر المبنى، والمعنى؛ دراية منه في إكتساب النص لدلالات صريحة برمزياتها المحجمة، وأخرى رمزية دالة بصراحتها غير المُفْرطة، ومن ثم هو يعي صياغة النص في لفظه ومضمونه:

غيماً - حزيناً / يمرّ على - شرفة القلب / دلمون

يهيمن في النص الجانب البلاغي، إذ نجد مفردات بلاغية تتضح فيها الاستعارة، فهو يصنع للغيم حزناً، ويخلق للقلب شرفة، مع ربط تلك المشاعر الآنية بالتأريخ، المتمثل ب(دلمون)؛ لنكون إزاء نصّ لغوي غير مضطرب:

فاضطربَ البحرُ من لغتي

تاركاً عبقا أزرقا من دموعي على العشبِ

مرّ الربيعُ وما زالَ قلبي سجينَ الوريقاتِ صفراءَ يكنسها الريحُ

فوقِ سطورِ الحدائقِ⁶⁰

⁵⁹ نشيد أوروک: 543

⁶⁰ المصدر نفسه: 543

يهتم الصائغ بتفاصيل لغته الشعرية، خاصة فيما يتعلّق بالاستعارة أو التشبيه أو الرمز من خلال الحركية الصريحة، فهو هنا يجعل من الربيع حركية واضحة (مرّ)، ومن القلب (سجين)، ومن الريح وهي (تكنس) الوريقات الصفراء؛ كناية عن المرض أو الداء، في ظلّ تأريخين بعيدين، الماضي بترائه منذ (دلمون)، والحاضر بتفاصيله، لحظات الشاعر (الصائغ)، وعلى وفق ذلك يكون الشاعر قاب لغتين أو أكثر:

على نهر دجلة ..

مرّ بي النقرى وأدخلني سمّ إبرته

ثم أوقفني بين ضديّه .⁶¹

مرّ الرصافي في عنقه بسطة التّن⁶²...

يشارك الصائغ في بناء نصوصه الشعرية عبر بلاغة التناص، فلشاعر مرجعيات ثقافية ومعرفية وأدبية، يحاول أن يستحضرها، ويوظفها، وأن

⁶¹ إشارة إلى قول النفري: وقال لي إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني

يُنظر: كتاب المواقف والمخاطبات، عبد الجبار النفري، إصدار أصلي من جامعة

ميتشيغان، 1985م: 33

⁶² نشيد أوروک: 281

يتناص معها في الوقت نفسه، كما النصّ أعلاه، وهو يتّحد هنا مع
النفري في تفاصيل لغته ورؤيته، في محاولة بثّ رؤية فلسفية عميقة،
فيجعل من الضدين طريقاً نحو الجهل والمعرفة، أي المعرفة من خلال
النقيضين؛ من أجل تقبّل الذات أولاً، وفي معرفة الآخر ثانياً، في ظلّ
حياة يراها الشاعر تمرّ سريعة، على مرّ العصور، منذ السومريين إلى
يومنا هذا، فالحياة ليست بطيئة كما يرى:

وأصيحُ على قارعةِ المارّةِ:

مَنْ يرحمُ عمراً كالثلجِ يذوبُ بعزِّ الصيفِ؟

بكيتُ على صحبٍ سيذوبون على طاولتي .. أحسستُ بلا جدوى العالمِ

مَنْ يدري قد تصبحُ آخر ما أكتبه هذي الهذياناثُ ، وقد لا أكملُها

مَنْ يضمنُ عمراً في ماسورةٍ قنّاصٍ ..

رأسي ما زالَ يواصلُ مضغَ حشيشِ الأفكارِ بمرعى النجمة. - متى

أغفو؟ طالَ الليلُ كثيراً خلفَ القضبانِ، وهذا السجّانُ الأزليُّ يسرقُ من

زيتِكَ يا وطني كلّ مساءٍ قطرةً ضوءٍ.⁶³

⁶³ نشيد أوروك: 188

يُضفي الشاعر من لغته معانٍ بلاغية، تتمثل في التشبيه، فالشاعر هنا يحاول أن يشبّه انقضاء العمر بالثلج وهو يذوب في عزّ حرارة الصيف، وهذا التشبيه - قد - يكون صادقاً إذا ما تأملنا حياة الآخرين من قبلنا، أو حياتنا التي تسير على عجلة من أعمارنا، فالعمر بحسب الصائغ ينسرد مثل ما يقول:

ينسردُ العمرُ:

كركرة كالإواقيت، تزرُق في الصمت

حنَّجرتي حطب والأناشيد لهيب

فكيف أُغني ؟

وأشربُ صرفاً ولا أنملُ؟

ما الذي أفعلُ ؟ !! ⁶⁴

يصوّر الصائغ - العمر - وهو ينتهي، مثلما انتهت أعمار الماضيين على مر العصور، إذ ينسرد العمر مثل كركرة كالإواقيت، وهي تزرُق في

⁶⁴ نشيد أوروک: 480

الصمت، والسؤال الأبدي، الذي يطرحه الشاعر على لسانه بالنيابة عنّا جميعاً:

ما الذي أفعل ؟ وهو سؤال فكري وجوهري، ينم عن زيادة في محاولة إدراك الوجود، أو الحياة.

الفصل الثاني:

دلالة النهر وعلاقته بالحضارة البابلية في الشعر

المبحث الأول: دلالة نهري دجلة والفرات في الشعر

المبحث ثاني: دلالة النهر في الشعر

توطئة:

للشعر موائد لغوية، تكون مفعمة بموضوعها، وبمعناها، وأخرى قد لا تؤثر في المتلقي، وعلى وفق ذلك تُدرس الموضوعات المُحققة للمضامين الهادفة، أو التي نراها مؤثرة، فالشاعرة البريطانية جني لويس تتميز بكتابتها عن العراق، خاصة ما يتعلّق بالحضارة والتّاريخ ومحاولة ربط ذلك بالحاضر والمستقبل، فهي تحاول أن تقدّم رؤية ذاتية خالصة لها عن الوطن الذي أحبته، وتسمع عنه ما يُسعدّها، وما يزعجها من أخبار وأحداث وما شابه؛ لذلك هي تحاول أن تدوّن رؤيتها شعراً، تصوغه على وفق ما ترى وما تريد.

كتبت الشاعرة نصوصها عن العراق، تراثه، شخصياته، أمكنته، أنهاره، أحداثه، وأهم التفاصيل التي تربطها؛ لتكوين رؤية جلية عن أطروحاتها الذاتية.

كذلك دوّن الشاعر عدنان الصائغ رؤيته من خلال الشعر عن وطنه العراق، إذ قدّم نصوصه للمتلقي من خلال الماضي الذي عاشه، والحاضر الذي انفصل به عن وطنه؛ بسبب الغربة، والمنفى، موظفاً التّاريخ في نصوصه، خاصة ما يتعلّق بحضارة بابل.

سندرس هنا دلالة النهر وعلاقته بالحضارة البابلية العراقية في الشعر، ومحاولة إجراء مقارنة بصورة غير مباشرة بين لغة ونصوص الشعراء؛ ومن ثم سيكتشف من خلالها المتلقي التقارب والاختلاف بين نصوصهما، وسيشخص رؤية كل شاعر؛ على أمل تحديد وجوه المقارنة بينهما.

تُعطي دلالة النهر محاولات شتى، تختلف من شاعر إلى آخر، غير أن كل شاعر هنا وظّف صورة النهر في دلالات عميقة، منها ما خصها بالاسم، لنهري دجلة والفرات، فكتبا عن هذين النهرين بعناية تامة، فكان ذلك المبحث الأول، خصّصناه لتشخيص نصوص الشعراء حول نهري (دجلة والفرات)، بوصفهما نهريين عراقيين، يمثلان العراق، بطبيعته وتاريخه.

كتب الشعراء عن نهري دجلة والفرات بعناية تامة، ودقة عالية، إذ إنّ الشعر لديهما يكمن في الدلالة لماهية الألفاظ، وما يقدّمانه من رؤية عن ذلك.

ومن ثم كتبوا عن النهر من دون تخصيص، فللنهر بعنوانه، وطبيعته، رؤية مختلفة أيضاً، بوصفه معنى يمثل المكان المرتبط فيه، والزمان

الْمُنْطَلَق بِهِ، وَالشَّخْصِيَّاتِ الْمَعْتَمِدَةِ عَلَيْهِ، وَالْأَحْدَاثِ الْقَائِمَةِ عَنْهُ، فَكَانَ ذَلِكَ الْمَبْحَثُ الثَّانِي فِي تَشْخِصِ رُؤْيَا الشَّاعِرِينَ.

المبحث الأول: دلالة نهري دجلة والفرات في الشعر

كتب الشاعران جني لويس وعدنان الصائغ نصوصهما الشعرية عن نهري (دجلة والفرات)، برؤية مقاربة، خاصة عندما ترتبط رؤية الشاعر عن هذين النهرين بالحضارة التاريخية للعراق، ومن ثم تجسيد الحاضر بصورته الدقيقة، فضلاً عن افتراض رؤية صريحة للمستقبل.

ومن ذلك ما كتبه الشاعرة جني لويس، وهي تصوّر النهرين بدقة وعناية في قصيدتها (أغنية إلى إينانا/ عشتار)⁶⁵، إذ تقول:

عيناكِ؛ النهرانِ التَّوأمُ

دجلة والفرات

هما سربانِ عظيمانِ، يلتقآنِ خللَ الليلِ

يعكسُهما حقلٌ من النجومِ.

⁶⁵ تؤكد الشاعرة جني لويس بقولها: "إن نهري دجلة والفرات يمران في أذهاننا دائماً عندما نفكر في العراق. في قصيدتي أغنية لإنانا/عشتار (الآن كما كان آنذاك: بلاد ما بين النهرين - العراق، مطبعة مولفران، 2013) أتحدث إلى إنانا/عشتار، وأقارن عينيها بهذين النهرين العظيمين". مقابلة مع الشاعرة جني لويس في 15 / 7 / 2024

بنزوة؛ تركلين عشّاقك:

البستانيّ، والسقّاء، والملك الذي له رأسُ فهدٍ،

غمّسته بالملذاتِ، لعامٍ كاملٍ، حتى تمّ اقتياده⁶⁶

تقدّم الشاعرة جني لويس خصيصة بلاغية، إذ تُضمّن التشبيه في تعبيرها، بعدما تشبّه عينيها بالنهرين التوأmin (دجلة والفرات)، وهو تشبيه دقيق ومواز لرؤية شعرية مرتبطة بملامح الوجه من خلال تعبير مجازي، فاللغة الشعرية بواقعيّتها المرتبطة بالمجاز، تُعطي دلالة عميقة، ورؤية دقيقة، فالشاعرة استطاعت أن ترسم صورة لغوية مُزينة بالدلالة، ومعبّرة عن مضمون مختلف:

عيناك / النهران التوأم / دجلة والفرات

سربان عظيمان⁶⁷ / يلتقان خلل الليل / حقل النجوم

⁶⁶ الديوان: 45

⁶⁷ تقول الشاعرة لويس حول هذا النص، أنها " هكذا أرى تلك الأنهار العظيمة، باعتبارها مهد التاريخ والأسطورة والثقافة العراقية التي تعود إلى البدايات الأولى للعالم."

مقابلة مع الشاعرة في 15 / 7 / 2024

إنَّ الكتابة عن نهري دجلة والفرات، يعني الكتابة عن العراق، والشاعرة
جني لويس تُفعم رؤيتها بما يؤول إليها من تجليات بمضامين دلالية
بلاغية، فترسم اللغة برؤية جليّة، ومن ذلك قولها في قصيدتها
(السَّبَّاح) المهداة إلى الشاعر (عدنان الصائغ):

ضَعُ ثِقَتَكَ بالماء وهو سَيَحْمِلُكَ: ففي نهاية المطافِ،

هو عُنْصُرُنَا الأوَّلُ: وخلايانا المائيةُّ

تَصْرُخُ لِيَلْتَنِّمَ شَمْلُهَا، تَدُقُّ طَوِيلًا

داخلَ جدارِ جِلْدِنَا مثلَ سُجْنَاءِ عُمَيَّانَ، فَتَجْدُ

سُبُلًا لِلْعُودَةِ إِلَى السَّيُولَةِ: والآنَ تندفعُ يداي

خلالَ الجَمْعِ إِلَى هَالَةٍ

من هَوَاءٍ مُتَكَسِّرٍ، فأراكِ تتغلغلُ

في منطقةٍ طِينٍ وَقَصَبٍ، أو أرى

هيئَتَكَ المُسْرَعَةَ تَسْحُو سَحَابًا ضئيلاً وأنتِ تَكْسِرُ

الغِطَاءَ النَدِيِّ لِلنَّهْرِ وتَنْثُرُ على الفراتِ

ماساً متساقطاً.⁶⁸

تصوّر الشاعرة رؤية معبرة عن النهر، وهي تذكر الفرات رمزاً للماء، فالخطاب الموجه للآخر وهو الصائغ، يستند على الأمر (ضع)، ومن ثم الخطاب الوصفي:

سيحملك / أراك / هيئتك / أنت تكسر / تنثر على الفرات ..

تخلق الشاعرة التعبير المفعم بالخطاب اللغوي المباشر للآخر عن وطنه، لا عن وطنها، وكأنها تعمق من دلالات النص له وعنه، وبالتالي فهي شاعرة شغوفة بالرغبة اتجاه هذا الوطن (العراق)، خاصة عندما يتعلق بالماء، والنهر، ودجلة، والفرات، ومن ثم تحاول ربط النص بملامح تاريخية:

لَمْ يَكُنْ لِيَحْتَمِلْ. لِهَذَا انْتَفَضَ انْلِيلُ. هَزَّ قَبْضَتَهُ نَحْوَ السَّمَاءِ

فهطلَ المطرُ، وهدرَ دجلةُ والفراتُ من قاعِهِما. وهربَ الناسُ إلى أماكنٍ مرتفعةٍ تتبَعُهُم جثامينُ من المقبرةِ،

عائمةً، بأيادٍ مطويةٍ بانتظام.⁶⁹

⁶⁸ الديوان: 61

تكاد الشاعرة جني لويس أن تكون عراقية بشغفها وغرامها وأحاديثها وحبها عن العراق، فهي تفصل القول شعراً، وتحكم الشعر عاطفة، عن العراق وبكلّ تفصيلاته، خاصة بما يتعلق بالجانب النفسي، فهي تميل كلّ الميل إلى العراق بحضارته القديمة وما تعيه عنها، فضلاً عن شغفها بمدنه وأحداثه وأنهاره؛ لذلك تجعل من الشخوص التاريخية سمات رئيسة في نصوصها:

انتفض انليل/ هطل المطر / هدر دجلة والفرات

تربط الشاعرة في لغتها بين انليل والماء، فتخلق من انليل عنواناً مهماً عن العراق، بوصفه شخصية تاريخية لها سماتها المعروفة، وما تمثله من تجلّ واضح عن العراق، وترمز للماء رؤية خالصة، بوصفه عنصراً للوجود، من خلال رمزية المطر أو السماء؛ لتكون صورة دجلة والفرات الإيقاع الذي يحتوي كلّ ذلك، ومن ذلك أيضاً ما تصوّره الشاعرة من (نشيد لگلگامش) وهو مهداة أيضاً للشاعر (عدنان الصائغ):

في البدء، ظننتُ أنك كنتَ سراباً

لكن؛ وعلى عجلٍ، جعلتني مأواك

كَلْگامش جنبِ جدارِ أوروك

وقد لفَّ خيطاً من الصوفِ حولَ قلبِ اينانا

... مشينا تحتَ المطرِ، على ضَفَّةِ الفراتِ

سَمَعنا حوَّاءَ تَغْيِي في بستانِها

كانتْ مُتَشَحَّةً بالبراءةِ تسمي الطيورَ...⁷⁰

نُقدِّمُ الشاعرةَ جني لويس خطاباً بلاغياً خالصاً عن معانٍ مشتركة تلوّح بها شعراً، بدلالات مُتداخلة، تربط فيها بين صورة البطل (كَلْگامش) من جهة، وبين صورة المكان (جدارِ أوروك) من جهة أخرى، فضلاً عن لغة (المحبة) بين شخصية كَلْگامش، وقلب اينانا؛ ليكون النص ذا مضامين تبدو متماسكة لفظاً ومعنى.

ومن ثم يتحوّل النص من صورته الثابتة (التّأريخ) إلى لحظاته المتحركة (المحبة)؛ فيكون المشي تحت المطر؛ خير دليل لوجود الحياة وحركيته، خاصة عندما يُفترض الحُبّ على ضفاف الفرات،

⁷⁰ الديوان: 85

فتظهر الصور المعبرة جمالياً، عبر لغات متعددة (السماع، المشاهدة،
البوح):

سمعنا / حواء / تغني / في بستانها

ومن ثم تعكس تلك الصورة بلامح الوجود الإيجابي :

متشحة بالبراءة / الطيور

تنتج الشاعرة السعادة في قعر الكلمات؛ لتُعطي سمة الديمومة، واللغة
المؤطرة بعنفوان الجمال، بعيداً عن الفراغ في طرح الكلمات من دون
دلالة، فالشاعرة تعتمد إلى النفخ في روح الكلمة من أجل إنتاج جماليات
متداخلة ومؤثرة في المتلقي.

أما الشاعر عدنان الصائغ، فهو يُخلص في لغته عن نهري دجلة
والفرات، ويُجري مقارنة دائماً ما بين النهر في غربته، وبين نهري بلده،
فيعكس لغة الشوق والحنين إلى أرض وطنه، وإلى النهرين العظيمين،
إلى حضارة بلاده التي يستحضرها في جميع نصوصه، فتبدو المعاني
حاضرة تحت أطر تأريخية:

أخذتني المدينة؛ لندن.....

ما لي

أمرٌ على جسرها

فأرى نهرَ دجلة،

مختضباً

والنخيلات، مثقلةً بالغياب

ولا قمرٌ....

- من ثنايا البيوت -

يردُّ لابن زريق

بريدَ العتاب

ما لي أسائلُ حاناتِها:

- هل لنا جُرعةٌ

عندَ بغداد

قبلَ

احتضان

التراب⁷¹

لنصّ هنا معانٍ مُثقلة بلغة الغربة، فالشاعر يطرح دلالات الحنين والشوق إلى بلاده، إذ يحاول استنكار شواهد بلاده ومنها استنكاره لنهري دجلة والفرات من خلال مشاهداته لأنهر بلاد الغربة، فتبدو ملامح الحزن جليّة على تعابير كلماته، والشوق يُفترض بين ثنايا الكلام:

أخذتني المدينة/ لندن (الغربة)

ما لي/ أمرٌ على جسرها (الذات المفكرة)

فأرى نهرَ دجلة/ مختضباً (التذكر والشوق إلى نهر دجلة)

والنخيلات، مثقلةً بالغياب (الحسرة والحزن على نخل العراق)

ولا قمرٌ / من ثنايا البيوت/ يرُدُّ لابن زريق/ بريدَ العتاب (العتاب والتأمل)

⁷¹ الاعمال الكاملة: 61 / 1

يخلق الشاعر ملامح تلك اللغة بصورة فكرية جليّة، يمكن للمتلقي أن يتخيلها، فهي صورة موحدة لكل تعابير الشوق والحنين إلى بلاده، ومن ثم يعلن من خلال خطاب واضح سؤال تأملي:

ما لي أسألك حاناتها/ هل لنا جُرعة/عند بغداد / قبل احتضان / التراب
تعجّ فلسفة السؤال هنا عن روح اللغة التي تترجم ماهية الوجود، التعلّق بالمكان، الرغبة بالعودة، فضلاً عن الإحساس بالموت ما بعد حياة مؤقتة، فالسؤال لدى الشاعر هو البحث عن الذات في أمكنة التيه:

شتات

أين أمضي..

زورقي في الفرات البعيد

الرياح التي كنست عُمرنا ورقاً يابساً

نسيتنا، نلوب بمدخنة النصّ..

أين الرُصافة؟

من جسر مالمو الذي أوصل النخل والأهل

حتى رفيف القصيدة..

أمشي ولا أصل

ما الذي أفعل

لروحي العنيدة⁷²

يفترض الصائغ لغة السؤال، كأداة للبحث عن وجود الشاعر في وسط المنفى، إذ لا تهمه الإجابة عن ماهية تلك الأسئلة، بل إن الافتراضية وحدها تُشكّل محاولة إدراك الحقيقة، على الرغم من صعوبة معرفتها في زمن التشتت.

يربط الشاعر السؤال بالأمكنة المعلقة في ذاكرته، خاصة نهر الفرات الذي يُمثّل الطفولة أو المرحلة الأولى من حياته في المدينة التي كان يلتوي النهر فيها، والشاعر يُدرك بوعي، لهفة الأمكنة التي يستحضرها، عبر زورقه المتخيل في نهر الفرات.

وهذا ما أكّده الشاعر بقوله : " ولدت قريباً من أنفاس الفرات؛ بصيهوده وخنيابه، بانسياب ترانيمه وغضبة طوفاناته. عمتْ وطفَتْ

⁷² الاعمال الكاملة: 1/ 134

وغطستُ في مياهه حدّ التماهي، وعلى ضفافه قرأتُ الكتب الأولى وكُنّا
نسبح صغاراً؛ أنا وصديقي محمد لقمان (الذي أصبح فناناً)، نتلقّف ما
كان يُقذف فيه من كتب ممنوعة أراد أصحابها التخلّص منها قبل
مداهمة الشرطة، ولم نكنْ نفهم منها إلا اليسير، لكنها زرعَتْ في
دواخلنا الثورة والتمرد والغضب والتمرد.⁷³

يخلق الشاعر في نصّه الشعري لغة الذاكرة، المفعمّة ببلاغة كبرى،
وأنسنة عالية المبنى، ودقيقة المعنى، كأنسنة الرياح وهي تكنس العمر
ورقاً يابساً، وفي هذا شيء من الحزن، وهو يجعل يشبّه نفسه بالورقة
اليابسة المنسية بمدخنة النصّ؛ فالنصّ يندثر ولا يحيا إلاّ بمتلقٍ متمكن،
يُظهره للقراء كلهم:

الرياحُ / التي كُنستُ / عُمرنا ورقاً يابساً

نسيتنا / نلوبُ بمدخنة النصّ..

يعود الشاعر إلى تكرار الأسئلة بنمط آخر، وهو يبحث عن ذاته في
المنفى، إذ يستذكر الأمكنة القريبة من النهر؛ لأنها تُمثّل شغف العقل
بذاكرة الوطن:

مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024 ⁷³

أين الرُصافة؟ / من جسرِ مالمو/ الذي أوصَلَ النخلَ والأهلَ / أمشي
ولا أصل

إنَّ السؤالَ في مقربةِ التيه، مثل البحث عن الإجابة في بُعد العزلة،
فاللغة تلوي عنقها في عود الشاعر؛ والشاعر يعبر رقاب جسور المنفى
من دون أن يرى مدينته، ومن دون الوصول، هو يبحث عن نفسه أولاً؛
ليكون النهار جلياً عليه من دون ظلام، ومن ثم التيه وسط السؤال
الوجودي في لحظات التشتت: ما الذي أفعل ؟

يصل السؤال المفعم بداخل الشاعر إلى درجة من العتمة في لحظات
التفكير، والسؤال الأبرز يكون مُلهماً في الروح لا في الجسد، خاصة إذا
كانت الروح عنيدة لا تقنع:

ما الذي أفعل ؟ لروحي العنيدة !!

يعوّل الشاعر على ذاكرته في تقصّي النص وصياغته، وهذا ما سلمه
من قول عن ذاكرته للجسر، إذ يقول:

" من ذلك الجسر؛ جسر الكوفة، الذي حملني، وحمل ديواني الثاني
اسمه عنواناً له "أغنيات على جسر الكوفة"، ومنه عبرتُ إلى جسور
كثيرة في العالم أوصلتني إلى بقاع لم أكن أحلم بها، وأنهار وبحار

ومحيطات لم أكن أتخيل أنني سأتملأها عن قربٍ أو أمخر بين
أمواجها، أو أعوم فيها: أرخبيلات البحر الأبيض المتوسط، الكاريبي،
البلطيق، الأحمر، الميت، الأسود، الشمال، المانش، والمحيط الهندي،
الأطلسي، الهادي، والخليج العربي، عدن، العقبة، ونهر الغانج،
التايمز، الدانوب الأزرق، النيل الأبيض - النيل الأزرق قبل التقائهما،
الراين، مينجيانغ - دادو - تشينغبي، السين، وإلخ، إلخ..

هل روتني وروث قصائدي تلك المحيطات والبحار والأنهار والسواقي؟

74 "

إنَّ الإحساس بالرؤيا غير الإدراك بالتحسس، وبالتالي - قد - يرى
الشاعر ما لا يراه الآخرون من الناس؛ لأنَّ الكلمات تدبّ في العقل؛
لتنسج خيوط الحنين والشكوى، خاصة لحظات المنفى:

على جسرٍ مالمو

رأيتُ الفراتَ يمدُّ يديه

ويأخذُني

74 مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

قلتُ أينَ

ولم أُكْمِلِ الحُلْمَ

حتى رأيتُ جيوشَ أُمِّيَّةَ

من كلِّ صوبٍ تُطَوِّقُنِي

وداعاً لنافذةٍ في بلادِ الخرابِ

وداعاً لسعفٍ تجرّدهُ الطائراتُ من الخصرةِ الداكنةِ

وداعاً لتتّورِ أُمِّي

وداعاً لتاريخنا المتآكلِ فوق الروازينِ

وداعاً لما سوفَ نتركهُ في اليدينِ

وداعاً

نغادرهُ الوطنَ المَرَّ،

لكنْ إلى أينَ؟

كلّ المنافى أمر ... 75

يرى الشاعر في نهر المنفى نهره الذي يعشقه، نهر الفرات الذي كان يقسم مدينته إلى نصفين، وهو يطرّ مدينته الحالمة بأمل لا ينتهي، يأمل مثل أي فتى أن يكون نهر الفرات بحراً كبيراً يحتضن القلوب والقوارب والسفن، يؤتى إليه لا أن يغادر عنه؛ لذلك هو يرى بنهر المنفى نهره (الفرات) وهو يمدّ يديه له؛ ليأخذه إلى منتصف الحلم، ومن ثم يعود إلى السؤال بعد توديع الأحبة:

لكن إلى أين / كلّ المنافى أمر

إنّ السؤال الحقيقي: إلى أين ؟ ما الذي يُريح القلب؟ أي المدن التي تأوينا؟ وأي المدن ستريحنا؟ المدن التي ولدنا فيها؟ أم مدن المنفى التي نعيش فيها؟ أيّ نهر سيأخذنا إلى صوب الأمان ؟ لأنّ يبحث الشاعر عن تلك التساؤلات من أجل وطن أكيد، لا الوطن الذي غيّرت ملامحه الحروب:

النخيل الذي ظلّلتني طوالعه

لَمْ يَعْذُ مِنْهُ غَيْرُ بَقَايَا تَصَاوِيرَ شَاحِبَةٍ

وَمَصَاطِبَ فَارِغَةٍ

وَجُذُوعَ مَشَانِقَ تَرْنُو لِأَعْنَاقِنَا الْحَالِمَةِ

وَالْفَرَاتُ الَّذِي عَمَّدَتْنِي مُوَاجِعُهُ

لَمْ يَزَلْ سَادِرًا بِأَنْيُنِ الْقُرَى الْهَائِمَةِ⁷⁶

يرسم الصائغ هنا لوحة حزينة، يتخيلها من الواقع الذي يراه ويسمعه عن
أمكنته البعيدة عنه، فيصخب قوله، وهو يصف النخيل الذي لم يتبق
منه غير الجذوع، أو تغيرت ملامحه نتيجة الحروب المتواصلة، أو
جرف حاله حال العشرات من الأشجار في العراق، حتّى الفرات لم يزل
موجوعاً وهو يمرّ على أنين القرى الهائمة.

إنّ الحزن الذي ينتاب الشاعر يأتي من إحساسه بالتغيرات السيئة التي
في بلده؛ نتيجة الحروب والموت التي تواصلت وألحقت بالأذى بالكثير
من معالمه، حتّى أصبح الحال غير الذي كان عليه، قبل أن يغادر إلى
المنفى:

⁷⁶ الأعمال الكاملة: 214 / 1

هل يتباعدُ ما بين مقصّلتِي، والقصيدةِ

هذا المدى....

شهوةٌ في التقدّمِ

أم طعنةٌ في التقادمِ

أفتُحُ نافذتي

فأرى الأفقَ أكثرَ من وطنِ

يتشكّلُ غيماً، أُعَلِّقُ حُزني فيه... وأرحلُ

كان الفراتُ على بُعْدِ كأسٍ بمقهأك

كانتْ منائرُ بغداد تمشي قبيلَ الغروبِ إلى الجسرِ

كي تتوضّأ في ماءٍ دجلة

مَنْ سَوَّرَ النهرَ؟

مَنْ أَبْعَدَ النخلَ عن ليلِ نافذتي؟⁷⁷

⁷⁷ الأعمال الكاملة: 1 / 263

يستذكر الشاعر حزناً (نهر الفرات)، وهو يعلّق عبر الحزن، بعيداً عن وطنه، يرى الماضي أفضل من الآن، فلا كان الفرات حزيناً، ولا دجلة كانت بخيلة بالماء العذب الذي تحتويه، إذ يرسم الشاعر لوحة لغوية بلاغية مميزة، إذ يجعل من منائر بغداد، تمشي قبيل الغروب إلى الجسر؛ كي تتوضّأ في ماء دجلة، ومن ذلك ينشد الشاعر حسرته بالسؤال الوجودي الحزين:

مَنْ سَوَّرَ النهرَ ؟ / مَنْ أَبْعَدَ النخلَ عن ليلِ نافذتي؟

إنّ لغة السؤال المفعمة باللوم والعتاب والحزن تأتي بلغة حائرة، مستفهمة، تحتاج إلى إجابات واعية، لا كلمات واهية، فالروح تستجد بما فقدته، والعين تُعمى باللاشيء، بكلّ ما أُزيل من الوطن، وما غُير في الملامح والوجود.

يبثّ الشاعر رؤية صريحة، من خلال البحث عن ملامح وطنه الضائعة، خاصة ما يتعلق بنهري الفرات ودجلة؛ لذلك يحاول الشاعر الربط بين ذلك وبين منقذٍ، يخلق منه ثورة جديدة، تحاول تغيير الحاضر إلى مستقبل أسمى:

كان دُمّ ديموزي

الحسين

المسيح

يسيرُ مع النهرِ والنخلِ والريخِ

صحتُ برملِ الجزيرةِ

أين الفراتُ ؟

فجاءَ الصدى:

كلُّ شلوٍ من السينِ فرأى

كلُّ قطرةٍ دمٍ.. تصيحُ

-على خشبِ الصلبِ-

موتي حياة⁷⁸

يقرن الشاعر ثورته بأبطال ومنقذين، استحضروهم الشاعر من خلال
تأريخ بلاده، فكان ديموزي، والحسين، والمسيح، شخصيات بطولية،
حاولت تغيير التاريخ، وظّفهم الشاعر لغايات الحاضر، ولأجل مستقبل

⁷⁸ نشيد أوروک: 130

قادم يُرجع ما فقدته البلاد من نخيل وماء وملاح القرى الصغيرة، أو المدن الكبيرة؛ لترجع البساتين وهي تُروى بماء الفرات، حتى الفرات باتت ملامحه ضائعة؛ لذلك يوجه السؤال بنبرة حزن:

أين الفرات ؟

فيجيب الهاجس: أن الفرات على خشب الصلب/ وأن الموت هنا حياة
!!

إنّ محاولة تبادل الدور السؤال بالإجابة، والعكس صحيح، يُعطي محنة التيه لخيارات عائمة، تُشتت العقل، وتوهم القلب، فلا اللغة تروي عطش النص، ولا الكلمة تفي غرض القول، وعلى وفق ذلك يتصرف الشاعر بوعي، وهو يجعل من المبهم أكثر سؤالاً، ويغير السؤال إلى إجابات غير مكتملة؛ لأن المتلقي سيكون له الدور في وعي الأسئلة واستلهاها.

المبحث ثاني: دلالة النهر في الشعر

توطئة:

للنهر تجليات مهمة، يستثمره الشعراء في نصوصهم، يحاولون استحضاره؛ لأجل غايات متعددة، أبرزها العلاقة الوثيقة بين ذات الشاعر وروح النهر، فيحاول الشاعر استنكار حياته التي تتعلق بالنهر، خاصة الشعراء الذين ينتمون إلى القرى، إذ يمثل النهر بالنسبة إليهم التأريخ الذي تُطبع فيه صورهم، وماضيهم، وما شابه، وهناك علاقة وثيقة بين أنهار المدن الكبيرة والشعراء، فيصوّرون الأحداث المميزة، والأشياء الجميلة التي كانت تتعلق بالنهر، من جسور، وقوارب، وسفن، وصيادين، وما شابه.

استحضر الشعراء النهر في العديد من قصائدهم، وبجميع العالم، فالنهر يمثل رمزاً للمدينة التي يمرّ بها، أو البلاد التي يمتد فيها، إذ مثلّ نهر التايمز مثلاً بلاد انكلترا، ومثل كلّ من نهر دجلة ونهر الفرات بلاد العراق، ومثل النيل بلاد مصر، وهكذا، أصبح للنهر رمزية يتمثل بها.

حاولنا هنا تشخيص دلالة النهر في نصوص الشعارين جني لويس وعدنان الصائغ، على أمل تحديد التقارب والاختلاف فيما بينهما؛ لتكون

النصوص لدينا جليّة وواضحة، فالنهر هنا من دون مسمى، أي لا يُحدّد الشاعر له معنى مُعين، بل يُذكر بصورته العامة حتى في تحديده للمدينة أو المكان.

حاولنا أيضاً، الحديث عن نصوص الشعارين المتعلقة بصورة النهر من خلال الارتباط الوثيق بتاريخ الحضارة البابلية، فالشاعران كتبوا الشعر عن بابل، وعمّا يدور حولها من تجليات.

كتبت الشاعرة جني لويس - الشعر - عن النهر، فصورة النهر في قصائده لها هيمنة واضحة، ومنها ما ورد في قصيدتها (الآن؛ كما قبلُ)، إذ نقول:

اقرأ آثار أقدامنا، على الطريق الطويل، خارج بابل

فهي ستُخبرك

كيف توقّف النهر، كيف غدت الأسماك في غلب

وكيف كان للهواء مذاق الرخام، وكيف قاتلت رئاتنا كي تتنفس

كأنّها تحوّلت إلى حجر -

وكيف اختفت عنا أنفسنا

في ظلالِ أشجارِ النخيلِ مسبوكة بالبرونز

على جدرانِ قصرِ سنحاريب.⁷⁹

تتحدّث الشاعرة هنا عن بابل، أو ما يدور حولها، من آثار ورموز وإحياءات، ومنها ما يتعلّق بالنهر، إذ تورد الشاعرة صورة النهر على وفق اسئلة مهمة، تُشير إلى استفهام رمزي، يعيه المتلقي الذي يعرف المعنى المراد:

كيف توقّف النهر ؟ / كيف قاتلتُ / رئاتنا كي تتنفس / كيف اختفت عنا / أنفسنا

هذه الأسئلة المرتبطة بالتأريخ والحضارة البابلية، تخلق لحظات من التأمل، محاولة للإجابة عمّا تحمله اللغة من اسئلة عن توقف النهر، وما آلت إليه القرى والمدن من سوء، فالشاعرة تخلق مشاعراً إيجابية اتجاه العراق؛ لأنّ تكون البلاد شاخصة بأنهارها، مفعمة بأحلامها، مرهونة بآمالها.

⁷⁹ الآن؛ كما قبل: 45

تحاول الشاعرة أن توجه الخطاب الشعري من خلال النهر إلى الشاعر
عدنان الصائغ، إذ تقول:

إلى عدنان الصائغ:

يا وريثَ النمرود، طَفَوْتَ بمقطوعاتِ
أفكارٍ لا وطنَ لها، كما السمكةُ التي سبحتَ معها.
والآن لديكَ نهرٌ آخر وتحسُّ بجذبٍ آخر للمدِّ والجَزْرِ
جَلَبَ غُرَبَاءَ إلى طقسِ

المنفى، منذ الرومان. وصوتُك يَرتحلُّ،

مُترَكماً وثمانياً مثلَ فحمِ روندا

الذي جَرَفَهُ أعمامُ أبي، عُمَالُ مناجمِ كأولئك الذينَ

أنشدوا للمسيح حين صَعَدَتْ مياهُ تينويود⁸⁰

إليهم عبر المَهوى، فتركتَ زوجاتهم

غَلَاياتِهِنَّ الفائرةَ لِيَهْرُبْنَ من مطابخِهِنَّ، وأحكمَنَ

80 "تينويود": قرية واقعة في "قصبَة روندا" في جنوب "ويلز" وفيها منجم فحم (غ.ن).

رَبَطَ شَالَاتِهِنَّ، وَهَرَمَنَ فَجَاءَ مَعَ تَشْطِي النُّورِ:

شَمْعَةُ الْمُنْجَمِ الْأَخِيرَةُ تَهْدَلَتْ مِثْلَ فَتَاةٍ مَشْنُوقَةٍ.⁸¹

تَوَجَّهَ الشَّاعِرَةُ جَنِي لُؤَيْسٍ خُطَابُهَا إِلَى الشَّاعِرِ عَدْنَانَ الصَّائِغِ، إِذْ تَرَى
أَنَّ الْغُرْبَةَ وَطَنَ لَهُ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ حُسْرَتِهِ لَوْطَنِهِ، وَلِلْأَمْكَنَةِ، وَلِنَهْرِي
دَجَلَةَ وَالْفَرَاتِ، إِلَّا أَنَّ هُنَاكَ النَّهْرَ الَّذِي سَيَعْوِضُ عَلَيْهِ غُرْبَتَهُ، وَيُرَدِّ عَلَيْهِ
أَلَمَ الْإِشْتِيَاقِ.

تَخْلُقُ الشَّاعِرَةُ لُؤَيْسَ الْخُطَابِ بَرُوءِيَّةً تَأْرِيخِيَّةً، فَتَصِفُ الصَّائِغَ بِأَنَّهُ:

وَرِيثَ النَّمْرُودِ / طَفُوتَ بِمَقْطُوعَاتِ

وَمِنْ ثَمَّ تَحْوُلُ الشَّاعِرَةُ فِكْرَةَ الْغُرْبَةِ إِلَى وَطَنٍ، فَالَّذِي لَا فِكْرَةَ لَدَيْهِ لَا
وَطَنَ لَهُ:

أَفْكَارٍ لَا وَطَنَ لَهَا / كَمَا السَّمَكَةُ الَّتِي سَبَحَتْ مَعَهَا.

وَعَلَى وَفْقِ ذَلِكَ، فَالنَّهْرُ هُنَا قَدْ يَشَابُهُ نَهْرُ الشَّاعِرِ فِي وَطَنِهِ، وَالشُّعُورُ
لَدَى الشَّاعِرَةِ غَيْرُ الْإِحْسَاسِ لَدَى الشَّاعِرِ:

⁸¹ الْآنَ؛ كَمَا قَبْلُ: 61- 62

والآن لديك نهرٌ آخر/ وتحسُّ بجذبٍ آخر للمدِّ والجُزر

ترسم الشاعرة لغتها من خلال علاقة شيء رئيس بأشياء أُخر، وبالتالي ما تعكسه الشاعرة هي لحظات تجربة حياتية، تحاول من خلالها إضفاء لغة الأمل في نهاية المطاف، فالنهر يكون عنواناً للبطولة أحياناً، والسفينة أو الزورق محطة متحركة للخلاص:

وأجلبهم لسفينة الخلاص.

جهدتُ لأنتهي منها تماماً قبل الزوبعة

لذا عندما نَبَحَتِ العاصفةُ عبر السماءِ

وصرخَ الناسُ لأنهم بدأوا بالغرقِ

تمدّد النهرُ ليبتلعَ كلَّ مَنْ حوله

إلا زورقي الذي طفا خفيفاً كريشة.⁸²

تُضفي الشاعرة لغة متجانسة ومسندة، ما بين عدة متباعدات؛ لتحاول جمعها تحت بوتقة واحدة:

⁸² الآن؛ كما قبل: 125

السفينة/ الخلاص - العاصفة / السماء - الناس / الغرق - النهر /
الابتلاع - الزورق / خفيف.

وهكذا تبني الشاعرة نصّها برؤية متناسقة؛ تحت أنسنة اللغة أو صورها
المجازية؛ لتكون بلاغتها مؤثرة لدى المتلقي:
نبحت العاصفة / تمدد النهر / زورقي كريشة ..

أما الشاعر عدنان الصائغ، فيُعطي للنهر سمات رئيسة في نصوصه
الشعرية، إذ يجعل من النهر هاجس مهم، يحاول قرنه بالوسائل التي
تهيمن في نصه، إذ إنّ صورة النهر " تُمثّل حركة الحياة، وكلّما كان
النهر تحقق الخصب، وأصبح بإمكان الإنسان أن يحلم بالمستقبل،
بالبقاء، وبمواجهة كل الأخطار. إنّ النهر في الشعر العربي المعاصر
هو رمزية للانطلاق والأمل"⁸³:

والعصر ..

إنّ الشعراء لَفِي خُسْر

⁸³ دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني نموذجاً، ط1، دائرة الثقافة
والإعلام، الشارقة، 2000م: 38

إِلَّا النِّقَارَيْنِ عَلَى طَبْلِ

وَالهَزَّازَيْنِ عَلَى حَبْلِ

وَالْمَاشِيْنَ مَعَ النِّهْرِ

فَاحْرِقْ أَوْرَاقَكَ، يَا ابْنَ الصَّائِغِ،

لَنْ تَجْنِيَ مِنْ هَذَا الْعَالَمِ

غَيْرَ الْقَهْرِ ..⁸⁴

يَقْدَمُ الصَّائِغُ رُؤْيِيَّتَهُ مِنْ خِلَالِ الْإِحْسَاسِ بِالْحُزَنِ، فَالْتَجَرُّبَةُ فِي حَيَاةِ الشَّاعِرِ قَدْ تَدْعُو إِلَى الْأَلَمِ، أَسْوَأَ فِي بَلَدِهِ، أُمٌّ فِي الْغُرْبَةِ، فَلَا الْآخَرُونَ فِي بَلَدِهِ يَعُونُ حَنِينَهُ؛ لَيْسَتْ عِيدُ بَوْصَلَةِ اللُّغَةِ فِي تَجْلِيَّاتِهَا، وَلَا هُنَاكَ (فِي الْمَنْفَى) تَكْتَمِلُ الْحَيَاةُ لَدَيْهِ؛ مِنْ أَجْلِ رُوحِ مِطْمَئِنَةٍ.

حَاوَلَ الشَّاعِرُ هُنَا بِنَاءَ نَصِّهِ الشَّعْرِيِّ عِبْرَ لُغَةِ قُرْآنِيَّةٍ، إِذْ تَشَكَّلَ نَصُّهُ بِتَنَاصٍ مَعَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، فَاسْتَعْمَلَ الْقِسْمَ الْقُرْآنِيَّ؛ لِيَشَكَّلَ نَصُّهُ الشَّعْرِيَّ بِعُنَايَةٍ تَامَةٍ، فَكَانَتْ حَرَكِيَّةُ النِّصِّ (الْمَاشِيْنَ) مَقْرُونَةً بِسِيرِ اتِّجَاهِ النِّهْرِ،

⁸⁴ نشيد أوروک: 183-184

وهو بذلك يُعطي للمشي حركية طويلة، مقترنة مع النهر الذي تطول مسافته:

وترددتُ...

وقفتُ على الجسر،

أسرُحُ عيني الدامعتين على صفحاتِ النهرِ المتماوجِ،

فارتسمت كلُّ دقائقِ عمري بينَ تجاعيدِ الأسطرُ وهي تُدقُّ بي

بحنانٍ قلقٍ من خللِ الورقِ المبتلِّ

ارتسمَ القلبُ على شَكْلِ كتاب

منزوعِ الأوراقِ

ارتسمتُ كلُّ الأحلامِ المنثورة

فوقَ رفوفي⁸⁵

يستذكر الشاعر - النهر - من خلال غربته، ووقوفه على جسر المنفى، ومن ثم حياته في وطنه، وهو الهاجس الذي ظلّ دائماً في

⁸⁵ نشيد أوروک: 200

ذاكرته؛ لذلك يبدو الحزن ظاهراً من خلال الدمع أو البكاء، والأحلام
منثورة غير مُتحققة.

يستحضر الصائغ صورة النهر من خلال يوميات حياته، إنْ كانت في
العراق أو المنفى، فيُعطي للأشياء الصور التي تليق بلغته ومعناها:
أهبطُ سُلَّم بيتي

يهبطُ خلفي حشدُ نارٍ بائتةٍ. النهرُ على درَاجتِهِ يسألني عن أقربِ
دُكَّان

لشراءِ القيمِرِ

منذ متى لم أبصر كنَّاساً في شارعِنَا؟⁸⁶

يخلق الشاعر من النهر صورة مؤنسنة، يبتُّ روح اللغة فيه، فيجعل منه
إنساناً يركب دراجته، ويسأله عن أقرب دكان لشراء (القيمر)، وعلى وفق
ذلك تكون اللغة مفعمة بالحركة الممتعة، إذ إنَّ أنسنة الجماد هنا،
وتحويلها إلى إنسان، خاصة عندما يجعل من النهر راكباً دراجة، هنا
تكمن المفارقة، في الصورة، وفي الإيحاء، وفي المعنى أيضاً:

⁸⁶ نشيد أوروک: 316

ولكنّها الروحُ حين ترى النهرَ ألصقَ من دَمعةِ الغِباءِ إلى وطني

النهرُ أقربُ ممّا تظنُّ الكراكي القتيلةُ

مرّوا فرادى على حزنه المُتَكسّرِ

أبصرتُ في خطوهِ المترانحِ هذا التّويجَ الذي يتفتّحُ

في أسفلِ الجُرحِ ،

في الملحِ ،

في مطرِ الفتياتِ على الشُّرفاتِ⁸⁷

يؤكد الشاعر على صورة النهر، بوصفها صورة متعلقة باللامحسوس، كالذات والنفس والروح، فلا فراق لتلك الصورة من دون حزن وتذكر وتخيّل وتأمّل؛ لأن النهر له صورة وذاكرة حاضرة في ذهن الشاعر، والمنفى يذكره بصورة النهر القديمة، صورة النهر التي استقرت في عقله؛ ليكون خير مُتذكر لها في المنفى.

⁸⁷ نشيد أوروک: 452

الفصل الثالث: لغة العنف وتجلياته

المبحث الأول: دلالة الموت وتجلياته

المبحث الثاني: لغة الخوف وتجلياتها

مدخل:

للغف وتجلياته لغة خاصة، يقلدها الشاعر من خلال الثقافة المتجسدة داخله، ومن ثم يعكسها في نصوصه الشعرية، فيولد النص بصورته النهائية، إذ تأتي صور العنف على وفق الحياة التي كُرسَتْ بأشكال العنف، وما مرّ على العراق من مأساة الفقر والموت والحروب؛ حتى باتت لغة العنف متشكلة في كل تفاصيل اللهجات والأفعال والتجليات.

إنّ أبشع صفة تمتلك الإنسان هي لغة العنف التي تدخل إليه بمرور الوقت؛ حتى تتجذر وتتحوّل إلى طباع خاص بسلوكه وتصرفاته، فتتحوّل كل التعاملات إلى عنف واضح.

نجد صفة العنف متجذرة في ثقافات الشعوب؛ خاصة العراقية منها، إذ تحولت من مجرد صفة عامة، إلى صفة مهيمنة في كل تفاصيل الحياة، فاللسان العراقي غير نقي، بمعنى أنه تحول من اللسان العارف بلغة صريحة، إلى لغة تهيمن فيها تجليات العنف، وهذا ما بدا لدى الشعراء في كتاباتهم، حتى من الشعراء الأجانب الذين يكتبون عن العراق، فهم يعرفون ما مرّ به العراق من أنواع صور الموت؛ جراء الحروب المتكررة.

حاولنا هنا تقصي لغة العنف لدى الشاعرين، بوصفها لغة مهيمنة، حاضرة في نصوصهما، غير مختفية، يضمنونها علناً؛ ليكون القارئ إزاء لغة جليلة يفهمها، ويعي معناها.

قُسم هذا الفصل إلى مبحثين، الأول خضنا فيه لنماذج وصور عن الموت وتجلياته في نصوص الشاعرين، أما المبحث الثاني فكان تحت مسمى لغة الخوف وتجلياتها في نصوص الشاعرين.

المبحث الأول: دلالة الموت وتجلياته

توطئة:

لدلالة الموت وقع خاص في نفس الشاعر، ولدى المتلقي أيضاً، إذ يُسهم الشاعر في تقديم أفكاره عبر معانٍ متعددة، تتشكّل من خلال ما يراه وما يؤديه، ومن ثمّ يقدّم صورة كاملة عن ذلك.

يستحضر الشعراء الموت وتجلياته؛ دلالة على التجربة الحياتية التي يمرّون بها، ومن ثمّ الثقافة التي تتجسد في الذاكرة، وبهذا يكون للنصّ العقل الجامع لتشكيلات التجارب والثقافات كافة، تحت أفكار شعرية خالصة.

يُلاحظ أنّ الشاعر حين يعاني قلق الموت أو يفكر به، لا بدّ من أن تخطر له خواطر كثيرة تتعلق بالموت⁸⁸؛ ومن ثم يحاول أن يجسدها شعراً؛ ليكون الموت حاضراً في النص.

ارتبطت فكرة الموت وتجلياتها بالتجربة الشعرية العربية المعاصرة، من خلال عدة سياقات، السياق السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والاقتصادي، وارتبطت بالموقف الذاتي والفلسفي، لكلّ شاعر بحسب تكوينه، والعوامل الاجتماعية التي تعرض لها ونبت في ظلّها، فشكّلت جزءاً من أفقه ووعيه وإحساسه بالموت.⁸⁹

تُضفي دلالة الموت أحياناً في خطابها إلى إظهار صفات الحياة، وهواجسه المتعددة، فالموت نقيض الحياة، وعلى وفق ذلك يعلن الشاعر تلك الدلالات؛ ليصل بالمضامين إلى الطمأنينة في التفكير وإيحاء المعنى.

⁸⁸ ينظر: الموت في الشعر العربي الحديث، أحمد عصله، (أطروحة دكتوراه)، جامعة حلب، سوريا، 1995م: 154

⁸⁹ ينظر: رؤية الموت في شعر محمد القيسي، ملاك سعيد محمد، (رسالة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2016م: 31

يقرن الشاعران لغة النصّ بالتأريخ، ومحاولة ربط الحضارة البابلية بدلالات الموت وتجلياتها المختلفة؛ لتكون الصورة الشعرية متعلقة بأزمنة، الماضي منها، والحاضر، فضلاً عن التفكير في المستقبل. حاولنا في هذا الفصل إلى البحث عن دلالة الموت لدى الشاعرين، ومن ثم قراءة أفكار كل شاعر؛ لنكون إزاء رؤية جليّة عن تفكيرهما، ولحظات القول التي يُضفيان المعنى فيها.

تؤكد الشاعرة جني لويس على صيرورة الكتابة عن تأريخ الحضارة البابلية، ومنها تنطلق نحو الجوانب المتعددة، والسمات المتنوعة؛ ليكون النصّ ذا رؤية موحدة، ومن ذلك ما دوّنته عن لغة الموت ودلالاته⁹⁰ بروح تاريخية واضحة:

ما خطبك؟ يا گلگامش

إنك لن تجدَ أبداً ما تبحثُ عنه:

عندما منحتِ الآلهةُ الحياةَ للبشرِ

منحتهم الموتَ أيضاً.

⁹⁰ ترى الشاعرة جني لويس أن تأثرها جاء بحسب قولها : "من خلال العمل على قصة والدي كجندي والمشاركة في ترجمة شعر عدنان، اقتربت من أفكار الموت والخوف والعنف. ولهذا السبب تنعكس في شعري." مقابلة مع الشاعرة في 15 / 7 / 2024

واحتفظوا لأنفسهم بالخلود. (73)

للشاعرة في هذا النص رؤية مصوّرة بطريقة دقيقة، وفكرة مصوغة بأداء عال؛ وعلى وفق ذلك تقدّم خطابها الموجه إلى البطل (گلگامش)، وتحذّته عن ظهر الشعر، وتقلّده ملامح الوقوع بالموت من دون الخلود: ما خطبك/ يا گلگامش / إنك لن تجد أبداً ما تبحث عنه ..

وعلى أساس ذلك، نلاحظ أن فكرة الموت واقعة لا محالة للذين يبحثون عن الخلود، فالموت مادي الوقوع على الأرض بحسب رأيها، والخلود رمزي الوقوع هنا، وبالتالي فلا موت من دون خلود، ولا خلود من دون موت، رمزياً وإيحاءً :

عندما منحت الآلهة / الحياة للبشر / منحهم الموت أيضاً/ واحتفظوا لأنفسهم / بالخلود.

إنّ لحظات التفكير بالموت والخلود، ومحاولة تجسيد تلك الحالة في صورة البطل، يعنون تحت مسمى (گلگامش)، وهو استحضار تأريخي؛ من أجل رسم حقيقي في جدية الموت، ودلالات وقوعه؛ لأن الأشياء الجميلة في رمزيتها المتعلقة بها، ومن ذلك قوله:

الشابُّ البهيّ، الصبيّة المحبّة -

قد يقطعهما الموتُ في ومضةٍ، إرباً إرباً:

لكننا نستمر - ما استطعنا - في انتزاع ريش

أعشاشنا، متنازعين على النقود، بادئين حروباً⁹¹

إنّ لحظات الحقيقة قد تكون أقسى من لحظات الوهم، وقد لا تُدرك بالعقل أو التفكير، وبالتالي فإنّ الموت خير حاكم لفصل الآخرين عن الحياة، ولأننا نحسّ بالحياة لا بدّ من موت يقابلها، وهذا ما جسّدته هنا الشاعرة لويس، وهي ترى أن العمر غير مُحدّد بالموت أو الحياة:

الشابُّ البهيّ / الصبيّة المحبّبة / قد يقطعُهما الموتُ في ومضةٍ / إرباً
إرباً

إنّ الإشارات التي تصوغها الشاعرة واضحة، وهي مفعمة بالحقيقة أحياناً، إذ تُجسّدُها على وفق ما تؤمن به، وما تراه؛ لأن الحقيقة تتركب في الوعي، ومن ثم تكون موصولة بالآخر، لأن يُحقّق في سماعها، وتصديقها أو الاقتناع بها.

تربط الشاعرة نصوصها الشعرية برؤية تاريخية، فلامح النص لا تخلو من التأريخ العراقي، فهي مولعة بالحضارة البابلية للعراق، ومن ثم فهي تستحضر كلّ ما تعيه عن تأريخ العراق، وتحاول توظيفه زمنياً بالحاضر، ومن ثم للمستقبل:

⁹¹ الديوان: 78

يرفعُ الكاهنُ الأكبرُ كأساً ذهبيةً

إلى إلهٍ منتصفِ السنةِ، وانكيدو، مُتَذَكِّراً

حلمه، يتحسّسُ الرائحةَ النتنةَ للموتِ حوله،

يسمّعُ دمَ خمبابا يصرخُ من الأرض.⁹²

تستحضر الشاعرة هنا رؤيتها عن التأريخ العراقي، فترسم اللغة بروح
تأريخية قديمة، إذ توظّف شخصياتها من التأريخ (الكاهن الأكبر / الإله
/ انكيدو / خمبابا)، وتؤكد على لغة الموت ودلالته بصورته السيئة كما
ترى (يتحسس الرائحة النتنة للموت ..)، فالموت لديها مرهون بالأشياء
التي تراها متعلقة به:

الذين ينتظرون سماعَ أسمائهم، لا زالوا ينتظرون بلا أمل.

البحرُ أصبحَ مدينةً للموتِ

والأسماءُ جعلتِ الغاباتِ بقعتها (125)

تتحدّث الشاعرة عن الغائبين، ممّن ينتظرون سماعَ أسمائهم، وتلك
صورة مفعمة بالشعرية، والتأمل، إذ إنّ الكلام عن الغائبين غير
المُحدّدين بهوياتهم، أبلغ من حيث اللغة البلاغية بمعناها من الحديث
عن الغائبين بهوياتهم المُحدّدة:

⁹² الديوان: 79

الذين ينتظرون / سماعَ أسمائهم / لا زالوا ينتظرون / بلا أملٍ.
ومن ثم تقرن الشاعرة هؤلاء الغائبين الذين ينتظرون أسمائهم بالموت من
خلال حديثها عن البحر:
البحرُ أصبحَ مدينةً للموتِ
إنّ كلية النصّ هنا مركبة تركيباً رمزياً؛ مما أحدث تمازجاً شعرياً، أفاد
ألفاظه بمعناه، وحقق معناه من خلال ألفاظه، وهكذا تُبنى قصائد
الشاعرة على حتمية الموت ودلالاته، ومحاولة ربطها بالأشياء التي
تُضيفها الذاكرة لديها.

أما الشاعر عدنان الصائغ، فالموت ودلالاته يُفترض في النص من
خلال رؤية دالة على ما تعكسه الحياة في بلاده العراق، من منفى،
وموت، ومقابر، وما شابه، فالموت لديه بحسب ما يؤكد : " الموت هو
ما فتحنا عيوننا عليه، وأشدّه في سنوات الانقلابات المتكررة والسحل،
متساوفاً مع الدكاتوريات والمصادرة، وعويل الحروب المتواصلة: حرب
الشمال، الحرب العراقية الإيرانية (حرب الخليج الأولى)، غزو الكويت،
حرب الخليج الثانية (عاصفة الصحراء)، انتفاضة آذار، قمع الانتفاضة،
حرب الخليج الثالثة (التحرير/ غزو العراق/ الحواسم)، الاقتتال الطائفي،

انتفاضة تشرين، قمع الانتفاضة، وإلخ، وإلخ.. وصولاً إلى التهجيرات والهجرات والمنافي..⁹³

ويرى الصائغ أن " كلَّ ما مرَّ وسيمرُّ لا ناقة لنا فيه ولا جمل، نحن المستقلين تماماً، أبناء الخيبات والخسارات، المطحونين بين رحي الأحزاب والطوائف ورجال الدين والعساكر والعشائر، وأذكرُ (مختصاً لليوم) كيف ارتعشَ الطفلُ الذي كنتُهُ مرعوباً أمام جثة رجل مسحول، قرب عكد اللوي في الكوفة، وقد تبَّع جسده وبقايا ثيابه ب بالدم والرصاص، وكانت العيون والذباب تحوم حوله من كل جانب. من هو؟ من قتله؟ من سحله؟ ولماذا؟ لليوم لا أعرف ولا أريد أن أعرف! فما يهمني ليس الأحداث فقط وإنما الأفكار التي حركتها أولاً وسببت ما سببت." ⁹⁴

حاول الصائغ أن يقدِّم نصوصه متداخلة مع أفكار الحروب والموت وما شابه، ومن ذلك قوله:

**أكتشفُ الأنفاقَ الحجريَّةَ في روعي
والمنفى والنارَ**

⁹³ مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

⁹⁴ مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

ومقابر بغداد.

أكتشف اللوح المحفوظ

والمقبوس المسماري النابض في جدل الروح.

أكتشف، الآن، لماذا كانت

أصوات الموتى، تصعد من بئر شقائي

ولماذا كنت أخاف

من بعض الأصوات الغامضة التعبى

تثقب صمت الأنفاق.⁹⁵

يخلق الشاعر هنا صورة جلية عن بغداد، من خلال ما يبثه في روحه من ألم، وما تخرجه مشاعره من أحزان، تُحدّد تلك الصورة بلامح تأريخية، مورداً إياها بما تحتويه ذاكرته من أصوات للموتى، وما ترده من هواجس مفعمة بالخوف والغموض، وأخرى بلا أمل.

يُضفي الشاعر بذاكرته عن لغة الموت، فالأصل ظلّ معلقاً في لغته وعادات كتاباته، وهذا ما صرّح به، قائلاً: " كان عبث الموت يتداخل بعبث الحياة، والأرض بجيادها الشاسع تسخر منّا بمرارة، وهي تبتلع المزيد من أشلاء قتلانا وقتلاهم في تلك الحروب المجانيّة، باذخة

⁹⁵ الأعمال الكاملة: 3 / 232

السخف والموت، والساخرة أيضاً من جشع جنرالاتنا وجنرالاتهم وهم يدفعوننا بقلب بارد إلى الرصاص والنار كأحطاب يابسة، ليزداد وقودها من أجل غنيمة أو وسام مجد زائل أو نزوة أو مصلحة غلفوها بالشعارات الوطنية والقومية والدينية، لتقف الأممها طوابير في انتظار عودتنا: جناز أو معوقين أو ناجين... (لقد سكت أو انشغل عنها الجميع وبقينا وحدنا هناك - نحن الجنود، أحطابها المهيئة للوقود - نلوب على السواتر البعيدة طيلة تلك السنوات الثماني (1980-1988).⁹⁶

حاول الصائغ أن يُعطي الكلمة حقّها في الكتابة والشعر، وعلى هذا الأساس يَطغى الظلام على النور، التيه على الوجود، الموت على الحياة، كقوله :

أرى ظلمات

ظلمات تصفرُّ ليلاً

بسماءٍ ملأى بنجومٍ أكسدها

قمرٌ زنحٌ في التيه

لذلك عذتُ بوجهك

⁹⁶ مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024

من أفقٍ ضاقٍ بسبعِ سماواتٍ

من ظلمات

فضيّقنا الواسعَ من حدقِ البلوى

سرنا بمناكبها

نتلمّسُ زفراتِ الموتى المحفوظة

في طيّاتِ حموضةِ أكياسِ الخبزِ

نعلّقُ خيطاً من ظلماتٍ متكسّسةٍ

تغمرها ظلمات

أخرج منها⁹⁷

يتّجه الشاعر هنا بالنص إلى التشاؤم لا الأمل، والظلام لا النور، قمر زنج لا مضيء، أفق ضاق، لا اتسع، من زفرات الموتى، لا لحظات الأحياء، من حموضة أكياس الخبز، لا الصالح منها، من ظلمات متكسّسة لا أنوار مهيمنة، وهكذا يشدو صوت الشاعر بتلك الصور التي تعبّر عن نفس يضيق، وعاطفة تتقيد، وأمل يضيق، المنفى أساسها، والبلاد لم تزل بعيدة عنه.

⁹⁷ الأعمال الكاملة: 3 / 237

يُسَلِّمُ الشاعر بلحظات الموت التي لا تُفَارِقُ ذاكرته، ولا تبتعد عن لغته،
إذ يقول:

" أماننا الموت والرصاص، وتحتنا رفات من سبقونا، وخلفنا فِرَقُ
الإعدام، وفوقنا سماء من دُخان وشظايا لا ندري عمّا ستتجلى.. لم نرَ
صحفياً أو محطة تنقل خرابنا الحقيقي (...) كُنَّا نَمُوتُ وَنَتَعَفَّنُ وَنُدْفِنُ
بصمت.. وكانت مواسيرُ البنادق في بلدي أكثر من مواسير المياه
الصالحة للشرب.. وكان ثَمَّةَ لوان سائدان في الشوارع هما: الأسود
والخاكي.. وكانت أَيَّامُ الحرب هي الأَيَّامُ العاديةُ وَأَيَّامُ السلم هي
الاستثناء.. وكانت صورُ ولافئاتُ الشهداء تنصب في زقاق أو محلة ثم
لتطوى وتنصب غيرها، في مكان آخر (....) يقول الشاعر شيموس
هيني Seamus Heane: "إن تكونَ شاعراً في عالم كهذا، يعني أن
تحاكي شَكْلَهُ المتفجّر في الحروب".⁹⁸

وهذا ما أكّده شعراً بقوله:

لا أَحَدٌ يَعْلَمُ

ما كان يَحْلُمُ

لحظة داهمة الموت

⁹⁸ مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024

لا أحد يَعْرِفُ الآن

من أين هذا القَتِيل؟⁹⁹

يُضفي الشاعر هنا لغة الموت، من خلال المجهول لا الغائب، غير المعروف لا المعرّف، وبالتالي فالسؤال المبهم يستهوي القارئ حتى في صورة الموت وهاجس اللامعرفة:

لا أحد / يعلم

لا أحد يعرف

وعدم المعرفة، وعدم العلم هنا يقعان تحت صورة الموت ودلالاته غير الواضحة، بل ظلت الأسئلة عائمة من دون إجابات وافية:

حين يموتُ المطرُ

ستشيعُ جنازتهُ الحقولُ

وحدها شجيرةُ الصُّبَّارِ

ستضحكُ في البراري

شامتةً من بكاءِ الأشجار¹⁰⁰

⁹⁹ الأعمال الكاملة: 3 / 277

¹⁰⁰ الأعمال الكاملة: 3 / 309

يقدم الشاعر هنا صورة جليلة عن المطر، إذ يحاول أنسنته، وجعله يموت، ومن ثم تشيع جنازته الحقول، وهذه أنسنة أخرى، تُضفي بالنص إلى بث روح الحركة فيها لا الجمود، على الرغم من أن الشاعر يتحدث عن الموت ودلالاته الجليلة هنا، حتى في حالة الضحك، يوظف الشاعر تلك الصورة من حيث السوء لا الإيجاب.

يجعل الشاعر من لغة الموت صورة عن يوميات بلاده، فيها يصعد دخان الحروب، فيقترب الموت أحياناً، وفيها تترقب العيون ما سيجري وما سيحدث، فيبتعد الموت قليلاً:

ماذا أفعلُ قولي لوقاحة قلبي. .

لا بأس، وواصلنا الثثرة الحلوة تحت ظلال الأشجار إلى جسر الصرافية.

دوّت في البعد قذيفة صاروخ،

فارتجّ الموج الأزرق في عينيها.

لا ترتجفي

ما زال الموت بعيداً حتى هذه الليلة دوّت في البعد قذيفة هاون

فارتجّ الموضع ،

وانطفأ الفانوس¹⁰¹.

يتشكّل نص الصائغ على وفق ماهية الخطاب المتداخل بين الذات من جهة، وبين الآخر من جهة أخرى، فضلاً عن مشاركة المتلقي في الخطاب، من خلال الوصف المُنتج في النص.

يحاول الشاعر الربط بين الآخر بالخطاب الروحي أو القلبي، وبين واقع العنف الذي يتجلى بالموت والقذيفة والصاروخ والهاون ومن ثم اللغة التي تسمو بالخوف: دوّت، ارتجّ، انطفأ ..

وعلى هذا الأساس يجتمع النص هنا على قابلية الشاعر في نقل الحدث المفعم بالعنف والخوف والقلق، وتحويله إلى نصّ شعري، يتقبله المتلقي؛ لأنه جزء من منظومة الواقع الذي يعيشه.

¹⁰¹ نشيد أوروك: 320

المبحث الثاني: لغة الخوف وتجلياتها

توطئة:

يندرج في واقعنا هيمنة واضحة للغة العنف، ومنها الخوف الذي ينتجه العنف، خاصة في ظلّ الحروب التي تعرّض لها العراق على طوال سنوات، إذ ولّد هذا العنف الخوف من خلال ثلاثة عناصر مهمة، أولها يتعلّق بالمشاهدة العينية، وما يراه المرء من مشاهدات سيئة تتعلق بالموت وما شابه، وثانيها السماع، أي ما تسمعه من لغة مفعمة بالعنف والتهديد وما شابه، فتنتج حالة من الخوف، وثالثها التلفظ، وهي حصيلة ما يشاهده الفرد، وما يسمعه، من حالات دعت إلى العنف والخوف والقلق؛ فصار اللسان يحوي مفردات تتضمن تلك اللغة؛ حتى سادت في التعاملات الإجتماعية مع كلّ الأسف.

تحوّل النص الشعري في ألفاظه ومعانيه إلى تقمص وتقليد ما انتجه الواقع من مفارقات كبيرة، خصّت العنف وتجلياته على أوسع نطاق، حتى بات المجتمع متدرباً على تلك اللغة من حيث يشعر أو لا يشعر.

حاولنا هنا تقصّي نماذج النصوص التي تهيمن فيها لغة العنف، والتي تتضمن معاني الخوف، وما ينتج عنه من تجليات أخرى.

خُصَّ في قصائد الشاعرين اللغة التي تهيمن فيها دلالة العنف، والتي تشكَّلت منها مضامين الخوف، وما يتجلَّى منه، وعلى وفق ذلك نكون إزاء نصوص متشكلة من خلال هواجس مختلفة، وتراكيب متنوعة، حاولنا تفكيكها، وإعادة تحليلها تحت كلية واحدة.

تهيمن لغة العنف في لغة الشاعرة جني لويس، وأقصد العنف الذي تصفه لا العنف الذي تمارسه في اللغة، إذ تشكل خطابها الشعري من خلال هواجس ولحظات مختلفة، من شأنها أن تخلق رؤية خاصة بها، ومنها ما ورد في نصوصها من مهيمنات فيها سمة العنف أو الخوف، وما شابه، ومن ذلك قولها:

في جَنَّةِ عَدَنَ هَذِهِ حَيْثُ جَنْكِيْزُ

وَالْإِسْكَندَرُ تَرَكَ أَثَرَهُمَا، وَحَيْثُ قَابِيْلُ

قَتَلَ هَابِيْلَ: فِي تِلْكَ الْجَنَّةِ، تِلْكَ

الْجَنَّةِ ذَاتِهَا، إِعْتَنَيْتُ بِتَرْبَةِ أَرْضِي الصَّغِيْرَةِ

فَزَرَعْتُهَا بِالشَّمَامِ ذِي الْأَزْهَارِ الصَّفْرَاءِ الْمُبْهَرَةِ

بَوْقِيَّةِ الشَّكْلِ، وَبِالْقِتَاءِ الَّذِي يَحْتَجِزُ الْمَاءَ،

أَنَابِيْبُ بُرُودَةٍ تَلْتَمِعُ فِي الصَّحْرَاءِ

قَبْلَ الطُّوفَانِ وَقَبْلَ قَائِمَةِ الْمُلُوكِ¹⁰²

تحاول الشاعرة هنا بناء نصّها على أساس ملامح تاريخية واضحة، فركّزت الشاعرة على شخصيات تاريخية، وأحداث دينية، صاغتّها بأسلوب درامي تهيمن فيه لغة العنف، ومنه الخوف، فالشاعرة توظّف قصص القتل والدمار، مثل حادثة قتل قابيل لهابيل، وحادثة الطوفان، فضلاً عن تصوير الشخصيات التي مارست الحروب حول العالم، ومنها جنكيز، الأسكندر، قائمة الملوك.

وعلى هذا الأساس نجد النصّ مُصاغ بطريقة مختلفة من حيث الموضوعات، يرد فيها لغة تعبّر عن الخوف، بوصفه إيقونة تُمثّل العنف، وهو حاضر في ذاكرة المجتمع، وبذلك نكون إزاء نصّ تبرز فيه لغة الخوف ومعناه الواضح:

النداءُ من الدربِ الطينيّ الذي نسلُكُهُ

حتى نُجَرِّجَ أنفُسَنَا في آخرِ اليومِ

إلى الأسيرةِ في البيتِ، تاركينَ الماضي

المُقَوَّضَ وراءنا، والصقرَ؛ صيَّادَ الأعالي، فوقنا

تسوقُهُ الرياحُ قبلَ المذبحةِ القادمة¹⁰³

¹⁰² الديوان: 53

لا تبتكر الشاعرة حيثيات اللغة، بل هي تستحضر لغة موجودة أصلاً، كلغة العنف أو الخوف، لكنها تصوغها بطريقة الخاصة، فهي توظف الماضي لأجل معالجات الحاضر، ومن ثم تنتبئ بما سيحدث في المستقبل، كما في نصّها هذا، إذ تخدم الشاعرة نصّها بنبوءة المذبحة القادمة، وفيها شيء من الخوف والقلق لقادم الأيام في الزمان والمكان المُحددين بحسب قول الشاعرة.

تصوغ الشاعرة نبرة الخوف في نصوصها من خلال رموز بلاغية واضحة، تُعطي لغتها تأثيراً جلياً على الرغم من عنف اللغة والخوف المهيمن:

ضَعِ ثِقَتَكَ بِالْمَاءِ وَهُوَ سَيَحْمِلُكَ: ففِي نَهَايَةِ الْمَطَافِ،

هُوَ غُنْصُرُنَا الْأَوَّلُ: وَخَلَايَا الْمَائِيَّةِ

تَصْرُخُ لِيَلْتَمَّ شَمْلُهَا، تَذُقُ طَوِيلًا

دَاخِلَ جِدَارِ جِلْدِنَا مِثْلَ سُجْنَاءِ عُيَا¹⁰⁴

تورد الشاعرة هنا لغة الخوف من خلال التشبيه البارز في النص، فتُعطي للغتها صورة تشبيهية بلاغية مُتخيلة:

¹⁰³ الديوان: 55

¹⁰⁴ الديوان: 61

تدق طويلاً داخل جدار جلدنا / مثل سجناء عميان

إنّ تخيل صورة السجناء وهم عميان صورة فيها الكثير من التأمل،
فالخوف صورة جلية تخلقها هواجس السجن، كمكان سيء، ومن ثم
السجناء العميان وهم يعيشون مؤقتاً في مكان سيء، يُعطي انطباعاً
لآخر بأن السجن مكان المجرمين أو المحكومين بسوء معين، والسؤال
المطروح بعيداً عن موضوع التشبيه، قريباً من الصورة المُتخيلة للسجناء
العميان:

ما الذي اقترفه هؤلاء السجناء العميان حتى يكونوا في السجن ؟

تكون الإجابة هنا غنية بمدلولات جمّة، قد تُضفي بالتحليل إلى أبعاد
أخرى، لكننا نضع الإجابة لدى المتلقي القارئ للنص وللنقد، فالصورة
أعمق ممّا نحصرها بجواب قصير، أو رأي متواضع، وبالتالي فإنّ
الصورة هنا على الرغم من فيضها بهاجس الخوف من السجن، إلّا أن
الوصف كان شعرياً بلاغياً، ومثل ذلك قولها أيضاً:

يا گلگامش، أنّك تتجهُ لقبرِكَ مبكراً،

أنت مدججٌ بالسُخَطِ

حتى أنّ حياتك قد تنتهي في أية لحظةٍ -

مقطوعة كَقَصَبَةٍ في سرير القَصَب¹⁰⁵

توجّه الشاعرة خطابها من خلال شخصية گلگامش إلى شخص معين أو تجعل من گلگامش قناعاً تُحاكي به شخصية معينة، فتجعل من الوصف فيه شيء من الخوف، وهو القبر، المكان الذي يدعو إلى الخوف، بمعنى أنه نهاية الإنسان بعد موته، يكون مأواه الأخير، ومن ثم تصف شخصية گلگامش على أنه مدجج بالسخط، وهي صورة تدعو إلى عنف أو إلى خوف، وفي صورة أخيرة تهيمن فيها لغة الخوف، تشبه الشاعرة حياة گلگامش بوصفها حياة منتهية ومقطوعة مثل قسبة في سرير القصب، وهذه صورة مؤطرة بملامح بلاغية يفيض معناها بقلق الخوف، وبالخوف المفعم بالقلق.

أما الشاعر **عدنان الصائغ**، فيخلق صوراً جليّة عن الخوف، من خلال تشكيل نصوصه الشعرية بمفردات وكلمات دالة على الخوف أو العنف، فهو يرى بحسب قوله: " تلبّسنا الخوف منذ تفتح وعينا أيضاً، فكل ما حولنا أشبه بحقول ألغام، علينا السير والكتابة والحلم داخل تلك المساحة المغلقة المميّنة:

¹⁰⁵ الديوان: 75

في وطني يَجْمَعُنِي الخوفُ وَيَقْسُمُنِي، رجلاً يَكْتُبُ والآخِرَ - خلفَ
ستائرٍ نافذتي - يرقبني " 106
وعلى وفق ذلك، فالخوف هو الآخر يعيش في لغته، ويقطن في ذاكرته،
ومن ذلك قوله:

لجامُنَا أبيضٌ من اللُعبِ
ونحن نمضُ الأحلامَ
السيّاطُ تعلو وتنخفضُ على ظهورنا المدمّةِ
ونحن نندفعُ في شوارعِ الوطن كالجياذِ المروّضةِ
نجرُّ عرباتِ الحُكّامِ بعجلاتها المذهّبةِ
ونداؤنا الحبيسُ يُمزّقُ حناجرنا ولا يصل¹⁰⁷
يقدم الشاعر نصّاً مفعماً بالبلاغة على الرغم من عنف الخوف المتشكّل
به، إذ يُعطي لصوره الشعرية لحظات من اللغة المؤثرة، والأسلوب
البليغ: نمضُ / الأحلام
ومن ثم يصوغ لغة الخوف من خلال المعاني المهيمنة:

¹⁰⁶ مقابلة مع الصائغ، في 15 / 7 / 2024

¹⁰⁷ الأعمال الكاملة: 3 / 122

السيّاطُ / تَعْلُو وتَنْخَفِضُ / على ظهورنا المدمّاة (دلالة على العنف
والخوف)
ونحن نندفعُ/ في شوارع الوطن/ كالجياذِ المروّضة (دلالة على
الإهانة)

نجرُّ عرباتِ الحكّام/ بعجلاتها المذهّبة (دلالة على التسلط)
ونداؤنا الحبيسُ/ يُمرِّقُ حناجرنا ولا يصلُ (دلالة على التهميش)
تجتمع تلك الصور تحت كلية العنف والخوف، فلا صوت يُسمع، ولا
ضحايا تُرى، وبالتالي فإنّ التسلط الذي يمارسه الحكّام والطغاة على مر
العصور لا يخلو حكمهم من القتل والخوف والعنف، وعلى وفق ذلك لا
بكاء يؤثر، ولا كتابة تنفع:

أَكْتُبُ ويدي على النافذة
تمسحُ الدموعَ عن وجنة السماء
أَكْتُبُ وقلبي في الحقيبة يُصغي لصفير القطارات
أَكْتُبُ وأصابعي مشنّنة على مناضدِ المقاهي ورفوفِ المكتبات
أَكْتُبُ وعنقي مشدودٌ منذ بدءِ التاريخ
إلى حبلِ مشنقةٍ
أَكْتُبُ وأنا أحملُ ممحاتي دائماً

لأقلّ طريقةٍ بابٍ
وأضحكُ على نفسي بمرارةٍ

حين

لا

أجدُ

أحدًا

سوى الريح¹⁰⁸

يصوّر الشاعر واقعه باستحضار التأريخ، بوصفه المحور المؤسس
للخوف، وعلى هذا الأساس يرسم الشاعر لغته من خلال واقعه
المُعاش، بطريقة ذكية مؤثرة في المتلقي، فهو يخلق الصائغ من النص
رؤية نهائية يمثّل فيها الشاهد على ما رآه من بطش الطغاة الكاتم لأفواه
الأحرار، والمقصلة أو المشنقة هي العقاب:

أَكْتُبُ/ وعنقي مشدودٌ / منذ بدءِ التاريخِ

إلى / حبلِ مشنقةٍ

يُسهم الشعراء دائماً بنقل واقعهم السيء، واقع الحكّام والطغاة، الذين
عاثوا في البلاد على مرّ العصور، وصنعوا لغة الخوف والقتل والعنف

¹⁰⁸ الأعمال الكاملة: 3 / 222

والموت، فلغة الشعراء الحقيقيين هي الرسالة الباقية لصوت الناس،
وللضحايا من الشهداء، وعلى وفق ذلك صرّح الصائغ سائلاً:

كَمْ صخرة

تحتاجُ الأرضُ

لتكتمَ صراخَ شهدائها

حين يمرُّ على أديمها القتلة¹⁰⁹

يخلق الشاعر هنا صورة بلاغية تنم عن الحرص في نقل صورة واقعه
التي شُوِّهت بالموت والدماء، خاصة الذين رحلوا ضحية الحقيقة
والحق، فكانوا شهداءً من أجل البلاد، وعلى وفق ذلك قدّم الصائغ
سؤالاً، فحواه:

كَمْ صخرة / تحتاجُ الأرضُ / لتكتمَ صراخَ شهدائها / حين يمرُّ على
أديمها القتلة

إنَّ صورة الإنسان الضحية في بلاده لا تُعكس بالصورة الحقيقية إلا من
خلال التدوين، فالكتابة والشعر منها تُعدّ الديوان الأبرز لتكون سجلاً
حافظاً لحقيقة الحاكم المستبدّ، في تسلطه وجبروته، فهو الصانع للدماء
في كل عصر:

¹⁰⁹ الأعمال الكاملة: 3 / 256

أقول لصّخبي: ألا تُبصرون دمي يابساً في الغُصُون؟

كلّما نصبوا حاكماً

نصبوا

ألف مشنقة

وانقسمنا على الموت

بين الحروب

وبين السجون

أصيحُ: بلادي

وأشهُقُ ..¹¹⁰

تتجسّد لغة الخوف¹¹¹ في نصوص الصائغ، محاولاً إضفاء طابع الموت عليها؛ لأنه يُجسّدها من الواقع الذي أثر على المجتمع بكلّ تفاصيله؛ لذلك تهيمن تلك اللغة في المعنى المُراد، واللفظ المُصاغ.

¹¹⁰ الأعمال الكاملة: 263 / 3

¹¹¹ يذكر الصائغ أن " الخوف بتدرجاته وتنوعاته حالة إنسانية في كل زمان ومكان، لكن الباعث له مختلف جداً في الحال والمآل. استوقفني في قصيدة "المنجم" للشاعرة جني مصطلح "The Widow Maker" أي: "صانعة الأرملة". وكان صديقي المترجم أ. غسان نامق قد بحث كثيراً عنها وعن مرادفاتها في القواميس الإنكليزية والعربية. ومرةً أثناء مشاركتنا: جني وأنا، في مهرجانٍ شعريّ في مدينة كارديف Cardiff، عام 2017، عرجنا معاً بصحبة ناشرة كتبنا ليونا استر مدلين Leona Ester Medlin وزوجها

حاول الصائغ أن يؤسس لنصوص متماسكة، ومغايرة، فضلاً عن

تركيبها بصورة بلاغية مؤثرة:

ألا تُبصرون/ دمي/ يابساً في الغُصُون؟

إنّ لغة الدم تدعو إلى عنف لغوي يُسهّم في ازدياد هاجس الخوف؛ إذ

تهيمن تلك اللغة على المعنى العام للنص؛ بحسب تأثيرات الأحداث

السائدة في البلاد، فلغة الدم سادت في فترات مستمرة، ولغة الحُكّام

زادوا لغة الخوف لدى عامة الناس:

كلّما نصبوا حاكماً / نصبوا ألفَ مشنقةٍ/ وانقسمنا على الموتِ

يستحضر الشاعر لغته من الواقع، رابطاً إياه بلحظات من التاريخ،

لنكون إزاء نصّ يحمل آلام السنين بكلّ تجلياتها الصعبة، وما مرّ به

ريتشارد Richard، إلى أحد المناجم القديمة، وهناك راحتُ جني تستعرضُ أمامي رحلةَ أسلافها في باطن الأرض لاستخراج الفحم والمعان، ومخاوفهم في تلك الظلمات المديدة، وكيف أنهم عندما يخرجون بعد أيام أو أسابيع يغلقون أعينهم لفترات طويلة تحاشياً لأي ضوء قد يُفقدّهم البصر للأبد.. وفجأة توقفتُ أمامَ آلةٍ كبيرةٍ حادةٍ قاطعةٍ كنتُ قد سألتُها عنها أثناء مراجعاتنا لتلك القصيدة: "المنجم"، فراحتُ تروي كيف أنّ الـ "ويدو ميكر The Widow Maker" آنذاك كانتُ تهرسُ الكثيرَ من عمّال المناجم في أعماق الأرض، لتجعلَ من زوجاتهم أرامل. لذا أطلقوا عليها هذه التسمية المريعة "صانعة الأرامل"، فغلبتُ عليها هذه الصفة. "مقابلة مع الصائغ في 15 / 7 / 2024

العراقي لم يمرّ به آخر من الشعوب، فالحديث طويل يبدأ من الحروب
ولا ينتهي عند الجلادين من الحكّام:
أصغي لرنين معاولهم
تحفر التاريخ
بأصابع من حجرٍ
وجلودٍ ملّحت السياطُ
أصغي...
نَمّة أنينٍ طويلٍ

يُوصِلُنِي بِسِرّةِ الأرض¹¹²

يؤكد الشاعر فكرة الخوف من خلال نصّه، فرنين المعاول التي تحفر
التاريخ لم يزل يصغي لها، والجلود ملّحت بقوة السياط، ولم يزل الشاعر
مثل أي متلقٍ آخر، لم يزل يصغي للأنين الطويل، الأنين الذي
يوصل بسِرّة الأرض.

¹¹² الأعمال الكاملة: 3 / 312

خاتمة:

في ختام كتابنا هذا، نقف - هنا - عند أهم النتائج التي تجلّت لنا ملامحها بعد هذه القراءة، والتي لخصناها بما يأتي:

- حاولنا تقريب الجوانب المتشابهة بين الشاعرين، وتشخيص الجوانب المختلفة؛ لنكون إزاء الرؤية والتفكير لدى الشاعرين.
- حدّدنا رؤية الكتاب الخاصة بتوظيف صورة العراق التاريخية وما يرتبط بها من تجليات متنوعة، لتكون الصورة واضحة لدى المتلقي بين الاستحضار التاريخي للشاعرين.
- أظهر الكتاب الهيمنة الجلية لمدينة بابل في نصوص الشاعرين، بوصفها مدينة أثرية تُمثّل الإرث الحضاري للعراق، وبكلّ ما فيها من مُسميات وشخصيات ورموز وأمكنة وأزمنة وما شابه.
- ركّزنا على أهم المهيمنات في نصوص الشاعرين؛ من خلال ما تضمنته لغتهما الشعرية من تجليات حول صورة العراق، بتأريخه وما ارتبط به.

- فصلنا القول في صورة العراق التاريخية، فكانت مهيمنة في نصوص الشاعرة جني، كما هي مهيمنة في نصوص الصائغ.
- حاولنا الخوض في النصوص التي تُهيم عليها دلالة النهر وعلاقتها بالآثر الفكري للشاعرين.
- ركّزنا أيضا في تحليل النصوص التي حملت معنى العنف وتجلياته، كالموت وجوانبه التي حُصّست فيها، فضلا عن الخوف ومهيمناته لدى الشاعرين.

المصادر:

- الأعمال الشعرية الكاملة، عدنان الصائغ، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2017
- الآن كما قبل Now As Than جني لويس، ط1، دار نشر مولفران برس، 2013، لندن
- المواقف والمخاطبات، عبد الجبار النفري، إصدار جامعة ميتشيغان، 1985م
- جماليات المكان، غاستون بلاشار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1984م
- حتى تخوم العالم، نشيد گلگامش، جني لويس، تر: مجموعة من المترجمين، مراجعة وتقديم عدنان الصائغ، ط1، دار سطور ودار الرافدين، بغداد، 2018م
- دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني نموذجاً، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2000م
- رؤية الموت في شعر محمد القيسي، ملاك سعيد محمد، (رسالة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2016

○ زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت،

2005

○ مقابلة مع الشاعر عدنان الصائغ في 15 / 7 / 2024

○ مقابلة مع الشاعرة جني لويس في 15 / 7 / 2024

○ الموت في الشعر العربي الحديث، أحمد عصله، (أطروحة

دكتوراه)، جامعة حلب، سوريا، 1995م

○ نشيد أوروك، عدنان الصائغ، ط2، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، 2006

○ هذا الكتاب، كمال أبو ديب، مجلة فصول، المجلد/16، العدد

الثاني، القاهرة، 1997م

<http://www.mulfran.co.uk/JennyLewis.html>

**Babylon in Poetry: A Comparative Reading of
"Gilgamesh" by Jenny Lewis and "Uruk" by Adnan
Al-Sayegh
Dr. Atheer Mohsin Ghafil**

Abstract:

Comparative literature holds great significance, as it offers an intellectual approach to examining the nature of two cultures—distinct in language, vision, and expression—while seeking to discern the essence of the discourse emerging from the ideas they embody.

This study is structured around a literary comparison of two long poems: **The Song of Gilgamesh** by the British poet Jenny Lewis, and **The Song of Uruk** by the Iraqi poet Adnan Al-Sayegh.

We have endeavored to analyze these poetic texts by considering their differences in form, expression, language, and vision, alongside their shared themes and content; both texts evoke the historical image of Iraq and reframe it within a contemporary context.

The image of Iraq is portrayed through the eyes of a British poet who loved the country and wrote about it, evoking various facets—figures, places, situations, and events—and attempting to link the past with the present to diagnose issues without severing ties to the future. Similarly, the Iraqi poet Adnan Al-Sayegh composed his poem with a purely

Iraqi spirit, encapsulating the historical image of Iraq in all its intricate detail.

The study is organized into three chapters and a conclusion.

The first chapter, titled "The Historical Image of Iraq," comprises two sections. The first section addresses the relationship between the poet and the "Other," exploring two specific dynamics: the relationship between the poet and the historical figure, and the relationship between the poet and the place.

The second section is titled "The Dramatic Moment in Poetry" and encompasses two perspectives: the spontaneous imagery involved in constructing poetic drama, and the rhetoric of poetic language. The second chapter was titled "The Significance of the River and Its Relationship to Babylonian Civilization in Poetry" and comprised two sections: the first addressed the significance of the Tigris and Euphrates rivers in poetry, while the second examined the significance of the river in poetry more broadly.

The third chapter was titled "The Language of Violence and Its Manifestations" and was divided into two sections: the first

explored the significance and manifestations of death, and the second examined the language and manifestations of fear. The conclusion summarizes the key findings of the study. This comparative study aims to gain a broader understanding of how the "Other"—the foreigner—perceives the historical image of Iraq. It is an attempt to reconstruct meanings within a unified whole, revealing how the Other views our country and our history—a history rich in civilization and sophistication. We also shed light on the new cultural elements Iraqi poets in the diaspora acquire and attempt to embody within their texts, ultimately arriving at a coherent and expressive intellectual framework that allows us to grasp the ideas and manifestations contained therein. We endeavored to analyze the texts based on our own perspective, limiting reliance on external sources to a select few. Additionally, we sought the poets' own insights through personal interviews, aiming to clarify their intentions regarding specific texts and to provide the reader with a clearer picture.

In conclusion, praise be to God Almighty, first and last. I must also express my sincere gratitude to the poet Adnan Al-Sayegh for his gracious cooperation in answering interview questions and for facilitating communication with the poet Jenny Lewis so she could respond to the questions addressed to her. This cooperation enabled the study to achieve a clear and lucid perspective. Success comes from God Almighty.

Keywords: Historical image of Iraq, Jenny Lewis, Adnan Al-Sayegh, use of history.