جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد / كلية التربية (ابن رشد)

عبد الجبار المطلبي
وجهودهُ في الأدب والنقد

رسالة تقدّم بها الطالب

محمد رضا كريم

إلى مجلس كلية التربية (ابن رشد) في جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ المساعد الدكتورة
سلافة صائب خضير

١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م

بسم اللّه الرحمن الرحيم

((شَهِدَ اللّهُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلاَئِكَةُ وَأُوْلُواْ الْعِلْمِ قَآئِمَاً بِالْقِسْطِ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ))

صدق الله العليّ العظيم

آل عمران : (١٨)

الإهـــــــداء

الوجود حقيقة شاهدة

والحقيقة وجود مشهود

فإلى

تلك الحقيقة النّاهــدة

الضّاحية السّاجية في وَجْدي

أُهْدي باكــورة جُهْدي

محمـــد

ملخـــص

الـدكتور عبـد الجبـار المطلبـي وجهـوده فـي الأدب والنقـد ، رسـالة تقـدّم بهـا الطالب محمد رضا كريم إلى مجلس كلية التربية / ابن رُشد في جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها ، بإشراف الأستاذ المساعد الدكتورة سُلافة صائب خضير . (١٤٣٠هـ .٢٠٠٩ م) .

والمطلبي شخصية أكاديمية ، أكمل دراساته العالية في الجامعات الغربية ، وحصل على شهادتيْ الماجستير والدكتوراه في الأدب العربي ، ومن ثُمَّ تولّى مُهمّة التدريس في الجامعات العراقية والعربية ، فضلاً عن الأجنبية ما يقرب من الأربعين عاماً . وقد حصل على درجة الأستاذية في مجال اختصاصه ، لنشاطاته العلمية المتنوعة في البحث والدراسة والإشراف على طلبة الدراسات العليا والمشاركة في مناقشات رسائلهم وأطاريحهم الجامعية .

وهو أديب ناقد ، كتب في الشعر والمسرحية والرواية والقصة عدداً من المؤلفات المخطوطة التي لم تنشر ، فضلاً عن دراساته وأبحاثه العلمية في الأدب والنقد ، وكتبه المترجمة والمحققة ، وهي بالعشرات ، وأغلبها منشور ومتداول بين القُرّاء والدارسين ، لكنه لم يحظَ بالدراسة والعناية .

وقد عرّفت الدراسة بشخصيته ، فأعطتْ صورة عن سيرة حياته في جوانبها المتعددة : وعرضت بالدرس والتحليل شعره وأدبه المسرحي والروائي ، فضلاً عن عرض مواقفه النقدية من الشعر العربي ومناهج دراسته ومعايير نقده في عصوره المختلفة .

وتألفت خطة الدراسة من الفقرات البحثية الآتية :

المقدمة .

الفصل الأول : سيرة حياة المطلبي .

المبحث الأول: سيرته الذاتية .

- سيرته الأُسرية والدراسية والوظيفية .
- سيرته الثقافية والعلمية .
- نظراته إلى الدين والمجتمع ونظام الحكم .

مؤلفاته وكتبه المترجمة والمحقّقة

٠١ مؤلفاته الأكاديمية وكتبه .

٠٢ مؤلفاته الأدبية (الشعر ، والمسرحية ، والرواية ، والقصة) .

٠٣ أبحاثه ومقالاته .

٠٤ ترجماته .

٠٥ تحقيقاته .

المبحث الثاني : آراء معاصريه في شخصيته وانطباعاتهم عنه.

- المطلبي في مذكّرات الجواهري .
- المطلبي الإنسان .
- المطلبي المثقّف .
- المطلبي المدرّس .
- المطلبي الناقد .

الفصل الثاني : شعره .

توطئة .

المبحث الأول: شعر الديوان / موضوعاته.

٠١ الوصف .

٠٢ الشكوى والهموم الذاتية .

٠٣ الغزل .

٠٤ الشعر الديني .

٠٥ الشعر السياسي والحماسي .

٠٦التأمُّلات والأفكار .

٠٧ النقد الاجتماعي .

٠٨ الأُخوانيات .

٠٩ الرّثاء .

٠١٠ الخمرة .

المبحث الثاني: قصيدته الكابوس (أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة) ، تحليل موضوعي فنّي .

الفصل الثالث : أدبه المسرحي والروائي .

توطئة .

المبحث الأول : مسرحيته الشعرية (عام الفيل) تحليل فني .

- موضوعها .
- منهجها .
- قراءتها التحليلية .

٠١ الحدث والصراع .

٠٢ الشخصيات .

٠٣ الزمان والمكان .

٠٤ الحوار .

٠٥ اللغة .

المبحث الثاني : روايته (دموع طويلة في ظلام بغداد) ، تحليل بُنيتها السَّرْدية .

أولاً/ الراوي :

- بُنية المنظور القصصي أو الروائي :

٠١ المنظور الخارجي .

٠٢ المنظور الداخلي .

- بُنية السرد القصصي .

٠١ السرد الموضوعي .

٠٢ السرد الذاتي .

ثانياً/ المرْوي :

٠١ بناء الحدث .

٠٢ بناء الزمن .

٠٣ بناء المكان .

٠٤ الشخصيات .

ثالثاً: المرْوي له :

٠١ المروي له المُمَسْرح.

٠٢ المروي له غير المُمَسْرح .

الفصل الرابع : مواقفه النقدية .

توطئة .

المبحث الأول : موقفه من القصيدة العربية في العصر الجاهلي .

المبحث الثاني : موقفه من مناهج الشعر الجاهلي النقدية .

المبحث الثالث : موقفه من معايير نقد الشعر الإسلامي والأموي .

المبحث الرابع: موقفه من الشعر الحُرّ ونقْده.

الخاتمة.

مصادر البحث ومراجعه .

وهكذا يظهر أنَّ الدراسة قد تنوّعت في موضوعاتها من السيرة الذاتية إلى الشعر والمسرحية الشعرية والرواية والنقد ، فضلاً عن تنوّع المنهج الذي اقتضته طبيعة الموضوع في كل فصل من فصولها . وبهذا يمكن للقارئ أن يجد فيها ضالته ممّا يريد أنْ يطّلع عليه أو يبحث فيه .

فهرس الموضوعات

الموضـــــوع	الصفحة	
	من	إلى
فهرس الموضوعات	أ	هـ
المقدمة	١	٣
الفصل الأول : سيرة حياة المطلبي	٤	٤٢
المبحث الأول : سيرته الذاتية	٤	٢٨
– سيرته الأسرية والدراسية والوظيفية	٤	
– سيرته الثقافية والعلمية	٨	
– نظراته إلى الدين والمجتمع ونظام الحكم	١٩	
– مؤلفاته وكتبه المترجمة والمحققة	٢٤	
١. مؤلفاته الأكاديمية وكتبه	٢٥	
٢. مؤلفاته الأدبية (الشعر، والمسرحية، والرواية، والقصة)	٢٦	
٣. أبحاثه ومقالاته	٢٦	
٤. ترجماته	٢٧	
٥. تحقيقاته	٢٨	
المبحث الثاني : آراء معاصريه في شخصيته وانطباعاتهم عنه	٢٩	٤٢
– المطلبي في مذكرات الجواهري	٢٩	
– المطلبي الإنسان	٣٠	
– المطلبي المثقّف	٣٤	
– المطلبي المدّرس	٣٦	
– المطلبي الناقد	٣٨	

الموضـــــوع	الصفحة	
	من	إلى
الفصل الثاني : شعره	٤٣	١٥٢
توطئة	٤٣	
المبحث الأول : موضوعاته	٤٦	١١٥
١. الوصف	٤٦	
٢. الشكوى والهموم الذاتية	٦٤	
٣. الغزل	٧٦	
٤. الشعر الديني	٨٤	
٥. الشعر السياسي والحماسي	٩١	
٦. التأملات والأفكار	١٠١	
٧. النقد الاجتماعي	١٠٤	
٨. الأخوانيات	١٠٨	
٩. الرثاء	١١٠	
١٠. الخمرة	١١٣	
المبحث الثاني : قصيدته الكابوس (أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة) ، تحليل موضوعي فنّي	١١٦	١٥٢
الفصل الثالث : أدبه المسرحي والروائي	١٥٣	٢٦٦
توطئة	١٥٣	
المبحث الأول : مسرحيته الشعرية (عام الفيل) تحليل فني	١٥٥	٢٠٤
– موضوعها	١٥٥	
– منهجها	١٥٨	

الموضـــوع	الصفحة	
	من	إلى
– تحليلها فنياً	١٦٢	
١. الحدث والصراع	١٦٢	
٢. الشخصيات	١٧٤	
٣. الزمان والمكان	١٨٦	
٤. الحوار	١٩٤	
٥. اللغة	٢٠٢	
المبحث الثاني : روايته (دموع طويلة في ظلام بغداد) ، تحليل بنيتها السردية	٢٠٥	٢٦٦
أولاً : الراوي	٢٠٥	
– بنية المنظور القصصي أو الروائي	٢٠٥	
١. المنظور الخارجي	٢٠٦	
٢. المنظور الداخلي	٢١٠	
– بنية السرد القصصي	٢١٥	
١. السرد الموضوعي	٢١٥	
٢. السرد الذاتي	٢٢٢	
ثانياً : المروي	٢٢٧	
١. بناء الحدث	٢٢٧	
أ– نسق التتابع	٢٢٨	
ب. النسق الحلقي	٢٣١	
ج. نسق التضمين	٢٣٢	

الموضـــوع	الصفحة من	الصفحة إلى
٢. بناء الزمن	٢٣٤	
أ- الترتيب الزمني (الاسترجاع ، الاستباق)	٢٣٥	
ب- الإيقاع الزمني (التلخيص ، الحذف أو الثغرة)	٢٣٨	
٣. بناء المكان	٢٤٠	
أ. الواقعي / المتخيّل	٢٤٢	
ب. الإقامة / الانتقال	٢٤٤	
ج- المديني / الريفي	٢٤٧	
٤. الشخصيات	٢٤٩	
أ. الرئيسة	٢٥٠	
ب. الأساسية	٢٥٥	
ج. الثانوية	٢٥٩	
ثالثاً : المروي له	٢٦١	
١. المروي له الممسرح	٢٦٢	
أ- المروي له – الشخصية	٢٦٢	
ب- المروي له – البطل	٢٦٣	
ج – المروي له – الراوي	٢٦٤	
٢. المروي له غير الممسرح	٢٦٥	
الفصل الرابع : مواقفه النقدية	٢٦٧	٣٥١
توطئة	٢٦٧	
المبحث الأول : موقفه من القصيدة العربية في العصر الجاهلي	٢٧٠	٢٨٦

الموضـــوع	الصفحة	
	من	إلى
المبحث الثاني : موقفه من مناهج الشعر الجاهلي النقدية	٢٨٧	٢٩٩
المبحث الثالث : موقفه من معايير نقد الشعر الإسلامي والأموي	٣٠٠	٣٢١
المبحث الرابع : موقفه من الشعر الحر ونقده	٣٢٢	٣٥١
الخاتمة	٣٥٢	٣٥٤
مصادر البحث ومراجعه	٣٥٥	٣٦٨
ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	4	1

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

الحمدُ لله رب العالمين وأزكى الصلاة والسلام على أشرف الرُسل والأنام محمد وآله الطاهرين وأصحابه الغُرّ الميامين ، وبعد :

فقد عرض عليَّ أستاذي الدكتور أحمد شاكر غضيب موضوع بحثي وحفزني لدراسته ، ولم يطل الوقت حتى استقرَّ رأيي عليه . وبدأتُ أُلملم أطراف الموضوع ، فاتصلتُ بأسرة المطلبي ، فضلاً عن زملائه وتلامذته من الأكاديميين ، وأخذت فكرة أوّلية عنه ، ومن ثمّ انهمكتُ في قراءة أعماله الأدبية والنقدية ودراستها ، وهكذا أخذت أُلفتي معه تزداد عمقاً ومحبة يوماً بعد آخر ، وفي كل مرحلة من مراحل البحث ، فكانت ثمرتها هذه الدراسة المتواضعة التي لا أدّعي أنها وفّت بحقّه أو أحاطت بكل فكره وإبداعه ، ولكني بذلتُ جهدي في حدود معرفتي ، وهي محدودة في كل الأحوال ، ولم أدّخر من طاقتي شيئاً .

تألّفت خطة الدراسة من فصول أربعة وخاتمة . خصص الفصل الأول لحياته، وتألف من مبحثين : ألقيت الضوء في الأول على سيرته الذاتية ، من حيث سيرته الأُسرية والدراسية والوظيفية ، ونشاطه الثقافي والعلمي ، ونظراته إلى الدين والمجتمع ونظام الحكم ، فضلاً عن مؤلفاته وكتبه المترجمة والمحقّقة . وعرضتُ في الثاني آراء معاصريه في شخصيته وانطباعاتهم عنه ، من حيث ذكره في مذكّرات الجواهري ، وفي كونه إنساناً ،مثقّفاً ، مدرّساً وناقداً .

وخصصتُ الفصل الثاني لدراسة شعره ، وجاء في مبحثين : درستُ في الأول موضوعات شعره التي تضمنها ديوانه ، من وصف ، وشكوى وهموم ذاتية ، وغزل ، وشعر ديني ، وغيرها من الموضوعات الأُخرى . وحلّلتُ في الثاني قصيدته (الكابوس) تحليلاً موضوعياً فنيّاً .

ودرستُ في الفصل الثالث أدبه المسرحي والروائي ، وقسّمتهُ على مبحثين: خصصتُ أوّلهما لتحليل مسرحيته الشعرية (عام الفيل) تحليلاً فنياً ، من حيث

موضوعها ومنهجها ، ثم اتجهت بالقراءة التحليلية إلى الحدث والصراع ، والشخصيات ، والزمان والمكان ، فضلاً عن الحوار واللغة . وحللتُ في ثانيهما البنية السردية في روايته (دموع طويلة في ظلام بغداد) ، فحللت عناصر الرواية، وأوّلها الراوي ، من حيث بنية المنظور القصصي والروائي بنوعيه : الخارجي والداخلي ، وبنية السرد القصصي بنوعيه : الموضوعي والذاتي . وثانيهما المروي، من حيث بناء الحدث بأنساقه المعتمدة في الرواية ، وبناء الشخصيات بأنواعها التي ظهرت في الرواية ، وثالثها المروي له ، في نمطيه : الممسرح بتفرعاته الموجودة في الرواية ، وغير الممسرح .

وآخر الفصول الرابع الذي خصصتُه لدراسة مواقفه النقدية ، وتألف من أربعة مباحث : الأول موقفه من القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، والثاني موقفه من مناهج الشعر الجاهلي النقدية ، والثالث موقفه من معايير نقد الشعر الإسلامي والأموي ، والرابع موقفه من الشعر الحرّ ونقده .

وختمتُ الدراسة بخاتمة تضمنت نتائجها الرئيسة ، وذيّلت بحثي بقائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدتها فيه ، فضلاً عن ثبت بمقابلات الأشخاص الذين التقيتهم .

ولم تخل الدراسة من صعوبات ومعوقات ، وأهمّها سعتها وتنوّع موضوعاتها في مقابل مدّة محددة قد لا يسعف أمدها الدارس في إنجاز عمله بالشكل الذي يلبّي طموحه ، ومنها أنّ مؤلفات المطلبي لم تكن كلها في متناول يدي ، لأحيط بانتاجه الفكري كلّه ، ولاسيّما المخطوطة منها، ومنها مثلاً كتابه (مواقف شتى في الأدب والنقد) ، ومجموعته القصصية (فطومة السودة) ، ومن صعوبات الدراسة الأُخرى ، قلّة المصادر والمراجع وندرتها في المكتبات للظروف المعروفة في الوقت الحاضر . ولعلَّ فقدان المادة الخبرية التي تؤرخ حياته وتصف سيرته ، تشكل هي الأُخرى مشكلة في الدراسة المعاصرة ، مّما ألجأني إلى الاستعانة بأفراد أسرته ومعاصريه من زملائه وتلامذته الأكاديميين ، لسدّ هذا الفراغ في الدراسة، واضعاً نصب عيني البحث عن الحقيقة العلمية في ذلك .

ولا أنسى بعد رحلة بحثي أن أشكر كل من كان له فضل عليَّ ، لاسيما أساتذتي في قسم اللغة العربية ، وأثني على أستاذتي المشرفة جميل الثناء ، ثم أشكر آل المطلبي ، لاسيما الدكتور مالك المطلبي وسعد عبد الجبار المطلبي على تعاونهم معي في إسداء المعلومة وإتحافي بعدد من مؤلفات عميدهم موضوع دراستي . ولا يفوتني شكر السادة رئيس لجنة المناقشة وأعضائها على ما سيتحفونني به من أفكارهم وتوجيهاتهم خدمة للعلم ورعاية لأدب هذه الأمة الأديبة .

والحمدُ لله رب العالمين على عونه ، وما توفيقي إلاّ بالله ، فهو وحده الموفق للخير والسداد .

سيرته الأُسرية والدراسية والوظيفية:

ينتمي المطلبي إلى قبيلة آل المطلب القرشية التي ينتهي نسبها إلى (عبد المطلب) جدّ النبي الأكرم (r) . كان أجداده الذين تنحدر أسرته منهم يسكنون أرض الحرميّن الشريفيّن ، فنزحوا بصحبة بعض الأُسر من أبناء قبيلته ، فضلاً عن أُسر من أبناء القبائل الأخرى ، ومنها (شمّر) إلى الجنوب العراقي سنة ١٦٤٠ ، لأسباب غير معروفة . ومرّت السنون ، لتأتي بوالد المطلبي الحاج (يوسف) الذي ظلّ يتنقل بأسرته بين مدن وقصبات الجنوب العراقي ، إلى أن استقرّ به المطاف في قصبة من قصبات مدينة العمارة مركز محافظة ميسان . ومن ثمَّ أسسَّ بيتاً عماده الدين والمعرفة . إذ عُرف هذا الرجل بشخصيته الدينية وميّله إلى العلم والمعرفة . ممّا دفعه إلى أن يشدّ الرحال إلى النجف الأشرف ، ليتلقى فيها علومه الدينية واللغوية . وبعد رجوعه إلى مدينة ميسان ، سرعان ما ذاع صيته بين الناس هناك على أنه من أهل الفضل والورع . ويذكر مَنْ كان يعرفه آنذاك شيوع معتقد ، مفاده ؛ أن الطفل الرضيع الذي يصاب بمرض ، يُشفى إذا أدخلتْه والدته في (تنّور) بيت المطلبي . لقد أدرك الحاج (يوسف) منذ وقت مبكر أهمية العلم في حياة الإنسان ، فحرص على إرسال أولاده إلى المدارس ، على ندرتها آنذاك ، ليأخذوا قسطهم من المعارف والعلوم ، ولاسيما ما يتصل منها بعلوم الدين والقرآن واللغة . وتُعدُّ خطوته هذه جريئة بالقياس إلى تقاليد ذلك المجتمع الريفي الساذج الذي كان جلّ اهتمامه منصباً على توجيه أبنائه إلى الأعمال الزراعية وتربية الحيوانات الداجنة. في هذا البيت الملتزم بالدين ، والمتفتح على المعرفة ، ولد (عبد الجبار يوسف مطيلب المطلبي القرشي) سنة ١٩٢٣ ، في قرية (الحلفاية) التابعة لناحية (المشرّح) ، والمشرح فرع من نهر دجلة ، تطلُّ عليه هذه القرية . كان عبد الجبار الابن البكر ، فأحاطه والده بحنانه ورعايته ، وتولى أمر تعليمه الأول بنفسه ، فكان يلقي عليه دروسه الدينية واللغوية والأدبية ، وما أن بلغ سنّ التعليم حتى أرسله إلى الابتدائية ، فأقبل التلميذ الصغير على دروسه بشغف ، مفيداً من والده الذي كان يشجعه ويوجهه، ويوفر له كل ما يحتاجه من كتب دراسته ولوازمها . وهكذا وجد المطلبي طريقه إلى الدراسة ميسرة ، على الرغم من ظروفها الصعبة آنذاك ، فأكمل

الابتدائية سنة ١٩٣٦ . ومن ثمّ واصل دراسته الثانوية في مدينة العمارة ، حتى أكملها سنة ١٩٤٢ . عرفت هذه المرحلة من تاريخ أسرته ، بمرحلة الحاج (يوسف المطلبي) [١] .

ويصف الدكتور (مالك المطلبي) [٢] تلك المرحلة الأبوية ، بقوله : " كان تعلّمنا في بيئة أسرية لغوية دينية ، واللغة كانت ناتج الدين وليس العكس ، فقد كنّا نصدر عن القرآن ، لكونه ثقافة لغوية ولهذا فالإخوة كلّهم متخصصون في الثقافة اللغوية ، إمّا العربية أو الإنكليزية ، وكانت هذه المرحلة هي المرحلة الأبوية " [٣] . ويصفها (عبد الرزاق المطلبي) [٤] ، بقوله : " كان جدّي الحاج يوسف المطلبي ، وهو كبير آل المطلبي في حياته ، عالماً لغوياً ودينياً ، يُرجع له في كليهما ، وفي هذا المناخ ، كتب التراث وكتب المعرفة ، وفي حلقة الدرس اليومية الخاصة التي لحقت وأخذتُ أنا منها . تلقّى [٥] أولى دروس المعرفة بالتراث والأدب ، وعرف أمهات المصادر التي يلتقي فيها العلم الديني بعلوم اللغة والآداب"[٦] . ويصف عبد الرزاق إصرار خاله على الدراسة في ظلّ تلك الظروف الصعبة ، بقوله : " فكيف لفتى في مدينة صغيرة في أقصى الجنوب الشرقي من البلاد ، المهملة التي لا يذكرها التاريخ ، ولا تملك لها خرائط الجغرافيا إشارة .. من هذه المدينة .. القرية : (المشرّح) ، ومن أجزاء مدارس الجوامع والكتاتيب ، دفعته تلك الشعلة تابعاً رغبته في الانتساب إلى المدارس .. من الابتدائية إلى الثانوية.. ثمّ وهذا هو الاختراق الحقيقي لتاريخ تلك

---

(١) مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

(٢) الأخ غير الشقيق للدكتور عبد الجبار المطلبي .

(٣) مقابلة أُجريت مع أخيه(د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣ ، في بغداد .

(٤) ابن أخت الدكتور عبد الجبار المطلبي .

(٥) أي عبد الجبار المطلبي .

(٦) مقابلة أُجريت مع (عبد الرزاق المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١٤ ، في بغداد .

المنطقة وكل حساب مسافاتها .. لقد قصد الجامعة .. هل هذا الأمر في نهايات الثلاثينيات من القرن الماضي أو بدايات الأربعينيات " [1] .

وبعد أن أكمل الثانوية سنة ١٩٤٢ ، التحق بدار المعلمين العالية في بغداد ، وتخرّج فيها عام ١٩٤٥ ، حائزاً على شهادة (الليسانس) مع مرتبة الشرف في اللغة العربية وعلومها . ثمّ عاد إلى محلّ سكناه في مدينة ميسان ، إلى أن صدر أمر تعيينه مدرّساً على ملاك التعليم الثانوي في ١٩٤٩/٩/١٥ ، ونسب إلى ثانوية العمارة التي ظلّ يدرّس فيها اللغة العربية إلى سنة ١٩٥٢ . في هذه المرحلة من عمره تبلورت شخصيته العلمية والأدبية ، وبلغت درجة متقدمة من النضج العقلي والفكري . ألا أنه بدأ يواجه صعوبة في التأقلم مع أجواء قريته (الحلفاية) ، بسبب ما كان يشاهده من كثرة النزاعات القبلية ، وضيق الآفاق الفكرية والعلمية فيها . فأثّر ذلك في نفسه وآلمه ، وخلق في داخله شيئاً من التناقض بين ما كان يقرؤه في كتب الدّين والأدب من جهة ، وواقع أقرب إلى الفوضى ، يتعصب أهله ويثورون لأدنى المشكلات من جهة أخرى . فأحسَّ بأن عليه أن يفعل شيئاً لإصلاح هذا المجتمع المتخلّف الذي ينتمي إليه ، وراح يفكر في مشروع لتحسين علاقات مجتمعه وتقاليده. وما لبث أن اعتمد مشروعاً تربوياً تنويرياً يقوم على إشاعة روح الإيمان بالعلم والتعلّم ، وأخذ يوجّه الناس إلى ضرورة نبذ كلّ العادات والتقاليد الجاهلية القائمة على التعصّب والتفسير الخاطئ لمفهوم التكتّل الجماعي ، وسعى إلى تعريفهم بدوْر القبيلة في بناء مجتمع نظامي متحضّر ، يكون لكل فرد فيه دور متميز في بناء المؤسسة الاجتماعية الحضارية القائمة على احترام النظام وتطبيقه . ومضى في سبيله تلك يثقف الناس باتجاه الإصلاح ، فعقد الندوات المستمرة ، وألقى المحاضرات المؤثرة ، والتقى بجموع الناس ، موجهاً ومرشداً في تلك المدينة البائسة التي غلب على أهلها الجهل والأميّة . وبعد وفاة والده ، تولّى تدبير شؤون الأسرة . لكونه أكبر الأبناء سناً . تدبيراً تصدق عليه صفة الزعامة ، وسار على خُطى أبيه في توجيه أبناء أسرته نحو العلم والثقافة والدين

---

[1] مقابلة أُجريت مع (عبد الرزاق المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١٤ ، في بغداد .

. ومن نتاج مساعيه أن تبوأ أخوته مواقعهم المتقدمة في هذا المجال ، ومنهم أخوه الدكتور (مالك) اختصاصي اللغة ، وأخوه الآخر الدكتور (غالب) اختصاصي النحو ، فضلاً عن ابن شقيقته المدرس الأديب (عبد الرزاق) صاحب رواية (الظامئون) . وتعارفت أسرته على أن تسمي هذه المرحلة من حياتها بمرحلة (عبد الجبار المطلبي) [١] . وهي مرحلة خدم فيها أبناء أسرته فيما بذله من جهوده العلمية ، ولاسيما ما يتصل منها بالجانب اللغوي . ووصف الدكتور مالك المطلبي فضل (عبد الجبار) اللغوي على الأسرة ، بقوله : " أمّا عبد الجبار فقد قام بالنقلة النوعية المهمة ، وهي نقلة اللغة من الجانب النظري إلى الجانب العملي ، والذهاب بتطبيقات اللغة وأفعالها اللفظية إلى أقصى تخوم " [٢] .

في ١٩٥٢/٨/١٨ ،أوفد في بعثة علمية إلى (ساوث ويسترن . تكساس) في أمريكا ، لإكمال دراسته العالية ، فحصل على شهادة (الماجستير) في الأدب المسرحي عام ١٩٥٤ . عاد بعدها إلى أرض الوطن ، وباشر عمله التدريسي في ١٩٥٤/١/٢١ .ثم نقل إلى دار المعلمين الابتدائية مدرساً بتاريخ ١٩٥٤/٨/٢٨واستقال من وظيفته بتاريخ ١٩٥٦/٩/٦ ، ليلتحق بالبعثة العلمية المتجهة إلى (لندن) هذه المرّة ، لإكمال دراسته (للدكتوراه) في مدرسة (اللغات الشرقية والأفريقية). وفي ١٩٦٠ حصل على شهادة (الدكتوراه) في الأدب العربي عن أطروحته (دراسة نقدية في شعر ذي الرمّة) ، وقد كتبها باللغة الإنكليزية . وبعد عودته إلى العراق، أعيد تعيينه مدرساً للأدب العربي القديم في جامعة بغداد / كلية الآداب ، بتاريخ ١٩٦٠/٩/٢٧ . ومن ثم نقل ، ليعيّن عميداً لمعهد اللغات العالي والترجمة في ١٩٦٣/٢/١ . بعد ذلك نقلت خدماته إلى ملاك الديوان والمراكز في وزارة التربية، وعُيّن ملحقاً ثقافياً في القاهرة بدرجة مفتش اختصاص بتاريخ ١٩٦٤/٤/١١ . بقي في القاهرة أكثر من أربع سنين ، ثم عاد بعدها إلى بغداد ليتولى مهمة التدريس

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

[٢] مقابلة أُجريت مع أخيه (د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣ ، في بغداد .

في كلية آداب بغداد ، بعد أن نقلت خدماته إليها في ١٩٦٨/٨/١ . وفي سنة ١٩٧٤ سافر إلى أفغانستان على إثر تلقيه دعوة بالتدريس في جامعة (كابل) التي أمضى فيها سنوات ثلاث ، وانفك منها في ١٩٧٧/١٠/٢٠، ليعود إلى أرض الوطن ويباشر عمله التدريسي في كلّيته الآداب في ١٩٧٧/١٠/٢٤ . ومكث في عمله هذا حتى إحالته على التقاعد بتاريخ ١٩٨٨/٧/١ . حصل على درجة أستاذ مشارك في ١٩٧٨/١١/٢٦ ، ولكنه لم يحصل على درجة الأستاذية إلاّ في وقت متأخر ، وتحديداً في عام ١٩٩٠ ، بعد أن عاد إلى الخدمة الجامعية ، بصفة أستاذ ممارس[١]. ولعلَّ ظروفاً معينة حالت دون حصوله على هذه الدرجة في وقت مبكر .

بعد تقاعده عاد إلى الخدمة مدرساً في جامعة بغداد / كلية التربية . ابن رشد، سنة ١٩٩٠ . وظلَّ يتنقل بين جامعتي بغداد والكوفة حتى سنة ١٩٩٦ . ثم غادر العراق إلى (ليبيا) ، وتعاقد على التدريس في جامعة (الفاتح) الليبية حتى سنة ١٩٩٨ . وفي آخر المطاف شدّ الرحال إلى سلطنة (عُمان) ، حيث تسكن زوجه وابنته وأخوه (غالب) ، واستقر به المقام هناك إلى أن وافته منيّته عام ٢٠٠٠، ودفن هناك غريباً [٢] .

سيرته الثقافية والعلمية :

نشأ المطلبي في بيئة علمية ثقافية . فقد كان والده عالماً دينياً لغوياً ، يؤمّه طلبة العلم للاستماع إلى محاضراته التي كان يلقيها عليهم في حلقته الدراسية الخاصة في بيته . وكان المطلبي منذ صغره ، يحضر دروس والده بانتظام ، ويأخذ عنه علومه في اللغة والأدب والدين والتاريخ ، وغيرها من العلوم الأخرى . وحرص والده من جانبه على رعايته رعاية خاصة ، فأخذ بيده إلى الدرس والقراءة، وفتح له آفاق المعرفة والثقافة ، بإرساله إلى المدرسة الابتدائية ، وبذلك وضعه على الطريق المستقيمة

---

[١] ينظر: إضبارته الشخصية المرقمة (١٩٦) ، والمودعة في قسم الملفات ، في كلية التربية ابن رشد .

[٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

لمواصلة دراسته في مراحلها الأخرى . وفي هذا الوقت عكف على قراءة الكتب والمؤلفات . في شتى ضروب المعرفة . التي كانت تزخر بها مكتبته والده ، ومن جملتها كتب الدين وعلومه ، والتراث العربي ومعارفه من أدب ولغة وتاريخ وفلسفة ، وغيرها ، فضلاً عن قراءته كتب الدراسات الحديثة في أنواع العلوم المختلفة . فحفظ في زمن مبكر أجزاء من القرآن الكريم ، ومجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة ، فضلاً عن حفظه أجمل الأشعار التي جادت بها قرائح الشعراء ، منهم : امرؤ القيس ، وطرفة بن العبد ، ولبيد ، والفرزدق ، وذو الرمّة ، وأبو نواس ، وأبو العتاهية ، وأبو تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، وغيرهم كثيرون . فتبلورت شخصيته الثقافية والعلمية ، وامتلك القدرة على الإبداع والتفكير السليم في البحث وطرائقه ، فضلاً عن أنه بدأ ينظم الشعر ، وهو لما يزل في سنّ الصَّبا [١] . ويصف (عبد الرزاق المطلبي) جانباً من ثقافة خاله (عبد الجبار) ، بقوله : " كان جدّي الحاج يوسف المطلبي ، وهو كبير آل المطلبي ، عالماً لغوياً ودينياً ، يرجع له في كليهما ، وفي هذا المناخ .. كتب التراث وكتب المعرفة ، وفي حلقة الدرس اليومية الخاصة التي لحقتُ وأخذتُ أنا منها ، تلقى أولى دروس المعرفة بالتراث والأدب ، وعرف أمهات المصادر التي يلتقي فيها العلم الديني بعلوم اللغة والآداب .. وكان من الأساتذة الأُوَل الذين جمعوا بين المعرفة بالأدب العربي قديمه وحديثه والأدب الغربي قديمه وحديثه ، وكتب الشعر والمسرحية والرواية ، وقدّم الدراسات الأدبية والترجمات لكتب المعرفة الأدبية المهمة " [٢] .

وفي الوقت الذي دخل في دار المعلمين العالية طالباً ، شعر أنّ ثقافته قد وضعت على محك الاختبار والمنافسة . فقد كان هذا المعهد العلمي يزخر بطاقات إبداعية ، لا يستهان بما تمتلكه من ثروة ثقافية ومعرفية ، ولاسيما في مجالي الشعر والأدب .فضلاً عن أنه كان ميداناً خصباً للنشاطات والمباريات في هذين المجالين ؛ فدفعه ذلك إلى إثبات ذاته ، وخاض مع الآخرين من أمثاله سباق التحدّي في موضوع قريب من نفسه ، وهو الشعر ، فصدح بقوافيه نقيّة منسابة ، تأسر الأسماع وتعبث

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

[٢] مقابلة أُجريت مع (عبد الرزاق المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١٤ ، في بغداد .

بالقلوب ، فتفوّق على أقرانه ، بفوزه بالجائزة الأولى في واحدة من هذه المسابقات الشعرية التي حكّمتها لجنة متخصصة ذات مستوى رفيع [١] وليس ذلك بكثير على هذا الشاعر الجنوبي الذي حدّث نفسه أكثر من مرّة ؛ أنّ بغداد ليست وحدها عاصمة الثقافة والشعر ، وإنما هناك في الجنوب العراقي مدن أخرى ، كمدينته ميسان ، لا تقلّ عنها أهمية فيما تتصف به من ذلك . ورغب في أن يُطّلع الآخرين على ثقافة أهله الجنوبيين ، ولاسيما في مجال الشعر الذي اشتهر عنهم حُبّهم له ، وتقدمهم في إنشائه وإنشاده ، بنوعيه الفصيح والشعبي . وهكذا اتخذ من منصّة دار المعلمين العالية منصة إبداع وتعريف . وهناك التقى بخيرة الشعراء والمثقفين العراقيين ، من أولئك الذين أصبح لهم حضور بارز في الساحتين العراقية والعربية فيما بعد ، منهم: الشاعر بدر شاكر السياب ، والدكتور عناد غزوان ، والدكتور مهدي المخزومي ، والشاعر الدكتور محمد حسين آل ياسين ، والشاعر الدكتور رزوق فرج رزوق ، والدكتور عبد الله النقشبندي ، والشاعرة لميعة عباس عمارة ، والدكتور ابراهيم السامرائي ، وغيرهم . وتوطدت بينه وبينهم صداقات طيبة ، وعلاقات ودّ حميمة ، ظلّت أصداؤها الإنسانية والثقافية متواصلة ما دام وداموا على قيد الحياة [٢] .

وقد أسس بعض هؤلاء الرفقة العديد من التجمعات الأدبية والثقافية الناشطة ، منها (جماعة الإنشاد الأدبي) [٣] ، و(جماعة عبقر) [٤] . فكانوا يعقدون الندوات

---

(١) ينظر: ديوان المطلبي ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوط ، الورقة (١٨) .

(٢) مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

(٣) ينظر : عناد غزوان ناقداً ، سليم قاسم زعيج ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية . الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٤ : ٣-٤.

(٤) ذكرها المطلبي في أبيات شعرية مخاطباً فيها زميله د. رزوق فرج رزوق ، ومنها قوله:

" أتذكرُ حينَ تذكرُ عهدَ شِعرٍ وعبْقر حينَ ضجّ بنا ومنّا

فكم مِنْ مجْلسٍ وغُواةِ شِعْرٍ بِهم في كلِّ مُحتَفلٍ يُغنّى "

(ديوانه : الورقة (١٥٧)) .

الثقافية والأدبية ، ويقيمون المسابقات الشعرية يوم الاثنين من كل أسبوع ، في دار المعلمين العالية ، يحضرها عدد من أساتذة الدار . ويشرف على تلك الأنشطة الدكتور علي جواد الطاهر الذي كان يشجعهم ويحثّهم على المزيد من العطاء ، لتنمية قدراتهم والارتقاء بأعمالهم وأفكارهم ، ويدفعهم إلى نشر نتاجاتهم في الصحف والمجلات التي كانت تصدر في العراق يومذاك ، ومنها(الأيام ، والبلاد ، والميزان، والفرات ، وغيرها) [١] .

وأدرك المطلبي وزملاؤه الأدباء أهمية العمل الجماعي في إيصال صوت الطلبة والشباب المثقف إلى الجماهير من القرّاء ، ولاسيما الجماهير من ذوي الاهتمامات الثقافية . فتبنّى فكرة تأسيس الاتحاد العام لطلبة وشباب العراق ، ليكون منتدىً ثقافياً مستقلاً ، يستقطب إليه الموهوبين من الطلبة في مراحل الدراسة الأكاديمية ، وواجهة تظهر نشاطاتهم وإبداعاتهم الثقافية المتنوعة . بل حوّله . بمشاركة زملائه . إلى مؤسسة شبه أكاديمية مفتوحة ، تجتذب المبدعين والمثقفين من الطلبة وغيرهم . وهو أول من أسندت إليه رئاسة هذا الاتحاد ، وكان بدر شاكر السياب نائباً له في حينها [٢] .

لقد كان لدار المعلمين العالية دور كبير في صقل مواهب المطلبي وتعميق ثقافته ، مفيداً من خبرة أساتذته ومحاضراتهم الغنية . فتأثر بطرائقهم في البحث والدرس ، وحاكى أساليبهم في الكتابة والتعبير ، وما أن نضجت تجربته حتى استقل بأسلوبه وفكره ، شأنه في ذلك شأن الآخرين من المتعلمين . فلقد غرس أساتذته في نفسه حبّ العلم والأدب ، ورسموا له منهج التفكير السليم ، فضلاً عن أنهم أحاطوه برعايتهم وعطفهم الأبوي ، لما توسموا فيه من مخايل الموهبة والذكاء، وفي مقدمتهم أستاذه الدكتور علي جواد الطاهر . ولعلَّ الطاهر في كتاباته عن الشعر الحر ، حفّز

---

(١) ينظر : عناد غزوان ناقداً : ٤.

(٢) مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

تلميذه المطلبي ودفعه بعد زمن ليكتب كتاباً مخطوطاً في الموضوع نفسه ، على أن لكلٍّ منهما آراءه المستقلة فيما كتب [١] .

وواصل المطلبي نشاطه الثقافي إبّان عمله مدرّساً في العمارة . فكان يحضر المنتديات الشعرية والأدبية ، والحلقات الدراسية والنقدية في الأماسي الثقافية التي يقيمها نادي المعلمين هناك . فشارك فيها بإلقاء قصائده ومحاضراته بصورة دورية ومنتظمة . فأعجب الجمهور المواظب على حضور تلك الأماسي بأسلوبه الأدبي وسعة ثقافته ، وذاع صيته بين الأوساط الثقافية والأدبية من أهل العمارة . وينقل ولده (سعد) عن جدّته . والدة أبيه . أنه كان في كل أسبوعين أو ثلاثة ، يلقي قصيدة أو محاضرة في تلك الأمسيات المحببة إلى نفسه [٢] .

وفي مرحلة دراساته العالية في أمريكا ، ومن ثم في إنكلترا ، دخلت ثقافته طوراً جديداً ، وأطلّت على أفق أوسع بانفتاحها على الفكر والتراث الغربيين . وتهيأت له فرصة الولوج إلى خفايا الفكر الغربي ، والإطلاع عن كثب على آثاره ؛ من أدب ونقد ومسرح ورواية ، وغيرها من آثار المعرفة الأخرى . فعكف على القراءة المتأنية ، والدراسة الدقيقة لمدارسه الفكرية قديمها وحديثها على حدّ سواء ، للإحاطة بظواهره الأدبية في حقب التاريخ المختلفة ، وللتعرّف على محطات التجريب والإبداع عند أدبائه ومفكريه . ففهم ما قرأه ودرسه فهماً جيداً ، وأفاد من مناهج الغربيين وأساليبهم في البحث العلمي وتقصّي حقائقه . هذا الامتزاج المعرفي رفده بثقافة غنية تنوّعاً ومضموناً ، وأعانه على المزاوجة بين الفكريْن العربي والغربي في الرؤية والمنهج . لكنه بقي منشداً إلى فكر قومه وأدبه ، وفاءً لهما وحُباً بهما ، واعتقاداً منه بما هما

---

[١] ينظر : بحث (وعي الشعر الحديث بالتراث ، الشعر الحر والتراث في الريادة العراقية، د. علي جواد الطاهر) . [الشعر ومتغيرات المرحلة " الشعر والتراث " ، د. حمادي صمود ، ود. علي جواد الطاهر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦: ٢٧-١١٣]. ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوط : الأوراق (٢-٢٢٩) .

[٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

عليه من الأصالة والإنسانية ، فلم يعدل بهما غيرهما من فكر الأمم الأخرى وآدابها . لكن ما ثقفه من تجارب الغربيين الفكرية والأدبية ومناهجهم ، دفعه إلى التفكير في خدمة الفكر العربي وأدبه في ماضيهما وحاضرهما. فجهد في أن يحدد نقاط الالتقاء الثقافي ، ويؤشر مسارات التلاقح الفكري ، ليرفد الفكر العربي وقضاياه بالمفيد من أفكار الأمم الأخرى . فأثمرت جهوده عن إماطة اللثام عن جملة كثيرة من الظواهر الأدبية والنقدية المشتركة بين الفكريْن العربي والغربي . فوظف ما رآه مناسباً منها في دراساته الأدبية والنقدية ، ولاسيما دراساته في الأدب القديم [١] . ويظهر أثر ذلك في مؤلفاته المطبوعة والمخطوطة [٢] ، وفي ترجماته الأدبية والنقدية واللغوية عن الغرب [٣] .

وللفلسفة موقع من نفسه وأثر في ثقافته . فقد كان يرى فيها مطلباً علمياً جديراً بالاهتمام والعناية ، لدورها في توجيه العقل الإنساني ، ولمنهجها الشامل في تحليل الظواهر والكشف عن حقائق الموجودات ، ولكونها الأصل في المعرفة الإنسانية والمنظرة لها فانكبَ على التزود من منابعها الأصيلة ، فقرأ سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو ، وغيرهم من أعلام الفلسفة اليونانية القديمة ، فضلاً عن قراءته أعلام الفلسفة الغربية الحديثة ومدارسها ، فأعجب منها بالمدرسة الفرنسية ، متأثراً برائد الفلسفة الوجودية (جان بول سارتر) . قرأ المطلبي مؤلفات (سارتر) بعمق ، وأفاد من أفكاره ونظراته في بحوثه التطبيقية في الأدب والنقد . فضلاً عن إفادته منه في حواراته

---

(١) مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

(٢) ينظر: مواقف في الأدب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ١٩٨٠: ١١-٢٧١. ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل، الأوراق (٢-٢٢٩) .

(٣) ينظر : قضايا في النقد الأدبي ، ك.ك. روثفن ، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ١٩٨٩ : ١٣ ، وما بعدها ، ومدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن ، سباتينوموسكاني وآخرون ، ترجمة د، مهدي المخزومي ، ود. عبد الجبار المطلبي ، عالم الكتب ، ط١ ،١٩٩٣: ١٣، وما بعدها .

الفكرية التي كان يساجل فيها بعضاً من مفكري الغرب وفلاسفتهم زمن دراسته في بلدانهم ، ومنها حوار جرى بينه وبين الفيلسوف الإنكليزي (برتراند رسل) في لندن [١] .

وعند رجوعه إلى بغداد بعد إكمال دراساته العالية ، استيقظت ذكرياته عن تلك اللقاءات الشائقة مع أقرانه من محبي الشعر والأدب . فبدأ على عجل ينظم ما انفرط عقده ، جامعاً رفاق الأمس وأهل الأدب في بيته الذي اتخذ منه منتدىً أدبياً ، أو (صالوناً ثقافياً أو أدبياً) بحسب ما شاع عنه من تسمية . قال ابنه سعد : " كانت تعقد في دارنا ندوات ثقافية وأمسيات شعرية ، يحضرها كبار الأدباء والشعراء من ضمنهم ؛ محمد مهدي البصير ، وعبد الإله الصائغ ، ومهدي المخزومي ، وعبد الله النقشبندي ، وغيرهم " [٢] . ولهذه الندوات سياق منظم ، حيث يبدأ الشعراء بإلقاء قصائدهم في قراءات متوالية ، ثم يأتي دور الحاضرين لإبداء آرائهم في النصوص المقروءة ونقدها ، وبعد ذلك تتداخل الأحاديث وتتشعب في شتى الموضوعات ، فتذهب إلى المدارس الأدبية ، والآراء النقدية ، والقضايا النحوية والعروضية ، إلى غير ذلك من الأحاديث التي تزيد الجلسة غنىً وثراء . ونال صاحب الندوة . المطلبي . مكانة متميزة من بين أقرانه ، وحاز على إعجابهم وتقديرهم ، لما يتمتع به من موهبة ، ولما يبديه من آراء سديدة في الحوارات الجارية بينهم [٣] .

وعلى الرغم من روحه الوثابة ، وثقافته وعلمه ، فقد لحق به حيف وظلم ما كان ليستحقهما . ففي لقاء متلفز عام ١٩٧٤ ، تحدث فيه الشاعر الدكتور محمد مهدي البصير عن واقع الشعر آنذاك ، فسئل عن رأيه في أفضل شاعر بعد الجواهري ، فأجاب بأنه الشاعر الدكتور عبد الجبار المطلبي ، فأثار هذا اللقاء ضجة بين الأوساط الأدبية والثقافية في وقتها . لكن المطلبي تلقى الخبر ببرود ، ولم يجد فيه ما يرفع من مكانته الأدبية ، أو ما يدعو للتعريف بشخصيته . وسارت الأمور في غير

---

[١] و [٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

[٣] و [٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

مجراها الطبيعي ، فعلى إثر ذلك اللقاء ، فوجئت أسرته بزيارة غير متوقعة من شخصية ذات منصب رفيع في الدولة آنذاك ، وطلب الزائر من المطلبي أن يكتب شعراً باتجاه معيّن ، لكن المطلبي اعتذر بترك الشعر منذ زمن طويل ، فلم يعد ينظمه الآن . ولم يكن عذره ليقنع ضيفه الذي ترك الدار ، وعلامات من عدم الرضا تغطي ملامحه . فوعى المطلبي الأمر ، واضطر أن يغيب عن المشهد الثقافي ، ويوقف نشاطاته الأدبية والفكرية العلنية ، ويحجبها عن النشر . فضلاً عن أنه اعتزل عقد الجلسات الأدبية ، وامتنع عن حضور الأماسي الثقافية . فهذه الحادثة أثرت في نفسيته ، وجعلته يعيش حالة من الترقب والحذر ، والخوف المزمن . فضلاً عن أنه تعرّض بسببها إلى تحجيم فكري ، ومضايقات في الجامعة التي تركها إلى (كابل) في السنوات من ١٩٧٤إلى ١٩٧٧ ، كما سبق ذكره [١] . مما أبعده عن الساحة الثقافية ، فوصف من بعض زملائه المعاصرين له بالانطوائي ، وبأنه كان لا يكترث بما يجري حوله من أنشطة أدبية ، فقال الدكتور داود سلوم : " أمّا علاقته بالساحة الأدبية في العراق المعاصر فقد كان " انطوائياً " بعض الشيء ، ولم يشارك بجدّية كما شارك الدكتور علي جواد الطاهر ، وصلاح خالص ، وغيرهما، وربّما نقصد الابتعاد عن المعارك الأدبية في الشعر والقصّة ، واكتفى بما ترجم ليعرض فكرته ورأيه " [٢] . وقال الدكتور أحمد مطلوب : " كان شخصاً اعتيادياً ولم يكن يتدخل في الأندية الأدبية ، وكان منصرفاً إلى ما كتب فقط " [٣] . وعلى الرغم مما ألمَّ به من محاولة الحجر على فكره ، ظلَّ يزاول عمله الإبداعي والتأليفي بهدوء ، ويمارس تدريسه في الجامعة بعد عودته من (كابل) بنشاط ، ويعطي ما وسعه العطاء من ثقافته وفكره ، وآثاره الفكرية المتنوعة ، وسيرته العلمية في الجامعة خير دليل على ذلك .

أما سيرته العلمية ، فقد تولى مهمة التدريس في الجامعة داخل العراق وخارجه ما يقرب من الأربعين عاماً ، أعطى فيها عصارة جهده وخلاصة تجاربه في التدريس

---

(٢) مقابلة أُجريت مع (د. داود سلوم) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٩ ، في بغداد .

(٣) مقابلة أُجريت مع (د. أحمد مطلوب) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/٢٠ ، في بغداد .

والبحث والتأليف والترجمة ، وشارك في الأنشطة العلمية والثقافية الجامعية المتنوعة . ففي التدريس تخرجت على يديه أجيال من الطلبة في مرحلة الدراسة الجامعية الأولية . وألقى محاضراته العلمية على طلبة الدراسات العليا في (الماجستير والدكتوراه) لسنوات عديدة . فضلاً عن إشرافه على العشرات من الرسائل والأطاريح الجامعية ، ومشاركته في مناقشة عشرات أخرى منها . وفي البحث والدراسة ، أنتج كثيراً من البحوث العلمية والكتب المؤلفة والمترجمة . ومن أنشطته العلمية تقويمه عشرات الأبحاث العلمية في مجال اختصاصه الأدبي ، وتصحيحه اللغوي لمجاميع من الرسائل والأطاريح الجامعية التي كانت ترسل إليه من الأقسام العلمية في الكليات المختلفة . ولكفاءته العلمية وخبرته في مجال الترجمة والتعريب ، عُيّن عضواً فعّالاً في لجنة تعضيد الكتاب والترجمة في الجامعة التي ينتسب إليها ، فأُحيلت إليه الكتب المعرّبة الكثيرة في مختلف العلوم والاختصاصات لمراجعتها لغوياً ، ومطابقة الترجمة بالنصوص الأصلية لمؤلفيها . ولثقة الجامعة بشخصيته العلمية والثقافية ، كانت في أحيان كثيرة تنتدبه ممثلاً لها في الندوات والمؤتمرات الثقافية والعلمية التي تعقد داخل العراق وخارجه ، ومن ذلك إسهامه في مؤتمر المناهج والكتب الذي عقد في العراق عام ١٩٦١ ، ومشاركته في إلقاء عدد من المحاضرات عن الأدب الجاهلي في دائرة اللغة العربية عام ١٩٦٣ . وشارك خارج العراق في الندوات والأنشطة الثقافية المختلفة التي كانت تدعى إليها وزارة التعليم العالي ، أو وزارة الخارجية ، ومنها مشاركته في الندوة العالمية التي أحياها مجلس الثقافة الإسلامي في حيدر آباد . نيودلهي . بمناسبة حصول الهند على جائزة (اليوبيل الذهبي) في الصحافة [١] . وحضر مندوباً عن العراق برفقة الجواهري مهرجاناً أدبياً كبيراً أقيم في (كابل) بمناسبة إحياء ذكرى أكبر الشعراء الأفغان بداية السبعينيات [٢] .

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد . وينظر ، إضبارته الشخصية .

[٢] ينظر : مذكراتي ، محمد مهدي الجواهري ، دار المجبتى ، ط١، ٢٠٠٥: ١/ ٤٨٧.

واختير للعمل ملحقاً ثقافياً في القاهرة ، منذ سنة ١٩٦٤ وحتى سنة ١٩٦٨ . وهناك كان يتابع بنفسه شؤون الطلبة العراقيين الدارسين فيها ، ولاسيما طلبة الدراسات العليا الذين كان يصرُّ على حضور جلسات مناقشاتهم كلها ، خوفاً منه على مصالحهم وحقوقهم ، واطمئناناً على عدم إلحاق الظلم بهم في سير المناقشة أو منح الدرجة . بل كان صوتاً مرتفعاً في الدفاع عنهم . ففي واحدة من المناقشات العلمية ، نطق الطالب بصوت الضاد مخففاً فبدا كأنه ظاءً ، كما هو الحال في اللهجة العراقية ، فعلّق واحد من أعضاء لجنة المناقشة ، وهو أستاذ مصري ، بقوله : أنتم العراقيون لا تميزون بين نطق الضاد والظاء ، وكان المطلبي حاضراً ، فأجابه من مكانه وعلى الفور بكلمة (مزبوط) أي (مضبوط) ، لكنه نطقها باللهجة المصرية ، معرّضاً بأن المصريين لا يحسنون نطق الضاد أيضاً ، وأنهم يقلبونها زاياً في لهجتهم ، وهذا أشد شناعة من تخفيفها عند العراقيين ، فضجت القاعة بالضحك ، وأفحم الأستاذ المصري ، فلم يُجر جواباً . وفضلاً عن ذلك كان يحرص على حضور الندوات والجلسات الأدبية والثقافية التي تقام في الجامعات والمنتديات المصرية ، ليس لمجرد الاستماع فقط ، وإنما كان يشاركهم في إلقاء الشعر ، أو المحاضرات عن الحركة الأدبية المعاصرة في بلده العراق ، معرفاً بأدبائها وروادها ونتاجاتها ، وشارحاً ما حققه العراق من نهضة في حقليّ الأدب والنقد في سنواته الأخيرة تلك ، فضلاً عن حقول الفكر والمعرفة الأخرى . فاستطاع أن يغيّر مفاهيم كثيرة ، ونظرات خاطئة عن واقع العراق الأكاديمي والعلمي والثقافي ، كانت سائدة في الشارع المصري ، ولاسيما عند النخب من أهل الاختصاص أساتذةً ونقاداً ومثقفين . مما جعلهم يعيدون النظر في اعتقاداتهم وفرضياتهم ، ويصححون أفكارهم ورؤاهم الخاطئة عن المسيرة العلمية الثقافية الناهضة في العراق آنذاك [١] .

ولمكانته العلمية المرموقة تسابقت بعض الجامعات العربية والأجنبية في دعوته للعمل فيها . ولعلَّ أبرز ما يشار إليه في هذا الصدد ، دعوة الدكتور (سارجنت) ـ

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

رئيس قسم اللغة العربية في جامعة (لندن) آنذاك (أكسفورد) حالياً . له، ليحلّ بديلاً عنه في رئاسة القسم . وهو أعلى منصب في الجامعة . لكنه اعتذر، مفضلاً خدمة طلبته في بلده العراق على غيرهم . ومنها دعوة وجهت إليه من جامعة (الرياض) السعودية ، فمنعته ظروفه من تلبيتها ، ووجهت إليه جامعة (كابل) أكثر من دعوة ، فلبى واحدة منها ، وأمضى فيها ثلاث سنوات (١٩٧٤-١٩٧٧) ، وكان من مؤسسي قسم اللغة العربية فيها . وقصد بنفسه جامعة (الفاتح) الليبية التي درّس فيها سنتين (١٩٩٧-١٩٩٨) ، ولكن لم يعجبه مستوى طلابها المتدنيّ ، فتركها ، ليستقر في (سلطنة عُمان) ، حيث يقيم بعض أفراد أسرته [١] .

لقد كان المطلبي من الذين يؤمنون بأنّ حمل العلم رسالة ، وأن نشره بين الناس مبدأ وفضيلة وواجب . لذلك لم يتأخر عن تقديم المساعدة لمن يقصده من طلبة العلم سواء كانوا من الذين يدرّسهم أم من غيرهم ، ولاسيما طلبة الدراسات العليا الذين كان يحيطهم برعايته وعنايته ، فيزودهم بالمعلومة ، ويبدي لهم الرأي والمشورة ، ويوجههم إلى أفضل الطرائق فيما يتصل بدراساتهم ، غير منتظر لمنفعة أو حتى إطراء . وهذا ديدنه في بلده العراق أو في البلدان الأخرى التي عمل فيها . واستمر على هذا النهج حتى وفاته في سلطنة عُمان التي لم ينتسب فيها إلى أية جامعة حينذاك ، ولكنه مع ذلك كان يشرف على دراسات (الماجستير والدكتوراه) التي ترسلها إليه الجامعات هناك ، من غير أن يأخذ عنها أيّ أجر . وفي آخر يوم من حياته ، جلس صباحاً يقرأ في واحدة من رسائل (الماجستير) ، فتعب ودخل غرفته ليأخذ غفوة ، لكنها كانت غفوته الأبدية . وهكذا شاء القدر أن يفتح عينيه على العلم ويغمضهما عليه [٢] .

نظراته إلى الدين والمجتمع ونظام الحكم :

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد . وينظر ، إضبارته الشخصية .

[٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

ورث المطلبي عن أسرته صفة التديّن التي كان لها أثر بالغ في حياته. ووعى منذ زمن مبكر أن عليه المحافظة على تقاليد هذا الإرث التاريخي ونشر مفاهيمه ؟ فألزم نفسه بقراءة كتب التراث الديني ومعارفه ؛ وفي مقدمتها أصول الدين وعلومه ، وتفاسير القرآن الكريم وشروحه ، والحديث النبوي الكريم وروايته، فضلاً عن الفقه والشرائع ، وغير ذلك مما له علاقة بعقيدة الإسلام الروحية السامية. ولم تكن قراءته قراءة عابرة ، إنما اتصفت بالموضوعية والدقة ، بحيث أصبح مؤهلاً لاعتلاء المنبر والتحدث في أمور الدين ، بل الإجابة عن الأسئلة الشرعية والفقهية . ولكنه لم يختر أن يكون رجل دين ، واختار أن يكون مدرّساً في الجامعة. هذه الثقافة الدينية كوّنت رؤية خاصة به . فنظر إلى النظريات الإسلامية في تفسير الكون والفلسفة نظرة تتسم بالثورية المتحركة في فضاء الزمن ، فتلك النظريات في رأيه بحاجة إلى المراجعة والاستقراء الجديدين ، بل هي أحوج ما يكون إلى رؤية عصرية متأنية ، وإلى تمحيص وتنقيح دقيقين من خلالّ عرضها على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف الصحيح من جهة ، وعلى الموروث الإسلامي الزاخر بأفكاره ورؤاه من جهة أخرى ؛ لمطابقتها مطابقة عقلية بغية

الخروج بأحكام أقرب إلى واقع الدين وحقائقه ، تساير العصر، وتنسجم مع حركة المجتمع [١] .

وامتاز بالجرأة في ممارسة النقد الديني . فقد نقد تغليب النظرية التقليدية السائدة بين الأوساط الاجتماعية . تلك النظرية التي تدعو إلى إتّباع الشخص المتنور وتقليده في تطبيق الأعمال الشرعية . ودعا بدل ذلك إلى التخصص العلمي الدقيق في المجال الديني ، لأنّ المعرفة الدينية من الضخامة والسعة بمكان ، ولا يكفي عمر الإنسان للإلمام بجوانبها كلّها ، أو الإحاطة الشاملة بفروعها ومضامينها . لذا فإنَّ تخصص رجل الدين في جانب معرفي معيّن ، يمكّنه من الإلمام بجزئياته وتفاصيله ، ويؤهله لأن يكون علَماً أو مرجعاً فيه، ولكن من غير إهمال لجوانب المعرفة الدينية الأخرى . ودعوته هذه لا تعارض النظرية التقليدية ، بقدر ما تحاول أن ترتقي بمفهومها إلى

---

[١] و [٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

درجة أرفع مستوىً وأدقّ تنظيماً . ودعا أيضاً إلى تحديث آليات عمل الإسلام ، ليواكب تطور المجتمع الإسلامي في الزمان والمكان ، فضلاً عن مواكبته التطور الحاصل في علاقة هذا المجتمع بالمجتمعات الأخرى غير الإسلامية التي يتوجب على المجتمع المسلم أن يؤثر فيها ، بما يظهره من صورة تساير روح العصر ، ولكن من غير أن تخرج عن أصول الدين وتعاليمه . فقد نقد العلماء الذين يعتمدون على رؤية الهلال بالعين المجردة فقط . ويرى أن الاعتماد على ما توصل إليه العلم من آلات متطورة وحسابات فلكية في تحديد رؤية الهلال ، من شأنه أن يخدم الحكم الشرعي ولا يضرّه ، بشرط المصداقية والنيّة الحسنة . وكذا نظراته إلى المسائل الأخرى [١] .

وكان يتردد على مدينة النجف الأشرف كثيراً ، لمكانتها الدينية ، ولكونها مركزاً مهماً من مراكز البحوث الإسلامية والفقهية ، ويلتقي بالمراجع العظام وأساتذة الحوزة العلمية فيها ، ويتحاور معهم في كثير من القضايا الدينية . ومن ذلك حوار جرى بينه وبين أحد المراجع الكبار في عقد السبعينيات من القرن الماضي ، اعترض فيه المطلبي على تطبيق النظرية التقليدية في السياسة التي تذهب إلى حصر مقاليد الحكم بفئة معينة من الخاصة ، ممن يجب أن تتوافر فيهم شروط عالية المستوى ، واقترح بدل ذلك الرجوع إلى (الديمقراطية) في الاختيار ، محتجاً بدعوة الإسلام إلى الاجتهاد في المسائل التي تحتاج إلى مواكبة التطور في حياة المجتمع الإسلامي . وفي العقد السبعيني نفسه حاور مرجعاً دينياً آخر حواراً مفصلاً في قضية مشابهة للقضية السابقة ، تدور حول مَنْ له الحق أو الجواز في حكم الديار الإسلامية ، وهل هو الإمام ، أو الفقيه ، أو رجل من عامة الناس ، أو غير هؤلاء ؟ فأبدى اعتراضه على ولاية الفقيه ، ورأى أن يترك الأمر بيد المسلمين ، يختارون من يرونه صالحاً بعد توافر الشروط المناسبة فيه ، على أن يكون اختيارهم بالاقتراع الحرّ المباشر[٢]. ولعلّه كان متأثراً في نظراته تلك بأنظمة الحكم الغربية التي تشهد الاستقرار والحرية عند مقارنتها بأنظمة

---

[٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

الحكم الإسلامية التي غلبت عليها صفة التسلّط . ولاسيما أنه عايش تجارب الغرب إبّان دراساته العالية في بلدانهم.

أما في النظم الاجتماعية ، فيرى ضرورة إيجاد ضوابط عصرية تلائم حياة المجتمع ، وتنظم علاقات أفراده ببعضهم من خلال استتحداث تشريعات تناسب التطور الذي يحصل في جوانب الحياة المختلفة . ومن ثم سنّ قوانين تحدد آلية العمل بهذه التشريعات ، بعد تشخيص الجوانب الإيجابية والسلبية في حركة المجتمع، ليعرف الفرد حقوقه وواجباته . ويرى أن تطبيق هذه التشريعات والقوانين منوط بوجود جهاز رقابي رادع ، يرصد من يحاول خرْقها أو الخروج عليها ، ويعمل على تنقية المجتمع من المنحرفين بالإصلاح تارة ، وبالعقاب المناسب لمن لا ينفع معه الإصلاح تارة أخرى . ونظر إلى نظام تعدد الزوجات نظرة واقعية . ويرى أن مفاهيم هذا النظام قد اختلفت ، ومقاصده قد تعددت ، بفعل التغير المستمر في تقاليد المجتمع ، فأساء قسم من الناس أهدافه الإنسانية ، وأبعاده النفسية ، فضلاً عن ضروراته التشريعية ، فتصرفوا في غير وجهه . ممّا سبّب معاناة كبيرة لشرائح واسعة من المجتمع ، وأدّى إلى خلق نزاعات وخلافات داخل الأسرة الواحدة . لذلك يجد حاجة مُلحّة لحلّ مشكلات هذا النظام ، بتنظيم عصري ، من غير معارضة لأحكام الدين الإسلامي . وانتقد بشدة النزاعات العشائرية وما يرافقها من أفعال ثأرية في أغلب الأحيان والأحوال . لأنها تزعزع أركان المجتمع ، وتلحق الأذى بأفراده ، ولا تخلف إلاّ الأحقاد والضغائن التي تفصم عرى العلاقات الطيبة بين الناس . ويرى أن حلّ هذه المشكلات يكون بالرجوع إلى القانون وتحكيم العقل ، واستلهام التعاليم الإسلامية السمحة ، فضلاً عن توعية أبناء المجتمع وتثقيفهم حضارياً . ونظر إلى الشريحة الواسعة من الفقراء نظرة حزن وأسىً ، وفي نظره أن العمل على تقليل الفوارق الطبقية بين أبناء المجتمع واجب محتّم على الجميع . لأنه يعتقد أن الجماهير المسحوقة أشبه ببركان كامن ، لا يُدْرى متى ينفجر ويلقي بحممه التي تحرق الأخضر واليابس . واقترح أن يكون للتكافل

الاجتماعي دوره الفاعل ، انطلاقاً من أوامر الشريعة الإسلامية ، فضلاً عن دور الأنظمة الحاكمة في معالجة هذه القضايا الإنسانية الملحة وحسمها [١] .

ورفض في نظراته إلى السياسة ونظام الحكم بشكل عام ؛ نظريات الحكم القديمة التي خضع لها المجتمع العربي الإسلامي قروناً عدة . ودعا إلى ضرورة تجديدها وتحديثها بترك مفهوم حكم الفرد ، أو ما يصطلح عليه بحكم (الحزب الواحد) ، وإبداله بمفهوم معاصر ينسجم مع رغبات المجتمع في حكم نفسه بنفسه . فالسياسة من وجهة نظره ، ليست مواقف ثابتة أو واقعاً مفروضاً لا يجوز المساس بهما أو تغييرهما . إنما هي مجموعة من الإجراءات المتحركة في الوسط الشعبي . فمن صميم عمل السياسة ، السعي إلى تغيير الواقع غير المناسب لهوى الجماعة إلى واقع آخر ، ينسجم مع هواها وتطلعاتها . واقع يحقق رغباتها ويحفظ حقوقها وأمْنها، ويوفر لها قدراً معقولاً من العيش الهانئ الرغيد . وفي رأيه أن هذا النوع من نظام الحكم ، يمكن أن ينجز بتفعيل دور الثقافة السياسية ، وتوحيد خطابها الجامع لحرية الرأي و(دبلوماسية) الحوار الجماعي ، بعيداً عن الإثارات المربكة التي تزعزع البنية الاجتماعية ، وتكون سبباً في شرذمتها وانقسامها . وانتقد بشدة أنظمة الحكم الفاسدة العابثة التي تنحرف عن خدمة الشعب وتنجرف في ملذاتها ، وسخر منها سخرية أقرب إلى الهجاء . وللتخلص من كذا أنظمة ، حثّ على توحيد الرؤى السياسية ، وارتأى ضرورة تشكيل تكتل جماعي قادر على قيادة الجماهير ، وعلى تحمل مسؤولياته أمام المجتمع والدولة ، بشرط أن يبتعد عن أية حالة إقصاء أو تهميش لأيّ كان . لأن ذلك يؤدي إلى ضعف القوى وبعثرة جهودها ، وإلى نشوء صراعات تضر بمصلحة المجتمع . ويرى أن أمر هذه القيادة الجماعية لا يتحقق إلاّ بالالتفاف حول المفاهيم العصرية ، وفي مقدمتها الحرية والسيادة و(الديمقراطية) [٢].

لقد تأثر المطلبي بفكرة (الديمقراطية) كثيراً ، وحاول أن يجعل منها سلوكاً يومياً يطبقه في تعامله مع الآخرين ، وفي مقدمتهم أبناء أسرته . فرفض فكرة العقاب

---

[١] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

[٢] و [٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

بالضرب أو أية طريقة فيها إيذاء ، حتى إن كانت كلاماً قاسياً . وفضّل أسلوب الحوار والإقناع . ولعلَّ واحداً من مظاهر (الديمقراطية) في بيته ، إصراره على تناول وجبة الغداء بصورة جماعية ، متخذاً من المأدبة جلسة حوار ، يعرض فيها كلّ فرد آراءه في الدراسة والعمل والحياة ، وكان يسمي ذلك حوار اليوم أو إنجازاته . فالأسرة عنده عماد المجتمع ، وإرساء أسس الحوار فيها ، يُعدُّ اللبنة الأولى في بناء أسس المجتمع (الديمقراطي) المتمدن . وتعامل مع طلابه في قاعات الدرس بالمبدأ نفسه ، فكان يشجعهم على المناقشة وإبداء الرأي ، ويأنس حين يراهم يتحدثون بحرية . وهكذا كان أسلوبه في تعامله مع زملائه وأصدقائه ومعارفه داخل الجامعة وخارجها [١] .

ومن الأفكار التي شغلت باله، فكرة (المواطن والمواطَنة) . وهي في نظره العلاقة القائمة بين أيّ فرد طبيعي من أفراد المجتمع ، وبين النظام السياسي (الدولة) الذي يدين له ذلك الفرد بالولاء والطاعة . ويترتب على ذلك وجوب تنفيذ الفرد الواجبات التي تكلفه بها الدولة في مقابل حصوله على حقوقه كاملة ، من غير تمييز بينه وبين الآخرين . فليس بمواطن حقيقي من لا يؤدي واجباته ويوالي الوطن ، ولا شعور بمواطنة حقيقية لمن يُحرم من حقوقه في الوطن . إذن لا بدَّ من موازنة عادلة بين واجبات الفرد حيال وطنه وحقوقه فيه . واهتمامه بهذه الفكرة متأتٍ من مقارنته بين ما يتمتع به الإنسان في المجتمع الغربي من حرية وحقوق ، وبين ما يرزح تحت وطأته الإنسان العراقي من ظلم وحرمان . ولاسيما عندما يقارن حالة الفلاح العراقي البائسة بحالة الفلاح الغربي المرفهة [٢] . وقد ذكر المطلبي أفكاره هذه في إبداعه الأدبي .

مؤلفاته وترجماته وتحقيقاته :

مؤلفات المطلبي متنوعة ، منها دراسات في الأدب ونقده ، ومنها مؤلفات إبداعية في الشعر والرواية والقصة والمسرحية . فضلاً عن أبحاثه العلمية ومقالاته. ومؤلفاته قسم منها كتبه باللغة العربية ، وهو الأكثر ، والقسم الآخر كتبه باللغة

---

[٢] مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

الإنكليزية . والتي كتبها بالعربية قسم منها مطبوع ، والقسم الآخر ما زال مخطوطاً. أما التي كتبها بالإنكليزية ، فقد اقتصرت على مؤلفيْه الأكاديمييْن (للماجستير والدكتوراه) ، ولم يُترجما حتى الآن . وفي الترجمة ؛ ترجم عدداً من الكتب عن الإنكليزية إلى العربية في موضوعات النقد والأدب واللغة ، والسيرة التاريخية والأدبية ، فضلاً عن ترجمته عدداً من المسرحيات والمقالات . وفي التحقيق ؛ حقق كتاباً تاريخياً واحداً بالاشتراك مع الدكتور عبد العزيز الدوري ، وترجم وحقق كتاباً تاريخياً آخر بمفرده .

أولاً/ مؤلفاته الأكاديمية وكتبه :

٠١ (مسرح توفيق الحكيم) ، وهي رسالته التي نال بها الماجستير سنة ١٩٥٣ ، من جامعة (ساوث ويسترن) في ولاية (تكساس) الأمريكية . كتبها باللغة الإنكليزية ، ولم تترجم إلى العربية حتى الآن .

٠٢ (دراسة نقدية في شعر ذي الرُّمَّة) ، وهي أطروحته التي نال بها الدكتوراه سنة ١٩٦٠ ، من جامعة (لندن . مدرسة اللغات الشرقية والأفريقية). كتبها باللغة الإنكليزية ، ولم تترجم إلى العربية حتى الآن. وعنوانها بالإنكليزية :

Acritical Study of The Poetry of The Dhu'r – Rumma, The University of London , 1960.

٠٣ (الأديب المغامر عبد الله بن معاوية ، أسرته وسيرته وأدبه) ، طبع في بغداد سنة ١٩٧٨ ، وصدر عن دار الرسالة ، عدد صفحاته (٣٦٦) .

٠٤ (مواقف في الأدب والنقد) ، طبع في العراق سنة ١٩٨٠ ، وصدر عن دار الرشيد للنشر ، عدد صفحاته (٢٧١) . ضمّ أربعة من أبحاثه التي نشرها في المجلات العلمية ، وهي (في الأدب العربي القديم ونقده ، ومحاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي ، والشعر والأخلاق ، والشعراء وتجربة الشعر) .

٠٥ (الشعراء نقّاداً ، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي) ، صدرت طبعته الأولى في بغداد سنة ١٩٨٦ ، عن دار الشؤون الثقافية العامة . عدد صفحاته (٢٥٦) .

٠٦ (مواقف شتى في الأدب والنقد) ، مخطوط ، كتبه في بداية التسعينيات ، ضمّ مجموعة من أبحاثه النقدية والأدبية . حمله معه في سفره خارج العراق .

٠٧ (من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل) ، مخطوط، انتهى من كتابته سنة ١٩٩٨ ، عدد أوراقه (٢٢٩) .

ثانياً/ مؤلفاته الأدبية (الشعر ، والمسرحية ، والرواية ، والقصة) :

٠١ (ديوان شعره) ، بلا عنوان ، مخطوط ، عدد أوراقه (١٧٤) . نشر عدداً من قصائده في الصحف والمجلات ، ولاسيما التي كانت تصدر في عقديّ الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ، وألقى بعضاً آخر منها في المهرجانات والمسابقات الشعرية ، ولاسيما في مرحلة دراسته في دار المعلمين العالية . فضلاً عمّا نشر منها في كتاب الأدب المعاصر في العراق[١] .

٠٢ الكابوس (أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة)، مخطوطة كتبت على الآلة الطابعة ، عدد أوراقها (٥١) .

٠٣ (عام الفيل ، مسرحية شعرية في ثلاثة فصول) ، ولها عنوان آخر هو (عام الفيل أو نور على الصحراء ، مسرحية شعرية) مخطوطة مكتوبة على الآلة الطابعة ، عدد أوراقها (٦٠) .

٠٤ (دموع طويلة في ظلام بغداد) أو (دماء في ظلام بغداد) ، وهي رواية مخطوطة ، كتبت على الآلة الطابعة ، عدد أوراقها (٢٩٤) .

---

[١] ينظر : الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) ، د. داود سلوم ، مطبعة المعارف، بغداد ، ١٩٦٢: ٢١١-٢٣١.

٠٥ (فطومة السودة)، مجموعة قصصية ، مخطوطة .

ثالثاً/ أبحاثه ومقالاته :

٠١ (الصبابة من شعر عبد الله بن معاوية) ، بحث نشره على مراحل في مجلة الكتاب العراقية ، ع (٧، ٨) ، سنة ٩ ، ١٩٧٥.

٠٢ (حسان بن ثابت في معايير النقد) ، بحث نشر في مجلة المورد ، مج٩، ع٤، ١٩٨١.

٠٣ (وليم شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) بمناسبة مرور أربعمائة عام على ولادته) ، مقال نشره في مجلة المعهد العالي للغات والترجمة ، جامعة بغداد ، ع١، سنة ١ ، ١٩٦٤.

٠٤ (هذا الطريق لا يؤدي إلى فهم الشعر الجاهلي أو تذوقه) ، مقال نشره في مجلة الأجيال ، ع٨، سنة ١، ١٩٧٢.

٠٥ (النص) بحث مخطوط [١] .

رابعاً/ ترجماته :

٠١ (كنز الحمراء) ، مسرحية من تأليف جيرالدين برين سيكس ، مطبعة الأزهر، بغداد ١٩٦٢. شاركه في ترجمتها الدكتور أحمد حقي الحلي .

٠٢ (الإسلام والغرب) ، مقال ترجمه عن كتاب (العالم والغرب) لمؤلفه آرنولد توينبي ، ونشرت ترجمته في مجلة الكتاب العراقية ، سنة ١، ع٢، ١٩٦٢.

٠٣ (بثّ الأراجيف) ، مسرحية من تأليف الليدي غريغوري ، نشرت في مجلة الكتاب العراقية ، سنة ١ ، ع٣، ١٩٦٣.

٠٤ (نهاية تاج) ، مسرحية ذات فصل واحد ، تأليف اللورد دانساني ، نشرت في مجلة الكتاب العراقية ، سنة ٢ ، ع٢، ١٩٦٣.

---

[١] ذكره له : د. جبير صالح حمادي ، ود. سلافة صائب خضير .

٠٥ (الإسكندر المقدوني) ، وهو كتاب ضخم يؤرخ لحياة الإسكندر الحافلة بالرحلات والغزوات . تأليف هارولد لامب ، نشر المكتبة الأهلية ، بغداد ١٩٦٥. شاركه في الترجمة محمد ناصر الصائغ ، وراجعه الدكتور محمود الأمين .

٠٦ (ملوك كِنّدة ، من بني آكل المِرار) ، تأليف جونار أولندر ، مطبعة الحكومة، بغداد ١٩٧٢. ولم يقتصر جهد المطلبي على ترجمة الكتاب فقط ، بل قام بتحقيقه والتقديم له ، عدد صفحاته (٢٥٣) .

٠٧ (الوجيز في دراسة القصص) ، تأليف لين أولتبنيرند ، وليزلي لويس ، نشر في الموسوعة الصغيرة (١٣٧) ، بغداد ١٩٨٣.

٠٨ (قضايا في النقد الأدبي) ، تأليف ك.ك. روثفن ، راجعه الدكتور محسن جاسم الموسوي ، صدرت طبعته الأولى عن دار الشؤون الثقافية العامة في ١٩٨٩ . وهو كتاب ضخم يقع في (٤٦٣) صفحة .

٠٩ (مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن) ، تأليف سباتينو موسكاني وآخرين، ط١ ، عالم الكتب ، ١٩٩٣ . ترجمه مشاركة مع الدكتور مهدي المخزومي، وهو كتاب جدير بالاهتمام في موضوعه ، عدد صفحاته (٣٢٠).

٠١٠ (مذكرات ضابط في الاستخبارات الألمانية في الحرب العالمية الأولى)، وهو مترجم مخطوط .

خامساً/ تحقيقاته :

نشاطه في حقل التحقيق قليل قياساً بحقليْ التأليف والترجمة . وقد مرّ آنفاً أنه ترجم وحقق كتاب (ملوك كِنّدة ، من بني آكل المِرار) . وحقق كتاب (أخبار الدولة العباسية) بالاشتراك مع الدكتور عبد العزيز الدوري ، وهو كتاب تاريخي ، مؤلفه مجهول ، نشرته دار صادر . بيروت ، ١٩٧١.

هذا كل ما استطعتُ معرفته عن جهده في التأليف والترجمة والتحقيق . وليس بمستبعد أن يكون له جهد آخر فيها غير الذي ذُكر ، فمكتبته موزعة على أكثر من

مكان ، فقسم منها بعيد عن متناول أسرته لظروف البلد الأمنية ، وقسم آخر في حيازة بعض أفراد أسرته خارج العراق في سلطنة عُمان ، ولا يُعرف إن كان شيء منها في أماكن أخرى . وفي كل الأحوال تتعذر المعرفة الدقيقة بما ترك هذا الرجل من آثار . فضلاً عن تعذر الوصول إلى كل جهوده العلمية في هذا المجال، بمراجعة المكتبات التي تعرّض أغلبها للتخريب في الظروف الراهنة . ولكن حسْبه الذي ذُكر ، ليطلع القارئ على جهده العلمي ، واهتمامه الكبير بالأدب والعلم .

المطلبي في مذكّرات الجواهري :

أرسل المطلبي إلى الجواهري عدداً من الرسائل التي ضمّنها رغبته في أن يكون الجواهري موضوعاً لأطروحته . لكنّ الأخير لم يردّ عليه بأيَّ جواب ، لأسباب غير معروفة . فبقي هذا الموقف عالقاً في ذهن الجواهري . فلمّا كتب مذكراته تذكّره ، ودوّنه في مذكّرة باسم (لقطة مرّة) ، اعتذر فيها للمطلبي عن جفائه له، وأعرب عن أسفه وندمه على ما فرط منه بحقّه . ومن المناسب إثبات المذكرة كاملة ، لأهميتها التاريخية ، ونصُّها : " وأخيراً فلا أدري ما إذا كان ذلك شفيعاً لي . لو صحَّ أن تكون هناك شفاعة كهذه الشفاعة . لا لمجرّد الاعتذار إلى مَنْ تفضلوا عليَّ، أنْ تكون أُطروحاتهم الأدبية عني بالذات ، بل حتى بعدم الردّ منّي على رسائلهم ، وفي المقدمة منهم صديقي ، الأديب العراقي المبدع الدكتور (عبد الجبار المطلبي) الذي لا بدّ أن يكون الآن . وهو في العراق . متذكراً " أُمزوحتي " في " كابول " ، عندما كنت وإيّاه مندوبين لحضور مهرجان أدبي لإحياء ذكرى أكبر شعراء " الأفغان " في أوائل السبعينيات ، عندما تحرّشت به عامداً لأسأله : لقد أبدعت كلَّ الإبداع في أطروحتك عن "رؤبة ابن [1] العجاج " [2] الرسام الخلاّق الذي كان أوّل شاعر عربي عبقري ، أنصف بدوره هذا الحيوان الصلب ، والصامد ، والصابر ، ومَن يضرب به المثل للإنسان الصابر في الحروب والمكاره ، فقد قال أوّل خليفة عباسي عن آخر خليفة أموي لم ينزل عن فرسه : " آه من مروان الحمار " مُبْدلاً به مروان الشجاع ، ولكني . والحديث . ما يزال لي . كيف عنّ لك هذا الاختيار ؟ وسرعان ما كان منه ما أنا عارف به سلفاً : وماذا أصنع ، إذا كان "الجواهري" لم يردّ عليَّ بكلمة ؟ حسبي بهذا الاعتذار أيضاً ... " [3] . فاختيار اسم (لقطة مرة) عنواناً لمذكرته يعبّر عن إحساسه بأنّ هذا الخطأ بحق صديقه يؤرقه ويشغله . فاعتذر ، بل طلب العفو عن هفوته من طرف

---

(١) ابن / بن .

(٢) أطروحة المطلبي عن (ذي الرُّمة) ، وليس عن (رؤبة بن العجاج) ، ولعل الذي ذكر كان سهواً من الجواهري .

(٣) مذكراتي : ١/ ٤٨٧.

خفيّ . ووصف المطلبي بالصديق يكشف عن العلاقة الطيبة بين هذين الأديبين . أمّا قوله : " لقد أبدعْت كلّ الإبداع في أطروحتك ... " فشهادة إعجاب كبيرة من الجواهري صاحب الذوق الأدبي الرفيع ، بحقّ المطلبي ودراسته في أطروحته . ويستنتج من إشادته بإبداع المطلبي ، وحكايته عن (مروان الحمار) بأنه نادم على عدم تلبية رغبة المطلبي في أن تكون أطروحته عنه . أي عن الجواهري . ويأسف ذلك تلميحاً .

المطلبي الإنسان :

يستطيع الدارس أن يعرف أشياء كثيرة ، ويتوصل إلى حقائق مهمة عن الشخصية التي يدرسها ، برجوعه إلى آثارها الفكرية والأدبية . لكنه يجد مذاقاً خاصاً ، وصورة أقرب إلى الواقع في أحاديث من يتحدث عن تلك الشخصية ، ممّن عاصرها وعاشرها عن كثب . ولاسيما إذا كان أولئك المعاصرون لها من الأكاديميين الذين يبحثون عن الحقيقة العلمية ويقدرونها . ومَن اتصلت به من هؤلاء، نسج عن المطلبي أثراً طيباً . فقد وصفه الدكتور مالك المطلبي بأنه شخص تطغى عليه نزعة تشاؤمية ، أثّرت في نفسيته ومزاجه . وهي ناتجة بوجهٍ من الوجوه عن إحساسه العميق بفقدان العدالة الاجتماعية في بلده العراق . وأنه رجل أقرب إلى النزعة المثالية منه إلى المادية . فأثّرت في نفسه العلاقات البشرية المبنية على المادية والنفعية والوصولية البعيدة عن التعامل الإنساني والروحي الساميين . فشعر بقوة الظلم ، وتألم لعدم وجود القدرة على مقارعته . هذا الشعور كان يعود به إلى الداخل، متأملاً وباحثاً عن العدالة المفقودة . وتعبيره الشعري وأدبه يكتظان بهذه الجوانب التي تتناول غربة الإنسان وصراعه غير المتكافئ في الوجود [1] . ولا غرابة في رجوع المطلبي إلى أعماقه منطوياً متشائماً ، فمن تلك الأعماق النابضة بالحركة ، يشرق التفاؤل ، وتولد الحياة المثلى . شأنه في ذلك شأن كثير من المبدعين الآخرين ، من أولئك الذين لم

---

[1] مقابلة أُجريت مع (د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٤ ، في بغداد .

يستطيعوا الانسجام مع واقع الحياة بسهولة ، لما بينهم وبين مجتمعاتهم من فواصل فكرية واسعة . ولاسيما إذا أحس الواحد منهم بانحراف المجتمع عن مسيرته الطبيعية ، من أمثال ابن الرومي [١] ، والمعرّي[٢] ، والمتنبي [٣] ، وغيرهم .

وذكره زملاؤه بخير ، فوصفه الدكتور أحمد مطلوب بأنه يملك شخصية قويّة مؤثرة ، وكان شخصاً طيباً ، ودوداً ، ذا معشر لطيف ، حلو الشمائل ، يقدّر الأصدقاء ويحبهم ، ومن سجاياه احترام العلاقة الأخوية مع أقرانه الأساتذة . وهو من الذين يصعب عليهم التنازل عن كرامتهم ، مهما اشتدت بهم الأمور ، أو قست عليهم الحياة [٤] . ووصفه الدكتور داود سلوم بأنه كان شخصية صادقة ووفية ، كريماً جداً ومتديناً ، لم يفته فرض من فروض الدين كالصلاة والصوم وهو في بلاد غريبة عنه بدينها وثقافتها . وكان من الجيل الذي يحترم العلاقة بينه وبين زملائه وطلابه ، ولكل منهم في هذه العلاقة حدود لم يتجاوزها [٥] . وقال عنه : " ويتصف الدكتور بالحساسية العميقة المغرقة بالشعور بالظلم الاجتماعي بالنسبة لكل إنسان حرمه مجتمعه حقاً ، فهو نصير للحقّ والعدل أينما كان ومع مَنْ يكون هذا الحق . وقد شحذ هذا الشعور الإنساني والحب العميق للبشرية معيشته في جنوب الولايات المتحدة وفي فترة تنبّهت بها عصبية اللون في إنكلترا " [٦] .

---

[١] ينظر : ابن الرومي (فنّه ونفسيته من خلال شعره) ، إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني . بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠: ١٨، وما بعدها .

[٢] ينظر: الجديد في الأدب العربي وتاريخه ، حنّا الفاخوري ، منشورات مكتبة المدرسة . بيروت ، ط٣ ، ١٩٥٩: ٢٤٦، وما بعدها .

[٣] ينظر: العروج في ملكوت المتنبي ، محمد جواد الغبّان ، دار الشؤون الثقافية . بغداد: ٢١ ، وما بعدها .

[٤] و [٥] مقابلتان على التوالي أجريتا مع (د. أحمد مطلوب) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/٢٠ ، في بغداد. و(د. داود سلوم) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٩ ، في بغداد .

[٦] الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١١.

ويتذكره تلامذته بكل إجلال ومودة ، لفضله عليهم وتعامله الإنساني معهم ، على الرغم من مرور وقت طويل على تدريس بعضهم . فقالت الدكتورة خولة الهلالي : بأنه كان إنساناً محترماً ، نقيّ السريرة ، لطيف المعشر . فضلاً عن أنّه كان متفهماً ومتفتحاً ، يتقبل المناقشة والرأي الآخر ، ويأنس بهما . لكنه كان حادّاً بعض الشيء حرصاً منه على جدّية الدراسة [١] . وقال الدكتور جبير صالح حمادي: كان أنموذجاً سامياً للإنسان النبيل ، الرفيع الخُلق ، الدّمث ، الرقيق ، الشفاف . حلو العبارة ، رشيق الأسلوب ، سواء في دروسه وجلساته . يشعر المتحدث معه ، ومنذ الوهلة بأُلْفة وعلائق ممتدة ، تقرّب النفوس . أرفع صورة للأدب الاجتماعي واللباقة، تنطبع في ذهنك عندما تُحدثه . هذا السلوك الاجتماعي الرفيع هو ذاته سلوكه داخل الصف الدراسي . كان بعيداً عن الغطرسة الجوفاء ، على الرغم من فرضه احترامه على المحيطين به . لقد جسّد صورة تواضع العلماء . وربط الدكتور جبير بين حب المطلبي الصحراء وبيئته الريفية في قوله : أمّا حبّه للصحراء وأدبها ، فقليل هم الذين تستعصي قلوبهم على الانصياع لهذا الحب . بأنّ أستاذنا مفعم رقّة وملئ حباً ، وهو ابن بيئة ريفية ، أي إن كل السّبل مفتوحة أمامه ليلج عالم الصحراء الجميل [٢] . وقال الدكتور أحمد شاكر غضيب: إنه إنسان ، بكل ما تحمل هذه الكلمة من قيم ومبادئ [٣] . ووصفته الدكتورة سلافة صائب بأنه كان لطيفاً متواضعاً ، يثق بالآخرين ، يحترم الجميع فاحترمه الجميع[٤].

ونجد مصداق إنسانيته وحبّ أخوانه له في قصائد أخوانية متبادلة بينه وبين زملائه من الشعراء الأكاديميين . فقد أرسل إليه الدكتور محمد حسين الأعرجي قصيدة

---

[١] مقابلة أُجريت مع (د. خولة الهلالي) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/١٢ ، في بغداد .

[٢] و[٣] و[٤] مقابلات على التوالي أُجريت مع (د. جبير صالح حمادي) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥ ، في بغداد . و(د. أحمد شاكر غضيب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠ ، في بغداد . و(د. سلافة صائب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠ ، في بغداد .

بمناسبة أدائه فريضة الحج سنة ١٩٧٨، أقتطف منها بعض الأبيات ذات الصلة بشخصيته وأخلاقه . قال :

" أبا أنسٍ يا نبعةَ الأدبِ الرّطْبِ ... ويا مَن يُصافيني على البُعْدِ والقُربِ
ويا مُسكراً بالشّعْرِ لا الخمْرِ صحْبهُ ... لقد أوحشتْنا بعدكم سكرةُ الصّحْبِ
بَعدْتُ فلم تَبْعُدْ طيوفٌ أَعزّةٌ ... فمن قال : أنّ البُعْد للعيْنِ والقلْبِ
ولسْتُ بذي كَرْبٍ فلولا فراقُكم ... لأوْحشني ما كنتُ آلفُ من كرْبِ
سلامٌ على بيْتٍ حججْتَ إنابةً ... فحاشاكَ من خَتْلٍ وحاشاكَ من كِذْبِ
رأيتُكَ لم تَفْتِنْكَ في الخمرِ شيمةٌ ... على طولِ ما ردّدْتهُ من " ألا هُبّي "
ولم تُصْبكَ الغيدُ السّواحرُ منْشداً ... عليْهنّ من شعر "ابن مخزوم" ما يُصْبي
ففيم إذن يا طاهر" الجيبِ " والجنْبِ ... ومِمّ قد استغفرْتَ إذْ قلتَ يا ربّي
كأنّي بأفواج الملائكِ أنصتتْ ... إليكَ وفي استغفاركَ العذْبِ ما يُسْبي" [١]

فقد صوّر متانة العلاقة وصفائها بينهما ، وأشاد بأدبه وأخلاقه ، فنزّهه عن شرب الخمرة أو الميل إلى الحسان ، ولم يشك في نقاء سريرته وطهر قلبه . ووجّه إليه الدكتور رزوق فرج رزوق قصيدة سنة ١٩٧٣ ، منها هذين البيتين :

" أيا زين النّدى لا زِلْتَ زيْنا ... ويا عيْنَ العُلا لا زلْتَ عيْناً
ويا خِلاً قديماً ما رأيْنا ... كريمَ خِلالهِ فيمن رأيْنا[٢]

فقد وصفه بالكرم والعلاء ، ونُبل السجايا والصُّحبة الحسنة المتفردة .

تظهر الشهادات والانطباعات المذكورة آنفاً صدق أصحابها ووفائهم له . ولو كان في نفس أحدهم شيءٌ يخالف ما قاله عنه لأثْبته ، أو في الأقل لاعتذر عن الحديث عنه من الأصل . ولاسيما أنهم جميعاً من الأكاديميين المعنيين ببيان الحقيقة لا غيرها . وقد أجمعوا على أنه شخصية إنسانية محببة ذات علاقات طيبة مع الناس.

المطلبي المثقف :

[١] ديوانه : الورقة (١٥٦) .
[٢] م.ن : الورقتان (١٥٦، ١٥٧) .

الثقافة صفة بارزة في شخصية المطلبي ، وهي نتاج دراساته وقراءاته الواسعة في شتى ميادين المعرفة ، ولاسيما الأدبية منها . وقد وظفها في تدريسه وأبحاثه العلمية وإبداعه الأدبي ، فضلاً عن الترجمة . يذكر الدكتور مالك المطلبي أنّ أخاه مؤلف وقارئ موسوعي ، وحقيقة ذلك تظهر فيها تركه من مصنفات في تاريخ الأدب والنقد والسير ، فضلاً عن أنه مترجم من الطراز الأول ، وقد غرس فيّ الميل الأول لتعلم اللغة الإنكليزية ، وكان يملي عليَّ ترجمة الفصول التي عهد بها إليه في كتاب الإسكندر المقدوني ، وقد يترجم مباشرة . وأنا كنتُ أكتب المسودة الأولى للترجمة (وطبعاً كان ذلك لقاء أجر) ، ونعرف أنّ كتاب الإسكندر المقدوني ثقافي ، جغرافي ، فكري . إنه تميز فيما ترجمه في تاريخ الأدب أو جغرافيا الأدب. كان يختار الموضوعات التي يعتقد أنها تؤثر في الحاضر [١] .

وينقل الدكتور محمد حسين الأعرجي إعجاب الدكتور محمد مهدي البصير بشعر المطلبي في قوله : ولعلّ كثيرين من الناس لا يعرفون أن بدر شاكر السياب وسواه من جيله ، قد تخرّج من تحت يديْ الدكتور البصير ، وأعني بهذا أنّ البصير كان مسؤولاً عن النشاط الثقافي في دار المعلمين العالية ، وكانت القصيدة لا تُتلى في هذا النشاط إلاّ بعد تدقيق البصير . ولكن البصير كان من أشدّ المعجبين بشعر المطلبي ، وهذا ما حدثني به الدكتور علي جواد الطاهر [٢] . ويؤيد هذا الرأي ما ذُكر آنفاً ، من لقاء البصير المتلفز الذي قال فيه : أن المطلبي أفضل شاعر بعد الجواهري .

ويشير الدكتور أحمد مطلوب إلى اندفاعه واعتداده برأيه ، وهذا نابع من ثقافته العلمية وخبرته ، فضلاً عن أنه ربّما كوّن آراءه من خلال ثقافته وخبرته وتدريسه [٣] .

---

[١] و[٢] و[٣] مقابلات على التوالي أُجريت مع (د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٤ ، في بغداد. و (د. محمد حسين الأعرجي) بتاريخ ٢٠٠٨/٣/٥ ، في بغداد . و(د. أحمد مطلوب) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/٢٠ ، في بغداد .

وأشادت الدكتورة خولة الهلالي بثقافته اللغوية على وجه الخصوص ، وقالت: كان بليغ اللغة ، فصيح الألفاظ ، يتحدث بطلاقة من غير أن يلحن في حديثه، فحديثه عذب ومعانيه رائعة ، لذلك كانت محاضراته لا تُملّ إطلاقاً [١] .

وذكر الدكتور أحمد شاكر غضيب أنه عالم ، مثقف ، ناقد، يجمع بأطراف العلم والعالِم ، محباً للشعر ، بل كان شاعراً ، يلقي شعره على تلامذته ، فضلاً عن أنه حفظ القرآن الكريم ، وعشق التراث ، وانطلق منه في أبحاثه ، فجاءت أكثر آرائه عن الشعر القديم وشعرائه . ويستدرك ، بأنه كان من الخالدين حقاً ، من أولئك الذين أحاطوا بالعربية وعلومها [٢] .

ووصف الدكتور جبير صالح ثقافته العلمية في قوله : أمّا ثقافته فهي مثال الثقافة الأكاديمية التي تتسم بالشمولية ، وجمع أكبر ما يمكن أن يحصل عليه الأكاديمي من معارف ، فمثلاً في مجال الأدب القديم لم يكتفِ بقراءة الموسوعات الأدبية القديمة فحسب ، وإنما كان يمتلك حصيلة قيّمة من المعلومات التاريخية ، فضلاً عن الدراسات التراثية القديمة ذات الصلة بالطابع الاجتماعي ، من تلك التي تعطي صورة مفصّلة للمجتمع العربي الإسلامي في عصوره المتقدمة ، وكان يستعين بهذه المعارف حين يفسّر الظواهر اللغوية الأدبية [٣] .

وذكرت الدكتورة سلافة صائب أنه كان موسوعي المعرفة ، يقرأ كلّ شيء، لا تخبره عن اسم كتاب أو مجلّة إلاّ سعدَ أن يقرأهما . ويرى أنّه على الأستاذ في الجامعة أن لا يفوته . ما أمكن ذلك . شيء ، ولا يقول : لا تسألوني شيئاً في اللغة فاختصاصي الأدب . قال : في الوقت الحاضر إذا سألت أحدهم سؤالاً ، سيقول لك: أنا اختصاصي في الأدب . حسن ، ولو سألته في الأدب ، سيقول : أنا اختصاصي العصر العباسي ، فإذا سألته فيه ، قال : اختصاصي الشاعر الفلاني ، فإذا سألته فيه لا يعرف [٤] .

ولعلَّ هذه الانطباعات التي عرضت تعطي صورة عن المطلبي مثقفاً .

---

[١] و[٢] و[٣] و[٤] مقابلات على التوالي أُجريت مع (د. خولة الهلالي) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/١٢، في بغداد . و(د. أحمد شاكر غضيب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠ ، في بغداد . و(د. جبير صالح حمادي) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥ ، في بغداد . و(د. سلافة صائب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠، في بغداد.

المطلبي المدرّس :

أمضى المطلبي في حقل التدريس الجامعي ما يقرب من الأربعين سنة ، فضلاً عن تدريسه في دار المعلمين الابتدائية والثانوية سنين عدة ، منح فيها طلابه عصارة فكره ولباب خبرته العلمية والتربوية . فتخرّج على يديه عدد من الأجيال ، ونال آخرون شهاداتهم العالية في (الماجستير) أو (الدكتوراه) . وما زال بعض مَنْ زامله أو تتلمذ عليه يحمل عنه انطباعاً حسناً . فقد وصفه الدكتور مالك المطلبي بأنه معلم من طراز خاص ، لقد تتلمذتُ له منذ دخولي الكلية مع أقراني من الوجبة الأولى عام (١٩٦١-١٩٦٢) ، وهو من غرس فينا أوّل بذرة في التعليم الجامعي على وجه الخصوص ، فضلاً عن بقية التدريسيين الآخرين . وكنّا ندين له بتحويلنا من (ستراتيجية) التعليم الثانوي إلى (ستراتيجية) التعليم الجامعي . أي أنّ الدكتور عبد الجبار نقلنا من تلقي المعلومة إلى التفكير فيها ، ونمّى فينا نزعة التحليل والتقويم ، ولاسيما حين يقدّم لنا وجبته الشهية في الشعر الجاهلي [١] . ونهج المطلبي في تنمية روح التفكير والتحليل والتقويم عند طلبته ، يُعدُّ المحور الرئيس الذي يرتكز عليه التعليم الجامعي الأصيل . فليس القيمة فيما يكتسب الطالب الجامعي من معلومة . على أهميتها . ما لم يكن له رأي فيها أو موقف منها ، ليعرف وزنها العلمي ، ويتذوق ما فيها من جمال إن كانت نصاً أدبياً .

وتحدثت الدكتورة خولة الهلالي التي درّسها في (البكالوريوس) سنة (١٩٦٢-١٩٦٣) عن منهجه وطريقته في إلقاء محاضراته ، فقالت: كان أستاذاً فذاً ، متمكناً من مادته ، محاضراته متميزة ، ما زلتُ أتذكرها إلى الآن . وطريقته في التدريس لا تتوقف على ما يمليه أو يشرحه فقط ، وإنما كان يرفد درسه بإضاءات أخرى ، فينوّع المصادر في الموضوع الواحد ، ولا يأخذ مؤاخذات على النقاد الآخرين ، بل كان يعرض الآراء ويترك لنا حريّة الاختيار ، يتقبل المناقشات ويأنس بها [٢] .

---

[١] و[٢] مقابلتان على التوالي أُجريتا مع (د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٤ ، في بغداد . و(د. خولة الهلالي) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/١٢ ، في بغداد .

وصوّر الدكتور أحمد شاكر غضيب محاضرة المطلبي ، بقوله : كنتُ أحد تلامذته ، أحببته كثيراً وكنتُ أشعر بالحزن حين ينتهي من محاضرته ، لم تكن محاضرة تقليدية ، بل هي حياة كنّا نتنفس فيها الشعر والمعرفة [١] .

ووصفه الدكتور جبير صالح بأنه كان حلو العبارة ، رشيق الأسلوب ، سواء في دروسه وجلساته . لقد جسّد صورة تواضع العلماء . طلب منه رئيس القسم تدريسنا مادة الأدب الأندلسي ، في أثناء دراستنا في مرحلة (الدكتوراه) ، فرجاه أن يمهله مدّة ، ليعيد قراءة ذلك العصر، قبل الشروع بالتدريس ، ولهذا الشاهد دلالته التي لا تخفى . لم يكن يلقي الآراء جزافاً ، بل يربط الظواهر الأدبية بأسبابها الاجتماعية والنفسية ربطاً محكماً ، يرسخ في ذهن المتلقي أن الأدب نشاط اجتماعي يتقاسم التأثير فيه البيئة والمبدع [٢] .

ووصفت الدكتورة سلافة صائب أسلوبه في إلقاء محاضراته قائلة: كان يدرّس المادة العلمية بشكل يشبه التمثيل ، فيعطي لكل كلمة معناها ، ولكل جملة مقصدها ، ولكل حالة ما تستوجبه من الانفعال والأحاسيس [٣] .

وهكذا عُرف المطلبي مدرّساً مثابراً ، ذا أسلوب علمي شائق في أدائه محاضرته ، وأباً حنوناً في رعاية طلابه وتعامله معهم ، وأخاً حميماً في علاقته الطيبة مع زملائه الأساتذة ، مخلصاً وجاداً في أداء عمله .

---

[١] و[٢] و[٣] مقابلات على التوالي أُجريت مع (د. أحمد شاكر غضيب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠ ، في بغداد . ومع (د. جبير صالح حمادي) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥ ، في بغداد . و(د. سلافة صائب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠ ، في بغداد .

المطلبي النّاقــد :

أصدر المطلبي أحكامه النقدية وبثّ آراءه في مختلف القضايا والظواهر الأدبية . ومؤلفاتـه حافلـة بالشـيء الكثيـر منهـا . ولمعاصـريه آراء فـي فكـره النقـدي . فيـرى الدكتور مالك المطلبي أنه كان ينزع في الظاهر نحو صد موجة الحداثة ، وليس ذلك دليلاً على أنه لا يريد التطور لمفهومه النقدي ، أو أنه ينتمي إلى الحركة (الكلاسيكية) ، كما هو حال كثير من المتعصبين للماضي (التليد) . ولكنه كان يرى أنّ الحداثة تكمن في سياقها التاريخي ، وهذا نزوع يمثّل أحد جوانب الحداثة . فنحن حين نقرأ امرأ القيس مثلاً ، إنما نقرأ نصّاً شعرياً لا يمثل ماضياً ، فالشعر ليس له ماضٍ ، أو على نحو أدقّ ليس للشعر زمان . وأزعم أنّ كثيرين من النقاد والأدباء لم يعوا هذا الجانب في الفكر النقدي عند المطلبي [1] . ويستنتج من ذلك أن المطلبي ينظر إلى النص الشعري على أنه كائن حي ، يؤثر في زمنه ، ولا يعيش لهذا الزمن فحسب ، وإنما يبقى فاعلاً في الأزمان التالية له بقدر من الأثر . وإلاّ لما تأثر الناس بدرجة ما عند قراءتهم نصوصاً من الشعر الجاهلي اليوم ، أو أية نصوص أخرى من الماضي . فتجربة الإنسان الشعورية ممتدة في الزمن ، وإن تغيرت دوافعها من زمن إلى آخر . ثم إن النظر إلى النص الشعري يتجدد بتجدد الزمن ، لهذا تبقى الرؤية النقدية منفتحة على كل النصوص في أزمانها المختلفة . فلا يخلو من النظر (الحداثوي) نقد أيّ نص قديم . فالحداثة ثقافة تصل الماضي بالحاضر ، وفهم النص في ماضيه يأتي من امتداده في الزمن الحاضر بالتواصل التاريخي ، وإلاّ لأصبح نصّاً مغلقاً عصيّاً على الفهم .

ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن تفكيره علمي في عرض آرائه النقدية . فضلاً عن جرأته في عرضها وتمسكه بها . فقد كان صعب التنازل عن رأيه النقدي والأدبي . وخبرته الثقافية التي أعانته على تكوين أرائه النقدية ، تكاد تنحصر في سنواته الأخيرة

---

[1] مقابلة أُجريت مع (د. مالك المطلبي) بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٤ ، في بغداد .

، لتخليّه عن المسؤوليات بعد عقد السبعينيات [١] ، وأمر بدهي أن تتضح تجربة الباحث وتتسع خبرته مع الزمن ، ولكن للمطلبي جهود نقدية وأدبية قبل هذا التاريخ ، ومنها دراساته الأكاديمية وأبحاثه النقدية والأدبية المنشورة في المجلات العلمية في مرحلة الستينيات [٢] .

ويذكر الدكتور داود سلوم أنه كان من المعتدّين بسيادة المعيار الأخلاقي في نقد النص الأدبي . وأنه كان واسع الإطلاع والقراءة والترجمة في الأدب والنقد ، وكان جلّ همّه في الدراسة الأكاديمية القديمة ، وأنّ هذا لم يترك له مجالاً في تكوين فكرة نقدية أو نظرية نقدية . فآراؤه النقدية إذا نظرنا إليها من وجهة المشاركة الحديثة في النقد الأدبي ، فلم يشارك في شيء ولم يستعرض كتاباً في القصة أو الشعر [٣] . ودعوة الدكتور داود سلوم إلى أن تكون له نظرية نقدية ، فليس من الضروري لمن يمارس النقد في كتاباته أن يكون من أصحاب النظريات النقدية ، فهذا أمر لا يتأتى إلاّ للقلة ممن يحصرون جهودهم كلها في الميدان النقدي . أما رأيه في حصر جهود المطلبي النقدية في الدراسة القديمة ، فرأي معذور فيه ، لعدم إطلاعه على جهد المطلبي النقدي في كتابه المخطوط (من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل) [٤] . وسئل الدكتور داود سلوم عمّا يميز موقف المطلبي النقدي من الآخرين ، فأجاب : إذا أخذ هذا المفهوم بالإبداع في دراسته النقدية في الموضوع القديم ، فهو أوّل من كتب بحثه القيّم عن " ثور الوحش " والعلاقة بين الصورة العربية

---

(١) مقابلة أُجريت مع (د. أحمد مطلوب) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/٢٠ ، في بغداد .

(٢) ينظر ، بحث (في الأدب العربي القديم ونقده ، د. عبد الجبار المطلبي) ، [مجلة كلية الآداب ، ع٧ ، ١٩٦٤: ٣٦٩-٣٨٢] . وبحث (محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي ، د. عبد الجبار المطلبي) ، [مجلة كلية الآداب ، ع١٢، ١٩٦٩: ٢٠٣-٢٤٤].

(٣) مقابلة أُجريت مع(د. داود سلوم) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٩ ، في بغداد .

(٤) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٢-٢٢٩).

والصورة الحضارية القديمة في وادي الرافدين . وقد ذكر لي أن بعض الباحثين العرب (كتب) عن الصورة في الشعر العربي، أنه قد استعار آراءه في كتابه ولم يذكره [١] . وفي هذا دليل على رؤيته الدقيقة وسبْقه في اكتشاف العلاقات الغامضة بين الأدب الجاهلي والحضارات القديمة. وسئل أيضاً عن دور النقاد الأكاديميين . وهو وزميله المطلبي منهم . في العملية النقدية في العراق ، فقال : يبدو أنّ صراعاً صامتاً بين الشعراء الذين ظهروا دون ثقافة أكاديمية وبين الناقد الأكاديمي الذي يتميز من الأدباء العراقيين المبدعين ، بالثقافة والإطلاع على لغة أخرى والسفر إلى حضارة متقدمة ، وأراد هؤلاء الأدباء رفض الأكاديميين وبناء هيكل خاص بهم وبثقافاتهم ، ولعلَّ " اتحاد الأدباء " . وإن رعاه بعض كبار الشعراء وبعض الأكاديميين . كان ينوي أصحابه إقامة حائط بين الأكاديمية والقدوة الطبيعية على كتابة الشعر دون ثقافة بمعرفة شعر الأمم . ولعلَّ أغلب الشعراء كانوا يشعرون أنهم غير أهل للتقدير ، ولكنهم لم يعترفوا بذلك ، بل ظلوا ينسجون أشعارهم في الفراغ . وقد انحاز بعض المثقفين الأكاديميين إلى جانب هؤلاء الشعراء والقصاص الذين زحفوا إلى مراكز السلطة الثقافية ، وكان هذا يمثل في رأيي وهناً من الناقد الأكاديمي الذي كان كالحرّة التي تعيش ببيع حليب ثدييها وتأكل منه لقمة العيش [٢].

وهذا يصوّر طبيعة الصراع المحتدم بين الناقد الأكاديمي المثقف وبين الطارئين على الثقافة من المجهولين وأنصاف المثقفين الذين تصدروا الواجهة . فضلاً عمّا يصوره من الحيف الذي لحق بأصحاب الحق الشرعي من الأكاديميين الذين من المفترض أن يقودوا العملية الثقافية والعلمية ويوجهون مسارها ، وما كانوا يشعرون به من أسىً ومرارة ، لشعورهم بالتهميش .

---

[١] و [٢] مقابلة أُجريت مع (د. داود سلوم) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٩ ، في بغداد .

ويذكر الدكتور أحمد شاكر غضيب أنه أحبّ التراث وانطلق منه ، بحث فيه فعشقه ، ولهذا جاءت أكثر آرائه عن الشعر القديم والشعراء ، فكان ناقداً بحق، حاور النصوص واستنبط الأحكام واتجه نحو النقد العربي الأصيل الذي طعّمه بما تعلّم من آداب أوربا ، كان يميل إلى النقد الفني الجمالي ، فملك قابلية مميزة في تحليل النصوص [١] . ويستخلص من هذا أنّ نقد المطلبي يتصف بصفات أربع ، هي : ثقافة نقدية انطلقت من التراث واتجهت إليه ، وتأثر بالنقد الغربي بدرجة معينة ، وذوق نقدي يميل فيه إلى الناحية الجمالية ، فضلاً عن اتجاه نقدي أصيل يعتمد تحليل النص في استنباط الأحكام النقدية .

وذهب الدكتور جبير صالح حمادي إلى أنّ في بحوثه النقدية وآرائه جدّة وموضوعية ، نابعتان من عمق ثقافته ، وإفادته من مناهج البحث الغربية التي تقوم على الاستقراء العميق والإفادة والاهتمام بمعطيات العلوم الأخرى ، ولاسيما الاجتماع والتاريخ . يطالعنا في عالمه النقدي مصطلح " المذهب البدوي " الذي استند إلى آراء عدد من أعلام النقد العربي القديم ، ومنهم ابن سلام في ميله إلى أن الشعر بدأ بامرئ القيس وانتهى بذي الرُّمَّة . ومذهبه هذا ذو أهمية كبيرة في تعديل قول شائع ، ولكنه غير مستقيم ، هو أنّ الشعر في العصر الأموي تقليد للشعر في العصر الجاهلي [٢] . ويفهم من استعانة المطلبي بالعلوم المساعدة في نقد النص أنه كان يميل إلى المنهج التكاملي الذي يعتمد على كل ما من شأنه أن يؤثر في النص الأدبي من قريب أو بعيد ، ليكون الحكم عليه أقرب إلى صورته الحقيقية . أما اعتماده مصطلح " المذهب البدوي " فناتج عن استقراء دقيق لنصوص الشعر البدوي، جعله يفهم أنها تخضع للمؤثرات البيئية في عالم الصحراء ، على الرغم من وجود مشتركات موضوعية وفنية بينها وبين البيئات الشعرية الأخرى . ولكن لكل بيئة مذاقها الأدبي المتميز بمعطياته الحسية والمعنوية ، فللبيئة البدوية أو الحضرية أو الجبلية أو السواحلية أثرها الخاص بها في المنتج الأدبي .

---

(١) مقابلة أُجريت مع (د. أحمد شاكر غضيب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠ ، في بغداد .

(٢) مقابلة أُجريت مع (د. جبير صالح حمادي) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥ ، في بغداد.

وتذكر الدكتورة سلافة صائب أنه كان يهوى تدريس النقد ، فدرّس تلاميذه الأسلوب ، والبناء ، وكان يفضلهما على الأسلوبية ، والبنيوية الوافدتين عن الغرب، ويرى أن المناهج العربية أكثر أصالة وانسجاماً مع نقد النص الأدبي العربي من تلك التي وضعها أصحابها لتفسير آدابهم وليس بالضرورة أقحامها في تفسير آدابنا [١] .

بناء على ما سبق عرضه من آراء ، يمكن للقارئ أن يفهم المفهوم النقدي عند المطلبي ، فضلاً عن فهمه ملكاته الشخصية في جوانبها الأخرى .

---

[١] مقابلة أُجريت مع (د. سلافة صائب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠ ، في بغداد .

توطئـــة :

لم تقتصر جهود المطلبي على الدراسات الأدبية والنقدية أو الترجمة فقط ، بل كان أديباً لامعاً لا يقلُّ شأناً عن الأدباء الذين عاصرهم . فآثاره الأدبية المخطوطة تدلُّ على مكانته الأدبية التي لم تحظ بالعناية ، لعدم نشره تلك الآثار لأي سبب من الأسباب . وتظهر قيمة أدبه في تنوعه ، فقد كتب في الشعر ، والمسرحية الشعرية ، والرواية ، والقصة .أما شعره فينمُّ عن موهبة إبداعية أصيلة وذوق فني رفيع ، طرق فيه موضوعات متعددة تتيح للدارس أن يتخذ منها شاهداً على طبيعة تفكيره وحقيقة شعوره ، مما يتصل بشخصيته ومجريات حياته وعلاقته بعصره . فضلاً عن أنّ شعره يمكن أن يعطي صورة حيّة عن حالة الشعر في مرحلة خصبة كثرت عنها الدراسات وتعددت فيها الآراء والنظرات [١] ، فهي مرحلة الرِّيادة الشعرية التي ولد فيها الشعر الحرّ وبرز أعلامه الرّواد [٢] .

ومن آثاره الشعرية ديوان مخطوط ،بلا عنوان ، بدأ نظمه زمن الصّبا ، أرّخ أغلب قصائده ، فأولها مؤرخ بالسنة ١٩٣٩ ، وآخرها مؤرخ بالسنة ١٩٩٨ . ويبدو أنّ غزارة إنتاجه الشعري توزعت بين الأربعينيات إلى نهاية السبعينيات من القرن الماضي ، وقلّ بعد ذلك قلّة واضحة ، ولاسيما في التسعينيات منه ، ولعلَّ انشغاله في هذا العقد بنظم قصيدة طويلة مستقلة . وسيأتي ذكرها . صرفه عن الديوان في الزمن المذكور . لم

---

(١) لمزيد من المعلومات ، ينظر مثلاً : دراسات نقدية في الأدب الحديث ، عزيز السيد جاسم ، وزارة الثقافة والإعلام . بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠: ١٥-١٩٨ . والشعر والفكر المعاصر ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٤: ٤-٤٦ ، ٦١-٨٤، ١٨١-٢١٠. ونقد الشعر العربي الحديث في العراق (١٩٢٠-١٩٥٨) ،عباس توفيق ، دار الرسالة . بغداد ، ١٩٧٨: ٦-٣٥٤.

(٢) من أبرز رواد الشعر الحر (السياب ، ونازك ، والبياتي) . ينظر [ديوان بدر شاكر السياب (المجموعة الكاملة) ، دار العودة . بيروت : ١/ ٦-٧٢٣(١٩٧١) و٢/٩٨-٥٩١(١٩٧٤) . وديوان نازك الملائكة (المجموعة الكاملة) ، دار العودة . بيروت ، ط١، ١٩٧١: ١/٧-٢١٣، و ٢/٢٩-٥٧٩. وديوان عبد الوهاب البياتي (المجموعة الكاملة) ، دار العودة . بيروت، ط٣، ١٩٦٩: ١/٧-٥٢٣ ، و٢/٥-٢٠٢ ١٩٧٢ .

يرتب المطلبي ديوانه على حروف الهجاء ، أو الموضوعات ، أو تاريخ النظم ، وإنما رتبه بحسب ذوقه ، على الرغم من مراعاته الجانب التاريخي في أحيان كثيرة . عدد ورقاته مائة وأربع وسبعين ورقة ، ومنظوماته بلغت عشراً بعد المئة بين قصيدة ومقطعة ، وتجاوزت أبياته الشعرية الألفيّن . اثبت مكان النظم في قسم كبير من منظوماته وهو موزع بين بغداد ، والعمارة ، والقاهرة ، وكابل ، ولندن [١] . وقد نشر قسم من قصائده في الصحف والمجلات العراقية ، ولاسيما القديمة منها ، بحسب ما كان يذكره في مقدمات القصائد ، أو في هوامشها [٢] ، وقسم آخر منشور في كتاب عن الأدب العراقي المعاصر [٣] ، وقسم ثالث منها ألقاه في المسابقات والمهرجانات الشعرية داخل العراق وخارجه [٤] ، وواحدة من قصائده ألقاها في دار الإذاعة العراقية [٥] .وتاريخ الشعر الذي نشره أو ألقاه انحصر بين الأربعينيات وبداية الستينيات من القرن الماضي ، ولم ينشر أو يلقي شيئاً يذكر منه بعد ذلك .

ومن أعماله الشعرية الأخرى قصيدة طويلة مخطوطة اسمها (الكابوس . أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة) . عدد أوراقها واحدة وخمسون ورقة ، وأبياتها تفوق الستمئة بيت من الشعر ، توزعت على أربعين مقطعاً شعرياً[٦]. بدأ نظمها في التسعينيات من القرن الماضي ، وأكملها سنة ١٩٩٨ منه[٧].

---

(١) ينظر : ديوانه : الأوراق (١-١٧٤) .

(٢) ينظـــــر: م.ن : الأوراق (٤، ٦، ١٧، ١٩، ٢٩، ٣٦، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٢، ٦٧، ٩١، ١٠٥، ١٠٦، ١١٧) . والصحف والمجلات التي نشر فيها شعره كانت تصدر في بغداد وبعض المدن العراقية الأخرى ، وهي (جريدة العراق ، ومجلة الميزان ، ومجلة الزهراء ، وجريدة الأخبار ، ومجلة الثقافة الحديثة ، والوقت ، ومجلة المجالي، والفرات). ينظر [م.ن ، الأوراق (٤-١١٧)] .

(٣) ينظر : الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١١-٢٣١.

(٤) ينظر : ديوانه : الأوراق (٢٩، ٥٢، ٩١، ٩٤) .

(٥) ينظر : م. ن : الورقة (١٤١) .

(٦) ينظر: الكابوس . أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة ، مخطوطة : الأوراق (١-٥١).

(٧) مقابلة أُجريت مع ولده (سعد) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦ ، في بغداد .

موضوعاته:

أغراض الشعر العربي القديم وموضوعاته أصبحت معروفة لدى الدارسين ، وهي ليست كثيرة [١] ، فالقصيدة العربية آنذاك كانت لا تخرج عن موضوعها الذي نظمت له إلاّ لماماً ، على ما يتخلل بعضها من لوحات ومشاهد موضوعية ، يمهد بها الشاعر لغرضه الأصلي ، ولاسيما في القصيدة المدحية [٢] . أما الشعر المعاصر فقد كسر طوق هذه القاعدة في أغلبه ، وأخذ الشعراء يضمّنون قسماً كبيراً من قصائدهم موضوعات متعددة ومتنوعة ، نتيجة لتطور الحياة وكثرة مشاهدها وصورها . فالشاعر اليوم يتفاعل مع حياة معقدة متشابكة ، ويتأثر بمشاهد كثيرة سريعة ، وهي تمرّ أمام ناظريه مرّ السحاب . فأصبح يختزن في عقله أفكاراً زاخرة، وتصطرع في وجدانه عواطف متضاربة متلاحقة . لذلك تلوّنت أغراضه بألوان وصور فكرية كثيرة ، وأصبحت قصيدته تضمّ موضوعات متنوعة ، وإن انطلق فيها لينظم في موضوع بعينه . بل من الصعوبة بمكان في أحيان كثيرة أن يحدد الباحث موضوع هذه القصيدة المعاصرة أو تلك [٣] . ومن هنا تداخلت موضوعات القصيدة عند المطلبي ، على الرغم ممّا له من قصائد لا تخرج عن موضوعها الأصلي إلى غيره كثيراً . وفيما يأتي موضوعات شعره مرتبة بحسب حجمها من الديوان :

٠١ الوصف :

---

(١) ينظر مثلاً : في الأدب العباسي ، محمد مهدي البصير ، مطبعة السعدي ، بغداد ١٩٥٥: ١١٩ ، وما بعدها . وتاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أُمية ، كارلو نالينو ، تقديم طه حسين ، دار المعارف بمصر ، ط٢، ١٩٧٠: ١٠٣، وما بعدها . وتاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، د. نوري حمودي القيسي وآخرون ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ١٩٨٩ : ١١٥ ، وما بعدها.

(٢) ينظر مثلاً : ديوان النابغة الذبياني ، دار صادر . بيروت ، ١٩٦٧: ١٠، وما بعدها. وشرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس ، ١٩٨٠: ٥٧ ، وما بعدها .

(٣) ينظر مثلاً : أنشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، دار مكتبة الحياة . بيروت/٩ وما بعدها . وأحلام الدوالي ، حافظ جميل ، مطبعة الأديب البغدادية ، العراق ، ١٩٧٢: ٩ وما بعدها . ومحمد الماغوط ، (الآثار الكاملة) ، دار العودة . بيروت ، ١٩٧٣: ١٤ وما بعدها .

الوصف أكبر موضوعاته حجماً وأكثرها أهمية ، ولعلَّ إحساسه بالأشياء من حوله كان يحركه إلى التفاعل معها ، ويعمق في نفسه التأمل فيها . فمن البدهي أن الوجود مجموعة من صور حسية لأشياء في حالتي انسجامها أو تناقضها في زمان ممتد ومكان متسع ، والإنسان عنصر فاعل في الوجود ، يؤثر في حركة الأشياء ويتأثر بها ، مقيماً معها علاقات شتى في كل مقطع من الزمن ، وفي كل زاوية من المكان، ولاسيما الإنسان الشاعر . وأوصافه منها قصائد مستقلة نيّفت على العشرين قصيدة[١] ، ومنها بعض المقطعات [٢] ، فضلاً عن أوصافه التي جاءت مضمنة في موضوعاته الأخرى [٣] ، وهي ليست بالقليلة . ولا غرابة في ذلك ؛ فموضوعات الشعر في عمومها ما هي إلاّ نوع من الوصف ، لكن استقل بعضها عن بعضها الآخر في تسميته ، بحسب غلبة المضمون الذي اتجه إليه هذا الموضوع أو ذاك [٤]. وقصائده الوصفية القائمة بذاتها ، منها قصائد عامرة تصل أبياتها إلى السبعين بيتاً أو الثمانين [٥] ، وبعضها فاقت المائة والعشرين بيتاً [٦] ، وأغلبها القصيرة أو المتوسطة بين الطول والقصر [٧] . وقسم منها منظومة على قافية

واحدة[٨] ، وقسم آخر تنوّعت قوافيها [١] . واستعماله للقافية المتنوعة أسلوب اتبعه كثيراً في شعره[٢]، ولعلَّ غايته من ذلك تنويع موسيقاه ، وكسر رتابة القافية الواحدة، ليبعد

---

(١) ينظر : ديوانه : الأوراق (١٧-١٤٧) .

(٢) ينظر : م.ن : الأوراق (٢٦، ٧٥، ٨٠، ١٢٦، ١٣١، ١٣٥) .

(٣) ينظر : م.ن : الأوراق (١-١٧٤) .

(٤) ينظر : العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة . مصر ، ط٣، ١٩٦٣: ٢٩٤-٢٩٥.

(٥) ينظر : ديوانه : الأوراق (١٩-٢٤، ٢٩-٣٥) .

(٦) ينظر : م.ن : الأوراق (٥٢-٦١) .

(٧) ينظر : م.ن : الأوراق (١٧-١٤٧) .

(٨) ومنها مثلاً قصائده (ظلال ، والنهر الساجي ، وعالم كله نقائض فوضى) . ينظر [ديوانه : الأوراق (١٧، ١٨، ٢٩-٣٥)] .

السأم والملل عن شعره . وهو في الحالتين أبان عن نفس شعري طويل ، حافظ فيه على حيويته ونشاطه إلى آخر قصائده ، في معانٍ مواتية ، ولغة طيّعة ، وصور متجددة ، من غير أن يظهر على شعره وهن أو تكلّف ، ممّا يوحي بأنه صاحب شاعرية يصرّفها على هواه ، ويسخرها للتعبير عن أفكاره ومشاعره بصورة ميسورة ، هي أقرب إلى الطبع منها إلى التعمّل والكلفة . وأوصافه من أبرز سماتها أنه لا يصدر فيها عن حالة شعورية عابرة ، فيختلق لها وصفاً ظاهرياً، وإنما يمزج بين أوصافه وموضوعاته الذاتية المتنوعة ، منطلقاً فيها من تجاربه الحيّة التي يعيشها في فكره ووجدانه ، ومتوغلاً في أعماق نفسه وموضوعه بكل ما يملك من طاقة عاطفية وتصويرية ، ليعرضه ملوناً برؤيته الذاتية ، مما يمنح أوصافه قوة تعبيرية ، هي نتاج اندماج ذاته بموضوعه . وقد قوّم أحد الدارسين موضوعه الوصفي بقوله : " وأجمل ما في شعر عبد الجبار إذا ما تناسينا جمال شعره الحزين اليائس فهو شعر الوصف ففيه صور تعبيرية فاتنة يمكن أن تقيم منها عين الخيال مشهداً جميلاً ، كالذي رآه الشاعر أو كالذي أثار في نفسه من هدوء أو ثورة ومن رضىً أو يأس " [٣] .

وموضوعاته الوصفية متنوعة ، ألا أنه وجّه عنايته الخاصة إلى الأوصاف التاريخية ، معتمداً في ذلك على خزينه الفكري الحافل بأحداث التاريخ ومعطياته مرّةً ، ومتأملاً في معالمه السالفة وآثاره الشاخصة ، مسترجعاً عهودها الغابرة ، وواقفاً عند دلالات تلك الآثار ماضياً وحاضراً ، مرة أخرى . وفي الحالتين يطلق العنان لخياله الخصب الرحيب يجول في تلك الفضاءات المفتوحة ، وكأن التاريخ هو الذي يتحدث عن نفسه . والمطلبي صاحب موقف من التاريخ بماضيه وحاضره. فقد شغل التاريخ باله وآلمه كثيراً ، فسخط عليه ، وسخر منه ، واستهجن كثيراً من مفرداته ، لما يجد فيها من تزوير وتحريف لحقائق ما حدث ويحدث . ويظهر موقفه هذا جليّاً في

---

(١) ومنها مثلاً : قصيدته " جمجمة في متحف " . ينظر [م.ن : الأوراق (٥٢-٦١)].

(٢) ينظر : م.ن : الأوراق (٣-١٧٠) .

(٣) الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١٧.

قصيدته (عالم كله نقائض فوضى . ١٩٤٤) [١] التي خاطب فيها المؤرخ المعاصر متمثلاً في شخص اختصاصي التاريخ الدكتور عبد العزيز الدوري خاصةً ، وجماعة المؤرخين بعامة . وكان خطابه جريئاً ، عبّر فيه عن رؤيته الحقيقية في التاريخ والمؤرخ ، وشعوره الناقم عليهما ، فصوّر تحكّم الأهواء والآراء في كتابة التاريخ ، مما جعله عرضة للتشويه والتزوير ، وأبعده عن واقع الأحداث ومجرياتها الصحيحة . لذلك طالب فيها المؤرخ المعاصر أن ينهج المنهج العلمي في نقل أحداث التاريخ ، ويتجلى بالموضوعية والحياد ، ويتجرد عن الهوى والرياء ، فضلاً عن مطالبته بعدم التأثر بالأفكار والتيارات ، أو الخضوع للضغوط السلطوية مهما كانت ، ومنها قوله [٢] :

نحنُ في عُزلةٍ عن الأنباءِ ... فأفِدْنا بطارفِ الآراءِ
لسْتَ للزّورِ بلْ لحقٍ صراحٍ ... قدْ صفا من شوائبِ الظلماءِ
لسْتَ للزورِ رغْمَ ما قدْ رأينا ... في نواياكَ مِنْ هوىً ورِياءِ
لسْتَ للزورِ رغْمَ ما قدْ وجَدْنا ... فيكَ مِنْ باطِلٍ ومِنْ أسْواءِ
لسْتَ للزورِ بلْ لشيءٍ وراءَ الزّ ... ورِ يُغْويكَ صوْتُهُ بدَهاءِ

فقد أراد أن يرسخ الصورة التي يحملها في فكره عن التاريخ ، بتكراره لكلمة (الزور) عدداً من المرات . ويمضي في خطابه الصريح ، كاشفاً عن أنّ التاريخ مراء وباطل مزوّق يرتدي لباس الحقّ ، ليموّه الحقائق على الآخرين ، وأن بعضاً من الذين

---

(١) " نشرت هذه القصيدة في جريدة العراق ، ع ٦٥٨١ في ١٩٤٤/٤/١٨ ، وجاء فيها ما نصه : " عقدت الجمعية الاجتماعية بدار المعلمين العالية مسابقة شعرية بين شعرائها ، وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من الدكتور إبراهيم سلامة والأستاذ نافع مبروك والأستاذ محمد حسين آل ياسين ومرشد الجمعية الدكتور عبد العزيز الدوري . وقد قدمت القصيدة التالية وهي للسيد عبد الجبار المطلبي أحد طلاب الدار بعنوان " رسالة المؤرخ" أحد الموضوعات التي اقترحتها الجمعية ، فربحت الجائزة الأولى " . [ديوانه : الورقة (٢٩)] .

(٢) ديوانه : الورقتان (٢٩- ٣٠) .

تصدوا لكتابته قوم ماتت ضمائرهم ، فهم موزعون بين غبي وجهول ومزيف للحقائق . قال [1] :

قُــلْ لنـــا يـــا بقيّـــة العُلمـــاءِ قُــلْ فقــدْ ضــاقَ ســائِلٌ بــالمِراءِ
وأَفـــدْنا فكـــلُّ عِلْـــم مفيـــدٌ كيـــفَ نَطْلـــي الظـــلامَ بـــاللألاءِ
كيفَ نقضي على " الضمير" لنحيا فـــي صـــفاءٍ وراحـــةٍ ورَخـــاءِ
كيــفَ نلقــي علــى الحقيقــةِ زيفــاً كـــيْ تُـــوارى فـــي جُثّـــةٍ شـــوْهاءِ
كيــفَ يغــدو غَبــيَّ قــومٍ حكيمــاً ناطقـــــاً بالحقيقـــــةِ الغـــــرّاءِ
كيفَ يُكنى الجهولُ علامـةَ العَصـرِ ويُمسي الحكيـمُ رمْزَ الغبـاءِ

وتكراره لأداة الاستفهام (كيف) يعبّر عن استنكاره لمعاني الأسئلة بعدها . ثم يصف بأن قسماً من التاريخ مجرد أساطير مزركشة ، لفّقها الرواة ، وسطّرها الأقوياء ، فهو لا يؤمن بمثل هذا التاريخ ، بل يجحده ويكفر به ، قال [2] :

قُـلْ لنـا يـا مُـؤرِّخَ العَصْـرِ مـاذا فـــي أَســـاطيركَ الحِســـانِ الوِضـــاءِ
أَهْـــوَ زيْـــفُ الـــرُّواةِ قـــدْ لفّقَـــوهُ فـــي اضـــطغانٍ وشـــهْوةِ الأهْـــواءِ
أَمْ هُوَ الصِّدْق قد جرى من عقولٍ برِئـــتْ مـــن حفـــائِظٍ وريـــاءِ
أنـــا أُعْفيـــكَ لســـتُ أجْحَـــدُ أَنّـــي لا أرى فيـــكَ مَـــوْئلاً للعـــزاءِ
أنا يا خلُّ كافرٌ بالأســاطيــرِ وما سطّرتْ يـدُ الأقويـاءِ

والقصيدة طويلة تنقل فيها من معنى إلى معنى،مصوراً تسلط المتسلطين وترفهم ومجالس لهوهم وظلمهم لرعيتهم ، فضلاً عن سفكهم الدماء في صراعهم على الملك والسلطة، متناسين دعوات الأنبياء والمصلحين التي أضاعوها ، فأصبحت هباء في ريح . ودعا الشاعر إلى طيّ صفحة هذا الماضي الملوث بالهراء والكذب ، وترك أهله ينعمون بالكرى في أجداثهم ، إن بقيت لهم أجداث أو رمم ، فنبش الماضي يثير الفرقة والتناحر ، وليس التاريخ المعاصر بأحسن حال مما مضى ، فكلا التاريخين مصدر

---

[1] ديوانه : الورقة (٣٠) .

[2] م.ن : الورقة (٣٠) .

أذى وعناء . اعتمدت القصيدة الخطاب أسلوباً ، والقافية الواحدة نظاماً على الرغم من طولها ، لكن ذلك لم يخل بمستواها الفني ، فلغتها شفافة بعيدة عن المباشرة ، ومفرداتها مختارة بعناية ، وصورها جسّدت واقع التاريخ تجسيداً حياً ، وتعبيرها حافظ على ألقه إلى آخر بيت فيها ، وفي ذلك دلالة على شاعريته ومواتاة طبعه .

وفي قصيدته (وحي سامراء . ١٩٤٤) يقف على أطلال هذه المدينة ومعالمها الشاخصة التي تقاوم الاندثار ، وكأنه شاعر جاهلي عرّج به دربه إلى آثار دياره الحبيبة ، فتستيقظ ذاكرته متأملة متألمة ، تقارن بين ماضيها وحاضرها ، وتحكي دوران الزمن ، فهي أطلال وليست بأطلال ، لقد أخذت السنون كثيراً من لمحاتها ، ولكن ذكرياتها ما زالت تسكن الجوانح ، فينجده خيال سرّحه في شواهدها الماثلة ، مصوراً ماضيها النضر الجذلان ، وحاضرها الداثر الحافل بالعِبر والدلالات ، فهنا ملوية ماردة ، وهناك قصر شامخ كانت تمرح في باحاته الفاتنات ، وفي زاوية محفل شعراء ينشدون ألحانهم الشجية على أصوات الناي والوتر ، لقد غاب كلّ شيء ، ولم يبقَ إلاّ أطلال حالمة ، والمطلبي يروي حلمها في قوله [1] :

أطـلال ... ؟

كلا ، قصورٌ وهذه غفوةُ الزمنِ

أطـلال ... ؟

أجلْ وربك ، أم دنيا من الدمنِ

ألقتْ على عالمي ثوباً من الشجن

فرحتُ في حسْرةٍ منها وفي أَلَمِ ...

قتال ...

مُضطرمِ

وطُفْتُ في أَرضِ سامراءَ منتقلاً بينَ الرّبوعِ غريبَ الزّيِّ والنظرِ

لا شيءَ إلاّ طلولَ القومِ ذاهلةٌ توحي إليَّ بأشتاتِ منَ الفِكرِ

---

[1] ديوانه : الورقتان (١٩-٢٠) .

يـا تائهـاً فـي رُبـوعٍ نـامَ سـاكِنُها ... إربـعْ عليـكَ فمـا فيهـا سـوى ذِكـرِ
هُنـا هُنـا كـلُّ شـيءٍ كـانَ مُبْتسـماً ... تُنْبيـكَ آثـارُهُ عـن أمْسِـهِ النّضـرِ
وهـا هنـا موْئـلُ النُّعْمـى وباحَتهـا ... ضـجّتْ بضوْضـائِها فـي سـالفِ العُصُرِ
وهـذهِ هـذهِ " ملوّيـةٌ" شـمَخَتْ ... إلـى السّـماءِ بنتْهـا كـفٌ مُقْتَـدرِ
كمـاردٍ يتلـوّى فـي الفَضـا صُـعُداً ... كأنّـهُ يَتحـدّى سَـطوةَ القَـدَرِ
وهـا هُنـا شـامخٌ مـا زالَ مُرتقبـاً ... أهْليـهِ للأُنْـسِ والأفـراحِ والسَّـمَرِ
أيـنَ المحافـلُ لا بـلْ أيـنَ شـاعُرها ... وأيـنَ أيـنَ حنـينُ النّـاي والـوتَرِ
أيـنَ المقاصـيرُ تحْـوي كـلَّ فاتنـةٍ ... رُعْبوبـةٍ فـي غـلالاتِ الصِّـبا العطـرِ

أَدوْرةُ الدهـرِ آدتْهـا بكْلكلِها ... أمْ ظُلمـةُ الليلِ فالأطلالُ في حُلُمِ

وفي مقطع آخر يصور صمتها الموصول بالعدم ، محاولاً استعادة أيامها في ظل حكامها بالأمس ، ففرعونها منغمس في مجالس الرقص والغناء والخمرة بين الشطّان والبرك ، لكن سرعان ما نضبت تلك اللذات وطواها النسيان . قال [1] :

وكـأسُ فرعـون مـاذا قـدْ ألَـمَّ بهـا ... فأطْبقـتْ شـاطئيْها دونَ رائيهـا
أزهْوُهـا أمْ تُـرى قـدْ غالهـا قـدَرٌ ... حفّـتْ بـها يـدُهُ أمْ نـامَ ساقيهـا ؟
ورقْصـةٌ فـي ليـالي اللهْـوِ تنْسُـجُها ... سـكرى الأواصـرِ صـرعاها تُناجيهـا
فرْعـاءُ تنشـرُ مثـلَ الليـلِ ظُلمتـهُ ... كـمْ مـن فتـىً ودَّ لـو تطويـهِ داجيهـا
سارتْ بهم وبها فـي اللّهْوِ أشْرعةٌ ... وافتـرَّ صـبحٌ فمـا بانـتْ صـواريها

غابتْ كما غابَ فرعونٌ وما بقيتْ ... إلاّ صُبابةُ ذكْرى في خيالٍ ظمـي

ونظم المطلبي مقطعه الشعري المذكور آنفاً على وزن قصيدة البحتري في وصف بركة المتوكل العباسي وقافيتها ، مستلهماً شيئاً من صورها ومعانيها ، ومفيداً من المعطيات الأدبية في تلك الحقبة ، ليصل الماضي بالحاضر في تعبيره الشعري

---

[1] ديوانه : الورقتان (٢٠-٢١) .

ويبثّ فيه الحياة من جديد . والبحتري كان شاعر البلاط العباسي وشاهد العصر آنذاك ، وقصيدته المذكورة مطلعها [١] :

ميلوا إلى الدارِ من ليلى نُحيِّيها نعَمْ ونَسْألها عن بعضِ أَهْليها

ويواصل المطلبي علاقته بشعر البحتري ، فينظم مقطعاً آخر على غرار قصيدة البحتري في " إيوان كسرى " التي مطلعها [٢] :

صُنْتُ نفسي عمّا يُدَنِّسُ نفْسي وترفَّعْتُ عن جَدا كُلِّ جِبْسِ

ولكن يصور فيه هنا مجالس الشعراء الخمرية ، مشيراً من طرف خفيّ إلى منادمة البحتري لأرباب نعمته في هذه المجالس الليلية على نهر دجلة بين الرياض والرياحين ، ويصور أنها انقضت على عجل ومضت بأهلها النشاوى الصاخبين إلى السكون والحفر ، وكأن شيئاً من ذلك لم يكن ، أو أن ذاك الأنس كان حلماً من الأحلام، وقد زاوج بين الماضي والحاضر في صور حسية وكأنها مشاهد مرئية تحدث الآن . قال [٣] :

وشاعرٍ ساهرٍ في هدْأةِ النّاسِ أَسْوان يهتفُ بالألحانِ للكاسِ
في ليلةٍ هوّمتْ سكرى ملاعبُها وانفضَّ سامِرُها من بعْدِ إيناسِ
نديمُهُ الكأسُ والساقي يدٌ رجَفَتْ من سوْرةٍ الراحِ أوْ من ثورةِ الياسِ
يخاطبُ الكأسَ :ماذا فيكِ منْ أَربٍ لديكَ أفنيْتُ إيماني وإحْساسي
ويا قصيدي فاهْدأ إنّ بي ضَرَماً لم يُبْقِ منّي إلاّ بعضَ أنْفاسِ
يا شعرُ أنتَ فؤادي كيفَ أفْضحُهُ إني أخافُ على قلبي منَ الناسِ
حتى نداماي قد مالتْ بهِمْ أُصُلٌ فأسْلَمتْهم وقد مالوا لأرْماسِ
كالأنجُمِ الزُّهْرِ كانوا حيثُ مجْلسُنا بقربِ دجلةَ بينَ الزّهْرِ والآسِ
باتوا نشاوى وكانَ الدهرُ يرقبُهمْ وكلُّ شيءٍ بمقدارٍ ومِقْياسِ
وأدْلجَ الليلُ موصولاً بهِ سَمَرٌ يجري إلى قَدَرٍ في الليلِ عسّاسِ

---

[١] ديوان البحتري ، دار إحياء التراث العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠: ٤ /٦١٥.

[٢] المصدر نفسه : ٢ / ٢٣١.

[٣] ديوانه : الورقتان (٢٢-٢٣) .

فرُحتُ بَعْدهمُ في ظلِّ موحشَةٍ مـــنَ الـــبلاءِ بـــلا خِـــلٍ ولا آسِ
وطاشَ في روحهِ ذكْرٌ يعاودُهُ مـن حُبّـهِ فـي ليـالٍ غـبْنَ كـالحَلُمِ

وعلى هذه الشاكلة يستحضر في خياله صور الحياة في ذلك العصر من عمر سامراء في مقاطع القصيدة الأخرى ، في شبه انقطاع عن عالمه الحاضر ، ليفيق بعد ذلك من حلمه ، ويواجه من جديد شؤونه وشجونه الواقعية في المقطع الأخير الذي منه قوله [1] :

واشتاقْ
لذكرِ " أسمائِهِ " صَبٌّ تطوفُ بهِ
آفـاق
مروّعُ الخطْوِ قد ضاقت بمطْلَبهِ
دنياهُ فازدادَ همّاً من تغرُّ بهِ
وراحَ ينشجُ بينَ الكأسِ والنّغَمِ
أفّـاقْ
منْ سأمِ

وفي قصيدته (مسير . ١٩٤٦) يتطلع إلى إعادة كتابة التاريخ بصورة نقيّة عارية من الافتراء وخداع الرّواة ، ويحلم بتاريخ سليم تكتبه أيدٍ أمينة ، فتبسط الحقائق كما هي من غير شوائب أو تحريف ، قال [2] :

فنكتـــبُ تاريخـــاً عاريـــاً عـن الـزُّورِ والكـذبِ المُفْتـرى
فـلا الخِـبُّ يغـدو لنـا راويـاً ليَخْلُـقَ مـنْ أبْلـهٍ قيصـرا

× × ×

ولا الحـقُّ يُصـبحُ أُسْـطورةً تُوشّـي سُـداها يـدُ الغالـبِ

---

(١) ديوانه : الورقة (٢٤) .

(٢) م.ن : الورقة (٤٠).

ولا الشّـرْعُ يُمْسـي لنـا صـورةٌ مُلَفّقـةً فـي يَـديْ كـاذبِ

وصوّر (ذاكرة الشعب . ١٩٥٥) بأنها ذاكرة مظلمة موحشة مشوهة ، قد زوّرت أحداث تاريخها ، وزوّقت أباطيلها بدهاء ، وملئت مشاهدها بالبغض ، والرزايا ، فضلاً عن أنها اتخذت من الصراخ والصخب منهجاً ، تمويهاً للحقيقة ، وتمريراً للأكاذيب ، ومنها قوله [١] :

عميقـةُ كقُبَّةِ السّمـاءِ
من غيرِ ما حدٍّ ولا انتهاءِ
رَهيبةٌ عاصفـةُ الجـواءِ
مُرْبدّةٌ كليْلـةِ الشّتـاءِ
تزْأرُ فيها نُذُرُ البغْضاءِ
مُعْولـةٌ موحشةُ العُواءِ
مُنْذرةٌ بالوَيْلِ والتّـواءِ
هتّافةٌ صخّابـةُ النّـداءِ
أعوذُ من تاريخها المُرائي
ومن أفاكيهَ بلا حيـاءِ
تُلقي بهـا برّاقـةَ الرُّواءِ
وفي لظاها حكْمـةُ الرَّقْطاءِ
محمومـةُ الفحيحِ والأصداءِ
تلْمـعُ فيهـا صُوَرُ الأرْزاءِ

وتوغل المطلبي في أعماق التاريخ العراقي القديم في قصيدته (جمجمة في متحف . ١٩٥٦) [٢] ،محلقاً في خياله ، ليرسم صورة معبّرة عن جوانب متعددة في

---

[١] ديوانه : الورقة (١٠٠) .

[٢] " أُلقيت في أُمسية شعرية ١٩٥٦ بدار المعلمين العالية وقد شارك فيها شعراء من المتخرجين في الدار . نشرت في كتاب الأدب المعاصر في العراق ١٩٦٠" . [ديوانه : هامش الورقة (٥٢)] .

حياة ذلك العصر السحيق ، بما أوحت إليه هذه الجمجمة من رؤى فكرية ووجدانية . وقد أعطى الدكتور داود سلوم فكرة موجزة عنها في قوله : " ويبلغ نفس الشاعر أطول ما يكون في قصيدة (جمجمة في متحف) ، ويظهر فيها تلوّن القافية وانتقال الشاعر من حرف إلى حرف إلاّ أنّ هذا لا يضعف وحدتها بل يزيدها اتصالاً ، ويصف الشاعر هذه القصيدة بأنها " تجري على التداعي الحرّ . رأيت جمجمة في المتحف من العهد البابلي فلم أتقصّ كما يتقصى العلماء وإنما تساءلتُ أهي جمجمة امرأة ؟ ... أم جمجمة رجل ؟ ... أعاشقة ؟... أمجرم ؟ ... أشاعر ؟ " وفيها يعرض الشاعر نظرته إلى الحياة والأشخاص والمجتمع ولعلها خير مثال على نزعة الشاعر وخواطره التي يرغب الناقد بسبر غورها " [1] . وقد صوّر المطلبي أو تصوّر قيم الناس وتقاليدهم وعقائدهم وأخلاقهم في ذلك العصر البعيد ، ففنّد بعضها وسخر منها وهزأ بها ، لبدائيتها ولأنها ما عادت تنسجم مع التفكير العقلاني المرتبط بمعطيات الأديان السماوية التي دلّت على حقائق الحياة ، ونظمت الوجود الإنساني ، وأرست قواعده وقيمه المثلى . فضلاً عن أنّ هذه الجمجمة التي آلت إلى عظام منخورة هشة دفعته إلى التفكير في المصير الإنساني ، وتسطير العِبر في الحياة والموت . والقصيدة لوحة شعرية حافلة بالصور المتجددة من مقطع إلى آخر ، لوّنها بألوان ذاته العصرية ، وحاول فيها أن يعيد حياة عفى عليها الزمن ، ومنها قوله الذي تخيّل فيه أنها أصبحت إلهة في واحد من المعابد [2] :

وهل طواها معبدٌ مُبْهِمٌ ... حفّتْ بهِ الألغازُ والخَوْفُ
فلم تُجِبْ دعْوةَ أشواقِها ... آلِهةٌ قُلوبُها غُلْفُ
تدعو وقد أرَّقها مأْمَلٌ ... لاحَ لها حُلْماً فهامتْ بهِ
كانت لهُ وهو سرابٌ فما ... أغْنى ولا روّى على قُرْبهِ
والليلُ داجٍ غارقٌ ظلُّهُ ... في صَمْتهِ إلاّ بقايا شُعلْ
تنفخُ فيها الرِّيحُ من كُوَّةٍ ... تطلُّ منها أنجمٌ كالمُقْلْ

---

(1) الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢٢٠.

(2) ديوانه : الورقتان (٥٥-٥٦).

ورقْرقــتْ فــي عيْنِهــا دمعَــةٌ ... فاخضــلَّ هُــدْبٌ وارتمــى ظِــلُّ
ولاحــتْ الأشــباحُ مــن حوْلِهــا ... تــرقصُ فــي رُعْــبٍ وتنســلُّ
فصــعقتْ وأطبقــتْ جَفْتَهــا ... وطــائفُ المــوتِ بــهِ يخفِــقُ
ومَــرَّ صُــبْحاً كــاهِنٌ فــادَّعى ... بأنّهــا إلهــةٌ تَــرْزُقُ
فأقبــلَ النــاسُ كمــا يَشْــتهي ... طوعــاً وراحــوا نَهْــبَ أُســطورهْ
ولاحَ حُلْــوَ السَّــمْتِ عفّــاً ومَــنْ ... يــدري ؟ لعــلَّ الجــوْهرَ الصــورهْ

وراحَ يطوي ليلَهُ بالمجـونْ
يهتفُ للزّهْرهْ
وسرُّهُ في القبْرِ باقٍ مصونْ
يحفلُ بالعِبْرهْ

ونقل صوراً من التاريخ السحيق في قصيدتيه (في ظل الهرم . ١٩٦٤)[١]، و(الحجر ... بوذا . ١٩٧٤) [٢] ، وإن كانت القصيدة الأولى تحفّها ظلال الحب والغزل ، والثانية مفعمة بالأحاسيس الدينية .

ولم يقف المطلبي عند الأوصاف التاريخية ، على ما كان فيها من إحساس أصيل بمجرى التاريخ وأحداثه ، بل سحرته الطبيعة بجمالها ومناظرها الخلاّبة ، فتجول مبهوراً في عالمها البهيج ، فوصف أشجارها وأزهارها وأنهارها وظواهرها الطبيعية ، واندمج فيها بفكره وحسّه . ففي صباه نظم قصيدته (النهر الساجي) واصفاً فيها نهر (المشرّح) في جماله وجلاله ، وصباحه ومسائه ، وضفافه وأشجاره ، معبّراً عن انشداده إليه وتعلّقه به، في صور حسّية نفذت إلى أدقّ معالمه وجزئياته ، ومنها قوله [٣] :

قِفْ " بالمشرَّحِ " ساعةً يا صاحِ ... إنّ المُشــــرّحَ مُتْعــــةُ الأرواحِ
مرآتُــهُ السّــجْواءُ تغْمــرُ نــاظِري ... بالصــــفْوِ والأحــــلامِ والأفــــراحِ
والضــــفّتانِ تلاقتــــا فــــي دوْرةٍ ... تحــــتَ الغصــــونِ الــّــدْنِ والأدْواحِ

---

(١) ينظر : ديوانه : الورقة (٦٢) .
(٢) ينظر : م.ن : الورقة (٦٣) .
(٣) ديوانه : الورقة (١٨) .

كالعاشــقينِ تلاقيــا فــي قُبْلــةٍ ثغْــراً جمــيلاً فــوقَ ثغــرِ أَقــاحِ
يــا مــوْئلاً فيــهِ الســكينةُ خيّمــتْ بجلالهــا فــي منظــرٍ وضّــاحِ
تُلْقي الجلالَ على ضفافك ضافياً وعلــى المُــروجِ الخُضْــرِ والأفْيــاحِ
فتلــوحُ فيــكَ الباســقاتُ روانيــاً وكأنّهــا مــن عــالمِ الأشــباحِ

ورسم صورة تشخيصية للنهر في قصيدة أخرى سنة ١٩٤٦ ، أفرغ فيها بعض همومه الذاتية ، ومنها قوله [١] :

والنّهــرُ السّــادرُ فــي هَمْســهِ ينْســابُ فــي وسْوســةٍ لاهَيــهْ
كأنمــا يشْــدو لضــفّاتِهِ أُنْشــودةُ مسْــحورةً ســابِيهْ
أوْ أنــهُ يــوقِظُ مــا حَوْلَــهُ مــنَ الحقــولِ النَّضــرةِ الغافيَــهْ
كأنّــهُ الإنســانُ لــم يــدْرِ مــا حياتُــهُ الماضــيةُ الآتِيــهْ
فيا لَـهُ ظمْآنَ يشكو الصَّدى وهوَ شفاءُ الغُلّـةِ الصّاديـهْ

وفي مقطع من (لغوب . ١٩٤٥) وصف مشاهد الكون الآسية من مساء ونجوم ورياض ونهر، لائذاً بالطبيعة ، ليعبّر عن أسى نفسه ، ويخفف عن أحزانه وهمومه ، ومنه قوله [٢] :

غـرقَ الكـونُ فـي السكونِ وماتـتْ نَبْــأَةُ الخطْــوِ فــي ضــمير المســاءِ
وإذا بــي علــى حفــافيْ ريــاضٍ خضِــلتْ بــالعبيرِ والأَنْــداءِ
سـكرَ النّهـرُ مـن شـذاها فـأغْفى مـوْجُــهُ فــي مســيرةٍ ســجْواءِ
حالمــاً بالضّــفافِ والعَبَــقِ النّــا عِــشِ والــرّوْضِ نــاعمَ الإغْفــاءِ
وبــدا للنجــومِ فيــهِ ومــيضٌ راجــفٌ همْسُــهُ كنجْــوى ظِمــاءِ
تتلاقــى فيــهِ النجــومُ فتسْــري قُــبلاتُ السَّــماءِ فــوقَ المــاءِ

وملاعب صباه قريبة من نفسه ، فقد عبّر عن حبه لمدينته (الكحلاء) المرتمية في أحضان طبيعة آسرة ، فنهر دجلة يدور جذلاً في ربوعها ، وليلها يخضبه الألق،

---

[١] م.ن : الورقة (١٠) .
[٢] م.ن : الورقة (٤٧) .

ونجومها ترقص على صفحة الماء ، واشجارها تغني بهمس ، تمدُّ على المكان ظلالاً عجيبة ، وتسامر مَنْ يسامرها بحديث عذب رطيب ، هكذا وصفها في (ظلال ١٩٤٦) ، ومنها قوله [١] :

هــذهِ الكحــلاءُ فــي جلْوتِهــا ... مُتْعــةُ الــروحِ وأحــلامُ الشــبابِ
ضــمَّها دجلــةُ فــي دوْرتــهِ ... ســاجيَ الطّلْعــةِ مصْــقولَ الإهــابِ
لــوْ تراهــا وهــيَ فــي غفْوتِهــا ... ترتمــي والليــلُ غريــبُ الخضــابِ
ووميــضُ الــنجمِ موهــونُ السَّــنى ... راقــصٌ فــي المــاءِ كــالنورِ المُــذابِ
وحفيــفُ الشــجرِ الهــامسِ فــي ... ضــفّتي دجلتهــا همْــسَ ارتيــابِ
وظــلالٌ هَتَــفَ الليــلُ بهــا ... فتــراءتْ فــي تَهاويــلَ عُجــابِ
كسُــكارى أَفْرغــوا أَكؤُسَــهمْ ... وانتحْــوا عنهــا وظلّــتْ فــي ارتقــابِ
أو كعُشّــاقٍ قضــوا ســاعاتهم ... ثــمّ أغْفــوْا بعــدَ نجــوى وعتــابِ

ولليل نصيب وافر من أوصافه وصوره، فلا تكاد تخلو قصيدة أيّاً كان موضوعها من صورة ليلية ملونة بألوان ذاته المزدحمة في رؤاها وعواطفها المتضاربة ، في حالات قلقها وأرقها ، وثورتها وهدوئها ، وأملها وألمها ، وانفراجها وانقباضها ، وغير ذلك مما تزخر به من مؤثرات حيوية شتى . وصورة الليل في شعره تمثل عالماً فسيحاً من الموجودات والمشاهد التي تتحرك بحركة خياله ونظراته ، مستفيداً ما تثيره فيه من إيحاءات وتأملات . ولعلَّ صلته الوطيدة بعالم الليل آتية من أنه كان يرى فيه رمزاً لليل الحياة السرمدي ، وقد يئس من انتظار الفجر الذي يحلم به ، ليزيل ظلامه ويبدده . فضلاً عن كون الليل في سكينته وهدوئه يمثل الوقت المناسب لنشاطه الفكري والوجداني . وقد لوّن مشهد الليل بألوان نفسيته المنقبضة في أول مقطع من قصيدته الذاتية (خطوات في ليلة مظلمة . ١٩٤٦) [٢] ، فقال [١] :

---

[١] ديوانه : الورقة (١٧) .

[٢] " نظمت غبَّ أزمة نفسية شديدة عام ١٩٤٦ ، نشرت مقاطع منها في كتاب الأدب المعاصر في العراق للدكتور داود سلوم ، بغداد ١٩٦٠" . [ديوانه : الورقة (٦)] . وينظر ، الأدب المعاصر في العراق(١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١٧-٢١٩.

هــذا ظــلامُ الليــلِ فــي صــمْتِهِ ... يــوحي إلــى نفســي ضَــلالَ الوجــودْ
فمــا بــهِ إلاّ دُجــىً أَسْــبغتْ ... علــى عيــوني ظُلمــاتَ اللّحــودْ
كأنّهــا وهْــيَ تلُــفُّ الــدُّنى ... بظلَّهــا الغــافي المديــدِ المديــدْ
ظــلامُ يــأْسٍ شــاعَ فــي ذاهــلِ ... يرسُــفُ موتــوراً بثقــلِ الحديــدْ
غياهــبٌ يرجــفُ بــي موْجُهــا ... ومرفــأ الشــاطئِ نــاءٍ بعيــدْ
ولــيسَ بعــدَ الليــلِ إلاّ الــرّدى ... مكشَّــراً أنيابَــهُ بالوَصــيدْ
كلاهُمــا غــثٌّ ثقيــلُ الخُطــى ... مُحْلولــكُ النّظــرةِ جَهْــمٌ عنيــدْ

وفي المقطع الثاني منها ، رسم لوحة قاتمة للنجوم ، وهي من عالم الليل أيضاً ، انتزعها من نفسه القاتمة المعتمة ، ورمز بها إلى أصحاب العلم والمعرفة من المتنورين الذين غلب على أمرهم ، فهم أسارى مجتمع جاهل كنجوم باهتة زويت في زنزانة الظلام الدامس ، قال [٢] :

وهــذهِ النجــومُ مــا شــأْنُها ... مــاذا بهــا مــا تبتغــي فــي الظــلامْ
تــبصُّ فــي الســماءِ منثــورةً ... لا أَمــلٌ يجْمعُهــا أوْ نظــامْ
ذاهلــةً تطــلُّ مــنْ رحْبِهــا ... علــى غمــارِ الليــلِ فــوقَ الرُّكــامْ
رَهينــةً حَبيســةً بالــدُّجى ... فــإن تــراءى الصّــبحُ راحــتْ تنــامْ
كأنّها لا تبتغي أن ترى الــوجودَ يُزْهــى بوجــوهِ الأنــامْ
أو أنهــا تكْــرهُ أشْــباحَهَمْ ... ومــا بهــا مــن عَنَــتٍ أو خِصــامْ
هــذي نجــومُ الليــلِ أو أَعْــينُ الــ ... مــوْتى بــدا يــومضُ منهــا الحِمــامْ

لكنه في (زوارق الليل . ١٩٦٣) رسم لوحة مشرقة الألوان ، باسمة الخطوط لصورة الليل ، مزاوجاً بينها وبين الغزل ، فقد كان ينتظر موعداً ليلياً ، ينتهي بلقاء وقت السحر ، وتكلل وصفه بتشبيه جميل ، فشبه مسير السحب البيض في صفحة

---

[١] ديوانه : الورقة (٦) .

[٢] م.ن : الورقتان (٦-٧) .

السماء الزرقاء ، بزوارق بيض في بحر مخملي أزرق ، يلتقي على متنها العشاق سحراً وتفارقهم صباحاً على مضض ، ومنها قوله [١] :

فـي هَـدْأَةِ الليـلِ قُبيـلَ السَّـحرْ ... والزّهْـرُ يُغْفـي تحـتَ ضـوءِ القَمـرْ
وكـلُّ شـيءٍ نـائمٌ حَوْلَـهُ ... إلاّ بقايـا مـنْ حَفيـفِ الشَّـجَرْ
وخَفْقـةٍ مـن ذي جَنـاحٍ هَفـا ... بـهِ علـى الغُصْـنِ نسـيمٌ عَطِـرْ
يسْري وتَسْري فـي غَمـارِ السَّنى ... سـحائبٌ بـيضٌ كحُلْـمٍ نَضِـرْ
فتغْمـرُ اليـلَ بهمْـسِ المُنـى ... ووسوسـاتِ الأَمـلِ المُنْتظـرْ
أو كطيـوفٍ لستَ فـي السُّرى ... ظِلالَهـا وهْـيَ تَغُـذُّ السَّـفَرْ
فتلتقـي كالعاشـقينِ التقـتْ ... روحاهُمـا فـي غفـواتِ السَّـحرْ
أوْ تَنْتـأي عـن بعضـها بعـدَ أنْ ... تَقْضـي مـنَ الحُـبِّ شـهيَّ الـوَطَرْ
كأنّهـا زوارقٌ فارَقـتْ ... عُشّـاقَها ومـاتَ فيهـا السَّـمَرْ
زوارقٌ بـيضٌ علـى أَزْرقٍ ... مـن مَخْمـلٍ يَغْـرقُ فيـهِ النّظـرْ

فالليل في شعره عالم يعجُّ بالحركة والنشاط ، وأوصافه فيه مبثوثة في مواقع كثيرة منه [٢] .

وفي القصيدة (خطوات في ليلة مظلمة) المذكورة آنفاً ، وصف الغابة والأحياء التي تأوي إليها ليلاً ، متخيلاً أنّ ثعباناً يترصد الطير في أعشاشها ، مروّعاً أفراخها . فهو يصوّر صراع القويّ المتوحش مع الضعيف الوديع ، ويبدو أنه في هذه اللوحة متأثراً بشعر الصحراء في تصويره المعارك التي كانت تدور بين حيواناتها [٣] ،

---

(١) ديوانه : الورقة (١٠٩).

(٢) ينظر : م.ن : الأوراق (٤٣، ٩٧، ١٠٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٩) .

(٣) ينظر مثلاً : ديوان زهير بن أبي سُلمى ، دار صادر . بيروت ، ١٩٦٠: ٤٢-٤٥.. وديوان أوس بن حجر ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، دار صادر . بيروت ، ١٩٦٠: ٢، وما بعدها .

متخذاً من حياة الغابة التي يقهر فيها القويّ الضعيف ، رمزاً لحياة الإنسان على هذه الأرض . قال [1] :

هناكَ في الغابةِ وسْطَ الدُّجى لفّاءُ شمّاءُ احتواها الفضاءْ
يا دوْحةً راحتْ شماريخُها تَضْربُ في الجوِّ بغيْرِ انْتهاءْ
كأنّما ضاقتْ بأنْفاسِها في الأرضِ فامتدّتْ ترومُ السّماءْ
أوْ أنّها مُثقلةٌ بالعناءْ من أَرْقمٍ يكمنُ فيهِ الفناءْ
ترصَّدَ الطيْرَ بأوْ كانِها غافيةً تحلمُ حُلْمَ الرّجاءْ
وظلَّ يحْبو نحوها وانياً وسِنُّهُ تَغْلي بمُرِّ التَّواءْ
فروَّعتْ أفْراخُها واعتلتْ زقزقةٌ ينشجُ منها الهواءْ

ووصف (صفصافة ـ ١٩٤٩) ، فحسدها لعدم امتلاكها الفكر والشعور ، وصورها بأنها تبدو سعيدة في جهلها ، لا تعاني كآبة، ولا يعكر صفو حياتها كدر . ممّا يعني أنه هو المعنّى المبتلى ، وفي ذلك إسقاط لهمومه الذاتية على مفردات الطبيعة ، فيلجأ إليها لإفراغ شحناته العاطفية الحزينة والترويح عن نفسه ، ومنها قوله [2] :

صفصافةٌ رفَتْ على جدْولٍ كأنّهُ مِرْآةُ حسْناءِ
ينسابُ كالنّورِ على ظِلِّها في مَطْلعٍ للفجرِ وضّاءِ
صفصافة ماستْ على مائِهِ أغصانُها رفّافةُ الظلِّ
كأنّها أجنحةٌ صفّقتْ من فوْقِهِ ظمْأى إلى العَلِّ
صفصافةٌ لم تدْرِ من أَمْسِها شيئاً ولا عن غدِها تسْألُ
تعيشُ لليومِ فما بَعْدَهُ غَيْبٌ ولا تُعْنى بما تجْهلُ

---

[1] ديوانه : الورقة (١٠) .

[2] م.ن : الورقة (١٣٧) .

وكذا أمره في وصف (زهرة متفردة) رآها ، فرقّ لحالها ، وأشفق على وحدتها ، وكأنه يحكي حاله في تفرده عن الآخرين الذين لم يحصل منهم على طائل، ومنها قوله [١] :

يا زهرةً لاحتْ على شاطئِ النهرِ بلا إلْفٍ ولا صَحْبِ

كأنّهـــا عاشـــقةٌ ضـــيَّعتْ حبيبَهـــا فـــي زَحْمـــةِ الـــدّربِ

أوْ أنهـا مسْـكينةٌ لـم نجِـدْ في صَخَبِ العيشِ سوى الجدْبِ

فـــانفردتْ تنْـــدبُ أَحْلامَهـــا في صَمْتِها الغافي على العُشْبِ

وفي لندن ١٩٥٧ تهزّه (أُغنية) صباحية ، فتنفرج لها أساريره ، ويجسدها في تعبير مجازي كأنه يُلمس باليد ، قال [٢] :

لذيذةٌ ناعمةُ الأَحْـلامِ

كملْمسِ النّشْوةِ والظـلامِ

أو كالأمانـيّ على الأيـامِ

ترفٌّ في حدائقِ الأوهـامِ

في صُوَرِ الأزهارِ في الأكمامِ

لدى صباحٍ رائعِ الأنسـامِ

مُضمّخٍ بالعطرِ والأنغـامِ

وفي مصر ١٩٦٦، تنشر (زنبقة) عطرها الناغم في دروب السائرين ، فيقف ليرسم لها صورة ، متخيلاً أنها تحية مرسلة من ليل حالم بالنور إلى وليده الفجر ، قال [٣]:

زنبقةٌ فوّاحةُ العطـرِ

قد أنبتتْ في مُرتقى صَخْرٍ

---

(١) ديوانه : الورقة (١٣٧).

(٢) م.ن : الورقة (١٢٦) .

(٣) م.ن : الورقة (٨٠) .

كأنّ ليلاً طيّبَ النَّشْرِ
أحلامُهُ من أَلَقِ البدْرِ
ومن ضياءِ الأنجم الزُّهرِ
أرسلها من كوْنها السّحْري
زنبقةً كبسْمةِ العُمْرِ
تحيةً منهُ إلى الفجْرِ

وفي (رائحة الليل . ١٩٦٩) وهي رائحة يعبق بها نوع من الزهر ، يتخيل أنّ الحبّ يولد من عالم الليل الميت ، معبّراً عن هذا المعنى الدقيق ، من حقيقة أن النباتات تعتمد على ضوء الشمس في عملية (التمثيل الضوئي) ، لتعطي ما عندها من نعمة ، وتفردت هذه النبتة بتوزيع أريجها ليلاً ، وكأنها تحية سماوية خصصت بهذا الوقت ، قال [١] :

رائحةُ الليلِ فيك عطرٌ وفيكِ موتٌ وفيكِ حُبُّ
وعالَمٌ نصْفهُ ظلامٌ يلوحُ فيهِ السَّنى ويخْبو
ونصْفُهُ هَمْسةُ الأماني يذوبُ ممّا تُثيرُ قلبُ
وأنتِ في هَدْأَةِ الدَّياجي سلامُ ربِّ السّما وحَسْبُ

وفي قصيدته الغزلية الساعات الممتعة . ١٩٧٥) بكابل ، صوّر الثلوج مهفهفة بثوبها الأبيض ، وهي تغمر جبلاً كان يأنس بلقاء عاشقيّن ، والغيم من فوقه يمدُّ عليه رداءً ظليلاً ومن تحته الوادي كأنه سفينة غرقى في بحر أبيض من نثير مخملي ، إنها صورة تكاد تشي بذلك اللقاء النشوان ، ومنها قوله [٢] :

وإذا بكابلَ وهي نائمةٌ في الثلجِ تحت مشارِفِ الجبَلِ
فِردوْسُ حُبٍ أنتِ زهرتُهُ حُسْناً تعطَرُ لاهبَ القُبَلِ

---

[١] ديوانه : الورقة (٢٦) .
[٢] م.ن : الورقتان (١٢٥-١٢٦) .

كـم رُحْـتُ تطـويني لذاذتُـهُ وتُثيرنـــي بـــاللّثْمِ والغـــزَلِ
والشِّـعْبُ وهْوَ سفينةٌ غرقتْ فـي الـثلجِ تحـتَ شـوامخِ القُلَـلِ
مُغْـفٍ وخَلْـفَ الغـيمِ ترقُبُـهُ خــوفَ الضّــياعِ لــواحظَ الأَزَلِ
حتـى إذا مـا الصّـبْحُ قارَبَـهُ فــي المشــرقيْنِ بموْكــبٍ جَــذِلِ
تاهـتْ أَواصـرُهُ سـوى وتَـرٍ يشْـــدو بشـــعْرٍ مُتـــيّمٍ ثمِـــلِ

وهكذا تتفتح أوصافه على موضوعاته الأخرى . ولعلَّ فيما عرض منها يعطي صورة عنها ، ويكشف جانباً من اتجاهاته الفكرية والوجدانية ، فضلاً عما يكشفه من فنّية شعره في مستوياتها المحتملة .

٠٢ الشكوى والهموم الذاتية :

المكوّن المثالي والنفسي لشخصية المطلبي ، ومفردات حياته القاسية المتزمتة في أنماطها التربوية والاجتماعية والثقافية بخصوصياتها وإفرازاتها ، فضلاً عن طبيعة البيئة التي كان يحيا في ظلالها ، بمعطياتها الفكرية والسياسية وقيمها وتقاليدها ؛ ذلك كله ترك آثاراً واضحة في شعره ، من أبرزها طغيان ذاتية قاتمة اتسمت بالألم والبرم والانفصال عن حياة الجماعة وهواها . فلم يكن لينسجم مع مجتمعه بسهولة ، ولا ليتوافق مجتمعه مع ما يفكر فيه ويتطلع إليه . وذاتيته لم تختص بموضوع دون غيره ، وإنما ألقت بظلالها على أغلب موضوعاته ، لكنها كانت أظهر وأعمق في الموضوعات التي يتناول فيها همومه وشؤون نفسه المحضة. فقد كان دائم الشكوى ، حزيناً كئيباً ، فضلاً عن أنه كان يعيش غربة داخلية خانقة ، ويشعر بخوف وضياع وقلق . ويبدو أنه قد يئس من الإصلاح وتحقيق الأماني والرغبات ، تعذبه صحوته الفكرية ، وإدراكه حركة الحياة من حوله ، ويودُّ أنه لم يعلم ما علمه من انحرافها وزيفها وحقائقها شيئاً. ويجيل النظر في عالمه ، فلا يرى غير أضاليل وأوهام ، وظلم مطبق ، عالم غابت حقائقه وعفّى أثرها . فهذه الأمور مجتمعة كانت مصدر شقوته وثورة نفسه التي وصفها أحد الدارسين بقوله : " فالطفولة المعذبة والشباب الطامح الذي تقف في سبيله الموانع والسدود لا لشيء إلاّ لأن عبد الجبار أذكى وأحقُّ من غيره وليس له من

يسنده في مجتمع ظالم كلّ هذا خلق في نفس عبد الجبار ثورة هائلة جداً أنحى فيها باللوم على نفسه فوصمها بالفشل وعلّق في شعره غبار من اليأس العميق والإحساس المؤلم بالعبث وبانعدام الهدف والغاية " [١] .

وتمظهرت شكواه ومعاناته الذاتية في مظاهر كثيرة ، منها اللجوء إلى شعره، يهرب إليه ويلوذ به ، لكونه حاضنة فكره وحسّه ، فيحاوره ويبثه شجونه ، معبّراً عما يعتمل في نفسه من رؤىً ومشاعر . وليس بجديد أن يذكر الشاعر شعره ، شاكياً أو فاخراً ، فقد خاض الشعراء في هذا الموضوع من قبله [٢] . ولكن المطلبي أراد من الشعر أن يكون سفراً ناطقاً بصدق عن حياة صاحبه ، في حُلوها ومُرّها ، وأن يعبّر عن حقائق ما يجري في الحياة بأمانة ومن غير خوف . فضلاً عن أنه أراد أن يكون للشاعر رسالة فكرية وأخلاقية ، من غير أن يهبط إلى مستوى التربية السلبية ، وأن يكون على دراية بالشعر ، وليس من الطارئين عليه ، من الذين يفسدون الذوق الأدبي بأشعارهم الغثّة ، ويسيئون إلى العربية من حيث لا يعلمون . ففي قصيدته (نشيدي) يعبّر عن أنّ شعره معادل لروحه ، فهو كتاب حياته وحريته وفكره المتجدد ، ومنها قوله [٣] :

يـــا نشـــيدي يـــا نشـــيدي أنـــتَ روحـــي فـــي قصـــيدي
أنـــتَ سِـــفْرٌ قـــد وعـــى كـــلَّ م حيـــــــاتي ووجـــــــودي
أنـــــتَ أســـــرارُ قيـــــودٍ أطلقْتنـــــي مـــــن قيـــــودي
تتـــــرآى كـــــلَّ حـــــينٍ لـــــي فـــــي معنـــــىً جديـــــدِ

وفي (جنون شاعر . ١٩٤٦) ، يصوّر أن الشاعر أكثر إحساساً بالموجودات من غيره ، يتألم لألمها ، ويفرح بفرحها . ويخلص إلى أن الإنسان يكتسب إنسانيته

---

(١) الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١١.

(٢) ينظر مثلاً : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، دار القلم . بيروت ، ط٢ : ١٤٢، ١٨٤، ١٩٨، ٢١٧، ٢٤٥، ٣٢٨، ٣٤٣.

(٣) ديوانه : الورقة (٣).

ووجوده الحقيقي بأحاسيسه الرقيقة وروحه الوثابة ، فإن جرّد منهما تحوّل إلى طينة صمّاء ، ومنها قوله [١] :

قيلَ لي : شاعرٌ فقلتُ صَدقْتُمْ أتملّى الحياةَ في كُلِّ حينِ
شاعرٌ بالأسى وبالأَمَلِ المعْسولِ واليأسِ وارتماض الحزينِ
شاعرٌ بالواردِ تحلم بالرّو ضِ وبالطيّرِ ترتمي في الوكونِ
أنا هذا وفوقَ هذا وإنْ لمَّ تنظروا غيرَ شاعرٍ مجنونِ
كلُّ هذا الورى سواءٌ أَمامي مِنْ غنيٍ ومن فقيرٍ غَبينِ
إنما المرءُ " بالأحاسيس" والرو حِ وإلاّ فذاكَ تِمْثالُ طينِ

ونظم قصيدته (خطوات في ليلة مظلمة . ١٩٤٦) إثر أزمة نفسية حادة ، وقد صوّر في واحد من مقاطعها خيبة أمل الشاعر ، ذلك الإنسان الذي يُجهد نفسه في محاولة بناء صرح الحياة المثالي الجميل ، لكنّ الحياة أبداً تعقّه وتخونه ، فتسوف أحلامه وتحبط آماله ، وتمضي سادرة في زيفها وسيرتها البراقة الكاذبة ، فيودُّ لو ماتت أغاريده المضرّجة بمعاناته وتطلعاته ، لكونها تذهب سدىً ، وما من سامع لها غير الشاعر نفسه ، قال [٢] :

كمْ شاعرٍ هيْمانَ قدْ أَخطأتْ سهامُهُ في العيشِ مَرْماهُ
فارتدَّ يُلقي فوقَ أَحْزانِهِ حُزْناً ويَلْوى فوقَ بلْواهُ
غَنّى بما عانى ويا بُؤْسَهُ هلْ خاضَ إلاّ في خَبايَاهُ
رَأى الذي مرْآهُ منْ ظاهرٍ مُغْرٍ فلمْ يَقْنعْ بمْرآهُ
فمزّقَ الأَسْتارَ عن وجْهِهِ وافترستْ عيناهُ دُنْياهُ
فمْ يَجدْ إلاّ كِذابَ المُنى فاغرَوْقتْ بالدّمْعِ عِيْناهُ
وودَّ لوْ ماتتْ أَغاريدُهُ ولمْ تُضرِّجْها رَزاياهُ

---

[١] ديوانه : الورقتان (٤-٥) .

[٢] ينظر : م.ن : الورقة (٨) .

ويستحضر في قصيدته (جمجمة في متحف . ١٩٥٦) ماضي هذه الجمجمة ، ويتخيل في مقطع منها أنها كانت معشوقة شاعر راح يزور قبرها ، ذاكراً بألم أيّام الحبّ والوصال، كناية عن أن الشاعر مفجوع حتى في خفقة قلبه [١].

وفي مقطع آخر منها ، يتخيل أنها جمجمة شاعر ، وينطلق في التعبير عن هموم ذلك الشاعر ، متعاطفاً معه ، وإن لم يسمع الآخرون صوته . والحقيقة أن الشاعر الجمجمة هو المطلبي نفسه ، وقد تقمص شخصية الشاعر صاحب العظام البالية ، قال [٢] :

أتلكَ كانتْ شاعراً أَثْقلتْ ... فؤادُهُ أَوهامُهُ الضّاريهْ
مُرزَّأً يحيا بلا مأْمَلٍ ... إلاّ بقايا ذِكَرٍ دامِيهْ
ما أَفْجعَ السّادرَ في غَيّهِ ... أَنْ يرْعوي عن غَيّهِ يوْماً
فلا يرى إلاّ أَضاليلهُ ... مفجوعةً لا تسأَمِ اللّوْما
ويْلَمِّها تعزيةً مُرَّةً ... أَنْ يخْلدَ الشاعرُ في شِعْرِهِ
يا عاصرَ المتْعةِ لا تَبْتئِسْ ... قدْ يُحْرمُ العاصِرُ منْ خمْرِهِ

ويصل المقطع السابق بمقطع آخر ، مسائلاً الجمجمة عن شاعرها الراحل الذي كانت ألحانه الساحرة سلوة وعزاء للناس ، أيام كانوا يتذوقون الشعر وينشدّون إليه ، ومن ثم يلقي نظرة على حالة الشاعر المعاصر الذي فقدَ مكانته السابقة، فقد تغيّر الناس وفقدوا إحساسهم بالشعر ، وأنهم أصبحوا آلة ذليلة تأتمر بأمر آلة أخرى فوقها، فيأسف لما حلَّ بهم ويودُّ لو يكون مصيرهم كمصير هذه الجمجمة ، قال [٣]:

جمجمة الشاعر أينَ انتهتْ ... أَحلامُهُ ؟ وأينَ شيطانُهُ
كمْ وسْوستْ في صدْرِهِ هَمْسةٌ ... فغرّدتْ بالسَّحْرِ أَلْحانُهُ
كانَ عزاءَ الناسِ في هذه الدُّنْيا يُغنّيهمْ بما يُسْعِدُ
تغيَّرَ الناسُ فلا شاعِرٌ ... يَهُزُّهُمْ كلاّ ولا مُنْشِدُ

---

(١) ديوانه : الورقة (٥٦) .
(٢) ينظر : م.ن : الورقة (٦٠) .
(٣) م.ن : الورقة (٦١) .

تغيَّــرَ النــاسُ فهــمْ آلــةٌ تَحْكـي وأُخـرى فوقَهـا تَسْـألُ
وآلــةٌ تسْــجدُ مــن ذُلِّهــا يــا لـذَّتي لـوْ هـدَّها مِعْـوَلُ
أَوْ قَدَرٌ منْ فوقِها يرْعُدُ
فيمْسَحُ الذُّلاّ
فقدْ ملَلْنا آلةً تُعْبـدُ
والليلُ قدْ ملاّ

وفي قصيدته (كَساب بعد عام . ١٩٨١) ، ينحى باللائمة على الشعراء الذين يتزلفون أربـاب السـلطة ويمجدونهم ، مبـاركين أعمـالهم الشـائنة المتعسـفة ، وينتقدهم انتقاداً شديداً يناظر الهجو ، ويتألم أن يهبط مستوى الشاعر إلى حضيض الكذب والملق والجداية الرخيصة ، مستغرباً هذا السلوك من الشاعر الذي يجدر به أن يحمل رسالة المجتمع بأمانة وإخلاص ، ومنها قوله [١] :

ولـــيسَ غيْـــرُ العُـــواءِ مـــن شـــاعرٍ مـــن مرائـــي
قــدْ عــاشَ بــالزَّيْفِ دهْــرَهُ فنـــالَ مـــالاً وشُـــهْرهْ
وإن خلا منْ حَياءِ
مـــا أَقـــبحَ الشُّـــعراءَ إذْ ينبحـــونَ اقتـــراء
يُقْعـــونَ مثـــلَ الكـــلابِ فـــي كـــلِّ درْبٍ وبـــابِ
وينظمون الهُراءا
كَســـابِ ذاكَ النُّبـــاحُ مـــنَ الكـــلابِ مُبـــاحُ
أَمّـــا مـــنَ الشُّـــعراءِ فـــذاكَ شـــرُّ الـــبَلاءِ
وذاكَ خطْبٌ صُراحُ

وهكذا يرى المطلبي أنّ للشعر معايير ، لا يجب إهمالها ، وللشاعر رسالة عليه أن يلتزم بها ، ولا يخرج عليها . فالشعر لديه حرم ذاتي ، أراد له أن يبقى مقدساً.

---

[١] ديوانه : الورقتان (١٦٩-١٧٠).

وشكا صحوته ، أي تنوّره بالعلم والثقافة ، ولامَ نفسه عليها ، بل عدّها جناية بحق نفسه ، وتمنى بمرارة لو أنه ما صحا أو ارعوى ، لأنه لم يحصد من كفاحه غير الخيبة والخذلان ، والبرم بحياة لا تقدر النابهين . وقد عبّر عن هذه المعاني في قصيدته (يا ليتني ما صحوت) [١] التي يذكر أنها أوّل ما قاله من الشعر ، ومنها قوله [٢] :

تَهْدمتْ آمالَيَ الشاهقهْ في لحظةٍ وارعويتْ
صحْوتُ والآلامُ بي ناطقهْ تشكو فما لي صحوتْ ؟ !
حطّمتُ كأسي وهْيَ لي عاشقهْ حطّمْتُها وانتهيتْ
إلى حياةٍ كحياةِ السجونْ
زادَ بها حُزني وآلاميهْ
يا نفسُ قد حطّمتِ ما ترغبينْ
فلا تلومي الدهرَ يا جانيهْ
يا ليتني ما صَحَوْتْ
في لحظةٍ وارْعويتْ

ويعبّر في (لغوب .١٩٤٥) عن عذابه النفسي الحاد ، بسبب هذه الصحوة ، متمنياً لو كان بإمكانه أن يقايضها بالبلادة والبلاهة ، ليعدم إحساسه بالغبن وإخفاقه في الوصول إلى ما يصبو إليه ، ومنها قوله [٣] :

آهٍ من صحْوةٍ بُليتُ بها عُمْري فهدّتْ عزيمتي ومضائي
لم أُعَوّضْ بها لُبانةَ وهْمٍ تُسْكرُ الروح بالأماني الوضاءِ
ليتني بِعْتُها بكأْسٍ مَن النَّسْيا نِ أنسى بها شديدَ عَنائي
ليتني بعْتُها وبِعْتُ أَمانيَّ وعُمْري بغَفْوةٍ بلْهاءِ
ليْتَ ليتاً يُباعُ فأشْريهِ بحِسِّي وصحُوتي الرَّغْناءِ

---

(١) " نشرت أخيراً في مجلة الزهراء ١٩٤٢/١/٢٤ " . [ديوانه : هامش الورقة (٣٦)].

(٢) ديوانه : الورقتان (٣٦-٣٧) .

(٣) م.ن : الورقتان (٤٦-٤٧) .

وكان يشعر بالغربة عن محيطه ، ففي (فراغ . ١٩٤٤) ، يحس بفراغ يشبه العدم ، غريب عن عالمه ، يردد شعراً لا سامع له غيره ، فلا جدوى منه ، والصمت أحرى به مع كذا حالة . إنه شعور بالإحباط واليأس ، وانفصال عن الجماعة ، فلا مناص من أن يعود ناكصاً إلى أعماق نفسه ، لعلّها تنسيه بعض ما هو فيه ، لكنها تنكئ جراحه وتزيدها ألماً إلى ألم . وقد عانى مبدعون قبله حالة الغربة [١] . قال [٢] :

فـــراغٌ ولـــيسَ فراغـــاً ولكـــنْ بـــلادَةُ حـــسٍ وفكْـــرٍ غبـــيِّ

نسيتُ الحياةَ فكنتُ الغريـبَ غريبَ المُقامِ بلحْني وزيّـي

أُردَّدُ فـــي الأرضِ أُغْرودتـــي وما سامعٌ غيرُ قلبي الشَّقيّ

وللصَّمْتُ أَحْرى بقلـبٍ شـجيّ تَقَطَّـــعُ أَيامَـــهُ دونَ شـــيءٍ

فـراغٌ أَوِ الكـونُ أمْسـى فراغـاً يُشـيعُ بقلبـي صَـمْتَ الخَلـيِّ

ويحاول في (لمحات عابر . ١٩٤٥) أن يقنع نفسه بأن لا يأبه بأمور الحياة المضحكة ، وأن لا يلتفت إلى ما يكون سبباً في سخطه عليها ونقمته منها ، لكن نفسه لا تطاوعه ، لأنه بطبعه غريب عن حياة كلها ذنوب ، قال [٣] :

دعْنـــي أُغـــالطُ نفســـي فـــي مُضـــحكاتِ الأُمـــورِ

فـــذاكَ خيـــرُ تأسِّـــي منهـــا ومـــن كـــلِّ زورِ

أَحْيـــا وأَحْيـــا وأَمْضـــي كمـــا حَييـــتُ غريبـــاً

يـــا ليْـــتَ قلبـــيَ يُغْضـــي كـــيلا يَعـــدَّ الـــذُّنوبا

وفي أحيان يتقمص شخصية يختارها بعناية ، لتكون معبّرة عن شكواه وبثّه الذاتي ، ففي (نجوى ضرير . ١٩٤٦) اختار ضريراً منهكاً أضرت به سنون عماه التي شبهها بليلةٍ طويلة طولها ثمانون عاماً ، متحدثاً على لسانه عن شقائه وضياعه، فقد

---

(١) ينظر مثلاً : اللزوميات ، أبو العلاء المعري ، شرحه وقدّم له ، عمر أبو النصر ، مطبعة النجوى . بيروت ، ١٩٧٢: ١٩٨.

(٢) ديوانه : الورقة (٣٨) .

(٣) م.ن : الورقة (١١٢) .

يئس من حياة أسدل الليل عليها ظلاماً مستديماً ، لا يرتجى منه صباح ، فراح يرقب منيّته بشوق ، لتخلصه ممّا هو فيه ، ومنها قوله [١] :

بتُّ أَشكو الضَّنى وأشكو السَّقاما والهموما ...
ليلتي طولُها ثمانونَ عاما لن تريما...
قد شربتُ الظلامَ جاماً فجاما
لا الظلامُ انقضى ولا أنا صاحي
من عذابي وشقْوتي ونُواحي
ربُّ ذي ليْلتي فأينَ صَباحي
هلْ لهُ مَطْلعٌ يُزيلُ الظلاما

وحين تحاصره الهموم ، يلجأ إلى الموت محاوراً وشاكياً ، علّه ينْجده بقوّة تطهر الوجود من دنس الضلال ، أو يجود عليه بكأس لذيذة ، تنقله من عالم الوهم إلى عالم الحقيقة ، تلك بعض خواطره في (الكأس الخالدة . ١٩٤٣) ، ومنها قوله[٢] :

أَيُهذا الموتُ ماذا في رحابْك
من جديدْ
حلَّ في عَتْبةِ بابكْ
فالوجود
مُثقلٌ يشكو فقمْ هُدَّ القيودْ
والحدودْ

أنتَ معنىً ليسَ في دنياهُ قُبْحٌ أو جمالْ
أنا أشكو يا نديمي فتسمَّعْ لشكاتي
ابتسمْ أوْ فتجهّمْ فهُما بعضُ صفاتي

---

[١] ديوانه : الورقة (٩٧) .

[٢] م.ن : الورقتان (٢٥-٢٦) .

هلْ ترى عيْنُكَ أَوْهاماً يراها الناظرونْ
أَضياءٌ أم ظلامٌ ؟ ... أيقينٌ أم ظُنون ؟
وكؤوس لسْتُ أدري أَهْيَ خُمْرٌ أم منونْ ؟
تسكرُ الناسَ جميعاً فإذا هُمْ زائلونْ

ومن أبرز قصائده وأكثرها أهمية في هذا الموضوع قصيدته (خطوات في ليلة مظلمة . ١٩٤٦) ، التي صوّر في كل مقطع من مقاطعها العشرين مشهداً للوجود من حوله ، ومنها ما عبّر فيه عن أعماق نفسه الممزقة ، مسقطاً أزمته النفسية على مفردات الحياة ، في رؤية حزينة كئيبة ناقدة ،يصدر فيها عن عاطفة متوفزة ،، تثير التعاطف معه والإشفاق عليه ، وكأنَّ العوالم التي صورها تشاركه في همّه وألمه ، أو كأنها عنصر فاعل في أحداث نفسه وشجونها . فقد عبّر فيها عن تجربة حقيقية في أسلوب رمزي شفاف ، ارتقيا بمستوييها الموضوعي والفني . وصوّر في واحد من مقاطعها ساعات زمنه البطيئة التائهة في مفازة من ظلام ، وكأنه يحيا في خارج الزمن ، قال [١] :

وهذهِ الساعاتُ كمْ أَبْطأتْ ... في سيْرِها الواهنِ ساعاتي
كأنّها قافلةٌ أَخْطأَتْ ... طريقَها وسْطَ المفازاتِ
تعْتسُّ في الظّلْماءِ مكْدودةً ... أَحياؤها أَنْصافُ أَمْواتِ
كأنّها سفينةٌ لمْ تَعُدْ ... تعرفُ ما مغنى المسافاتِ
تاهتْ فلا نجْمٌ ولا شاطئٌ ... يلْمعُ فيهِ ضوءُ مرْساةِ
دارتْ على الليلِ وأمْواجهِ ... كأنّها تنْسُجُ دوْراتِ
فتلكَ ساعاتيْ ماتتْ بها ... معالمُ الحاضرِ والآتي

---

[١] ديوانه : الورقة (٩) .

ويعبّر في مقطع آخر عن احتراقه الداخلي المشبوب ، لما يحسّه من سلب الإرادة ، ومصادرة حرية التعبير عن الرأي ، فيحتج ، ولكن بآهة حرّى لم يستطع كتمانها ، قال [1] :

وآهـــةٍ كتَّمتُهـــا مُحْنقـــاً ... مـــا بـــيْنَ قلبـــي وحنايـــا الضـــلوعْ
فضـلَّتِ القصْـدَ ولـم تـرْتضِ الـ ... عـيِشَ بـأنْ تسْـبحَ فـوقَ النَّجيـعْ
أَرْهقْتُهـا فانْتفضـتْ فـي دمـي ... مُضْـرَمةً والحـبْسُ شـيءٌ فظيـعْ
ودِدْتُ لـوْ أُرْخيـتُ مـنْ رِمّتـي ... ورُحْـتُ فـي المرْعـى كـبعضِ القطيـعْ
لمـــا تَحمّلـــتُ لظاهـــا ومَـــنْ ... يحْمـلُ مـا تُـوري ؟ ومَـنْ يسْـتطيعْ؟
ولا شـكتْ نفسـي صِـراعاً بَـرى ... جسْمي وهل غيريَ يُمْسي الصّريعْ؟
ودِدْتُ أنْ تُلْقـى علـى رِسْـلِها ... رَقْطـاءَ لا تعـرفُ معنـى الخضـوعْ

لكنه وعلى الرغم من هذه الرؤية القاتمة لم يذعن للذعات الحياة وقسوتها عليه ، ولم ينم على ضيم ، فيفتح بوابة للأمل ، ويحثُّ الخطى متفائلاً ، يرتقب إطلالة فجره السنيّ الدائم ، عبّر عن ذلك في أبيات أخرى ، قائلاً [2] :

يـا موْكبـاً للفجْـرِ مـا أَضْـيعَ الـ ... موْكِـبَ والفجْـرَ لـدى النّـائمِ
أَبْصَـــرْتُهُ يجْمـــعُ أَشـــتاتَهُ ... وسْـطَ حريـقِ اللّهَـبِ العـائمِ
كـــمْ عبَـــرتْ قافلـــةٌ أُفْقَـــهُ ... قافلـــةَ مـــنْ درْبِهـــا الغـــارِمِ
لـولاهُ مـا كانـتْ تحُـثُّ الخُطـى ... عشْـواءَ فـي مُسْـتوْحِشٍ قـاتمِ
كـمْ تائـهٍ غـذَّ السُّـرى فارْتـدى ... ظِـلَّ الـدُّجى كالشـبحِ الهـائمِ
كـمْ ضـلَّ بـالوهْمِ امِـروٌ حـائرٌ ... وكـمْ هَـوى مِـنْ قبْـلُ مِـنْ واهـمِ
لكنّنـــي أَبْصـــرْتُ بعْـــدَ السُّـــرى ... درْبَـكَ يـا فجْـرَ السّـنى الـدائمِ

هكذا كانت هواجسه الذاتية في مقتبل عمره ، يتحسس من كلّ شيء ، ويثور على كل شيء ، لكن حين تقدم به الزمن ، أدرك أن العمر أوهام ، والحياة لا تستحق

---

(١) ديوانه : الورقة (١٢) .

(٢) م.ن : الورقة (١٦) .

القلق والاكتراث بالحادثات ، ولو عرف هذه الحقيقة من قبل ، لكان له حكم آخر على سلبياتها ومنغصاتها ، قال في مقطعة عام ١٩٧٤ [١] :

لــوْ كنــتُ أَدْري قبــلَ أَعــوامِ أَنْ لــيسَ عُمْــري غيــرَ أَوْهــامِ
لــو كنــتُ أدري لانتهــى قلقــي وتركْــــتُ أَيّـــامي لأَيّـــامي
وكففَــتُ نفســي غيْــرَ مُكْتــرثٍ بالحادثـــاتِ وغيْـــرَ لَـــوّامِ
وسَــدَرْتُ فــي الــدُّنيا أُغالِطُهــا فيمـــا أُريـــدُ بشـــرِّ أَحْكـــامِ

ويبدو لي أنه بعد السبعينيات ، كان يشعر بخوف وقلق ، عبّر عنه في عدد من مقطعاته ، ففي (بيته رمسه . ١٩٧٢) ، يلزم بيته وجلاً ، أسيان مهموم ، ويبدو أنه تعب من سفر كان إليه مضطراً ، قال [٢] :

تركــتُ كيانــاً هُنــا قــدْ لبسْــتُ زمانـــاً وأَتْعبَنـــي لبْسُـــهُ
وهــا أنــا ذا قــدْ عبــرتُ الحــدودَ وهـــا هـــوَ بيْتُـــهُ رِمْسُـــهُ
فيــا ليْتَهــا لــم تكــنْ صُــحْبةٌ ويــا ليْتــهُ لــم يطُــلْ نحْسُــهُ
وكَمْ راحلٍ فــي صحاري الزمــان ومــا ثّــمَّ غيــرُ الأَســى أُنْسُــهُ
لقــدْ تعــبَ الــدّربُ مــن خطْــوهِ وأَتْعَبــهُ فـــي السُّــرى عَسُّــهُ
وقــد طالمـــا أَرَّقتْـــهُ الهمـــوم ويـــا طالمـــا أُتْرعـــتْ كأْسُـــهُ

وفي (طاقية الإخفاء) ، يشعر بالرعب من شيء مجهول يتربص به شراً ، فيبدو خائفاً حتى في غرفته التي أَحكم غلقها عليه ، متذكراً مصير أطفاله فيما لو أصابه سوء ، ومتمنياً لو يملك طاقية الإخفاء الوارد ذكرها في المأثور الشعبي القديم، لتحجبه عن الأنظار ، قال [٣] :

أَغلقْـــتُ الغُرفـــةَ فانـــداحتْ فـــي الـــنفسِ بقيَّـــةُ أَشـــياءِ
فكـــأنّي أَرقُـــبُ أَطفـــالاً تـــاهوا فـــي زَحْمـــةِ مينـــاءِ
يجـــرونَ وترسُـــمُ حيْـــرتُهمْ فـــي الـــدَّرْبِ مصـــارعَ أَشْـــلاءِ

---

(١) ديوانه : الورقة (٢٨) .
(٢) م.ن : الورقة (٧٦) .
(٣) م.ن : الورقة (١٣٤) .

والليـــلُ إذا جَـــنَّ انتفضـــتْ فـــي الليّـــلِ ســـعالي الظلمـــاءِ
وفتحـــتُ الغرفـــةَ فانطفـــأت فـــي ضـــوءِ الغرفـــةِ أشـــيائي
وخرجـــتُ أُنفّـــضُ " طـــاقِيتي" وأُحاورُهـــا فـــي إخْفـــائي

وفي الثمانينات ، يأسف بمرارة في بعض مقطعاته القصيرة ، لإخفاقه في تحقيق ما يصبو إليه ، بعد أن تعب في إعداد نفسه له ، قال في (أسوأ الإخفاق . ١٩٨٧) [١]:

كـمْ بُغْيـةٍ كالشمسِ فـي ضـوْئِها يُشـرقُ فـي عيْنـيَّ منهـا غـدي
حتـــى إذا مـــا نِلْتُهـــا بعـــدَ مـــا أَضْـنَيْتُ قلبـي انْطفـأَتْ فـي يَـدي

وفي (عذر . ١٩٨٩) ، يكرر المعنى ذاته في صورة أخرى ، بأسلوب رمزي ، قال [٢] :

ليْتَ شعري وأَنـتَ فـي الأمْرِ أَعْلَمْ جانـــبٌ مُشْـــرقٌ وآخـــرُ مُظْلـــمُ
لُمْـــتُ يوميْـــكَ والجَهالـــةُ عُـــذْرٌ فالشَّـــفاهُ التـــي تُقبَّـــلُ تُشْـــتمْ

وموضوعاته الأخرى تزدحم بصور عذاباته الذاتية ، وقد وصفها واحد من الدارسين، بقوله : " وقد صبَّ من نفسه على كل موضوع عالجه في شعره وعلى كلّ ورقة جرى عليها قلمه فلم يجد في كلّ شيء إلاّ منظر حزن وضلالاً وبعداً عن الهدف وضياع الغاية ... فهو يعبّر عن نفس ساخرة ناقمة ترى أنّ كلّ شيء عبث وجحود " [٣] . وعلى الرغم من أن هذا الرأي مبني على ما اطلع عليه الدارس من شعر المطلبي لغاية ١٩٦٠ ، فأنه استطاع أن يشخص رؤية الشاعر ، والتباس شعره بهمومه الذاتية ، وهذا هو اتجاهه في شعره الذي نظمه بعد ذلك التاريخ ، ولكن مع فارق نضج تجربته الشعرية ، وانفتاح رؤيته على أفق أوسع .

---

(١) ديوانه : الورقة (١٣٥) .
(٢) م.ن : الورقة (١٣٦) .
(٣) الأدب المعاصر في العراق (١٩٣٨-١٩٦٠) : ٢١٢.

٠٣ الغزل :

أرّخ المطلبي أغلب شعره الغزلي ، ونظم أكثر غزله في مقتبل عمره ، ولاسيما في عقد الأربعينيات من القرن الماضي ، وانحسر تدريجياً في العقود الثلاثة التالية ، ولم ينظم فيه شيئاً يذكر في العقدين الأخيرين من حياته ، أي الثامن والتاسع. وأقدم قصيدة غزلية له ، مؤرخة في ١٩٣٩ ، وهي من شعر الصبا ، وعنوانها (صورة) ، عبّر فيها عن خواطره العفوية الساذجة ، ومنها قوله [١] :

أيها الظِلُّ طافَ بي منكَ روحْ حالمُ الطرفِ ساحرُ البَسماتِ
فيهِ معنى من الصداقةِ والحُبِّ م وفيهِ ابتسامةٌ للحياةِ
وترٌ لحنُهُ يرِنُّ بقلبي وبروحي بأعذبِ النغماتِ

وفي قصيدته القصيرة (نائلة . ١٩٤٣) ، شكا الصدود والحرمان ، إنّها خواطر شاب يُمنّى نفسه بوصل ، ويتدرب على نظم الشعر ، وقد لا تعرف (نائلة) ما يكابده هذا الفتى من لواعج الحب ، ومنها قوله [٢] :

بتُّ أَشْكو وأُقاسي منكِ آلامَ الصُّدودِ
هلْ تجودينَ بوصْلٍ ويْكِ يا (نائلَ) جودي
قُبْلةٌ يا مُنْيةَ القلبِ ويا معنى الوجودِ

وقصيدته (فلانة . ١٩٤٥) أطول قصائده الغزلية ، ويظهر فيها رقيّ فنّه الشعري وأسلوب غزله . وقد تخللتها عاطفة صادقة ، لعلّها تعبّر عن تجربة مع هذه الفتاة التي لم يسمها ، ولكنه ذكر في قصائد أخرى بأن اسمها (ميّ) ، ولعلَّ (ميّ) اسم مستعار ، جرى فيه على عادة الشعراء العرب القدماء في اختيارهم اسم فتاة يخفّ على اللسان ، فيشببون بصاحبته في أشعارهم [٣] . ومن الغريب أنّ فتاته لا تعلم بما يكابده هذا الفتى من عشقه لها ، بحسب ما ذكره في القصيدة ذاتها التي شكا فيها تباريحه

---

(١) ديوانه : الورقة (٥١) .
(٢) م.ن : الورقة (١٠٤) .
(٣) ينظر : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٣، ١٩٦٥ : ٢٢٤.

ووجْده بها ، ووصف مفاتنها الحسية ، وذكرها في كل شيء مثُل أمامه من الموجودات ، شأن المتيمين من العشاق ، ومنها قوله [١] :

ذكرْتُـكِ فـي كـلِّ شـيءٍ هَفـا رأَيْتُـكِ فـي كـلِّ شـيءٍ أَلـمّْ
ومـا أنـتِ يـا إلْـفَ روحـي سـوى شُـعاعُ يُهدْهـدُ عنّـي الظُّلـمْ
ذكرتـكِ فـي الليـلِ لمّـا دجـا وفـي يقْظـةِ الفجْـرِ لمّـا ابتسـمْ
وفـي الزّهْرِ فـي لوْنـهِ فـي الشّذا وفـي شـدْوِ طيْـرٍ جميـلِ الـنَّغمْ
ذكرتـكِ فـي النّهْـرِ فـي همْسـهِ فهـلْ ثَـمَّ ظلُّـكِ فيـهِ ارتسـمْ

ونظم فيها قصيدة أخرى ، سمّاها (بعد عام) في ١٩٤٦ ، على غرار قصيدته الماضية ، ولكن من مقطعين فقط ، عبّر فيها عما يعانيه من هواها ، في مشاعر تفيض رقّة ووجداً ، فجمالها على حاله ، لم يأخذ منه الزمن شيئاً ، إن لم يزده فتنة وسحراً . ويبدو أنها نأتْ عنه ذلك العام ثم عادت ، فقد ذكر أنه شعر بغربة في غيابها، وأنه كان يستعيد ذكرياتها ، فتسليه مرة وتشجيه أخرى ، ولما رآها هاجت أشواقه من جديد ، ولكن يؤلمه أنه يكابد عشقه سرّاً ، بلا دراية منها ، ومنها قوله[٢]:

عـامٌ مضـى وأراكِ ماثلـةً قِبَلـي ووجْهُـكِ ملْـؤُهُ فِـتَنُ
لا البـيْنُ غيَّـرَ مـنْ ملامِحـهِ أوْ سـحْرِ طلْعتِـهِ ولا الـزَّمنُ
ولقـدْ نأَيْـتِ وطـافَ بـي قـدَرٌ والمـرْءُ بالأَقْـدارِ مُـرْتَهنُ
وتعبْـتُ مـنْ أَلـمٍ أكابـدُهُ سِـرّاً وأَلثُمـهُ فـلا يَهِـنُ
فحييـتُ مُغْتربـاً لـدى وطنـي حتـى كـأنّي لـيسَ لـي وطـنُ
سـلوايَ ذكْـركِ فهـو تعزيـةٌ آنـاً وذكّـركِ آنـةً شـجنُ

ويظهر أن ظروفه حتمت عليه بفراقها والبعد عنها ، فنظم في ١٩٤٧ ، مقطعته (أراكِ) التي كرر فيها اسمها عدداً من المرات ، في نداء يكاد يفقده صوابه، شاكياً بعاده عنها ، ومتشوقاً إلى وصالها ، ومنها قوله [٣] :

---

(١) ديوانه : الورقة (٤٤).
(٢) م.ن : الورقة (٤٥) .
(٣) ديوانه : الورقة (١١٦).

أَراكِ يا ميُّ على بُعْدِ المدى أَراكِ يا ميُّ منارةَ الهُـدى
تهْتفُ بالتّائـهِ ألاّ يَبْعُدا
أَراكِ يــا مــيُّ فتطغــى فرحتــي كـأنني غيـري أَنـا مـن نشْـوتي
أَراكِ يــا مــيُّ فتهفــو شــفتي ظمأى إلـى الحبِّ وتسِري قُبْلتـي
تائهـةً يا ويْحَ لي من يَقْظتي

وفـي قصيدته (بعد تسع ...) عام ١٩٥٤ ، ذكر أن فتاته الملهمة هي(ميّ) فعرف منها ما سبق ذكره من غزله فيها ، وأنّها ألقت عليه التحية هذه المرة ، ذاكراً أنه أحبّها منذ الصبا ، وما زال ذلك الحب يحيا بين حناياه ، ومنها قوله [١] :

حيَّـتْ فحيَّيْـتُ ودارتْ بنـا الـدُّ نيــا فلــمْ أَســألْ ولــم تعْتــبِ
ظننْـتُ أَنّــي بعـدَ طـولِ النَّـوى شــفيتُ ممّــا بــي مــنَ الحُــبِّ
حتــى إذا حيَّيــتِ عنــدَ اللَّقــا أحْسسْتُ وقْـعَ السَّـهْمِ فـي قلبـي
ها أَنـتِ ذي وكـانَ أقصى المُنـى يــا مــيُّ أنْ أَلقــاكِ فــي درْبــي
أَمــا تغيَّــرتِ ؟ لقــدْ غيّــرت هـذي السُّـنونُ التِّسْـعُ أهـوائي
وعُــدْتُ لا أَفْهــمُ مــا غــايتي فـي العيشِ أوْ ما رجْعُ أَصْدائي
إلاّ هــواكِ العــذْبِ منــذُ الصَّــبا مــا زالَ حيّــاً بــينَ أَطْــوائي

ولعلَّ قسماً من قصائده الغزلية الأخرى ، قد نظمها في هذه المرأة (ميّ) ، ولكن القرائن لم تكف ، ليقطع بأنها فيها . مما سبق يمكن الحكم بأنه مرَّ بتجربة عذرية بسيطة في شؤون قلبه ، كان حصاده منها الحرمان والأرق ، وسبيله فيها العفة والإخلاص والوفاء .

وفي (إغراء . ١٩٤٥) ، يختلق الأعذار لنفسه بأنه قد صحا وحطّم إساره ، بعد إدراكه بأنّ الحبَّ وهم وضلال ، مخاطباً أنثاه بأن تغرب عنه ، وتذهب إلى حيث شاءت ، مدعياً أنه قد نسي ما كان منه معها ، ولم يعد إغراؤها يغريه . لكن الحقيقة

---

[١] م.ن : الورقة (١١١) .

أنه عبّر عن ردّة فعله لصدودها ، اعتداداً بنفسه ، وثأراً لرجولته ، وكل ما في القصيدة خيال خصب ، أراد أن يجبر به ما تهشم من قلبه وكرامته ، ومنها قوله[١] :

اغربي عنّي فلسْتِ اليومَ منّي تاهتِ النّجْوى فما نجواكِ تُغْني
فنيَ اللّحْنُ .. فلا نايٌ يُغنّي حُطِّمَ النايُ ولا خُمْرٌ بدَني
أنا صاحٍ حسْبُ روحي صَحْوةٌ أَطْلقتْ روحي منْ قيْدٍ وسجْنِ
اغربي عنّي فقد أُنْسيتُ حُبّي وأضاليلي وأوهامي وحُزْني
فلكمْ مرَّتْ أَعاصيرٌ على قلبيَ الولْهانِ تذْكو وأُغنّي
بَعُدَ العهدُ فلا ذكرى ولا صبْوةٌ آهِ توارى كلُّ ظنِّ

ويندب حظه ، ويصور بؤسه وتعسه في تجارب قلبه ، في قصيدته (أكفان . ١٩٤٧) ، وعنوانها يكفي للدلالة على مضمونها الذي عبّر فيه عن يأسه وفشله في الانسجام مع الجنس الآخر ، ومنها قوله [٢] :

لا تلُمنْي إذا تفرّدْتُ وحْدي بعْد عهدٍ من العذابِ الأليمِ
ضقْتُ ذَرْعاً وضاقَ بالهمِّ صدْري وبآهاتِ قلبيَ المكْلومِ
يا لبؤْسي لمّا وجدتُ حياتي حُلماً شارداً وراءَ الضّبابِ
هائماً خلْفَ ظُنَّةٍ منْ سَرابِ
أأنا ميِّتُ الغرامِ فما بي
صبْوةٌ حيَّةٌ تُضلَّ صوابي

لكنه في نوع آخر من غزله ، يظهر فيه منشرح النفس ، منفرج الأسارير ، حتى أن صوره ومعانيه تقترب من الواقعية في هذا النوع من الغزل ، ألا أنها في أغلب الظن واقعية يمليها الخيال ، تعويضاً عن الحرمان ، وانشداداً إلى مفاتن الأنثى وجمالها . ومن أمثلته قصيدته القصيرة (مرسى . ١٩٤٥) ، فهي أشبه بموشحة منوعة

---

(١) ديوانه : الورقة (٦٧) .

(٢) م.ن : الورقة (٤٩) .

الأنغام والألحان في شكلها ، وقد زاوج فيها بين الغزل والوصف ، في صور يردد الزمان والمكان فيها لقاء عاشقيْن ، ويشاركانهما السرور والنشوة ، قال [١] :

الشمسُ تجْنحْ للأُفقْ
والموجُ يومئ للشّفقْ
والشاطئُ النّشوانُ أيْقظهُ الأَريجُ فلم يُفِقْ
وبجانبي فتّانَةٌ تُغْري بِدلٍّ أَوْ نَزَقْ
مالتْ عليَّ فلمْ أُطِقْ
صبْراً وأَنّى لي بهِ
وأَنا الذي عشقَ الحيا ةَ بلُبِّهِ وبقلْبهِ
أَجْري معَ التّيار لا أّدْري مغبَّةَ درْبِهِ
مرْساي نَهْدٌ ناعمٌ
رَخْصٌ أُقيمُ بقُرْبهِ

ومن هذا النوع الذي يبدو فيه منسجماً مع أنثاه ومشاعره ، قصيدته (حياة ليلة . ١٩٤٦) ، فقد نظمها على غرار قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي مطلعها [٢]:

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أَنتَ غادٍ فَمُبْكرُ غَداةَ غَدٍ أَمْ رائحٌ فمُهّجرِ

في شكل قصة تصور مغامرة عاطفية ، ولكن بزيّ عصري من حيث أسلوبها وظروفها . ولعلَّ إعجابه بالشعر العربي القديم دفعه إلى تقليد هذا الشاعر والنسج على منوال قصيدته العاطفية المشهورة ، إحياء لتجربة ماضية ، ما زال أثرها يفعل فعله في قلوب الشعراء المتيمين ، ومنها قوله [٣] :

ودخلْتُ الدارَ كاللصِّ على خِيفةٍ يخفقُ قلبي وجلا
وتواريتُ كسِرٍّ غامضٍ مُبْهمٍ تطويهِ أَوْهامُ المَلا
فإذا بي في سريرٍ ناعمٍ أَرقبُ المنيَّةَ أَبْغي الأَمَلا

---

(١) ديوانه : الورقة (٦٩) .

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر . بيروت ، ١٩٦٥: ١٥٢.

(٣) ديوانه : الورقتان (١٠٦-١٠٧) .

وأَتـــتْ باســـمةً تلْثمنـــي فترشَّـــفتُ لماهـــا ثَمِـــلا
هذهِ النَّشْوةُ لا ما في الطُّلا
كلُّ شيءٍ غابَ عنّي غيرَ روحْ حُلْوةٍ تشرقُ في وجْهٍ صَبوحْ
تَمْتمتْ بي " اكتمُ السرَّ وما بيْننا من نَزواتٍ وجُموحْ
يا فتىً إنْ يعْلمِ الناسُ بنا ها هنا تُنكا جروحٌ وجروحْ "
فتضاحكْتُ وتمْتمتُ على ثغرِها في قُبْلةٍ : " لا لا أَبوحْ"
ويْحها لمْ تدْرِ بالعطرِ يفوحْ

ومن المستبعد أن يكون المطلبي قد عبّر في هذه القصيدة عن تجربة تحكي واقعاً بعينه ، على الرغم مما تصوره من ذلك ، فقد كان الرجل يتحاشى الوقوع في الإثم أو الخطيئة ، لما عُرف من تدينه وسلوكه المتزن ، ويدعم ذلك ويؤيده سيرته المنضبطة في البلاد الأجنبية ، على كثرة ما كان يتعرض فيها من إغراء هناك . وبعض قصائده الغزلية التي نظمها في الغرب ، تصور صموده بوجه المغريات ، وعدم انجرافه إلى ما انجرف فيه غيره من أصحاب الإرادة الضعيفة . فقد صوّرت قصيدته (قلبي لغيرك) التي نظمها في لندن سنة ١٩٥٧ عزوفه عن فتاة شقراء ، على الرغم من ظمأ جسده ، وقد عبّر فيها عن أن روحه لا ترتوي إلاّ من خمرة فتاته المشرقية التي أخلص لها ودّه ، وكأنه يجري على سنّة الشعراء العذريين في تجارب عشقهم العفيف [١] ، ومنها قوله [٢] :

قلبي لغيركِ فانظري غيْري يا دُمْيةً أَبْهى منَ البدَرِ
ما زلتُ ظمآناً ويدْفعُني رَغَبٌ يثورُ ووجْنةٌ تُغْري
لا تقْربي شقراءُ والْتمسي غيْري بربِّكِ إنْ لي سرّي
لا ترْتوي منْ غيْرِ مشْرقِها روحي ولي كأْسي ولي خَمْري

---

(١) ينظر مثلاً : الحب العذري نشأته وتطوره ، أحمد عبد الستار الجواري ، دار الكتاب العربي، مصر ، ١٩٤٨: ٤٦ ، وما بعدها .

(٢) ديوانه : الورقة (١٢٢) .

وعبّر عن المعاني والمضامين المذكورة آنفاً في قصيدته(دعي يدي) التي نظمها في العام نفسه ، في لندن أيضاً ، شأنه في ذلك شأن العذريين في وفائهم وإخلاصهم الودّ لمعشوقة بعينها [١] ، ومنها قوله [٢] :

دَعي يدي إنّي إلى غيركَ موصولُ اليدِ
إنّي إلى غيركِ يا حَسْناءُ ولهانٌ صَدي
في الشرقِ حُبّي وأما نيَّ وفيهِ مؤلدي
قُدْسيّةٌ في كلِّ شيْءٍ تلتقي في مَعْبدِ
دعي يدي إنّي وعَيْنيْها أَسيرُ الموْعد

ومن طريف غزله قصيدة قصيرة عنوانها(فخِذاك) ، نظمها سنة ١٩٧٤، في طالبة وجدها تغش في الامتحان بكتابة المادة على فخذيها ، فثارت ثائرته ونسي وقاره لبرهة من الزمن ،نظم فيها قصيدة ، مثقلة بالأوصاف الحسية المادية ، تندراً بها ، وعقاباً لها على فعلتها ، ومنها هذه الأبيات [٣] :

فخِذاكِ للإغراءِ والمُتَعِ والحُبّ لا للغِشِّ والخُدَعِ
وهُما وقد تدرينَ حُسْنهُما في الأرضِ آيةُ خالقٍ صَنَعِ
ما كنتُ أَحْسَبُ أنّ حُسْنهما وهوَ الضياءُ يُشانُ بالبُقَعِ
بكتابةٍ ما كانَ أَبْعدَها عن عالميْكِ الحبِّ والمُتَعِ

يا ليتني نقْشٌ على فَخِذٍ فأَنامَ نوْمةَ غيرِ ذي ورَعِ
وأَبيتَ أَنْعمُ في مفاتنِها من بيْنِ منخفضٍ ومرتفعِ
وأَظلَّ تحتَ الثوبِ مُلْتمساً رِزقي بلا خوفٍ ولا هَلَعِ
هذا الربيعُ وأنتِ زهْرتُهُ فاسْعيْ بحظٍ منهُ وانْتفعي

---

[١] ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي : ٣٤ ، ١٠٨-١٠٩.

[٢] ديوانه : الورقتان (١٢٣-١٢٤) .

[٣] م.ن : الورقة (٧٢) .

وقد جاء قسم من شعره الغزلي مضمناً في موضوعاته الأخرى ، ومثاله أنه في قصيدته الوصفية (جمجمة في متحف . ١٩٥٦) ، تخيل أن صاحبة الجمجمة كانت فتاة حسناء عاشقة أو معشوقة ، واصفاً مفاتن جسدها الظامئ إلى حضن دافئ، وفي المقابل تصور أن العشاق يسابق بعضهم بعضاً للحظوة بوصالها ، وساءل نفسه عن تلك الجميلة ، فيما إذا حققت أمانيها في ليلة حالمة مع الحبيب ، أم أن جمالها ذهب طعماً للتراب ، ومنها قوله [١] :

وربّما كانتْ زمانَ الصِّبا تعيشُ في طلْعةٍ حسْناءِ
ناهدَةٍ ريَّا وأَشواقُها أَشواقُ ظمآنٍ إلى الماءِ
كمْ رامها في سرّهِ عاشقٌ كانتْ لهُ أَقْصى أَمانيهِ
وكمْ تمنّى عمرَهُ ساعةً لوْ أَنْها يوماً تُواتيهِ
هلْ جَمعْتها والهوى ليلةٌ شرقيةٌ أَشْباحُها هائِمهْ
مُقْمرةٌ رفّتْ على شطِّها راجفةً ظِلالُها العائِمهْ
هلْ جمَعتْها ؟ فارتوى ثغرهُ منْ ثغرها يمْزجُ روحيْنِ
واستيقظَ الفجرُ على موكبٍ منْ زهَرٍ قد ضمَّ إلْفيْنِ

وهكذا كان المطلبي في غزله شاعراً مرهف الحس ، يثيره جمال المرأة ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الآخرين ، فصوّر مفاتنها في لوحاته الغزلية ، وعلاقته بها في حالتي الوصل والصدود ، ألا أنه لم يرتقِ في غزله إلى مستوى الشعراء العشاق من أصحاب التجارب المشهورة مع المرأة .

٠٤ الشعر الديني :

كان لنشأة المطلبي في أسرة متدينة ، وتشبعه بالفكر الديني أثر في بروز هذا الموضوع في شعره . فظهر في قصائد ومقطعات مستقلة أو مضمناً في موضوعاته الأخرى . واتخذ صوراً ومضامين متعددة ، منها الابتهال والموعظة ومدح الرسول

---

[١] ديوانه : الورقتان (٥٤-٥٥).

الأكرم (r) ، وغيرها . وقد استهل ديوانه بقصيدته المجزوءة (تسبيحة) ، وهي أشبه بالابتهال أو المناجاة للخالق سبحانه ، بيّن فيها عظمته فيما أبدعه من خلقه ، مدّلاً على حسن اعتقاده به ، وتوفيقه له بالهداية . ولعله نظمها في وقت متأخر ، لتكون فاتحة ديوانه ، وفي ذلك دلالة على موقع هذا الموضوع من نفسه ، ومنها قوله [١] :

يا مَنْبعَ الضّياءِ
في الأرضِ والسّماءِ
يا باعِثَ النَّماءِ
في الصخرةِ الصمّاءِ
يا مُبْدعَ الأَشْياءِ
منْ سُدْفةِ الظّلْماءِ
ومُلْهمَ الأَحْياءِ
في الجهْرِ والخفاءِ
تَرْنيمةَ البقاءِ
في ظُلْمةِ الفناءِ

ونظم قصيدته (خواطر يجمعها مولد . ١٩٤٥) بمناسبة مولد الرسول الأكرم (r)، أُلقيت في دار الإذاعة العراقية سنة ١٩٥٢ [٢] . وعبّر فيها عن حالة الضياع والضلال التي كان يعيشها الإنسان قبل البعثة النبوية الشريفة ،

حيث الشكوك والاعتقادات الخاطئة في تفسير الكون ووجود الإنسان ومصيره التي كانت سائدة آنذاك ، وما تركت في النفس البشرية من قلق وحيرة ، لفقدان الرابطة بين الأرض والسماء ، فبعث الله سبحانه نبيه الكريم (r) رحمة للعالمين ، ليدلّ على الحقيقة الإلهية التي تطمئن إليها النفوس ، وتصفو بها الضمائر، فسفّه الأساطير والأباطيل ، وأزال ركام الظلام الذي يلفُّ العقول . ثم عبّر عن حاجة الإنسانية اليوم

---

[١] ديوانه : الورقة (١) .

[٢] ينظر : ديوانه : هامش الورقة (١٤١) .

إلى الرجوع إلى مفاهيم هذه الرسالة المباركة ، لتتخلص من الفتن والحروب والشرور ، ولاسيما أنه نظمها بُعيْد الحرب العالمية الثانية التي نكب المجتمع البشري بويلاتها ، وختمها باستصراخ الرسول صلى الله عليه وأله وسلّم بإطلالة المنقذ من بعده ، ومنها قوله [١] :

يـا دليلـي وحـوْليَ الليـلُ داجٍ واجـمُ الـنجمِ لاكتنـاهِ الأُمـورِ
أَيُّ حُلـمٍ بـل أَيُّ مطلـعِ نـورٍ لاحَ ؟ بـل أيّ عـالَمٍ مسـحورِ
لاحَ فـي الأُفـقِ ضـوؤهُ فتجلّـى كـلُّ شـيءٍ علـى هُداهُ المنيـرِ
والـدّياجي فقـد تولّـتْ دِراكـاً بعد أن خيّمتْ طوالَ العصورِ
هوَ ذا الفجرُ قد أطلَّ على الكو نِ لـدى مولـدِ البشـيرِ النـذيرِ
مولـدٌ مولـدٌ يظـلُّ ربيعـاً خالـدَ العطـرِ عبقـريَّ العبيـرِ
إنّما الدينُ حاجةُ المرءِ للأمْـنِ وللصفوِ وارتيـاحِ الضميرِ
وهوَ الدينُ شِرعةُ العدلِ والحُـبِّ بدنيا هنـاءةٍ وحبـورِ

وينـادي الرسـول (r) شـاكياً إليـه مـا حـلَّ بالعـالم الإسـلامي اليـوم مـن فوضـى ودمـار ، مـن أعـداء الهـدى والإنسـانية ، ممّن صـارت بأيـديهم القـوة التخريبيـة ، وهـم أنفسهم أعداء الإسلام بالأمس ، في قوله [٢] :

يـا رسـول الصـلاحِ والخيـرِ هـذا عـالَمٌ لـجَّ فـي لظـىً وسـعيرِ
فـي حيـاةِ فوضـى وقتْـل ونهْـبٍ وضـلالٍ وظُلْمـةٍ وفجـورِ
ترجـفُ الأرضُ بـينَ آنٍ وآنٍ بصُـراخٍ مـروّعٍ وزئيـرِ
لـيسَ فـي البـرِّ موئـلٌ لحيـاةٍ لا ولا في الفضا ولا في البحورِ
كـلُّ شـيءٍ كجـذْوةٍ مـن ضَـرامٍ أَجّجتْهـا ضـراوةُ " الموْتـورِ"
صـولةٌ للـذئابِ بـل قـوّةٌ للشـرِّ م ترجـو الحيـاةَ بالتّـدْميرِ
يا رسول الصلاحِ قد ضاقت الأَر ضُ علينا من قبلِ يومِ النشورِ

---

[١] ديوانه : الورقة (١٤٢) .
[٢] م.ن : الورقة (١٤٣) .

فليطـلِّ الـذي أَملْنـا علـى الـدُّ نيـا فيسـمو بـالبيرقِ المنصـورِ

وفي مقطعته (الشوق المضيء . ١٩٧٨) ، عبّر عن شوقه في سعيه إلى حج بيت الله الحرام ، وقد تساوى ليله ونهاره في أداء مناسكه العبادية ، قال [١] :

سعى إلى البيتِ مشتاقٌ الخُطى ومقٌ متـيّمٌ شـفّهُ مـن حُبّـهِ الأَرقُ
تغفـو النجـومُ بعيْنيـهِ ويوقظُـهُ فـي طاعـةِ اللهِ شـوقٌ ملـؤهُ أَلـقُ
سِـيّانِ غفوتـهُ أوْ سـاعُ يقظتـهِ فالفجرُ يسهرُ في عينيهِ والغسَقُ

وزاوج بين تأملاته الذاتية ونظراته الدينية في (همسات عابر . ١٩٤٥) ، قال [٢]:

سـرّحِ الطّـرْفَ تشـاهِدْ روضـةً تُبـدي الوجـومْ
سـاءَها خُلْـفُ العقائـدْ فهـيَ حيْـرى وكتـومْ

فيبدو مستاءً من الخلاف العقائدي الذي لا طائل منه ، غير الإساءة للإسلام وأهله، ويشرك الطبيعة في شعوره هذا ، وكأن ما يعانيه منه تعانيه هي أيضاً . بل إنه يشكو شكوى مرّة بأسلوب رمزي جميل ، من الظلم الذي لحقه بسبب عقيدته ، وكأنها لعنة تلاحقه في كل مكان ينزله من الأرض ، في مقطعته (لعنة . ١٩٨٦)، قال [٣] :

يـا لعْنـةً ظلّـتْ تُلاحِقُنـي وتَـدورُ حيـثُ أَدورُ مـنَ الأَرضِ
أَكلـتْ ومـا شَـبِعتْ وقـدْ مَـردتْ فـي كُـلِّ مـا سُئِلتْ علـى الرَّفْضِ

وفي (مساء) تسمو روحه ، وينفصل عن عالمه الأسفل ، متأملاً عظمة الخالق سبحانه في ملكوته ، قال [٤] :

وذا مساءٍ ناعِمِ الأَديمِ
رأَيْتني أَعْلو على تخومي
في ملكوتِ الخالقِ العظيمِ

---

(١) ديوانه : الورقة (١٣٦) .
(٢) م.ن : الورقة (١١٣) .
(٣) م.ن : الورقة (١٣١) .
(٤) ديوانه : الورقة (١٤٠).

فوقَ النُّهى والشَّكِ والرُّجومِ

ورسم لوحاته الدينية في صفحات موضوعاته التاريخية ، ففي (عالم كلّه نقائض فوضى . ١٩٤٤) ، صوّر كيفية تحوّل الحكام الجائرين إلى أرباب من دون الله ، في كبريائهم وأُبّهتهم ، وفي طاعة الرعية العمياء لهم . فسخر من صنيعهم ، وأسف أسفاً مّرّاً لضياع الإصلاح والجهد العقيدي الذي بذله الأنبياء في دعواتهم ، قال [١]:

وحياةِ الأرْبابِ في شُرُفاتٍ ... زُوِّقتْ كُلُّها منَ الخُيلاءِ
وحَواليهمُ الخليقةُ تُصْغي ... في ابتهاجٍ لأمْرهمْ والنِّداءِ
كقطيعِ الأغنامِ يجري حَثيثاً ... مُرسلاً نفسَهُ وراءَ الرِّعاءِ
عجزَ الملصحونَ عمّا أرادوا ... وتولّتْ جهودهمْ في الهواءِ
ومضتْ صيحةُ النبيينَ في القفـ ... ـرِ وما قدّمتْ يدُ الأنبياءِ

وفي (جمجمة في متحف . ١٩٥٦) ، صوّر المعتقدات الدينية الضالة للناس في ذلك العهد السحيق ، فسخر من عبادتهم الآلهة والأرباب والأصنام ، وإقامتهم الطقوس المقدسة لها في المعابد ، واستنكر تلك العقائد الواهمة التي عفّى عليها الزمن، قال [٢] :

وهذهِ الأَصنامُ هذي التي ... كانتْ تَراها قوَّةً عارِمَهْ
تُدبِّرُ الكونَ وتُعْطي الورى ... حُظوظَها غانِمةً غارِمَهْ
أَصنامُها؟ فأَينَ قُدْسِيّةٌ ... وقُدْرةٌ؟ وأينَ ذاكَ الغموضْ ؟
وأَينَ منها نِعْمةٌ تُرْتجى ؟ ... ونَقْمةٌ تُخْشى ... وتلكَ الفروضْ؟
بَدتْ كأنَّ الليلَ حينَ انْطوى ... جرَّدَها من سِرِّها والرِّدا
حسْناءُ أَينَ الثوبُ ؟ هذا الذي ... تُبْدينهُ هيْهاتَ أن يسعدا
أَصنامُها ؟ تلكَ خطيئاتُها ... زَوَّقها الوهْمُ لكي تَهْنا

---

[١] م.ن : الورقتان (٣٢-٣٣) .

[٢] م.ن : الورقة (٥٣) .

أو رُبَّمـــــا تعزيـــــةٌ حُلـــــوةٌ ... أو ربَّمـــا شـــيءٌ بـــلا معْنـــى
كـم ضـجَّ فـي معْبـدها عابـدٌ ... ثـمَّ انثنـى فـي شـبْه غيبوبـهْ
وكـــم وكـــم ماجـــتْ بأركانـــهِ ... مَحْمومـــةً أَوصـــالُ رُعْبوبـــهْ
آمنْـــتُ بالـــدَّهْرِ فكـــم غيَّـــرتْ ... خُطـــاهُ أَجيـــالاً وآدابـــا
تبـــدَّلَ الخلْـــقُ فـــي رقْـــدةٍ ... لـــمْ تَعـــدِ الأَربـــابُ أَرْبابـــا

وتخيّل في مقطع آخر من القصيدة ذاتها أنّ صاحبة الجمجمة ذهبت إلى المعبد المحفوف بالألغاز والخوف ، تطلب من الآلهة أن تجيب دعوة قلبها العاشق ، ولكن تلك الآلهة المزعومة لم تُلبّ طلبها ، فحزنت باكية ، وباتت ليلتها هناك بين الأشباح والشعل خائفة مذعورة ، وأغفت إغفاءة ، ثم أقبل الكاهن صباحاً ، فأدّعى بأنها إلهة ترزق الآخرين ، وصدّق الناس أُسطورته ، وأقبلوا على عبادتها طائعين[1] . وهكذا يسفّه المطلبي تلك العقائد البالية في سرد قصصي تاريخي ، يؤدي فيه الخيال دوره الفاعل ، داعياً الآخرين من طرف خفيّ إلى التمسك بشرعة الحق ، وأن لا يتخذوا من غير الله أرباباً .

وفي كابل سنة ١٩٧٤ ، يقف متأملاً تمثال (الحجر ... بوذا) الذي أغوى الناس قديماً بادعائه الألوهية ، وما زال يغويهم الآن حجراً منحوتاً ، لا يضرّ ولا ينفع ، فتتحرك العقيدة الحقيقية في نفسه ، هازئاً من هذا الحجر الذي لا يدرك مجرد وجوده ، فضلاً عن أن يؤثر في الناس ، وساخراً في الوقت ذاته من هؤلاء الناس الذين علقوا أراوحهم بما لا روح فيه . قال [2] :

أَرأيـــتَ كيـــفَ تُقبِّـــلُ الحَجـــرا ... وتشـــمُّهُ وتبـــاركُ القَـــدرا
وتظَـــلُّ تَرقبُـــهُ وقـــدْ تَركـــتْ ... شـمسُ الضُّـحى فـي لوْنـهِ أَثَـرا
حتـــى إذا دَلفـــتْ لمغْرِبِهـــا ... وهـــوتْ محـــاهُ الليـــلُ فاسْـــتَترا
ويظَـــلُّ يَغْـــرقُ فـــي تحجُّـــرهِ ... لـــمْ يـــدْرِ مـــا قـــدْ جـــدَّ أَوْ عَبـــرا

---

[1] ينظر : ديوانه : الورقتان (٥٥-٥٦) .

[2] ديوانه : الورقة (٦٣) .

لــوْ كــانَ يُــدْرِكُ كُنْــهَ غفْوتــهِ أوْ كــانَ يُــدركُ صــحْوهُ انْتحــرا
لكنّـــــهُ والفـــــأْسُ تصـــــقُلُهُ أَعْمــى بعــيْنِ الفــأسِ قــدْ نَظــرا

وقد أفاد المطلبي من الفكر الديني في التعبير عن رؤاه في السياسات المعاصرة في العراق ، ناقداً الأنظمة التسلطية الجائرة ، متخذاً من الرموز التاريخية السلبية في تسلطها المطلق أسلوباً في تصوير الواقع المعاصر . ومن ذلك ما صوّره في قصيدته (كَساب . ١٩٨٠) ، ومنها قوله [١] :

هــــذا المُرابـــــي عجيـــبُ فــي كــلِّ شــيءٍ مُصــيبُ
ولـــــيسَ يعـــــرفُ ذنْبـــــاً حتـــى لقــد صــارَ ربَّــاً
يُميتُ أَوْ قد يُثيبُ
هــــذا الإلـــــهُ كَســـــابِ مـــا عـــادَ ذاكَ المُرابـــي
لكنّـــــهُ ظـــــلَّ يقْفـــــو عَزْفــاً ويُغْريــهِ عَــزْفُ
مّا وراءَ الشّعابِ
وحـــينَ أَضْـــحى إلهـــاَ فينـــا تمـــادى وتاهـــاً
فرعـــوْنُ فـــي خُـــيلاءِ يَـــرومُ مُلْـــكَ السَّـــماءِ
وما وراءَ سماها

ومن موضوعاته الدينية الأخرى ، المواعظ والتذكير بمصير الإنسان ومآله ، ووصف القبر ووحشته ، وما ينتظر الإنسان بعده من حساب ، إلى غير ذلك من المعاني التي طرقها الشعراء من قبله ، ولاسيما أبو العتاهية الذي برز في هذا اللون من الشعر [٢] . ومن ذلك قوله في (قبر . ١٩٤٨) [٣] :

هَيــا حُفْــرةً هَــزأتْ بالحيــاةِ ويــا ثــورةً لا تنــي تتَّقــدْ
تساوتْ لـديْكِ صفاتُ الشخوصِ فكـــلٌّ تبلّـــدَ لمّـــا سَـــجَدْ

---

[١] م.ن : الورقتان (١٦٤-١٦٥)

[٢] ينظر : ديوان أبي العتاهية ، دار صادر . بيروت ، ١٩٦٤: ٤٦ ، ١٦٩، ٢٤٧، ٢٦٧.

[٣] ديوانه : الورقة (٧٧) .

فهــذا الغنــيُّ ربيــبُ القُصــورِ بجَنْــبِ الفقيــرِ المُعنّــى رَقــدْ
فــأينَ الغُــرورُ وأهــلُ الغُــرورِ وأيــنَ الســرورُ وأيــنَ النّكــدْ؟
وأيــنَ الخِصــامُ لأجْــلِ الحُطــامِ وأيــنَ الضّــلالُ وأيــنَ السَّرشَــدْ ؟
ومــن بعــدُ فيمــا اجترحْنــا حســابٌ وفــي كــلِّ شــيءٍ جنيْنــا رَصَــدْ
فعفــواً أيــا ربُّ فيمــا أَتيْنــا وفيمــا أخــذْنا فأنــتَ الصّــمدْ

وفي (خاطرة الموت . ١٩٤٨) ، يتخيل أنه في مواجهة حقيقية مع الموت ، فيرى جثته ملفعة في الأكفان ، ويسمع صوت المسحاة وهي تحفر قبره ، مستوحش، ذاهل ، منفرد عن الناس ، لا يستطيع أن يدفع جيوش الدود التي ازدحمت تأكل أعضاء جسده . فهو يذكر المصير الإنساني المحتوم الذي لا يريده أن يغيب عن الأذهان ، متخذاً من نفسه مثالاً لتصويره بهذه الصورة المرعبة ، قال [١] :

قـد حفَـرَ المـوتُ لـهُ حُفْـرةً فـــي نفســـيَ الحيْـــرى
ونـــامَ فـــي أكفانـــهِ جُثّـــةً تـــــومضُ كالـــــذكرى
ترفعُ بينَ الآنِ والآنِ
سافرةً من طيِّ أكفانِ
رأْساً على هيْأَةِ ثُعْبانِ
فيقْشعرُّ الجسدُ الفاني
كـأنني أَسـمعُ مـن وحْشـتي مِسْـــــــحاةَ حفَّـــــــارِ
تخفـرُ لـي قبـري علـى غِـرَّةٍ تحفـــــرُ لـــــي داري

وله خواطر ومواعظ أخرى من هذا القبيل ،لايني يرددها ويذكر فيها بحكمة الدهر في الوجود الإنساني [٢] . ولعلَّ فيما عرض من شعره في هذا الموضوع ، يعطي صورة عنه ، ويظهر جانباً من رؤاه وأفكاره فيه .

---

[١] م.ن : الورقة (٧٧) .

[٢] ينظر : ديوانه : الأوراق (٢٥، ٢٦، ٢٨، ٥٧، ٨٩، ٩٨، ١٢٠، ٣٩-١٤٠) .

٠٥ الشعر السياسي والحماسي :

لم يكن المطلبي بعيداً عن أحداث عصره ، فقد تناول في شعره الأحداث العالمية الكبرى ، وصوّر ما ابتليت به الشعوب من حكام ظلمة وسياسيين حمقى ، جلبوا الخراب والدمار لأبناء مجتمعاتهم خاصةً وللبشرية بعامة ، في حروب طاحنة. فضلاً عما صوّره من الأطماع الاستعمارية في خيرات البلدان الضعيفة ، والسيطرة عليها بقوة السلاح ، ولاسيما الأرض العربية ، وفي مقدمتها فلسطين المحتلة . ففي صباه نظم قصيدته (الجندي في ميدان القتال . ١٩٤٠) ، وهي من أدب الحرب العالمية الثانية ، وقد اتخذ من هذا الجندي مثالاً ، لتصوير الجيوش الجرارة التي كانت تدير تلك الحرب الكارثية ، مستخدمة أنواع الأسلحة المتطورة التي أحرقت الأخضر واليابس بنيرانها الفتاكة ، وحصدت أرواح الآلاف من الناس الأبرياء حصداً مروعاً ، مخلفة وراءها رائحة الموت ووحشة الدمار والخراب في كل مكان. وقد أشاع المطلبي في أبيات قصيدته جواً من الذهول والألم والاستنكار لهذا الحدث الجلل ، ومنها قوله [١] :

سِـرِّحِ الطَّـرْفَ تلفَّـتْ جانبـاً ... ذلـكَ الجنـديُّ يقتـادُ الحِمامـا
يتلّـوى والـرَّدى فـي كفّـهِ ... يضـرمُ المرمـى فينهـدُّ ارتطامـا
راصـدٌ لا ينثنـي عـنْ بُرْجِـهِ ... فـاض عزْمـاً واعتزامـاً واحتـداما
صـامتٌ مـا جـسَّ مـن مِدْفعِـهِ ... نبْضَـهُ إلاّ انثنـى يلْقـفُ هامـا
يـزأَرُ المـدفعُ فـي جانبـهِ ... مالئـاً دنيـاهُ نـاراً وعُرامـا
واقفـاً يخطـبُ فـي الجُلّـى لظـىً ... وخرابـاً وظلامـاً لا كلامـا
يقـذفُ الشُّـعْلةَ تتْلـو أُخْتهـا ... شُـعَلاً تحصدُ فـي الأَرضِ الأَنامـا
وحَواليْـهِ فُلـولٌ قـد سَـرَتْ ... فـي ثنايـا الأَرضِ تَسْتفُّ الرُّغامـا
طـاشَ إلاّ عـن قـذيفاتِ الـرَّدى ... وسـها عمّـا سـواها وتعـامى

---

[١] م.ن : الورقتان (١٤٤-١٤٥) .

والمنايــا حُــوَّمٌ تشــكو الصَّــدى وهــو لا يعــرف إلاّهــا نــدامى

و(الجندي الغريب . ١٩٤٣) لوحة أخرى عن هذه الحرب المروّعة التي تركت آهة ولوعة في قلب كل إنسان ، سواء أكان من الجنود المشتركين فيها أم من غيرهم. كتب المطلبي تحت عنوان القصيدة هذه العبارة : " سمعت ، في أحد شوارع بغداد ، جندياً بولونياً يغني غناءً خافتاً يكاد يموت على شفتيه ، ومن حوله جنود يسيرون بخطىً موزونة هادئة وكأنهم في تشييع جنازة " [١] . فرّق لحال هذا الجندي الذي حكمت عليه الأقدار بالاغتراب عن وطنه ، بأمر القوى الغاشمة ، وعبّر عن غربته وأشواقه إلى وطنه الذي فارقه مرغماً ، واستبطن ما تحدّثه به نفسه عن ذكرياته هناك ، في صورة إنسانية ناطقة ، ومنها قوله [٢] :

عَصفتْ في قلبهِ من ذكرياتهِ جَذْوةُ الشوقِ فنالتْ من حصاتِهِ
نـازِحٌ يضربُ فـي الأَرضِ فـلا تقْصـرُ الأرضُ فتُنْهـي خُطواتِـهِ
نـازِحٌ يسْتصْـرِخُ الحـقَّ فمَـنْ يسـمعُ الحـقَّ ويـرْوي كلماتِـهِ
كُلّمـا غشّـاهُ ليْـلٌ مُظلِـمٌ وتولّـتْ لحظـاتٌ مـنْ سُـباتِهِ
هَتفَـتْ فـي صـدْرِهِ أحلامُـهُ تصلُ " النائي " بماضي صَبَواتِهِ
يـا لهـا حتـى سُـويْعاتُ الكَـرى قَطعتْهـا بصـدىً مـنْ ذِكرياتِـهِ

وفي السنة نفسها (١٩٤٣) ، كتب قصيدة أخرى عن تلك الحرب ، عنوانها (الحرب في البحر) ، وصف فيها واحدة من المعارك البحرية ، ذاكراً عدداً من أنواع الأسلحة المستخدمة فيها ، وما لها من أثر فتاك ونيران كثيفة ، بحيث لم يمضِ طويل وقت ، حتى أصبحت قيعان المحيط حبلى بالجموع البشرية الغارقة ، والكتل الحديدية المدمّرة ، ويبدو في أبياته تأثره الشديد بهذه المأساة الإنسانية الكارثية ، ومنها قوله [٣] :

---

[١] و [٢] ديوانه : الورقة (١٤٦) .

[٣] ديوانه : الورقة (١٤٧) .

... ونَسّـافةٍ تجـري تراقـبُ صـيْدَها ... ومـن تحتِهـا غوّاصـةٌ تترصَّـدُ
تسـدُّ عليهـا بـ " الطرابيـدِ " قَصْـدَها ... فكلُّ سبيلٍ " مُلْغمُ " الموجِ موصَدُ
قـذائفُ مـوتٍ يحمـلُ الهـوْل صـوْتُها ... إذا صـرختْ دوّى صـداها المـردَّدُ
تلاحَمتـا بالنـارِ فـانقضَّ جانـبٌ ... علـى جانـبٍ والبحـرُ كالليـلِ أَرْبـدُ
فـدارتْ رحـى حـربٍ يَشُـبُّ أُوارَهـا ... مُهنّـدُ نـارٍ أيـنَ منـهُ المهنّـدُ
تكلّـم لكـنَّ الكـلامَ قـذائفٌ ... تُزمْجِـرُ فيمـا بيْنهـا وتُعرْبِـدُ
ومـا هـيَ إلاّ لحظـةٌ ثـمّ تنْطـوي ... جموعٌ إلـى قـاعِ " المحيطِ " وترقُدُ
هوى الصّرْحُ مُنْقضّاً إلـى غيرِ رجْعةٍ ... وغـابَ عـنِ الأنظـارِ صَـرْحٌ مُمـرَّدُ

وفي قصيدته (موسوليني يتكلم . ١٩٤٤) ، تحدث على لسان (موسوليني) - القائد المشهور في الحرب العالمية الثانية . بأسلوب رمزي عن كل الطغاة والسفاحين في العالم ، متخذاً منه رمزاً للتسلط والعدوان والإجرام ، فصوّر قلقه وخوفه من المصير الأسود الذي ينتظره . بعد أن خسر الحرب في جانب (هتلر) الزعيم النازي الألماني المعروف . على الرغم من تجبره وقسوته وكثرة ما أراقه من الدماء ، ولم يكن أمامه إلاّ الانتحار مع (هتلر) . لقد اعتمد المطلبي أسلوب الاستبطان النفسي في إظهار هواجس (موسوليني) وخواطره ، في تلك اللحظات العصيبة التي مرّت به قبل أن يواجه نهايته المحتومة ، ومنها قوله [١] :

مـاذا يخبّـئُ لـيَ القَـدَرْ ... إنّـي تتيـهُ بـيَ الفِكَـرْ
ضـاقتْ بـيَ الأرضُ الفضـا ... ءُ مـنَ الهُمـومِ مـنَ السَّـهرْ
أَنـا مَـنْ تُحرِّقُـهُ المصـا ... ئـبُ زُمْـرةً تَتْلـو زُمَـرْ
أَنـا مَـنْ طغـى لكنّـهُ ... نسـيَ الـدّوائرَ والقَـدَرْ
أَنـا مَـنْ عتـا لمّـا ارْتقـى ... وزَهَتْـهُ أَلـوانُ البَطَـرْ
مـا كنـتُ أَعلـمُ أنّ قلْـ ... ـبـيَ يشـتكي وهـوَ الحَجـرْ !
كـمْ قائـدٍ لـي مـا رَسمْـتُ بوجْهـهِ غَيْـرَ الصَّعرْ

---

[١] ديوانه : الورقتان (١٤٩-١٥١) .

ولكـــمْ أَرَقْـــتُ مـــنَ الـــدِّما ءِ وكـــمْ قتلْـــتُ مـــنَ البشَـــرْ
ولكـــمْ قطعْـــتُ مـــنَ العُهـــو دِ وكـــمْ غـــدرتُ ولـــم أَبِـــرْ
إنّي اعتْبرتُ فهلْ لهتْـــلرَ فـي سُقوطـيَ مُعْتَبـرْ
هيّـــا أُخـــيَّ فقـــد تفـــا قـــمَ خطْبُنـــا ولْننْتحِـــرْ

وفي (مسير . ١٩٤٦) هاجم الحكام الجائرين ، وشهّر بظلمهم الشعب الجائع الضعيف ، وحثَّ الشعب على مواصلة المسير والكفاح ، ولا بُدَّ للمظلومين من الخلاص والانتصار في النهاية . فقد كان المطلبي صوتاً إنسانياً ، وقف إلى جانب المظلومين والمضطهدين ضدّ ظالميهم من المتسلطين ، ومنها قوله [١] :

إلـــى أيـــنَ تهـــدفُ تلـــكَ الـــذئابْ وأيـــنَ تســـيرُ بنـــا القافلـــهْ ؟
وفـــي الـــدّربِ شـــوْكٌ وظُفْـــرٌ ونـــابْ وصـــحراءُ مهْجـــورةٌ قاتلـــهْ
إلـــى أيـــنَ تجـــري وهـــذا العُـــواءْ لقـــدْ أوْصـــدَ الـــدربَ مـــنْ حوْلِنـــا
يُهـــدِّدُنا تـــارةً بالفنـــاءْ ضِـــماراً وآونـــةً مُعْلِنـــا
ونحـــنُ الضِّـــعافُ وكـــمْ مـــنْ ضـــعيفٍ كليـــلِ الخُطـــى قـــد هـــوى خـــائِرا
يســـفُّ الرُّغـــامَ بـــدربٍ مخـــوفٍ ويلفـــظُ أَنْفاسَـــهُ حـــائِرا
مســـيرٌ طويـــلٌ ودرْبٌ عســـيرْ وأُنشـــودةٌ مـــنْ وراءِ الأُفُـــقْ
تُنـــادي العُنـــاةَ فبعْـــدَ المســـيرْ جِنـــانٌ مفوَّفـــةٌ بالشَّـــفَقْ

ونظم قصيدته الحماسية (جبل النار . ١٩٤٧) [٢] ، احتجاجاً على تقسيم فلسطين ، فأشاد ببطولات الفلسطينيين الباسلة ، ودفاعهم عن هذا الجبل في ثورتهم ضد الاحتلال الصهيوني سنة ١٩٣٦ ، وحرضهم على الكفاح المسلح ضدّ المعتدين الذين لا ذمة لهم ولا عهد . وهاجم مجلس الأمن والقائمين عليه من الدول الكبرى ،

---

(١) م.ن : الورقتان (٣٩-٤٠) .

(٢) " جبل النار ، جبل الثورة الفلسطينية ١٩٣٦ ، قرب نابلس ، ألقيت في الاجتماع الذي عقد في نادي الكحلاء في العمارة في ١٩٤٧/٩/٥ ، احتجاجاً على توصيات لجنة التحقيق الدولية بتقسيم فلسطين ، ونشرت في كراس أصدرته اللجنة المشرفة على الاجتماع " . [ديوانه ، هامش الورقة (٩١)] .

ووصفه بأنه مجلس كذب ودجل ، لا يبحث عن العدالة الدولية ، بقدر ما يبحث عن مصالحه الضيقة في رعايته للمغتصبين ، وخاطب العرب بأنه لا خيار لهم غير الحرب ، لاسترجاع أراضيهم المحتلة ، محذراً إيّاهم من التهاون في ذلك تحذيراً شديداً . وقد عبّرت القصيدة عن حسّه القومي اللاهب ، وغيرته على حقوق أمته العربية ، ومنها قوله [١] :

جبلَ النّارِ موْئلَ العزِّ والحرْ ... بِ أما آنَ أنْ تَشبَّ النّارا
أنتَ أضرمْتها قديماً على الجوْ ... رِ فكنتَ الشُّواظَ والإعصارا
كنتَ والليلُ والنجومُ شهودٌ ... والمطاعينُ أَرْخصوا الأَعْمارا
جبل النّارِ مجلسُ الباطلِ الممقو ... تِ قدْ لجَّ في الهوى استكبارا
مجلسُ الأَمنِ كِذْبةُ الدولِ الكُبْرى لكيما تحققُ الأَوْطارا
يا بني العُرْبِ لا تشبُّوا سوى النا ... رِ إذا ما ادْلهمَّ خطْبٌ وجارا
نحنُ في غابةٍ وما زالَ فيها ... منطقُ الظُّفْرِ قاضياً جبّارا
فاحذروا غفْوة السكوتِ وشُدُّوا ... ليسَ هذا السكوتُ إلاّ انتحارا

و(مرفأ النور) قصيدة حماسية أخرى لفلسطين ، وهي عن غزة ، ألقاها في مهرجان الشعر في غزة سنة ١٩٦٦ ، وقد مجّد فيها بطولات الرجال من أهل هذه المدينة المجاهدة وكفاحهم وثباتهم في الدفاع عن أرضهم واسترجاع حقهم المسلوب ، ووصفها بأنها رمز الصبر والصمود والمقاومة ، وحمل إليها تحية الأهل في العراق، ومنها قوله [٢] :

لكِ يا غزّةُ العريقةُ في المجْدِ سلامٌ منّا وأَلفُ سلامِ
من رمالِ العراقِ من شعْبهِ الحُرِّ ومنْ رافديْهِ والآجامِ
وعزاءٌ فثائرٌ من أُباةِ الضّيْمِ من قادةِ الإباءِ الكِرامِ
صارعتْهُ عواصفُ القدَرِ الغا ... ب والليلُ حالكُ الأظلام

---

[١] م.ن : الأوراق (٩١-٩٣) .

[٢] ديوانه : الورقة (٩٥) .

فتلقّـــى مصـــيرَهُ فـــي ثَبـــاتٍ وتلّقـــى حِمامـــهُ فـــي ابتســـامِ

مُؤْمناً بالقَضاءِ بالأَجَلِ المحْـــتومِ بالموتِ وهْوَ درْبُ الأَنـامِ

وفـي (كابـل) سـنة ١٩٧٦ ، كتـب قصـيدته (نشـيد الانتقـام) لتـلّ الزعتـر ، وصف فيها المجزرة المروعة للفلسطينيين في لبنان آنذاك ، وعبّر عن سخطه ونقمته من النظام اللبناني ، فخوّنه ، ودعا إلى الثورة العارمة ، والانتقام من الخونة، وترْك الصمت . فقد أثار هذا الحدث الجلل المؤسف ثائرته ، وألهب عواطفه ، وتدلّ حماسته الطاغية في القصيدة على حسه القومي الأصيل ، ومنها قوله [١] :

يـــا لهيـــبَ النقمـــةِ الطـــا غـــي أَنِـــرْ هـــذا الظلامـــا

واجعـــل الأَنجـــمَ فـــي الآ فـــاقِ نـــاراً تترامـــى

خائنٌ منْ عاشَ للصمْـتِ ومنْ يبغي الســلاما

لـــيسَ فـــي لبنـــانَ إلاّ شِرْعـــةَ الغـــابِ نِظامـــا

خائـنٌ منْ لاذَ بالصمْـتِ بعيداً ثمّ نامـا

وعلـــى التّـــلِّ بقايـــا مـــنْ يتـــامى وأيـــامى

يـــا لهيـــبَ النقمـــةِ الطـــا غـــي ازرع الليـــلَ حِمامـــا

وامـــلأِ الـــدنيا علـــى مـــن خـــانَ مـــنْ هـــوْلٍ ضَـــراما

واعتمد في قصيدته (الجبل . ١٩٧٩) الأسلوب الرمزي بفنية عالية ، ويظهر أنـه نظمها في واحد من الحكام المتطاولين ، فشبهه بالجبل في تسلطه على الناس وتكبّره ، في الوقت الذي لا يعلم فيه من سرِّ وجوده شيء ، وظن أنه بما يملك من كتلة ضخمة ، يمكنه من مطاولة البقاء ، لكنه غفل عن أنّ مصيره إلى الزوال ، فكل شيء يفنى أو يتبدل ، ولا يبقى على حاله في هذه الحياة ، ومنها قوله[٢] :

لا تشْـــمخَنَّ يـــا جَبـــلْ أَوْ تـــوحيَنَّ بالأَمَـــلْ

لا تَسْـــألنَّ يـــا جَبـــلْ فقـــد تَـــداعى مَـــنْ سَـــأَلْ

---

[١] م.ن : الورقتان (١٠١-١٠٢) .

[٢] ديوانه : الورقتان (١٥٩-١٦٠) .

أنتَ وجـودٌ أَنتَ بعْـضُ العلم من غيرِ عَمـلْ
وخيـــرُ مـــا فيـــكَ وجـــو دٌ عـــن سُـــراهُ قـــد غَفَـــلْ
والـــدّهرُ يمْحـــو فـــي خطـــا هُ كُـــــلَّ وادٍ أَوْ جَبـــــلْ
يـــا مَـــثلاً فـــي الكِبْـــرِ والقُـــوَّ ةِ والأَمـــــــرِ الجَلـــــــلْ
لا بُـــــدَّ يومـــــاَ زائـــــلٌ لا بُـــــدَّ والـــــدُّنيا دُوَلْ

ونظم قصيدة طويلة عام ١٩٨٠ ، بعنوان (كَسابِ) ، بدأها بمقدمة قصيرة ، قال فيها [١] :

كَسابِ أَينَ سَخـامُ
هلْ نـالَ منهُ الحِمامُ
وأَيـنَ ذو لَهفـاتِ
يُغْريكُمـا بمَهـاةِ
ثكْلى المُنى لا تنـامِ ؟
مـا زالَ كالأَمْسِ يغْدو
كَلْبٌ ويُشْليهِ عَبـْدُ
وتختفي في التخـومِ
طرائـدٌ كالنُّجـومِ
فيهِنَّ أَيْنٌ وجُهْدُ [٢]

فقد أفاد من معطيات التراث الشعري العربي ، ووظفها في موضوعه المعاصر ، ولاسيما أن موضوعه في هذه القضية يحتاج إلى أسلوب رمزي دقيق ، وإلى شيء من التعمية والغموض ، لما يصوّره من أحداث معاصرة عالية الحساسية، ما زال أثرها

---

(١) م.ن : الورقة (١٦١) .

(٢) " كَساب اسم كلبة صيد وسخام اسم كلب ، ذكرهما لبيد في معلقته الرائعة في قوله :

فتقصّدتْ منها كسابٍ وضرَّجتْ بدمٍ وغودرَ في المكرِّ سخامها

والضمير في تقصدت يعود على البقرة الوحشية التي تقصدتها إذ هاجمها الصياد بكلبيه؛ بعد أن فقدت صغيرها" . [ديوانه ، الورقة (١٦١)] .

يلقي بظلاله في الساحة العراقية . بعد التعريف بكساب في مقدمته المذكورة آنفاً ، وضع لقصيدته عنوان (كَساب والشاعر والمرابي) ، للدلالة على أنّ مضمونها يرسم صورة لهؤلاء الثلاثة ، ويبيّن نوعية العلاقة القائمة بين كساب والشخصين الآخريين . ويبدو أنّ كساب الكلبة رمز بها للمتسلطين في كَلَبهم وعدوانهم على الآخرين ، والمُرابي رمز به للأسياد من أصحاب النفوذ والمال الذين يدعمون كساب بالمال والقوة ، لتمكينها من السيطرة والتخريب والاستحواذ ، لمصلحة مشتركة بينهما في ذلك . ومعلوم أن المرابي صفة لليهودي ، فالذي يُسيّر كساب إذن هو هذا الكيان اليهودي المشبوه والداعمون له من الدوائر الاستعمارية . ورمز بالشعراء إلى الأبواق الإعلامية المنتفعة التي تحاول أن تجمّل من صورة كساب ، وتغطي على أفعالها الإجرامية . لقد صورت القصيدة صفحات متعددة من سيرة كساب التسلطية الغاشمة ، بمباركة من أتباعها المنتفعين مرموزاً لبعضهم بالشعراء ، وللبعض الآخر بالمقربين إليها ، من الذين ساروا بسيرتها في الناس ، ورفعوا من شأنها ، لتصبح فرعوناً آخر في هذا الزمان . فضلاً عما صوّرته من كثرة نباح كساب ومهارشتها الآخرين ، في اعتداءات وحروب دامية راح ضحيتها الأبرياء والضعفاء ، ممّن عانى قسوة كساب وتعسفها . والقصيدة بعْد أشبه بالهجاء اللاذع لكساب وأفعالها ، في شعور يفيض مرارة وأسىً واستهجاناً ، لما كانت تحدثه من شرور ، ومنها قوله [1] :

عَـــوتْ وأَقْعَـــتْ كَســـابِ علـــى وصَـــيدِ المُرابـــي
كِلاهُمـــــــا رامَ شَـــــــيّا ولـــمْ يَعُـــدْ ذاكَ خَفِيّـــا
على جُموعِ الكِـلابِ
كَســـابِ هـــذا المُرابـــي يطـــلُّ مـــنْ كُـــلِّ بـــابِ
عيْنـــاهُ ثُقْبـــا مَســـاءٍ لاحـــا بغيـــرِ ضِـــياءِ
إلاّ بَقايا ضَبابِ

---

(١) ديوانه : الورقتان (١٦١-١٦٢) .

إلى أن يصور ما كانت عليه كساب من قبلُ ، من فقر الحالة والجهل ، وما أصبحت عليه بعْدُ من الإمْرة المطلقة ، والتسلط على رقاب الناس والفتك بهم ، فقد نقد نقداً قاسياً ، بل انتقد بشدة سيرة كساب وأفعالها الشائنة في قوله [١] :

وكـــانَ فرعـــونُ قَبْـــلُ يطْويـــهِ فقْـــرٌ وجَهْـــلُ
فأصـــبحَ اليـــومَ رمـــزاً للعـــازفينَ وكَنْـــزا
يُغْني وفرعوْنُ عَدْلُ
لكـــنَّ فرعـــونُ صـــادي إلـــى دمـــاءِ العِبـــادِ
وقَتْلُـــهُ النـــاسَ خيْـــرُ لهـــمْ ومـــا فيـــهِ شـــرُّ
أو فُرقةٌ عن سَدادِ
وكـــمْ تـــولّى وثـــارا وكـــمْ تعـــالى وجـــارا
يـــا ويْحـــهُ كيـــفَ أضْـــحى فينـــا وبـــاءً وقرحـــا
وليْلَ خوفٍ ونارا

وبعد عام ، أي في ١٩٨١ ، يعود إلى كساب مرة ثانية ، فيما قد أحدثته من نائرة لاهبة ، وينظم قصيدته (كساب بعد عام) ، مصوراً فيها رائحة الموت والدخان ، والفجائع والقبور ، واليتامى والثكالى والأرامل في صور حزينة آسية ، والمرابي يطلُّ بوجهه القبيح من كلّ زاوية مقهقهاً ، يرمي الحطب على النار ، وحفنة ميتة الضمير ، تعيش على فتات عفنة ، وقد بحّتْ أصواتها من الزعيق والتبويق إطراءً لأفعال كساب ، وتبريراً ومباركة لما يجري من أحداث ومصائب ، وأولئك هم شذاذ الشعراء وأمثالهم من المفتونين والمنتفعين ، ومنها قوله [٢] :

كَســـابِ قـــدْ مَـــرَّ عـــامُ غشّـــى عليـــهِ الظـــلامُ
كَســـابِ فـــي الشّـــرْقِ نـــارُ يضـــجُّ فيهـــا الـــدّمارُ
وكمْ تَهاوى جِدارُ

---

(١) م.ن : الورقة (١٦٥) .

(٢) ديوانه : الأوراق (١٦٧-١٧٠) .

وفـــوْقَ هـــذا الخَـــرابِ يطـــلُّ ذاكَ المُرابـــي
موْتـــاً علـــى كـــلِّ وادي وكـــلِّ بيـــتٍ ونـــادي
وفوْقَ تلكَ الرَّوابـي
ولـــيسَ غيْـــرُ العُـــواءِ مـنْ شـاعرٍ مـن مُرائـي
قـدْ عـاشَ بـالزَّيْفِ دَهْـرهْ فنـالَ مـالاً وشَهْـرةْ
وإنْ خَلا مِنْ حَيـاءِ

وفي قصيدته (خُفّا حُنيْن . ١٩٨٧) ، زاوج بين الشكوى من القائمين على نظام الحكم ، والهجاء لهم ، فقد شكا ما كان يلاقيه منهم من خوف وترويع وأذى ، ووصف سيرتهم في البلد وأهله بأبشع الصفات ، وهجاهم أقذع الهجاء ، بأسلوب واقعي مباشر ، يتسم بالجرأة عليهم ، والبرم بأفعالهم الشنيعة . وألم حين لم يجد أمامه من سبيل للمواجهة ، غير الرحلة عنهم ، ليعيش غربة أشدّ عناءً مما كان يلاقيه في بلده ، فرصد القوم ومضايقاتهم له ، تلاحقانه من مكان إلى آخر ، أينما حلّ من الأرض ، فرجع بلا خفّ ، كناية عن فقده أمنه خارج بلده أيضاً ، ومنها قوله [١] :

شقيتُ بما قدْ كانَ منّي ومن ضعْفي غداةَ بدا لي منْ أَذى القومِ ما يكْفي
وما كنتُ أَرجو أنْ أَعيشَ مُروَّعاً أَنامُ على خوفٍ وأَصْحو على خُلفِ
فقد أَثْقلتْ أَرضَ العراقِ عِصابةٌ لها ما لها في الغدْرِ والقتْلِ والخَطْفِ
عصابةُ سوءٍ منْ زنيمٍ وخائنٍ تهزأُ بالأديانِ والعدلِ والعُرْفِ
عليْها عَميلٌ للأَجانبِ قدْ سَطا على كُلِّ شيءٍ منْ نفيسٍ ومنْ طِرْفِ
وضيعٌ حوى طولَ البلادِ وعَرْضَها فأَثْرى بلا حقٍّ وما كانَ بالعَفِّ
وأَنْشبَ في الأَحْرارِ مُذْ جاءَ ظُفْرَهُ فما فتئوا مُذْ جاءَ صَرْعى منَ النّزْفِ
وأَمْعنَ في الفحْشاءِ سِرّاً وجَهْرةً وأَوْغلَ في الأَعْراضِ أَجْلفُ منْ جِلْفِ
ظَلومٌ فلا يرضى سوى الجوْرِ شِرْعةً ولا يعبدُ الرّحمنَ إلاّ على حَرْفِ

---

[١] ديوانه : الورقة (١٧٢) .

وهكذا يظهر أنّ المطلبي يهتم لما يجري من أحداث في بلده العراق أو وطنه العربي الكبير أو العالم . وقد كان يتعاطف مع تطلعات الإنسان في السلام والعيش بكرامة ، وينقد السياسات الخاطئة أينما كانت ، ولاسيما ما يلحق الأذى منها بالإنسان العربي المسلم .

٠٦ التأملات والأفكار :

لا شك في أنّ الشعر يتمثل في مجموعة من الأفكار والتأملات في أيِّ موضوع من موضوعاته . ولكن في بعض الأحيان قد تأخذ القصيدة أو جزء منها منحىً فكرياً تأملياً في موضوع بعينه ، أو في ظاهرة تشغل العقل والوجدان معاً ، فيقف الشاعر عندها وقفة متأنية ، محاولاً أن يجد لها تفسيراً مقنعاً ، ليقترب من معرفة حقائقها وأسرارها . وفي شعر المطلبي شيء من هذه المحاولات الفكرية . ففي (ظمأ . ١٩٤٤) ، تنتابه حيرة ويحس أنه بحاجة لمعرفة أسرار الوجود ، وموقع الإنسان فيه ، فيتساءل عن الإنسان ، من أين أتى ؟ وإلى أين يمضي ؟ وما سبب التفكير في هذا وذاك ؟ قال [١] :

أُحبّكِ يا دنْياىَ لكنْ مشيئةٌ ... ستَقْذِفُ بي في بطْنِ أَوْديةٍ خُرْسِ
أُحبّكِ لكنّي سأَسْمو إلى غَدٍ ... تناءتْ رُؤاهُ عنْ خيالي وعنْ حَدْسي وكيفَ
أُردّدُ منْ أَينَ أُدلجْتُ إلى هُنا ؟ ... ؟ وما المرْسى ؟وأَينَ تُرى أُرسي؟
ظَمئْتُ إلى معنى الوجودِ وكُنْهِهِ ... وأَجْهدَني في عالمَي ظمأُ النّفْسِ
وما الناسُ إلاّ مثْلما أَنا جاهلٌ ... سيبْقونَ قي جَهْلٍ على صخْرةِ اليأْسِ

وفي (همسات عابر . ١٩٤٥) ، يعجز عن أن يفك لغز الوجود ، وأن يتوصل إلى سرّ الحياة ، فيقطع تفكيره في هذه المسألة المبهمة ، ويرجع ليحيا حياته مثل بقية المخلوقات ، ومنها قوله [٢] :

كلُّ ما في ذا الوجودْ ... غايةٌ لمْ تُعلَمِ

---

[١] ديوانه : الورقة (٨٠) .

[٢] م.ن : الورقة (١١٣) .

قادَهـــا فكْـــرٌ عَنـــودْ ... فـــي طريـــقٍ مُعْـــتِمِ
كـلُّ مـا فـي ذي الحيـاهْ ... يقظـــةٌ كـــالحُلُمِ
لا تـــرى فيمـــا تـــراهُ ... غيْـــرَ لُغْـــزٍ مُـــبْهَمِ
روِّحِ الفِكْـــرَ المُعنّـــى ... مـــنْ دَيـاجيرِ الظَّـلالْ
هـــيَ ذي الطيْـــرُ تَغنّـــى ... لحنُهـــا بـــينَ الظـــلال

ويتصور أن روحه قد تحررت من جسده وتحولت إلى دفقة من الأنوار ، وهو يكتب قصيدته (خطوات في ليلة مظلمة . ١٩٤٦) ، وكأنه انتقل بفكره ووجدانه إلى عالم آخر ، هو حُلم من الحلم ، لا يجد له تفسيراً ، لكنّ الطيف الذي حلّق في روحه يختفي فجأة ويتركه مثقلاً بأثقاله وقيوده الواقعية ، قال [١] :

وانطلقـتْ روحـيَ مـنْ وِكْرِهـا ... كأنّهـــا دفْقـــةُ أَنـــوارِ
كيفَ ترى فارقت جسمي وفي ... دِمائِـــهِ تعـــيشُ أَفكـــاري
لمْ أَدْرِ ما قدْ كانَ في عالمَي ... وكيـفَ جُـسَّ القلَـقُ الـواري
فـي أَيِّ رُكْـنٍ هوَّمـتْ لـوْعتي ... وهلْ غَفتْ فـي القلْبِ أَشْعاري
أَمْ أَنـا فـي بَلاهتـي غـارقٌ ... أَمْ حُلـمٌ أَغْفـى بأَنْظـاري
وأَيـنَ ولّـى طـائِفي ذاهبـاً ... فرُحـتُ أَسْـري دونَ آصـارِ ؟
لـمْ أَدْرِ قـدْ ظـلَّ كِيـاني كمـا ... رأَيْتُـــهُ حُطـــامَ قيثـــارِ !

وأتحف العلم بنزول أول إنسان على سطح القمر ، الأفكار بحقائق جديدة عن الكون ، وغيّر ما كان سائداً من قناعات فكرية سابقة ، لا تعدو أن تكون نوعاً من الأساطير عند بعض الناس ، فاستثاره هذا الحدث ، ونظم فيه مقطعته (خطوات في وادي السكون) التي قال فيها [٢] :

حجبَ الضوءَ وجهُها إذ أَضاءتْ ... فوقَ وادي السكونِ أَوّلُ خُطْوهْ
لـمْ أَعُـدْ خلْـفَ أُفْقِهـا أَرقـبُ البَـدْ ... رَ بكأسـي ولـمْ تُعُـدْ ثَـمَّ نَشْـوه

---

[١] م.ن : الورقة (١٥) .
[٢] ديوانه : الورقة (٢٧) .

وانتهتْ في أَصيلها رِقْصةُ الجِنِّ وحامتْ حوْلَ المقابرِ غَفْوهْ
فتهاوتْ في الخطْوِ حتى الأَسا طيرِ وماتتْ فوْقَ المزاهرِ سَلْوهْ
ومشتْ يقظةٌ على أَلَقِ الموْ جِ فآبتْ فوقَ المحيطاتِ جذْوهْ
لمْ تعد تخفِقُ الخُطى في ظلالِ الدربِ والبدرُ ناظِرٌ خلفَ ربْوه

وما أكثر ما كان يسرح نظره ، ويطلق العنان لخياله ، مفكراً في عالم الليل، فيتجول في غياهبه وأسراره ، ويتنقل بين نجومه وأنواره وظلامه وسكونه ، ليسبر أغواره ويقف على حقائقه ، قال في (عالم الليل . ١٩٤٨) [١] :

وعالمٍ تزحمُهُ النجومُ
لمْ أَدْرِ إلاّ أَنّهُ عظيمُ
تاهتْ بهِ الشطآنُ والتّخومُ
إلاّ بقايا لُمَعٍ تهيمُ
في ظُلُماتٍ مِلْؤُها وُجومُ
كأنّما عالمُها الموْهومُ
سفينةٌ شِراعُها السَّديمُ

وفي (الأرض . ١٩٧٣) ، يقف متأملاً صنع هذه السفينة العجيبة ، حاملة بيسر عالم الدنيا على ظهرها ، سابحة في فضاء رحيب بلا ملل ، مكررة دورتها بانتظام من غير أن تضلَّ دربها أو تخرج عن فلكها ، موصلة بين النقيضين المشرق والمغرب ، ومنها قوله [٢] :

أَيّتها السّباحةُ العجيبهْ
في اللُّجةِ البعيدةِ القريبهْ
أَيتها الصغيرةُ الرَّحيبهْ
سفينةُ العوالمِ الغريبهْ
كمْ تمخُرينَ اللّجَج الرَّهيبهْ
وتسْهرينَ الليلَةَ الكئيبهْ
فهلْ ضلَلْتِ في السُّرى دُروبَهْ
في مُقْفرٍ قد أشْعلتْ لهيبهْ
إيماءةٌ مجهولةٌ مُريبهْ

---

[١] م.ن : الورقة (٧٥) .
[٢] ديوانه : الورقة (٦٥) .

تمزجُ في مشْرقِهِ غُروبَـهْ
فـي دوْرةٍ مكرورة " رتيبـهْ

وهكذا يُرى المطلبي أنه كان دائم التفكير في ظواهر الكون والوجود ، يتأملها تأمل الذاهل ، ويخلع عليها رؤاه وأحاسيسه في تصويره لها .

٠٧ النقد الاجتماعي :

نقد المطلبي في شعره جوانب من الحياة الاجتماعية ، ولاسيما ما يتصل منها بالسلوك والأخلاق والعادات . فضلاً عن نقده الفوارق الطبقية بين أبناء المجتمع الواحد ، وحالات الفقر والتخلف والحرمان التي تعاني منها بعض شرائح المجتمع ، منطلقاً في ذلك من نظرته الإنسانية وحرصه على مكافحة الآفات الاجتماعية التي تفتك بحياة الناس في الماضي والحاضر . ففي (عالم كله نقائض فوضى . ١٩٤٤) ، صوّر الصراع العنيف على السلطة والثراء بين أبناء المجتمع ، فأدى ذلك إلى انقسام المجتمع على نفسه ، بين طبقة متسلطة مسرفة في لذاتها ، وموبقاتها ، وطبقة مسحوقة تتضور جوعاً ، تشكو ولا يرجع لها غير الصدى مردداً شكاتها، وهو في نقده نظام الحكم لا يخرج عن إطار النقد الاجتماعي ، قال [١] :

والنِّضالِ العنيفِ بينَ الجماعا ... تِ على المُلْكِ والعُلا والثراءِ
منْ سَريٍّ نشوانَ يخطرُ تيهاً ... بينَ كأْسٍ ومِقْصَفٍ وغِناءِ
مُسْرفاً في لذاذةِ العيشِ يلهو ... في حياةٍ وريفةِ الأفياءِ
وفقيرٍ يُمسي بدونِ غذاءٍ ... يتنزّى طوىً ودونَ رِداءِ
لفَّهُ الليلُ موحشاً غيرَ شكوى ... منْ بنيهِ شجيَّةِ الأَصْداءِ
عالمٌ كلُّهُ نقائضُ فوضى ... خالدٌ في الأذى بغيرِ انتهاءِ

وفي (خطوات في ليلة مظلمة . ١٩٤٦) ، صوّر حال القرية ذات التقاليد البالية المجحفة ، الغافية في ليل من جهالة ، فأهلها ما بين مترف وبائس ، أو حاقد

---

[١] ديوانه : الورقة (٣٤).

وحالم بالمنى ، لا يأمن فيها العاشق على نفسه ، وكم من عاشق غرس الغدرُ خنجره في صدره ، فأريق دمه وقتلت قبلته على شفتيه ، قال [١] :

والقريـــةُ الصـــغيرةُ النائمـــهْ لاحـــتْ لعْينـــي كوْمـــةً قاتِمـــهْ
يحضُـنها الليـلُ فتبـدو علـى أظلالـــــهِ كأنّهـــا عائِمـــــهْ
لفّـتْ جُموعـاً فـي أَخاديـدها ماتـتْ سـوى أنفاسِـها هائِمـهْ
منْ يـائسٍ يشكو ومنْ مُتْرفٍ تلفُّـــهُ المطـــارفُ الناعِمـــهْ
ومـــنْ صُـدورٍ كـامنٍ حِقْـدُها ومـــنْ قُلـوبٍ بـالمُنى حالِمـهْ
لَشـــدَّ مـــا أَذْهلَنـــي أَمْرهـــا مُصـــوّراً ثورتَهـــا العارِمـــهْ
فقُبْلـــةُ العاشـــقِ تفْنـــى لـــدى خِنْجـرِ لِـصٍّ ذي يـدٍ عارِمـهْ

وفي عام ١٩٤٧ نظم قصيدته (خاتم الخطوبة) على إثر تشاؤم الخطيبة ، لضياع خاتم الخطوبة ، سخر فيها من هذه التقاليد الاجتماعية التي لا تمتُّ إلى العقل والدين بصلة ، وعنّف من يؤمن بها ويصغي إليها ، ووصفها بأنها نوع من الخداع، وليس فيها من دليل على صدق العلاقة وحفظ العهد ، ونقد رجال الدين من شتى الديانات الذين يباركون هذه الخرافة ، ومنها قوله [٢] :

متـى أَصبحتْ لمْعـةُ العسْـجدِ دلـيلاً علـى عِفّـةِ المقْصَـدِ
ورمْـزاً لحفْـظِ عُهـودِ الصِّبا وذكـرى قِـرانٍ وحُـبٍّ نـديّ ؟
ومـــنْ عجَـــبٍ أَنّ شـــيطانَهُ علـى كـلِّ شـيءٍ سـليطُ اليَـدِ
يُطـوِّفُ مـا شـاءَ بـينَ البيـوتِ ويخفِـــقُ بالـــدَّيْرِ والمسْـــجِدِ
يُقهْقِـهُ فـي عَرْبـداتِ الغُـواةِ ويسْـــري بتسْـــبيحةِ الهُجَّـــدِ

وفي (جمجمة في متحف . ١٩٥٦) ، تخيل أنّ صاحبة الجمجمة امرأة ، فتداعت صور المرأة في ذهنه ، ونقد جوانب من سيرتها في المجتمع ، منذ ذلك التاريخ إلى الوقت الحاضر ، فهي مرة ضحية ، تباع وتشترى في سوق النخاسة الذي

---

[١] م.ن : الورقة (١١) .

[٢] ديوانه : الورقتان (١١٤-١١٥) .

ما زال قائماً بشكل من الأشكال ، ومرة أخرى فاجرة تغوي الآخرين بالرذيلة ، فتمنى لها أن تعرف حقيقة موقعها الخطير في المجتمع ، وتلتفت إلى أطفالها ، كونها أُمّاً تربي الأجيال وتنشئ المجتمع الصالح ، قال [1] :

يا ويْلهُ كمْ صَبغتْ كفُّهُ حواشيَ الدنيا بأَوْزارِ
مَنْ يُطفئُ النارَ ؟ فحوّاؤُهُ ترقصُ في ثوبٍ منَ النارِ
ومَنْ يُداوي جِنّةً أَرْهفتْ حوّاءَ حتى لم تعُدْ تُبْصِرُ
مسعورةً تجري بلا غايةٍ وخَلْفَها نخّاسُها يَسْخرُ
حمراءُ بيضاءُ كما تشْتهي فالسّوقُ مَلأى بالمساحيقِ
ما أَقْبحَ الشيطانَ في وجْهِها يُطلُّ من بينِ " التزاويقِ "
يُطلُّ في قهقهةٍ ساخرهْ
تنضحُ بالعُهْرِ
لرقصةِ الفاجرِ والفاجرهْ
ولذّةِ النَّصْرِ
وليْتها تُصْغي إلى طفْلِها في غَيْبهِ والطفلُ يدعوها
لأصبحتْ روْضاً ذكيَّ الشّذا ونِعْمةً تسْري بواديها
لكنّها قد صيّرتْ عصْرنا للموتِ أو للرقْصةِ الدّاعرهْ
تُعيدُ ما لفّقَ نخّاسُها فيا لها موتورةً واتِرهْ
ويا لها مأسورةً آسِرَهْ
ترقصُ في القيدِ
وفي شِفاها قصةٌ داعِرَهْ

ونقد صفة البخل ، متخذاً من (أشعب) المشهور بهذه الصفة في التراث العربي مثلاً لذمّها ، في مشهد فكاهي طريف ، في (قدْر أشعب . ١٩٧٦) ، ومنها قوله [2] :

لأَشْعُبٍ قِدْرُ ما مسَّها الجمْرُ

---

(١) م.ن : الورقتان (٥٨-٥٩) .

(٢) ديوانه : الورقة (١٥٨) .

منكـــــــورةً تحْيـــــــا وحظُّهـــــــا الفقْـــــــرُ
لـــم تـــدْرِ مـــا الـــدنيا مـــا الفجـــرُ مـــا الظُهـــرُ
وأَشـــــعبٌ يشْـــــكو وعنـــــدهُ التّبِـــــرُ
يقـــولُ يـــا قـــومي قـــدْ مسَّـــني الضُـــرُّ
لا شـــيءَ فـــي بَيْتـــي إلاّيَ والعُسْـــــــــرُ
ودِدْتُ مـــــن فقْـــــري لـــــوْ لفّنـــــي القبْـــــرُ

وفي (حجر العقيق . ١٩٧٧) ، يرى أن لا قيمة لهذا التراب اللامع ، ساخراً من عقول الذين يعشقونه ، ويعتقدون بأثره في بعض شؤون الحياة ، ومنها قوله [١] :

أَيـا مُدْيـةً أَصـبحتْ زينـةً وكـمْ للـرّدى مـنْ مُـدىً تُعْبـدُ
ويـا طينـةً لـمْ تَعُـدْ طينـةً وقـدْ أَطفـأَ اللّهـبَ الموْقِـدُ
وكـمْ حجَـرٍ نـامَ فـي تلِّـهِ وفـي لونـهِ ظمـأٌ يحتـرقْ
تـدورُ النجـومُ علـى ظلِّـهِ ويوقظُـهُ الفجـرُ مـا يـأْتلِقْ
فيغدو على الرّملِ مثلَ السُّؤالْ يُضلُّ النُّهى أَو كلمْعِ السَّرابْ
ولا شـيءَ غيْـر التمـاعِ الرِّمـالْ كئوسـاً تُضـلُّ ومـا مـن جَـوابْ

وفيما مرّ من نصوص يعطي صورة عن نقده حركة الحياة الاجتماعية في جوانبها اللاعقلانية ، من وجهة نظره ، على ما في ذلك من دلالات أخرى .

٠٨ الأُخوانيات :

للمطلبي علاقات ودّية طيبة مع أبناء عصره ، من زملائه التدريسيين في الجامعة أو غيرهم ، وقد تبادل مع بعضهم الرسائل الشعرية الأخوانية في مناسبات شتى . وأخوانياته قليلة ، ومنها أنّ واحداً من أصدقائه طلب منه (صورته) سنة ١٩٤٤

---

[١] م.ن : الورقة (٦٤) .

، فأرسلها إليه مرفقة بقصيدة عنوانها (ظل ...) عبّر فيها عن وفائه لهذا الصديق ، متخذاً من المناسبة وسيلة للتعبير عن شؤونه الذاتية ، ومنها قوله [١] :

هـاكَ يـا " صـاحبُ " ظلِّـي هاكَـــهُ ذكـــرى إخـــاءْ
فهْـــوَ يـــا أَصْـــدقَ خِـــلٍ رمْـــزُ صِـــدْقٍ ووفـــاءْ
ســـوفَ يـــرْوي لـــكَ حينـــاً قـــد طوتْـــهُ الخادِثـــاتْ
ســـترى فيـــهِ عُيونـــاً بالأمـــاني مُتْرَعـــاتْ
ســـترى ماضـــي حيـــاتي حاضـــراً خَلْـــفَ الزّمـــانْ
يتحـــــدّى كُـــــلَّ آتٍ وهْـــوَ مـــنْ غيْـــرِ كِيـــانْ
هـــاكَ ظِلّـــي وترَفَّـــقْ فيـــهِ قلـــبٌ وَفـــيٌّ
صـــادقٌ بالحُـــبِّ يخْفِـــقْ وعلـــى الضّـــيْمِ أَبِـــيٌّ

وبعث له زميله الدكتور الشاعر رزوق فرج رزوق قصيدة أيام الامتحانات في كلية الآداب / جامعة بغداد ، سنة ١٩٧٣ ، في موضوع طريف ، مطلعها [٢] :

أَيا زيْنَ النّدى لا زِلْتَ زيْناً ويا عيْنَ العُلا لا زِلْتَ عيْناً

فأجابه المطلبي بقصيدة على وزن قصيدته ورويّها ، عبّر فيها عن صدق وداده ووفائه له ، وذكر له سبب تأخره عن تلبية ما وعده به من كرم طريف في حينها ، ومنها قوله [٣] :

أيـا زيْـنَ الشبابِ وأنـتَ مُعنّـى بـهِ لحـنُ الوفـاءِ شـدا وغنّـى
رأيـتُ بـكَ الصِّبا غضّـاً طريفـاً كروْضِ الصُّبحِ بلْ أحْلى وأسْنى
وأَدْركـتُ الأَمـانيَ وهْـيَ بِكْـرٌ تـرفُّ لـذاذةً وتفـيضُ حُسْـناً
وكانـتْ جنَّـةٌ هِـيَ منْ صِبانا خِـداعُ القلـبِ حـينَ القلـبُ جُنّـا
وكنـتَ كمـا أُحـبُّ رفيـقَ عُمْـرٍ ومـا أوفـاكَ بالأزَمـاتِ خِـدْنا
وأنـتَ ومـا رأيتُـكَ غيـرَ خِـلٍّ صَـدوقٍ فـي المـودَّةِ مـا تجنَّـى

---

(١) ديوانه : الورقة (٧٤) .
(٢) م.ن : هامش الورقة (١٥٦) .
(٣) ديوانه : الورقتان (١٥٦-١٥٧) .

وأرسل إليه صديقه الدكتور محمد حسين الأعرجي . وكان آنذاك في الجزائر . رسالة قصيرة ، بمناسبة حجّه بيت الله الحرام سنة ١٩٧٨ ، وذيّلها بقصيدة مطلعها [١] :

أَبا أَنَسٍ يا نبْعةَ الأَدبِ الرَّطْبِ ويا من يَصافيني على البُعْدِ والقُرْبِ

فردّ عليه المطلبي برسالة على رسالته ، وأرفقها بقصيدة على بحر قصيدته وقافيتها، عبّر فيها عن شوقه لصاحبه ، وقربه من نفسه ، على الرغم من بعده عنه، وصوّر الهموم المشتركة بين هذين الصاحبين ، فالمطلبي يعيش الغربة في بلده تحت وطأة الزيف والمغالطة و(اللاجدوى) ، وصاحبه الأعرجي فرَّ من هذه الغربة التي لم يطقها، فرمى بنفسه بعيداً ، ليعيش غربة من نوع آخر ، أكثر قسوة ومرارة ، وذكر فيها أيضاً موضوع الحج ومعانيه ، ومنها قوله [٢] :

حنانيْكَ إنَّ الشّوقَ يُقدحُ بالقُرْبِ وتُورى تَباريحُ الصَّبابةِ بالعَتْبِ
وأنتَ كما تَدْري على النأْيِ حاضِرٌ مكانُكَ ما بينَ الجوانحِ والقلبِ
وكُنتَ امرأً ضاقتْ بجنبيْكَ هِمّةٌ فأدّتْكَ مِنْ دربٍ بعيدٍ إلى درْبِ
وما المجْدُ إلاّ فيضُ عزْمٍ وعزّةٌ وصوْنٌ منَ الزُّلْفى ونأْيٌ عنِ العُجْبِ
حججتُ أُريدُ اللهَ لا ربَّ غيرُهُ وهلْ ليَ إلاّ مبدعُ الكوْنِ منْ ربِّ
وإنّي وإنْ عيْنُ الرِّضا منكَ لم تجدْ عيوباً لذو ضعْفٍ وإنّي لذو ذنْبِ
فقد خُضْتُ في هذا الزّمانِ وأُدْلجتْ خُطايَ فكانتْ من خطاياهُ في كَربِ

فهذه الأخوانيات ، على قلتها ، تبيّن أن المطلبي كان متواصلاً مع أصحابه، وفياً لهم ، قريباً منهم .

٠٩ الرثاء :

موضوع الرثاء قليل جداً في شعر المطلبي ، ورثى صاحباً له ، لم يسمّه، في قصيدته (رثاء . ١٩٧١) ، وهي على الرغم مما اتسمت به من عاطفة صادقة ووفاء

---

[١] م.ن : هامش الورقة (١٥٢) .

[٢] م.ن : الورقتان (١٥٣-١٥٤) .

لهذا الصاحب ، فأن أسلوبها خطابي نثري مباشر ، يكاد يخلو من الصور الشعرية المؤثرة ، أما معانيها ، فلا جديد فيها ، ومنها قوله [١] :

قصُرتْ خُطوتي وجَلَّ مُصابي
حينَ أسْرَيْتَ يا أَعزَّ الصحابِ
وانتهى موعدٌ لغيْرِ مـآبِ
لشبابٍ مضى بذكرى شبابـي
وتوارى في الليلِ مثْلَ الشِّهابِ

وحاول في بعض مقاطعها أن يعبّر عن رؤيته في مصير الإنسان جرْياً على عادة الشعراء في مراثيهم ، ولكنه لم يأتِ بجديد ، بل كانت رؤية طرقها الشعراء من قبله، وكرروها في أشعارهم . قال [٢] :

لسْتُ أَدري وكلُّ شيءٍ يدورُ
وبقاءُ الأشياءِ أَمرٌ عسيرُ
فنجومٌ تبدو وأُخرى تغورُ
وهلالٌ إلى المَحاقِ يسيرُ
وهُنا مولدٌ وصبحٌ مُنيرُ
وفضاءٌ يلفُّهُ الديجـورُ
وقصورٌ تحيا عليها القبورُ
وقبورٌ وهُنَّ يوماً قصورُ
غابَ بانيها وجدَّتْ أُمورُ

وله قصيدة أخرى ، تلت قصيدته المذكورة آنفاً ، اسمها (ألحان حائرة . ١٩٧١)، وهي مجموعة من الخواطر والتأملات ، عبّر فيها عن ذهوله وأساه ، لغياب حسناء أخفاها التراب عن ناظريه . لكنه يبدو أنه احتاط لنفسه ، وتحرج من أن يرثيها

---

(١) ديوانه : الورقة (٨٤) .

(٢) م.ن : الورقة (٨٥) .

صـراحة ، فلجـأ إلـى الأسـلوب الرمـزي ، ورثاهـا مـن وراء سـتار ، مصـوراً المصـير الإنساني بشكل عام ، فهو فعلاً حائر في ألحانه الشجية بين أن يخصص أو يعمم ، وقد أسعفته قدرته الفنية في تصوير حالته ، من غير أن يثير شبهة قد يُلام عليها ، ومن غير أن يفتضح أمره في جزعه على الفقيدة ، ومنها قوله [1] :

تولّى وغابتْ بقايا الضَّياءْ
على شاطيء منْ حُطامِ الأَلَقْ
فلمْ يبْقَ منْ ذِكرياتٍ وضاءْ
سوى ما يخلّفُ موتُ الشَّفقْ
وفي القبرِ في القبرِ ظلُّ الفَناءْ
يُكفّنُ منْ " رقْدةٍ " حُسْنَها
أَفردْوسُهُ تحتَ هذا التُّرابْ
أمِ الليلُ يُنبتُ زهرَ الظُّلَمْ ؟
أما من يدٍ خلفَ بابِ الغيابْ
تَلَمَّسُ في حُفْرةٍ ما انهدَمْ
" هُنا " ظُلمةٌ حيثُ يفنى الزّمان
وتبقى " هنا " صورةٌ للأَزَلْ
وكيفَ ؟ وهلْ لوجودٍ كِيانْ
وراءَ الزَّمانِ إذا ما ارتحلْ

ومـن الطريـف أن يـنظم قصـيدة رثائيـة فـي شـخص حـيّ ، لـم يرحـل بعـد ، والأطرف من ذلك أنها قصيدة هجائية بحتة ، ليس فيها من الرثاء شيء . فقد خاطب ذلك الشخص بأنه سيرثيه بما هجاه به ، فهي رثاء في هجاء ، أو هجاء في رثاء . ويظهر أنه كتبها في واحد من أصحاب السلطة الذين عاصرهم ، لما كان من سيرته المنحرفة ، فقد وصفه بالظلم والطغيان وبكل رذيلة ، بما لم يوصف به أحد غيره ،

---

[1] ديوانه : الأوراق (٨٨-٩٠) .

واسم القصيدة (دراكولا . ١٩٨٨) [١] ، وهو اسم اختاره بدقة متناهية للدلالة على موضوعه ، وهي آخر قصيدة في ديوانه ، منها قوله [٢] :

أَبى الشعرُ أنْ أَرثي منَ القومِ راحلاً وإنْ بـــذَّهمْ طُـــرّاً بفضْـــلٍ ونائِـــلِ
ولكـنْ إذا مـا المـوتُ أَدْمـاكَ ظُفْـرُهُ وأَنيابُـــهُ أَرثيـــكَ يـــا شـــرَّ راحـــلِ
فإنّـــكَ طـــوْدٌ بـــاذِخٌ مـــنْ مَصـــائبٍ وإنّـــكَ كـــوْنٌ مـــنْ دَواهٍ قواتـــلِ
وإنّـــك فـــرْدٌ فـــي اجْتـــرامٍ وغَـــدْرةٍ وقتْـــل نفـــوسٍ طـــاهراتٍ بواســـلِ
وقـــدْ كُنْـــتَ خِـــدْناً للرذائـــلِ والخَنـــا ومـــا كنـــتَ للأَمْـــرِ الحميـــدِ بفاعِـــلِ
فأَنـــتَ الـــذي يمْضـــي ليسْـــحبَ عـــارَهُ إلـــى قبـــرهِ خزْيـــانَ شـــاكي الـــدخائلِ
وقـــدْ نَتنـــتْ أَثوابُـــهُ قبـــلَ موْتِـــهِ فهُـــنَّ عليـــهِ فـــي حِـــدادِ الثواكِـــلِ
وأَنـــتَ الـــذي أَدْمـــى العـــراقَ وأَهْلَـــهُ وصَـــبَّ علـــى الأَحْـــرارِ سُـــودَ النـــوازلِ

وهكذا تفنن المطلبي في شعره ، فبكى حنقاً على من لم يمت ، وألبس الرثاء رداء الهجاء ، والفن بطبيعته لا يخضع للقواعد والقوانين .

١٠. الخمرة :

لم يعرف عن المطلبي أنه عاقر الخمرة أو حضر مجالسها ، وإنما الذي عرف عنه عزوفه عنها امتثالاً لتحريم الإسلام لها والعقوبة عليها ، ولكن ذلك لم يمنعه من ذكرها في شعره من باب التقليد ، شأنه في ذلك شأن الشعراء الآخرين ، فقد تغنّى بها الصوفية في أشعارهم ، ليتوصلوا إلى تحقيق النشوة في الحبّ الإلهي[٣]، تماماً مثلما يحقق صاحب الخمرة نشوته في السكر بها ، فضلاً عن تغنّي كثيرين من الشعراء

---

(١) " دراكولا / ميت يبقى حياً ما امتص من دماء الأحياء ليلاً ، فإذا انبلج النهار أسرع إلى قبره لأن الضوء يقضي عليه " . [ديوانه : هامش (٣) ، الورقة (١٧٤)] .

(٢) ديوانه : الورقة (١٧٤) .

(٣) ينظر : ديوان ابن الفارض ، تحقيق : فوزي عطوي ، بيروت . لبنان ، ١٩٦٩ : ٣١، وما بعدها . وأمراء الشعر العربي في العصر العباسي ، أنيس المقدسي ، دار العلم للملايين . بيروت ، ط٩ ، ١٩٧١ : ٤٤٦-٤٧٣.

المتدينين بها في أشعارهم [١] . ولم تكن الخمرة عند المطلبي موضوعاً شعرياً قائماً بذاته ، فلا يوجد في ديوانه قصيدة أو مقطعة تختص بذكرها لوحدها ، وإنما كان يذكرها باقتضاب في موضوعاته الأخرى على عادة الشعراء القدماء ، مستعيناً بها فيما يريد أن يعرضه من معانيه وأفكاره . على الرغم من قلة لجوئه إلى ذكرها في هذا الشأن أيضاً . فقد وصف نهر (المشرح) ونسج له واحدة من صوره الخمرية في قوله [٢] :

وعليكَ منْ بَهجِ الصباحِ غُلالةٌ فضيَّةٌ في أُرْجوانِ وِشاحِ
أَينَ الدُّجى الساقي ؟ أَطافَ بكأْسهِ بالضفّتيْنِ وغابَ في الإصْباحِ
فغدوْتَ عالَمَ نشْوةٍ منْ موجَةٍ سكْرى ومن شجَرٍ ومنْ صيْداحِ

فصورة الخمرة هي التي منحت الجمال الملوّن لصباح هذا النهر ، وحركت عالمه الذي ما زال نشواناً ببقية ثمالة من سقيا ليله الداجي على الضفتين . فضلاً عن أنها أتاحت للشاعر أن يرسم لوحته الحافلة بالمعاني والمضامين . والصورة هنا إيجابية.

وفي قصيدة يذكر أنها أول ما قاله من الشعر ، وهي قصيدة ذاتية يشكو فيها صحوته ، ويتمنى لو أنه لم يملك شعوراً يقظاً انفتح به على عالم لا ينسجم معه . وقد أفاد من فعل الخمرة بأصحابها في تصوير حالته تلك ، والتوصل إلى ما يريده من المعاني ، فقال [٣] :

يا ليتني في سكرةٍ دائِمهْ لوْ أَنَّ سُكْراً يدومْ
مجرّدٌ من فِكْرتي العارِمهْ لا أَملٌ لا هُمومْ
والكأْسُ في سَوْرتِها الحالِمهْ تشْدو بمعنىً قديمْ

يا ليتَ سُكْراً يدومْ
أوْ ليتَ لي ما أَرومْ

---

(١) ينظر مثلاً : ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي ، منشورات مكتبة العرفان : ١٧-١٨٠.

(٢) ديوانه : الورقة (١٨) .

(٣) ديوانه : الورقة (٣٧) .

فقد ناسب بين صحوته الفكرية وصحوة المدمن على الخمرة ، وكلاهما مصدر عناء لصاحبه ، فصاحب الخمرة يلجأ إلى خمرته ، ليطرد بها همومه وآلامه، وصاحب الفكر يتمنى لو تخلّى عن فكره بسكرة دائمة ، لينسى ألمه المتأتي من عدم ظفره بمآربه .

وضمّن المطلبي خمرته في موضوع الغزل ، ومنه قوله [1] :

مــرّتْ يمْــرحُ فيهــا الصِّــبا لذيــذةَ المصْــبَحِ والمُغْتبــقْ
تفــيضُ باللّــذةِ أَرْجاؤهــا وارفــةً شــهيَّةَ المُرْتَفــقْ
فحسْـبُهُ فــي عُمْـرِهِ أنّهــا الــ كأْسُ التي منْ خمْرها لمْ يُفقْ

فالخمرة مصدر لذة وانتشاء، وكذلك المرأة الفتية الجميلة ، فهو يشتهي أن تكون فتاته كأس خمرته التي لا يفيق من السكر بفتنتها عمره كله، زاهداً بالخمرة الحقيقية وبمن يجد متعته فيها . وهكذا يوظف المطلبي موضوع الخمرة في شعره ، مولداً من دلالاتها معانيه وصوره ، من غير أن يرتبط بعلاقة معها في واقعه ، والأمثلة المذكورة آنفاً تشبيهية واستعارية لا غير .

تلك أهم الموضوعات التي تناولها المطلبي في شعره ، وقد كشفت عن جوانب من شخصيته واهتماماته الحيوية وآرائه ونظراته ، فضلاً عن أنها أعطت صورة عن شعره ، فيما يتصل بتراكيبه اللفظية والمعنوية ، وشكل القصيدة الذي بدا كأنه معمار هندسي جميل في تنوع قوافيه وترتيبها ، وبهذا يمكن أن تترسخ في ذهن القارئ صورة عن مستوى شاعريته وطبيعة أسلوبه في هذا الشعر .

---

[1] م.ن : الورقة (١١٠) .

الكابوس

" أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة "

قصيدة طويلة نظمها المطلبي في عقد التسعينيات من القرن الماضي ، تألفت من عشرين مقطعاً شعرياً متفاوتة في عدد أبياتها ، ولكنها متصلة في موضوعها وأفكارها ، فالقصيدة ملتحمة الأجزاء ، تنتظمها وحدة عضوية متماسكة ويجري في أبياتها نسغ فكري واحد ، لكنها متعددة الصور واللوحات . أبياتها نيّفت على الستمئة بيت ، وقد نظمت على وزن واحد ، هو من بحر الرّمل المجزوء (فاعلاتن ، فاعلاتن × فاعلاتن ، فاعلاتن) [١] ، ولكن بأضرب وأعاريض متنوعة . القصيدة تصور حياة المجتمع العراقي في جوانبها المتعددة ، في عهد واحد من الحكام العراقيين المعاصرين . فضلاً من أنها تصور سيرة ذلك الحاكم الغريبة في أطوارها، وما رافق أيام حكمه من جور وويلات وكوارث ، عانى منها المجتمع العراقي كثيراً [٢] . وعنوان القصيدة يدلُّ على مضمونها ، بل إنه جاء منسجماً انسجاماً كبيراً مع محتواها . فالكابوس : " ما يقع على النائم بالليل ، ويقال : هو مقدمة الصرع " [٣] . ويفاد من هذا المعنى أن المجتمع في ظلّ حكم ذلك الحاكم ، كأنهم كانوا يعيشون تحت كابوس مرعب مزعج، يكاد يودي بهم إلى الخبال والصرع ، من شدة وطأته وثقله . والأسطورة ، واحدة الأساطير ، وهي : " الأباطيل و ... أحاديث لا نظام لها " [٤] . ووصف القصيدة بالأسطورة ، يعني أن ما صوّرته من سيرة ذلك الحاكم غير السوية في حكم الناس ، إنما هو شيء يشبه الخيال ، لا يكاد يعقل أو يصدق ، وبمعنى آخر أن نمط حكمه وسيرته كالأسطورة في بطلانها ، لشذوذها عن الحقيقة وشدة إنكارها من العقل . وهكذا

---

(١) ينظر : العروض . تهذيبه وإعادة تدوينه ، الشيخ جلال الحنفي ، مطبعة العاني ، العراق ، ١٩٧٨ : ٣٠٩، وما بعدها .

(٢) ينظر : الكابوس : الأوراق (١-٥١) .

(٣) لسان العرب ، لابن منظور ، تحقيق : عامر أحمد حيدر ، مراجعة : عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيوت . لبنان ،ط١ ، ٢٠٠٣، مج ٦: مادة (كبس).

(٤) المصدر نفسه ، مج٤ : مادة (سطر) .

كان عهده كأنه كذبة في غرابته وانحرافه عن المألوف . ويكتسب موضوع القصيدة أهميته من كونه يعطي صورة واقعية مفصلة عن حقبة من تاريخ العراق المعاصر بأسلوب فني رفيع المستوى ، يمنح الموضوع بعداً جمالياً وحقيقياً ، لصدوره عن وجدان متأثر بالحدث. ومن هنا تعد القصيدة وثيقة تاريخية مهمة .

كتب المطلبي قصيدته الأسطورة بطريقة قصصية ممسرحة نوعاً ما ، ولكنه لم يغادر النص إلى خارجه ، بل كان حضوره طاغياً في داخل النص . وبهذا حافظ على غنائية القصيدة ذات السمة الوجدانية الفاعلة في الحدث . ألا أن حضوره في النص لم يكن مباشراً ، وإنما كان عن طريق أشخاص يروي على ألسنتهم أحداث هذه القصيدة الأسطورة ووقائعها المصورة في أبياتها وقطعها الشعرية ، وهؤلاء الأشخاص هم : الراوي والمنشد والمنشدة . ويمكن أن يوصف الراوي بأنه شاهد العصر الذي خبرَ سيرة الحاكم وأفعاله معاينة ، وشهد الأحداث في عهده وعايشها عن كثب ، فهو يروي مشاهداته التي رآها على أرض الواقع بأمانة ، من غير مبالغة أو تهويل . والقطعة الشعرية التي يرويها الراوي تتألف من تسعة أبيات ، وهي مناسبة لعرض مشهد من المشاهد المرئية وإعطاء فكرة عنه . ولكنها في قطعتي البداية تألفت من أربعة أبيات فقط . أما المنشد والمنشدة فيمكن وصفهما بأنهما شاهدا حقّ يؤيدان الراوي ويصدقانه فيما يرويه ، مما يعزز من صحة روايته ، بل يضيفان حقائق جديدة للمروي ، ويعللانه في بعض الأحيان ، أي يكملان صورة المشهد بروايتيهما. فهما من عاشا في خضم الأحداث واكتويا بنارها . ولعلَّ جعل روايتيهما إنشاداً ، لتكونا معبرتين عن الحزن والاستغراب والاستنكار لما شاهداه ، ولتكونا أكثر أثراً في النفوس حين يضاف إليهما عامل الصوت الإنشادي . والقطعة الشعرية التي يرويها المنشد والمنشدة تتألف من بيتين شعريين في أغلب الأحيان ، وهذا يناسب طبيعة الدور المسند إليهما في القصيدة ، والمشار إليه آنفاً . ونادراً ما جاءت في بيت واحد أو ثلاثة أبيات .

ولعلَّ هدف المطلبي من رواية قصيدته على لسان راوٍ ومنشد ومنشدة ، هو إشراك أكبر عدد من الناس . يمثلهم هؤلاء الثلاثة . ممن شهدوا عهد ذلك الحاكم المظلم ، وكانوا شهوداً على حكمه الجائر وسيرته الدموية الغريبة ، إثباتاً للحقيقة التاريخية من

جهة ، وتعبيراً جماعياً عن الشعور بالظلم الذي لحق هذه الكثرة من الناس في عهده من جهة أخرى لإدانته أمام التاريخ في الحالتين . بل لعله أختار هذا الأسلوب الفني الذي يعتمد القص والحوار ، تشويقاً للقارئ ، وكسراً للرتابة في الانتقال من صوت إلى صوت ومن لوحة إلى أخرى ، ونشداناً للجمال في جدّة الأسلوب وطرافته . ولو عرضت القصيدة دفعة واحدة ، لما تحقق له ذلك ، ولاسيما أنها طويلة .

وقد وردت في القصيدة بعض المصطلحات والشخصيات الرمزية ، جهدت في أن اكتشف مدلولاتها ومرجعياتها المعنوية من علاقاتها ببعضها ، ومن معطيات النص الفكرية والتاريخية ، وهي :

- الموكب : هو موكب العراق بعدده وعتاده ، يجوب الأرض على غير هدى ، مجهداً ضائعاً ، لم ينعم بنعمة الاستقرار . هذه الحالة خلقها العدو الأجنبي الذي يختلق أحداثاً موهومة بين الحين والآخر ، ويأتي بشخص له ، وينصّبه أميراً على الموكب الذي يرغم أهله على المسير في رحلتهم المبهمة نحو المجهول ، وهكذا دواليك .
- القافلة : هي قافلة الناس الفقراء المغلوب على أمرهم ، وهي تسير بمسير الموكب وتساق قسراً من أميرها إلى المصير المجهول .

- الأمير : هو أمير الموكب أو القافلة الجائر الذي ينفذ إرادة الأجنبي ويتبع له، لأن الأجنبي هو الذي صنع منه أميراً .
- الركب : هم ركب القافلة ، أي أهلها من الناس المظلومين الذين لا حول لهم ولا قوة ، يوجههم الأمير بحسب مشيئته ، وليس بمقدورهم أن يعصوا له أمراً، لقسوته معهم .
- فتاة الركب : أو الفتاة الهامسة ، وهي صوت ضمير الركب ورأسه المفكر ووجدانه المتأثر ، تشعر بمأساته وتقدر حالته على حقيقتها ، وتفكر في خلاصه من الجور ، فمرة تحرضه على المجابهة ، وأخرى تحذره من الخطر . لكنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً مخافة البطش . دائماً يأتي إليها (الشيخ) ، فيحاورها ويسألها عن نيّتها فيما تريد أن تفعله ، ويظهر أنه يتعاطف معها ويرقُّ لحالها في حديث معسول مبطن ، بل يزيّن لها الخروج على طاعة الأمير أو الأجنبي ، ليوقعها في الخطر ، إنه يترصد أخبارها ويحاول أن يتعرّف على أسرارها . هذه الفتاة تبدو أنها قد يئست من الخلاص ، فلا قوة لديها في مقابل قوة الأمير وشدة تنكيله وبطشه بمن يحاول أن يشق عصا الطاعة عليه ، لكنها لم تيأس من الفرج ، فهي على يقين بظهور المنقذ الموعود ، لذلك كانت ترقب قدومه بفارغ الصبر . ولعلَّ إسناد المطلبي هذا الدور لامرأة من دون الرجال ليعبّر عن حالة الضعف التي أصابت الناس في مقابل قسوة المتغلبين على الأمر وكثرة عيونهم أو ليعنف الرجال الذين استسلموا للظالم ورضوا بجوره عليهم ، وقعدوا عن مقارعته . بل لعلَّ اختياره فتاة ، لتؤدي هذا الدور المحوري ، يكون أبلغ في الأثر الفني، وأدعى للتعاطف معها . إن صوت الفتاة هو صوت المطلبي نفسه أجراه على لسانها في القصيدة ، فهو يختفي وراءها .
- الشيخ : هو صاحب الخبرة والتجربة الطويلة الذي عركته الأحداث وصقلته السنون . لكنه يبدو هنا متجسساً منافقاً مداهناً ، يحيد عن درب الخطر وينشد السلامة ، لذلك فهو يميل إلى صف الأجنبي القوي والسلطان الجائر ويناصرهما . فقد ورد على لسان المنشد والمنشدة اختياره لدرب الملك :

" المنشد :

وأختـــــــــار دربـــــــاً فوقـــــهُ يلمـــــعُ نجـــــمُ
ينحنـــــي شـــرقاً وغربـــاً وعلـــــى جنبيْـــــهِ عـــــتْمُ

المنشدة :

إنـــهُ دربُ مـــن كـــان مَلـــكْ فيـــــهِ للمجـــــدِ سَـــــلكْ
حـــــينَ أوْدى كـــــلّ مـــــنْ حـــــادَ عنـــــهُ فهَلـــــكْ" [1]

لكن قبل نهاية القصيدة بقليل تكتشف فتاة الركب بأنّ الشيخ هو (الشيطان) ، وذكرته بكنيته (أبا مُرّة) ، جاء ذلك على لسانها في حوار معه :

" الراوي :

إذْ رأى الشيخ فتـاة الـرّكبِ تبكي عند قبـرِ
قالَ فيما قال والدّمـــــعُ على الخدّبنِ يجـري
" أ أُعزّيكِ وهل يُجْـديكِ أن أفضحَ سـرّي ؟
ما احتوى ظلُّكِ هـذا الـقبرُ إلاّ ضاقَ صـدري
إنـهُ صُنعكِ أو صُنْعـــي وأدليتُ بعُـذْري
فخـــذي حـــذركِ إنّـــي هـا هنـا قـد نلْـتُ وتْـري
فأجابتْـــــهُ وقـــــد أو مـــتْ إلـــى باقـــةِ زَهْـــرِ
تلْتظـــي الألـــوانُ فيهـــا بـــيْن تِبْـــريٍّ وخمْـــري
" لعـــنَ اللهُ أبـــا مُـــرّ ة كم يُضْري ويُغْري" [2]

فالمطلبي يريد أن يبين أن فعْل هذا الشيخ الداهية في الإغراء والتضليل ، لإحداث الفتن والدمار ، هو تماماً يشبه فعْل إبليس ، بل من كان هذا عمله كأنه إبليس نفسه ، وكم في البشر من أبالسة في شرورهم ومكائدهم .

---

[1] الكابوس : الورقة (٣) .

[2] م.ن : الورقة (٤٦) .

- الوادي : أو الوادي النضير أو الوادي الأخضر ، وهو بلد العراق المخصب ذو الخيرات الوفيرة والثروات الجمّة ، وهو محطّ أنظار الطامعين والمعتدين من الأجانب . على مرّ التاريخ ، من الماضي حتى الحاضر . ولاسيما أهل الغرب من اليهود وغيرهم .
- قطّاع الطرق : هم السرّاق الأجانب من أصحاب القوة والمكر والشرّ الطامعون في ثروات الوادي ، وهم أعداء أهل الوادي على مرّ السنين .
- اللص الكبير : هو الأجنبي صاحب القوة والسيطرة الطامع في الوادي ؛ وهو الذي جاء بالأمير الجائر حاكماً على الوادي ، لينهب ثرواته ويخرّبهُ بوساطة عميله الأمير .
- الأستاذ : هو مسؤول الأمير ومعلمه ، وصاحب المنهج الخبيث الذي يرسم للأمير خارطة حركته في إدارة الحكم ، لتخريب الوادي والقضاء على أهله . وهو أجنبي مرتبط باليهود والغرب ، يأخذ توجيهاته منهم ، وينقل إليهم أخبار الوادي وأهله .
- الرهط : أو رهط الأمير ، وهم بطانته وحاشيته من المنتفعين الذين ينفذون أوامره بصرامة ، لتوطيد أركان حكمه والبطش بالناس وإرعابهم .

كتب المطلبي قصيدته بأسلوب رمزي يشوبه شيء من الغموض الفني ، مما يتطلب إعمال الذهن والقراءة المتأنية لفهمها وفك رموزها وإزالة غموضها ، للتعرف على مجرى أفكارها وعلاقاتها الداخلية . لكن أسلوبها الرمزي الغامض ، لم يجعل منها نصاً مغلقاً ، يكدُّ ذهن القارئ وينفّره بل هو أسلوب الفن الرفيع الذي ابتعد عن التسطيح والمباشرة ، ليشدّ القارئ صاحب الذوق الأدبي لمتابعة ما يقرأ ، ويمتعه فيما يكتشف من خفايا هذا العمل الإبداعي وأسراره . فهذا الأسلوب من شأنه أن يرفع من مستوييها الفكري والفني ، وأن يضفي عليها مسحة جمالية إبداعية . وتكشف القصيدة عن رؤية عميقة وشمولية لمجريات الأحداث التي عالجتها ، فربطت أسبابها بمسبباتها في حقبة زمنية اتسمت بالافتراق الكبير عن سابقاتها من الحقب على كل المستويات والأصعدة الحيوية ، وشخّصت مكامن الخلل والانحراف في نظرة واقعية فاحصة

لمعطيات الواقع وإفرازاته وأحداثه . ولم تقف القصيدة عند الزمن المعاصر من تردّي حالة العراق فحسب ، وإنما رجعت إلى الوراء ، لتقف عند الممهدات الأولى لحالة التردّي ، بل رجعت إلى أزمان سحيقة في قدمِها ، للتعرف على سرِّ بلاء هذا البلد ، وضرب أمثلة من التاريخ . لقد جاءت القصيدة منسجمة تمام الانسجام مع الحقيقة على الأرض ، مما يعزز من أهميتها تاريخياً . وكان لخيال الشاعر المنفتح دور فاعل في خلق هذا العمل الأدبي ، ليخرج بالصورة الفنية التي كان عليها . فقد كان هذا الخيال حاضراً في كل مفاصل القصيدة ، في شكلها وبنائها وأفكارها وصورها ولغتها ، إنها بحق نسج خيال خصب في صورها الجزئية على مستوى الفكرة في الأبيات القليلة ، أو على مستوى الفكرة الأكبر في اللوحة أو القطعة الشعرية المروية التي كل منها تشكل كياناً قائماً بذاته ، وفي صورتها الكلية على مستوى القصيدة كاملة[١].

لقد عبّر المطلبي في هذه القصيدة عن تجربة أصيلة ، فقد عاش أحداثها وشهدها ، واكتوى بنارها ، فصوّرها تصويراً دقيقاً ، ملمّاً بكل تفاصيلها وجزئياتها. وكان صادقاً وواقعياً في نقلها ، ولم يكن مدّعياً أو مجانباً للحقيقة فيما صوّره منها . لذلك اتسم تعبيره فيها بذاتية طاغية وعاطفة لاهبة ، على الرغم من أنه أجرى روايتها على لسان غيره ، لكن ذلك لم يمنع من بروز شخصيته قوية مؤثرة في أحداثها التي كان يتفاعل معها بكل ما يملك من طاقة شعورية . أما لغتها فكانت بحق لغة الشاعر المثقف المتبحّر في التراث ، فهي لغة طيعة سلسة واضحة ، لكنها عالية المستوى ، ثرية في مفرداتها من قطعة شعرية إلى أخرى . والقصيدة بشكل عام صرح فني في معمارها وفكرتها وأسلوبها . وهي تتسم بالجدة والطرافة في شكلها ومضمونها .

تبدأ القصيدة بعرض موكب يسير على غير هدى من جهة إلى جهة أخرى ، إنه موكب العراق بأهله الذين لم يعرفوا الاستقرار في وطنهم ، فكل يوم جعجعة مصطنعة ، ترسم وراء الحدود ، حتى ملّوا من الوثبات بحثاً عن خلاصهم . وهذا هو حال القافلة ، قافلة المغلوب على أمرهم من الناس الضعفاء ، وهي جزء من الموكب

---

(١) ينظر : الكابوس : الأوراق (١-٥١) .

الكبير ، تسير بمسيره في رحلة الضياع الدائمة وسط الظلام ، محاولة أن تنجو بنفسها من الأخطار المحدقة بها . لكن الأخطار محيطة بها من كل جانب ، وليس لها قوة على دفعها أو مجابهتها .

" الراوي :

موكبٌ في تيهه ينْــهبُ في الأرضِ الدروبــا
يرتمي فيها فيسْــتلقي شمالاً أو جنوبــا
ولقــد يجــري بهــا شــرْ قــاً وغربــاً مُسْــتجيبا
لنــــداءٍ ثــــمّ تلْقــــا هُ وقــد مــلّ الوثوبــا
وسْط موماةِ

المنشد :

وكانت تلكَ حـالُ القافلــهْ
بعدَ أن فرّتْ لتنجـو من سبيلٍ غائلــهْ " [1]

وتصاب القافلة بالجهد والتعب من كثرة التجوال وطول الضياع في عراء ممتد وليلٍ داج ، هو ليل الظلم الذي لا مناص لها من أن تخضع له مرغمة . وهنا تبرز (فتاة الركب) ، لتكون عنصراً فاعلاً فيما تروي القصيدة من أحداث إلى آخر أبياتها ، فتهمس بأن النوم على ليل الظلم هو الهلاك بعينه ، محرضة بصوت خفيض على الثورة وعدم الاستسلام . وفتاة الركب رمز لضمير القافلة الحي ولسان حالها الناطق باسم الكثرة من الشعب المظلوم الذي لا حولَ له ولا قوة . فضلاً عن أنها تمثل شخصية المطلبي الغائبة وتحل محلّها في القصيدة .

" الراوي :

هـا هنـا لا بُدَّ من تهْـويمةٍ فوقَ الرّمـالْ
بعــدَ تيــهٍ طــالَ حتــى جهلــوا كــم كــانَ طــالْ
هــا هُــم فــي مُلْتقــىً لا تلتقــي فيــهِ الظّــلالْ

---

[1] الكابوس : الورقة (١).

لاحَ في الشرقِ على الغرْ بِ جنـــوبٌ وشـــمالْ

المنشدة :

هــا هنــا إن هوّمــوا قــا لـــتْ فتـــاةٌ هامِســـهْ

قـــد يموتـــونَ ونلقـــا هـــا حيـــاةً بائســـهْ

ورأت أن لا يناموا ليلهم

المنشد :

وإن ناموا فعيــنٌ أو عيـونٌ حارسـهْ " [1]

وهكذا تمضي القافلة في رحلتها المتعبة المحفوفة بالمخاطر والغوائل ، وفتاة الركب تبدو متوجسة خائفة ، لشعورها بأن أمراً غريباً رهيباً سوف يحدث ، فيصيب القافلة بالأذى والمصائب ، وتوقعاتها كالنبوءة ، لأنها مبنية على قراءة الواقع الذي رأت فيه أن النجوم لم تعد كما كانت معلقة في الأفق ، تنير درب السارين ، وإنما رأتها تائهة المسرى في الليل الداجي . والنجوم رمز للفكر النيّر الذي تهتدي به القافلة ، لئلا تنحرف وتقع في الدروب المظلمة [2] .

وفي المقطع الثاني تظهر شخصية (الشيخ) صاحب التجربة والخبرة ، فيأخذ دوره إلى نهاية القصيدة . وهو رمز للنفاق والتجسس والمجاراة لذوي السلطة. يندس بين الجموع ويدعي أنه ناصح في رأيه ، لكنه ينقل أخبار القافلة وفتاة الركب إلى مرؤوسيه حفاظاً على سلامته وسعياً في الفتنة ، وبعد فوات الأوان تكتشف الفتاة أمره ، فتندم على همستها التحريضية في أذن الركب بأن لا يناموا على ضيم أو ظلم .

" الراوي :

قال شيخ نالَ من عَلْـــيائهِ مرُّ السنيــنْ

وحنـــاه الـــدهرُ حتـــى ظــنَّ بالــدهرِ الظنــونْ

لـــم يعُـــد غيـــرَ بقايـــا ذِكـــرَ الماضـــي الـــدفينْ

---

[1] الكابوس : الورقة (١) .

[2] م.ن : الورقة (٢) .

قد مضى أحسن ما فيــهِ وراءَ السالكيـنْ
قــالَ ذاكَ الشــيخُ والقــو مُ ســـــكوتٌ متعبـــــونْ
" أنــا يــا قــومُ كمــا تــدْ رونَ أو لا تعلمـــــــونْ
بعض ما أبقت لكم فيــكم دروب التائهيـنْ
فاسمعوا إن كنتـمُ يو ماً لشيخٍ تسمعـونْ
احذروا المكث ونوم الــمتعبينَ الحائريــنْ
احذروا "

المنشد :

واختــار دربــاً فوقـــهُ يلمـــعُ نجْـــمُ
ينحنـــي شـــرقاً وغربـــاً وعلـــى جنبيـــهِ عـــتْمُ

المنشدة :

إنــهُ دربُ مـن كـانَ مَلـكْ فيـــهِ للمجـــدِ ســـلكْ
حـــينَ أوْدى كـــلُّ مـــنْ حـــاد عنـــهُ فهلـــكْ " [1]

وتستمر رحلة القافلة في طريق الضياع والأوجاع والمصير المجهول ، ونذر الموت والخطر قادمة من كل الجهات ، تقترب منها شيئاً فشيئاً ، وليس من مهرب ، فالظلم والظلام يسدّان عليها كل الطرق ، والنجوم لما تزل غافية غافلة ، والنجوم رمز لقوى الخير التي عليها المعوّل في تغيير الواقع من مظلم إلى مشرق [2] .

وبقيت القافلة على حالتها تائهة مستسلمة ، تنتظر قدرها الماحق ، لا تدري ما تفعل وما يراد بها ، وأغفت على حلم المنقذ الذي سيخلصها من عذاباتها ويفتح لها آفاقاً خضراً نديّة . لكن حلمها هو الكابوس الذي كان سبباً في شقائها وتعاستها حين ركنت إليه واعتمدت عليه ، لتركها السعي الجاد في تغيير حالها بنفسها في أرض الواقع ، وليس بالتمنيات والأحلام .

---

[1] الكابوس : الورقة (٣) .
[2] الكابوس : الورقتان (٣-٤) .

" الراوي :

إنهـــا الظلمـــة لا يُـــدْ رى متـــى يطـوى دجاهـا

وهي الرحلة لا يُعـــرفُ ما رجْعُ خطاهـا

فلقد ملّ دروبَ الشـــوْكِ ركبٌ حينَ تاهـا

ولقـــد تاقـــت قلـــوبٌ فيـــهِ إذ طـــالَ سُـــراها

حلمت بالواحةِ الخضـــراءِ سكرى من شذاها

طـــرّزَ النـــور علـــى أز هارهـــا فيهـــا نـــداها

ومضت تعتسفُ البيْـــداءَ لاتدري مداهـا

حسْـــبها طيـــفٌ وذكـــرا هُ وأوهـــــامُ رؤاهـــــا

وإذا بـــــالحُلْم كـــــابو سٌ فمـــا أقســـى شـــقاها

المنشد :

لـــم تجـــد لمّـــا رأتْ مـــــا رأتْـــــهُ حُلُمـــــا

غيـــرَ ليـــلٍ راعـــبٍ صـــيّرَ الـــدمع دمـــا

المنشدة :

ظـــالمٌ فـــي مظلـــمٍ فـــازَ مـــن قـــد ظَلَمـــا

لـــــيسَ إلاّ دُجْيـــــةٌ مـــاجَ فيهـــا وهمـــى" [1]

وهكذا كانت حال القافلة إلى أن واجهت مصيرها المحتوم ، في وقوعها بقبضة قطّاع الطرق ، وهم رمز للأجنبي وعملائه الذين ملكوا زمام الأمور بالقوة على حين غفلة ، فاستولوا على القافلة وما فيها ، واستعبدوا الناس وساموهم سوء العذاب والتنكيل :

"الراوي :

إنّ حـول الركب يا للـــهوْلِ قُطّاعُ الطُـرقْ

---

[1] الكابوس : الورقة (٤) .

إنهم موتٌ على الركْبِ من الليلِ انبثقْ
إنهم مثل البراكينِ بلاءٌ منطلقْ
ليسَ مثل الناس في شر عتهم خيرٌ وحقْ
فاحتووا كل الذي في الركبِ في ليلِ الفرقْ
من غلامٍ وفتاةٍ وركازٍ وورقْ
ليسَ في الركبِ امرؤٌ فرّ منهم أو أبقْ
لا ولا حادَ مطيٌّ فتوارى فانطلقْ
متعةٌ يعرفها السّا رقُ فيما يسْترقْ

المنشد :

مُتعةٌ أن قد حوَتْ يدُهُ ما ليسَ لهْ
مُتعةٌ إن مُلّكتْ نفسُهُ ما لم أمّله

المنشدة :

إنها الدنيا كما قيلَ بيتُ الغالبِ
لمْ تجدْ في ظلّها غيرَ ضارٍ سالبِ " [1]

وبهذا التمهيد الرمزي من الأحداث والصور التي صورت القافلة وركبها في رحلتها المضنية المجهولة ، يطلُّ المطلبي على تصوير الكابوس ممثلاً بأفعال رهط من الساطين على الركب ، وهم رهط الأمير الذين أقضوا مضاجع الناس الآمنين ، فحبسوا الأنفاس وأشاعوا الموت والدمار حين تحكموا في الرقاب ، وعبثاً تذهب الصرخات والأنّات المخنوقة ، فكانت المأساة ، وكانت الملحمة :

" الراوي :

فزعٌ في الركبِ في قا فلةٍ ليستْ تنامْ
ووحوشٌ من ظلامٍ وضجيجٌ في ظلامْ

---

[1] م.ن : الورقة (٥) .

ويـــدٌ تخنـــقُ نحْـــراً ووثـــوبٌ واقتحـــامْ

ليسَ إلاّ صرخةٌ مخْـــنوقةٌ بينَ الزّحـامْ

واحتباسٌ يزحمُ الركْـــبَ على غيرِ نظـامْ

ســاعةٌ مــا أطـول السّـا عـةَ فـي ليـلِ الحِمـامْ

وصحا الركبُ وقد ألْـقوا إليهم بالزّمـامْ

إنّهُ الكابوسُ في رُعْـبٍ وفي مـوتٍ زُؤامْ

إنّـــهُ الكـــابوسُ لكـــنْ لـم يكـنْ رؤيـا منـامْ

المنشد :

وبـــدا فجـــرٌ وقـــدْ ســـفكَ الليـــلُ دمَـــهْ

رســـمَ المأســـاةَ فـــي أُفْقِـــه إذ رسَـــمهْ

المنشدة :

قد سطا رهطٌ على الـرّكبِ كيما يغْنمـهْ

فبـدا فـي حُمْـرةِ الـــ أُفقِ لـونُ الملْحمـهْ"[1]

وعلى هذه الشاكلة يمضي الراوي والمنشد والمنشدة في تصوير وحشية هؤلاء السراق وشهوتهم للدم وإذلال الناس والاستحواذ على كل شيء نفيس في الركب من جوارٍ وعلوق ، فهم يشبعون لذة متأصلة في نفوسهم بهذه الأفعال ، لأنهم جبلوا على الشرّ والرذيلة [2] .

ثم تنتقل القصيدة من التعميم إلى التخصيص ، فتصور الأجنبي المرموز له (باللص الكبير) ، وهو يمهد للأمير حكمه التعسفي ، لمصلحة بينهما ، تتمثل في إضعاف أهل الموكب والركب ، للاستئثار بالسلطة ونهب الخيرات . وهكذا يبدأ الأمير صولته العدوانية بلا موانع أو حدود ، محكّماً في رقاب الناس سيفه، ومجرّباً في ظلمهم أساليبه الشريرة الغريبة ، تنفيذاً لأمر سيّده الأجنبي وإرضاءً له :

---

(1) الكابوس : الورقة (٦).

(2) ينظر : الكابوس : الورقتان (٦-٧) .

" الراوي :

وبــدا الموكــبُ والمــو تُ حواليـــهِ يـــدورْ

إنّــهُ المــوتُ علــى مــا يشـتهي تجـري الأمـورْ

منذراً يُرعدُ بالويْــلِ ويعوي بالثبــورْ

وهـو فــي الركـبِ سـياطٌ تلْتظــي منهــا الظهــورْ

وزعيقٌ يملأُ الأجْــواءَ رُعْباً وزئيــرْ

وبلاءٌ يصعقُ الركــبَ وشرٌّ مُسْتطيــرْ

أو هو الهونُ وعارُ الــدّهرِ والذلُّ المُبيــرْ

وعووْا :

" أنتم وكلّ الــركبِ مِلْكٌ للأميــرْ

فإذا همْ ركّعٌ في الــقيْدِ للصّ الكبيــرْ

المنشد:

إنّـــهُ اللـــصُّ كمـــا يشـــتهي أو يرغـــبُ

وعليهمْ أنْ يُجيـــبوهُ إلى مـا يطلبُ

المنشدة :

وهـــو القائـــدُ الـــذي كـــانَ بعــضَ الخــدمْ

فـــي بيـــوتٍ برئـــتْ مـن سـماتِ الكـرمْ" [1]

وتدخل القصيدة في موضوعها الرئيس الذي نظمت له ، وهو تصوير سيرة الأمير وأفعاله إبّان إمارته ، فتبدأ بإعطاء فكرة عن تاريخه السابق قبل الإمرة . فقد كان مشرداً لا أصل له ولا حشم ، وضيعاً جافي الخلق ، قاسياً شريراً بالفطرة ، شرهاً يبحث عن لذته وإشباع رغباته الجائعة أينما تكون :

" الراوي :

كــانَ مــن قبــلُ داعيــةٌ مثلمـا تـروي الإشـاعهْ

---

[1] الكابوس : الورقة (٨) .

كانَ ما لا يستطيع الــوصْفُ أن يهوى سَماعهْ

ثــمّ أضــحى هكــذا قــا لَ العِدا بعضَ بِضاعهْ

ضـــمّهُ وكْـــرٌ فلمّـــا جنّـــهُ ليْـــلٌ أضـــاعهْ

وعلـى مـا قيـلَ قـد مـلَّ وملّتْـــهُ الوضـــاعهْ

فمضـى يضـربُ فـي الأر ضِ فـلا يلقـى متاعـهْ

وتجافيـــــهِ جماعـــــا تٌ وتؤويـــهِ جماعـــهْ

وهو لا يعرفُ صُنْعَ الـنُّبْل أو نُبْل الصناعـهْ

لا ولا يعرفُ معنى الــحبّ أو معنـى الوداعـهْ

المنشد :

وهْـــوَ فـــي أعماقـــهِ نَهَـــمٌ لا يشْـــبعُ

وعـــــواءٌ جـــــائعٌ ورغـــــابٌ نُـــــزّعُ

المنشدة :

لا يـــــرى إلاّ الـــــذي قـــد هوتْـــهُ نفســـهُ

وهْيَ لا تدري سوى الشـرِّ يُغْري جِرْسُـــهُ " [1]

وفي لوحة يبدي الشاعر استغرابه وتعجبه من الطريقة التي أوصلت هذا الأمير الذليل إلى رأس الهرم في غفلة من الزمن وجعلته سيداً على أصحاب الشرف والسيادة، حتى أحكم سيطرته المطلقة على الجميع وأذاقهم أنواع الذل والهوان والعبودية ، بل روّض الناس أن يقبلوا بكل ذلك وأكثر منه طائعين شاكرين ، هذا ما لا يصدق [2] . ولم يَعُد بمقدور (الفتاة الهامسة) أن تهمس أو تنبس ببنت شفة ، فهي ترقب الشرور المحدثة عن كثب بحزن شديد ، وتخشى أن تنبّه عليها أو تشير إليها ، إنها تعيش حالة من الصراع الداخلي مع النفس ، لما تعلمه من حقيقة المسيرة الذاهبة إلى الهاوية :

---

(١) الكابوس : الورقتان (٨-٩) .

(٢) ينظر : م. ن : الورقة (٩) .

" المنشدة :

لم تعُدْ تهمسُ كالأمْسِ الفتاةُ الهامسهْ

لم تعُدْ وهيَ ترى الركبَ وجوهاً عابسهْ

ترقبُ الشرَّ على خو فٍ وتخشى هاجسهْ"[1]

وفي صورة حافلة بالمجاز ، أن الأمير الغاشم قد أُعدّ خلف الحدود على يد أشقياء الغرب للإيقاع بأبناء الوادي وتجريدهم من قيمهم السامية وإضعافهم ، ثأراً منهم لعداوات وأحقاد تاريخية قديمة بين الغرب والشرق . فهو حفيد اليهود الحاقدين ، أتوا به ، ليخرب الفكر والأخلاق ، ويستلب القوة والخيرات في نهجه الجديد ، كيداً منهم لأبناء الشرق الذين سفهوا أحلامهم الفكرية المنحرفة في الماضي التليد .

" الراوي :

قيلَ قد كانَ ارتوى من خمرةٍ خلفَ الحدودْ

من شقيٍّ مُمْعنٍ في ضِغْنه خبٍّ حقودْ

عاشَ خدّاعاً يواري حقْدَهُ ثمّ يكيدْ

همّهُ أن لا يرى فيهم من الخُلقِ الحميدْ

إنّهم أعداؤهُ منْ عهدِ أهْليهِ البعيدْ

إذ تلاقى الشرقُ والغر بُ جدوداً بجدودْ

فهوى الكيدُ على الأعْقابِ من خزْيٍ يعودْ

بعدَ أن أوغل في العُدْ وانِ والكيدُ عنودْ

ثمّ عادَ الحقدُ يوري الشرَّ والحقْدُ وَلودْ

المنشد :

وهو حقدٌ قد غدا يتزيّا بالحفيدْ

صارَ من رسلِ الهدى وهْوَ يخفي ما يريدْ

---

(1) م.ن : الورقة (٩) .

المنشدة :

وإذا ســـــــــــــاءلْتَهُ راحَ يـــومي بـــالوعودْ

بكلامٍ قد طوى السـُّمَّ في نـهْـجٍ جديـدْ " [1]

ومضى أمير القوم يطبق نهجه الجديد ويدعو له بخطاب منمّق مزيف مكذوب، فيظهر للناس خلاف ما يضمر ، مدعياً فعل الخير والإصلاح في شعارات برّاقة لمّاعة ، ورأى أن استئصال أصحاب الفكر والرأي الراجح ، وأهل الدين القويم ، يمهد له الطريق سهلة ميسورة للوصول إلى مآربه المشبوهة ، فأخلى الساحة منهم ونصّب من نفسه مصلحاً ورسولاً ، غير آبهٍ بشرع الله للناس من دينه[2] . وهكذا اتخذ من الناس آلات ودُمى ، وثقفهم على أن يأتمروا بأمره ويرددوا أقواله الحكيمة ، وهذا هو مقياس (الوطنية) عنده . لقد صادر أفكار الناس وأحاسيسهم ، وهتك أسرارهم بما بثّه من العيون عليهم ، حتى في بيوتهم من أهلهم وأبنائهم .

ولم يسلم من ثقافة الأمير الجديدة حتى الدين ، فقد طعنه في الصميم وكان له حرباً ، ففكره هو الفكر الذي يجب أن يسود ، لأنه بحسب رأيه هو الفكر الأصلح لنظام الحياة ، وما عاد الدين لينسجم مع تطلعات هذا المفكر المريض الذي يريد أن يتمتع بملذاته ، ويتفنن في إيذاء الآخرين مما لا تسمح به التعاليم الدينية . لقد انتهج الفوضى منهجاً في إدارة شؤون الحياة من غير وازع من ضمير أو عُرْف أو معتقد[3] .

كان الأمير يتلقى تعاليمه وتوجيهاته من الأجانب الموتورين الحاقدين الطامعين ، مرموزاً لهم (باللص الأكبر) ، ولكن عن طريق أستاذه (كبير الأمناء)، فرفعوا من شأنه ولمّعوا شخصيته بألوان الكذب والإدعاءات الباطلة ، وأجلسوه على كرسي الإمارة عنوة ، ليصلوا إلى مآربهم الخبيثة بوساطته ، ويقتسموا معه الفريسة.

" الراوي :

---

(1) الكابوس : الورقة (١٠) .

(2) ينظر : م. ن : الورقتان (١٠-١١) .

(3) ينظر : الكابوس : الورقتان (١١-١٢).

ومضى الركبُ كما شا ءَ كبيرُ الأُمناءْ

وهو يُغري اللصّ بالمجدِ وألوانِ الحِباءْ

ويريهِ أنه القا ئدُ بينَ العظماءْ

وبهِ عصرٌ فريدٌ فوقَ ذي الأرضِ أضاءْ

وحباهُ اللصُّ ما شا ءَ رياءً بريـاءْ

فبما يُلقي إليهِ من تعاليمَ وِضاءْ

يبلغُ الأمرَ الذي أمَّلَ في الركب وشاءْ

صائدٌ يُغريهِ صيّا دٌ سواءٌ بسَواءْ

إنها الشّرْكةُ والرّبْحُ لكلِّ الشّرماءْ

المنشد :

خُدَعٌ منْ كائِدِ نُسِجتُ منْ شَرَكِ

فارتمتْ من صائدٍ في رحى مُعْتركِ

المنشدة :

خُدَعٌ لمّاعةٌ من هوىً مَشْتركِ

وشباكٌ جمّةٌ أُلقيتْ في بِرَكِ " [1]

وسارت القافلة بالركب الذين لُبّس عليهم الأمر ، وأرغموا على المسير إلى حيث لا يعلمون ، منقادين خاضعين مرهقين ، يهدّهم الجوع ويدمي أفئدتهم الشقاء ، تلفح ظهورهم السياط ، محزونين صامتين ، كأنهم في حداد . إنهم يقتربون من الهلكة ، ولكن من يشتكي منهم يموت ، ومن يتململ في أسره يأتيه العذاب من حيث يدري أو لا يدري ، فعصابة الأمير قد أعدّت جيداً لهذه الأعمال وأمثالها ، ومن حقهم أن يتمتعوا بتعذيب الناس وقتلهم لمجرد المتعة فقط ، فأميرهم قد فسح لهم في المتع وأغدق عليهم النِعم ليقووا على القيام بواجباتهم (الوطنية) [2] .

---

(١) الكابوس : الورقة (١٦) .

(٢) ينظر : م.ن : الورقتان (١٦-١٨) .

وهكذا أحكم (قطاع الطرق) الأجانب لعبتهم الخبيثة ، باختيارهم (رأساً) يحكم في الوادي النضير ، مدّعين أنه من جمهور الوادي نفسه ، وهي خدعة يضللون بها الناس بأن أميرهم منهم ، وما على الأمير في مقابل هذه الخدمة الجليلة إلاّ أن ينفذ إرادتهم ويأتمر بأوامرهم ، فإن عدل عن قصدهم ، عدلوا إلى غيره ، وهذا هو ديدنهم .

"الراوي :

هـا هُـم القطّـاعُ للقـا ئـدِ راحـوا يرقصـونْ
إنّـــهُ مـــنهم وفيمـــا قـد حَـووْا مشـتركونْ
كلُّهم راعٍ وفيما اعـتزموا لا يُسألـونْ
إنّـــهُ الـــرأسُ ولكـــنْ هـم جميعـاً يحكمـونْ
وهْوَ لا يسألهمْ شيْـئاً ولا همْ يسألـونْ
حسْـبُهمْ شـرْعُ نظـامٍ كـلٌّ مـنْ فيـهِ مَصـونْ
رأســـهم رأس تـــولّى أمْـر مـا قـد يُصْـدرونْ
فإذا جارَ عن القَصْـدِ الذي هم يرسمـونْ
لم يُعُدْ رأساً لهم بَعْـدُ وعنـهُ يعْدلـونْ

المنشد :

إنّهُ الجمهورُ والـحُكمُ في الـوادي لـهُ
لـيسَ يـدري فـي الـورى غيـــرُهُ تأويلَـــهُ

المنشدة :

خدعـــةٌ كـــم أحكمـــتْ فـــي السُّـرى تضـليلهُ
وبهـــا كـــمْ آبِـــدٍ قـــد رأى تذليلـــهُ" [1]

وتتوالى لوحات القصيدة في صور ومعانٍ مكررة ، لكنه تكرار حرص فيه الشاعر على عرض المشاهد بتفاصيلها الدقيقة ، لكي لا يفوته شيء منها في هذه

---

[1] الكابوس : الورقتان (١٨-١٩) .

المدوّنة التاريخية التي أراد منها أن تكون شاهداً على عصر الأمير وسيرته . وعلى الرغم من هذا التكرار ألا أن كل صورة أو مشهد في القطع الشعرية التي شكلت نظام القصيدة ، كانت لها فكرة خاصة بها ، تفترق فيها عن فِكَر الصور والمشاهد الأخرى . أي أن كل مشهد كان يحمل حدثاً أو معلومة جديدة تضاف إلى فكرة القصيدة الرئيسة . ففي مشهد يظهر الأمير وهو ينفذ تعليمات أستاذه في التعامل مع أهل الوادي بشعارات مزيفة ومكرمات باطلة ، إمعاناً في أسرهم وتضليلهم واستعداء بعضهم على البعض الآخر . وفي مشهد آخر تُعرض الأساليب التي أتبعها الأمير في إحكام سيطرته على أهل الوادي وتعزيز وجوده على رأسهم ، فأعطى فتاتاً لهذا وفضلة متروكة لذاك ، وأغدق العطاء على آخرين من أصحابه ، في ظلّ الجوع والعوز والحرمان الذي نخر في عظام الناس . فطبّل له المنتفعون وزمّروا من أولئك الذين يصفهم الشاعر بأنهم بهائم لا همَّ لهم إلاّ علف بطونهم ، لذاك بحّت أصواتهم زعيقاً ومدحاً فارغاً ، يرفعون من مكانة أميرهم ويعلون من شأنه . والأمير بأساليبه هذه وأمثالها ، يدبّر بهدوء خطة الغدر بالجميع في حروب مفتعلة ، ويهئ لأسياده جني ثمار الوادي المبتلى منذ فجر التاريخ بفقدان الاستقرار ، ولمّا يزل مطمع الطامعين من الأشرار ، وميداناً لحروبهم العدوانية [1] . والمشهد الآتي يعطي صورة عن صفات أصحاب الأمير وسيرتهم الوحشية في الناس الأبرياء .

" الراوي :

واصطفى القائدُ من أصحـــابهِ رهطاً عجيبا
من غُلاةٍ ولغوا في الشّـــرِّ عدواناً وحوبا
أســـوأُ السّـــفْلةِ أصْـــلاً واجترامـــــاً وعيوبـــــا
وهُـمُ مـن حمْـأةِ السـو ءِ بيوتـــــاً ودرويـــــا
ولهم تاريخُهم في الـــفِسْقِ شبّاناً وشيبـــا
شبعوا من عهرهمْ حتـــى لقد أضحوا ذنوبا

---

[1] ينظر: الكابوس : الأوراق (١٩-٢٢) .

وغدَوْا ممّا بغوا رهْـطَ الشياطين الرهيبـا
ليسَ منهم من رأى الخيْـرَ بعيداً أو قريبـا
عُدّةُ القائدِ هُمْ أخْـطأَ أم كان المُصيبـا

المنشد :

إنهـم أضـحوا مُـدَى فـي قلـوبِ تُغْـرسُ
ولكـم قـد أُزْهقـتْ حـينَ سُـلّت أنفُـسُ

المنشدة :

ولكـم مـن حـرّةٍ عفّـةٍ قـد دنّسـوا
فـإذا كـلّ امـرئٍ مـن أذاهُـمْ مُـبْلسُ " [1]

بهؤلاء الأصحاب الأذناب استطاع الأمير أن يوطد أركان سلطته ، وأن يحصي على الناس أنفاسهم ويزرع الرعب في القلوب . فقد أطلقهم كالكلاب المسعورة للعبث بمقدرات الناس وأمنهم وحريتهم ، وأخذوا البريء بجريرة الجاني ، وسفكوا الدماء بمجرد الظنّة ، توزعوا في كل زاوية من أرض الوادي يرصدون كل حركة وهمسة من الرائح والغادي ، لقد أتقنوا لعبتهم جيداً ، فنفذوا أرادة سيدهم بجدّ واجتهاد ، فيما نوى من إثارة الفتن والعداوات التي راح ضحيتها الآلاف المؤلفة من الأبرياء [2] . إنهم رهطه المدربون الذين يجدون اللذة والنشوة في القتل والفتك العنيف ، حسداً للأحرار الشرفاء على نبلهم وبرّهم وعفافهم . إنه الصراع الأزلي بين النقيضين الخير والشرّ ، بين الأخلاق وعدمها ، بين الاستقامة والانحراف ، بين الكفر والإيمان .

" الراوي :

فمضـى الـرهط علـى مـا قـالَ فـي قتـلِ الأُلـوفْ
ليسَ فرْقٌ عندهُ بيْـنَ قويٍّ وضعيـفْ

---

(1) م.ن : الورقة (٢٢) .

(2) ينظر : الكابوس : الورقتان (٢٣-٢٤) .

لا ولا بـــــينَ سَـــــرِيٍّ مـن سراةٍ أو وصيفْ [1]
أو جهـــولٍ أو علـــيمٍ أو بصـــيرٍ أو كفيـــفْ
إنه يفتكُ والفتْـــكُ بهم لهْوٌ طريـفْ
ويرى اللذّةَ والنّشْـــوةَ في القتلِ العنيـفْ
وهْوَ يشتاقُ إلى قتـــلِ امرئٍ برٍّ عفيـفْ
حسـداً منـهُ لـذي نُبْـلٍ وللحـــرِّ الشـــريفْ
وهو قبلَ القتلِ لا يُحْـسنُ إلاّ أنْ يُخيـفْ

المنشد :

لذّةٌ في أن يرى الـحُرَّ في أغلالـهِ
يتلوّى من لظى السَّـوْطِ في أوصالـهِ

المنشدة :

وترامـت مـن فتـاة الـر كـبِ تلـكَ الهامسـهْ
آهـةٌ تفصـحُ عـن حـز نِ الوجـوهِ العابسـهْ
إنهـا صـوتُ ضـميرِ الـر كـبِ شكوى يائسـهْ "[2]

ويمضـي المطلبـي فـي تقليب صـوره ومعانيـه عن سيرة هؤلاء المرتزقة الأوبـاش وأميرهم (الفاشي) في عباد الله ، تلك السيرة التي يصفها بأنها روّعت (غودا) ـ الملك العراقي القديم . في قبره ، فراح يستنجد (إنليل) . إله العدل في العراق القديم . ليسأل ربّه عن فجر لهذا الليل البهيم ، ينهي رعبه ، لكن (إنليل) لم يجبه إلى ما سأل ، خوفاً من أن يناله مكروه من الأمير المعاصر . . لقد بسط المطلبي هذه الصورة في حـوار جـرى بـين (الشـيخ) و(فتـاة الركـب) ، مسـترجعاً التـاريخ العراقـي القـديم ، ومستعيناً بما كان سائداً من اعتقادات خارقة آنذاك ، للخلاص من أزمته المعاصرة ،

---

(1) الوصيف : الخادم .

(2) الكابوس : الورقة (٢٤) .

بعد أن يئس من أن يجد لها حلاً أو يرى فيها انفراجاً بالوسائل المتاحة لديه في العصر الراهن . إنه في هذا الخيال يذهب مع المعنى أو الحدث إلى أبعد مدياته [1] .

ويعرّج على ذكر طبقة الشعراء التي خلقها الأمير للإشادة باسمه والتنويه بفضله ، فيصور حركاتها البهلوانية الراقصة وأشعارها الغريبة التي لا تمتُّ إلى الفن الأصيل بصلة ، فهي ذات مضامين خاوية وأشكال دخيلة . وهنا يعتلي المطلبي منصة النقد اللاذع الساخر لهذا الشعر وشعرائه . فهو يرى أن للشاعر رسالة سامية عليه أن يضعها نصب عينيه ، وهو صاحب مكانة في المجتمع عليه أن لا يفرط بها في مقابل دراهم معدودة .أما الشعر فيرى أن له أصولاً مرعية وقواعد معتمدة ، فهو ليس تهريجاً باطلاً ، مفرغاً من المضامين الإنسانية الضرورية ، ويجب أن يكون منسجماً مع اللياقة الأدبية والذوق الرفيع في موضوعاته ورؤاه ، فلا يزوّر الحقائق ولا يتشح بثوب فضفاض من الكذب الفاضح . وهو ليس أشكالاً مبتدعة تخرجه عن جنسه ، ويبدو أن له موقفاً سلبياً من الشعر الحر ، لمخالفته أصول الشعر العربي وقواعده ، ولأنه بضاعة مستوردة . ويدعو أبا تمام أن يشكو مصيبته في هذا الشعر ، مقارناً ما كان عليه الشعر العربي من مستوى في ماضيه وما يُرى من هبوطه إلى الحضيض اليوم فيما يسمعه من شعراء الأمير .

" الراوي :

ومضى الشاعر يُلقي شعره " الحرَّ "العُجابا
في نشيدٍ بهلوانيٍّ عُلوّاً وانصبابا
وإشاراتٍ تئودُ النفسَ غمّاً واكتئابا
والأحينَ لألفظٍ غدتْ تشكو اغترابا
جرّها من روضها النا ضرِ قسراً واغتصابا
فبدتْ ترقصُ كالمذ بوحِ في الحفلِ اضطرابا
وانتهتْ أمسيّةٌ قد ودّعوا فيها الصّوابا

---

[1] ينظر : م.ن : الورقتان (٢٦-٢٧) .

إنّهـم جُنّـوا بمـا لـذَّ مـن الشـعرِ وطابـا
فغدوْا فـي الشـعرِ والفـنِّ يُحـاكونَ الكِلابـا

المنشد :

وإذا كـلٌّ بَـدا شـاعراً قـد أبْـدعا
جـاز وادي عبقـرٍ فتهـادى وادّعـى

المنشدة :

فانتشى من سحْرِهِ الـجمْعُ ممّـا استمتعـا
لـوْ حبيـبٌ [1] بيـنهم لاشـتكى واسـترجعا[2]" [3]

وتبقى فتاة الركب تكابد ألمها وحزنها وعوزها ، تراقب وجوماً قد أغفى في شطآن الوادي الذي خيّم على أرجائه صمت مطبق . فقد صار هذا الوادي مأوى للصوص والآثمين . وهي لا تملك من أمر خلاصها شئ ، غير دموع جارية ، والشيخ يزيّن لها مغادرة الوادي الذي لم يبقَ من أمجاده الماضية إلاَّ ذكرى باهتة في الخيال ، ويحثها على الرحيل ، لتخلو الساحة لأقرانه الأجانب وعملائهم . لكنها على الرغم من أوجاعها ومصائبها تجيبه : بأنها ستظل مقيمة في واديها تنتظر الفجر الذي سيأتي في يوم ما وإن طال بها الانتظار ، في إشارة خفية إلى المنقذ الموعود .

" الراوي :

ورأى الشيخُ فتاة الـركبِ في ثوبٍ قديـمِ
ترقـبُ الشـاطئ والشـا طـئُ مُغْفٍ مـن وجـومِ
وطـلالُ الغسَـقِ الحـا ئـمِ تـوحي بـالهمومِ
" يـا فتـاة الركـبِ هـذا شـاطئ الصمتِ الأليمِ
لا تقيمي يا فتاةَ الـركبِ فيهِ لا تقيمـي

---

(١) حبيب : الشاعر أبو تمام .
(٢) استرجع : قال : عند المصيبة : إنّا لله وإنّا إليه راجعون .
(٣) الكابوس : الورقة (٢٨) .

إنـــه الشـــاطئ مـــأوى كـــلِّ لـــصٍّ وأثـــيمِ
لـــيسَ فيـــهِ مـــن بقايـــا مجْـــدهِ غيـــرُ رُســـومِ "
فأجابتْـــــــهُ بـــــــدمعٍ فـــوقَ خـــدّيْها ســـجومِ:
" أرقبُ الفجرَ وما الفجْـــرُ بعيدٌ للمقيـــمِ "

المنشد :

فتـــــــولّى حـــــــائراً وهـــو نهْـــبٌ للألـــمْ
كيـــفَ تلْقـــى الفجْـــرَ مَـــنْ قـــد أظلّتْهـــا الظُلَـــمْ

المنشدة :

والتقتْ في صفحةِ الـــفِكْرِ أفواجُ الأُمَـــمْ
همُّها الفجْرُ وما الفجْـــرُ في المسْرى أَمَم[1] " [2]

لقد علا الأمير ما شاء له أن يعلو ، وطغى أشد الطغيان ، حتى أصيب بداء الغرور والعظمة ، فهو الصفوة والملهم ، والعالم الفرد والمثال الذي لا يُدانى ، وهو الأدرى بمصلحة البلاد والعباد ، إنه فرعون هذا العصر المطاع ، وأوهم أنه ربّ يعبد ، وصدّق وهْمه .

" الراوي :

إنّـهُ فرعونُ هذا الـــعصْرِ ربٌّ وملَـكْ
جمـعَ القدرةَ والسطْـــوةَ لمّا أنْ ملَـكْ
مـــا لـــهُ فـــي الأرضِ نِـــدٌّ إنْ رأى أو إن سَـــــلكْ
كـــلُّ شـــئٍ فـــي يـــدَيْ قُـــدْ رتـــــهِ حتـــــى الفَلَـــكْ
ولهُ الحقُّ بأنْ يَمْـــلِكَ ما لا يُمْتَلـــكْ
وإذا نازعْتـــــــهُ فـــــــي بعـــضِ أمْـــرٍ قَتَلـــكْ
وهـــو إنْ لـــم يـــكُ يلقـــا كَ جهـــــاراً خَتلـــــكْ

---

(١) أَمَم : قريب .
(٢) الكابوس : الورقة (٢٩) .

والـــذي قـــالَ لـــهُ: لا فـــي خطـابٍ قـد هَلـكْ

إنه فرعونُ هذا الـعصْرِ موتٌ وحَلــكْ

المنشد :

إنّـــــهُ ربُّ البشَـــــرْ وهـــو عنـــوانُ القـــدَرْ

ربّهُـــم فيمـــا نهـــى ربُّهُـــم فيمـــا أمَـــرْ

المنشدة :

هكـــذا قـــد جعلـــوا منـــهُ ربّـــاً يُعْبـــدُ

ولقـــــد صـــــدّقَهمْ فـــي الـــذي قـد ردّدوا"

(١)

ورأى الشيخ فتاة الركب تذرف الدموع وفي قلبها حسرة ، فقد ساءها مرأى الوادي الأخضر كئيباً صامتاً ، وليس من أحد يفكر في توثيق مصائبه وأحداثه ، فهي تستحق التدوين والتأريخ . إنه صوت المطلبي أجراه على لسانها ، فمشاعرها مشاعره وحزنها حزنه ، وهو الذي رأى أن لا تفوت مصيبة الوادي بالأمير من غير ذكر ، وها هو يصوّرها في هذه القصيدة . وتصور اللوحة أن الوادي المخصب مجدب مكفهر الوجه والأنحاء ، ولو لا هؤلاء العابثين . الأمير وأتباعه ومن يقف خلفهم . لجرى نهراه بالخمرة لذيذة على الجانبين ، كناية عن النعمة وطيب الحياة ، فضلاً عن نهر الذهب الذي يجري تحت الأرض في خطين ظاهر وخفيّ ، إشارة إلى (النفط) . ويبرر الشيخ سرقة ذلك الذهب وضياعه ، بأنّ الذهب مجلبة للفقر ، ليزهّد أهل الوادي في ثروتهم ويصرفهم عنها ،وليجد ذريعة للناهبين ، لكن الفتاة تجيبه : بأن مأساتها الكبرى في هدر هذه الثروة وسرقتها .

" الراوي :

ورأى الشيخُ فتاةَ الـــركبِ تبكي وهي حَسْرى

ساءها أن تُبْصرَ الـــوادي اخضراراً مكْفهـراً

صـــامتاً كاللّحـــدِ لا يـــر وي مـنَ الأحـداثِ سـطْراً

---

(١) م.ن : الورقة (٣٢) .

وهْوَ لولا هم جرى النّهــرانِ في جنبيْه خمْرا
وهْــيَ قــد تعــرفُ فيــهِ نهــراً ينْســابُ تِبْــرا
خطَّ تحتَ التُّرْبِ مَسْــراهُ وأخفى ثمّ مَسْـرئ
" يا فتاةَ الركبِ إنّ التّبْــرَ قد يورثُ فقْــرا
أوَ تــــدْرينَ فقالــــت " أنــا بالمأســاةِ أدْرى "
فانحنى داهيةُ العَصْــرِ عليها ثمّ مــرّا

المنشد :

وتــــــراءتْ أَنجُــــمٌ فــي ســماءٍ حالمــهْ
وارتمــتْ فــي مهْــدها فــوقَ مــوجٍ نائمــهْ

المنشدة :

وسرتْ في خيمةِ الــليْلِ نجوى ناعمــهْ
بثّهــا مــوجٌ وحــو ليْــهِ دنيــا واجمــهْ" [1]

وفاض الخير والمال في يد الأمير ، فاستأثر بكل شئ وحرم الآخرين ، إنه ملكه وحده وتفنن في تبديد الثروة على اللهو والملذات ، حتى عبر إسرافه في هذه السبيل الحدود ، وما كان من حق أحد أن يعترض ، لأنه الأمير المملّك في الرقاب والتراب[2] .

وفي لوحة يصور الشاعر جنون هذا الأمير المهووس بحبِّ الذات والظهور بمظهر الشخص المحبوب ، فقد كان يتصف (بنرجسية) طاغية . وليثبت ذاته كان يزور مدن الوادي مدينة مدينة ، لا ليطلع على أحوالها واحتياجاتها ، وإنما ليشبع هتافاً وتصفيقاً ، وليجعل من زيارته مكرمة وعيداً تاريخياً يحتفل به أهل المدينة كلّ عام ، فيرفعون معالم الزينة ويقيمون الاحتفالات ، ويرقصون ويغنّون ابتهاجاً بذكرى زيارته

---

(١) الكابوس : الورقة (٣٤) .
(٢) ينظر : م.ن : الورقة (٣٥) .

الميمونة . أما صوره وجدارياته فمن الكثرة بمكان ، وبالأشكال والهيئات المختلفة . إنه تقديس الذات الذي فرضه على الناس فرضاً .

" الراوي :

وهــو إمّــا زارَ مــن واد يــهِ فــي يــومٍ مدينــهْ
فزيـــوسٌ زادَ مـــنْ أو لمــتْ أبــوابَ أثينــهْ
أو إلــهُ الخِصْــبِ تمــوز ســعى يرعــى شــؤونهْ
إنّهـــا مكْرُمـــةٌ منـــهُ ونَعْمـــاءُ ثمينـــهْ
جعلــوا مــن يومهــا يــو مــاً لأفــراحٍ وزينــهْ
وسجلاً حافلاً بالــمجْدِ فيما يُبْدعونــهْ
وهــو تــاريخٌ لهــا فــي كــلِّ عــامٍ يُعْلنونــهْ
وعلى جدرانها يــعْرِضُ ذو الفنِّ فُنونــهْ
إنّــهُ يــومٌ بــهِ قَــدّ سَ مجنــونٌ جُنونــهْ

المنشد :

صــــوروهُ باســــماً مــــرّةً أو عابســــا
وجلّــــوْهُ راجــــلاً تــــارةً أو فارســــاً

المنشدة :

وهو أَحياناً على الــعرْشِ يبدو جالسـا
ويُــرى فــي لوحــةٍ حارثــاً أو غارسـا " [1]

لقد بدّد هذا الأمير ثروات الوادي وخيره الوفير يمنة ويسرة ، فأسرف أيّما إسراف على قصوره ولهوه ونزواته ، وذاع صيت عبثه وسرفه في كل مكان ، فجاءته الجموع الغاوية من كل حدب وصوب ، من داخل الوادي وخارجه ، فاقتنصوا ما شاء لهم أن يقتنصوا من قوت الشعب الجائع .

---

[1] الكابوس : الورقتان (٣٦-٣٧) .

" الراوي :

وجرى النهرُ الذي في بطنِ الأرضِ نُضارا
فاحتواهُ كلّما فا ضَ على الأرضِ وثارا
وإذا بالتّبْرِ قد أصْبحَ أكْواماً كِبارا
فاقتنى ما شاءَ في الأ رضِ صُروحاً وعقارا
ومضى يعبثُ بالثر وةِ سِرّاً وجهارا
ثمّ أغْنى صائدي الما لِ كِباراً وصِغارا
سمعوا بالعابثِ المُسْرفِ ليلاً ونهارا
فأتوْهُ بعدَ أنْ جا زوا قِفاراً وبحارا
وتغنّوْا بالذي من فيضِهِ أضْحوا سُكارى

المنشد:

يطلبونَ الرّفْدَ من عابثٍ لا يرْعوي
فتراهمْ حوْلَهُ بينَ خبٍّ وغوي

المنشدة :

وحِسانٍ جِئْنَ من أرضٍ عُهْرٍ قاصِيهْ
ليسَ إلاّ عُريُهنْ سلعةً للعاريهْ [1]" [2]

ورأى أستاذ الأمير الأجنبي ومعه دهاة الغرب والشرق أن يزجوا صاحبهم الأمير في حرب مع جيرانه ليكسروا قوة الوادي الذي كان بالأمس شوكة في عيون الحاقدين والطامعين منهم ، حفاظاً على أمن اليهود المغتصبين أرض العروبة ، وطمعاً في قطف ثمار الحرب ، وسرعان ما أُوهم الأمير الأحمق ، بل لعله كان متحمساً للفكرة ، وفاز الأعداء بما أمّلوا من مكيدة .

---

(١) العارية : ما تعطيه غيرك على أن يعيده إليك .

(٢) الكابوس : الورقة (٣٩) .

" الراوي :

ورأى أســـــتاذهُ والـــــ آخـــرونَ الحاقـــدونا
ودهـــاةُ الغـــربِ والشّـــرْ قِ وقـــومٌ آخرونـــا
أنّ وادي المجْدِ قد يَصْـــبحُ بالمجْدِ قَمينـا
وهْـوَ قـد يجـري بخمْـرٍ لـــــذّةٍ للشـــــاربينا
ويُرى كالأمسِ موتَ الـطامعينَ الواغلينـا
فيذوقُ الويلَ منهُ الـــدُّخلاءُ الآثمونـــا
فتولّـــوْا قائـــدَ الـــوا دي وزادوهُ جُنونـــــا
فغـــــدا هَمُّهـــــمُ أنْ يوقـــدَ الحـــربَ ســـنينا
فيـــذوقَ الجـــار والـــوا دي مـــن المـــوتِ فنونـــا

المنشد :

ويفـــــوزوا بالـــــذي أمَّلـــوا مـــنْ حَرْبـــهِ
ودخيـــلُ التّـــينِ [1] فـــي مـــأْمنٍ مـــنْ قُرْبـــهِ

المنشدة :

ودهـــــاةٌ أســـــرعتْ وهـــي تُغْـــري المعتـــدي
قـــــد رأتْ فيمـــــا رأتْ جمـــرةً فـــي الموقِـــدِ
فـــإذا مـــا أبطـــأتْ أو ونَـــتْ لـــم تُخْمـــدِ
فأثـــــارتْ قائـــــداً فانتضـــى فـــي الموعـــدِ
يطفـــئُ النـــورَ الـــذي ســـارَ فيـــهِ المهتـــدي" [2]

وحشدت الحشود واستثيرت الهمم ، وأطلع الشاعر المرتزق رأسه من بين الزوايا المظلمة ، فهذه فرصته في الإثراء والزلفى ، وراح يزعق ويهرّج ، ويلفّق ويزوّر بلا

---

(١) التين : إشارة إلى جبل التين في فلسطين .

(٢) الكابوس : الورقتان (٣٩-٤٠) .

حياء ولا وازع من ضمير ، وهكذا كان يصب الزيت على الحطب في إعلام ناري أثيم . ويشيد بانتصارات الأمير وبطولاته ، بل يشيد حتى بهزائمه .

" الراوي :

وأطلَّ الشاعرُ المسْــعورُ في المرآةِ ينْبحْ
صورةٌ للزيفِ في عُلْبَــةِ تهْريجٍ مُملّــحْ
باعها السِّمْسارُ والسِّمْــسارُ بالتزويقِ يرْبحْ
فبــدا يعْــوي فــأغْثى ســامعيهِ وهــو يمــدحْ
وهْــوَ إنْ يغضــبْ يكــنْ أسْمجَ في سَمْتٍ وأقبحْ
وهــو فــي الــزّورِ فصــيحٌ وبشــتْمِ النــاسِ أفْصــحْ
مُعْجــمٌ فــي بطْنــهِ مــن أقــذرِ الشّــتْمِ وأوْقــحْ
فــإذا مــا انهــزم القــا ئــدُ يومــاً قــال: أفلــحْ

المنشد :

وإذا مـــــا نكْســـــةٌ نزلــتْ فـــي جُنْــدهِ
فهـــي البشـــرى التـــي رفعــتْ مــن مجْــدهِ

المنشدة :

إنـــهُ ســـيفُ الـــرّدى سَـــلَّهُ مـــن غِمْـــدِهِ
كـــلُّ مـــن قـــد رامَـــهُ لـم يَنـلْ منْ حَدِّهِ " [1]

لقد صوّر المطلبي هذه الحرب التي سيق إليها الناس سوقاً عنيفاً في أكثر من صورة ، فوصف أهوالها وبلاءها وخرابها ودمارها ، وهذه صورة عنها :

" الراوي :

وجرى فـي الحـربِ أهـوا لٌ وأهـــوالٌ جِســـامْ
وصْــفُها يعجــزُ أن يَــرْ ويــهِ أربــابُ الكــلامْ
إنـها في أوْجزِ الألْـفاظِ أتّونٌ ضـــرامْ

---

[1] الكابوس : الورقة (٤١) .

ويـــلاءٌ مـــن فنـــاءٍ حاصـدٍ أفْنـــى الأَنـــامْ

وجحيمٌ غاصَ في فيـــها زحامٌ وزحـامْ

ولظـىٌ قـد ذابَ فـي جـا حِمـــهِ حتـــى الرِّجـــامْ

لـيسَ مـنْ نـاجٍ ومَـنْ لا ذَ التقـى المـوتَ الـزُّؤامْ

فـــرهطُ المـــوتِ بـــالمِرْ صـــادِ يسْـقيهِ الحِمـامْ

ووراءَ الـــرّهْطِ يقْفـــو قائـــدُ الـــرّهْطِ الهُمـــامْ

المنشد:

كـــانَ يشـكو مـــن لَظـــىً شـــبَّ فـــي أحْنائِـــهِ

فشـفتْهُ الحـربُ والقتـلُ مـــــــن أدوائِـــــــهِ

المنشدة :

لذّةٌ أن يرتمي الشّـــعْبُ في لأوائِـــهِ

باكياً من لوعةِ الـــثُّكْلِ في ظلْمائِـــهِ (١)

وعلى لسان فتاة الركب في حوارها مع الشيخ تداعيات ذاتية للمطلبي عن هذه الحرب المأساة ، يتفطر فيها حرقة على ما حلَّ بالوادي وأهله من موت وخراب ، ويحاول أن يدفن تلك المناظر الآسية علّه ينسى حزنه وهمومه .

" الراوي :

ورأى الشـــيخُ فتـــاةَ الركبِ فـي مرأىً كليلْ

وهيَ الحلوةُ كالزهـــرَةِ في ضوءِ الأصيلْ

حُسْنُها الفتّانُ كالأحْـــلامِ من غيرِ مثيـلْ

ترقـبُ الشـــاطئَ والشّـــا طـئُ مُغْفٍ مـن ذهـولْ

" كم ترى مرَّ على الشّا طـئِ مـن جيـلٍ وجيـلْ

مـــن أبٍ حُـــرٍ ومـــن أُمٍّ وعـــــذراءَ بتـــــولْ

---

(١) الكابوس : الورقتان (٤٣-٤٤) .

وطليحٍ هدّهُ مَسْــرى رَواحٍ وقُفــولْ
وصريعٍ غابَ ما بيْــنَ مَقيل ورَحيــلْ
همُّــــهُ أن يبْلــــغَ الــــوا دي ويُغْفي في مَقيل؟ "

المنشد :

" يــا فتــاةَ الركــبِ لــم يَبْقَ في الشّاطي سَنى
غير ما أبْقتْ على الــمَوْجِ أوهامٌ لَنــا "
فأجابت

المنشدة :

" إننــي أدْفــنُ الماضــي هُنــا
علّنــي أنســى همــو مي ويومي المُحْزنا "))[1]

وقيل أنّ أمير الوادي قد انتصر في حربه ، فأقيمت الحفلات الصاخبة ، والولائم الفخمة ابتهاجاً بالنصر المزعوم واحتفاءً برجال الحرب ، وغصّت الحانات والأبهاء بالمغنين والقيان المغنيات والحسان الراقصات ، ودارت بين الجميع دنان الخمرة تلعب بالرؤوس الجذلى .

" الراوي :

وتوالتْ حفَلاتُ النَّصْرِ في كلِّ مكــانْ
وانْتشى من لم يكن حا ربَ مــن خمْرِ الــدِّنانْ
حينَ غصّت بدُمى الأبْــطالِ أبْهاءً وحــانْ
ثــمَّ غنّــاهُمْ مُغنّــو نَ وغنّــتْهمْ قِيــانْ
وحِسانٍ رُحْنَ يرقَصْــنَ على لحنِ " الكمانْ "
ويُعــانِقْنَ أُولــي الصــو لــةِ فــي سوحِ الطِّعــانْ
عِلْيةُ القومِ ومَنْ أجْــدرُ منهم بالحِسانْ
مــا ونــوْا يومــاً ولا غــا بــوا إذا مُــدَّ الخُــوانْ
فهُــمُ الصّــفْوةُ فــي الــوا دي ولــو لاهــمْ لَهــانْ

---

[1] م.ن : الورقة (٤٧) .

المنشد :

إنّهـــمْ رمـــزُ العـــلا وجَمـــالُ المحْفَـــلِ
كـــم بلَـــوْا مـــن مِحْنـــةٍ وحَمـــوْا مـــن مُعْـــوِلِ

المنشدة :

فلهـــمُ كـــلُّ الـــذي أمّلـــوا مـــن مأْمَـــلِ
وســـــواهم عنـــــدهُ كقطيـــعٍ مُهْمَـــلِ" [1]

وفتاة الركب تلك الحالمة لم تزل تفكر في الخلاص ، ترقب النور الذي أضاء على أرض الجزيرة ، فتحلم بعودته فتياً ناضراً ، وعلى هذا الحلم اليقين تعيش ساعاتها منتظرة .

" الراوي :

ورأى الشـــيخ فتـــاةَ الركبِ في حرِّ الظهيرهْ
وكلاب الصيدِ والقِطْـــعانِ في الشاطي كثيرهْ
وطيور الماءِ فوقَ الـــموْجِ في شكوى مُثيـرهْ
ترقـبُ الظـلَّ الـذي مـا تَ علـى أرض الجزيـرهْ
إنّهُ الظلُّ وقد يُشْـــبهُ أحلامَ الأميـــرهْ
حينَ تلقاها قُبيْل الفـــجرِ ألواناً نضيـــرهْ
فـــإذا مـــا اســـتيقظتْ لا حـــتْ لهـــا ذكـــرى وصـــورهْ
" يـا فتـاة الركـبِ كـم عـا شـت علـى الحُلْـمِ غريـرهْ !
لا تكونيها "

المنشدة :

أجابـت "أنـــا للحُلْـــمِ أســـيرهْ
أنـــا ذكـــرى ظلّـــهِ لـــم أزل فـــي غِلِّـــهِ "

---

[1] الكابوس : الورقتان (٤٧-٤٨) .

فمضى يشكو من الـــظلِّ أو من جهْلـهِ

المنشد :

" ليتنـــي شـــاركتُ فـــي مـــا ســـعَتْ فـــي حَمْلـــهِ
ليتنـــــــي لكنّنـــــــي بعـضُ مـرْأى مِثْـلـهِ "))[1]

ولم يكن الشعراء وحدهم في ساحة الأمير ، وإنما كان لهم أخوان من الفنانين الرسامين والنحاتين ، وقد جرّبوا حظهم من الإبداع في رسم صور الأمير ونحتها، لينالوا نصيبهم من العطاء . وللمطلبي موقفه النقدي السلبي من هكذا نوع من الفن ، فهو في رأيه فن فاسد مراءٍ وغير هادف .

" الراوي :

وتبـــارى مـــنْ يُســـمّوْ نَ بفِنّـــــي الـــــبلادْ

من بني عبقر في دعْـوى ومرأى واعتـدادْ

وغُـــــواةٍ همُّهـــــمْ أنْ ينشـــروا فـــنَّ الفســـادْ
جرّبـــوا إبـــداعهم مـــن قبـــلُ فـــي نيْـــلِ المُـــرادْ
فجنـــوْا مـــا يجتنـــي الـــزا ئـفُ فـي سـوق الكسـادْ
فرصـــةُ العُمْـــرِ إذن أنْ يرســـموا رمْـــزَ الســـدادْ

إنّهُ الكنْزُ وما للكنـــزِ في يومٍ نفـــادْ

فـإذا الـوادي وفـي كـلِّ ســـــبيلٍ أو مُـــــرادْ
كتـــبٌ شـــتى لمـــرْدوخ[2] الـــذي يرعـــى العبـــادْ

المنشد :

صـــوروا مـــا صـــوروا فجنـــــوْا واســـــتمْتعوا
ثـــمّ قـــالوا إنـــهُ الفـــنّ فيمـــــــا أبْـــــــدعوا

المنشدة :

---

(١) الكابوس : الورقتان (٤٩-٥٠) .

(٢) مردوخ : كبير الآلهة في بابل.

وانبرى النقّادُ يُطْــرونَ فنّاً لم يَعــوا

" إنـــه مـــن عبْقـــرٍ وهـو سـحْرٌ مُمْتـعُ"))[1]

وفي آخر مقطع يختم الشاعر قصيدته بحوار بين الشيخ وفتاة الركب التي بدت مستبشرة في ثوبها القشيب ، فقد كانت على يقين بقرب ظهور الغائب المنقذ في هذا الوادي ، لأنه واديه ، وهو يستعد للوثوب حاملاً راية المولد الشريف ، في إشارة إلى المهدي المُنتظر وريث الرسالة المحمدية المباركة .

" الراوي :

ورأى الشـيخُ فتـاةَ الـرّ كـبِ فـي ثـوبٍ قشـيبِ

فمضى يسألها والشّمْـسُ في مرْأى مَهيـبِ

" يـا فتـاة الركـبِ هل يـد عوكِ صوتٌ من حبيب ؟ "

فأجابـــت " إننـــي أرْ قُبُ فـي الـوادي الخصـيبِ

إننـــي أرقُـــبُ طفـــلاً لاحَ فـــي الأُفُـقِ القريـبِ

فـي زِحـامٍ حفّـهُ الغيْـبُ بأوهـــــامِ الغُـــــروبِ

قـــدمٌ تخطـــو وأَخـــرى فـــي مَهيـلٍ مـــن كَثيـــبِ

حائداً عن مَسْرِبِ الأحْـقادِ والنهجِ المُريـبِ

إنّـــهُ يرصـــدُ فـــي وا ديـــهِ يومـــاً للوثـــوبِ

المنشد :

وحُســـامٌ فـــي يَـــدٍ وســـراجٌ فـــي يَـــدِ

وعلـــــى راياتـــــهِ سِـــرُّ يـــوم المَوْلِـــدِ

المنشدة :

فمضـى والشـمسُ فـي الـ أُفْـــقِ فـــوقَ المَرْقَـــدِ

" عجباً هل يعرفُ الـقلبُ يومَ الموعِـدِ ؟ ")) [1]

---

[1] الكابوس : الورقة (٥٠) .

وهكذا يختم المطلبي قصيدته خاتمة إيجابية ، متعالياً على الجراح والمصائب ، وقد قصَّ فيها مشاهداته الواقعية في حقبة زمنية مظلمة ، بأسلوب تهكمي نقدي ساخر ، ليدوّن مظلمة الوادي النضير ، ويدين أميره من سيرته .

(١) الكابوس : الورقة (٥١) .

توطئة:

لم تكن المرحلة التي أنتج المطلبي فيها أدبه ، مرحلة الريادة في الشعر فحسب ، وإنما هي المرحلة التي وضع فيها الحجر الأساس للأدب الروائي والقصصي والمسرحي ، لينتشر بعد ذلك انتشاراً واسعاً ، مما دفع الدارسين إلى تتبعه ودراسته [١] . وللمطلبي مؤلفات في هذه الفنون الأدبية ، فقد ترك وراءه مسرحية شعرية مخطوطة في ثلاثة فصول ، اسمها (عام الفيل ، أو نور على الصحراء) [٢] ، ذكرها عمر الطالب مع مجموعة من المسرحيات الشعرية في مؤلف له عن المسرحية [٣] ، وذكرها أيضاً كوركيس عواد في واحد من معاجمه[٤] . وقد مُثّلت في العراق في إعدادية الكاظمية ، وكان الدكتور هاشم طه شلاش قد شارك في تمثيل واحد من أدوارها وبحضور المطلبي نفسه [٥] . وسألتُ أستاذنا الدكتور هاشم طه شلاش عن زمن تأليفها ، فقال : بأنها أُلّفت سنة ١٩٥٠ ، أو ١٩٥١.

---

(١) ينظر مثلاً : القصص العراقي المعاصر ، علي جواد الطاهر ، المكتبة العصرية . بيروت ، ١٩٦٧ :٩ ، وما بعدها .
والمسرحية العربية في العراق ، د.علي الزبيدي ، مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧ : ٥-١٩٥.
ونشأة القصة وتطورها في العراق (١٩٠٨- ١٩٣٩) ، د. عبد الإله أحمد ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ط٣ ، ٢٠٠١ : ١٧-٣٩٧ . والمسرحية العربية في العراق ، د. عمر الطالب ، مكتبة النعمان . النجف الأشراف ، ١٩٧١ :١/ ١٥-٢٩٢، و٢/ ٥-٢٦٢ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ١٩٩٤: ٨-٢٢٣.

(٢) ينظر: عام الفيل أو نور على الصحراء . مسرحية شعرية في ثلاثة فصول ، د. عبد الجبار يوسف المطلبي ، مخطوطة : الأوراق (٢-٦٠) .

(٣) ينظر : المسرحية العربية في العراق (عمر الطالب) : ٢٠٩-٢١٠.

(٤) ينظر : معجم المؤلفين العراقيين في القرنين التاسع عشر والعشرين (١٨٠٠-١٩٦٩) ، كوركيس عواد ، مطبعة الرشاد ، بغداد ،١٩٦٩ : ٢/ ٢١٨ .

(٥) ينظر : في ذكرى الراحلين (الأستاذ الدكتور عبد الجبار يوسف المطلبي القرشي) ، د. أحمد شاكر غضيب ، بحث [مجلة الأستاذ ، ع٥٨، ٢٠٠٦ :١٠٥] .

وكُتب في أسفل ورقة عنوان المخطوطة العبارة الآتية : " مُثّل الفصل الثالث عام ١٩٦٦ على مسرح الشبان المسلمين في القاهرة وكان مخرجه الأستاذ المرحوم محمد الطوخي " [١] . وله أيضاً رواية طويلة مخطوطة ، تصور أحداثها حالة العراق المعاصر في جوانبها المتعددة ، اسمها (دموع طويلة في ظلام بغداد ، أو دماء في ظلام بغداد) [٢] " كتب المؤلف معظم صفحات هذه الرواية في أصياف ١٩٦١و ١٩٦٢، ١٩٦٣ . ثم شغلته شواغل العيش عن كتابة الربع الأخير منها حتى عام ١٩٨٨ حين وجد نفسه في العناية المركزة في مستشفى ابن النفيس ، ببغداد ، فتذكرها ، هناك ، وأعمالاً أدبية أخرى غير كاملة ، فعقد العزم على إتمامها إن منَّ الله عليه بالشفاء ، وحين خرج من المستشفى كان أول عمل له إتمام هذه الرواية ، وتم له ذلك في العام نفسه " [٣] .

ومن أعماله الأخرى مجموعة قصصية ، مخطوطة أيضاً ، عنوانها (فطومة السودة) ، نروي أحداثها حياة امرأة من بائعات الهوى ، ثم هداها الله على يد رجل جاء يستجدي منها ثمن علاج ولده المريض . ولم استطع الحصول على نسخة من هذه القصة التي ذكرها له أكثر من واحد ممن التقيتُ بهم من زملائه وتلامذته [٤] .

---

(١) عام الفيل : الورقة (١) .

(٢) ينظر : دموع طويلة في ظلام بغداد ، أو دماء في ظلام بغداد ، رواية ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوطة : الأوراق (١-٢٩٤) .

(٣) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١) .

(٤) مقابلتان أجريتا مع (د. جبير صالح حمادي) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥ ، في بغداد ، ومع (د. سلافة صائب) بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠ ، في بغداد .

مسرحيته الشعرية (عام الفيل) ، تحليل فني :

موضوعها :

تحكي المسرحية وقائع غزوة الأحباش الكعبة المشرّفة عام ٥٧٠م . على ما تذهب إليه أغلب الروايات . بقيادة قائدهم (أبرهة) الذي استقدم معه الفيلة . وهي من الأحداث المشهورة في تاريخ العرب الجاهلي ، بل هي من أهم أحداثه . وقد ذكر القرآن الكريم هذا الحدث في سورة قائمة بذاتها ، سميت بسورة (الفيل) ـ وهو الاسم الذي أطلقه العرب على هذه الغزوة . واصفاً تدخل العناية الإلهية في إنقاذ بيت الله الحرام من كيد الغزاة الذين أرادوا هدمه ، بإرسال الطير التي دمّرت أبرهة وجنوده تدميراً شنيعاً ، برميهم بحجارة السجيل . وشهد سكان مكة من قريش وقبائل العرب الأخرى آية الطير ، فدهشوا بها أشد الدهش ، وفرحوا فرحاً غامراً بخلاص هذه البنيّة المباركة ذات القدسية والمكانة السامية في نفوسهم ، وعرفوا أنّ في الأمر سراً ومعجزة ، وأن للكعبة شأن أيّ شأن ، مما زاد من تشريفهم لها وتعظيمهم إياها، والالتفاف حول القائمين على خدمتها من سادة قريش عبد المطلب وأبنائه من بعده[١]. قال تعالى : { ***أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ * أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ * وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ * فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ*** } [٢] .

وصف الكاتب في مسرحيته جوانب من الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية التي كان يحياها مجتمع مكة في تلك المرحلة من تاريخها . ففي الجانب الاجتماعي وصف أواصر الناس وعلاقاتهم بعضهم بالبعض الآخر ، مدّاً وجزراً ، وتغنيهم بالحرب والبطولة والشجاعة ومعاقرة الخمرة ، وتجاربهم العاطفية في العلاقة بالمرأة ، فضلاً عن تغنيهم بالصفات العربية الأصيلة من كرم ونجدة وغيرها ، إلى غير ذلك من القيم في العادات والسلوك والأخلاق التي كانت سائدة بين أهل مكة الذين كانوا المثال لطبيعة

---

(١) ينظر : السيرة النبوية ، لابن هشام ، تحقيق : مصطفى السقا ، وآخرون ، دار المعرفة، بيروت . لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٤: ١/ ٦٧-٧١.

(٢) الفيل : ١-٥ .

المجتمع في الجزيرة العربية آنذاك . ووصف في الجانب السياسي دور القبيلة في كونها اللبنة الأساسية لنظام الحكم في الوجود العربي ، ويظهر هذا الدور من خلال زعيم القبيلة ذي الحنكة والشجاعة الذي يستطيع أن يجمع أبناءها ويوحدهم بما يخدم مصالح قبيلتهم في السلم والحرب ، فهو صاحب الرأي والمشورة في الخصومة والأخطار الداهمة ، وهو الذي يسعى في حل الخلافات والمنازعات بين أبناء قبيلته ، يعاونه في ذلك حكيم القبيلة ورؤساء الجماعات فيها . وقد برّز المطلبي شخصية عبد المطلب زعيم قريش وسيدها ، فرفع من شأن قيادته في ذلك المفصل الحيوي من الزمن الذي وقعت فيه غزوة الفيل، مشيداً برباطة جأشه ورجاحة عقله وصواب رأيه في موقفه من الغزاة والطريقة الناجحة التي واجههم بها ، فجنّب قومه خوض معركة غير متكافئة معهم ، مؤمناً . بما هو عليه من التوحيد . بأن للبيت ربّاً يحميه . وبذلك ضرب للناس مثلاً حياً بأنه على فطرة الحق التي يوشك نورها أن يظهر قريباً من أرض مكة . وخلاص الكعبة بهذه الطريقة التي جاءت منسجمة مع رؤية عبد المطلب وحسن إدارته لمجريات الحدث سواء ما اتصل بقومه أم بخصومه ، كان تهيئة للمجتمع المكي لاستقبال الحدث الرسالي الكبير الذي سيجعلهم أسياد الأرض . أما في الجانب الديني فقد صوّرت المسرحية تصويراً سلبياً ما كان عليه أغلب الناس من أهل مكة من الضلال في عبادتهم الأصنام والأوثان التي لا تغني عن الحقيقة الإلهية في شيء. فضلاً عما صورته من أن أرض مكة حبلى بالدين الحق دين الإنسانية والفطرة السليمة ، لاسيما أن فشل الغزاة الذريع في النيل من الكعبة . التي ترمز للإيمان والتوحيد . ، جاء متزامناً مع المولد النبوي الشريف ، ليبدو وكأنه بشارة خير بالنبوة المباركة ، وإيذاناً بقرب فجر الرسالة المحمدية ، وتأكيداً لزعامة عبد المطلب محتضن حفيده الأكرم ، والممهد لدينه فيما بعد [١] .

وقد أشار المؤلف في مقدمة مسرحيته إلى ما أراد عرضه فيها ، فقال : "والمسرحية ، بعد ، عرض لأهم حدث في تاريخ العرب الجاهلي فإذا علمنا أنّ الكعبة

---

[١] ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٦٠) .

هي الرمز الذي تلتف حوله قبائل العرب ، وعلمنا أنّ قريش راعية الكعبة ، وأن غزوها يعني القضاء على القدسية العربية من جهة ، وعلى تحويل المركز القومي العربي إلى غير مكانه ، من جهة أخرى ، وكذلك يعني القضاء عليها القضاء على غنى قريش الاقتصادي ، قريش التي اجتمعت الظروف اللغوية والدينية، مع العامل الاقتصادي ، لتكون النواة التي تلتف حولها قبائل العرب ، علمنا مدى أهميتها وخطورتها " [1] .

وصوّرت المسرحية أيضاً غطرسة أبرهة ونزعته العدوانية ، ليس على أرض مكة وكعبتها المشرّفة فحسب ، وإنما على البلدان المجاورة للحبشة أيضاً . فضلاً عن تصويرها أثر الانتصار في نفوس العرب ، وما تبعه من رؤى وعلامات من أبرزها انهدام إيوان كسرى ، وانطفاء نار فارس ، ونضوب الماء في بحيرة ساوة ، فضلا عن عمود النور الذي نزل من السماء إلى بيت النبي الأكرم محمد (r) عند ولادته . فتركت هذه الظواهر غير المألوفة حيرة وتساؤلات وأثارت موجة من الأفكار والتأملات بين المجتمع المكي ، وفسّرت بأن هناك أمراً سينجم في أرض الجزيرة ، قلَّ من يعرف حقيقته ، فعاش الناس في ترقب وانتظار ، وزعزع إيمان بعضهم بالأصنام التي أصبحت هي الأخرى منكسة محطّمة .

منهجها:

رجع المطلبي في تأليف مسرحيته إلى كتب السيرة والتاريخ مستقرئاً ما ورد فيها من أخبار وقصص وأشعار عن واقعة الفيل ، من حيث زمانها ومكانها وأشخاصها

---

[1] عام الفيل : الورقة (٣) .

وأحداثها . فضلاً عن رجوعه إلى ما كتب عنها في دراسات المحدثين. فوجد أن هناك تبايناً وخلطا وملابسات كثيرة في تعيين زمانها ، وتأشير أحداثها ، والطريقة التي عرضت فيها هذه الأحداث . مما دفعه إلى أن يخالف المؤرخين والدارسين في كثير مما ذهبوا إليه من آراء ، وتعاملوا معه من عرض لوقائع هذه الحادثة . ولعلَّ أبرز الأسباب التي دفعته إلى مخالفتهم يمكن حصرها في ثلاثة أمور رئيسة : أولها : الاختلاف والتخبط الذي وقع فيه المؤرخون في تحديد زمن الغزوة. فالقدامى يذكرون أنها وقعت سنة ٥٧٠م ، وهي السنة التي ولد فيها الرسول الأكرم (r) ، ويذهبون إلى أن المولد تلا الواقعة بعد خمسين يوماً [١]. وبعض المحدثين يذهبون إلى أنها وقعت قبل المولد الشريف بأربعين عاماً أو تزيد[٢]. وقد انطلق المؤلف من اختلاف المؤرخين والدارسين في تحديد هذا العام ، فاستقرأ التاريخ العربي ورجّح ما ذهب إليه المسعودي في قوله : "وكان قدوم أصحاب الفيل مكة يوم الأحد لسبع عشرة ليلة خلت من المحرّم سنة ثمانمائة واثنتين وثلاثين سنة للإسكندر ، وستّ عشرة سنة ومائتين من تاريخ العرب الذي أوّله حجّة الغدر" [٣] ، وجاء ذلك بتصرف في افتتاحية الفصل الأول ، في قوله : "يوم الاثنين لثلاث عشرة ليلة بقيت من المحرم سنة ثماني مئة واثنتين وثمانين من عهد ذي القرنين لست عشرة ومئتين من تاريخ العرب الذي أوّله حجّة الغدر " [٤] . وثانيهما : أنّ أخبار هذا الحدث المهم الواردة في كتب السير والتواريخ لا يطمئن إليها كثيراً ، لما فيها من التضارب والتفاوت في عرض الأحداث

---

(١) ينظر : السيرة النبوية : ١/ ١٦١. والكامل في التاريخ ، لابن الأثير ، تحقيق : أبو الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ،ط٤ ، ٢٠٠٦: ١/ ٣٥٥.

(٢) ينظر : حياة محمد ، أميل در منغم ، ترجمة : عادل زعيتر ، ط٢ ،١٩٤٩ :٢٧ . وموسوعة العتبات المقدسة (قسم مكة ٤٧) ، محمد عبده ، دار التعارف . بغداد ، ط١، ١٩٦٧: ١١٨.

(٣) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، للمسعودي ، تحقيق : أمير مهنّا ، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات ، بيروت . لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٠: ٢/٨٥.

(٤) عام الفيل : الورقة (٥) .

ووصف مجراها ، مما أدى إلى ضياع الحقائق وتشويهها . فقد جاء في مقدمة المسرحية : قوله : " على أنّ ، هناك، اضطراباً كبيراً في عرضها ووصف مجراها وكل ما في السّير وكتب التاريخ إنما هو أساطير أو ما يشبه الأساطير ، وفي تحديد أدق : هو حقائق لُفّت في إطار من الأساطير . ومن الجدير بالذكر أنّ أكثر الشعر الذي ترويه تلك السِّير يظهر عليه الانتحال والضعف ، مما يدل على وهن الروايات وتلفيقها على أيدي القصاص والإخباريين ومن هنا بدت غنية خصبة ، مادة للشعر القصصي والملحمي ، وهي ما تزال تنتظر شاعرها الفريد الذي تجود به الأجيال الآتية ليخرج عليها بآبدة الدهر . ومن هنا أيضاً أمكن استغلالها في هذه المسرحية ، من حيث جمالها الأسطوري وما تسبغه من روعة الغموض وطرافة الغرابة . ولما كانت في إطار أسطوري ليس فيه دقة التاريخ وصحته جاز لي أن أخالف الحوادث المروية ، في بعض الأحيان ، لكي أحقق انسجام الحوادث وتسلسلها " [١] . والأمر الثالث : اصطدام المؤلف بقضية أكثر أهمية وحيوية من القضايا الآنفة الذكر ، وهي قضية (الطير) التي اختلف المؤرخون والدارسون في وصفها وتعليلها ، فمنهم من أخذها كما هي في مدلولها

اللفظي [٢] ،ومنهم وهم جماعة المحدثين من عللها تعليلاً حاول فيه أن يكون علمياً، فرأى أنّ الطير هي جراثيم الجدري والحصبة وغيرهما من الأوبئة[٣] ، ولعلهم اعتمدوا في ذلك على ما ذكره ابن هشام في سيرته ، من أن الجدري والحصبة قد ظهرا أول مرة في الحجاز في تلك السنة [٤] . وموقف المطلبي من قضية الطير يظهر في قوله في

---

(١) م.ن : الورقة (٢) .

(٢) جاء في الكامل لابن الأثير ، في معرض ردّه على ابن هشام ، من أنّ الحصبة والجدري ، سببها مرض الجدري ، قوله : " وهذا مما لا ينبغي أن يعرج عليه ، فإنّ هذه الأمراض والأشجار قبل الفيل منذ خلق الله العالم " . [الكامل : ١/ ٣٤٥] .

(٣) يذهب محمد عبده في العتبات المقدسة إلى " أنها ترمز إلى البعوض الذي حمل إليهم الحميات الخبيثة ، ويمكن أن يكون من الحشرات كالذباب والبعوض الذي حمل جراثيم بعض الأمراض وقد علق به من الطين اليابس الملوث بالمكروب ". [العتبات المقدسة:١٣٠] .

(٤) ينظر : السيرة النبوية : ١/ ٧١.

مقدمة المسرحية : " بيْد أني لم أقف في المسرحية موقف العالم المتخبط في " الفروض " و " التمحل " ، بل كانت وقفتي الطبيعية وقفة الشاعر الذي يفسرها تفسيراً لا يرفع عنها ستار الغموض ولا يجردها من جمالها الفني الممتع الذي تسبغه الروايات ، فقد جاء في هذا الصدد على لسان أحد رجال قريش (عكرمة) [١] :

الطيـــــرُ ذاكَ حُلُـــــمٌ أعجـــزُ أنْ أفسّـــرهْ
أو ثـــورةٌ لفّقهـــا المـــو ت ليُـــدمي ظُفُـــرهْ
لـــــم أدرِ أو أُحْجيّـــةٌ مـــنَ الـــدِّما مصـــوّرهْ
تنســـجُ مـــن أشـــلائهم مجـــزرةٌ مُبعْثـــرهْ " [٢]

فهو لم يقف منها وقفة تاريخية مجردة ، فيبحث عن حقيقتها بافتراض الفروض والاحتمالات ، وإنما وقف منها وقفة شاعر ، ليصورها وكأنها حلم محاط بهالة من الأسرار والغموض ، لتأتي منسجمة مع الخيال الشعري الجميل الذي صورته الروايات . بل إنه في بعض الأحيان يقتبس من كتب التاريخ بعض النصوص الشعرية التي تصور جوانب من أحداث الغزوة ، ويضمنها بنصّها في المسرحية [٣].

مما تقدم يمكن القول أنّ المؤلف اتبع في مسرحيته منهجاً أدبياً استقرائياً ، اعتمد فيه على قراءة الواقعة قراءة علمية عقلية ، فعمل على قراءة أحداثها وتنقيتها مما شابها من خرافات واعتقادات خاطئة ، ثم أعاد تشكيلها من جديد ، فرتب وقائعها وأحداثها بحسب رؤية وقناعات بحثية ، استند فيها إلى الروايات والأخبار والأشعار التي رآها أقرب إلى واقع الحدث وصحة مجرياته ، فضلاً عن أنه سعى في منهجه إلى تسليط الضوء على النقاط البارزة في الحدث ، فاهتم بإظهار شخصية (عبد المطلب) الإيجابية وشخصية (أبرهة) السلبية ، واهتم بإظهار ما كان عليه العرب من عبادة الأصنام السلبية وما سيكونون عليه من دين التوحيد الإيجابي الذي بدأت بوادره تظهر

---

[١] عكرمة: أحد شخوص المسرحية ، والأبيات الواردة هنا على لسانه ، هي من شعر المؤلف . [ينظر، عام الفيل : الورقة (٤٢)] .

[٢] م.ن : الورقة (٢) .

[٣] ينظر: عام الفيل : الأوراق (٩، ١٥، ٢٩، ٤٥) .

بولادة نبي الإسلام محمد (r) ، وما لهذا وذاك من صلة بحدث الغزوة الرئيس وفشله . وغلب على شعر المسرحية الطابع القصصي والملحمي الذي يتسم بالجمال الأسطوري والغموض والغرابة ، وهذا ما هدف إليه المؤلف في مسرحيته [١] . فضلاً عما تخلل هذا الشعر من مفردات وألفاظ تعود في مرجعيتها إلى زمن الحدث [٢] .

تحليلها فنياً:

- أولاً / الحدث والصراع :

حدث المسرحية تاريخي ، وهو ممّا وقع فعْلاً في الزمن الماضي ، فأعاد المؤلف تشكيله بالرجوع إلى الروايات القديمة والدراسات الحديثة عنه . وكونه حقيقياً وواقعياً أعطاه قيمة مضافة ، وجعله أكثر قبولاً من المتلقي وتأثيراً فيه ، لمصداقيته ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، أن فكرة الحدث الذي صورت العدوان الأجنبي

---

[١] ينظر : عام الفيل : الورقة (٢) .

[٢] ينظر : م.ن : الأوراق (٥-٦٠) .

السافر على أرض العرب ومقدساتها في مكة المكرمة ، وارتباط فشل هذا العدوان بالمعجزة الإلهية ومولد الرسول الأكرم (r) ، جعل الحدث أكثر فعلاً في النفوس ، لتعبيره عن الانتماء القومي من جانب ، وعن الروح الديني ، وهو الأهم ، من جانب آخر . فضلاً عن أنّ مرجعية الحدث التاريخية تجعل المشاهد منشدّاً ومتلهفاً لمعرفة حقائق التاريخ وأحداثه ، ولاسيما في هذا الحدث الذي كان غريباً في بعض وقائعه ، وأهمّها الطريقة التي هلك فيها جيش الأحباش ، وما تلا ذلك من ظهور علامات غريبة أخرى ، شغلت فكر الناس وأثرت في نفوسهم آنذاك، وما زال أثرها فاعلاً في نفوس الناس حتى الوقت الحاضر .

ومن الطبعي أنّ المؤلف في عمله الأدبي ، لم ينقل وقائع الحدث نقلاً حيّاً كما جاءت في كتب التاريخ والسّير ، وإنما أعمل فيها رؤيته وخياله ، لتأتي منسجمة مع العرض المسرحي من جهة ، وليجعلها مؤثرة في الآخرين ، بما يضفي عليها من عواطف شخوص المسرحية وانفعالاتهم ، من جهة أخرى . وقد عرض الكاتب وقائع الحدث وأفكاره في عدد من المشاهد التي تضمنتها فصول المسرحية الثلاثة . وتفاوت عدد هذه المشاهد من فصل إلى آخر ، ففي الفصل الأول كانت ثلاثة ، وفي الثاني ستة ، وفي الثالث خمسة . ويرجع هذا التفاوت إلى طبيعة الواقعة المعروضة في كل مشهد ، من حيث الطول والقصر . ويفاد من عدد صفحات كل فصل ، أنّ زمن عرض وقائع الحدث يكاد يكون متساوياً في الفصلين الأخيرين[١] ، ما عدا الفصل الأول الذي انفرد بزمنه الأطول قليلاً عن الفصلين اللاحقين [٢] . ولعل تركز وقائع الحدث وتشعبها في المشهد الثالث من الفصل الأول، كان سبباً في حدوث هذه الفجوة الشكلية ، ولاسيما أن هذا المشهد قد صوّر وقائع دخول الأحباش إلى مكة ، وهي تمثل المفصل الحيوي من الحدث الرئيس [٣].

---

(١) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٣٠-٤٥، ٤٦-٦٠) .

(٢) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٢٩) .

(٣) ينظر : م.ن : الأوراق (١٦-٢٩) .

يمتاز هذا العمل باشتماله على عقدة مزدوجة ، أي أنه يجمع عقدتين متساويتين في الأهمية تقريباً ، وكل منهما يجري في اتجاه معيّن ، يعزز من تنامي الفعل الدرامي ويزيد من توتره ، بهدف إيصال مغزى المسرحية إلى غايته المطلوبة. وهما أظهر عقدتين أو بُعْدين رمزييْن في الحدث . فالبعد الأول : مثّلته غزوة الأحباش التي استهدفت العرب في رمزها العقائدي والاجتماعي والاقتصادي (مكة) التي لولاها لما التفّت قبائل العرب حول عبد المطلب لنصرته . ويظهر ذلك على لسان بعض شخوص المسرحية من رجال مكة وشبانها في مخاطبتهم عبدالمطلب ، ومنه المقطع الآتي :

" سُهيل : (متحمسا) :

إن دارت الحربُ الضرو سُ بنارها في كلِّ وادي
واشتطَّ هوْلُ الموتِ يُضْري في النِجادِ وفي الوهادِ
ضَرَماً تهيمُ لهُ العقو لُ وتنطوي سُبُلُ الرّشادِ
تُلق القبائلُ كُلُّها لقُريشَ أسبابَ القِيادِ
فعلامَ نطّرِحُ البِلا دَ وراءنا ليَدِ الأعادي
وعلامَ نُسْلمُ حوْزةَ العَرَبِ الكرامِ إلى اضطهادِ
وعلامَ نهْربُ في الشِعا بِ ونحنُ أبناءُ البلادِ
هاتوا الأسنّةَ

عكرمة : للقتالِ

عاصم : إلى الوغى يومَ التّنادي " [1]

والبعد الثاني : يتمثل في صورة المجتمع الوثني الذي يحتاج إلى من يفسّر له القوة الغامضة أو السرّ المجهول الذي حال دون هدم بيت الله الحرام . ومنه الصورة الآتية :

---

[1] عام الفيل : الورقة (٩) .

" **عبد المطلب (يتوجه إلى قريش)**

أمَـــا رأيـــتم قـــوّةَ الـــ أحبـــاشِ كيـــفَ تُـــدْفعُ

وكيفَ ربُّ البيْتِ يحْـــمي بيْتهُ ويَمْنَـــعُ

وكيـــفَ تلْتـــفُّ الشِـــعا بُ ويضـــيقُ المهْيَـــعُ

وكيـــفَ تزْعَـــقُ الطيـــو رُ فـــوقهم وتُسْـــرِعُ

وكيـــفَ تصـــرخُ الجنـــو دُ بـــالفَلا وتُصْـــرِعُ

أما خبرتمْ كلَّ ذا ؟

سُهيل : أجَلْ خبِرْنـــاهُ

سالم : أجَـلْ

لكن لخيْرٍ أمْ لشرٍّ

أُمية : ليسَ يُدْرى وهُبَـلْ " [1]

فكانـت ولادة الرسـول الأعظـم (r) المفتـاح الـذي سيكشـف عـن حقيقـة هـذه الأسرار ويفسرها لهم ويعرّفهم بربّ البيت وحاميه . فالمسرحية إذن تنتظم في داخلها فكرتان رئيستان ، الأولى : فكرة الغزوة ، والثانية : فكرة المولد النبوي الشريف ، وهما متصلتان ببعضهما اتصالاً سببياً ، ففشل الغزوة سببه المولد النبوي الشريف . وهاتان الفكرتان تمثلان عصب الحدث البارز في المسرحية . وقد استطاع المؤلف أن يزاوج بينهما مزاوجة عضوية متنامية إلى حد كبير ، بما هيأ من الوسائل البنائية الفنية ، والأفكار المساعدة الأخرى ، حتى بدتا متلاحمتين ومتداخلتين مع بعضهما في فكرة عام الفيل بمنعطفاته التاريخية والإعجازية والرسالية في الوجود العربي . فحدث الغزوة ليس هدفاً مقصوداً لذاته في موضوع المسرحية ، وإنما لعلاقته بالمولد الشريف الذي يحمل البشارة بنور الإسلام ، ولو لم تكن الغزوة متزامنة مع المولد ومرتبطة به ارتباطاً وثيقاً ، لما اكتسبت هذه الأهمية في التاريخ ، ولكان شأنها شأن أيّ حدث تاريخي آخر ، لا يلتفت إليه كثيراً . ولم يخل حدث المسرحية من أفكار ثانوية ، وظفها المؤلف

---

[1] م.ن : الورقة (٥٥) .

لخدمة الفكرتين الرئيستيْن ، سواء أكانت موجودة في الأصول التاريخية للحدث أم مختلقة من خيال الكاتب . ومن أبرزها فكرة شبح (سلمى) الحبيبة (الزوجة) التي غيبها الثرى ، فظلَّ صاحبها (سهيل) يناجيها بأشعاره الغزلية الرقيقة الحزينة ، منتظراً عودتها إليه ، بل موقناً من عودتها ، واتخذ الكاتب منها رمزاً لدين النبي إبراهيم (ع) التوحيدي الذي اضمحلت رسومه وعفت آثاره ، فهو كشبح غائب عن أحفاد إبراهيم(ع) في أرض الجزيرة ، ألا أنه سيعود من جديد في هذه الأرض على يد واحد من هؤلاء الأحفاد، وهو النبي محمد (r) . فضلاً عن أنّ هذا الشبح كان رمزاً للعالم الآخر الذي هو أقرب إلى معرفة الحقائق المستجدة من عالم الناس في الأرض . إذ يظهر شبح (سلمى) لسهيل في آخر المسرحية ، وكأنها هي بلحمها ودمها ، لتخبره بمجئ محمد (r) وما سيكون عليه من النبوة ، وبذلك كشفت أسرار ما خفي على سهيل وغيره من أهل مكة ، ثم تختفي ويصعق سهيل . ومن ذلك هذا المقطع :

" سلمى :

الليلَ جاءَ نبيُّ التوحيدِ خيراً وبِـرا

اللهُ أكبرُ

سهيل (مأخوذاً) **ويْحي لا لستُ أفهمُ قولا**

ماذا تقولينَ

سلمى : **جاءَ النَـبيُّ حقاً وعدْلا**

محمدٌ

سهيل : **ليتَ شعـري أكادُ أُصعقُ جهْلا**

محمدٌ ؟

سلمى : **إي وربّـي نورٌ بمكةَ حَلاّ**

وسـيفُ حـقٍّ وعـدْلِ من هاشم الخيرِ سُلاّ

محمـدٌ نـورُ صُـبْحٍ علـى البرايـا تجلّـى

ورحمـةٌ وسـلامٌ مـن الإلـهِ الـرحيمِ

سهيل (لنفسه) :

هـذا هـو السـرُّ ضـوءٌ مـــن النبـــيِّ الكـــريمِ
يـــا ليـــتَ مكـــة تـــدري بمـــا لهـــذا اليتـــيمِ" [١]

وقد أبتدأ الكاتب حدث المسرحية بهذه الفكرة الرمزية (سهيل وشبح سلمى) وختمها بها ، ليجعل حلّ عقدة الحدث كامناً فيها ، تفنناً منه في بناء الحدث بهذه الصيغة الجمالية . بل إنه في الفصل الثالث أجرى الحدث كلّه في بيت سهيل ، متخذاً منه مثلاً للقلق الفكري الذي ساور أهل مكة وسكن بيوتها في تلك الحقبة الزمنية الحافلة بالأسرار والغموض والعلامات الغريبة المدهشة [٢] .

وهناك أفكار ووقائع ثانوية أخرى كثيرة ، يطول ذكرها إن فُصّل القول فيها، لكن أذكر منها واقعة طريفة ، وهي أن فيل أبرهة واسمه (محمود) لم يقدم على هدم الكعبة حين يوجهه الجنود الأحباش إليها ، على الرغم من ضربه وزجره بشدة ، وحين يوجهونه إلى أية جهة أخرى فإنه ينْقاد لهم بسهولة ويسرع الجرْي صوبها ، وقد أعادوا الكرّة معه مرات عدة لتنفيذ مأربهم من هدم البيت ، فما كان من الفيل المسكين إلاّ أن يرجع إلى الجنود ويبطش بهم ركْلاً وسحقاً عنيفاً ، فكان الهلاك يأتيهم من السماء عن طريق الطير ، ومن الأرض عن طريق الفيل الذي جلبوه معهم ، وهكذا شاءت العناية الإلهية أن يكون مهلكهم بوساطة هذه المخلوقات الضعيفة التي لا تعقل ، فكانت نائبة عن الإنسان المظلوم في الدفاع عن حقه ومقدساته ، وفي ذلك مغزىً كبير وسرّ عظيم . فهذه التفاتة طريفة من الكاتب ، تصوّر أن الحيوان لا ذنب له فيما يُراد به من فعل آثم ، وأنه مسيّر بقوة خفية لنصرة الحق .

" عبد المطلب : **وما كانَ منه [٣] ؟**

عكرمة : (كأنه يقص) **أتتْهُ الجنودُ تريد بهِ البيتَ مـهْدَ العُلى**
فـنفّضَ خُرطومَـهُ واسـتراحَ إلـى الأرضِ فـي ظِلّهـا إذ ثـوى
فمـالوا علـى رأسـهِ وانتحـوْا عليـهِ بضـرْبٍ شـديدِ المضـا

---

[١] عام الفيل : الورقة (٥٩) .
[٢] ينظر : م.ن : الأوراق (٤٦-٦٠) .
[٣] الضمير للفيل في (منه) .

ولمّـــا رأوْا أنّهـــم خـــائبونَ وأنْ لـيسَ فـي ضـرْبهمْ مـنْ جَـدا
تولّـوْا بـهِ وِجْهـةً غيـر تلـك فـــراحَ إليهـــا مَريـــرَ القُـــوى
ولمّـــا أداروهُ دارتْ علـــيهمْ دوائـــرُ مـــوْتٍ تشـــيبُ الفتـــى
فـذا الفيـلُ جـالَ بميدانـهِ حديـــدَ العـــزائمِ صَـــعْبَ اللِقـــا
يلـــفُّ الجِيـــادَ وأرْبابَهـــا ويـــبْطشُ بـــالجمْعِ جمْـــعِ العِـدا
ففـي الأرضِ يهتـفُ خَرطـو مَهُ وفـي الجوِّ تصرخُ طيرُ الرّدى
غمـامٌ يمـورُ مـن الجـائلاتِ وأصـــواتُ مـــوتٍ ووادي لظـــى
وجـيشٌ تراجـعَ يبغـي الفـرارَ وأيـــنَ وأنّـــى يكـــونُ النّجـــا" [1]

وهناك عثرات اعترضت سير الحدث وأثرت على انسيابيته وتسلسل أفكاره، لعلَّ أهمّها يمكن ملاحظته في النقاط الآتية :

١٠ إن حدث هلاك الأحباش ووقائعه أخّر إلى المشهد السادس من الفصل الثاني، في حين قُدّمت عليه المشاهد الخمسة من الفصل ذاته التي تضمنت أفكار الخيانة والغدر والوفاء . فوقائع المشهد الأول كانت على شكل حوار يجري بين (أبي رغال الثقفي) المنفي من قبيلته الذي اختار طوعاً أن يكون دليلاً لأبرهة طمعاً في الحصول على المال ، ولضمان سلامته ، و(نُفيل بن حبيب الخثعمي) الذي هاجم أبرهة في الطريق ، فأسر وصار دليلاً لأبرهة على مضض . ووقائع المشهد الثاني تنتهي بانتحار الخثعمي بعد أن أنبّه ضميره على ذنب خيانته قومه ، وبعد أن طلب من صاحبه أبي رغال أن يقتله ليريحه من عذابه النفسي ، فلم يجرؤ الأخير على قتله ، لجبنه . والمشهد الرابع يصور تداعيات نفسية لأبي رغال . وتدور وقائع المشهد الرابع حول إفلات (ذي نفر) من الأسر ، وهو من أذواء اليمن ، وكان قد قاتل أبرهة في طريقه إلى مكة ، وبقي وفياً لقومه ، والذي فكّه من أسره صديقه (أنيس) سائس فيل أبرهة الذي أثبت بفعله النبيل هذا وفاءه لصديقه العربي . وما أن أطلق ذو نفر

---

[1] عام الفيل : الورقة (٤٣) .

من أسره حتى أتى على أبي رغال ، ثم قتله نكالاً على خيانته ، وسجّاه إلى جنب صاحبه الخثعمي . والمشهد الخامس يصور دخول عبد المطلب وجماعة من أهل مكة في مكان الجثتين ، فيرجمونهما . فهذه الوقائع كلها يمكن أن تُعدُّ نتائج للمقدمة المتمثلة بهلاك الأحباش ، وسبباً عنها وليست مسبباً فيها ، وكان حقها أن تؤخر عنها ، لا أن تقدم عليها ، ليكون مسار الحدث منطقياً ، ولتأتي وقائعه متسلسلة فكرياً . فضلاً عن أن المشهد الأخير من الفصل الأول كانت وقائعه تدور حول دخول جيش الأحباش مكة ، وانتهى بلقاء عبد المطلب أبرهة ، وهذا المشهد أقرب اتصالاً فكرياً بمشهد هلاك الأحباش الذي أُخّر إلى نهاية الفصل الثاني ، وأكثر انسجاماً معه ، فيما لو تلاه مباشرة [١] .

٠٢ إنّ فكرة الحدث الأول تتوقف تماماً وبصورة مفاجئة عند نهاية الفصل الثاني، إذ ينتقل الكاتب مباشرة من حدث هلاك الأحباش والأحداث الفرعية الأخرى المرافقة له ، إلى حدث التبشير بولادة النبي (r) . فحدثت حالة من الإرباك والتأخير ، حالت دون تدفّق الحدث المسرحي وانسيابه . فقد أسدل الستار عند نهاية الفصل الثاني على حدث مثّل شكلاً هرمياً وانتهى إلى غاية محددة بنقطة معلومة ، وهذا قيّد الحدث عن أن يتنامى عضوياً ، وأحدث شبه قطع في فكرته ، بانتقاله إلى فكرة أخرى مغايرة ، على الرغم مما بينهما من صلة سببية [٢] . لكن ما يشفع للكاتب في التقليل من أثر هذه العثرة في عمله ، أن أصل الحدث نفسه يشتمل على هاتين الفكرتين المتلازمتين اللتين لا يمكن الحديث عن إحداهما بمعزل عن الأخرى ، لما بينهما من علاقة تاريخية دينية غيبية .

٠٣ هناك أبيات ومقاطع شعرية لا وظيفة لها ، أدخلها الشاعر لجماليتها الشكلية والمضمونية ، فبدت حشواً زائداً في النص المسرحي ، أو في الأقل أنه مبالغ في كثرتها وطول مقاطعها ، كشعر الغزل والخمرة والمواقف الغنائية والخطابية . فظهر ذلك الشعر غريباً عن روح النص الدرامي ، وإن كان قد رُوي على

---

[١] ينظر : عام الفيل : الأوراق (١٦-٤٥) .

[٢] ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٤٥، ٤٦-٦٠) .

ألسنة شخوص المسرحية ، لأن الفكرة فكرة المؤلف وعزلة الشخصية عزلته . والاعتناء بهذا الشعر صرفه بعض الشئ عن رعاية الحدث وإنمائه . وانسحب أثر ذلك على الصراع والشخصيات والحوار بهذا القدر أو ذاك من الأثر في بناء النص المسرحي . ومثاله :

" سهيل :

أقطعُ الليلَ سهاداً وهياما والخليّون يبيتونَ نِياما
ألفتْ مقلتي السُّهْدَ فما يعْلقُ النومُ بها إلاّ لِماما
يا سُليْمى والأسى يبعثُ بي حسرةً موْصولةً تذكي الضراما"[1]

إلى آخر الأبيات .

ومثاله أيضاً ، أبيات (سهيل) حينما عرض عليه صديقه (عامر) الذهاب إلى الحانة، لشرب الخمرة :

"سهيل :

وإنْ صحوتُ فمنْ لي بمن يُعيدُ انتشائي
وربما هاجَ سُكْري بي ذكرياتُ اللّقاءِ
فعادَ سُكْري كصحْوي مُلاوةً من شَقاءِ
ورُحْتُ في بُرَحائي أشكو من اللأْواءِ" [2]

إلى آخر الأبيات .

فهذه الغنائية والخطابات الطويلة تحدث خللاً في تواصل الحدث وجريانه بسرعة منتظمة .

٠٣ إنّ تركيز الأفكار وعدم تكرار المعاني ، وتجنب الإفاضة غير المنضبطة في عرضها ، مسائل مهمة في بناء الحدث وعرض الوقائع في النص المسرحي، يتوجب على الكاتب مراعاتها والانتباه لها ، ليكون عمله محبوكاً ومتماسكاً. وقد

---

(١) م.ن : الورقة (٥) .

(٢) عام الفيل : الورقة (٦) .

حصلت بعض هذه الهفوات في المسرحية . ومنها مثلاً ، في الفكرة التاريخية عن شخصية أبرهة التي قدّمها قائداه (كاسا وتاتي) فقد تماديا كثيراً في بسطها ، وجاء ذلك في أكثر من خمس صفحات [١] ، وكان من الممكن أن تختصر في أقلّ من ذلك ، وهذا من شأنه أن يثبت الحدث في مكانه ويعيقه عن الحركة ، فضلاً عما يثيره من ضجر في نفس المشاهد الذي يراد منه أن يبقى متابعاً للعرض ومنشداً إليه . ومثل ذلك يقال عن التداعيات النفسية لأبي رغال بعد انتحار صاحبه الخثعمي ، فقد جاءت في مشهد كامل[٢] ، عرضته شخصية واحدة ذات دور سلبي في المسرحية . ولو كان دورها إيجابياً لكانت أكثر قبولاً وأشد تعاطفاً من الجمهور في هذه المواقف التي تصور التداعيات النفسية .

وقد أجرى الكاتب الأحداث التي لا يمكن إجراؤها على خشبة المسرح ، خارج المسرح ، كحركة الجنود الأحباش ووقع أقدامهم ، وجلبة أصواتهم عند دخولهم مكة [٣] ، وصوت الهاتف من السماء الذي ينذر بهلاك الأحباش ويبشّر عبد المطلب بهذا الخبر السار ، ليطمئنه ويزيل قلقه على البيت [٤] . لكن اختيار الكاتب (عبد الله) والد النبي الأكرم (r) لمهمة نقل البشرى إلى والده عبد المطلب وجماعة قريش بهلاك الأحباش [٥] ، كان اختياراً موفقاً ، يحمل من الدلالات الشئ الكثير ، وجاء منسجماً مع الحدث تمام الانسجام .

أما حركة الصراع ، فقد رافقت الأحداث والمواقف المتباينة منذ بدايتها حتى نهايتها ، وتلوّنت بألوانها ، في عنفها وهدوئها ، وتأزّمها وانفراجها ، فهي لم تكن تجري على وتيرة واحدة أو نمط بعينه ، إنما كانت في شكل متقطع بحسب نمط الوقائع

---

(١) ينظر: م.ن : الأوراق (١٩-٢٤) .

(٢) ينظر : م.ن : الورقتان (٣٥-٣٦).

(٣) عام الفيل : الورقة (١٥) .

(٤) ينظر : م.ن : الورقة (١٤) .

(٥) ينظر : م.ن : الورقة (٤٠) .

وطبيعتها في مشاهد المسرحية وفصولها ؛ لأن المسرحية ليست قصيدة غنائية ، حتى يصح أن تجري في وتيرة واحدة أو حركة نفسية ذات سرعة منتظمة ثابتة نسبياً ، وإنما هي عالم متباين من الشخصيات والمواقف والتداعيات الحدثية التي لا بدَّ أن يتمخض عنها نوع من الإثارة والشدّ النفسي والعصبي أو حالة من الرضا والانسجام ، في حالتي اختلاف وجهات النظر والآراء وتقاطع المصالح أو توافقها ، في مختلف القضايا الحيوية التي يخضع لها شخوص المسرحية . لذلك تختلف طبيعة الصراع في المسرحية ، من حيث حركته النفسية وسرعة جريانه باختلاف الموقف والحدث . فيأخذ في ارتفاع حدّته وانخفاضها شكل الموجات في صعودها وهبوطها ، وهو ما يعبّر عنه بقمم الموجات وقراراتها [١] . والموطن الأول لقمّة خط الصراع يوشك أن يعمّ الفصل الأول ، فقد صعّد فيه الحدث بزحف الجيش الحبشي نحو مكة ، مما خلق حالة من ردود الفعل عند أهلها واستدعاهم إلى أن يقلّبوا رأيهم على عجل ، ليتخذوا موقفاً من الغزاة ، حتى حزم عبد المطلب أمره على البقاء في مكة [٢] . والموطن الثاني للقمة ، يبدأ مع المشهد الأخير من الفصل الثاني ، وتزامن مع حدث هلاك الأحباش بالحجارة التي رمتها عليهم الطير ، وهي حادثة غريبة ، تركت أسئلة كثيرة على ألسنة المكّيين وعلامات استفهام كبيرة محيّرة تدور في عقولهم [٣] . والموطن الأخير ، مثّل قرارة الحدث الذي أخذ يسير في سرعة منتظمة نسبياً ، خافت النبض ، قليل التوتر ، خالٍ من العُقد الكبيرة ، وجاء ذلك في الفصل الثالث الذي صوّر ولادة الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله وسلّم) ، وظهور علامات ورؤى تبشر بقرب مبعثه الشريف [٤] .

وشكل الصراع ، في الأصل ، صراع جماعي يدور بين الأحباش الذين جيشوا الجيوش ، وأتوا من موطن بعيد ؛ ليهدموا الكعبة ويفتكوا بأهلها الآمنين في موطنهم

---

(١) ينظر : الدراما بين شوقي وأباظة ، د. إسماعيل الصيفي ، مكتبة الفلاح . الكويت: ١٩٧٧ : ٤٥، وما بعدها .

(٢) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٨-٢٩) .

(٣) ينظر : م.ن : الأوراق (٤٠-٤٥) .

(٤) ينظر : م.ن : الأوراق (٤٦-٦٠) .

مكة . مما أفرز صراعات حادة ومواقف حماسية وانفعالية على نطاق الجماعات من الطرفين [١] ، ورجّح تعاطف جمهور المشاهدين مع العرب المسالمين ضدّ خصمهم المعتدين ؛ لأن الجمهور محايد ، وهو بفطرته يقف إلى جانب الحق في أية كفّة كان . ولم يخل الحدث من صراع على مستوى الأفراد في وقائعه المتعددة ، ومنه صراع (كاسا) ـ واحد من قادة الجيش الحبشي . وأبرهة ، بسبب غشّ الأخير أصحابه من جمهور ثورة الفقراء الأحباش ، واستئثاره بالملك من دونهم ، وتنكره لهم ، ومنهم قائد جيشه (كاسا) . فضلاً عن صراع (كاسا) نفسه وصاحبه قائد جيش أبرهة الآخر (تاتي) الذي لم يكن قد فهم أبرهة على حقيقته . فكان (كاسا) يحاول أن يستميل صاحبه إلى جانبه ويغيّر رأيه في أبرهة، بإطلاعه على كثير من الأمور الخافية عليه ، عن أبرهة وأفعاله المشينة [٢] . والصراع بين (كاسا) و (أبرهة) هو صراع المحكوم المستغفل والحاكم المخادع، وتبرز فيه عواطف الأسف والندم . وصراع (كاسا) و(تاتي) هو صراع العارف بالحقيقة والجاهل بها الغافل عنها ، والهدف منه تأليب الرأي العام على الحاكم أبرهة، انتقاماً منه ، لكذبه وإخلافه الوعد . ومن أمثلة الصراع الفردي الأخرى ، ما جرى بين (ذي نفر) و (أبي رغال) . فذو نفر من أذواء اليمن ، وكان قد جمع قومه وتصدّى لأبرهة في طريقه إلى مكة ، فأسر ، وأخذه جيش الأحباش مقيداً ، معهم إلى مكة ، وهناك أطلقه من أسره خلسة صديقه (أنيس) سائس فيل أبرهة . وبعد إفلاته من أسره ، توّجه من ساعته إلى (أبي رغال) ، وهو رجل من ثقيف ، منبوذ من قبيلته ، تبرّع طوعاً أن يكون دليلاً لأبرهة ؛ طمعاً في المال . وما أن التقى ذو نفر أبا رغال ، حتى ثار غضبه ، فهجم عليه واستلب منه خنجره ، ثم جلده بالأرض وقتله [٣] . والعاطفة السائدة في هذا الصراع هي عاطفة الغضب والانتقام ، وهو صراع بين من وفى لقومه ومن خانهم . صوّر فيه الكاتب أن الوفاء ينتصر على الخيانة ؛ ليظهر الجوانب القيمية والأخلاقية في السلوك .

---

(١) ينظر : م.ن : الأوراق (٨-٤٥) .

(٢) ينظر: عام الفيل : الأوراق (١٩-٢٦) .

(٣) ينظر : م.ن : الأوراق (١٩-٢٤) .

والصراع في المسرحية ديني ، وقد ظهر في أشكال متعددة ، ظاهري : يتمثل في سعي الأحباش المعلن لهدم الكعبة ، وهو صراع تحركه الأحقاد الدينية [١]. ورمزي : وتمثله العلاقة الخفية بين سهيل وشبح سلمى ، وهو صراع يتحرك في إطار البحث عن الحقيقة الدينية الغائبة التي يكشف عنها شبح سلمى في النهاية [٢]. وغيبي : ويتمثل في حدوث ظواهر غير مألوفة ، منها ظاهرة الطير ، وتهدم شرفة من إيوان كسرى، وانطفاء نار فارس ، ومغاض ماء ساوة ، ورؤية (حسان) ـ صديق سهيل ـ أمّه في المنام ، وهي تشير إلى السماء ثم تذوب في الضياء ، وهذا الصراع يبحث عن تفسير لهذه الظواهر ، ويتحرك في دائرة الترقب لأمر مهم سيحدث في مكة [٣] . ونفسي :ويتمثل في بث سهيل النفسي ، وهو يخاطب صنمه ، وهو صراع تحركه نوازع الإيمان والضلال ، يرجع فيه سهيل إلى العقل ؛ ليرجح أحدهما على الآخر ، فتستقر روحه على أنّ معبوده الصنم لا ينفع ولا يضرّ [٤] . وآخر أشكاله ، التبشيري : ويمثله مولد النبي (صلى الله عليه وآله وسلّم) الذي دلّ على كرامته نجم لامع وقع من السماء وعمود ضياء صعد إليها ، وقد حدث ذلك في دار عبد المطلب يوم المولد الشريف ، وهو صراع يتحرك في فضاء معرفة السرّ في الأحداث الجارية وقرب البعثة النبوية [٥] . وهناك أنواع أخرى من الصراع الثانوي غير الديني ، اعتمدها الكاتب في خدمة الحدث الرئيس وتقوية بناء حبكته.

ثانياً: الشخصيات

الشخصية عنصر مهم من عناصر النص المسرحي ، ولاسيما إذا استطاع الكاتب أن يرسمها من داخلها ويظهر تناقضاتها وتوترها ، بما يجعلها مهيأة للصراع

---

(١) ينظر: م.ن : الأوراق (٣٥-٣٨) .

(٢) ينظر: م.ن : الأوراق (٨-٢٩ ، ٤٠-٤٥) .

(٣) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٤٠-٤٥، ٤٩-٥٧) .

(٤) ينظر: م.ن : الأوراق (٤٦-٤٨) .

(٥) ينظر : م.ن : الأوراق : (٥٦-٦٠) .

وقابلة للفعل في مجرى الأحداث . وتشكل الشخصية وحدة مفصلية ، ليس في صفاتها فحسب ؛ بل في مجالها العلائقي بالشخصيات الأخرى أيضاً . ولا تمثل هذه الشخصيات أنفسها في المسرحية ، بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية متنوعة ، فهي في المسرحية ، غيرها في الحياة الواقعية . لكنها تكون متكاملة من الناحية الفنية ، تمتلك صفات واحدة وإن كانت نامية ، وقد تظهر في بعض الأحيان على غير حقيقتها ، لكن ذلك لا يكون إلاّ لتدعيم هذه الحقيقة وتجليتها [١] . في هذا النص نحو أربع وعشرين شخصية ، فضلاً عن جنود وجماعات وأصوات وغيرها . ولكن سأقف عند ثلاث منها ، وهي : شخصيتا (عبد المطلب) و (أبرهة) ؛ لأن أحداث المسرحية تدور في زعامة الأول ، قريشاً ، وقيادة الثاني ، الجيش الحبشي ، فضلاً عن أنهما الشخصيتان المحوريتان المتضادتان والأكثر أهمية في المسرحية . والثالثة، شخصية (سهيل) ؛ لتقابلها مع المؤلف . وقد اتبع الكاتب ثلاث طرائق للكشف عن صفات شخوصه ، أولها : العبارات النثرية التي يقدّم بها الشخصية أو التي يأتي بها في أثناء الحوار . وهي عبارات مختصرة ذات دلالات مركزة . وثانيها: أنه يدع الشخصية تكشف عن نفسها فيما يجريه من حوار على لسانها. وآخرها : أن الشخصيات يكشف بعضها عن صفات بعضها الآخر في الحوار الدائر بينها . وبهذا تتضح معالم الشخصية وتتكامل صورتها بالتدريج ، وعلى نحو تبدو فيه وكأنها تجسّد واقعها الحقيقي في الحياة [٢] .

• **شخصية عبد المطلب** : وهي شخصية ترجع في تاريخها إلى زمن عام الفيل ، والشخصية وزمن الحادثة مفتاحان نصيّان مهمّان للولوج إلى الدلالة في العمل الفني. لذلك تُعدُّ شخصية عبد المطلب شخصية مرجعية ، أي لها وجود حقيقي في الحدث ، وليست شخصية فنيّة من صنع الكاتب . فهو الزعيم القرشي الذي كان يمسك بزمام الأمور في قبيلته ، ويتولّى أمر قيادتها ويرعى شؤونها الداخلية والخارجية . فضلاً عن

---

(١) ينظر مثلاً : الدراما بين شوقي وأباظة : ١٩٤ . ودراسات في المسرح ، د. فؤاد علي حازم الصالحي ، دار الكندي ، أربد . الأردن ، ١٩٩٩ : ٥٣.

(٢) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٦٠) .

قيامه بمهام رفادة الكعبة في التاريخ العربي قبل الإسلام . وهذا يعني أنها شخصية إرجاعية ، تُحال دائماً إلى الوراء وخارج النص ، أي أنها شخصية غير نصيّة . وما يهمُّ هنا ، تلمّس الصفات التي تتصف بها شخصية النص، وليس عبد المطلب الشخصية التاريخية ، على الرغم من أثر بُعْدها التاريخي في صورتها النصيّة .

٠١ البُعْد الجسمي : لم يهتم المؤلف كثيراً بأوصاف عبد المطلب الجسمانية ، فقد وصفه بصفات عامة ، لكنها تكاد تعطي صورة متكاملة عن بُنيته وهيئته الخارجية ، فهو في العبارة النثرية التي قدّمها ((شيخ وقور عليه شيبة تدلُّ على كِبر سِنّ وكثرة تجارب)) [١] . ويظهر في عبارة نثرية أخرى عند قدومه على أبرهة بأنه مهيب الطلعة ((أبرهة ملتفتاً إلى عبد المطلب .. مبتسماً قليلاً ومحاولاً إخفاء الهيبة التي يشعر بها تلقاء عبد المطلب))) [٢] . فالشيبة والهيبة والوقار تدلُّ على أنه متّزن الحركات ، هادئ ، لا يطيش أو يتهور ، فضلاً عن أن الهيبة تقترن بحُسْن الطلعة . لكن يبدو أن كِبر سنّه لم يضعف قواه الجسمية كثيراً ؛ بل ما زال يحتفظ بشئ من الحيوية والنشاط ، فقد جاء على لسان (ذي نفر) قوله فيه :

((ذو نفر : ... **غشمشم لا يبالي إنْ حُمَّ يومُ النزالِ**
بالحربِ والحربُ نارٌ تعجُّ بالأبطالِ
ومفزعُ القومِ طُرّاً)) [٣]

فهو شجاع ، يخوض الحرب ، ويقارع الأبطال ، ويفزع إليه قومه جميعهم عند اشتداد النزال ، ويتطلب ذلك قوة وجَلَداً وصبراً . فصفاته الجسمانية خالية من العيوب ، تجذب الآخرين إليه .

٠٢ البُعْد الاجتماعي : هو زعيم قبيلة قريش ذات المكانة العالية بين قبائل العرب، بل هي أكرمها محتداً ، شريف النسب ، آباؤه سادة نجب ، بلده مكة التي يؤمّها

---

(١) عام الفيل : الورقة (٨) .
(٢) م.ن : الورقة (٢٧) .
(٣) م.ن : الورقة (١٨) .

العرب، ويقدسون كعبتها المشرفة ، وهو الذي يقوم بخدمتها وإدارة شؤونها وراثة عن آبائه وأجداده ، منذ بنائها زمن النبي إبراهيم (ع) ، حتى زمنه . فضلاً عما امتاز به من صفات الكرم والشجاعة والحكمة وحسن الخلق [١] . بتلك الصفات اكتسب مكانته الاجتماعية ، وعرف من سائر العرب عميداً لقريش ، جاء على لسان (ذي نفر) ، وهو من أذواء اليمن ، قوله فيه :

" عميـــــدُ قـــــريشٍ ورأســـــها والضـــــياءُ
ســـــليلُ عِـــزٍّ يُرجـــى مـــن راحتيـــهِ النّمـــاءُ " [٢]

وهو صاحب المشورة والرأي الراجح ، يرجع إليه قومه في النائبات والشدائد، وفي الأمور كلها ، فحين دهم جيش الأحباش مكة ، تجمّع قومه ، وتطلعوا إليه ؛ ليشير عليهم برأيه في هذا الخطب الجلل .

" حسان (متسائلاً) : أين يا قومُ السّريُّ المدّخَرْ
سهيل (يرى عبد المطلب) هُوذا
حسان (بلهفة) : يا سيّد القومِ أشِرْ
(عبد المطلب يتوسط القوم وهم سكوت ينتظرون رأيه " [٣] .

وأنه يثبت في المواقف الصعبة ، دفاعاً عن الشرف والمقدسات ، غير هيّابٍ ولا آبهٍ بجموع الأحباش الغازية ، فلا يفرُّ حين يفكّر الآخرون بالفرار ، مما يعزّز زعامته وموقعه الاجتماعي . فقد جاء على لسانه :

" أنا لا أهربُ من بيتٍ بـهِ شرفي البـاذخُ والعزُّ المكـينْ
حَرَمٌ للهِ " [٤]

---

(١) ينظر : م.ن : الأوراق (٨-٥٦) .
(٢) عام الفيل : الورقة (١٨) .
(٣) م.ن : الورقتان (٨-٩) .
(٤) م.ن : الورقة (١٣) .

ويدعم موقعه الاجتماعي علاقته الروحية بالسماء ، وقد بدأت آثارها تظهر للناس ، من خلال استجابة دعواته في حماية البيت من الخراب ، ومنها دعوته الآتية المنقولة بنصّها من الأشعار المنسوبة إليه في كتب التراث :

" **اللهمَّ إن المرْءَ يمْنــعُ رحْلَهُ فامنعْ رِحالـكْ**

وانصرْ على آلِ الصّليــبِ وناصريهِ اليومَ آلَـكْ

إن كنتَ تارِكنا وقِبْــلتنا فأمْرٌ ما بـدا لـكْ

ولئنْ فعَلْتَ فإنّــهُ أمْرٌ تُتِمُّ بهِ فَعالــك" [1]

بهذه الصفات ومثيلاتها ، ارتفع مقامه ، وحظي بالتقدير والاحترام من الجميع، بل كان مهيب الجانب ، موفور الاحترام ، حتى من أعدائه ، ومنهم أبرهة الذي رحّب به وأجلّه حين دخل عليه ، فقد جاء على لسانه ، قوله فيه :

" **أهلاً بعد المطلّبْ أهلاً بسيّد العـربْ**

حُيّيتَ من شهْمٍ كريــم نسْل آباءِ نُجُــبْ " [2]

٠٣ البُعْد النفسي : البُعْد النفسي ثمرة البُعْدين الجسماني والاجتماعي ، ومن معطياتهما يمكن القول بأنه شخصية متوازنة مع ذاتها ومجتمعها ؛ لما يتسم به من رجاحة العقل وصواب الفكر وكثرة التجربة . لكن هذا لا يمنع من ظهوره واقعاً تحت مواقف شديدة الضغط عليه ، وكأنها اختبار لزعامته وحكمته . ومنها ، أنّ قومه حينما توجهوا إليه ، طلباً لرأيه ، واستظهاراً لموقفه من الجيوش الزاحفة ، تردد بعض الشيء وظهرت عليه آثار الحيرة ، في اتخاذ موقف واضح وسريع من أول وهلة . لكن كان لذلك التردد والحيرة أسباب ، أهمها : موقف قومه المضطرب حيال مواجهة الغزاة ، وخوفه على الكعبة من الخراب ، وعلى قومه من الأذى ، حين يقرر خوض معركة غير متكافئة في كل الحسابات ، فضلاً عن أنه أراد أن يتأنّى ويكسب بعض الوقت ؛ ليقلّب رأيه ، وأن لا يتخذ قراراً سريعاً فيه الهلكة . ويظهر ذلك فيما جاء على لسانه ، في قوله :

---

(١) م.ن : الورقة (٢٩) .

(٢) عام الفيل : الورقة (٢٧) .

" **عبد المطلب (يظهر عليه أثر الحيرة والتردد والتفكير . فيخفض صوته قليلاً) :**

هـــذي قـــريشٌ مفـــازةٌ لا تُســـــتقلُّ بغيّـــــرِ زادِ
هـــذا ومـــيضٌ للملاحِـــمِ فـــي غَـــدٍ طـــامي العَتـــادِ
إنـــي أخـــافُ علـــى المعـــا لِـــمِ أن تحـــورَ إلـــى رمـــادِ
إنـــي أخـــافُ مـــنَ الفـــرا رِ وتـــركِكُم سُـــبُلَ الجِـــلادِ
وأقـــولُ مـــا لقُـــريش مـــن حَـــوْلٍ لـــدى قَضُـــبٍ حِـــدادِ
أخْشـــى الفـــرارَ واختشـــي لُقْيـــاكم ضـــافي السّـــوادِ

(ينحرف جانباً)

حيـرَانَ تشْتطُّ الظُّنـو نُ بحيْرتي فـي كلِّ وادي "[1]

لكن الوقت لم يطُل بعبد المطلب ، حتى انتبه من أفكاره وحيرته ؛ ليقرر الثبات في الكعبة ، بعد أن نخل رأي قومه الذين فكّر بعضهم بالفرار . وفي هذه الأثناء سمع هاتفاً يردد ((لا تَخفْ فالموتُ في الدرب كمين)) ، حينذاك ، تفاعل مع صوت الهاتف بحماسة ، وتوجّه من فوره نحو السماء داعياً متضرعاً ، موقناً أن النصر حليفه ، وأن للبيت ربّاً يحميه . وصورة ذلك في المقطع الآتي الذي جاء على لسانه:

" **عبد المطلب : ويْله قد جاء تحدوه المنى**

(هاتف في صوت طويل راعب من عين المسرح)

لا تخـفْ فـالموتُ فـي الـدربِ كمـينْ
(صدى صوت الهاتف من يسار المسرح لا تخـفْ فـالموتُ فـي الـدربِ كمـينْ
عبد المطلب (مأخوذاً) : لا تخـفْ فـالموتُ فـي الـدربِ كمـينْ
(متحمساً) : ربُّ هذا البيت لا أتْركـهُ مـــن تـــرى غيـــري بالبيـــتِ قمـــينْ
(ثم إلى السماء):ربُّ هذا البيت هل تتْركهُ مـــن تـــرى غيـــركَ يرْعـــى ويصـــونْ

(يتقدم إلى واجهة المسرح ... يرفع يديه ويثني ركبتيْه متضرعاً)

" يـــا ربُّ لا أرجـــو لهـــم ســـواكا يـــا ربُّ فـــامنعْ مـــنهمُ حِماكـــا

---

[1] عام الفيل : الورقة (٩) .

إنّ عــدوَّ البيــتِ مــن عاداكــا فــامنعهمُ أن يخربــوا قراكــا" [1]

لقد مثّلت شخصية عبد المطلب القطب الذي تدور الأحداث في دائرته ، وتتلاقى عنده ، فضلاً عن أنها مثّلت قطباً لمجالات علاقية كثيرة ، أهمّها : التفاف قومه على زعامته ، وانجذاب القبائل العربية إليه ، وإعجابهم به . وفي ذلك تمهيد لالتفافهم على دين حفيده النبي (r) . فكان وجوده ضرورياً في هذه الحادثة التي حملت في داخلها علامة على تحوّلات وانبعاثات جديدة ، بدأ نجمها يسطع في أرض مكة ؛ ليعمّ الوجود الإنساني بعد ذلك . وقد شاءت الأقدار أن تكون هناك مقدمات لظهور الرسالة المحمدية ؛ لتكون بمثابة تهيئة للناس ؛ لاستقبالها والإيمان بها . لئلا يكون في ظهورها فجأة إنكار لها من المعاندين . فكان لا بُدَّ من وجود حادثة عام الفيل ؛ لتوقظ في الناس هذا الشعور ، ومن وجود شخصية عبد المطلب ، بما له من الصفات النبيلة والمكانة الاجتماعية ؛ ليحتضن صاحب الرسالة ويحميه .

وشخصية عبد المطلب متكاملة فنياً ، لكن تكاملها ، جاء من تاريخها أكثر مما جاء من صناعتها في النص . فجاءت متطابقة مع مرجعها التاريخي تطابقاً أميناً. لذلك يمكن القول : بأن فضل الكاتب كان في الشعر الذي قدّمه ، لا في خلْق شخصية مسرحية ، على الرغم من محاولته بلْورتها على وفق رؤيته الفنية .

٠ **شخصية أبرهة** : لشخصية أبرهة نصيب من عنوان المسرحية (عام الفيل) ، لذا فهي شخصية دالّة في ضرورتها وتقابلها مع شخصية عبد المطلب المحورية ، فضلاً عن فاعليتها في الأحداث ؛ لموقعها من إمارة الجيش الحبشي . لكنها تخالف سيرة عبد المطلب في خلقه وعلاقاته الاجتماعية والإنسانية مخالفة النقيض لنقيضه. وهي شخصية مرجعية إرجاعية أيضاً ، تُحال إلى الوراء وإلى خارج النص ؛ لأنها شخصية تاريخية حقيقية .

٠١ البُعْد الجسماني : وصفه المؤلف في تقديم نثري بقوله : " أبرهة رجل قصير لَحيم على وجهه أثر ضربة سيف " [1] . فهذا الوصف المقتضب يلمح إلى أن من يراه ،

---

(١) م.ن : الورقتان (١٤-١٥) . البيتان الأخيران في الأصل لعبد المطلب ، وهما من الأشعار التي نسبها المؤرخون القدامى له ، وقد ضمنهما المؤلف في عمله .

ينفر منه ، ويزدريه ويستصغره . وتظهره النصوص الشعرية في المسرحية بأنه صاحب قوة وبطش ، شرس متغطرس وغدّار ، له باع طويلة في الحرب وفنونها، كثير المعارك والغزوات ؛ لحبّه السيطرة على الآخرين والاستئثار بالمُلْك. فيسخّر قوته الجسمانية للعبث والفساد ، فهي آلته لنشر الخراب والدمار ، أينما حلَّ من الأرض [٢] . ومثال بطشه وشروره هذه الأبيات التي قيلت على لسانه :

" **أبرهة (في غطرسة) :**

يحـــذر كـــلُّ مفتـــونٍ غريـــقٍ فـــي الغوايـــاتِ
نـــوازيَ الشـــرِّ أن تُرْديـــهِ فـــي بعـــضِ المتاهـــاتِ
فكـــم أرْديـــتُ مـــن بـــاغٍ وكـــم أدْميـــتُ مـــن عـــاتي
وكـــم مـــن قائـــدٍ أرْ عـــدَ مـــن بطشـــي وصـــوْلاتي
فـــذو نُـــواسٍ إذْ راحَ مـــنَ الخيْـــلِ بأشْـــتاتِ
تولّى يـذْرعُ البحـرَّ ومـا كـانَ بمنجْـاةِ

(يقف قليلاً ثم يستمر)

وأرْيـــاطَ الـــذي نـــا زَعنـــي مُلْكـــي ولـــذّاتي
هـــوى مُنْعفـــرَ الخـــدّ يْـــنِ فـــي رمْضـــاءِ مومـــاةِ

(يرمق ذا نفر)

وذو نُفـــرٍ وقـــد أعْيـــا عليـــهِ فـــلُّ عزْمـــاتي
ترامى في ثنايـا الصّخْـرِ مُضْنى بعدَ إعْنـاتِ " [٣]

٠٢ البُعْد الاجتماعي : لا يُعرف شئ كثير عن حالة أبرهة الاجتماعية ومنزلته في قومه قبل تقلده منصب الإمارة . لكن قائد جيشه (كاسا) أعطى صورة عنها في حوار مع (تاتي) قائد جيشه الآخر ، فقد صوّره بأنه رجل فقير من عامة الناس ، خامل الذكر ، دعيّ مجهول النسب ، وأنه ابن (أمَة) ، فاستطاع أن يندسّ بين جموع الفقراء

---

(١) عام الفيل : الورقة (٢٤) .

(٢) ينظر: عام الفيل : الأوراق (١٣-٢٨) .

(٣) م.ن : الورقتان : (٢٥-٢٦) .

الهائجة من الجوع ، ويقودهم في وثبة ضدّ ملكهم السابق (أصْحمة) ، وما أن انتصرت الجموع الفقيرة ، حتى نصّب نفسه عليهم أميراً ، وتفرّد بالسلطة ومميزاتها ، من غير أن يشرك أحداً من الذين أوصلوه إلى هذه المكانة ؛ بل إنه تنكّر لهم ، وكذب عليهم فيما وعدهم به . ويظهر ذلك في مقطع من حوار (كاسا) و(تاتي) :

" **كاسا (مقاطعاً) : أتذكرُ ثورةَ الأحباشِ تاتي**
حينَ استبدّ الموسرونَ فضيّقوا سُبُلَ النّجاةِ
وعدْوا على الخيرِ العميمِ ولم يُبْقوا منْ فُتاتِ
تاتي أتذكرُ ثورةَ الفقراءِ من جشَعِ الطُّغاةِ
تاتي: مَنْ قادَها غيرُ الأميرِ
كاسا (ساخراً) : أجلْ أميرُ المكْرُماتِ
أكلَ الأميرُ ثِمارَها وحَبا الطّليحةَ بالنّواةِ
ماذا أفادَ الجائعونَ سوى الوعودِ الكاذباتِ " [1]

وفي مقطع آخر من حوارهما ، يظهر أنه دعيٌّ ، غشّاش ، مخادع ، وابن أَمَة ، لا يخجل من أن يُخْلف وعداً أو يحْنث بقَسَم :

" **كاسا : غُششْنا بهِ غشَّنا صوتُهُ ودعواهُ والقَسَمُ الأكبْرُ**
تاتي : غُششْنا بـهِ ؟
كاسا : آه يا صاحبي كأنّك ويْحكَ لم تَفْهمهْ
وكيفَ نسيتَ وُثوبَ الدّعيَ على مَلْكِنا
تاتي (مستنكراً) : ملكنا أصحمهْ !
أما كانَ حقّاً وُثوبُ الأمير ؟
كاسا (ساخراً) : أميرُ الخِداعِ سَليلُ الأمَهْ
يحقُّ لهُ أنْ يُثيرَ الجيوش ويحْبك أُحْبولةَ الملْحَمهْ
ضلالٌ أَطعْنا بـهِ ثائراً غريباً وقد حَقَّ أنْ نَرْجُمهْ" [2]

---

[1] عام الفيل : الورقة (٢٢) .

[2] م.ن : الورقة (٢١) .

وهو أمير غير محبوب ولا مرغوب فيه من قومه ؛ لسلوكه العدواني الشرير، وبطشه بمن يخالف أمره، فخضع له الناس مكرهين خوفاً منه ، بما فيهم قواد جيشه .

" **كاسا (في تصميم) :** **أرى أن نرجعا**

أبرهة (في صَلَف) : **لا تُطلْ لن أرْجعا**

(مهدداً مع نصف التفاتة) وحاذروا فإنّ عزمي **ليسَ يدري الهَلَعا**

وربّما شهِدْتمو **بطْشي**

كاسا وتاتي : **أجلْ ما أفْظعا**

أبرهة (في حِدّة) : **صَهٍ**

كاسا (في دهاء) : **أميرَ الجيش لا** **تَهِجْ حُبيتَ المُتَعا** " [1]

مما سبق ، يظهر أبرهة شخصاً وضيع النسب ، ومن طبقة اجتماعية متدنية، لكنه استطاع أن يصل إلى السلطة بالمكر والحيلة ، ووجد في السلطة مجالاً للاستعلاء ونهب اللذات ، تعويضاً عما فاته منها أيام فقره ؛ لهذا كان مكروهاً ، حتى من المقربين إليه ، وفي مقدمتهم قوّاد جيشه . إذن هي شخصية سلبية ، مهيئة دائماً للقيام بالأفعال الطائشة والعبثية ، على مستوى المحيطين بها من القوم والأصحاب أو غيرهم . وشخصيته بهذه الصورة النصيّة لم يصنعها بنفسه فقط ، وإنما كان للآخرين دور في صنعها ، فضلاً عن دور الكاتب .

٠٣ البُعْد النفسي : العبارات النثرية التي صور بها الكاتب انفعالات أبرهة في حواره مع الآخرين ، تعطي صورة واضحة عن نفسيته وحركة شعوره ، فضلاً عن صفاته الشخصية التي جاءت في حوار قائديْ جيشه (كاسا وتاتي) . وهذه مجموعة من تلك العبارات النثرية : (أبرهة مصلتاً سيفه في كبرياء وجبروت)، (في خبث) ، (في صَلف) ، (في حدّة) ، (في دهاء) ، (في غطرسة) ، (في استعلاء) [2] . ويستخلص من ذلك أنه مريض نفسياً ، وصاحب شخصية مصابة بداء الغرور

---

(١) عام الفيل : الورقة (٢٥).

(٢) م.ن : الورقتان (٢٤-٢٦) .

والعظمة ، وهذه الصفات النفسية ولدت عنده ، بعد أن أصبح أميراً ، وقبل الإمارة كان يظهر خلاف ما يضمر ، متبعاً أسلوب المكر والخديعة .

يتضح مما تقدّم أنّ هناك ثنائية ضدّية في شخصية أبرهة . ففي الوقت الذي قاد فيه ثورة الفقراء في بلاده ، عقد النيّة في نفسه على الغدر بهم وخيانتهم . لذلك يوصف بأنه شخصية مسرحية شريرة طاغية ، تملك صفات ثابتة ، اشتملت منذ البداية على بذور تطوراتها المستقبلية . فالتطور الحاصل في صفاته الشخصية يعود إلى التطور الذي حصل في مكانته الاجتماعية . فمن حالة بؤس مؤطرة بالخداع إلى حالة إمارة مؤطرة بالغدر والبطش ، رافقت شخصيته إلى نهاية الشوط . ويمكن أن يعدّ ذلك تعويضاً عن مُركّب النقص الذي كان يشعر به في مرحلته الأولى ، حيث الفقر ووضاعة الأصل .

• **شخصية سُهيل** : ذات فاعلية أساسية في النص . فهي تحمل في داخلها علامات رمزية وقوى روحية متحركة في فضاء زمنها المتضارب في اعتقاداته وقناعاته من سرّ الوجود الإنساني والكوني . وقد أختارها الكاتب ؛ لتؤدي وظيفة الناقل الذي يمرّر من خلاله ما يشاء من الأفكار والمشاعر المختلفة . ولاسيما من تلك التي تتصل برؤيته الخاصة في وقائع الحدث وحقائقه من جهة ، وبأثر هذا الحدث المهم . الذي كان مقدمة للرسالة السماوية . في نفسه وفي واقعه المعاصر من جهة أخرى . بل إنه خلق منها وسيطاً لنقل ثقافته وخبرته الأدبية والفنية إلى الآخرين ، فضلاً عن نقل مشاعره ذات الصلة بالعقيدة الروحية ، وما الكتابة في هذا الموضوع إلاّ تعبير عن هذه المشاعر . ثم أن الكاتب في عمل أدبي ، ومنه هذه المسرحية ، يبحث عن هامش من الحرية ، ينفذ من خلاله إلى تسريب قناعاته ورؤاه في مجريات العمل ، والتعبير عن شؤونه الذاتية وخفايا نفسه التي قد تمتد من زمن الحدث إلى الوقت الحاضر . لذلك صاغ الكاتب شخصية سهيل صياغة مثالية و(رومانسية) ، تفارق في سماتها الشخصيات الأخرى في الواقع الذي يعيشه المجتمع آنذاك . وهي مثالية الكاتب و(رومانسيته) الذي يبحث عن الكمال والجمال في كل شئ ، ويعيش في ظل أحلامه وتهويماته الشاعرية الخيالية . لذلك صوّر سهيلاً شخصية مثقلة بالهموم والعذابات

والـرؤى الحالمـة ، فهـي تعـيش فـي وادٍ والقـريبين منهـا يعيشـون فـي وادٍ آخـر . لكنـه شخص جذاب محبب شفاف ، في نفسه وشكله وعقله ، فهو في عزّ شبابه ونضارته ، وسيم الطلعة ، جميل المُحيّا ، كريم النفس ، حسن العشرة ، علاقاته طيبة بأصحابه من شُبّان مكة ، فهم يترددون عليه دائماً في داره ، وفي وادي المُحصّب الذي يخلو فيه لنفسه ، اشتياقاً له وأُنْساً بحديثه ومسامرته . بل إن عبد المطلب كان يودّه ويحنو عليه حُنوّ الوالد على ولده ، ويسأل عنه حين يفتقده . وهو أيضاً شجاع ، غيور على قدسية الكعبة وموطنه مكة ، فقد كان متحمساً لقتال أبرهة ومنازلته ، ولم يتردد أو يفكر في الفرار ، مثلما حصل ذلك من بعض شبان مكة ، بل ثبت مع عبد المطلب في بيت الله إلى آخر الشوط . فضلاً عن أنه كان شاعراً أجرى الكاتب على لسانه أجمل الأشعار في مناجاة حبيبته سلمى ، وفي الموضوعات التي تشغل فكره ، وهي أكثر القطع الشعرية وأطولها في المسرحية. فهو عاشق ، مجهد مسهّد ، يطيل التأمل والتفكير ، متطلعاً إلى أسرار الحياة وخفاياها ، باحثاً عن البلسم الروحي المفقود [١] .

إذن هو شخصية تعيش للحب المفقود الذي كان (شبح سلمى) رمزاً له ، لا بمعنى الرمز الذي يصوّر علاقة الرجل بالمرأة ، ولكنه أعمق من ذلك بكثير ، إنه رمز للحقيقة الغائبة التي حين تظهر ، تبدّل ظلام الحياة نوراً ، وتخلّص الروح من شكوكها وأوهامها . فسلمى التي غيّبها الثرى عنه حاضرة في شبحها الرمز الذي يطالعه من ركام الظلام الروحي في كل حين . لذلك لم يشكّ سهيل في أنها ستأتي عمّا قريب ، فبقي ينتظر قدومها ، ويحلم بلقائها ، إنه انتظار الرسالة الممتدة من النبي إبراهيم (ع) إلى النبي محمد (r) . أما انتقال سلمى إلى العالم الآخر ؛ فيعني دثور الرسالة الإبراهيمية التي لم يبقَ منها إلاّ آثار شبحية متمثلة في شبح سلمى الذي يترآى لسهيل بين الفينة والفينة ، وهي آثار ما بقي من دين التوحيد في نفوس القلّة من البشر . لكن وراء هذا الشبح تختفي حقيقة قادمة بكل عنفوانها وجمالها ، هي حقيقة ظهور النبي محمد (r) الذي سيعيد دين أبيه إبراهيم (ع) التوحيدي يافعاً قوياً .

---

[١] ينظر: عام الفيل : الأوراق (٥-١٤، ٣٨-٤١، ٤٦-٦٠) .

ومثال مناجاته سلمى ، قول على لسانه من إحدى القطع الشعرية :

" هـدأ الليـلُ فمـا لـي لا أرى هـهُنـا ثغـرَكِ يفتـرُّ ابتسـاما
هدأ الليلُ أغيْرَ الصمتِ والـحُزْنِ والظلماءِ والذكرى نَدامـى
(يتأوه) ما لقلبي إذا ذكرتُ الرُّبوعا هاجَ لي الشوقَ واستثارَ الدُّموعا
ما لقلبي يا ويحَ لي ما لقلبي كلّما لُمْتُهُ أَبى أنْ يطيعـا" [1]

ومثال انعطافاته الفكرية والروحية . مخاطبته صنمه الذي لم يُجبْه ، حين توسل به أن يردّ شبح سلمى الذي ظهر فجأة ثم غاب بسرعة ، فحنق على الصنم وضرب به الأرض فحطمه . قول على لسانه من قطعة شعرية :

((ربّاهُ ربّاهُ ربّي (محنقاً ، يضرب به الأرض فيتحطم))
أمـا تُحيـرُ جَوابـاً ؟
أمـا أثـارَكَ شـجْوٌ يُشـيعُ فـيَّ التَّبابـا ؟
يـا حفنـةً مـن تُـرابٍ مُلئْـتَ عـاراً وعابـا
ووصـمةً مـن خَبـالٍ أضـعتُ فيـكَ الشـبابا
(لنفسه) هل يُحْسنُ التُّرْبُ يوماً فيما ينوبُ خطابـا ؟
وهل يُحيرُ جوابـا ؟ أم هل يُنيلُ طِلابـا ؟
(في سخرية مرّة) خلقْتهُ يا لجهْلي ورُمْتُ منهُ الرِّغابـا " [2]

ثالثاً: الزمان والمكان

الزمان والمكان عنصران مهمان في العمل المسرحي ، من شأنهما أن ينتقلا بذهن المشاهد إلى زمن وقوع الحدث ومكانه ، عن طريق التخيّل والتصور ، فيحاول المشاهد في عملية ذهنية تخيّلية أن يربط الأحداث الجارية أمامه على خشبة المسرح بواقعها الزماني والمكاني ، ولاسيما إذا كانت تمثل الماضي التاريخي ، أما إذا كان الحدث معاصراً ، وكان المشاهد قد خبر زمان وقوعه ومكانه ، فإنه في هذه الحالة

---

[1] عام الفيل : الورقتان (٥-٦) .

[2] م.ن : الورقة (٤٧) .

يستعيد صورتهما المخزونة في ذاكرته ؛ ليتلّمس المشتركات بين الواقع والفن. إنّ تحديد زمن المسرحية ومكانها يساعد المتلقي على فهم وقائعها وتقويمها ، ويقدم له خبرة عن طبيعة العصر الذي جرت فيه أحداثها ، من جوانب متعددة ، سواء أوَقعت هذه الأحداث في الماضي أم الحاضر ؛ لأن الكاتب يسعى دائماً في عمله المسرحي أو القصصي إلى أن يلتقط الأحداث المؤثرة في زمانها ومكانها ؛ ليكشف للمتلقي عن صفحات من حياة المجتمع في زمان ومكان معينين ، إثراءً لمعرفته وثقافته ، وبياناً لما يحصل من تطور في حياة المجتمع على الأصعدة المختلفة .

زمن المسرحية ينتمي إلى حقبة تاريخية معلومة ، على الرغم من اختلاف المؤرخين في تحديدها على وجه الدقّة ، ألا أنها لا تخرج عن نطاق زمنها الذي يمثل الماضي بصورة عامة . لكنه ماضٍ تزامن مع ولادة الرسول (r) ، وبذلك يمكن تحديده بالتاريخ الذي سبق البعثة النبوية بأربعين عاماً ؛ لأن الرسول (r) بُعث في الأربعين من عمره ، حسبما تذكر كتب السّير والتواريخ [١] . أما مكان الحدث فقد جرى في مكة وبعض الأطراف القريبة منها ، وهو موقع وجود الكعبة الذي استهدفته غزوة الأحباش .

فقد عرض الكاتب حدثين في زمنين متفاوتين ، وفي مكانين مختلفين . فالحدث الأول : مثّل غزوة الأحباش مكة ، وأجريت وقائعه في الفصلين الأول والثاني ، وكان زمنه ((يوم الاثنين لثلاث عشرة ليلة بقيت من المحرّم سنة ثماني مئة واثنتين وثمانين من عهد ذي القرنيْن لست عشرة ومئتين من تاريخ العرب الذي أوّله حجّة الغدر)) [٢] . فقد عدل المؤلف عن التعامل بالتاريخ الميلادي الذي تعامل به المؤرخون في التاريخ لهذه الغزوة [٣] إلى التعامل بتاريخ آخر ، هو تاريخ الإسكندر الموصوف بذي القرنين

---

(١) ينظر : السيرة النبوية : ١/ ٧١، وما بعدها .

(٢) عام الفيل : الورقة (٥) .

(٣) ينظر مثلاً : الكامل في التاريخ : ١/ ٣٥٥.

[١] ، لكون العرب كانوا يميلون إلى التاريخ بالأيام والوقائع والغزوات [٢] . ولعلَّ المؤلف أراد من وراء تعامله بهذا التاريخ أن يقابل بين غزوات ذي القرنين في سبيل الحقّ وغزوات أبرهة الباطلة ، ومنها غزوته هذه، لهدم الكعبة ، فضلاً عن غزواته البلدان المجاورة للحبشة ، لتوسيع مملكته على حساب الآخرين [٣] . وقد قابل المؤلف تاريخ ذي القرنين بتاريخ عربي محض ، اعتمدوه منذ هذه الغزوة الغادرة ، قال صاحب الكامل في التاريخ : " ثم كان التاريخ من الفيل حتى أرّخ عمر بن الخطاب من الهجرة سنة سبع عشرة أو ثمان عشرة وقد كان كل طائفة من العرب تؤرخ بالحادثات المشهورة فيها " [٤]. فيكون تعامله مع هذا التاريخ منسجماً مع الحدث انسجاماً قوياً ؛ لأن هدف الغزوة هدم الكعبة والنيل من قدسيتها ، وفي هذا بيان لشناعة الفعل الذي جاء به أبرهة ، واحتجاج صارخ عليه.

وهناك دلالات خفية وإشارات غير مباشرة إلى بعض الظواهر والقضايا المتصلة بتوقيت الحدث ، فقد أختار الكاتب يوم الاثنين وقتاً للغزوة ، وهو اليوم الذي ولد فيه الرسول (r) بعد خمسين يوماً منها ، على ما تذهب إليه أغلب الروايات [٥] ؛ ليوجد صلة بين المولد الشريف وفشل الغزوة ، وتدمير الأحباش بالصورة المعروفة . وتزامن الغزوة مع شهر محرّم ، فيه دلالة على هتك أبرهة وجيشه حرمة هذا الشهر الذي تعارف العرب على تحريم القتال فيه[٦]، ليؤكد أن أبرهة وجيشه لا يقيمون وزناً لحرمات الناس وأعرافهم ، وليظهر للناس تماديهم في الضلال والطيش ، إقامة للحجة عليهم وإدانتهم تاريخياً ، وإظهاراً لمصيرهم في الهلاك جزاءً على أفعالهم تلك . أما

---

[١] ينظر : قصص الأنبياء والمرسلين ، نعمة الله الجزائري ، دار الأمير:١٢٨-١٤٢. وقد كان الروم يؤرخون من عهد ذي القرنين . ينظر (الكامل في التاريخ :١/ ١٢).

[٢] ينظر : الكامل في التاريخ : ١/ ١٤.

[٣] ينظر : عام الفيل : الورقة (٢٣) .

[٤] الكامل في التاريخ : ١٤/١.

[٥] ينظر : السيرة النبوية : ١/ ١٦١. والكامل في التاريخ : ١/ ٣٥٥.

[٦] ينظر : الأمالي ، لأبي علي القالي ، دار الفكر : ٤/١.

اختيار المؤلف وقت الليل لإجراء الحدث ((... لثلاث عشرة ليلة بقيت من المحرم)) [١] و ((وادي المحصّب ... ملتقى شبان مكة في بعض الليالي المقمرة ، الدنيا تتلألأ بضوء البدر... سهيل ... يخاطب الليل ونفسه مغنيّاً)) [٢] ، فكان لبيان مكر أبرهة في مباغتة أهل مكة وأخذهم على حين غفلة ، فضلاً عن أنه أظهر في هذا الوقت ، أن المكيين كانوا يعيشون لياليهم المعتادة ، آمنين مطمئنين في ديارهم ، وفجأة ينتبهون إلى حركة الجيش الحبشي وجلبته التي بدأت تدوّي في آذانهم وسككهم ، فيصيبهم الذعر والهلع ، وبهذه الصورة (الدراماتيكية) أعطى الكاتب العدوان عليهم بُعْداً إنسانياً من شأنه أن يحقق تعاطف الناس معهم في كل زمان ومكان ، وأن يغرس في النفوس كراهية أبرهة وجيشه . فضلاً عن أنَّ هذه الليلة تصادف ليلة المولد الشريف بعد خمسين ليلة ، وهي مناسبة للربط بين زمنيْ الحدثين ، وإثارة التفكير للتوصل إلى سرّ هلاك الأحباش . وأما اختياره لها ليلة مقمرة من الشهر ، فهو تأكيد للأمن والطمأنينة التي كان عليها أهل مكة ، فالعرب آنذاك كانوا يحبون الليالي المقمرة ويأنسون بها ، فيخرجون إلى مجالس أسمارهم وإنشادهم الشعر ، آمنين من الغارة بعض الشئ ، وإذا بإبرهة وجيشه يعكران عليهم صفو تمتعهم بهذه الأوقات المحببة إليهم ، ويقلبان هناءتهم بها إلى كدر . وفي هذا تصوير لهمجية الجيش الغازي وإيغاله في العدوان على الآخرين بلا مناسبة أو سبب . فضلاً عن تزامن أنوار هذه الليلة بأنوار المولد

الشريف بعد خمسين ليلة ، فهي نور على نور ، وفي ذلك دلالة على نور الرسالة القادمة .

لكن وقائع هلاك الأحباش التي جاءت في الفصل الثاني ، أجراها الكاتب وقت (الضحى) من نهار تلك الليلة، وهذه رؤية تنسجم مع واقع الحدث انسجاماً كاملاً . فالجيش الغازي الذي وصل إلى مشارف مكة ليلاً يحتاج إلى بعض الوقت للراحة ولتنظيم صفوفه حتى يصول على هدفه (الكعبة) ، وفي الأعراف الحربية أن أوّل

---

[١] عام الفيل : الورقة (٥) .

[٢] م.ن : الورقة (٥) .

النهار هو الوقت المناسب للهجوم على الهدف في أغلب الأحيان ، للإفادة من عامل الرؤية . لكن تبقى هناك غاية أخرى من اختيار الضحى وقتاً لهلاك الأحباش ، حتى يرى الناس آية الطير وهي ترمي الغزاة بحجارة صغيرة ، فتدمرهم تدميراً ؛ ليبقى هذا المشهد الخارق عالقاً في الأذهان ومثيراً للعقول ؛ للبحث عما يكمن خلفه من أسرار .

أما الحدث الثاني الذي أجريت وقائعه في الفصل الثالث ، فقد مثّل ولادة الرسول (r) وكان زمنه ((بعد وقعة الفيل بخمسين ليلة)) [١] ، وهو التاريخ الذي يذهب إليه المؤرخون القدامى في تحديد المولد النبوي الشريف [٢] . وهو زمن متصل في وقائعه بالحدث الأول الذي ما زال عالقاً في أذهان المكيين ؛ لأنه في معطياته الواقعية والغيبية لا ينفصل عن واقعة الطير ، بل إن كثيراً من الوقائع المبهمة أخذت أسرارها تتكشف تدريجياً بالتزامن مع المولد الشريف الذي هو الآخر جاء متزامناً مع علامات وأسرار خاصة به ، لم يكن للناس عهد بها من قبل مع غيره من ولادات الأشخاص الآخرين وقد أجريت الوقائع كلها في ليلة ذلك اليوم التي تصادف ليلة الاثنين ، وهي الليلة التي شهدت الولادة المباركة . واختيار الكاتب تلك الليلة وقتاً لعرض الحدث ؛ لاختصاصها به ، فهي تحمل بشرى الولادة التي علّقت فيها كل وقائع المسرحية . فضلاً عن أن الليل يعدُّ وقتاً خصباً لإثارة التفكير في الوقائع الغامضة التي رافقت الحدثين واسترجاع مشاهدها في الذاكرة والتأمل في تفسيرها. وقد اتسم الحدث الثاني بهذه الصفة الفكرية التأملية التي تحاول أن تربط الأسباب بمسبباتها ؛ بغية التوصل إلى حل عقد المسرحية ، وإزالة التشابك الذي حصل في وقائعها .

أما مكان الحدث الأول ، فهو واحد في مشاهد الفصلين الأول والثاني ، وإن اختلف وصفه قليلاً في الفصل الثاني ، وكان ذلك ؛ لتعيين موقعه على وجه الدقّة ، ولتنويع أرضية المشاهد من فصل إلى آخر ، كسراً للرتابة في العرض المسرحي . فهو في الفصل الأول ((وادي المحصّب ، خارج مكة ، ملتقى شبان مكة في بعض الليالي

---

[١] عام الفيل : الورقة (٤٦) .

[٢] ينظر : السيرة النبوية : ١/ ١٦١.

المقمرة)) [١] . وهو في الفصل الثاني ((وادي المحصّب على مسافة قليلة من مكة على طريق الطائف)) [٢] . وإجراء الحدث في هذا المكان جاء منسجماً مع وقائعه التاريخية على الأرض . فالجيش الغازي القادم من الحبشة جاء من جهة الطائف ، ثم ألمَّ بأطراف مكة من جهة وادي المحصّب الموجود في جانب منه موقع (الصفا) الذي ورد على لسان أحد الشخوص ، بأن جيش أبرهة قد نزل فيه [٣] . ومن البدهي أن يبيت الغزاة ليلتهم في مكان قريب من مكة ، لينظموا صفوفهم ، ويكملوا استعدادهم للهجوم على الكعبة صباحاً . ولكي يحبك الكاتب لحمة الحدث ، جعل مجموعة من شبان مكة يسمرون في وادي المحصّب ؛ ليصور الحياة المعتادة للمكيين من جانب ؛ ولتقوم هذه المجموعة بنقل خبر الغزاة إلى أهل مكة وأصحاب الرأي فيها من جانب آخر . وهكذا يتصاعد الحدث في هذا المكان الذي يهرع إليه المكيون ، ويدور بينهم نقاش حاد هناك حيال الموقف من الغزاة [٤] . فضلاً عن أن اختيار وادي المحصّب مكاناً لاجتماع المكيين وتبادل الرأي فيما بينهم ؛ لأنه لا بدَّ أن يكون لهم ردّ فعل في مواجهة الغزاة بادئ ذي بدء ، وحتى يستطلعوا عددهم وعدتهم عن كثب ويتحرّوا أهدافهم .

وقد حافظ الكاتب على وحدة المكان في هذا الحدث الذي عمّت وقائعه الفصلين الأوّلين ، ولم يخرج عليها كثيراً . ولكن كانت له رؤية في رسم منظر المكان ، وهو ما يصطلح عليه بـ (الإخراج) في العمل المسرحي أو التمثيلي [٥]، ليضفي نوعاً من الواقعية على المكان الذي يجري فيه العرض على خشبة المسرح . فمنظر المكان في الفصل الأول ، هو ((المسرح يقسمه حجر كبير على قسمين : كبير في

---

(١) عام الفيل : الورقة (٥) .

(٢) م.ن : الورقة (٣٠) .

(٣) ينظر : م.ن : الورقة (٨) .

(٤) ينظر : م.ن : الأوراق (٨-١٤) .

(٥) ينظر : الأدب وفنونه ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٥، ١٩٧٣: ٢٤٤-٢٤٧.

شمال المسرح وصغير في يمينه)) [١] . ومنظره في الفصل الثاني ، هو ((في المسرح أحجار كبيرة وفيه منخفضات تكوّن مخادع عدة .. أحجار صغيرة وحصاة متناثرة)) [٢] . فهذان المنظران من شأنهما أن يعطيا تصوراً واقعياً بصورة من الصور عن شكل وادي المحصّب وطبيعته الجغرافية على الأرض . وقد تفرّد كل فصل من فصول المسرحية بمنظر بعينه ؛ ليكون ملائماً لعرض الوقائع الخاصة به على خشبة المسرح ، فضلاً عن أن تجدد المنظر من فصلٍ إلى آخر ، من شأنه أن يُبعد الرتابة والجمود عن العرض المسرحي ويشد المشاهد إلى متابعته .

ومكان الحدث الثاني الذي أجريت وقائعه في الفصل الثالث ، هو ((مكة المكرمة .. بيت سهيل في ظاهر مكة)) [٣] . واختيار بيت سهيل الذي يقع في ظاهر مكة ، فيه دلالة على أن سهيلاً كان يفضل الانفراد حتى في سكنه ؛ ليخلو بنفسه ويتأمل فيما يحيط به من أحداث وظواهر ؛ وليعيش مع خيال صاحبته سلمى التي يطلُّ شبحها عليه بين الفينة والفينة ، وقد مرَّ بنا أنه كان يقصد وادي المحصّب لهذا الغرض . إذن ، فاختيار بيت سهيل مكاناً لإجراء هذا الحدث ينسجم كل الانسجام مع وقائعه التي بُنيت على التفكير والتأمل في الظواهر غير المألوفة التي رافقت ولادة الرسول (r) ، وفيما جرى قبلُ ويجري الآن من ظواهر وعلامات غريبة ، كثر الحوار والتساؤل بشأنها .وهذا المكان هو مثل لما يجري في بيوت المكيين من الجدل والنقاش في شأن تلك الظواهر . ثم أنَّ الكاتب قد اتخذ من شخصية سهيل مفتاحاً لحلِّ عقد أحداث المسرحية عن طريق شبح سلمى الذي أخبره بقرب البعثة النبوية الشريفة ، وبهذا الخبر تنكشف كل ملابسات الغموض في الأحداث الجارية[٤].

أما منظر المكان هنا ، فقد رسمه الكاتب بصورة توائم بيوت المكيين في ذلك الزمن ، وصورته ((البيت يحتوي على سراج مضاء وثلاثة سرج مطفأة ، خِصاص

---

(١) عام الفيل : الورقة (٥) .

(٢) م.ن : الورقة (٣٠) .

(٣) م.ن : الورقة (٤٦) .

(٤) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥٨-٦٠) .

ينفذ منها ضوء القمر . صنم من طين على هيأة رجل . يترآى البيت شاحباً)) [١].
والسراج المضاء رمز لوحدانية الله سبحانه ، فنوره دائم لا يطفأ ، والسرج الثلاثة المطفأة، رمز لما سيكون من انطفاء العقائد الروحية غير الموحدة في نفوس الناس ، وضوء القمر النافذ من الخصاص رمز لنور الرسالة المحمدية الذي سيلج على الناس بيوتهم ، أما وجود الصنم في بيت سهيل ففيه إشارة إلى أن مكان مكة التي يعبد أهلها الأصنام ، سيكون فيه تحوّل عقائدي من عبادة الأصنام إلى عبادة الله الواحد القهار وقد بنى الكاتب حدثاً فرعياً على صنم سهيل ، تمثّل في صراع سهيل النفسي معه ، فقد خاطبه سهيل في إرجاع شبح سلمى الذي غاب عنه توّاً ، لكن سهيلاً لم يظفر بحاجته منه ، فعلم حينذاك أنه لا ينفع ولا يضرّ ، ثم حطّمه [٢] . وهذه هي رؤية الكاتب المعاصرة ، أناب عنه سهيلاً في نقلها بهذا الشكل المنطقي من الحوار الأحادي الجانب .

وهناك أحداث لا يمكن إجراؤها على خشبة المسرح ، أجراها الكاتب في الخارج ، منها حركة الجيش الحبشي وأصواته المختلطة ببعضها ، وهذا شئ معروف في الفن المسرحي .

رابعاً: الحوار

الحوار من عناصر المسرحية الحيوية ، بل هو من أخطر عناصرها صناعة وإخراجاً، وأكبرها قيداً على الكاتب في الوقت نفسه . فضلاً عن أنه يمثّل السّمة البارزة والعمود الفقري للفن المسرحي ، ومن دونه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية؛ لأن العمل المسرحي إذا خلا من الحوار يصبح فنّاً إيمائياً صامتاً [٣] . ويتصل الحوار في العمل المسرحي باللغة والشخصيات ، فهو أداة الكاتب الرئيسة التي يبرهن فيها على

---

(١) م.ن : الورقة (٤٦) .

(٢) ينظر : م.ن : الورقة (٤٧) .

(٣) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦: ١٢٩.

فكرته ، ويكشف بها عن صور شخصياته ، ويوصل بوساطتها الصراع إلى غاياته [١] .

وقد تمكّن الكاتب في حوار هذه المسرحية من أن يعرب عن فكرته بشكل تدريجي ، وأن يوظفه بالنحو الذي يخدم الحدث التاريخي ويكشف عن حقائقه . فقد أدّى الحوار دوره في تنمية الحدث وتصعيد الصراع فيه ، والمضيّ بالحركة النفسية إلى غاياتها التعبيرية والتصويرية بصورة تبدو فيها أنها تسير إلى ذلك سيراً أقرب إلى التلقائية ، منه إلى التكلف في المشاهد التمثيلية . فضلاً عن أنه جاء منسجماً مع طبيعة كل شخصية من شخصيات المسرحية ، من حيث ثقافتها ونمط تفكيرها ، ووزنها الاجتماعي ، وسماتها السلوكية والأخلاقية ، وميولها النفسية ، وأثرها في مجريات الأحداث ، فظهرت كل شخصية في صورة لا تتعداها إلى غيرها ؛ مما ترك لبعضها حضوراً في ذهن المتلقي[٢] . وبذلك حقق الكاتب بوساطة الحوار إعادة ما قد جرى في الواقع من حدث في تلك الحقبة الزمنية القديمة .

لكن برز في الحوار صفات إيجابية وأخرى سلبية ، فمن صفاته الإيجابية :

٠١ الاقتباس والتضمين : يُعدُّ اقتباس النصوص الأصلية وتضمينها عامل قوة للحوار المسرحي وإضافة مهمة إليه ، ما لم ينشغل المؤلف بالتعامل مع الذاكرة الأدبية أو التاريخية عن تعامله مع متطلبات الموقف الفنّي ومقتضياته . لكن المؤلف تلافى هذه الإشكالية باقتصاره على تضمين ثلاث قوافٍ فقط ، من الشعر المنسوب إلى عبد المطلب ، ووزعها على ثلاثة مواقف كان عبد المطلب قد وقفها في الحدث الواقعي ، الأول : إعلانه قدوم الجيش الحبشي في قوله :

" يا أهل مكة قد وافاكمُ ملِكٌ ... مع الليوثِ عليها البيضُ تتّقدُ
هذا النجاشي قد وافتْ كتائبهُ ... مع الفُيولِ على أنيابها الزّردُ " [٣]

---

[١] ينظر : المصدر نفسه : ١٣٠-١٣١.

[٢] ينظر: عام الفيل : الأوراق (٥-٦٠) .

[٣] السيرة النبوية : ١/ ٦٧. والكامل في التاريخ : ١/ ٣٤٣ . وعام الفيل : الورقة (٩) .

والثاني : دعاؤه ربّ البيت أن يحمي بيته ، وقد ضمّن عقب سماعه صوت الهاتف الذي أخبره بقرب هلاك الأحباش ، وهو :

" **يا ربُّ لا أرجو لهم سواكا يا ربُّ فامنعْ منهمُ حِماكا**

إنّ عدوّ البيتِ من عاداكا فامنعهم أن يخربوا قِراكا" [١]

والأخير : أبيات له ، ضُمّنت بعد أن رفض أبرهة العدول عن رأيه في دخول مكة، وهي :

" **اللهم إنّ المرْءَ يمنعُ رحْلهُ فامنعْ رِحالكْ**

وانصر على آلِ الصّليبِ وناصريهِ اليومَ آلكْ

إنْ كنتَ تاركناً وقِبْلتنا فأمرٌ ما بدا لكْ

ولئنْ فعلْتَ فإنّهُ أمْرٌ تتمُّ بهِ فعالكْ " [٢]

فقد كشفت هذه القوافي عن مستوى عبد المطلب الفكري ، وكان لها أثر في تكثيف الحدث، ومنحه بُعْداً واقعياً ، ومصداقية درامية .

٠٢ تطويع الشعر للحوار المسرحي : إنّ طول العبارة أو قِصرها في الحوار المسرحي يخضع لقناعات أو قضايا درامية ، فطولها المفرط يضرُّ بالحوار ، وقد تقصر بناء على الموقف الدرامي ورسم الشخصية ، ولكي تلبّي مقتضيات النصّ المسرحي [٣] . والعبارة الشعرية محددة بقانون البيت الشعري ، ألا أن الشاعر استطاع أن يتغلب على هذه العقبة بتقسيم البيت الواحد بيت متحاورين اثنين أو أكثر، ومثل ما قسم بين متحاورين اثنين ، قوله على لسان سهيل وعكرمة :

" **سهيل : صِفْ عكرمَ الطيو رَ**

عكرمة : تلك خطّةٌ مُدبّرهْ " [٤]

---

(١) المصدر نفسه :١/ ٦٨. والكامل في التاريخ :١/ ٣٤٣. وعام الفيل: الورقة (١٥) .

(٢) المصدر نفسه : ١/ ٦٩. والكامل في التاريخ : ٣٤٤/١. وعام الفيل : الورقة (٢٩) .

(٣) ينظر : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، د. خليل الموسى ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، ١٩٩٧ : ٧٩.

(٤) عام الفيل : الورقة (٤١) .

ومثل ما قسم بين ثلاثة متحاورين ، قوله على لسان عاصم وعبد المطلب :

" **عاصم : يا سيّدي البشرى**

عبد المطلب : وماذا

عاصم : العدوّ قد ضُربْ " [1]

ومثل ما قسم بين أربعة متحاورين ، قوله على لسان عكرمة وعامر وسهيل وحسان:

" **عكرمة : إبرهة يا إخوتي قد اقتربْ**

عامر : يا ويْلهُ

سهيل: كيف أتى ؟

حسان : يا للعجبْ " [2]

٠٣ تنويع القافية : يكون ركون الشاعر إلى قافية واحدة في مسرحية شعرية طويلة نسبياً ، مثيراً للملل وقيداً كبيراً عليه . ولاسيما أنه مطلوب منه أن يولي بناء عناصر المسرحية ، من حدث وشخوص وحوار ، عنايته واهتمامه ، بناء ينسجم مع أصول الفن المسرحي . لذلك آثر المطلبي أن يتخلص من وحدة القافية الرتيبة ، بتنويع قوافيه من حين إلى آخر . فجاء الحوار متجدداً بتجدد القافية ، وهذا يؤثر إيجاباً على المتلقي . ولو أن رنين القافية الواحدة كان يغري الشاعر أحياناً في ترددها ، ولاسيما في المواقف التي يغلب عليها الطابع الغنائي [3] .

٠٤ تنويع الأوزان الشعرية : تنوعت الأوزان بتنوع الحوار ، وتلونه من موقف إلى آخر . واختلاف الأوزان ينشط من تسارع الأحداث بوساطة الطاقات الصوتية المتجددة التي تعبّر عن نفسية المحاور وتصور حالته التأثرية في المواقف المتباينة . ومما زاد الحوار غنىً وصوراً تعبيرية استخدام الشاعر الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في

---

(١) م.ن : الورقة (٤٠) .

(٢) م.ن : الورقة (٨).

(٣) ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٦ ، ١٦-١٧، ٣٥-٣٦) .

مواطن كثيرة [1]، فقلل ذلك من هيمنة العبارات الطويلة على الحوار، وابتعد به عن الحشو الزائد .

٥. الاهتمام بالحركة النفسية وتداعياتها : اهتم الكاتب كثيراً بالحالة النفسية في الحوار ، فأظهر الانفعالات والعواطف المتضاربة للشخصيات ، حتى بدت أنها متفاعلة مع دورها ومتأثرة بالحدث الذي تقدمه . واندماج الشخصية بأعماقها النفسية مع دورها ، يساعدها على نقل الوقائع نقلاً حياً ، ويبعدها عن افتعال التمثيل أو التعمّل في أداء الدور . وهذا يحقق تفاعل المتلقي معها ، ويثير إعجابه بقدرتها على تقمص دورها ونقلها الحقيقة . وكان الكاتب يحرص على تصوير الحركات النفسية ومواقف الأداء التمثيلي ، في عبارات نثرية يضعها بين أقواس . ومثلها ما جاء في مقطع شعري على لسان (ذي نفر) الذي كان أسيراً عند الأحباش :

" ذو نفر : يا ويحهم قد كبّلوا في أسْرهم حتى فَمي

(يتأوه وينظر إلى أغلاله محنقاً ثم يجلس)

قد كنتُ ذا نفرٍ واليومَ لا نفرٌ لديَّ إلاّ قيود الأسْرِ تشتجرُ

(حسرة طويلة .. ينهض بأغلاله ، متلفتاً يميناً ويساراً ثم ينظر إلى أغلاله) :

غريبٌ تقاذفهُ موجةٌ من الأسرِ في لُجّةٍ عاتيهْ

يروحُ ويغدو بتيّارها رهيناً برغْبتها الضّاربيْ

(يصمت لحظة ثم يستأنف) :

أفي كلِّ يومٍ إسارٌ جديدُ وغِلٌّ لجسمي وآماليّهْ

(في صوت خفيض) :

أعيشُ ولستُ أميراً لنفسي كما كنتُ في عيشتي الخاليهْ

(ينظر إلى آثار الدماء على قيوده من حزّها بيديه فيرتفع صوته) :

دمائي هذي أراها تسيلُ دمائي فائزةٌ واريهْ

(في إباء)

---

[1] ينظر : م.ن : الأوراق (٦-٧، ١٨-١٩، ٢٥-٢٦، ٤٢-٤٣، ٤٦-٥٠) .

أنا الحرُّ ما دنّستْ ساعدي صروفٌ ولا غيّرتْ ما بِيهْ" [١]

٠٦ تداخل الحوار بأصوات شخوص وجماعات غير مرئية : ومنها شبح سلمى الذي يعاود سهيلاً بين الحين والآخر ، وقد كشف الكاتب على لسان هذا الشبح كثيراً من حقائق المولد النبوي والبعثة الشريفة [٢] ، ومنها صوت الهاتف الذي ينادي عبد المطلب ويخبره بقرب هلاك الأحباش [٣] ، فضلاً عن رؤية حسان أُمّه في المنام ، وهي تشير إلى السماء وتسري في الضياء [٤] ، ورؤية عكرمة الصحراء ، وهي تموج بأشباح الجنّ الحيرى فيما ترى من علامات غريبة ، فتراكضت مذعورة ، منادية بالحذر والهرب [٥] . جاء هذا الشكل من الرؤية الفنية التي يحاول فيها الكاتب أن يمزج بين عالميْ الحقيقة والخيال ، منسجماً مع واقع الحدث الحافل بالأسرار والغموض ، وقد أضفى على عنصر الحوار شيئاً من الجدّة والغرابة ، وهذا يجعل المتلقي متفاعلاً معه ، ومترقباً ما يتمخض عنه من نتائج ومواد خبرية ، بفارغ الصبر . ومثله ما جاء على لسان عكرمة ، وهو يروي قصة الجنّ :

" **عبد المطلب : ما تراها تقول ؟**

عكرمة : **بعضٌ ينادي وهو حيرانُ : النّجاءَ النّجاءَ**

يا بني الجنِّ حذركم وينادي آخرٌ فيهم : العَفاءَ العفاءَ

وهنا آخرٌ يقولُ بني الجنِّ أما هاتفٌ يبثُّ الرّجاءا

أوَ خيرٌ يُرادُ بالأرضِ أم شرٌّ بقاءً ترؤنهُ أم فَناءا

يا بني الجنِّ ما لإيوانِ كِسْرى ما لُبنيانه هَنا ثم مادا

أيُّ سِرٍّ أطاحَ بالشُّرفةِ الكُبْرى وكانت تجالدُ الآبادا

أوَ خيرٌ يُرادُ بالأرضِ أمْ شرٌّ بني الجنِّ قد جهِلْنا المُرادا

---

(١) عام الفيل : الورقتان (١٦-١٧) .

(٢) ينظر : م.ن : الأوراق (٥-٦٠) .

(٣) ينظر : م.ن : الورقة (١٤) .

(٤) ينظر : م.ن : الأوراق (٥٠-٥٢) .

(٥) ينظر : م.ن : الورقتان (٥٢-٥٣) .

(يقف قليلاً ثم يستأنف)

قد خَبتْ نارُ فارسٍ ولقد شبّتْ على سالفِ الدُّهورِ اتقادا

ألأمْرِ وما تروْنَ ؟ ومن أطْفأَ تلك اللظى وذرَّ الرّمادا

(يقف لحظة ثم يستأنف)

وهنا آخرٌ يقولُ بني الجنِّ بني الجنِّ إنّها الدَّواهي

قد سمعْنا بأنَّ ساوة قد غا ضتْ وكانتْ غزيرةَ الأمواهِ

ألأمْرٍ ؟ وما يُرادُ بنا الليلَ أما تذكرونَ من أشْباهِ

(يقف لحظة ... ثم يستأنف)

واختلطت أصواتُهمْ فجأةً فلم أعُدْ أعْرفُ معْناها

وأنشأتْ تبْعُدُ عنّي فلم أسمعْ سوى أصْداءِ شكْواها

ولاحَ ضوءُ البدرِ فوقَ الرُّبى يكشفُ من مكةَ مرْآها

وجئتكمْ تلفّني حيرتي من قصّةِ الجنِّ وفحْواها" [1]

٠٧ لغة واقعية فصيحة : اتسمت لغة الحوار بواقعية ترتقي إلى زمن الحدث ، من حيث مفرداتها وأسلوبها وفصاحتها ، فأضفت مصداقية على الحدث ، وقرّبتهُ من الحقيقة التي كان عليها فيما مضى . فضلاً عن أنها نقلت المتلقي إلى حقبة الحدث التاريخية ، وقدّمت له خبرة لغوية من الماضي ، وهي خبرة من شأنها أن تربّي ذوقه لفصاحتها ، وأن تحفظ للغة بريقها[٢] .

أما صفات الحوار السلبية ، فأبرزها :

٠١ المواقف الغنائية : تضمن الحوار مواقف غنائية عدة ، أعاقت جريانه ، وأثرت في تواصل العلاقة بين شخصياته . فهناك مقاطع شعرية طويلة نسبياً ، عدد أبياتها بين العشرة والعشرين بيتاً ، وأحياناً يتجاوز الثلاثين بيتاً ، وهي تجري على لسان شخصية واحدة في مواطن متفرقة من المسرحية . وهذا يضعف الحوار ويعيق من

---

[1] عام الفيل : الورقتان (٥٢-٥٣) .

[٢] ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٦٠) .

تدفّق حركة الحدث ونموّه داخلياً ، فالمسرح الشعري ليس قصائد غنائية تنشدها هذه الشخصية أو تلك ، وإنما هو مقاطع حوار ذات طول معقول ، تتبادلها الشخصيات فيما بينها ، من غير تأخير كبير في الدور الكلامي ؛ لأن الشخصية في العمل المسرحي ليست وحدها على خشبة المسرح ، وإنما هي في علاقة حوار وصراع مع الشخصيات الأخرى . والمقطع الشعري الطويل على لسان شخصية واحدة يحدث توقفاً في الحوار ، ويسبب إرباكاً للمتلقي في متابعة الأحداث والوقائع . على الرغم مما كان يتخلل هذه المقاطع الغنائية من بوْح نفسي ومشاهد تصويرية لهذا الموقف أو ذاك ، فأن ذلك لا يبرّر إطالة المقاطع فوق الحدّ المعقول ، ففي ذلك خروج على أصول الحوار وغاياته في الفن المسرحي . ومثاله أبيات من مقطع تألف من سبعة عشر بيتاً ، على لسان الخثعمي :

" **صحبْتكَ يا سيفُ منذُ الصِّغَرْ ... رفيقـــاً فـــنِعْمَ رفيـــقُ العُمُـــرْ**
ولُحْـــتُ فلُحْـــت لمـــوعَ السّـــنى ... كمـــا لاحَ فجـــرٌ جميـــلٌ أغـــرْ
فكـــم رحْـــتُ أدّلـــجُ الحالكـــاتِ ... وللـــــوحشِ همهمـــــةٌ لا تقِـــــرْ
ســـباعٌ تهـــارش فـــي ظِلّهـــا ... وأخـــرى تفـــرُّ ولا مِـــنْ مفـــرْ
وأشـــباحُ جـــنٍّ كلـــونِ الـــدُّجى ... ســـوى مُقـــلٍ كـــاللظى تســـتعرْ "[1]

٠٢ المواقف الخطابية : النبرة الخطابية هي الأخرى من عيوب الحوار ، فخشبة المسرح ليست مكاناً للخطابة ، والحوار ليس خطبة موجهة إلى الآخرين ، وإنما هو كلام توجهه شخصية مسرحية إلى الشخصيات الأخرى المشاركة معها ، وأي إغفال لبقية الشخصيات في الحوار ، يعني إهمالها وتعطيل دورها ، وهذا يؤدي إلى ضعف العلاقة بين الشخصيات المتحاورة ، وإلى غياب الصراع المتصاعد فيما بينها الذي يلهب حماس الجمهور . ثم إن توجيه العبارة الخطابية إلى الجمهور ، يُعدُّ إكراهاً له على تقبّل الموقف . لقد كانت بعض المقاطع الخطابية طويلة جداً ، وواحد منها بلغ

---

(١) م.ن : الورقة (٣٢) .

أكثر من أربعين بيتاً [١] . يحدُّ هذا الشكل من الحوار من فعل الحدث وتناميه ، ويؤثر في متابعته بنشاط من المتلقي . ومثال ذلك أبيات من مقطع مؤلف من ثمانية عشر بيتاً ، أُجري على لسان ذي نفر :

" **تـــــدرونَ أنـــــي قيعـــــدٌ أشـــــكو هوانـــــاً وأسْـــــرا**
قـــد ضِـــقْتُ بالقيْـــدِ ذرْعـــاً وذُقْـــــتُ منـــــهُ الأمَـــــرّا
ولـــــيسَ كالأسْـــــرِ شـــــئٌ يفـــــلُّ غربـــــاً ودرّا
فـــــالموتُ خيـــــرٌ لحُـــــرٍّ مـــــن الإســـــارِ وأحْـــــرى " [٢]

٠٣ (المنولوج) : أدخل المؤلف (المنولوج) في كثير من محادثات الحوار ، وعلى الرغم من أن ذلك يُعدُّ ثغرة في الحوار المسرحي ؛ لانشغال الشخصية بعالمها الداخلي بدل انشغالها بعالم الحدث الذي تؤدي دوراً فيه على خشبة المسرح ، إلاّ أنه جاء متلائماً مع ضرورة الموقف في أحيان كثيرة . ومنه مثلاً ، مخاطبة أبي رغال نفسه في مقطع كان يوجه فيه كلامه إلى صاحبه الخثعمي الذي انتحر أمامه :

" **أبو رغال (لنفسه) :**

وأينَ ترى يسمعُ النائمونَ شكاتي وقد نعموا بالكرى " [٣]

ومنه أيضاً رجوع سهيل بالخطاب إلى نفسه في بيتين من مقطع كان يخاطب فيه صنمه :

" **(لنفسه) : هل يحسنُ التربُ يوماً فيما ينوبُ خطابا ؟**
وهل يحيرُ جوابا؟ أم هل ينيلُ طلابا " [٤]

فجاء هذا الحديث النفسي معترضاً مساق الحوار وتعليقاً جانبياً عليه . ومثل هذا يزيد الحدث ثراء ؛ لأنه يرفده برافد نفسي ، ويصبغه بصبغة وجدانية ، تكشف عن

---

(١) ينظر : عام الفيل : الورقتان (٣٥-٣٦) .
(٢) م.ن : الورقة (٥٣) .
(٣) م.ن : الورقة (٣٥) .
(٤) عام الفيل : الورقة (٤٧) .

مدى تغلغل الموقف في نفس الشخصية . لكنه على أية حال يعدُّ خروجاً على مسار الخطاب الأصلي للشخصية .

٠٤ حصر مشهد الحوار بين شخصيتين اثنتين فقط : هناك بعض المشاهد الطويلة التي أُجري الحوار فيها بين شخصيتين اثنتين فقط ، ومنها مشهد الحوار الذي أُجري بين (كاسا وتاتي) قائديْ جيش أبرهة ، فقد تمادى الكاتب في بسط حوارهما كثيراً، حتى بلغ ست صفحات [١] ، على الرغم مما كشفا في حوارهما من معلومات مهمة عن شخصية أبرهة وتاريخه ، ولكن كان في مقدور الكاتب أن يختصر الأفكار التي أدْليا بها ويضغطها ؛ لتؤدي الغرض نفسه ؛ لأن مثل هذه الحالة من إطالة الحوار تجعل الحدث راكداً ، يراوح في مكانه ، وتقطعه عن السياق ، وهذا بدوره يؤثر في المتلقي ، فيثير ضجره ، وينسيه تذكر مجريات الحدث ، ويفقده التركيز على ربط الوقائع ببعضها . ثم أن العمل المسرحي يتجنب الخوض في التفصيلات المملة، ولا يركز إلاّ على النقاط البارزة في الحدث .

خامساً: اللغـــة

رأى الكاتب أن تكون لغة المسرحية ممثلة لواقع الحدث في زمنه التاريخي ، منطلقاً في ذلك من أنّ لكل عصر لغته التي تصوّر حياة أهله وتعبّر عن أفكارهم ومشاعرهم وتصوّراتهم ، وأنَّ التحوّل عن لغة العصر إلى غيرها في العمل الأدبي، قد يشتت الفكرة التي يرغب الأديب أن يوصلها إلى المتلقي ، ويبتعد به عن طبيعة الأحداث الجارية في عصرها حصراً . مما يغيّر من صفة الحياة التي يريد الكاتب أن ينقلها إلى القارئ ، بما تحمل هذه الحياة في داخلها من مقومات اجتماعية وثقافية ودينية وأخلاقية . وهذا يعدُّ من أهداف الكتابة في التاريخ في عمل مسرحي أو غيره من الأعمال الأدبية الأخرى . فضلاً عن أنّ إظهار سمات اللغة ، من حيث ألفاظها وأساليبها وتراكيبها في عصر من العصور يمثل إحدى غايات الكتابة الأدبية المهمة.

---

[١] ينظر : م.ن : الأوراق (١٩-٢٤) .

وقد أعار المطلبي هذه الناحية أهمية بالغة في دراساته وأعماله الأدبية ، حفاظاً على سلامة اللغة العربية وتعريفاً بموروثها العلمي الكبير ، وليقدّم الخبرة اللغوية للأجيال.

لقد كتبت المسرحية بلغة مثلت أسلوب الشعر العربي القديم ، من حيث فصاحتها ، ومفرداتها الغريبة التي احتاجت معجمات اللغة لبيان معانيها ، فضلاً عن أساليبها التعبيرية المستخدمة آنذاك ، من ترخيم ونداء وتعريض وغيرها ، وتراكيبها الجزلة القوية التي تعبّر عن لغة البداوة أكثر مما تعبّر عن اللغة الحضرية في عصورها المتأخرة [١] . على الرغم من أنّ كذا لغة تعدُّ خرقاً للغة المسرح التي يفترض أن تكون مألوفة مأنوسة ، بعيدة عن الغرابة والتعقيد [٢] . لكن الشاعر استطاع أن يتلافى هذه الإشكالية ، بتطويع لغته لتكون ملائمة لأصول الفن المسرحي ، ومنسجمة مع فهم جمهور المسرح في الزمن المعاصر ، بالمزاوجة بين أسلوب اللغة في تاريخها الماضي وأسلوبها في الوقت الحاضر، من غير أن يهبط بمستواها العلمي والثقافي إلى المستويات المتدنية التي تخرجها من حقلها الأدبي الرفيع . ثم أن المسرح الشعري بشكل عام لا يكتب لعامة الناس ، وإنما يكتب للجمهور المثقف الذي يدرك قيمة اللغة ويفهم إيحاءات الشعر وجمالياته، فيتفاعل معه ، ويجد لذة في سماعه والإطلاع على تعابيره وأساليبه .

ومما يلاحظ في لغة المسرحية أنها واحدة تقريباً عند الشخصيات جميعها ، ولعلَّ ذلك متأتٍ من كونها لغة الفطرة والسليقة التي كان يتحدث بها الجميع بالمستوى الفصيح نفسه آنذاك . وإن كان من فروق في لغة الشخصيات ، فهي فيما كشفت عنه اللغة من صفات هذه الشخصية أو تلك ، من حيث الموقع الاجتماعي ونمط السلوك والتفكير وما شابهها من مقومات الشخصية .

وقد استخدم الكاتب بعض الإشارات الرمزية في لغته ، ومنها ما جرى على لسان سهيل في جوابه على تعريضات من كان يلومه من أصحابه على كثرة ذكره **لصاحبته سلمى :**

---

[١] ينظر : عام الفيل : الأوراق (٥-٦٠) .

[٢] ينظر : المسرحية في الأدب العربي الحديث : ٧٥. ودراسات في المسرح : ١٠٢.

" **عامر : ماذا وقوفك ؟**

سهيل : أبني بيت المُنى في الهواءِ

أقولُ ثمَّ ستأتــي وذاكَ أقصى رجائـي

واستعيدُ عهود الـ أمسِ البعيدِ النائـي " [١]

فسلمى عنده ليست معشوقة فحسب ، وإنما هي رمز لما تحمل من أسرار ، وبيت المنى هو الرسالة المحمدية ، وانتظار مجئ سلمى ، يعني انتظار البعثة النبوية ، وهو أقصى رجائه ، وعهود الأمس ، هي ديانة التوحيد التي كان عليها النبي إبراهيم (ع) التي سيعيدها النبي محمد (**r**) .

وهكذا أعادت هذه المسرحية إلى الأذهان الحياة لحقبة زمنية حافلة بالعطاء الإنساني المتمثل بعصر مخاض رسالة الإسلام التي تصورها حادثة الفيل .

---

[١] عام الفيل : الورقة (٦) .

البنية السردية في روايته " دموع طويلة في ظلام بغداد "

- أولاً / الراوي :

بنية المنظور القصصي أو الروائي :

تقوم البنية السردية لأي عمل سردي على مكوّنات روائية تتداخل فيما بينها ، بوصفها منظومة علائقية متكاملة ، تشترك في سياقاتها العملية الدلالية ، وهي تشكل الركن الجوهري في عرض المادة المقروءة ونهوضها ، وتظهر بشكل متلاحم ، غير قابل للانفصال ، وأهمها : الراوي والرؤية [١] . ويعرّف الراوي بأنه " أسلوب صياغة ، أو بنية من بُنيات القصّ ، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان ، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية " [٢] . فيدخل الراوي . بحسب هذا التعريف . ضمن العالم التخيلي الذي ابتدعه المؤلف ، ففي الوقت الذي يكون الراوي فيه متكفلاً بعملية سرد الأحداث داخل النص ، يكون المؤلف طليقاً ، يقف خارج حدود النص وعالمه المتخيل ، وبذلك يكون متمتعاً بحرية التحكم وفاعليته ، بمسار الحدث بشكل أكبر مما لو كان في داخله . وتعرَف الرؤية بأنها " الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عن تقديمها " [٣] . والأحداث في رأي أحد الدارسين ، تضم " كل عناصر بناء القصة ، وأبرزها الخلفية الزمانية والمكانية لكل الأحداث ، وطبيعة الشخصيات التي تكوّنها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها " [٤] . فالرؤية إذن ، هي المكوّن الذي ينظر الراوي من خلاله للأشياء المحيطة به ، ويمكن وصفها بأنها الصورة المرئية التي تظهر عالم الراوي التخيلي ، أو الأداة التي تخضع لإرادته وأفكاره فيما يريد إبلاغه أو إرساله إلى الطرف المقابل ، لذا فهما مترابطان ومتداخلان ، وكل منهما ينهض بوجود الآخر "

---

(١) ينظر : المتخيل السردي ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط١،١٩٩٠: ٦١.

(٢) من البنيوية إلى الشعرية ، رولان بارت ، وجيرار جينيت ، ترجمة : غسان السيد، دار نينوى . سوريا ، ط١ ، ٢٠٠١ : ٤٤.

(٣) المتخيل السردي : ٦٢.

(٤) البنية القصصية في رسالة الغفران ، حسين الواد ، الدار العربية للكتاب ، ط٣، ١٩٧٧: ٦٤.

فلا رؤية بدون راوٍ ، ولا راوٍ بدون رؤية " [١] ؛ لأن الرؤية تحمل في أبعادها موقف الراوي الخاص من عالم القصة الذي يظهر من خلال الأفكار والرؤى التي يبثها فيها ؛ ولأنّ الراوي لا بدَّ من أن تكون لديه رؤية حتى يستطيع أن يكتب قصّته أو روايته ، ولو كانت الرؤية مشاعة بين الناس ، لكان بإمكان الجميع أن يصبحوا قصّاصين أو روائيين . وتبعاً لهذه الأسس البنائية في الفن القصصي أو الروائي ، يمكن أن تقسم بنية المنظور القصصي في رواية (دموع طويلة في ظلام بغداد) إلى (منظور خارجي وداخلي)، بوصفها نصاً سردياً ينهض على رؤية سردية تكشف عن منظور راويها لعالمه التخيلي .

١ . المنظور الخارجي :

تقوم الرؤية الخارجية في الرواية ، بأداء وظيفة تقديم مادة الرواية ، من وقائع تكوّن الحدث ، وشخصيات ، وأبعاد مكانية وأطر زمانية تحدد مادة الرواية . افتتح السرد في المقطع الاستهلالي برؤية خارجية لراوٍ مجهول ، متموقع خارج الحدث . قال الراوي : " كانت الساعة الثانية بعد ظهر السبت من الأسبوع الأول بعد بدء العطلة الصيفية من عام ١٩٥٧ ، وكان الفندق هادئاً ، وضوء الشمس يسبح في ساحة الرحبة المرصوفة بالحجارة رصفاً غير منتظم وفي أقصى الساحة من الجهة المقابلة للفندق كانت شجرة جوز ضخمة متشابكة الأغصان تظلل دائرة واسعة متعرجة الحواشي . وعلى مسافة غير بعيدة منها شجرة توت تنافسها في ضخامتها وتشابك أغصانها . وبدت الساحة خالية هادئة إلاّ من صبيّ يكاد يناهز الثانية عشرة يرش الساحة من حوض تتوسطه حنفية أريد لها أن تكون " شذروانا " ، فبدت تغالب عجزاً ظاهراً عن أن تكون كذلك . وكان تحت شجرة التوت كلب نائم . وكان محمد قد اتخذ مكانه على كرسي جديد تحت شجرة الجوز " [٢] .

فمن هذا العرض السردي الأولي ، يلاحظ أن رؤية الراوي الخارجي ترتبط بصوت مجهول ، ليس له صلة انفعالية بالأحداث الواقعة ، وصلته بها تقتصر على

---

[١] المتخيل السردي : ٦٢.

[٢] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة(٤).

أداء وظيفة السرد . وهو في الوصف الذي قدّمه في النص يبرهن على قدرة هذه الرؤية (البانورامية) الشاملة في الولوج في أبعد نقطة من المساحة السردية ، وكأنه يطلُّ على الأحداث من موقع شاهق مسيطر ، يرى من خلاله كل شئ ، من غير أن يعرف أحد موقعه أو شكله أو علاقته بعالم الرواية .

ومن أبرز خصائص الراوي في هذه الرواية هيمنته وسطوته على مسار الحركة السردية ، فهو يعلن عن نفسه بوضوح من خلال استخدام ضمير الغائب ، وهو الضمير الفعلي المهيمن على الفضاء السردي ، وهذا ما يصطلح عليه بـ "الراوي الإطاري " [1]، أي الراوي الذي يظهر في الاستهلال الحكائي ، من غير تسمية ، فيوجه مرويه إلى مروي له غير ممسرح أيضاً ، ويظهر ذلك في النهايات التي يختتم بها الروائي مرويه . قال الراوي : " وتناول ثامر الكأس فاعتدلت أم صبيح وقالت ، وقد استدارت نحو شوكة بك فقرعت كأسها بكأسه قائلة : " بصحتك شوكة بك ، صحتك شوكة بك " ، فأجابها " صحتك أم صبيح الغالية " ، فابتسمت له، وظلَّ من الظفر على شفتيها . ثم حدّقت فيه كمن يفحص مخلوقاً في طريقه إلى الشّرك ... فبدا لها بشعره الذي وخطه الشيب ووجهه الأبيض المحمّر وعينيه اللامعتين كأنه تاجر أعمال أجنبي ، وليس وزيراً أو مخطط سياسات ... وبقي شوكة بك يصارع كبت نوازع جامحة في نفسه أثارها البيت الهادئ المنعزل ، وهتفت بها اللذة الموعودة التي تنتظره في إحدى الغرف ، وهذه الحرقة الشديدة التي يجدها أمثاله من ذوي السلطة ممن يكادون يودعون الشباب ، ويحسون في أعماق أنفسهم أنّ وجودهم في المناصب العالية ، وهو وجود غير قائم على جدارة شخصية لا يعني خدمة الشعب أو تطبيق منهج وطني معيّن ، بل هو تمتع بلذة السلطة وما تجرّه وراءها من لذاذات ، تلك السلطة التي دفعتهم إليها خدمات خاصة لعلها ليست في " مصلحة " الوطن . فوجودهم كان انتهازاً لفرص حققتها "أوضاع " شاذة لعل الزمان لا يجود بمثلها كثيراً لإشباع رغبات ملحّة وشهوات جسدية نهمة " [2] . فالراوي هنا ، يعرض رؤاه ومشاهده

---

[1] ينظر :تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٨: ٣٠٨.

[2] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٩٠-٩١) .

من منظور شخصياته ، وبزوايا متعددة من الرؤى ، فيغدو راوياً موضوعياً خارجياً له أثره الفعلي داخل النص ، لكنه يتحرك خارج حيوات الشخصيات وفضائها الزماني والمكاني ، ينقل الأحداث بوصفه راوياً شاهداً ، من غير أن يتخلّى عن موقعه تماماً للشخصية ، بل سرعان ما يسترده ويواصل عملية السرد بالهيمنة والحضور ذاتهما ، فيستمر في ممارسة تدخلاته الذاتية في الحكاية ، كأن تأخذ هذه التدخلات شكل التعليق أو التفسير أو استخلاص العبرة ، وقد ظهرت بوضوح في النص المذكور آنفاً ، وهي في جميع الأحوال تعدّ تدخلات طبيعية ؛ لأنها تعبّر بشكل أو آخر عن وجهة نظر الراوي . الكاتب ، أو رؤيته السردية [١] .

ومن سمات الراوي الخارجي الأخرى ، قدرته على التدخل في دواخل الشخصيات ونفسياتها وتفسير سلوكها ، فيعمل على تشكيل بؤرة سردية مطلقة التحكّم في ماضي الشخصيات وحاضرها ، وقد تتحكم في توجيه تفكيرها المستقبلي أيضاً . ولا تقف هذه البؤرة عند حدود رسم اللمحات الخارجية للشخصيات فحسب ، وإنما تعمد إلى تقديم صورة عن أفكارها وتصوراتها وتطلعاتها [٢] . قال الراوي: "وكان صباح يفكّر في الطريق المعبّدة فيتذكر أنها أحد أعمال الاستعمار ، ليفيد منها إذا نشبت حرب ثالثة ، وحين رأى فلاحاً يعمل في سفح تلّ تخيّله مريضاً جائعاً ، وتخيّله ربّ أسرة فقيرة لا تكاد تشبع من خبز البلوط ... أمّا سعدي فكان يفكر في شراء بستان في قرية نيسارا ، فستكون القرية ، في رأيه ، مصيفاً كبيراً ، وسترتفع أثمان البساتين كثيراً ، وتخيّل نفسه يقود سيارته الخاصة التي سيشتريها في المستقبل، ذاهباً إلى بستانه الجميل ، ومعه زوجه وأطفاله ... وكان ثامر يفكر في فريد بك، وتخيّله غاضباً ، أو متصنّعاً الغضب ، ولكنه لم يبالِ بذلك فأم صبيح ستتولى أمره . والتفت إلى ركاب السيارة ، وراح يستعرضهم ومظاهر الجدّ بادية عليهم فشعر براحة كبيرة ، وزاد في راحته إدراكه بأنه استطاع أن يستخدمهم جميعاً، ثم شعر بضحكة ساخرة تتحرك في

---

[١] ينظر : المتخيل السردي : ١٢٥ ، وما بعدها .

[٢] ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٣ ، وما بعدها .

أعماقه وودَّ لو غمرهم بها " [١] . ففي هذا النص يكشف الراوي الخارجي عن الشخصيات وخصوصياتها الذاتية ، فصباح وسعدي وثامر شخصيات تتحدر من بيئات مختلفة ، ولكلّ واحدة منها أفكارها وصفاتها التي تكوّن شخصيتها داخل النص الروائي ، وهو بذلك يقدّم صوراً ممهدة عمّا سيكون لها من مواقف في المستقبل ، من خلال النفاذ إلى منطقة الوعي في داخلها وقراءة أفكارها وما تخفيه عن الشخصيات الأخرى ، من غير أن يفصح عن المصدر الذي استمدَّ المعلومات منه . فهو بتنقّله بين شخصية وأخرى هنا ، أشبه (بالكاميرا) التي تترصد أفكارهم وتحاول أن تلتقط الصور لما يدور في سرّهم ؛ لتكشف عن الوظيفة المهمة التي تؤديها الرؤية في هذا المنظور ، وهي قدرة الراوي الخارجي على تنظيم مسار الحركة السردية ، لكونه المسيّر لها خارجياً ، فالحكايات تتغير والسرد يتداخل ، لكن راويها يظل واحداً ، وهو القائم بالسرد نفسه ، متنقلاً من فضاء إلى آخر ، ومن الزمن الحاضر إلى الماضي ، سارداً ومبئّراً الشئ الذي يؤكد سلطته المعرفية المطلقة وحضوره الدائم .

فالراوي في المنظور الخارجي كلّي العلم ،غالباً ما يستخدم ضمير الشخص الثالث (الغائب) في السرد ، دليل معرفته بالأحداث أكثر من معرفة الشخصيات بها، أي الراوي أكبر من الشخصية. وبذلك يكون منتمياً في رؤيته إلى . ما يسميه تودوروف . بالرؤية من الخلف [٢]، أو . ما يسميه جيرار جينيت . بالتبئير الخارجي [٣] . فهو لا يفسّر الأحداث ولا يبرر منطق وقوعها أو أسبابها ، ولا يضيره طريقة حصوله على معلوماته وله القدرة على أن يخترق الأماكن وبواطن شخصياته ، وأن ينتقل من زمن إلى آخر .

٢. المنظور الداخلي :

---

(١) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٥٢) .

(٢) ينظر : الأدب والدلالة ، تزفتيان تودوروف ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١ ، حلب ، ١٩٩٦: ٧٨.

(٣) ينظر : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرار جينيت ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧ : ٢٠٢.

وفيه تقوم بنقل رؤية الراوي الداخلي واحدة من الشخصيات الفاعلة في النص الروائي، وقد أطلق بعضهم على الراوي الداخلي اسم (التبئير بوساطة الذات) منطلقاً في ذلك من وجهة نظر الشخصية التي تعبّر عن ذات الكاتب ، وهي شخصية مشاركة في الحدث ، صانعة له (الشخصية المبأرة) [١] . وقد ظهرت تقنية الراوي الداخلي في رواية المطلبي بصورة واضحة من خلال رؤية الشخصية الرئيسة (محمد) التي أدّت دوراً بارزاً في الكشف عن عناصر الرواية الفنية ، من شخصيات وأحداث وخلفية زمانية ومكانية ، بتموقعها داخل النص ، وأدائها دور الراوي البطل الذي صحب الحدث وشارك فيه ، فعمد إلى اختيار الوقائع الدالة والمؤثرة التي أضفى عليها رؤيته الخاصة ، وقدّمها للمتلقي على أنها حقائق واقعة ، وتجارب معاشة ، غير مستقلة عن الذات . قال الراوي : " وتذكّر محمد فريد بك ، وردّد في نفسه " بك، بك" وعجب كيف تعبّر هذه اللفظة ، التي ألغاها العراق رسمياً مع ما ألغى من ألقاب أخرى ، عن طبقة خاصة ، وعن الصلف فيها والتملّق لدى الحاشية التي تحيط بصاحبها . وتذكّر حين أراد الالتحاق بدار المعلمين العالية أنه احتاج إلى شهادة حسن السلوك ، فذهب إلى الشرطة للحصول عليها ، ولكنه جوبه بكاتب في لباس مدني يحيط به جمع من الطلبة يسألونه عن شهادات حسن السلوك الخاصة بهم، فاندسّ بين الجميع لعلّه يفيد شيئاً ممّا جاء من أجله ، إذا بالكاتب يخاطبهم في صراحة قائلاً " أوّلاً أصحاب الكارتات " أي الذين يحملون بطاقات توصية من ذوي الشأن . وسأل أحد الطلبة متعجباً : " كارتات ؟ " فردَّ الكاتب بلا حياء : " نعم كارتات " من بك ، من باشا ، معالي ، فخامة ، فهمت ؟ " [٢] . فينقل الراوي من خلال وعيه ومنظوره الخاص جانباً من أشكال السيطرة التي كان يمارسها ذوو الشأن من أرباب السلطة وأصحاب النفوذ بحق المجتمع في تلك المرحلة من تاريخ العراق المعاصر ، مصوراً بسخرية ما كان شائعاً من تفشّي الألقاب الزائفة بكثرة ، وقد اتخذها أصحابها وسيلة للابتزاز والاستحواذ .

---

[١] ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٣٠٠.

[٢] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٨) .

وعلى هذه الشاكلة يمضي الراوي الداخلي بسرد مشاهداته التي اختزنها في وعيه ، لكونه جزءاً من مجموع كبير خضع لمؤثرات أحداث قد عاصرها أو كان طرفاً في وقائعها ، لذلك فهو في سرده وتبئيره ، لا ينظر إلى الحكايات من الخارج ، ولا يبدو فيها متفرجاً ، بل يسرد الحدث من منظور داخلي ، هو منظوره الخاص الذي ينظم الحكاية من الداخل ؛ ليظهر صورة تقترب من التجربة التي خاضها بنفسه ، إن لم تأتِ مطابقة لها . فهو يعيش داخل الأحداث ، ويسعى إلى أن ينقلها إلى الآخرين نقلاً حياً على وفق رؤيته لها . قال الراوي : "وحين نزل أخرج من ثوبه حفنة جوز وقدّمها إلى محمد فأخذ محمد ثلاثاً ، ولمّا فتح واحدة وجد بها لُباً طرّياً ، فذاقه فوجده لذيذاً . والتفت إلى صاحب البستان وسأله عن مقدار ما تحمله شجرة الجوز تلك وكانت ضخمة جداً تحتل أغصانها مساحة كبيرة ، فأجابه : " أكثر من خمس ألف " وقال إنه مضطر إلى بيعها بثلاثة دنانير لأحد تجار الأخشاب في الموصل. وحين استفسر محمد منه عن السبب أجابه إنّ بستانه مجاورة لبستان عثمان بك أخي الشيخ عبد الله بك ، وأنه يخشى أن يقتطع زاوية البستان كلها طمعاً بشجرة الجوز ، فإن قطع الشجرة وباعها سلمت له الأرض التي تحتلها ، فنصحه محمد أن يخبر مدير الناحية بوجودها قبل أن يستولي عليها عثمان بك ، فأجابه بلهجة تخالطها لكنة " الشيوخ هنا أصحاب السلطة ومدير الناحية والشرطة يرضون بما يريده الشيوخ... وأنهى صاحب البستان قصته متضرعاً بألا يكلّم أحداً بما قصّ عليه ، وقال " أنا يروح هلاك " فطلب منه محمد أن لا يقلق أبداً. وأحسَّ محمد بالغضب يثور في دمه، وما كان يثير محمداً كالظلم والجور " [1] . فهو في تبئيره وتنقّله بين الأزمان والأمكنة يسعى إلى تعميق إحساس المشاكلة في المعاناة المستديمة بين الماضي والحاضر ، وتشابه ذلك بين الريف والمدينة ، فالكلّ يعاني من المتسلطين ، وإن اختلفت أشكالهم وتسمياتهم وأساليبهم القمعية النفعية . ويكشف الراوي الداخلي في الوقت ذاته عن صفاته الشخصية ومكنونات نفسه ، فيحرص على إظهار موقفه حيال ما يبصره من مشاهد

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٣١) .

أو يتعامل معه من أحداث ، ويحاول قدر الإمكان أن يظهر بمظهر إيجابي في رؤيته ، أو في الأقل يلزم جانب الحياد فيما ينقل من صور ، تاركاً الحكم للقارئ .

ويمكن أن تعدّ رؤية الراوي الداخلي رؤية توثيقية ، فهو يلتقط صور الأحداث التي يتفاعل معها في واقعه ، ومن ثم يعيد صياغتها على وفق منظوره؛ ليحفظها من الضياع ، وليوصلها إلى الآخرين . فيكون بذلك المبئر الذي يعبّر عن الفعل الحكائي بمنظوره الذي يتواءم مع انطباعاته الذاتية عنه ، من غير أن يسمح بظهور منظور آخر إلى جانبه ، لكونه الشخصية المعايشة للتجربة في زمانها ومكانها ، وفي هذا إثبات لذاته .

وتتميز هذه الرؤية بامتلاكها (رؤية مجاوزة) في مقابل الشخوص الأخرى، لعلميتها الكلية ومعرفتها المطلقة بعالم الرواية ، فهي تمتلك القدرة على استبطان دواخل شخصياتها ، والإحاطة بعملياتها الذهنية والنفسية ، كأن يكون ذلك بوساطة التأملات أو قراءة الأفكار والأحاسيس التي لا سبيل لشاهد العيان أن يتعرّف عليها ، ولكنها تستطيع أن تصل إليها عن طريق التخمين أو الافتراض سواء أكان ذلك بمراقبة الإشارات التي تصدرها الشخصية في بعض تصرفاتها ، أو بإسقاط الخبرة الشخصية على المشاهد والحركات الماثلة أمام العيان ، أو أية طريقة أخرى من الممكن أن تستقى منها المعلومة [1] . قال الراوي : " وضحك محمد في نفسه وهو يرى صباحاً يفلسف فجوره وإباحيته . وأحسَّ باحتقار شديد لهذه الحشرة السائبة التي تضرُّ ولا تنفع ، ثم بلع ريقه وقال له " أنت تنسى الأدب " فسخر منه صباح قائلاً " لا بُدَّ من نظرة سياسية واعية تلوّن كلّ شئ حتى الأدب " ، وتأمل محمد هذا المخلوق الماثل أمامه الذي خفقت قدماه على هذه الأرض ، وهما تسرعان به إلى القبر كالآخرين من غير أن يلتفت إلى نفسه ، إلى روحه بعض التفاتته إلى جسده، يا له من حيوان همّه الأ طيبان كما يقول العرب القدامى . وعجب من صلف الإنسان وغروره على عجزه وتفاهته ، وظلَّ صامتاً يتأملهُ ... وفكّر في نفسه " ما أبعد أمثال صباح عن الحقّ "

---

[1] ينظر : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤: ١٤١.

ثم أضاف في ذات نفسه وودّ لو خاطبه بقوله " أنا وأنت بين الإيمان ونقيضه ، فمنهما تنبع النظم وتفترق وتتصارع المذاهب وهي تجري في تطور مستمر " [١] . فهذا النص يظهر أن العلاقة بين المبئر والمبأر ليست علاقة خارجية ، وإنما هي علاقة في العمق ، فالراوي الداخلي في تبئيره شخصية صباح، يعتمد على خبرته وتأملاته التي استطاع من خلالها أن ينفذ إلى دواخل شخصية صباح ، ويتعرف على مشاعره الباطنية من منظور الناظم المبئر ، فضلاً عن معرفة أوصافه الخارجية . وهكذا أتاحت له الرؤية المجاوزة أن يصف داخل الشخصية وخارجها في آن واحد .

ومن سماتها الأخرى ، وجود مسافة فاصلة بين الروائي والسارد ، أي تكون هناك مساحة سردية تفصل بين الراوي والكاتب ، فتغدو هذه المسافة وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها المؤلف ، وبذلك يستطيع أن يمرر ما يشاء من الأفكار و(الأيدلوجيات) من غير أن يُرى بأنه يتدخل في عملية السرد بشكل صريح ، لكي لا يبدو وكأنه غريب عما يسرد أو ينقل من أحداث وحكايات ، أي أنه يقوم بعملية السرد والنقل بصورة غير مباشرة ، عن طريق الراوي الداخلي الذي ينوب عنه في ذلك [٢] . قال الراوي : " وحين تكاثفت الجماهير وجد نفسه كالورقة تجرفها الأمواج، ولم يعد يستطيع أن يغيّر مجرى اندفاعه بفعل أمواج الجماهير المتدافعة . وانتهى به المطاف إلى النادي " الأولمبي " في مواجهة ساحة " عنترة " ، ولم يكد يصدّق عينيه وهو يجد صباحاً ومحييا وبأيديهما حبال غليظة يحاصرون ثلاثة من أصدقائه المدرسين : احدهم حضرمي والآخر مصري قضى معظم سنيّ شبابه في العراق والثالث عراقي وهو أستاذ معروف ، وكلهم معروفون بتدينهم ، وقد يحسبهم بعض الأصدقاء من المتعاطفين مع القوميين . وتذكّر محمد أن صباحاً في بيروت ، ثم تذكّر أنه قال : أنه يبقى أسبوعاً خارج بغداد ، وقد مضى على ذلك أكثر من عشرة أيام ، رآهما يحاصران في جانب من ركن النادي الأيسر أصدقاءه الثلاثة ، وصباح يشير إلى محيي ،

---

(١) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٣٩) .

(٢) ينظر : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، د. عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٨ : ١٧٧ ، وما بعدها .

ومحيي يأمرهم أن يهتفوا : " يعيش ماركس " ، وتوقف العراقي قليلاً ، ولكن رفيقه المصري غمزه بيده غمزة خفيفة ، فهتفوا " يعيش ماركس"، فلما سمع محمد ذلك لم يكد يخفي ضحكة ضجَّ بها صدره ، وقال في نفسه " صباح ، أيها الوغد ، كي يعيش ماركس ، وقد مات قديماً وبليت عظامه " [1] .

ففي هذا المقطع السردي عمل الراوي البطل بمنظوره الخاص على إخفاء الروائي وإلغاء دوره ، وبهذه الطريقة غدا راوياً وسيطاً ، ناقلاً للحكاية وأداة (تقنية) استخدمها الكاتب في الكشف عن عالم قصته . لكن وجهة النظر لم تكن للراوي الداخلي هذه المرّة ، وإنما هي وجهة نظر المؤلف الذي ظهر بمظهر المؤيد لبطله والمنحاز إلى زاوية نظره ؛ لينقل من خلالها موقفه من الثورة التي حدثت في الرابع عشر من تموز ، والتغيّر الفكري الذي رافقها . فهو يرى أنها فسحت المجال لبعض المجموعات الحزبية التي استمدّت أفكارها من تيارات أجنبية ، لممارسة دور الرقيب الوطني ، فراحت تحاسب أبناء الشعب على توجهاتهم الدينية والفكرية ، وهكذا بدا كأنّ استيراد الأفكار الخارجية يمثل جوهر التغيّر الذي جاءت به الثورة ، في حين أنها أستغلت من الجماعات المرتبطة بالخارج فكرياً ، ولا تمثل أفكار تلك الجماعات حقيقة توجهاتها الفكرية .

يتضح مما سبق أنّ الرؤية الداخلية تمتلك قابلية الحركة والتنقل بسهولة في عالم الرواية ، مما يتيح للشخصية المبأرة أن تمرر أفكارها ومواقفها وتسفّرها إلى المتلقي بحرية واسعة . ويعدّ وعيها الداخلي بمثابة أداة مصوّرة مركّبة على عين الشخصية ، ترصد كلّ ما يجري من أحداث بدقة ، فتظهر ما ترغب أن تظهره ، وتخفي ما تريد أن تخفيه ، وما على المتلقي إلاّ أن يتقبّل الصور والأحداث التي تعرضها عليه ، لانسجامها مع منظورها وقناعتها .

بنية السرد القصصي :

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٢٠٨) .

تعدّ تقانة السرد ، بوصفها فعّالية حكائية ، ركناً جوهرياً في الكيفية التي تقدّم بها حكاية الرواية ، لكونها تمثل حلقة الوصل بين المرسل (الباث) والمرسل إليه (المتقبّل) ، باستخدام صيغ خطابية وضعت لهذا الغرض ، انطلاقاً من تعدّد المستوى الحكائي في القصة . وبناء على هذا المنظور ، فإنّ أي نصّ لا يحتوي على هذا الفعل الحكائي ، لا سرْد فيه [١] . وقد جاء شكل السرد في هذه الرواية في مستويين، اتجه الأول نحو السرد الموضوعي الذي يرتكز على الرؤية الخارجية ، فيما اتجه الآخر إلى السرد الذاتي المنزوع من تداعيات الذات ورؤاها ، وحلّق في فضائه الرحب .

١ . السرد الموضوعي :

يبرز صوت الراوي العليم بصورة واضحة ومهيمنة على مسار القص في النص السردي ، فهو يقدّم الأحداث من وجهة نظره ، بالاعتماد على منظوره الخارجي لها ، من غير أن تكون له صلة حميمة وانفعالية بها ، إلاّ من حيث ما يقوم به من عملية السرد ، يلزم جانب الحياد من الأحداث الجارية ، وينقلها كما هي في واقعها ، بلا تأثر بمجرياتها . قال الراوي : " كانت الأسابيع التي تلت ١٤ تموز تبعث في جماهير الشعب العراقي آمالاً عراضاً في الحياة الحرّة السعيدة ، وكانت تخلق جوّاً يبعث في النفوس التفاؤل في حلّ المعضلات كلها حلاً سريعاً يرضي سواد الناس ويحقق آمالهم الوطنية ، فكانوا كأنّهم يعيشون في حقبة تاريخية جديدة سيكون كلّ شئ فيها سائراً في طريقه الطبيعي الذي يجري إلى تحقيق الأهداف والآمال . وتراءت تلك الحقبة التاريخية الجديدة وكأنّ هوّة تفصل بينها وبين العهد الملكي الذي سبقها ، وبدت الهوّة تتسع وتتسع ، وبدأ العهد السابق يبتعد ويبتعد ، ولم يعد منه إلاّ شبح شاحب يدلف نحو الأفق فتلفّه ظلمة تتكاثف على مرّ الأيام . وبدت الطبقة التي كانت تمثل ذلك العهد لا تنسجم مع الزمن وكأنها عاشت في حقب سحيقة تختلف عن العهد الجديد في

---

[١] ينظر : الراوي (الموقع والشكل) ، يمني العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١، ١٩٨٦: ٢١. وتحليل الخطاب الروائي : ١٦٩ ، وما بعدها .

كل شئ ، وبدت وكأنها شجيرات انتزعت من تربتها في غير أوان غرسها ، وغرست من غير مراعاة لطبيعتها في تربة غريبة عنها في كل شئ . لقد صارت تلك الطبقة تشعر ، يوماً بعد يوم ، بأن زمانها قد مضى إلى غير رجعة ، فاستسلمت لحياة الغربة في حقبة تاريخية لا تمتُّ إليها ، وإن حاولت فئة من شبّانها أن تتعلّم لغة الزمن وعاداته لتستطيع العيش فيه ، ولكن هذه الفئة لم تجد من الشجاعة ما تجعلها تقف بمفردها فترفع صوتها أو تعبّر عن آرائها . لقد راحت تقف في الظلال ، في ظلال الأشياء ، أولاً ، ثم تخرج قليلاً من هذه الظلال لتلوك الشعارات الجديدة ، ولكنها أسرعت فصارت تقف في ظلال الأشخاص الجدد ، وتحاول أن تنضّم إليهم ، ومن هذه الفئة من رمى نفسه ، بما أُوتي من دهاء موروث، في ظلال المتطرفين من دعاة التطرف الثوري ، ورفع صوته في وقاحة ، وهو يفتي بالإجهاز على الرجعية " [١] .

يظهر النص تسلط الراوي الخارجي وسطوته على فضاء السرد ، فقد أتاحت له الرؤية الخارجية تشكيل بؤرة سردية مطلقة التحكم في عرض الأحداث والأزمنة والأمكنة التي تحدد فضاء الرواية العام والخاص ، لكنه اكتفى بأن يكون راوياً شاهداً حيادياً ، لا ينحاز إلى شخصية أو فكرة معينة ، ورضي بأن يكون حلقة وصل بين الأحداث المعروضة والقارئ ، بالارتكاز على ضمير الغائب (هو، هي). لكن من غير أن يتحرّر كل التحرر من أثر الكاتب عليه، ولو بقدر محدود ؛ لأنّ فكرة الرواية هي فكرة الكاتب ، يوجهها إلى الوجهة التي يرغب فيها ، حتى إن حاول إخفاءها بين السطور . على أية حال ، فهذه الصيغة من السرد تكشف عن النمط السردي الغالب في الرواية ، وهو ما يطلق عليه بصيغة الخطاب المسرود الموضوعي [٢] . ففي الوقت الذي ينقل فيه الراوي الأجواء التي سادت الشارع العراقي بعد الثورة ، وتفاؤل الناس في غد مشرق يعوضهم عن الحرمان والقهر ، ويحقق أمانيهم في الحرية والعيش الرغيد ، نجد أن الراوي يكشف عن تخوفه من الوصوليين الذين يستطيعون أن يبدّلوا وجوههم

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٨٣) .

[٢] ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ١٩٧.

ويندسوا بين صفوف المتطرفين والمتطفلين على الثورة ليحرفوا مسارها بالشعارات البرّاقة .

تمتاز الرواية بتنوع صيغها الخطابية بالشكل الذي يضاعف طاقة السرد في المسرود الروائي ويفتحه على أُفق تعبيرية ، من شأنها أن تغني سرديته ، وتعمّق فضاءها الحكائي ، وفي الوقت ذاته ، تمنح الراوي حرية التنقل بين وجهات نظر شخصياته المختلفة عن طريق استبطان دواخلها وتقمص أدوارها ، وهو بهذا العمل يسعى إلى أن يلامس مواطن الحس فيها ، حتى يتمكن من إخراج مكنونات وعيها الداخلي ، ليتعرف على مواقفها ورؤاها في عالمها الخارجي . قال الراوي : "وظهرت في ذهنها صورة ابن عمّها حسن فوقفت عن الكنس ، ولكنها ما كانت تدري لمَ خشيت أن تواجه الصورة ، فحرّكت رأسها بشدّة وعنف ، وكأنها تحاول نفضها عنها جانباً ، وشغلت نفسها بتنظيف الزاوية ، فسمعت حواراً لم تتبيّن معناه ، من الحجرة الأمامية التي لم يفصلها عن حجرتها غير ستار من قصب الخيزران تشد بعضها ببعض خيوط صوف ملونة ، وتتشابك على جوانبه قلائد من ودع وخرز أزرق يتدلى وسطه تمثال صغير من قماش كثير الألوان ، لفتاة في زي كردي ، فأنصتت تصغي فتبيّنت صوت ابن عمّها حسن يرتفع ، وفيه حزن وغضب وتأنيب قائلاً بالكردية إنه " فقير لا يملك قصراً ولا سيارة ، أمّا ذلك البغدادي فغنيّ، نعم غنيّ يستطيع أن يشتري ما يشاء ومَنْ يشاء وسيشتري نسرين " فتقاطعه أمّها قائلة " الزواج قسمة ونسرين من نصيب البغدادي " ، ثم عاتبته على قوله " يشتري نسرين" ثم أضافت " يتزوجها على سُنّة الله ورسوله " ، واستغربت مهاجمته لرجل شريف كخطيب نسرين ، فقاطعها حسن مستغرباً من هذا الزواج المفاجئ ، وانفجر يلعن كلّ شئ في صوت غاضب ، أحسّت فيه نسرين ، برنّة حزن وأسف ، فحاولت أمها تهدئته قائلة " أنا أعرف أنك تحبها منذ الصغر ، وأنها رفيقتك في الحقل على السهل واللعب بفناء الدار ، ودرْس كلام الله " ثم شرحت له أمر الزواج بصراحة امرأة جبلية ، وحاولت أن تضعه أمام الأمر الواقع فقالت : " أنت واحد منّا ، أنت من الأسرة ، ابننا ، ولذلك سأطلعك على السرّ وأرجو أن لا تحدث به أحداً " وأضافت " إنّ الأمر أفلت من يد الأسرة بعد أن علم عبد الله

بك بخبر البغدادي ، فأرسل إلى أبي نسرين يطلب منه أن يقرضه خمسين ديناراً ، وأنت تعرف معنى القرض عند شيخ عبد الله بك ، فمن يستطيع بمطالبته بسداد الدّيْن ، فلما أجابه أنه لا يملك خمسين ديناراً ، ذكّره بالبغدادي وأجبره أن لا يردّ طلبه الزواج من نسرين ، وأنذره إن هو رفض " ثم صمتت لحظة واستأنفت قائلة " شيخ عبد الله بك أصبح طرفاً في المسألة، وهو لا يتنازل عن الخمسين ديناراً كما يعلم كل واحد في المنطقة ، وليس من طريق لدفعها إليه إلاّ من صداق نسرين " [1] . فهنا ، ينتقل الراوي الخارجي من صيغة الخطاب المسرود إلى صيغة الخطاب المنقول . فكانت نسرين في النص المتقدم وساطة لنقل الحوار الذي دارَ بين ابن عمّها حسن وأمّها ، وقد أظهر الحوار موقف كل منهما من خطيب نسرين القادم من بغداد . فمنح هذا التنويع السردي الشخصية حرية التحرك في مساحتها السردية ، والتعبير عن مشاعرها ورؤاها حيال واقعها ، وقد عبّر حسن وأم نسرين عن واقع تتحكم في مقدراته الطبقات الفئوية التي تعمل بشتى الأساليب على إذلال الناس وإهانة كرامتهم وابتزازهم تحت تأثيرات المال والسلطة . أما الراوي فضمن رؤيته الاجتماعية يعمل على تعرية الواقع وفضح مؤامرات أصحاب السلطة والمراكز الاجتماعية التي تصادر الحريات وتسلب الحقوق التي لا يمكن له أن يتجاهلها ويتغافل عن تأثيراتها في ميادين الحياة المختلفة.

وعلى هذا المنوال ، تتعدد صيغ الخطاب الروائي ، بتعدد أشكال الرؤى والأفكار التي يعبّر عنها الراوي الخارجي ، وفيها جميعاً ، يبرز صوته عالياً ، فيشرح مرّة ، ويعلّل أخرى ، ويعلّق في ثالثة ؛ لإيصال الفكرة وتصوير الحدث . قال الراوي : " ووقف شوكة بك في المدخل المشرف على حديقة القصر فتقدّمه ثامر ، ونظر إلى الحديقة ثم أشار إلى شوكة بك قائلاً " تفضل شوكة بك ، أم صبيح في الحديقة " وقاده ثامر ، وهو يتلفت ويبتسم تزلفاً وكأنه كلب يهزُّ ذيلاً غير منظور ، فنهضت أم صبيح من الأريكة المتأرجحة وحيّتْه مبتسمة ، وقد مدّت يدها نحوه ، فتقدّم شوكة بك نحوها

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٤٦-٤٧) .

يردُّ التحية ويقبّل يدها في حين راح ثامر يتطلع إلى ذلك في غبطة وراحة . وأشارت إلى شوكة بك أن يجلس على الأريكة ، قربها ، وهي تكرر تحياتها وترحيبها .

- أهلاً وسهلاً .
- بك أم صبيح .
- تشرفنا شوكة بك .
- لنا الشرف .
- صارت مدة ما شفناك فيها ؟ زعلان ؟
- لا يا أم صبيح ، أنا واثق ، أنتِ ما تنسين الأصدقاء .
- كيف أنساكم . أنت الروح والريّة ، أنت صرت اليوم منّا ، فريد بك ذكرك هو ، تعرف ، واحد منّا ، متعاون لآخر درجة .
- أنا ما أردُّ لكِ طلب أنت تعرفين ، أنت تأمرين دائماً أنا أشكرك أم صبيح على الدعوة إن شاء الله أردُّ لك الجميل .

وراحت تحيّيه وتعبّر له عن تقديرها ، وهو يردُّ التحية ويعبّر عن أشواقه لرؤيتها واستعداده لتلبية طلباتها " [1] . استخدم الراوي صيغة الخطاب غير المباشر (الحوار غير المباشر) ، لشرح نوع العلاقة التي تربط شوكة بك . من أصحاب المراكز في الدولة . بأم صبيح صاحبة القصر ؛ ليظهر من خلال شوكة بك أن ذوي السلطة لا همَّ لهم غير البحث عن إرضاء غرائزهم الماديّة ، من غير اكتراث بشؤون الناس وهمومهم ، للدلالة على فساد الحكم .

ومن سمات الخطاب الروائي في الرواية سمة الخطابية والإنشائية ، ويظهران من خلال تداخل رواية الأحداث والأقوال ، من غير أن يؤثر هذا التداخل في الفعل السردي بصورة مباشرة ، ممّا أدى إلى تعدّد صيغ الخطاب وتنوعها في الرواية . وقد اعتمد الروائي أساليب سردية عدّة ، ومنها أسلوب الرسائل الذي يعدّهُ بعض النقاد بأنه " حيلة فنية للاسترسال مع الأفكار والمشاعر ، لما للرسائل من المقدرة على مقاربة

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٨٩-٩٠) .

النفس والآخر " [١] . ويصنف أسلوب الرسائل ضمن الخطابات المعروضة ، أي أنها تأتي على صيغة العرض ، وقد تتعدد وتتحول إلى الخطاب المسرود عندما تأتي على شكل سرد [٢] . قال الراوي :

" عزيزي محمد :

" لقد تلقيت رسالتك مسروراً وشكرت لك ثناءك ، ولكن أأستطيع أن أسميها رسالة أم هي برقية اتخذت طريقها ، خطأ ، في البريد ؟ لا أدري لِمَ صرت تنفر من الكتابة ، ولِمَ هذه الجفوة بينك وبين القلم ؟ أما آن لك أن تكفّ عن القراءة أو تقصرها على وقت أقصر ؟ ولكن عفواً ، ليس من حقي أن أسأل ، أو أن أشير ، ولكني ، مع ذلك ، وددت لو أطلت بعض ما أطيل أنا ، وأطلقت نفسك على سجيتها تتحدث إليَّ كما يشاء الحديث بين صديقين حميمين ، أم لعلّي أشتط فيما أطلب وأنا أجهل ما يدور في عالمك ، أليس فيه طيف جميل يترآى في أحلامك ، فيلّون الآفاق حولك ، ويبعث فيك ميلاً إلى الحديث والغناء ، وإحساساً حيّاً ، بمفاتن الجمال ، ومتعة بمظاهر الحياة " [٣] . فالراوي الذي نقل الرسالة هو راوٍ كلّي العلم ، وقد استخدم ضمير المتكلم (أنا) ، فغدا السرد في هذه الحالة سرداً ذاتياً منقولاً من شخصية المرسل (عبد الله) ـ بوساطة حامل الرسالة الذي هو (الراوي) ـ إلى شخصية المرسل إليه (محمد) . والرسالة وسيلة لإثارة مشكلة ما ، ومن ثم البدء بمناقشتها ، أو أيّ موضوع آخر يريد الراوي أن يبرزه من خلال الرسالة . وقد أراد الراوي في الرسالة السابقة أن يعرف الأسباب التي دعت (محمد) للابتعاد عن الكتابة ، ولكنه في الوقت نفسه أراد أن يدلّ على أنّ (محمداً) أديب كاتب . ويعدُّ هذا الانقطاع المؤقت أمراً صحياً وضرورياً في العمل السردي ؛ لأنه يشكل عامل جذب وإثارة للقارئ ، لكي يبقى مشدوداً إلى القراءة والمتابعة ومتواصلاً معها. إنّ التنوع السردي الذي عرض في النصوص السابقة ، لا يعني أن

---

(١) الجنس الحائر (دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية) ، عبد الله أبو هيف ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٢٦٢.

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٠٢ ، وما بعدها .

(٣) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٥٧) .

هناك أكثر من راوٍ في الرواية ، بقدر ما يعني أن هناك أصواتاً سردية متعددة وليس رواة متعددون ، فالراوي في بعض الأحيان يلجأ إلى إدخال أصوات سردية متعددة ، ولكنه يبقى محافظاً على موقعه المهيمن على إدارة العملية السردية ، ويرى بعض النقاد ((أنّ جميع هذه الأصوات الروائية تتوحد في منظور أيديولوجي واحد ورؤيوي متماثل تقريباً ، ولذا فإن اندماجاً لمثل هذه الأصوات المتقاربة والمتماثلة لا يؤدي إلى خلق رؤيا متعددة الأصوات " بوليفونية " بل رؤيا هتروفونية ")) [١]. ذات صوت واحد وهذا يعني أنّ الرواية ما دامت تسلط الضوء على أحداث معينة في حقبة زمنية معينة ، تصبُّ جميعها في منظور اجتماعي وسياسي واقتصادي واحد ، فإن تعدد الأصوات السردية حينئذٍ تصبح غير مؤثرة ، لكونها تروى بوساطة راوٍ واحد ، أحادي الجانب .

٢ . السرد الذاتي :

يختلف هذا النمط السردي عن سابقه ، في كون الشخصية الروائية هي التي تتولى زمام السرد وتتحكم فيه ، من خلال " إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة ، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي " [٢] . وهذا لا يعني إلغاء دور الراوي العليم نهائياً ، فهو موجود في الواقع النصّي الذي يعتمد التخييل في منطق السرد ، ويكون موجوداً حينما يتدخل بصورة تخييلية في وعي الشخصية ، باستخدام ضمير المتكلم (أنا) السردي ؛ ليغدو الراوي . الشاهد الذي ينقل مشاهداته ومعايناته من خلال وعيه الذاتي لها . فمعاينة بنية الرواية السردية تكشف أن الروائي لم يلجأ في السرد الذاتي إلى ضمير المتكلم (أنا) المباشر ، وإنما استخدم الضمير ذاته الذي عمل به في السرد الموضوعي ، ليغدو ضمير الغائب ، الضمير المؤطر للرؤية الموضوعية الخارجية والذاتية في آن واحد . وهذا يعني إحلال ضمير الغائب مكان ضمير المتكلم ، وفي حالة استخدام الروائي هذا الضمير، ينتقل السرد إلى الداخل ، أي أنه سيكون

---

[١] الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢: ٥٠.

[٢] الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) : ١٨٣.

ضرباً من ضروب (المونولوج) الداخلي الذي هو في حقيقة أمره صورة مموهة لضمير المتكلم (أنا) ، أو ما يطلق عليه بعضهم " أنا الراوي الغائب " [١] . ويعمل هذا النوع من السرد على استبطان وعي شخصية مشاركة في الحدث وممسرحة ، على شكل (مونولوج) مروي في الغالب ، ويظهر هذا النمط السردي عندما تعبّر الشخصية عن حوادث وأفكار وقعت في زمن المؤلف الماضي ، فتسردها عن طريق سلسلة من (المونولوجات) والاستذكارات والاسترجاعات الماضية [٢] . قال الراوي : ((أما مفوض الشرطة... وتذكر معرفته به أيام طفولته في القرية ، فلم يتغير كثيراً ، ولم يرتق فوق رتبته السابقة ، " وربما نال ترقية ، ثم عوقب فنزعت منه " ، ثم تذكر كيف كان يخافه كثيراً ، ويخاف تلك العصا السوداء القصيرة التي كان يحملها دائماً ، ويضرب بها الناس كباراً وصغاراً. رآه مرّة ، يضرب حلاق القرية المتجول الذي يعرفه الناس باسم " قادر " . وكان قادر هذا من أبناء الشمال ، هاجر إلى الجنوب ، إلى تلك القرية ، فسكنها وألفه الناس ، وكانت لتلك القرية (التي ارتقت إلى " ناحية " فيما بعد) خصائص تنفرد بها عن القرى الأخرى المتناثرة على سهول الجنوب وحفافي أهواره ، وكان من أبرز خصائصها قادر الحلاق المتجول ، ذو القامة القصيرة ، بمنكبيه العريضين ، ولحيته الكثة التي اختلطت ببياض شعرها بقية من شعر أسود ، وكان قادر يتكلم بلكنة غالبة حاول أن يميل بها إلى لهجة أهل الجنوب فصارت خليطاً لا يجيده غير قادر . وكان قادر كثيراً ما يكلّم نفسه بكلام مسموع . كان محمد يحب قادر كثيراً ، وإن كان يكثر من زرع الجروح في رأسه متى تولى حلاقته . وكان محمد يظن أن أهل القرية يحبونه أيضاً ، وكان قادر يجهد حين يتكلم، فيبدو خشناً بصوته الغريب المختلط ، ولكن أهل القرية كانوا يعلمون أن خشونته لا تنطوي على شدة أو عنف في طبعه ، وأنه لطيف رقيق وإن بدا على غير حقيقته . ولم يعلم محمد سبباً لاعتداء ذلك المفوض على قادر ، ولكنه سمع المفوض يناديه في زقاق ضيق ، وسمع

---

(١) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، د. موريس أبو ناضر ، دار النهار للنشر، بيروت ، ١٩٧٩: ١١٦.

(٢) ينظر : الصوت الآخر : ١٧٨، وما بعدها .

قادراً يقول له : " أنت مفوض مال شرطة شتريدين " ، ثم رأى المفوض يهجم عليه ويضربه بتلك العصا السوداء القصيرة ، ورآه يركله برجله فينكفئ على ركبتيه وتتبعثر على الأرض ، أدوات الحلاقة من المحفظة السوداء التي كان يشدها على حزامه ، فيشغل نفسه بالتقاطها ووضعها في محفظته . وكان محمد مع ثلاثة من الأطفال ينظرون إلى صديقهم قادر ، وهو يلتقط أدوات الحلاقة ، ولكنهم ما كانوا يبدون شيئاً فقد ملأهم اعتداء المفوض بالرعب والحيرة)) [١] .

تتجلى طريقة التعبير الذاتي بصورة واضحة في النص ، فمن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي ، ينقل (محمد) بتأمله لمحات مفوض الشرطة (فائق أفندي)، وبوعي مدرك ، مذكرات طفولته عن سيرة هذه الشخصية وسلوكها ، عندما كان صاحبها ، مفوض الشرطة ، مسؤولاً عن قريته آنذاك ، فاسترجع في ذاكرته ممارساته وأعماله التعسفية حيال أهل القرية ، ولاسيما حلاقها (قادر) بشخصيته المشهورة فيها . وما هذا الصوت إلاّ صوت آخر ، لشكل السيرة الذاتية الذي يعمل على سبر أغوار شخصية البطل وإخراج ما تحتفظ به ذاكرته ، تاركاً له حرية التعبير كيفما شاء ، وبالطريقة التي يرغبها ، بما يكوّن مساراً سردياً قائماً على حرية تعبير الشخصية عن ذاتها ، بلا وسائط .

ولم تكن صيغة المسرود الذاتي وحدها السائدة في الرواية ، وإنما تنهض إلى جانبها صيغ أخرى ، تتناوب فيما بينها في الظهور وتولّي مهمة السرد ، بشكل يجعل من الرواية نسيجاً سردياً متماسكاً ، لا يسمح بخرقه ، ولا يترك ثغرة يدخل منها راوٍ آخر ، غير شخصية الراوي البطل ، وهذا يزيد من تركيز المادة السردية، ويحصن ذهن القارئ من التشتت أو الشرود . قال الراوي : ((وكان محمد يحس ، في نهاية الأمر، أن ما تخلقه أشواقه من مغامرات يحاول فيها أن يجد طريقاً للظفر بصبرية عبث لا طائل وراءه ، فقد شاءت الحظوظ أن يحرم عبد الله من صبرية ، وشاءت ، أيضاً ، أن تضعها أمامه ، قريبة مواصلة ، في ظاهر الأمر ، ولكنها بعيدة منه ، في

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٥-٦) .

حقيقة الواقع ، تحول بينه وبينها أشباح لا تفتأ تتطلع إليه وتراقبه من غير أن ينالها نصب أو ونى . وكانت خواطره ، في أحيان أخرى كذلك، تختلط وتجري في اضطراب عجيب ((هذه العصابة ، هذه الشبكة تخرب البلد وتعبث بي، إنها السبب في مأساة صبرية ، آه لولا هذه الشبكة)) .

وتتطلع صبرية في خياله ، في بيت عبد الله زوجاً مرحة ضاحكة العينين والشفتين ، معبّرة بذلك تعبيرها الخاص الساحر ، ولكنها ، في الوقت نفسه ، تتلفت حزينة ، وفريد الوضيع يجرّها في عنف ويرمي بها على السرير ثم يلقي بجسده عليها : " هؤلاء الأنذال ، هذا المتفسخ " . ويحاول أن يفكر في فريد هذا الذي اعتادت الشبكة أن تذكر اسمه مقروناً بلقب " بك " فيتهلل وجهه وهو يسمع ذلك يتردد في حضوره . وكان محمد يحاول أن يفكر فيه ، ولكنه ما إن يتطلع إلى صورته في خياله حتى يرى فيها شفتي صباح وهما تتمطيان بابتسامة عاهرة ، ولا يكاد محمد يلمّ شفيته في آلية سريعة ليبصق في وجهه حتى تنقلب إلى صورة ثامر، وهكذا يجد محمد نفسه في دوامة من الخواطر والصور والأشواق والمغامرات الخيالية التي ترسمها مخيلته بعيدة نائية ولكنها تنتهي بالرقباء والأبواب " [1] . فالراوي البطل باسترساله في عرض المأساة التي تعرضت لها (صبرية) على أيدي الشبكة الغاوية التي لولاها لكانت الآن زوجة محترمة في بيت صديقه (عبد الله) ، يستخدم صيغة الخطاب المعروض الذاتي ، وهي أشبه بمحاورة داخلية تجريها الشخصية مع نفسها ، لتستعرض أحداثاً كانت قد تعايشت معها ، وقت إنجاز حديثها مع ذاتها . وهذه التنويعات الصوتية أو التبدلات في الصيغ الخطابية أتاحت للراوي إمكانات استثمارها في تنويع المعروض السردي ، وهذا أسلوب من شأنه أن يمتع القارئ ويشوقه ، وينأى بالسرد عن الرتابة والجمود . فضلاً عن أنه يساعد الراوي في إيصال مغزى الحكاية المنقولة للمتلقي بالطريقة السردية المناسبة ، قال الراوي : ((والتفت محمد إلى جانب السياج فرأى سياسياً كبيراً معروفاً بمهاجمة إسرائيل ، ومن كبار دعاة الاتحاد الهاشمي جالساً في حال تعيسة ،

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (١٨١-١٨٢) .

ومحيي واقف يتلفت متلبداً ورجل آخر لا يعرفه يتخطى بعصبية جيئة وذهاباً . وأسرع محيي إلى صباح قائلاً "ما حسبنا حساب هذا الملازم " ، ولم يفُه صباح بشيء ، ولكنه ترك مكانه قرب محمد وذهب إلى الرجل الآخر وظلاّ يتهامسان دقائق ثم رجع صباح إلى حيث يقف محمد، وسمع محمد الضابطين يتحاوران بشدة وعصبية :

- أنا الذي وجدته ، أنا المسؤول عنه .
- إنه خائن ، استعماري ، يجب أن أقتله .
- قلت أنا المسؤول .
- أنا آمرك أن تنسحب ، لا بدَّ أن نقضي عليه ، الخائن .
- أنا لا أعرفك ، أنا المسؤول .
- أنت تعصي الأوامر العسكرية ، راح أقدمك للمجلس العسكري .
- أنا المخوّل .
- أنا أنذرك .
- لا بدَّ أن آخذه إلى وزارة الدفاع .
- لا يجب أن نقضي عليه .
- نستفيد منه ، معه أسرار كثيرة .

ولجّ الجدل والصياح بينهما ،ثم عاودا تهديد بعضهما بعضاً . وأصرَّ الملازم على أخذ السياسي الكبير معه في إحدى سيارتي "الجيب " إلى بغداد ، ولكن الضابط الآخر اعترضه محاولاً تصويب رشاشته نحو الفريسة ، فصوّب الضابط الأول رشاشته نحو الثاني ، مهدداً أنه سيلحقه به إذا فعل . وسمع محمد صباحاً يقول "يجب أن يقتله ، إنه خائن ، من جماعة الاتحاد الهاشمي المشروع الإنكليزي "))[1].

فقد سخّر الراوي ، في النص صيغة الخطاب المعروض (الحوار غير المباشر) للسرد الحكائي ، فقامت شخصية (محمد) بنقل الحوار الذي دار بين الضابطين ،

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (١٧٦-١٧٧) .

من غير أن تظهر شخصيته في الحوار ، لكن الراوي الخارجي كان ظاهراً بصوته المهيمن على النص ، قبل مقطع الحوار وبعده .

وعلى هذه الشاكلة يظهر ضمير المتكلم (أنا) بصورة واضحة ، على الرغم من اختفاء الراوي وراء ضمير الغائب في بعض المقاطع السردية ، لكنه يبقى موجوداً في النص ، معلناً عن حضوره بصيغة (أنا الراوي الغائب) ، ليلغي الوساطة التي تتشكل بين الراوي والمروي له . وهذا من شأنه أن يجعل العلاقة ببعضهما أكثر متانة ، وأن يضفي عليها صفة الموضوعية بوضوح . وبهذا يحقق أسلوب التنقل بين الصيغ السردية في الرواية ، غايات جمالية وأسلوبية ، إذ يعمل على تجسيد رؤى متعددة داخل نص سردي محدد ، وترتكز هذه الرؤى بالدرجة الأساس على تعددية الأسلوب ، من جهة ، وعلى تلاحم الراوي مع الشخصيات التي تبرز في سياق معين ، من جهة أخرى .

ثانياً/ المروي :

يُعدُّ المروي الحلقة التي تصل الراوي بالمروي له ، فالراوي لديه ما يقصّه أو يسرده من الموضوعات الحكائية ، للمروي له ، وهو الطرف الذي يستقبل هذا المسرود ، فيكون المروي ، بمكوّناته ، من حدث وشخصيات وزمان ومكان ، الوسيط أو الناقل الذي يقوم بتوصيل ما يريد الراوي إيصاله ، من رؤى وأفكار ، إلى الطرف المقابل (المروي له) . وتتضافر مكونات المروي جميعاً للنهوض بهذه العملية الإرسالية ، وباجتماع هذه المكونات تتكون المادة الحكائية المقروءة . فيغدو المروي باشتغاله السردي هذا ، الرابطة التي تربط الراوي بالمروي له ، ومن دونه تكون أفكار الراوي ورؤاه ، بلا قيمة تذكر ؛ لغياب الأدوات التي تجسد حكايته أو قصته [1] .

١٠ بناء الحدث :

---

[1] ينظر : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢: ١٢.

يعرّف الحدث في سياقه السردي بأنه " مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه الإطار " [١] . وهذه الوقائع ، بوصفها مكوّناً مهماً من مكونات المروي ، يجب أن تخضع ، في عرضها ، للترتيب الزمني ، وهو من الخصائص الجوهرية في عملية القصّ ؛ لكونه يعطي السرد دلالته ومغزاه المتوخى منه . ويؤدي غياب الترتيب الزمني إلى تشتت رؤى السارد وغموضها ، فضلاً عما يؤدي إليه من الخلط والارتباك في المعروض السردي الذي يصبح بلا نظام يحكمه .

يأخذ الحدث ، في رواية المطلبي ، طابعين ، أحدهما : تاريخي ، يستمدّ مادته وأحداثه من التاريخ المعاصر ، وعندئذٍ تكون صفة وقائعه ، بدرجة سردية معينة واقعية . والآخر : روائي ، أي إنه يستمدّ أحداثه من العنصر التخيلي في السرد ، الأمر الذي أتاح الفرصة للروائي ، لأن يعمل على " مزج الأزمنة الثلاثة ، التاريخي والواقعي والروائي ، جرت عملية ذكية ، هي الإيهام بالحدث التاريخي واستيحاؤه ، مع ضبطه ببراعة وعدم إتاحة الفرصة لتأثيراته بالسيطرة التامة على وقائع الرواية ، أو أحداث أشخاصها ، فكمنت الحادثة التاريخية خلف الحدث الشخصي ، يثيره وتحرضه ، وتعطيه حقاً مكتسباً في التعبير عن ذاته وخصوصيته"[٢] . ويمكن إيضاح بناء الحدث في الرواية من خلال الأنساق البنائية المكونة له ، وهي :

أ ٠ نسق التتابع :

يُعدُّ نسق التتابع من أكثر الأنساق استعمالاً في البناء السردي ، ولاسيما في الحكي التقليدي منه . فقد فرض هيمنته على الفن القصصي بقدر معين ، قديماً وحديثاً ، ولعلَّ ذلك ، يرجع إلى تأثر الفن القصصي بفن الخبر التاريخي الذي ينحو إلى نقل الواقعة الخبرية نقلاً متتابعاً ، تتعاقب فيه المكونات السردية تعاقباً منتظماً . ويمتاز نظام صوغ الحدث في هذا النسق ، بـ " أنّ المتن فيه ، يترتب في الزمان على

---

(١) الأدب وفنونه : ١٨٥.

(٢) نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق) ، محسن يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية . سوريا ، ط١ ، ١٩٩١: ٢٣.

نحوٍ متوالٍ ، بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر ، دونما ارتداد أو التواء في الزمان " [1] .

وتأخذ الرواية في أغلب مقاطعها الشكل المنطقي المتسلسل ، فكل حدث مرتبط بآخر ، يتكئ عليه ويستمدّ شرعية حضوره بالارتكاز على موضوع الرواية. قال الرواي : " وارتفعت ، في ذلك الوقت ، ضجة عند باب الفندق ، وخرجت من الباب امرأة بيضاء ممتلئة الوجه ، بدينة شيئاً ما ، تقارب الخمسين من عمرها يتبعها رجل أسمر يصغرها كثيراً ، لم يبق من شاربيه غير بقعة صغيرة سوداء تلتصق بشفته العليا ، وكان الرجل يكلمها ، بصوت خفيض ، وهي تطبق ، في أثناء ذلك ، شفتيها في قسوة ، وتزمّهما ممتعضة ، فينحرف فمها إلى الجهة اليمنى ، راسماً صورة لملامح غاضبة فيها كثير من الترفع القبيح ونفاد الصبر .

اتجهت المرأة إلى الحوض الذي تتوسطه الحنفية ، وتبعها الرجل الأنيق ، وكان يبدو للناظر أنه كان يبذل جهداً كبيراً لإقناعها برأيه ، ويحاول في الوقت نفسه، ألاّ يغضبها ، وسأل محمد الصبي عن ثمن الغداء فأجابه " بثمانين فلوس " فأخرج من جيبه درهمين وأعطاه إياهما ، وسأله أن يأتيه ، بعد أن ينتهي من غدائه، بشاي ، ونادت المرأة : " أحمد ، أحمد " فهرع الصبي نحوها ، ورمت محمداً بنظرة متعالية مع شئ من " اللامبالاة " وردّد محمد نظره بينها وبين الرجل الأنيق ، ثم عاد إلى الطعام ، وشرع يأكل ، وسمعها تأمر الصبي بأن يضع لها كرسياً تحت شجرة التوت ، فجرى الصبي نحو باب الفندق ، وقبل أن يدخل ناداه الرجل بقوله "كرسيين " ، ومشت وهي تصيح به " غير صحيح ، أوه ، أسكت " ، وما أسرع ما جاء الصبي بكرسي ذي مسند فوضعه في ظل الشجرة ، فارتمت عليه ، في حين وقف الرجل عند رأسها ، وهرول الصبي إلى الفندق ، وسمع محمد الرجل ، وهو يقسم بشرفه ، ويكرر ذلك ، وهي تلحُّ عليه أن يسكت ، وجاء الصبي بكرسي خيزران ، ووضعه عن يسارها ، فجلس الرجل عليه ثم جاء بطاولة صغيرة وضعها أمام المرأة ، وأمرت الصبي أن يأتي بماء وشاي ،

---

[1] المتخيل السردي : ١٠٨.

فأسرع الصبي يجري بمحاذاة سياج الأغصان ، ودنت ، في تلك الأثناء ، سيارة " جيب " فوقفت قرب الساحة ، ونزل منها مفوض الشرطة فائق ، فوقف باتجاه الفندق ، ثم التفت إلى الجانب المقابل ، فرأى المرأة ، فأسرع نحوها مبتسماً ، ونهض الرجل ماداً يده لمصافحته ، فصافحه ، ثم أقبل على المرأة يحيّيها باهتمام ظاهر ، ثم نادى على سائق " الجيب" ، وهو شرطي معروف ، أن يأتيه بكرسي ، فأخرج من السيارة كرسياً بلا مساند ، وأسرع به إليه ، وجلس الرجلان ، وراح الثلاثة يتحدثون متسارّين ، ورأى محمد المفوض يحدّث المرأة ويتجه الجميع بأنظارهم إليه ، فتظاهر محمد بشغل نفسه بطعامه ، وكان يردّد ، أحياناً ، نظره بينهم فيلتقي بعيني تلك المرأة وهي تنظر إليه، وخيّل إليه أنها تحاول أن ترسم على شفيتها المطبقتين في خط مائل شيئاً يشبه الابتسام " [1] . يمثل النص تمهيداً سردياً ، يفتح فيه الفضاء السردي نافذة على ما سيحدث بعد مقدم المرأة (أم صبيح) ، صاحبة القصر المشبوه الذي تديره بمساعدة (ثامر) ، إلى الشمال ، وهو المكان الذي سوف تولد فيه أحداث الرواية ، فأم صبيح جاءت إلى هذا المكان ، لتمهد الطريق أمام (ثامر) الذي سيلتحق بها فيما بعد، حتى يظفر بصيده الجديد ، بمساعدة رجال الشرطة وشيوخ العشائر هناك . فضلاً عما يمكن أن يحدث من أحداث أخرى تواجهها الشخصيات في تلك المنطقة . ويظهر في النص حركة التتابع المنتظم للحدث ، فقد أدت الأفعال (ارتفع، اتجه ، تبع ، هرع ، شرع ، دنى ، رأى ، أسرع ، راح) دوراً كبيراً في تصوير حركية الأحداث ، ودفع عجلة السرد إلى أمام بصورة متنامية ومرتبة .

فقد مثّلت الرواية وحدة سردية متماسكة ، متلاحمة في عرض أحداثها التي جاءت متناوبة فيما بينها ، ومرتبطة سببياً ببعضها ، فالحدث السابق كان نتيجة طبيعية للذي جاء بعده ، واللاحق ولد من رحم الذي سبقه ، ومن غير الممكن أن يفصل بين حدث وآخر ، أو أن يقدم متأخر على متقدم ، أو يؤخر الذي كان متقدماً منها ، لأن ذلك يضيّع الفكرة ، ويشوّه المعنى . وبهذا الارتباط المنظم بين الأحداث

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٨-٩) .

استطاع الروائي أن يقود روايته إلى نهايتها المفتوحة التي رسمها في ذهنه ، على الرغم من ضخامة حجمها واتساع ميدانها الفضائي بعض الشئ ، واعتمادها النسق التاريخي في جوهرها الروائي .

ب. النسق الحلقي :

يظهر السرد في النسق الحلقي على شكل " حلقات متداخلة مع بعضها يربطها جسر من أحداثها أو شخصياتها بحيث يكون هذا الجسر الرابط الفني والدلالي لأحداثها " [١] . ويبنى الحدث في هذا النسق بناء مقطعياً ، بتقسيم الحدث الواحد على عدّة مقاطع ، يسرد الراوي بعضها في وقت معين ، ومن ثم يستكمل ما تبقى منها في أوقات لاحقة .

وقد اعتمدت الرواية نظام المقاطع في بنائها الكلي للحدث ، فقسمت إلى أربعة وسبعين مقطعاً ، وزّع الروائي سرد الأحداث على مساحتها الممتدة في الرواية ، فهو حين يسرد حدثاً معيناً ، يقطعه لسبب من الأسباب ، ثم ينتقل بالسرد إلى حدث آخر ، وبعد فصول أو محاور عديدة ، يعود إلى سرد بقية الأحداث التي قطعها سابقاً ، فيكملها . ويفيد الراوي من هذا النسق في ترتيب محاور شخصياته في الرواية ولاسيما الشخصيات المحورية والأساسية ، فيوزع أدوارها على فصول أو محاور ، بحيث تستقل كل شخصية في فصل أو محور . وقد خصصت في الرواية محاور لكل شخصية من شخصياتها ، ولاسيما الشخصيات ذات الأدوار الكبيرة ، فهناك محور محمد ، وصباح ، وثامر ، ونسرين ، وصبرية ، وعبد الله الكاتب ، وثورة ١٤ تموز [٢] ، وغيرها . وهذا يفيد في أنّ الشخصية تستطيع أن تتحرك في فضاء المحور أو المقطع المخصص لها

---

[١] الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين العتابي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١: ١٧٧.

[٢] ينظر : دموع طويلة في ظلام بغداد : الأوراق (١١، ١٩، ٣٨، ٤٦، ٥١، ١٢١، ١٢٨، ١٤٨) .

بكل حرية ومرونة ، لكن هذا لا يعني انعزالها بعضها عن بعضها الآخر انعزالاً تاماً ، بل هناك جسور من التواصل تربط فيما بينها ، تتحرك من خلالها ، وتنفتح على بعضها مباشرة ، وبهذا يمكن التعرّف على طبيعة العلاقات القائمة بين الشخصيات .

وتختص هذه المحاور بالأماكن أيضاً ، فحين يسرد الراوي الأحداث التي تواجهها شخصية (محمد) في قرى الشمال ومناطقه مثلاً ، فإن المحور المسرود ينتهي في ذلك المكان ، ومن ثم يبدأ محور آخر ، عند انتقاله إلى بغداد أو بيروت أو أيّ مكان آخر ، تقتضي فكرة الرواية أن يكون له وجود فيه . وهكذا ، يسرد الراوي ، مرة أخرى ، الأحداث التي تعرّض لها (محمد) في الأمكنة المختلفة ، كلاً على حدة . وعلى هذا المنوال من السرد في المحاور المختلفة ، تتوالى الأحداث والشخصيات وتتداخل ، وتتناوب في الظهور والاختفاء ، وتتعقد الأمور وتختلط ببعضها ، ولكن تظل شخصية (محمد) الرابطة الفاعلة التي تربط بين أحداث الرواية وشخصياتها جميعها . وينبسط هذا النسق على مساحة الرواية كلها ، ويطول بطولها، مشكّلاً بناء حدثياً يتفق مع رؤية الراوي لها .

ج٠ نسق التضمين :

يتكون هذا النوع من الأنساق عندما يضمّن الراوي " قصة غريبة على المتن الأصلي ، بحيث يوقفه حتى تنتهي القصة ومن ثم إكمال المتن الحكائي " [١] . ففي بعض الأحيان يرغب الراوي في إيراد حكاية أو قصة على سبيل الاستشهاد ، تدعيماً لفكرته ، مخترقاً بذلك قوانين السرد ، وفي هذه الحالة ، يوقف الحدث الرئيس ويؤجله مؤقتاً ، ليصرف اهتمامه إلى صياغة الحكاية التي يريد تضمينها .

وقد أورد الروائي هذا النسق في روايته على نطاق محدود ، مفيداً من تجارب الآخرين في تأييد رؤيته وتقوية حجته فيما يعالجه من أفكار . ويعتمد نسق التضمين الاسترجاع وتفعيل آليات الذاكرة في استرداد القصة أو الحكاية المضمنة في لحظة

---

[١] الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧.

سرد الحدث الأصلي . ولا بُدَّ من أن تكون القصة المضمنة ، بشكل أو آخر، على علاقة وثيقة بالحدث السردي الحاضر ؛ لأن الغاية منها خدمة فكرته ، ولا فائدة منها بغير هذه العلاقة التي تكشف جانباً من جوانب الحدث . فضلاً عن أنّ الحكاية المضمنة تكتسب مصداقيتها وواقعيتها من مرجعها التاريخي ، مما يجعلها حادثة ذات قوام وشخصيات حقيقية في التاريخ أو الموروث الشعبي . قال الراوي : " ولم يدْر لماذا فكر ، وهو يرى أمامه التلال تشخص ، في صمت ، في الماضي البعيد ، فتخيّل جيوش الآشوريين تزحف في خط طويل ، وهي تملأ الوادي ، ويلتف منها خيط ملوّن حول رؤوس تلك التلال ، تتقدمها عربة الملك الأشوري تجرها الجياد الهائلة ، ويحفُّ بها رهطه الخاص ، في زيّهم الغريب ، ولحاهم الطويلة المجعدة . ولم يدْر لماذا انتقل ذهنه في خطفة سريعة إلى " أربلو " كما تدعى في القديم ، وإلى سهلها الضيق ، والحرب التي دارت بين الاسكندر المقدوني والملك دارا، وتذكر حين مرَّ بأربيل ، أنه لحظ أنّ دارا لم يكن مخطط حرب ، إن كان هو المخطط آنذاك ، لأنه انساق إلى أن يختار جانباً تحد الجبال التي تكتنفه من حركة جيوشه ، وتتيح لخصمه حرية الالتفاف والتضييق . وتخيل فلول جيش دارا ، أو داريوس وهي تلوذ في تلك التلال مبعثرة ضائعة ، وعربة دارا تائهة ، وفيها دارا لا يفكر إلاّ في النجاة " [1] . فقصة حرب الاسكندر المقدوني مع الملك الآشوري دارا ، غريبة عن المتن الحدثي الروائي الأصلي ، وخارجة عن سياقه السردي ، وقد أتى بها الراوي ، ليكشف عن دلالتها وعلاقتها بالحكاية الأصلية ، فسوء إدارة الملك دارا حربه مع الاسكندر ، وضعف الموقع الذي اختاره ساحة للقتال ، أسباب أدت إلى خسارته تلك الحرب ، فكشف بذلك عن عدم امتلاكه الخبرة للقيادة ، وأنه ملك غير مؤهل لحكم الناس . وكأن الراوي أراد أن يربط بين تاريخ العراق القديم والحديث ، في أن مركز القيادة والحكم منوط بغير المؤهلين من الحكام الذين يفتقدون الخبرة والكفاءة في إدارة شؤون البلد .

---

(١) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٥٣) .

وظهر هذا النسق أيضاً في الرسائل التي ضمنها الراوي في الرواية [١] ، وقد شكّل فيها تنوعاً سردياً ، وأضفى عليها قدراً من المرونة التعبيرية، ممّا زاد من طاقة السرد وإثارته في الرواية .

٢. بناء الزمن :

الزمن في الرواية عنصر أساس في مكونات النص الروائي ، فهو " عنصر جوهري في المقاربة الروائية ، وهو ليس عنصراً قائماً بالذات ، بل مقترن بالرواية. ودراسته تبرز طبيعة العلاقة القائمة بين الحكاية المسرودة بما هو زمن يتميز بتعدد الأبعاد ، وبين الخطاب الذي تميزه الخطيّة إلى جانب التغيّر أو النموّ أو التحوّل " [٢] . وتظهر العلاقة بين زمن الحكاية المسرودة وزمن الخطاب ، عندما تجسد من خلال " إبراز مدّة الرواية وترتيب الأحداث فيها ونظام تقطيعها ، وأخيراً، عبر تحديد طبيعة الزمن المهيمن في الرواية " [٣] . لذا ، فالزمن مهم في بناء العمل القصصي ، لكونه الناظم لبنيات النص السردي ، والرابط بينها ، ومن دونه لا يستقيم العمل الروائي ، فلا حدث من غير زمن .

اعتمدت رواية المطلبي السرد التاريخي الروائي ، لأحداث جرت في زمنٍ معيّن من تاريخ العراق المعاصر ، في حياة شخوص معينين ، أي أن الروائي صوّر حياة أولئك الشخوص في تلك المرحلة المحددة من الزمن ، وتنحصر ما بين عامي (١٩٥٧-١٩٥٨) ، وهذا هو الإطار الزمني الذي يؤطر أحداث الرواية . وعلى الرغم من أن الروائي قد تقيّد بهذا الزمن ليؤشر حوادث معلومة في التاريخ العراقي المعاصر ، إلاّ أنه لم يعيّن زمناً محدداً لإغلاق أحداث روايته ؛ لأنَّ نهايتها كانت نهاية مفتوحة ، وقف فيها التتابع الحدثي بانتهاء حكاية الرواية ، لكن التتابع الزمني ما زال قابلاً لاستيعاب أحداث أخرى . أما المدة الزمنية التي استغرقتها أحداث الرواية في المنظور

---

(١) ينظر : م.ن : الأوراق (٣٨-٤٥، ٥٧-٦٣، ٦٩، ٨٣-٨٨) .

(٢) الرواية بين النظرية والتطبيق ، أو مغامرة نبيل سليمان في(المسلّة) ، راكز أحمد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية . سورية ، ط١ ، ١٩٩٥: ٥٦.

(٣) المصدر نفسه : ٥٦.

الواقعي ، فهي مدة طويلة نسبياً ، إذا ما قيست بحياة الإنسان والأحداث السياسية والاجتماعية المعقدة التي عاصرتها ، لذلك ، سعت الرواية إلى تجسيدها تجسيداً حيّاً ، لتؤرخ لأهم المنعطفات التاريخية التي صاحبت حياة المجتمع العراقي على المستويات كافة .

هدفت الرواية إلى أن تخلق زمناً خاصاً بها ، تشكّله بالشكل الذي يمكّنها من احتوائه وإظهاره بصورة سردية أكثر قبولاً ، فتلاعب الروائي بالزمن مستثمراً مهارته في الخروج على قواعد السرد التي تقف حائلاً دون الارتقاء به إلى مستوى يتوائم مع زمن الحدث الأصلي ، كونه ظهيراً تاريخياً لا يمكن تجاهله أو إهماله، وفي الوقت نفسه ، وجّه الروائي جهده إلى بناء زمن الرواية السردي الذي يمنحها الخصوصية الفنية . وسيسلط الضوء على محورين من محاور الزمن في هذه الرواية ، وهما :

أ٠ الترتيب الزمني :

يشكل الترتيب الزمني في هذا الإطار " المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار . أي استحضار الماضي في زمن الحضور . والاستباق . أي تداعي المستقبل في زمن الحضور " [١] . وقد اعتمد الترتيب الزمني في رواية المطلبي على آليتين ، هما : الاسترجاع والاستباق .

- الاسترجاع :

الاسترجاع في حدود المعرفة السردية ، تقانة مركزية يعتمدها القص الروائي؛ لتلوين مناخاته السردية القائمة على متطلبات ضرورية ، يتحتم استخدامها، وهي " أسلوب من أساليب استخدام الزمن في الرواية ، وهو إخبار بَعْدي يعود فيه الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه ، وبه ينقطع السرد مؤقتاً ، أو ليسترجع شيئاً من الماضي ، ثم يعود إلى أحداث حاضرة ، فهي تقنية يعتمد فيها الراوي على الذاكرة ،

---

[١] بناء الزمن في الرواية المعاصرة . رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤) ، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨: ٢٣.

ذاكرة السارد أو ذاكرة الشخصيات " [1] . ففاعلية الذاكرة هي المعتمدة في هذه التقانة بصورة أساسية ، فتعمل الذاكرة بطاقتها المتاحة على استحضار الواقعة الماضية ، والإمساك بها في اللحظة الزمنية المناسبة ، ودرجها بشكل يناغم الحالة السردية القائمة أو التي أُعدت للحكي . قال الراوي : " وتذكّر أيام طفولته ومعلمه ، معلمه ناجي الذي لا يعرف اسم أبيه ، وكيف كان يجلب له " الطباشير " الملوّنة حين يلمُّ ببيت أمّه في بعض الليالي ، ويمدحه في حجرة الدرس ، بين الطلبة ، كما يمدح إنشاءه ، وكثيراً ما سمعه يقول لطلاب الصف " ثامر فنان " و" إنشاؤه فني " و" نظرته فنية" . وكان يقابله بعض الطلاب بسعال متقطع ، ويتنحنح آخرون ، لا يشك ثامر أنه ومعلمه المقصودان . واستعرض أيامه في المدرسة ، وكان الطلاب يتجنبونه فيسمع ضحكاتهم إذا مرّ . وكان المعلمون ، ما عدا ناجياً ، ينظرون إليه بمؤخرة عيونهم نظرات لا تخلو من معنى ، وإن كان لا يفهمها آنذاك"[2] . ففي النص استرجاعات (ماضوية) واضحة ، وهي من النوع المتوسط ، إذا ما قيس طولها بالصفحات أو السطور ، بحسب قياس السعة المتبع في هذا النمط من السرد . فقد سرد الراوي الأحداث التي مرَّ بها (ثامر) في الزمن الماضي ، حين كان طفلاً ويافعاً، يعيش مع والدته ذات السلوك المنحرف ، مما سبب له معاناة قاسية ، لم يستطع معها أن يتآلف مع أقرانه في المدرسة . ويمكن أن تعدّ هذه الاسترجاعات داخلية ، لما لها من علاقة مباشرة بالحدث الذي استدعى هذا الاسترجاع ؛ لتكون اللحظة السردية أكثر تأثيراً في المتلقي ، لتحرز قبوله ورضاه .

- الاستباق :

استشراف الزمن المستقبلي وقراءته واستقدامه ، هي الحالة المعبّرة عن آلية الاستباق في المنظور السردي ، فهي في تشكيلها الزمني " مفارقة تتجه نحو المستقبل

---

(1) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، مريم جبر فريحات ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٥: ٢٢٠.

(2) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٧٥) .

بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلماح (كذا) إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكاناً للاستباق (توقف ، لقطة مستقبلية ، منظور مستقبلي"[١].

ويمكن أن تحدث حالة الاستباق في لحظة زمنية ، تقبل الاستجابة لضرورات التوقف الزمني ومتطلباته . ولعلَّ التطلعات أو التنبؤات أو الرؤى الاستشرافية للزمن القادم ، هي أفضل الحالات السردية التي تصلح لهذا التوقف الزمني السردي . ويعبّر عن هذه الآلية الزمنية باستخدام الفعل المضارع الذي يدل على المستقبل في اللحظة التي يتوجه فيها الخطاب المسرود نحو فاعلية زمنية ، لكونه الفعل الأصلح من الناحية العملية للتشكيل السردي المتضمن هذه الآلية الزمنية [٢] .

نصيب الاستباقات في هذه الرواية قليل إذا ما قيس بما ورد فيها من استرجاعات ولعلَّ ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع الروائي الذي كانت عنايته موجهة إلى إبراز الأحداث في زمنها الماضي والحاضر ، ولم يعن كثيراً بالتطور الذي ستكون عليه في المستقبل ، فضلاً عن أنّ الروائي اهتم بالواقعية الزمنية في معالجة الأحداث ، صارفاً نظره عن المتخيل الحدثي المستقبلي . قال الراوي : " أما سعدي فكان يفكر في شراء بستان في قرية نيسارا ، فستكون القرية في رأيه ، مصيفاً كبيراً، وسترتفع أثمان البساتين كثيراً ، وتخيل نفسه يقود سيارته الخاصة ، التي سيشتريها في المستقبل ، ذاهباً إلى بستانه الجميل ، ومعه زوجه وأطفاله . ووجد راحة بذكر الأطفال ، وإن لم يستطع أن يتخيل صور وجوههم ولا عددهم ، ولكنه تخيّل زوجه تبتسم في غبطة وسعادة وهي تجد أطفالها يرتمون عليها من كل جانب. ثم عاد إلى ذكر سيارته الخاصة التي سيشتريها ، وشعر بالقلق لأنه سيغامر بأسرته في طريقه إلى نيسارا بالالتفاف حول الجبل مصعداً قبل أن يصل إليها ، وما كان واثقاً بأنه سيجيد السوق كما كان السائق الكردي ، الذي جاء بهم من أربيل ، في زوغانه ومهارته ، وهم في

---

[١] المصطلح السردي . معجم المصطلحات ، جيرالد برنس ، ترجمة: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٣: ١٨٦.

[٢] ينظر : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) : ٢٦، وما بعدها .

طريقهم إلى نيسارا . وفكّر في أن لا يشتري سيارة لأن كراء سيارة أجرة لا يكلف كثيراً ، ثم عاد إلى رأيه الأول في شراء سيارة خاصة ، وأمتعه أن يتخيل أطفاله ، وهم يطلّون من نوافذها ، ثم لم يعرف أكان هذا خطأ أم صواباً ، فالتفت إلى التلال المتفرقة ، وكأنه يتلهى بمناظرها عن معضلة شراء سيارة " [1] . فقد كان سعدي مع جماعته في السيارة المتوجهة إلى بيت نسرين في قرية نيسارا ، بهدف خطبة نسرين لثامر ، فخيمت على الجميع لحظة صمت وتأمل، وبهذا توقف زمن الحدث الأصلي، وأوحت مناظر الطريق إلى سعدي بأن يستشرف المستقبل في تخيلاته التي عبّر فيها عن التطور المستقبلي الذي سيحصل في هذه القرية ، وجرّه ذلك إلى أن يفكر في شراء بستان فيها ، وأنّه سيشتري سيارة ويتزوج وينجب أطفالاً ، ومن ثم سيقود سيارته في هذه المناطق الجبلية برفقة زوجه وأطفاله . فهذه الآلية السردية هي استباق زمني ، كشف فيه الراوي عن تصورات سعدي لمستقبل هذه القرية ، وآماله في أن يمتلك سيارة خاصة ، كالتي يستقلها في تلك اللحظة ، ليتجول بها في المكان نفسه ، مع أسرته المتخيلة . وبهذا استطاع الراوي أن يرتقي إلى رؤى أبطاله ، ليسرد ما يفكر به كل منها ، مستخدماً آلية معينة ، تعتمد السرد الموضوعي .

ب٠ الإيقاع الزمني :

يكشف الإيقاع الزمني عن طبيعة الطرائق والآليات التي تعامل بها الروائي مع المقاطع الزمنية في النص المسرود ، وفي ضوئها يتحدد شكل الحضور الزمني وإيقاعه في الرواية . ويظهر الإيقاع الزمني في أشكال سردية متعددة ، منها، تسريع السرد الذي ظهر بوضوح في رواية المطلبي ، وهو يشكل ظاهرة سردية في القص الروائي ، تتصل بمفردات الزمن ، يلجأ إليها الروائي اختصاراً للمادة السردية، فيكتفي بذكر ألفاظ زمنية دالة ، من شأنها أن تغني عن ذكر كثير من التفصيلات التي ترهق

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٥٢) .

متن الرواية ، وتثير الملل عند المتلقي . وقد تمظهر التسريع في الرواية، بآليتين ، هما :

- التخليص :

تتجسد هذه التقانة مشكلّةً بؤرة سردية قائمة على تكثيف ملفوظات دالة ، تستعمل لغرض التلخيص ، وتشتغل سردياً لإظهار أسلوبه في النص . ومنه مثلاً ، قول الراوي : بضع سنوات ، وأشهُر عديدة ، وأيام قليلة ، وساعات محدودة ، فهذه العبارات اللفظية ، هي مرتكزات سردية غير محددة ، وهناك مرتكزات أخرى ، يمكن أن تحدد بمحددات رقمية معينة ، كقول الراوي ، مثلاً : خمس سنوات ، وأربعة أشهُر ... وغيرها . فهذا التجسيد في أسلوب السرد يلخص أحداثاً ، يرى الراوي أنّ إغفالها أفضل من ذكر تفاصيلها ، حتى لا يقع في إطالة لا تحتملها خاصية التشكيل السردي الجمالية ، ولكي لا يشعر القارئ بملل لا مسوّغ له [١] . قال الراوي : " ثم أحسَّ بأنّ الأعوام تجري مسرعة ، فقد مرَّ على ذلك زهاء ستة عشر عاماً تغيّرت في أثنائها كثير من الأمور " [٢] . وقال : " ومضت أسابيع فزاد قلقه وشوقه ، وبدت الساعات طويلة ، وكان لا ينقطع عن التفكير في صبرية " [٣]. فعن " طريق التخليص قدّم الراوي بعض الأحداث دون الخوض في تفاصيلها، ودون أن يعيشها المتلقي كمشهد سردي أو حواري " [٤] .

وهكذا ، يكون للمشهد التلخيصي دور تكثيفي حيوي في توخي الصياغة السردية المبرمجة الهادفة للعمل الروائي الذي يبحث دائماً عن آليات تعبيرية مقننة ،

---

(١) ينظر : المصطلح السردي : ٢٢٦.

(٢) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٨) .

(٣) م.ن : الورقة (١١١).

(٤) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية : ٢٢٠.

مبنية على تركيز عالٍ في الحركات والأفعال ، لتؤكد بلاغة السرد والتفنن في جماليات التشكيل .

- الحذف أو الثغرة :

تتمثل آلية الحذف أو الثغرة في إحساسات الروائي المتضاربة حيال تعامله مع البنية الزمنية ، فيضطر إلى التغيير أو التحوير في شبكة " المقاطع الزمنية في القص التي يعالجها الكاتب معالجة نصيّة " [١] . فحساسية الراوي المفرطة في اختيار الصياغة النصيّة ، تضطره إلى حذف بعض الحلقات الزمنية التي لا تشكل أهمية في السرد الروائي ، أو أن ذكرها يكون مدعاة لإطالة سردية ، ومن ثم حدوث خلل سردي في النص ، فلا يكون له مناص من الاستغناء عنها ، إذا ما أمن عدم الإخلال بالنظام الزمني ، أو بالأحداث المعروضة ، وفي هذه الحالة لا بُدَّ من الإشارة إلى مواقع الحذف ، باستخدام عبارات ذات فضاء زمني واضح ودالّ ، كأن يقال : مرّت سبعة أيّام، أو مضت سنوات عديدة ، للدلالة على وجود حذف زمني محدد أو غير محدد . قال الراوي : " ومرّت عدة أشهر على ذلك ، وبينما كان يسير في شارع الرشيد عصر يوم خميس إذا بصباح يظهر له بغتة وهو يحيّيه ويبتسم له"[٢] . وقال : " ومرّت أسابيع ومحمد يتلقى من صبرية أخباراً متنوعة عمّا يقوم به هؤلاء الذين يجتمعون في بيت سلومة " [٣] . وقال أيضاً : " مرّت ثلاثة أيام لم يستطع سعدي ومحمد أن يريا ، طوالهما ، المدير ، فهو " مشغول" دائماً" [٤].

٠٣ بناء المكان :

يمثل المكان الإطار العام الذي يستوعب حركة الشخصيات وتنقلاتها، وحركتها في فضاءاته ليست حركة مجردة من الأثر ، وإنما هي حركة تفاعلية علائقية . ولا

---

(١) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) : ٦٤.

(٢) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٠٤) .

(٣) م.ن : الورقة (١٢٨).

(٤) م.ن : الورقة (٢٧٢).

يخلو النص الأدبي من عنصر المكان ، ما دام مبنياً في الأساس على فعل الحكي الذي يعبّر عنه بآليات المكان ووسائله . ويأتي المكان في العمل الروائي في صورتين ، الأولى : المكان الواقعي المعيّن في مساحة جغرافية تجسد الواقع الحقيقي على الأرض ، والثانية : المكان السردي ، وهو مكان متخيل ، يعبّر عنه بصيغ لفظية وصور خيالية ، فتعمل مخيلة الروائي في ذهن الراوي ، بغية استكشافه والتعمق فيه ، ومن ثم العمل على رسم حدوده ولمحاته . ويستطيع الروائي بما لديه من وسائل تعبيرية تتيحها التراكيب اللفظية المتنوعة ، والرؤى التصويرية ، على التخييل ، أن يمنح هذا النوع من المكان واقعية إجرائية قابلة للتصور والتمثل ، أي من الممكن أن يطوّع دلالة الألفاظ وأسلوب التعبير بها ، بما يسمح بنوع من التنقلات بين الواقع المكاني والمتخيل المكاني ، فيصبح الأول مجسداً في الواقع الجغرافي المتعيّن واقعياً ، والآخر مصوّراً في الواقع النصّي المتعيّن في السياق الروائي [١] .

والمطلبي في روايته آثر أن ينتقل من مكان إلى آخر ، بقصد تعميق الوشائج بين أمكنته المختلفة ، وتحقيق الروابط المنطقية فيما بينها . فقد كان حريصاً في انتقالاته على أن يبرز العراق ، بمدنه وقراه ، وشوارعه وبيوته ، وامتداداته الجغرافية المتنوعة ، من شماله إلى جنوبه ، ومن شرقه إلى غربه ، في نوع من السياحة السردية المفصلة . بل سعى إلى إيجاد صلات مكانية متعددة بين العراق وبعض الدول الأخرى ، سواء أكانت عربية أم غيرها . وهذا الانتقال يتوقف على قدرة شخصياته على استيعاب فضاءات الأمكنة والتكيف مع قياساتها ، وقد تحقق له ذلك بقدر معين [٢] .

وتعتمد دراسة المكان المتنوع مبدأ الثنائيات المتضادة ، وهي مجموعة من العلاقات التي تنهض في الأساس على مقاربات مكانية متقاطبة ، مثل : المفتوح/المغلق ، والواسع / الضيّق ، والأعلى / الأسفل ، والواقعي / المتخيّل ، والإقامة / الانتقال ، وغيرها . وتتصل هذه التحديدات ، في العمل الروائي خاصة ،

---

[١] ينظر : الأدب وفنونه : ١٩٤ . وبناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ):٧٤، وما بعدها .

[٢] ينظر : دموع طويلة في ظلام بغداد : الأوراق (٢-٢٩٤) .

بحساسية الرؤية المكانية في الفضاء السردي " فالعلاقة المكانية أو العلاقات بالمكان، تبرز في اللغة على شكل ثنائيات : فالرحلة في مقابل الإقامة ، والأعلى في مقابل الأدنى ، والقصر في مقابل البيت الطيني ، والريف في مقابل المدينة" [١]. وابرز ثنائيات المكان التي اعتمدها الروائي في روايته ، هي :

أ٠ الواقعي / المتخيّل :

المكان الواقعي ، هو الذي يكون له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان المتداولة ، ولا خلاف في معرفة حدودها ، ويستدل عليها من خلال منطق التآلف والعيش والتداول الحيوي بين الأشخاص المتعيّن حضورهم على نحو دائم ، وشامل كلّي [٢] . لذا يكون الفضاء العراقي في الرواية مكاناً واقعياً ، ما دام له اسم يميزه ، وموقع جغرافي معروف من القارئ . قال الراوي ، يصف جانباً من صخب بغداد وقصورها الفارهة : " كانت الطريق من بغداد إلى جسر ديالى تمرّ على عدّة قصور بيض فارهة ، أنيقة قائمة هنا وهناك وكأنها اتخذت أمكنتها في تلك البقع المبعثرة المنعزلة لتنأى عن صخب بغداد وضجيج منبهات السيارات التي تجعل من تلك المدينة القديمة القبيحة غير النظيفة أكثر المدن صخباً بعد بيروت . وكان ينفرد بعيداً عن تلك القصور ، قصر لا يميزه منها إلاّ سياج حديقته المرتفع وكثرة أشجار النارنج وغطاء أخضر من النرجس ذي الزهر الأبيض والأصفر ، واللبلاب " [٣] . وفي مقابل المدينة ، هناك القرية المتهدمة البائسة ، قال الراوي ، يصف قرية جنوبية : " تذكر قريتك ولا شك ، إنها تربض على ضفة النهر ، كما كانت من قبل، لم تخرج من حدودها الأولى ، بل لقد تهدمت أطرافها فتقلصت هنا وهناك ، فهي تبدو أصغر مما تركناها من قبل

---

(١) قراءات في تجربة روائية ، سمر روحي الفيصل ، دار الحوار ، اللاذقية . سوريا، ١٩٩٣: ١٠٥.

(٢) ينظر مثلاً : سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات ، خليل شكري هياس ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١: ١٢٣، وما بعدها.

(٣) دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٨٩) .

. وأغرب ما فيها أن الذي ينهدم من بيوتها لا يعاد بناؤه . وهي تبدو في الليل كومة قاتمة ، كما وصفتها في إحدى قصائدك ، كومة تطفو على ظلال الليل كأنها عائمة " [١] .

أما المكان المتخيل ، فهو غير معروف ولا وجود له في الواقع الجغرافي ، إنما يصنعه الراوي من مخيلته ، فهو منطقة " يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميز ، أو بصفتها التي تنعت بها " [٢] . فالمكان المتخيل في الرواية مجهول ، وغير مألوف ، تغلب عليه صفة الغموض ، ومن الصعوبة أن تكوّن صورة واضحة المعالم عن مكوناته . قال الراوي : " وكان يحلو لمحمد أن يتخيل أنه يسير خلال غابة كبيرة في جزيرة بعيدة ، وكان يمتع بشعوره هذا كثيراً ، لقد كان يحب الانطلاق أو كما يسمّيه العتق من عبودية الأمكنة المألوفة التي غطت أشياءها تلك الألفة التي نسجتها عادة الذهاب والإياب ، فلم يعد يبصر فيها شيئاً أو لم يعد له بصر يرى فيه شيئاً ، وكان يحلو له أن يسمي الانطلاق هذا ، أحياناً ، ارتياداً للمجهول في مغامرة حافلة بالمفاجآت سواء في الفكر أم في واقع الحياة ، وأحس أن السير في مثل ذلك الدرب الصاعد النازل يجهده وينال من نشاطه ، فيلعن في نفسه المغامرة وإغراءها العجيب ، ولكن الصعود والنزول في ذلك الدرب المظلل يزيدانه اقتراباً من مناطق المغامرة التي كان يتخيلها " [٣] .

وهناك بعض الصيغ التعبيرية التي يستخدمها الخيال الروائي في لحظات سردية معينة ، فيخرِج الأماكن الواقعية من واقعيتها ، ويدخلها في فضاء متخيّل، ويتشكل هذا الفضاء من عملية تلاحم المكان الواقعي مع الزمن المتخيل . قال الراوي : " وبزغ في ذهنه فجر آخر واسع كأنه الأوقيانوس الذي لا حدود له، فيه أضواء وظلال بلا شواطئ ، ولا نهايات ، وفيه صمت عميق لا يشبه حتى أوقيانوس السماء في غبش

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد: الورقة (٣٩).

[٢] قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة لشعبية) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي . بيروت ، ط١، ١٩٩٢: ٢٤٦.

[٣] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٢٥) .

المساء ، وعبرت في ذهنه ، في تيار الزمن البعيد ، فكرة النهاية ، فعجز عن تلّمس مرسى قريب أو بعيد ، وتاهت خواطره بين البداية التي لا بداية لها والنهاية التي لا نهاية لها ، كما تاه خياله عن أول فجر رسمته الشمس على أُفق من الأرض " [١] .

يتضح مما سبق ، وجود موازنة سردية فاعلة ، عملت على ضخ الثنائية في الرواية ، بحسب ما يتطلبه الفضاء الروائي فيها .

ب. الإقامة / الانتقال :

الإقامة هي " تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر . وهذه الأماكن تظهر قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون فيها " [٢] . وينهض مكان الإقامة في هذه الرواية من تناوب مبدأي الاختيار والإجبار ، وهو تناوب تحتمه طبيعة المشكلة السردية وكيفية حضورها في فضاء الرواية المكاني . فيمثل (البيت) المؤشر الذي يدل على الطبيعة الاختيارية للشخصيات ، إذ يشتغل البيت سردياً ، بوصفه البؤرة المكانية الأولى التي يشغلها الإنسان لتحقيق وجوده البشري في المكان . قال الراوي: " وأحست بأنّ الكنس يتعبها ، فجلست على أرض الحجرة ، وبدا ذهنها ، وكأنه يستعرض سنيّ حياتها في صور متصلة متلاحقة ، وفي كل صورة يبرز وجه حسن إلى جانبها يبتسم لها ويطرد عنها الآفات إذا عرضت لها ، ويملأ نفسها اطمئناناً ورضا ، ويقودها إلى البيت إذا ظلت طريقها ، ويشاركها في ألعابها أمام البيت ، وعلى السفح ، ويعنى بها في الحقول ، وهما يساعدان والديهما" [٣] . فالعلاقة بين نسرين والبيت ، والسفح والحقول التي هي جزء من الفضاء المكاني للبيت ، علاقة قائمة على مبدأ الحرية في اختيار المكان ، وتنسحب هذه الحرية على الحركات والأفعال والتفكير . فالبيت هو عالم الشخص الذاتي الذي يظهر فرديته ، ويعبّر من خلاله عن مواقفه من الناس والأشياء .

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٤٨) .

[٢] سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات : ١٣٠.

[٣] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٤٩) .

ولكن في أحيان معينة ، يكون البيت فضاء إقامة إجبارية ، فالشخصيات الروائية لا تختار قدرها في هذا الوسط ، بل تجبر على العيش فيه ، ويحتم هذا الإجبار نوعاً من العلاقة ونمطاً من التفاعل والحساسية بين ساكنيه . قال الراوي:"وكانت تجد في محمد سلوى كبيرة ، تسترسل معه في أحاديثها ، ولاحظ عليها شيئاً من الانطلاق المرح ، كما أخبرته سلّومة أيضاً ، في إحدى زياراته بقولها" صبرية تبدلت ، والفضل يعود لك ، وهي مفتونة بك ، ولا تكف عن السؤال عنك ، وهي هذي الأيام قلَّ حزنها "، ولكنه بدأ يفكر في خلاصها من هذا البيت الموبوء . وكان كثيراً ما سهر الليالي يتقلب في نومه بعد أن يأوي إلى فراشه ، يغالب صراعاً ظلَّ يحتدم في نفسه من أجل صبرية وخلاصها. سألها مرّة في إحدى زياراته " أتستطيعين أن تهربي معي فأخفيك في بيتي أو بيت أحد أقاربي ؟ " فضحكت في مرارة وقالت له إنها حاولت أن تهرب من الجحيم ، كما حاولت الكثيرات من أمثالها ، ولكن الشرطة والمحاكم ردتهن بالقوة ، ولما طلب معرفة السبب أجابت بأنها مدينة لأم صبيح بعشرة آلاف دينار . وأفزعه المبلغ ، فقالت له، وعادت سحابة من الحزن تظلل وجهها الشهدي ، وأطرقت قليلاً " الأيام الأولى كانت صعبة قاسية ، كانوا يضربوني بلا رحمة ، ويعروني من كل شئ ، ويجي السائق عبيد وثامر ، يشدُّني عبيد إلى السرير عارية ، ويبدأ ثامر ، وهنا أجهشت بالبكاء وقالت لا أستطيع أروح معك " [1] . فقد خلقت الإقامة الجبرية في داخل صبرية نوعاً من الإحباط المتكرر والشعور بالأسى لما كانت تعامل به من تعامل غير إنساني ، وترغم عليه من فعل ، لا ترتضيه لنفسها في ذلك المكان ، فعلاقة الشخصية بالمكان في هذا المنظور ، علاقة قائمة على التوتر والإحباط ، والإحساس بعدم الاستقرار .

أمّا أماكن الانتقال ، فتظهر في فضاء الخصوصية العامة أو الخاصة لكل شخصية . فقد كانت هناك أماكن انتقال عامة ، غير محددة ، لقسم من الشخصيات، فضلاً عن أماكن انتقال خاصة ، ترتبط بأشخاص معينين ، وهذه الأخيرة ، لها أعرافها

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١١٧) .

التي تحتم على الآخر التقيد بها ، وعدم الخروج عليها مهما كانت الأسباب، ومنها في الرواية مثلاً: (قصر أم صبيح ، وبيت سلومة) [١] . ومن أماكن الانتقال العامة : فضاءات الشوارع والساحات والأحياء ، وهذه الأماكن ، تنتقل فيها الشخصيات انتقالاً عشوائياً ، فهي تتحرك فيها بحريّة وسهولة ، من غير موانع أو قيود. ومن الأماكن التي كان لها حضور كبير في الرواية ، تلك التي تشكل مساراً سردياً مهماً في النص الروائي ، وتتمثل في الشوارع والمقاهي وغيرها من الأماكن العامة ، ولاسيّما شارع الرشيد ، بدءاً من وزارة الدفاع ، ومقاهيه التي منها ، مقهى (أم كلثوم ، والزهاوي ، وحسن عجمي) ، مروراً بجامع الحيدرخانة ، وأسواقه ومحالّه التجارية ، وانتهاءً بشارع أبي نواس ، بحدائقه المطلة على نهر دجلة ، ومطاعمه المشهورة بالسمك ، وشارع السعدون ، وغيرها من الفضاءات المكانية العريقة في بغداد . وقد شكّل شارع الرشيد المكان الأكثر شيوعاً في الفضاء الروائي، لأنه كان مكاناً مناسباً لالتقاء الشخصيات وتبادل الآراء والأحاديث المختلفة، في مقاهيه المعروفة التي اعتاد الناس من مختلف طبقات المجتمع على ارتيادها، ولاسيّما المثقفون منهم ، أمثال شخصية بطل الرواية (محمد) . قال الراوي، يصف حركة الناس في شارع الرشيد في نهار صيفي شديد الحرارة : " كان الوقت ضحى ، وكان شارع الرشيد مزدحماً بالمارّة وصغار الباعة المتجولين وأولئك الذين يقبعون قرب الأعمدة " الإسمنتية " ، وأفواه الأزقة المتصلة به . وكان الهواء ساكناً ينذر بيوم من تلك الأيام التي تشتد فيها وطأة الحرّ ، في بغداد ، وتلتهب فيها شوارعها " المبلطة " العارية من ظلال الأشجار فتجعل منها في الظهيرة ، أتوناً يشوي الوجوه ، ويلجئ أكثر الناس إلى بيوتهم ساعات طوالاً من النهار . وكان محمد يحاول أن يستعرض المارة ليسلو همّه ، وحزنه ، وأفضى به عجزه عن القيام بشئ من " اللامبالاة "وهو يتخذ طريقه في شارع الرشيد إلى مقهى حسن عجمي ، وكأنه يرى المارّة أول مرّة " [٢] . وقال في وصف مقهى حسن عجمي : " ولمّا بلغ المقهى وجده مزدحماً بالناس ، وقد حشروا على " التخوت " في ازدحام عجيب ،

---

[١] ينظر : دموع طويلة في ظلام بغداد : الأوراق (٧٣، ٧٧، ٨٩، ١٠٧، ١١١).

[٢] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٩٥) .

فدخلها ثم عرّج يميناً إلى " التخت " الذي كثيراً ما جلس عليه . ووجد على " التخت " هناك ، شابّين فأفسحا له مجالاً فاتخذ مكانه بينهما بعد أن سلّم عليهما وتبادل معهما التحيات المألوفة ، وأسرع إليه النادل بالشاي ، فحاول أن يتمتع به وهو ينظر إلى عُدد الشاي المزدحمة في كثرة عجيبة ، وبترتيب متناسق فوق الموقد وعلى جانبيه . وأعجبه نظام ترتيبها ، وجوّ المقهى الشرقي هذا الذي تنشره هذه العُدد بما فيها من " سماورات " مختلفة الحجوم والأشكال وأباريق الشاي وأكواب وصحون واشياء أخرى . وانتزعه من استعراضه عُدَد الشاي صوت وبصقة يقذف بها فم . ونظر قُبالته فرأى رجلاً نحيفاً واضعاً على رأسه " سدارة " خَلِقاً رسم الوسخ حواشي لها . وكان يبدو من شيخوخته أنه متقاعد ، ولعله كان شيئاً قبل عشرين أو ثلاثين عاماً " [1] .

يتضح مما سبق ، أن لهذه الثنائية المكانية أهمية كبيرة في التشكيل الروائي ، لكونها تبعث نوعاً من الحراك المكاني الذي يعطي زخماً سردياً للفضاء الروائي ، مما يزيد من فعاليته ، ويضفي عليه حساسية جمالية قائمة على تعدد المكان وتنوعه.

ج٠ المديني / الريفي :

لقد كان لفضاء المدينة والريف المكاني حضور كبير ومتفرد في الرواية ، ولعلَّ ذلك يرجع إلى المناخ الروائي التاريخي الذي رسخ العلاقة بين الريف والمدينة في مرحلة مهمة من حياة المجتمع العراقي . فقد أظهرت أحداث الرواية تقارباً شديداً بين الريف والمدينة ، بحكم ما كان بينهما من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية . وقد اهتم الروائي بهذين المكانين كثيراً ، فقارب بين أكثر المدن العراقية وقراها ، حتى بدت الرواية وكأنها مسح جغرافي لمدن العراق وقُراه المتناثرة في جباله وسهوله ، ومن أمكنة المدن التي ذكرها : بغداد ، وأربيل ، والموصل ، وكركوك، والعمارة ، والبصرة ، وبعقوبة ، والديوانية ، والناصرية ، وغيرها . وذكر من أسماء القرى والأرياف

---

[1] م.ن : الورقة (٩٦) .

والقصبات : بندارا ، وسمارا ، والمشرّح ، والأهوار ، وقلعة صلح ، ومحلة الصابئة وغيرها من القرى المنتشرة ف جنوب العراق وشماله [١] .

تظهر المدينة بصورتها السردية في النص الروائي ، مرتبطة بعناصر الرواية الأخرى ، فالمدينة بوصفها إطاراً مكانياً خاصاً ، ليس لوجودها أثر ، من غير أن توجد شخصيات تتفاعل في ذلك الوسط المكاني في زمن معين ، وتتعرض لحوادث معينة ، في سياق حكائي ، حتى تجسد منظور الراوي . وفي هذه الرواية ، كانت دلالة الفضاء المديني ، فيما أقامته من تقارب من منظور الراوي ، تنقل صورة رمزية سلبية ، أظهرت حالة التخلّف الحضاري من خلال الأوصاف التي جاءت عن تلك المدن ، ومنها بغداد مثلاً . قال الراوي : " وأطبق الصمت إلاّ من نباح بعيد ، وأصوات ديكة تتجاوب خلف " السدّة الشرقية " حيث تتكدس بيوت من صفيح وقصب فيما يسمّونها ، في سخرية لاذعة ، بالعاصمة " [٢] . وقال : " وكان من عادته ، إذا حزَّ به أمر أو ضاق صدره أن يترك نفسه في بغداد ، تتناهبه طرقها وأزقّتها التي كثيراً ما كانت تجري على جوانبها مجارٍ مكشوفة تحمل الأوساخ والأقذار" [٣] . فقد كشف الراوي في هذين النصين عن التأثير المكاني في الشخصيات الذي يجسد إمكانية التحوّل في حيواتها ، ويعتمد التحوّل على طبيعة ذلك التأثير المكاني ودرجة علاقته بالشخصية الروائية .

وفي وصف الفضاء الريفي ، يلجأ الراوي إلى إقامة علاقة قوية بين أشخاص الإقطاعيين وأريافهم ، وتنطلق الرؤية السردية من طبيعة العلاقة بين الاثنين ، التي تكشف عن تسلط هؤلاء الإقطاعيين على أبناء الريف من الفلاحين ، واستغلالهم أبشع الاستغلال . قال الراوي : " أمّا رجال الإقطاع فيصرفون أموالهم في مركز اللواء ، أو في بغداد ، وكلنا يعلم كيف يصرفوها ، وهم يستحوذون على كل شئ ، يستولون على الغلّة لأن الفلاح مدين لهم ، فهم يتقاضون ثمن البذور ، وما أقرضوه إياه مما يتبلغ به

---

[١] ينظر : دموع طويلة في ظلام بغداد : الأوراق (٥-٢٩٤) .

[٢] م.ن : الورقة (٨٢) .

[٣] م.ن : الورقة (٩٨) .

وأسرته من رز وشعير حتى موسم الحصاد . ونصيبه من الغلّة لا يكفي لسداد ديونه فيصادرون بقرته ، إن كان يملك بقرة واحدة ، وحين يجد نفسه صفر اليدين يروح يفكر في الهجرة إلى بغداد فيبيع ما عنده من دجاج ، وربما أعانه قريب له يشتغل عاملاً في بغداد ، فيرسل إليه شيئاً من الدراهم فيسافر مع أسرته في المقاعد الخلفية من الباصات الكبيرة ، كما تعلم أو أظنك تعلم ، تلك المقاعد التي يسميها سائقو السيارات " خانة الشواذي " ، وكأن الجميع قرود " [1] .

وهكذا تتكشف بنى الفضاء المكاني السردية التي يجسدها الراوي من خلال علاقة الشخصيات بالمكان الذي لا يظهر من غير الشخصيات ، فضلاً عن أن الشخصية لا يمكن أن تنمو ما لم ترتبط بالفضاء الذي تعيشه .

٤. الشخصيات :

من أبرز سمات الشخصية الروائية ، أنها تمتلك القدرة على الحركة في عالم والرواية ، تستطيع أن تحرك هذا العالم على النحو الذي يرغب فيه الروائي. وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأفكار والأهواء والثقافات والحضارات والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود . وقد بنيت الرواية على شبكة متداخلة ومتنوعة من الشخصيات المثيرة ، الممثلة لعلاقات معقدة ومتشابكة ، وأدوار متباينة في أهدافها ومراميها . وأهم أصناف الشخصية التي برزت في هذه الرواية ، هي :

أ. الشخصية الرئيسة :

يلاحظ عند التدقيق في شخصية البطل أو الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، أنه كانت هناك عناية خاصة برسمها من الداخل ، من حيث طبائعها وقيمها وسلوكها وصفاتها ، فاقت الاهتمام برسمها خارجياً ، من حيث الصورة والقوام الجسدي . وهذا أمر ينبع من الرغبة في محاولة سبر أغوارها الداخلية ، وتحليلها نفسياً. فقد حرص الراوي عن تقديمها ، على إبراز سماتها الشخصانية ، من رغبات وميول ، سواء أكان

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٤٣-٤٤) .

على الصعيد الذاتي أم الاجتماعي ، وكأن الراوي أراد أن يرسم صورته من الناحيتين الفكرية والنفسية ، وأن يجعل من بطله معادلاً لشخصيته ، وهذا أمر اتضح بجلاء حتى في مهنة التدريس التي هي مهنة الكاتب نفسه ، فضلاً عن أنه خلق منه كاتباً وشاعراً ، مما لا يبقى شك في أنه يمثل شخصية المطلبي الكاتب الشاعر . لذلك جسّد البطل تجسيداً مثالياً ، في مواقفه ومواهبه وأخلاقه وتفكيره ، فظهر شخصاً محبباً مؤثراً في الآخرين ، سديد الرأي ، قويّ الحجة ، عفّاً ، صادقاً، إلى غير ذلك من الصفات الإيجابية . وبذلك استطاع الراوي أن يمرر منظوره الروائي من خلال هذه الشخصية المؤثرة ، ويجعله مقبولاً من المتلقي ، محققاً هدفه من كتابة هذه الرواية . وقد مثلت شخصية (محمد) دور البطل في الرواية . قال الراوي : " وما أسرع ما غمرهم اللعب وشغلوا به عن كل شئ ، وفكّر محمد في فريد بك والخاتون ، وردّد في سرّه " الخاتون ... وتذكّر المفوض فائقاً والشرطي المعروق وهو يحمل الكرسي من السيارة .. ثم صوّب نظراً سريعاً نحو ثامر ، وبدا له وكأن مثل هذه الأمور لا تعنيه ، ثم شعر وكأنه انفصل عن الجميع ، فرجع إلى عزلته الروحية التي يحس بها دائماً ، تلك العزلة التي تتزع به إلى الفرار من المجتمعات ، وكان محمد يصرُّ على تسمية نزوعه إلى الانفراد بنفسه فراراً إلى عزلة روحية ، وهو يرى أنها مقدّرة عليه ، وليس بقادر على أن يحطم جدرانها ، ومع أنه يحس بميل إلى المجالس والمشاركة في المناقشات ، لكنه يشعر ، وهو في غمرة نشاطه الجدلي ، بميل قويّ إلى الفرار من مجلسه وأصحابه ، ومن كل إنسان ، الفرار إلى أرض بعيدة غير مألوفة ، مجهولة لا يعرفه أحد فيها . ولكن الناظر إليه ، مع ذلك ، لا يستطيع أن يتبين هذا النزوع ، وقد يعدّهُ من غير ما شك، في زمرة أولئك الذين يستمدّون متعتهم من اختلاطهم بالناس وغشيان المجالس والاجتماعات ، والأخذ بالنصيب الأوفر من أحاديث الجماعة ، أحياناً ، والتعليق على الحوادث اليومية ، وما يتصل بهموم العيش ومغامرات الآخرين " [1] .

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (١٤-١٥) .

يتضح من النص ، وغيره من النصوص الأخرى في الرواية ، أن إحساس محمد بالغربة ، وشعوره بانعدام قيم الحرية والخير والجمال في المجتمع ، قد ولّد في داخله صراعاً نفسياً حاداً ، فظهر بمظهر الشخصية غير المستقرة ، فكرياً ونفسياً وجسدياً ، مما حدا بها إلى الغوص في أعماق ذاتها والبحث عن خلاصها ، بالتوجه إلى كل ما من شأنه أن يسدّ هذا الفراغ الروحي ، والهرب إلى عوالم الخيال، لصنع أحلامها وآمالها ، والتعويض عما فاتها في عالمها الحقيقي الذي لم يلبّ طلباتها. فمحمد رجل في ريعان الشباب ، مدرس مثقف ، وشاعر كاتب مرهف الإحساس ، فكان من الطبيعي أن يبحث في الحياة والناس عن المثال الذي يرضي تطلّعه الفكري . وقد يكون لثقافته دور في تشكيل سماته الشخصية ، وخلق إحساسه بالإحباط حيال الواقع الذي عجز عن التآلف معه . أو لعلَّ لنشأته الريفية تأثيراً في لمحاته (الرومانسية) التي تعاوده بين الحين والآخر ، فقد كان يُرى أنه كثير الحنين إلى ملاعب طفولته وصباه في قريته الجنوبية التي فارقها منذ زمن طويل ، فهي تهيج في نفسه ذكرياته الماضية ، وكأنه كان أكثر تآلفاً مع القديم ، منه إلى التوافق مع الجديد . قال الراوي : " وتوقف محمد عن القراءة لحظة ، ومرّت في ذهنه صورة طفولته تختلط بذكريات القرية . لقد كان صغيراً تتراقص قدماه مسرعتين إلى المدرسة ، قبيل شروق الشمس ، وتذكر رفقته ومعلميه وأناشيد المدرسة المتفائلة " لنا الغد ... " التي تشبه موسيقى الزحف العسكري ، كما تذكر السفرات التي كانت فرقته الكشفية تقوم بها ، وكان كثيراً ما يدفعه ، في طفولته ، تطلعه إلى الوصول على مصدر نهر القرية الجميل ، فتذكر سفرته إلى مركز اللواء ، ثم انحداره ليلاً ، في زورق حمل كبير إلى قريته، وتجسّم الزورق الكبير الذي كان الناس يسمونه ، يومذاك ، " أبو والم " ، تجسم أمام خياله بشراعه الأبيض الرّفاف ، والقمر المتألق في قبّة السماء ، وصورته التي تتراقص على صفحة النهر السجواء ، وتعجب كيف يستطيع المرء أن ينفصل عن ماضيه ، فيراقبه يمرّ أمام عيني خياله ، وكأنه يراقب مشهداً على " شاشة " السينما . ورأى نفسه صغيراً أخذه منظر الليل والزورق والنهر ، وغمره ضوء القمر فرفعه إلى

عالم ما كان يستطيع أن يعبّر عنه ، حينئذٍ ، ولكنه كان يستطيع أن يحس فيه بنشوة عجيبة تملأ كيانه ، فتتيقظ فيه إحساساته الحيّة الساذجة " [1] .

لكن هذا لا يعني بقاء شخصية محمد في هذا الإطار ، تسير على وتيرة واحدة على امتداد المسار السردي ، بل أنها تنهض بدور بارز في تشكيل الحدث وتسييره في النص الروائي ، تصنع الأحداث وتتفاعل معها . فهو منذ لحظة إدراكه أنه وقع وأصدقائه في شرك خديعة ، نفذتها الشخصية (ثامر) الذي كان يتعامل مع شبكة تخريبية ، ما إن تسمع بوجود فتاة جميلة في القرى والأرياف النائية ، ترسل أحد عملائها ، كأن يكون (ثامر) مثلاً ، فيبذل المال بسخاء ، يغري ويرشو ، متظاهراً برغبته في الزواج ، حتى يجلب زوجة شرعية إلى بغداد ، ومن ثم يرغمها بالتعاون مع الشبكة على الخضوع للأمر الواقع مما يراد بها . فولّد هذا الحدث في داخل (محمد) شعوراً بالمشاركة في الحيف والظلم الذي وقع على الضحية (نسرين) ، لأنه كان قد أستغفل في الذهاب إلى خطبتها مع جماعة ثامر . مما جعله يشعر بالسخط والرغبة في الانتقام ، وهنا ، يقرر الدخول في قلب المعركة ، وأدى دور المنقذ والمصلح ، ولاسيما أنه وجد في طريقه (صبرية) بنت قريته ورفيقة طفولته التي وقعت هي الأخرى ضحية التقاليد القروية الساذجة ، عند هذه الشبكة التي اكتشف أنها في حقيقتها منظمة أجنبية تعمل على زعزعة أمن البلد واستقراره ، فحتّم عليه واجبه الوطني خوض هذه المعركة . فراحت هذه الشخصية وهي تتحرك أمامنا في الرواية ، شخصية إنسانية تصارع في أعماقها قيماً مختلفة ، وتحدد اتجاهاتها وسلوكها مؤثرات متعددة ، نفسية ، واجتماعية ، وسياسية ، وفكرية، لذلك، فهي بهذه الصورة ليست جامدة ساكنة ، كما عرفت في البداية ، بل هي دائمة التغيّر ، تؤثر وتتأثر ، تصنع الأحداث وتتفعل بها . قال الراوي : " كان محمد ، في الأيام التي تلت تلك الزيارة ، قلقاً ، يقلّب وجوهاً مختلفة من الرأي ، ولكنه كان يحس ، مع ذلك ، بشيء من النشاط يسري فيه ، فبدأ بين زملائه أكثر إقبالاً على الحياة من ذي قبل ، ونسي عزلته بعض

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٤٠) .

الشيء ، وإن كان لم يخل من ساعات من الصمت تجتذبه بعيداً عنهم ، فيرى ، فيها ، نفسه وهو يجالس صبرية على السرير ، ويتمثلها وهي تتطلع إليه دامعة العينين ، متسائلة ، وصار يفكّر في سلومة وثامر وهذا البيت الذي يقبع في ذلك الزقاق المظلم "[١] . فهي على هذه الحال من التغيّر والنمّو ، بحسب المتطلبات السردية . والراوي بتقديمه شخصية محمد بهذه الأوصاف الدقيقة ، يعلن سطوته على النص الروائي منذ الوهلة الأولى للسرد ، ويخترق قوانين الفعل الحكائي ، فيبسط دواخل شخصياته وآرائها ويجعلها في موضع المتحكّم في الحدث الروائي .

وتفردت شخصية البطل عن الشخصيات الأخرى ، بامتلاكها مساحة واسعة من حرية التعبير عن أفكارها ومواقفها من الكون والحياة والناس ، فهي تظهر رؤيتها وتعرب عن وجهة نظرها في مسائل كثيرة وقضايا حيوية وتاريخية وسياسية وغيرها ، سواء أكانت هذه الآراء تتصل ببنية الحدث مباشرة أم مجرد بيان موقف فقط . قال الراوي : "وكان كثيراً ما فكّر في المصير الإنساني ، وكثيراً ما أقضّته فكرة الموت ، فيرى عبث الحياة الدنيا .. وهو لا يستطيع أن يستلقي على ظهره وقت القيلولة لأن مثل هذا الاستلقاء مرتبط لديه .. دائماً ، بهذه القشعريرة التي يثيرها ذكر الموت . وتذكّر أنه قرأ مثل هذه التجربة لدى أحد الكتاب الأجانب . ولكنه لم يستطع لها تعليلاً ، ولم يستطع أن يردّ فكرة الموت عنه وهو يستلقي على ظهره ، فإذا أراد الهرب من ذلك أضطجع على أحد جنبيه ، وحينئذ يختفي كل شيء، ويستأنف أفكاره قبل نوم الظهيرة في الصيف مثل غيره من أبناء الحياة في بلده"[٢].

تقابل الشخصية المركزية في الرواية شخصية المؤلف المطلبي ، فهي تكشف عن شخصية الكاتب ، تدور في فلكها ، وتنطق باسمها ، وتلقي الضوء على حركة حياتها ، وتتبع أفكارها ورؤاها. فقد سخّرها المؤلف لعرض سيرته الذاتية بشكل من الأشكال ، من غير أن يعلن عن نفسه أو يشير إلى وجوده مباشرة ؛ لأنه يسرد بضمير الغائب الذي يقوم بوظيفة مهمة في النص السردي ، إذ " توحي ظاهراً أن من

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١١١).

[٢] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة(٩٩).

يروي مختلف عن الشخص المتحدّث عنه ، أي أن هناك مسافة فاصلة بين السارد والبطل ، وهذا يعني أن التطابق المفترض حصوله في السيرة الذاتية المروية بضمير الغائب لا يتمّ بطريقة مباشرة ، وإنما عن طريق المعادلة المزدوجة :
المؤلف = السارد ، المؤلف = هو (الشخصية ، السارد = هو) [1] . فيكون السارد الذي يبدو أنه مختلف عن الشخص المتحدّث عنه ، في ظاهر الأمر ، إنما هو شخص واحد في باطن الأمر ، لكنه يقوم بوظيفتين : الأولى ، وظيفة القص ، كونه شخصية قصصية قد عاشت الحدث ، فهي تسرد مشاهداتها عنه ، وفي هذه الحال ، يتمّ التطابق بصورة غير مباشرة ، والثانية ، لجوء المؤلف المطلبي إلى هذا الضمير، مستغلاً المسافة الفاصلة بين الروائي / الكاتب والشخصية ، فيتوارى خلفها، ليمرر أفكاره ورؤاه ، من غير تدخل صريح ومباشر .

ب. الشخصيات الأساسية :

أقام الراوي علاقته مع ثلاثة شخوص بارزين ، شكّل منهم محوراً للشخصيات الأساسية في الرواية ، وأسند إليهم مهمة المشاركة في صنع الحدث والانفعال به ، إلى جنب الشخصية الرئيسة ، وقد خضع ظهور هذه الشخصيات أو تقديمها لأوليات حددّتها طبيعة الحدث في سياقه السردي ، فعادةً ، ما كانت تقدّم عن طريق الراوي ، مثل شخصية (سعدي) ، أو عن طريق شخصية أخرى ، مثل تقديم شخصية (سعدي) ، شخصية (صباح) ، أو أنّ الشخصية هي التي تقدّم نفسها بنفسها ، مثلما حدث مع شخصية (ثامر) . وشرع الراوي بوصف شخصياته وعرض أفكارها ، بعد أن حدّد فضاءه الروائي . قال الراوي : " وكان محمد لا يذكر من سعدي إلا أنه مدرس هادئ قليل الكلام ، كثير التدخين ، مولع بالشاي ، وكان يعنى بزيّه ولاسيما ربطة

---

[1] سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات : ١٣.

عنقه ، فكان يأتي كل يوم من أيام الفحص بربطة جميلة لا بدّ أنها كانت تكلفّه كثيراً ، وكان محمد معجباً بذلك ، ولكنه كان يستغرب أن يشتري المرء ربطة العنق بأكثر من ربع دينار، وكيف يستطيع أن يدفع أكثر من ذلك وراتبه ، ككل رواتب جمهرة المدرسين ، لا يزيد على ثلاثين ديناراً إلاّ قليلاً . ولم يكن سعدي وسيماً ولكنه لم يكن دميماً ، وما كان محمد يظن امرءاً جالس سعدياً يوماً أو بعض يوم ولا يحبّه . كان يناهز الخامسة والعشرين ، وكان أسمر رشيقاً ، يميل إلى القصر ، وكان أكثر ما يعجب محمداً منه مظهره الهادئ ، وإحجامه عن الإلحاح في المجادلة في الأمور السياسية ، وعن انتقاص الآخرين"[1].

قدم الراوي سعدياً بهذه الأوصاف التي تدلّ على أنه شخصية مستقلة لا تهتم بالسياسة ، تحترم الآخرين ، محبوب في مجالسته ، وهذا يعني أنه شخصية اجتماعية ، تخالط الآخرين في حدود المجاملة الاجتماعية لا غير . مما يجعلها شخصية منتخبة في أوصافها ، لتلائم مزاج البطل في مشاركته الحدث ، فهو يناظر محمداً في صفات كثيرة ، كالابتعاد عن السياسة ورفض الظلم ، فضلاً عن أنه مثله
مدرس مثقف . وهذا يفسر غضبه الشديد على (ثامر) الذي خدعه وصديقه محمداً، باستدراجهما في المشاركة في طلب يد نسرين (لثامر) الذي كان يضمر غرضاً دنيئاً في الزواج منها . وبسبب من هذا يدخل الصراع ويكون طرفاً أساساً وفاعلاً فيه . وعلى الرغم من أهمية المكانة التي شغلتها شخصية سعدي في الرواية ، إلا إنه لم يحدث فيها تحوّل جوهري ، وإن حصل ، فهو تغيير عاطفي طفيف حيال (نسرين) ، مخفي ، لم تظهر علاماته بوضوح ، بسبب إخلاصه لزوجته ، وقد يكون هذا الميل من باب العطف والإشفاق على (نسرين) التي وقعت ضحية ملابسات ، كان سعدي طرفاً فيها من حيث لا يعلم .

أما شخصية صباح ، فإنها تظهر في بداية الأحداث ، شخصية أخلاقية ، وطنية ، فهي تعلن صراحة موقفها الرافض للاستعمار والنظام الإقطاعي ، إذ تظهر من أشدّ المناصرين للفلاح والناقمين على الإقطاعيين الذين لا همّ لهم إلاّ التفكير في كيفية استغلال الفلاح ، بما يحقق لهم أكبر مدخول سنوي ، وكأن الفلاحين آلات

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١١).

إنتاجية مسخرّة بأيديهم . قال الراوي : "وسمع صباحاً يلعن الإقطاع ويسأل سعدياً قائلاً : " لمن هذه البساتين ؟ لمن ؟ " ثم يضيف ؟ " يتعب الفلاح العام كلّه ويذهب الإقطاعي بأكثر الثمر " . ولكن سعدياً لم يجبه ، وراح يرمق الشيخ أحمد مبتسماً"[١].

فصباح شخصية دخلت معترك السياسة ، للدفاع عن مصالح الطبقات الفقيرة المعدومة ، وذاكرته دائماً تبحث عن الوسائل التي يواجه بها الظالمين . قال الراوي: " وحين رأى فلاحاً يعمل في سفح تلّ تخيّله مريضاً جائعاً ، وتخيله ربّ أسرة فقيرة لا تكاد تشبع من خبز البلوط . وبرزت في ذهنه صورة كوخ فيه أطفال صغار يحتفّون بأمّهم ذات العصابة القديمة الضخمة ، وهم يطلبون شيئاً من الطعام . فاشتدّ غضبه لذلك ، ووجد نفسه على رأس مظاهرة صاخبة تجوب شوارع بغداد"[٢]. فهذه المشاهد البائسة تؤجج الثورة في نفسه ، وتدفعه للتفكير في إصلاح واقع الحال ، ومكافحة أسباب الفقر والطبقية التي خلقها المتسلطون . ولكن يظهر فيما بعد من

السياق السردي أن صباحاً كان يموّه على الآخرين ويتظاهر بالثورية والوطنية والانحياز إلى صف الطبقات المحرومة ، للوصول إلى مآربه الشخصية ، فهو يركب موجة السياسة ويجري في مجراها ، ليكشف عن شخصية (انتهازية) متلوّنة ، لذلك لم يجد حرجاً من التعامل مع الشبكة المشبوهة ، والانخراط في صفوفها ، ليعوّض عن حرمانه في مقتبل عمره وما فاته من ملذّات الحياة وإغراءاتها ، ليقتل في النهاية على يد أخي (صبرية) الذي ثأر لشرفه ، وهكذا يواجه أمثاله من متصّيدي الفرص نهايتهم الحتمية ، على شكل عقوبة شافية للغليل ، لسوء تصّرفاتهم وأفعالهم الشنيعة . وهكذا يظهر أن الراوي هو المتحكم الوحيد في مصائر الشخصيات التي لا نعرف عنها شيئاً إلاّ من منظوره . لقد مثلت شخصية صباح دور الشخصية المائعة الرجراجة التي تأخذ مواقفها شكل الظرف الذي تعيشه ، من غير أن يكون لها موقف ثابت وواضح . فهي تتقنع بقناع المصلحة العامة لتصل إلى مصالحها الذاتية الدنيئة .

أمّا شخصية (ثامر) ، فهي تشابه شخصية صباح ، من حيث الازدواجية التي كانت تميز سلوكها في الحياة ، وتلتقى معها في كثير من الصفات ، لكنها

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٥٤).

[٢] م . ن : الورقة (٥٢).

تخالفها في الأسباب التي أدت بها إلى هذه الحالة ، والتحّول الحادّ الذي أصابها في نهاية الرواية . فهي شخصية تعاني من عقدة النقص الأخلاقي ، بسبب خلفية والدته الاجتماعية وعملها المنافي للأعراف الأخلاقية . مما ترك في نفسه شعوراً بالدونية والانحطاط الاجتماعي ، وأثّر فيه سلباً منذ أن كان طفلاً صغيراً لا يعي كل الوعي طبيعة العمل الذي تمارسهُ أمّه والفتيات المقيمات معها داخل بيته ، وكان ذلك سبباً في فصله من المدرسة . فضلاً عن إنه في حينها لم يكن يدرك اهتمام معلمه به من دون الطلاب الآخرين في صفّه ، وسخرية زملائه منه وعزلتهم عنه ، ونبذ المجتمع له ، فهذه الأمور وأشباهها لم يجد لها تفسيراً إلاّ لاحقاً حين كبر وعرف الحقيقة . قال الراوي : " وتذكرّ أيام طفولته ومعلمه ، معلمه ناجي الذي لا يعرف اسم أبيه ، وكيف كان يجلب له "الطباشير" الملوّنة حين يلمّ ببيت أمّه في بعض الليالي ، ويمدحه في حجرة الدرس ، بين الطلبة ، كما يمدح إنشاءه ، وكثيراً ما سمعه يقول في الصف " ثامر فنّان " و " إنشاؤه فنّي " و " نظرته فنّية " . وكان يقابله بعض الطلاب بسعال متقطع ، ويتنحنح آخرون ، لا يشك ثامر أنه ومعلمه المقصودان .. واستعرض أيّامه في المدرسة ، وكان الطلاب يتجنبونه فيسمع ضحكاتهم إذا مرّ . وكان المعلمون ماعدا ناجياً ، ينظرون إليه بمؤخرة عيونهم نظرات لا تخلو من معنى ، وإن كان لا يفهمها آنذاك . ثم تذكّر يوم جاءت بنت اسمها سلومة تعيش مع بنات البيت الذي تتولى أمه شؤونه ، وتذكر أن أمّه أو صته أن يقول لمعلمه ناجي "تعال". وحين أخبره همساً ، كما أوصته أمه أيضاً ، سمع ضحكات متقطعة من التلاميذ الذين يجلسون خلفه "[1].

وحين يدرك (ثامر) طبيعة العمل الذي تمارسهُ أمّه ، ورفض المجتمع له ولفظه خارج أسواره ، فإنه يقع باللائمة على ذلك المجتمع ويحملّه جزءاً من المسؤولية التي أدّت إلى تدهور أمّه الأخلاقي ، ممّا حوّله إلى شخصية عدمية عدائية حيال العالم الذي يعيش فيه ، لا تؤمن بالشرف والأخلاق ، حاقدة وناقمة . فهذه كلها عوامل

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقتان (٧٥-٧٦).

دفعته لأن يكون عميلاً للشبكة التي تديرها أم صبيح . إحدى البنات اللواتي كنّ في بيت أمّه ، فراح يوهم الآخرين ويتظاهر برغبته في الزواج من بناتهم ، فيوقع بهم وبهنّ في شراكه الحاطمة . هذه هي وسيلته في الانتقام لنفسه من الناس ، إذ كان يحسّ أن مشاركته في خلق التعاسة للآخرين أنه يثأر لشرفه الضائع ، وأنه مساوٍ لهم في الاحترام أو عدمه ولكنه في الوقت نفسه كان يشعر أنه يكره حياته ويكره الأعمال القذرة التي أريد له القيام بها ، فهو في ذات نفسه يرغب أن يكون شريفاً كباقي الناس الشرفاء ، لكنه حين يجد أنّ إقناع الناس بأنه شريف شيء مستحيل ، يحتدم الصراع في داخله ، ويعود إليه إحساسه بالثأر والانتقام من الناس جميعاً . قال الراوي : " لمَ لا يكون هو شريفاً وإن كان غير متخفٍّ ؟ ونظر إلى نسرين وقال منكسراً : " حظيّ ، شريف في داخلي " وأشار إلى قلبه "وغير شريف في الظاهر " وحدّثها أن الظروف هي التي رسمت طريقه ودفعته إلى ذلك فقالت نسرين : " أنتِ تحقدين على الشريفة " فأسرع يقول " هذا صحيح " وفكّر : لقد صار يحقد كثيراً كان لا يعطف على أحد ، وكان يرى كلّ الناس مثله ، وكان يريدهم أن يكونوا كذلك ، مثله ومثل أمّه " [1]. وهكذا يظهر الراوي جانباً مخفياً من شخصية ثامر ، إنّه في أعماقه يطمح إلى أن يكون إنساناً شريفاً ، ويودّ أن يتخلص من الظروف التي تدفعه للقيام بأعماله القذرة في الإيقاع ببنات الناس . وفعلاً يقرر التخلّي عن نشاطه مع أم صبيح والشبكة التي تشرف عليها ، ويحاول أن ينقذ نسرين التي هي زوجته الشرعية في الأصل ، ويهرب بها بعيداً عن هذا المكان الموبوء الذي تحكمه براثن الشبكة . وتحقق له الهرب بها في غفلة من سلومة وشبكتها ، فجنّبه هذا الفعل الانقلابي في شخصيته عقاب الراوي في ختام الرواية ، على الرغم من كونه آثماً حقاً ، مستحقاً لعقوبة الراوي.

وهكذا أدت هذه الشخصيات دوراً أساسياً إلى جانب البطل ، تفاوت بين الإيجاب والسلب ، مما أعطى الصراع واقعية سردية للأحداث التي وردت في الرواية.

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٢٤٦).

ج- الشخصيات الثانوية :

حفلت الرواية بمجموعة كبيرة من الشخصيات الثانوية التي كانت لها أدوار متباينة في الأحداث الجارية . وكان الراوي يرسم لمحاتها ويقرّ هيآتها وتصرفاتها بالاعتماد على الوصف الخارجي المباشر ، وقد يتعمق قليلاً أو كثيراً في دواخلها ، أو يكشف عن أفكارها ونفسياتها ، بحسب الحاجة . أدوارها هامشية في الأحداث ، وحضورها عابر في العملية السردية ، إذ أنّ كثيراً منها قد يظهر في مقطع سردي لحدث معيّن ، ثم يختفي تماماً إلى آخر الرواية . ولا يعني ذلك أن هذه الشخصيات فاقدة لأهمية وجودها في الرواية ، بل لها أهميتها في مكانها من الحدث ، فهي تمثل حلقات وصل بين الشخصيات المهمة والأحداث المعقدة في أحيان كثيرة ، فضلاً عن أنّ الراوي يمرّر من خلالها كثيراً من الرؤى والأفكار ، ويجيب على كثير من التساؤلات التي قد تحتاج إلى واسطة في الإجابة عنها ، ويحلّ بعض العقد التي قد تكون هذه الشخصية الثانوية أو تلك الأخرى هي المفتاح لحلّها . قال الراوي : " ودخل المقهى ، حينذاك ، رجل قصير ذو لحية غلب عليها الشيب ، ولكنها قصيرة الشعر وكأنها حلقت قبل أسبوع فقط وتركت منذ ذلك الوقت لتنمو على الجانبين ، تطلّ منه عينان لا تثبتان على شيء ، ولم يكن زيّ الرجل يدلّ على ثراء أو عناية بالهندام ، فهو مؤلف من ثوب طويل من الكتّان المخطط وسترة شتاء قديمة ، وعلى رأسه كوفية سمراء مرقطة ، وعليها عقال ليس بالثخين ولا الدقيق ، ونظر إليه ثامر مهتماً ، فالتفت الشيخ أحمد نحو الباب وقال "هذا عقال آخر ، يفيدك ثامر" وأومأ برأسه نحوه " [١].

وقال أيضاً : " وقدّم الشيخ نفسه إلى محمد ، مادّاً يده إليه وهو يقول : "أنا عبد الحميد بن الشيخ سعيد " فأجابه محمد " تشرفت ، وأنا محمد جاسم مدرسة لغة عربية في متوسطة المجد ببغداد" ولحظ محمد أن علامات الارتياح قد بدت على وجه الشيخ المتغضن ، وسمعه يقول بصوت هادئ إنه أيضاً ، يدرس العربية في أحد المعاهد شبه الرسمية ببغداد ، وأعجب محمد به كثيراً ، وأنس إليه ، وتكرر اجتماعهما كل يوم " [٢]. فشخصيتا (محيي) في النص الأول ، والشيخ (عبد الحميد) في النص الثاني ،

---

[١] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٦).

[٢] م . ن : الورقتان (٢٢-٢٣).

شخصيتان ثانويتان ، سيكون لهما دور محدود في الأحداث ، بالشكل الذي يعمّق رؤية معينة يسعى إليها الراوي من منظوره الخاص .

يتضح مما سبق أنّ علاقة الراوي بشخصياته تتوطد من منظور رؤية خارجية تارة ، ومن رؤية داخلية تارة أخرى . مما يدلّ على أنه يسعى إلى إقامة علاقة سردية متفاعلة بين الشخصية والحوادث التي تفتعلها ، لذلك ، راح يتنقل بين الشخصيات بكل حرية ، راصداً أحاسيسها وأفكارها ، وواصفاً علاقاتها بالفضاء الروائي الذي تتشكل فيه أفكارها وسياقات حضورها وعملها ، ومدى تأثير الوسط الجغرافي الذي يستوطنه الراوي على تصرفاتها وحركاتها ، فضلاً عن تأثير الزمن في أفعالها وأقوالها .

ثالثاً / المروي له :

العمل الأدبي ومنه الرواية ، ما هو إلاّ خطاب موجّه للآخر ، فالروائي حين يكتب روايته يضع نصب عينيه المتلقي الذي يعيش معه لحظة بلحظة ، في كل سطر ، وفي كل فكرة أو صياغة ، ولا يكاد يفارقه أبداً . لذلك ، ينظر إلى المروي له بأنه كالراوي جزء لا يتجزأ من النص الروائي . وقد أولت الدراسات السردية عنايتها الفائقة بالثنائيات المتقابلة والمتضادة ، فركزت على عناصرها ومكوناتها السردية ، فإن كان الاهتمام موجهاً إلى الراوي ابتداءً ، كونه يشكل بنية الإرسال الأولى ، كان لا بُدَّ أن يتبع ذلك ، الاهتمام بالطرف المقابل لهذه الإرسالية ، أي المروي له ، وهو الكائن المتخيل الذي يعمد الروائي إلى ابتداعه ، ليكون في مستوى الراوي ، أو في مستوى يوازيه في الرتبة ، ليكون مؤهلاً لتلقي ما يصدر عن الراوي[1].

ولكن أي نص سردي محتم عليه أن يرتكز على إرساليات معينة ، بين طرفين متراسلين ، لهذا ، يكون وجود المروي له مرتبطاً بوجود الراوي ، واختفاء الراوي يحتم بالضرورة اختفاء المروي له ، لأنّ " المروي له يتخذ في الغالب خصائص الراوي ، فعندما يوجد راوْ ظاهري أو صريح فهناك أيضاً مروي له ظاهري أو صريح ، وعندما

---

(1) ينظر : السردية العربية : ١٤.

يكون هناك راوٍ خفيّ أو غير ظاهري فلا بُدَّ أن يقابله مروي له خفيّ أو غير ظاهري ، كما أنّ غياب الراوي كلياً لأبدّ أن يقابله المروي له أيضاً"[١].

وهناك أنماط عديدة للمروي له ، ومن أكثرها وروداً في الرواية نمطان ، هما :

١- المروي له الممسرح:

يأتي هذا النمط في النص السردي عن طريق الإشارات الواضحة والصريحة التي يبثّها الراوي عنه ، بشكل شخصية ذات معالم وقسمات واضحة ، ولها حضور مؤثر أو غير مؤثر داخل العمل الأدبي . وهو قسمان : الأول ، يأخذ مكانه خارج النص ، ويسمى المروي له الإطاري ، ويتحرك الآخر داخل السرد ، متحولاً من شكل إلى آخر ، بحسب مناخات السرد وفضاءاته ، وبالكيفية التي يقررها له الراوي، ولاسيما في النصوص ذات الطابع الحواري . [٢]. وفي هذه الحالة يتناوب الراوي والمروي له في فعالية سردية تضامنية ، أي يأخذ أحدهما مكان الآخر بالتناوب ، ويحصل هذا الشكل عندما يلتقي الراوي " بشخص آخر ، فيتحول الراوي إلى مروي له يتلقى السرد من هذا الشخص" [٣]. ويمكن الوقوف على عدّة أشكال لهذا النمط من المروي له ، في الرواية ، منها :

أ٠ المروي له – الشخصية :

يظهر هذا الشكل ، عندما يوجّه الراوي البطل خطابه إلى شخصية محددة الصفات ، واضحة المعالم ، تتموقع داخل الحكاية وتشارك في أحداثها إلى جنب الراوي . قال الراوي : " فتحّير سعدي من هذه المواجهة الطريفة ، وقال : " أنا في الشبكة داخل الدائرة ، لا أستطيع أن أخرج أو أقفز " فقال محمد : " لا تقفز أنا قفزت اليوم مصادفة " فاشتد تطلع سعدي إلى ما يحمل محمد من أنباء ، فقال : " محمد

---

[١] الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) : ١٣٢.

[٢] ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٣٨٢.

[٣] الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) : ١٣٩.

أرجوك خلصني " فأسرع يقول : " رأيت اليوم الشيخ أحمد الشيخ علي" فهتف سعدي " بربك !" فقال محمد " هو لقيني في شارع الرشيد فأمسكني من يدي بعنف ، فلما التفتّ إليه لم يكن مجال لغير المعانقة الحرّة التي يجدها أخوان افترقا من زمن بعيد " ثم استطرد قائلاً " الشيخ أحمد بعباءته وعقاله ووجهه الهادئ الطليق ، وإن لمحت على محّياه أنه كبر قليلاً ، وأنت تعرف الشيخ أحمد ، دائماً يخفي عنك متاعبه بلا تكلف منه " فقال سعدي في شيء من اللوم " كان من الممكن أن يجئ معك إلى بيتي " فقال محمد " أصرّ على أن نتغدى كباب الكاظمية ، فأسرعنا إلى هناك وقضينا وقتنا في المطعم ثم في مقهى مجاور ، وجئتك بعد أن اعتذر بأنه ملزم أن يسافر إلى الديوانية على عجل ، ووعد أن يقضي يوماً معنا " [1]. فشخصية سعدي شخصية ممسرحة ، لها وجودها الحقيقي الفاعل في النص ، وعنوانها الذي تحمل صفاته الخاصة بها ، فهي معلومة الوجود ، تشارك البطل في الأحداث ، وتسهم في صنعها، مما يكسبها ميزة الالتحام بأحداث الحكاية والتفاعل معها .

ب- المروي له – البطل :

هنا ، تحدث عملية تبادل في المواقع بين الراوي والمروي له ، فتتسلم الشخصيات زمام السرد من الراوي البطل الذي يتنحى ، كونه الراوي الممسرح ، بدخول طرف آخر ، يكون هو محور اهتمام الراوي الأول ، فيصبح طرفاً مقابلاً للطرف الذي تنحى [2]. قال الراوي : " كان محمد ينصت إلى أحاديث أصدقائه هناك ويثيرهم أحياناً بأسئلة مستطلعة ، وإن كان يحرص على أن تتخذ أسئلته تلك طابع العفوية ، فتبدو وكأنها ثرثرة على مائدة ، وحين جرّهم في غير وعي منهم إلى النشاط الهدّام وعلاقة ذوي السلطة به ، راحوا يسردون الأخبار بلا مبالاة ، وكأنهم يسردون حقائق مقررة ، فتهريب الأغنام وفرق الصيد التي تتوالى من مناطق الخليج برضا " المسؤولين " ومن أجل هدايا معروفة للقضاء على حيوان البرّية وطيرها ، والرّشا ، والصحافة المأجورة ،

---

(1) ينظر: دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٢٥٧).

(2) ينظر : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) : ١٣٩.

أمور لا تحتاج إلى دليل . وقال أحدهم واللقمة ما تزال في يده ، إن بعض الملاهي تعج بفتيات أجنبيات تبتدئ سهراتهن الخاصة الصاخبة بعد منتصف الليل ، وأن كثيراً من ذوي النفوذ يقضون في تلك السهرات ساعات بين العربدة والمجون وأشياء أخرى . فعلّق آخر قائلاً " سمعت أن الراقصات جاسوسات " وأوضح أنهن يحاولن الاتصال بكثير من ذوي المراكز المهمة "[١]. فقد ظهر الراوي البطل ، في مستوى سردي أوّلي ، ممثلاً لموقع الراوي الذي يروي للشخصية ، لكن سرعان ما تحوّل إلى مروي له ، عندما ظهر في مستوى سردي ثانٍ ، في حين أن الفاعلية السردية الواضحة الأثر في النص ، قد أظهرت المروي له بصورة مستمع لطرف من الحوار ، من غير أن تكون له علاقة بتسيير الحدث ، وهذه إحدى الوظائف التي يؤديها المروي له ، فهو قد يشارك في الحدث كمستمع أو متلّقٍ ، من غير تدخّل ، يفرضه عليه منطق الفعل السردي.

ج . المروي له – الراوي :

ومن الصور الأخرى التي يظهر فيها المروي له الممسرح ، أن الراوي والمروي له يتبادلان الأدوار والمواقع بانتظام في حالة السرد الذاتي . إذ تمارس الشخصية في هذا النوع من السرد ، دور السارد عن طريق استخدام ضمير المتكلم، فكثيراً ما توجّه الشخصية الخطاب المروي إلى نفسها ، ويأتي أغلب هذا الخطاب في سياق اللوم والتأنيب للنفس ، أو محادثة النفس في أيّ أمر من الأمور[٢]. قال الراوي : " وفي الطريق إلى مقهى ياسين ، أخرج محمد النقود وعدّها ، وكانت أول مئة دينار تمسك بها يده منذ تخرجه من دار المعلمين العالية . ووضع المبلغ في جيبه وكأنه يضع فيه شيئاً متفجراً هو دليل خيانته ، ثم تذكرّ " الإيصال" وتعجب من طريقتهم في حبك ونسج ما يمكن أن يكون فضيحة يوماً ما ، فيهددون بإشهاره متى وجدوا لهم خيانة من عميل ، وحدّث نفسه " لقد اشتروني بمئة دينار" وتذكر الرقيق وسوق النخّاسين في

---

(١) دموع طويلة في ظلام بغداد: الورقتان (١٣٢-١٣٣).

(٢) ينظر : السردية العربية : ٢٢١.

العصر العباسي وقال في نفسه " إنهم هنا ، لا ، إنّ نخاسي العصر العباسي أكثر براءة ، إنهم يتاجرون بالرقيق ، أمّا هؤلاء فيستخدمون الرقيق لبيع البلاد " ونفض رأسه قائلاً في ذات نفسه " أبعثُ نفسي حقاً ؟ ما أرخصني ! ولكن سوف نرى " وتذكر صدر بيت شعر معروف فظل يردد " سوف ترى إذا انجلى الغبار " وتخيّل خروجه من دوامة الغبار إلى الفضاء المشرق في صفائه ، فحثّ الخطى إلى المقهى " [1]. ففي النص ، يوجّه محمد السرد إلى نفسه ، وهو ، في الوقت ذاته ، المتكلم الفعلي ، أي السارد الذي يشير إلى تمسرحه داخل النص . وبهذه الطريقة ، أصبح الراوي والمروي له ممسرحين معينين.

١- المروي له غير الممسرح :

مرّ فيما سبق أن ظهور الراوي في النص الأدبي ومشاركته في الفعلية الحدثية ، أي تمسرحه ، يحتّم حالة مشابهة للمروي له الذي هو الآخر ، يستوجب مروياً له ممسرحاً ، مشاركاً في الحدث . وفي المقابل ، إذا ما كان الراوي مخفياً ، غير مشارك في الحدث ، فإنّ المروي له ، هو الآخر ، يخفق في الظهور العلني والمشاركة في الحدث السردي . أي أنه يكون مروياً له مخفياً ، بفعل المشاركة الوجدانية بين الاثنين ، والعلاقة الثنائية التي تحتم الاتصال المباشر بينهما ، وهذا النوع من المروي له ، يسمى المروي له غير الممسرح. وهذا المروي له ، لا سمة محددة تميزه ، أو هوية سردية داخل النص الروائي ، أي أنه شخصية عائمة ليس لها موقع بعينه[2]. قال الراوي : " بات محمد ليلة الخامس عشر من تموز مسّهداً ، ساعات طوالاً ، يتطلع في النجوم ، ويمعن في تطلّعه ، كان يحاول أن يتصوّر الكون ، أو يفرّ بهذا التصور ، ممّا شهد في يومه ، يتصوره بأبعاده التي يتحدث بها العلم الحديث بالسنين الضوئية أو أكثر من ذلك كثيراً . وكان كلما حزبه أمر فرّ في ليله إلى إجالة النظر في النجوم ، فيرتفع على همومه وآلامه بسبحاته الفكرية ، خلال الأبعاد القاصية من الكون وتصوّر

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (٢٢٩).

[2] ينظر : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب للأدبي) : ١٣١-١٣٢.

تلك النجوم التي يصفها الفلكيون بأنها شموس هائلة الأحجام والأبعاد .. ووجد في ذلك بعض راحة مّما هو فيه ، فقد أحسّ بأن الأرض ومن عليها شيء صغير ، صغير جداً يخرج لضآلته من حساب الأشياء السابحة في الكون العظيم ، بل الأكوان مجتمعة . وفكرّ ما أصغر همومنا وما أصغرنا !" [1]. ففي النص راوٍ غير مسمى أو معيّن ، يوجّه مرويه إلى مروي له غير ممسرح أيضاً ، فلم يحدّده أو يشير إليه علناً أو خفاءً ، بل أقصي بعيداً عن أحداث الحكاية وشخوصها .

وهكذا يبدو من التحليل أن البنية السردية في رواية المطلبي " دموع طويلة في ظلام بغداد "بنية اعتمدت أساليب القص الروائي المعروفة ، ولكنها امتازت بتنوعها وغناها ، وبرؤية الكاتب الخاصة وطريقته في التعامل مع عناصر روايته وتوجيهها بالشكل الذي يخدم فنّه الروائي وأهدافه التي يريد أن يصل إليها من كتابة روايته.

---

[1] دموع طويلة في ظلام بغداد : الورقة (١٦٤) .

توطئة:

العملية النقدية نتاج شبكة معقدة من المؤثرات العقلية والذوقية والثقافية وهي تتكون عند الناقد بالتدريج من كثرة أُلفته للنصوص الأدبية وقراءاته المتأنية المتكررة لها. فضلاً عن الإطلاع على ما يحيط بها من ظروف وملابسات ، وما يدور حيالها من آراء نقدية ودراسات متخصصة . وبهذا العمل الدؤوب تتبلور شخصية الناقد ويصبح مؤهلاً لأن يصدر أحكامه النقدية ويتخذ مواقفه الخاصة به من هذه القضية الأدبية أو تلك . وينصبّ عمله في أغلب الأحيان على استخراج قيم النصوص الموضوعية والفنية ، فيسعى إلى فك رموزها الإبداعية ، والكشف عن جمالياتها بالوسائل المتاحة لديه ، ومن ثم وضعها في موقعها المناسب من العملية الإبداعية في عصرها . وهذا العمل يتطلب من الناقد جهداً ودقّة متناهية في محاكمة النصوص ؛ لتكون أحكامه عليها واقعية ومصيبة.

وبناء على ذلك ، فإن موقف الناقد لا يطلب لذاته ، وإنما يطلب لكونه المعبّر الحقيقي عن قيمة النص الإبداعية ؛ فهو يكشف عن أسرار الصورة التي تشكل بها هذا النص الأدبي أو ذاك دون غيرها من الصور الأخرى ، وعلاقة ذلك بدواخل المبدع ، وبالمؤثرات المحيطة به . لذلك تعدّ المواقف النقدية خلاصة تجربة غنية ، ومواقف كليّة متكاملة ، تعمل على ترسيخ قيم النصوص ، وتوجيه حركتها إلى المسار الصحيح الذي يرتقي بها في درجات الإبداع والأصالة ، لأن " النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظر إلى الفن وإلى الشعر " [1] . والكلية والتكامل يصدران عن دراسة دقيقة ومستفيضة للنص ، ويحيطان بظروفه إحاطة شمول واستقصاء . وبهذه النظرة يكتسب الموقف النقدي قيمته الموضوعية ، حتى يبدو وكأنه نتائج نهائية يعسر على الآخرين إعادة النظر فيها ، أو إضافة شيء ذي بال إليها .

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس ، دار الأمانة – بيروت ، ط ، ١٩٧١: ١٤.

وقد وقف الدارسون مليّاً عند مهمّة الشعر في الحياة ، فمنهم من يرى بأنه كشف يحمل في طيّاته مهمتين : الأولى ، تحويل العالم والأخرى تفسيره[١] . ويحصل ذلك بأسلوب الشعر المعروف برمزيته وغموضه وإيحائه ، لذلك يصبح النقد مبيناً لحدود هذه القدرة الإبداعية ، بتوظيف الناقد عمليتي التأويل والتفسير في الكشف عن معطيات النص المتشعبة . ويرى آخر " أنّ الخالق ينظم تجاربه التي استمدها من الحياة بنفسه ، استمدها من رأس النبع في أكثر الأحوال ، أما النقد فينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق ، أي من الحياة بعد أن ينقلها الأدب نقله جديدة "[٢] . فالنقد . على هذا الرأي . تجربة (رؤيوية) لا تقل أهمية عن تجربة الشاعر نفسه ، ولكنها تجربة تعتمد النصوص ميداناً لعملها ، فهي تتوغل في أعماق النص ، لتطلّ على الحياة المفعمة بالحركة في داخله ، ولا يحصل ذلك إلا بانتقال الناقد إلى عوالم الشاعر نفسه ؛ ليشاركه في رؤيته الإبداعية ، ومن ثمّ يضعها في موضعها من درجة الأصالة .

وللشعر لغته وتعابيره وأدواته التي يستدلّ بها على سماته وخصائصه الجوهرية ، ومن خلالها يتميز أسلوب شاعر من أسلوب آخر ، بكل ما يتصف به الأسلوب من أُطر وعلامات فارقة ، ولاسيما عند الممتازين من الشعراء . وللنقد كذلك أدواته من الرؤية والأسلوب والمنهج التي يستطيع الناقد بوساطتها من أن يلج في عالم النص ويسبر أغواره ، ويكشف عن علائقه الغامضة ، وهي من الكثرة بمكان. وبناء على ذلك ، يختلف النقاد فيما بينهم ، من حيث طرائقهم وأساليبهم فيما ينقدون، فضلاً عن اختلاف حظوظهم من الثقافة والتجربة والرؤية للقيام بهذه المهمة الخطيرة. ومن هنا ، ينشأ التباين فيما بينهم ، في مدى قُرْبهم أو بُعْدهم عن جوهر العملية النقدية ، فمنهم

---

(١) ينظر : اتجاهات الشعر المعاصر ، إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ : ٨.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ترجمة : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت ، ١٩٥٨ : ١٧ .

من يُحلّق عالياً ، كاشفاً عن عوالم خفية وعميقة من بنية النص المنقود ، ومنهم من لا تسعفه أدواته إلاّ بالدوران عند ظاهر النص ، وقد تتوسط قدرة آخرين بين هذا وذاك .

والمطلبي واحد من هؤلاء النقاد الذين كانت لهم تجربتهم الخاصة في ميدان النقد . فقد حفلت دراساته وأبحاثه في الشعر العربي بجهود ومواقف نقدية متنوعة ، تنقّل فيها بين عصور الشعر المختلفة من القديم إلى الحديث ، ولا تخلو آراؤه ومواقفه النقدية من الجدّة والطرافة ، فموقفه من القصيدة الجاهلية له أهميته في الدراسة النقدية ، فضلاً عن مواقفه الأخرى في الشعر الأموي وما أطلق عليه حديثاً اسم الشعر الحر . وأهتم بتأصيل معايير الشعر النقدية ، فنقد نقدة الشعر القدماء والمحدثين في بعض نظراتهم إلى قضايا الشعر العربي ، ولاسيما أولئك الذين يحاولون أن يقحموا مناهج نقدية غريبة عنه ، مّما لا ينسجم مع البيئة التي نشأ فيها الشعر العربي وعبّر عنها . وبهذا يكون قد رفد العملية النقدية بجهود جديرة بالاهتمام [1] .

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١١-٢٢٧ . والشعراء نقاداً ، د. عبد الجبار المطلبي، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١، ١٩٨٦: ١٥-٢٢٢ . ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٢-٢٢٩).

موقفه من القصيدة العربية في العصر الجاهلي :

خضعت القصيدة العربية في عصر ما قبل الإسلام إلى سلسلة من التجربة ، والصقل والتهذيب في مستوياتها الموضوعية والفنية والشكلية ، حتى خرجت بالصورة التي عرفت بها في التراث الأدبي ، وهي صورة أصيلة عبّرت عن معاناة أصحابها في بيئتهم الصحراوية ، بقساوتها ومخاطرها ، وعادات أهلها وتقاليدهم . وقد أصبحت هذه القصيدة ، فيما بعد ، مثالاً حيّاً – في بنيتها الموضوعية والفنية – ظلّ الشعراء يحتذونه وينسجون قصائدهم بوحي منه إلى زمن ليس بالقصير ، ولم يكن التحلل من هذا التقليد شيئاً سهلاً ، ولاسيما مع بداية الصراع بين القديم والجديد في العصر العباسي ، حينما أخذ المجتمع يتحول تدريجياً من حياة البداوة إلى حياة الحضارة ، ليس في مجال الشعر فحسب ، وإنما في مجالات الحياة الأخرى[١] .

وقد وجد الدارسون في هذه القصيدة أرضية خصبة ومادة غنيّة للبحث والتتبّع، فأعملوا فيها تفكيرهم ، ووقفوا عندها وقفات جادّة متأنية ، مجيلين النظر في بنائها الأصيل الذي مثّل الأساس للصرح الشعري العربي ، وموضوعاتها التي مثّلت واقع الحياة العربية في تلك المرحلة من تاريخها . ففصلوا القول في أجزائها ، من مطالع طللية ومقدمات غزلية ، أو لوحات تصف الصراع بين حيوان الصحراء والراحلة ، أو أغراض تحرك الشاعر البدوي وتستثير عواطفه ، أو خاتمة يُنهي بها فورته الوجدانية ويضمنها حكمته ، إلى غير ذلك من الصور الأخرى التي تنسلّ خلسة إلى هذا الكيان الخلاق . وقد يقدر الباحث أهمية هذه القصيدة الأم ، وهو يؤرخ لها ، ويكشف عن قضاياها وأبعادها الفنية والجمالية ، والأسرار التي منحتها براءة الخلق ودقة الصنعة

---

(١) ينظر مثلاً : عصر القرآن ، محمد مهدي البصير ، مطبعة العالي – بغداد ، ط١ ، ١٩٤٧ : ٦٤ ، وما بعدها . وأمراء الشعر العربي في العصر العباسي : ٧ ، وما بعدها.

البنائية ، فضلاً عن أثرها الكبير في النفوس الذي وهبها القّوة على مصارعة الزمن والصمود طويلاً أمام حركة التطور الطبيعية التي تجري في الحياة والآداب[١] .

وتفاوتت رؤى الباحثين الذين درسوا الشعر العربي القديم أو أرخوا له ، من القدماء[٢] والمحدثين [٣] ، فضلاً عن غيرهم من المستشرقين [٤] ، وتباينت مناهجهم وطرائقهم ، واختلفت أساليبهم في الكشف عن ظواهره وخصائصه ، ومعانيه ومبانيه، إلى غير ذلك مما يتصل بدراسته . ولا غرو في أنّ كثيراً من تأليفاتهم فيه وأحكامهم عنه كان بكراً أصيلاً ، فيما أظهر من حقائقه ، وما توصل إليه من نتائج بشأنه.

وكان المطلبي واحداً من النقاد والدارسين الذين بحثوا في هذا الشعر ، متقصياً في بحثه الكشف عن أسرار القصيدة الجاهلية وقيمها الجمالية والفنية ، وقضاياها الأخرى . وقدّم موقفه النقدي منها ، بدراسة أركانها ونظامها ، فوجدها تمثل مرحلة من مراحل إبداع الإنسان في بيئة الصحراء ، ورأى فيها معياراً فنياً وجمالياً شكل أصلاً من

---

(١) ينظر مثلاً : شعر الوقوف على الأطلال ، عزة حسن ، مطبعة الترقي ، دمشق ، ١٩٦٧ : ١٥ ، وما بعدها . ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، ناصر الدين الأسد ، دار الجيل – بيروت ، ط ٨ ، ١٩٩٦ : ١ ، وما بعدها .

(٢) ينظر مثلاً : فحولة الشعراء ، للأصمعي ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه أحمد الزيني ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ : ١٥ ، وما بعدها . وطبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة : ١ / ١٣٧ ، وما بعدها .

(٣) ينظر مثلاً : تاريخ الأدب الجاهلي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٢، ١٩٦٥: ١٨٣ ، وما بعدها . والشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) ، يحيى الجبوري ، دار التربية للطباعة ، ١٩٧٢: ٧٣ ، وما بعدها . ودراسات نقدية في الأدب العربي ، محمود عبد الله الجادر ، مطبعة دار الحكمة ، الموصل ، ١٩٩٠ : ٧ ، وما بعدها.

(٤) ينظر مثلاً : تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام ، رينولد نيكلسن ، تعريب: صفاء خلوصي ، مطبعة المعارف – بغداد ، ١٩٧٠ : ٣٥ ، وما بعدها . وتاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية) : ٦٥ ، وما بعدها.

أصول سنّ القوانين الجمالية للقصيدة العربية في عصورها اللاحقة [١] . لذلك أولاها اهتمامه الخاص ، على الرغم من عنايته بالشعر الإسلامي والأموي بصورة عامة . فدرس أبعادها الفنية والإبداعية والبنائية ، ووجد أنها تتفرد بسمة جمالية تميزها من مثيلاتها من القصائد في العصور التالية ، وقاده بحثه إلى الكشف عن بعض أسرارها الباطنة التي أكسبتها صفة الخلود ردحاً من الزمن . فضلاً عن أنه استطاع أن يشخص جانباً مهماً من المؤثرات البيئية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر وقصيدته ، بتحليل النصوص الشعرية ، للتعرف على خصائص هذه القصيدة وسماتها ، فحلل ثلاثة نصوص ، نظمت في غرض الرثاء في العصر الجاهلي ، عارضاً سماتها الفنية والجمالية التي تفردت بها عن غيرها من النصوص[٢] . لهذا ، اكتسب الجانب التطبيقي في نقده أثره العلمي الذي يخطو به نحو الحقيقة خطوات حثيثة .

ومن الأركان المهمة التي اعتمدها في نقده ركن العناية بتجربة المبدع الذاتية. فقد أخذت هذه القضية مكان الصدارة من دراساته النقدية ، فتتبع مراحل نشأة القصيدة منذ أن كانت فكرة عائمة تجول في الخواطر ، أو محض خيال سابح في لجج النفس الشاعرة ، راصداً عملية ولادتها في مخاضها العسير ، إلى أن تستوي في شكلها النهائي ، في قصيدة ذات قوام وصورة قد اكتملت أجزاؤها والتحمت سداها[٣] . فالقيم الجمالية والفنية للنص ترتفع عند الناقد وتتبلور بأجلى صورها إذا صادفت تجربة شعرية ناضجة . ويمكن أن يصل الشاعر إلى الأصالة والإبداع بالتجربة الحية ؛ لأنه كلما كانت تجربة الشاعر ناتجة عن فيض عاطفي يتسم بالانفعال والحدّة في التعبير ، كانت أكثر قدرة على أن تؤدي دورها في إيقاظ طاقته الإبداعية وتفجيرها . ويكون التعبير أشد ملامسة لمواطن الشعور ، بل أشد إثارة للمناطق الأكثر حساً فيه ، إذا كان صادراً عن تجربة خصبة ثرية . " والسرُّ ، في مجمله ، يكمن في أن الأدب خلق

---

(١) ينظر : الشعراء نقاداً : ٧٠ ، وما بعدها .

(٢) أصحاب النصوص هم (دريد بن الصمّة ، وطرفة بن العبد ، وأبو ذؤيب الهذلي) . ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١١-٢١.

(٣) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١٧٩-٢٢٧. والشعراء نقاداً : ١٥٧-١٨٤.

لا نقل ، وتجربة داخلية ذاتية ، فهو لذلك فريد وتأثيره في قارئه أو سامعه يستمد بقاءه أو تجدده من أصالة ابتداعه وعمق تجربته وخصبها وحيويتها " [١] . فليس هناك إبداع حقيقي ما لم تكن هناك معاناة صادقة تدفع إلى الإبداع ، وتمدّ النص بأسباب الديمومة والثراء . والتجربة في الشعر لا تعبّر عن ذات صاحبها فقط ، وإنما تتّسع لتعبّر عن الشعور الجمعي لشرائح واسعة من الناس في كل زمان ومكان ؛ لأن التجارب الذاتية ليست ذاتية بحتة ، وإنما يشترك فيها الآخرون بصورة أو أخرى ، فصاحب التجربة لا يعيش في فراغ مطلق ، بل هو يتأثر ويؤثر في محيط يعجّ بالحركة ، يعيش في داخله . وفكرة الموت التي تحدث عنها المطلبي في النصوص الثلاثة التي اختارها ، لا يختص أثرها بشخص معيّن وإنما هي تثير الأسى عند كلّ شخص في هذا الوجود سواء أكان شاعراً أم غير شاعر ، " فأنت ترى أنّ هذه النماذج الثلاثة قد حملتنا على التفكير في بعض هموم الحياة ، كما أثارت فينا إحساسات وانفعالات لها صلة قريبة بما أحسّ به أصحابها " [٢] .

والصورة الشعرية ركن آخر من أركان نقده . فمن المعروف لدى أغلب الدارسين ، أنّ روح الشعر صورته ، فإذا غابت عنه أصبح كياناً فاقداً لمقومات حياته[٣] . وما الصورة في الشعر إلاّ التجربة ذاتها في ثوب فني قشيب ، وينظر إليها بأنها العنصر الأكثر حيوية في العملية الشعرية ، لذلك يسعى الشاعر إلى إنمائها وإغنائها ، وإضاءة تعبيره بومضاتها المؤثرة ؛ ليحتفظ بحرارته لا هبة على مرّ الزمن . ويرى بعض النقاد أن الصورة الشعرية وساطة يلتحم فيها الإنسان بما يحيط به من كون فسيح ، لتنشأ علاقات غير معهودة مع الأشياء ، وليتشكل نوع جديد من الوجود الإنساني الخاص المبني على أواصر المحبة والوئام القوية[٤] .

---

(١) مواقف في الأدب والنقد : ١٩-٢٠.

(٢) المصدر نفسه : ١٨.

(٣) ينظر : فن الشعر ، إحسان عباس ، لبنان – بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٥ : ٢٣٨.

(٤) ينظر : الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى ، عبد القادر الربّاعي، بحث [مجلة المورد ، مج٩ ، ع٣ ، ١٩٨٠ : ١١].

وتتمثل رؤية المطلبي للصورة الشعرية في أنها المركز البؤري للبناء الشعري كلّه . فالصورة عنده تعمل بوسائلها الخاصة على إخراج التجربة الشعرية بدقة متناهية ، فائقة الجودة ، ويذهب إلى أنها تحتاج إلى اللفظ والمعنى معاً ، في تركيب أجزائها ، ولكن على أن يكون اللفظ والمعنى بكريْن ، لم يستهلكا بكثرة الاستخدام ، وبهذا الوصف يكونان قادريْن على تركيب صورة مبتكرة مؤثرة[١] . ولكي يدلل على ما ذهب إليه وقف عند لفظة (أنشبت) في أداء المعنى في بيت أبي ذؤيب الهذلي [٢] :

وإذا المنيّـــةُ أنشـــبتْ أظفارهـــا ألفيْـــتَ كُـــلَّ تميمـــةٍ لا تنفـــعُ

فبلفظة (أنشبت) استطاع الشاعر أن يصوّر قساوة المنية وبشاعتها حين تدهم الإنسان بأظفارها المثيرة للرعب ، وهي لفظة مرتبطة بالبيئة التي يعيش فيها الشاعر ، تلك البيئة الصحراوية الممتلئة بالوحوش المفترسة ذات الأظفار القاتلة ، مما يعطيها زخماً من التأثير ، فجاءت الصورة محاكية للخيال المعتمل في النفس البشرية عن فكرة الموت . وهذا التناسب بين اللفظ والمعنى يدلل على أصالة التجربة الشعرية التي ألهبت وجدان الشاعر ، وحلّقت بخياله ، وحركت ألوانه اللفظية " إنها صورة غريبة تلك التي ترسمها لفظة واحدة في هذا البيت الفريد"[٣] . وتتركز بؤرة الصورة في العلاقة الاستعارية التي أحدثها الشاعر بين الألفاظ ، فهي التي أكسبتها الجدّة والغرابة.

وتشكل الألفاظ في نظر المطلبي العامل الحاسم الذي يحدد نجاح الصورة الشعرية أو إخفاقها ، فهي الشكل الذي ينقل المعنى ويعرب عن المقاصد ، وفي ضوء هذه القناعة يصبح التقويم الأدبي والنقدي معتمداً على مدى قابلية الشاعر على تحقيق الانسجام بين لفظه ومعناه ؛ ليحقق في النهاية وشائج من القربى والتناغم بينهما ، من شأنها أن تعينه على إيضاح مقاصده وخواطره ، ورسم عوالمه الشعرية بصورة محبوكة

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١٩. ومن حديث الشعر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٧٠) .

(٢) ديوان الهذليين ، القسم الأول (شعر أبي ذؤيب الهذلي وساعده بن جؤبة) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ : ٣ .

(٣) مواقف في الأدب والنقد : ١٩.

النسج ، عالية المباني [١] . ولا يخفى أن اهتمام المطلبي بالألفاظ قد جاء متناغماً مع مذهب الجاحظ في نظرية اللفظ والمعنى ، فالجاحظ يرى أن جمالية النص الشعري تكمن فيما يشتمل عليه من صور شعرية ، بغض النظر عن قدمه وحداثته. فيستطيع الشاعر أن يتحف شعره بعناصر جمالية ، إذا تمكن من تحقيق المجانسة بين ألفاظه ومعانيه ، ممّا يعينه على توليد صور شعرية نقية وخلاقة ، فالعبرة بالألفاظ ؛ لأنها الأداة التي تخرج المعاني بصورة مبتكرة[٢] .

ومن لفتاته النقدية الأخرى ، اهتمامه باللغة الشعرية . فيرى أنّ لكل عصر من عصور الشعر لغته التي لا يتعداها إلى غيرها من العصور الأخرى . بل يخصص أكثر في هذه القضية ، ويذهب إلى أنّ لكل نص لغة ينماز بها من لغة نصوص أخرى ، والشاعر المبدع دائماً يتحرى الجديد من اللغة في إنشاء شعره ، لكيلا يستهلك إبداعه بالتكرار ، فضلاً عن اختلاف لغة شاعر عن آخر ، حتى إن كانا يعيشان في عصر واحد ، على الرغم من تقارب اللغة في هذا العصر أو ذاك . ومعروف أن لغة الشعر الجاهلي تتركب في جزء كبير منها ، من أوابد المفردات اللغوية وغريبها ، مما يجعلها ذات إيقاع جهوري عنيف ، فهي لغة لها شخصيتها المتفردة إذا ما قورنت بأخواتها في العصور اللاحقة ؛ لأنها نتاج عالم متفرد في خصائصه وسماته ، ووليدة بيئة تختلف عن غيرها من البيئات ، " ثم هي ، بعد ذلك، وعاء أيضاً لمدلولات ترسم تصوّر الأمة لبيئتها ، إذن ، هي تصوّر الأمة لعالمها الفريد الذي اضطربت فيه ، وهي أيضاً الصورة التي ترى الأمة عالمها من خلالها "[٣] .

ويغلب على الظن أنه بسعيه في إظهار خصائص القصيدة الجاهلية ومحاولته إبراز معالمها ، إنما يهدف إلى الكشف عن الصفات المشتركة لنصوص الشعر الجاهلي ، تلك النصوص التي وجد المطلبي أن قاسمها المشترك هو (عالم الصحراء

---

(١) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٧٥).

(٢) ينظر : كتاب الحيوان ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وضع حواشيه : محمد باسل ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٣ : ٣ / ٦٧.

(٣) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٥٢).

) ، بكل ما يثيره هذا العالم في الذهن من صور حافلة بالحياة ، ويظهر ذلك في قوله : " إنّ أقوى الأسباب التي أدت إلى ظهور القصيدة على ما هي عليه يكمن فيما يبدو لي في عالم الصحراء الفريد ، ولا أعني بعالم الصحراء ، تلك البيئة الرملية الفسيحة الأرجاء ولا سماتها الطبيعية وموقعها الجغرافي حسب ، إنما مجتمعها البدوي ولغة أهلها ذات الإيقاع العنيف ، وعادات المجتمع البدوي ووسائل عيشه وسماته الروحية والاجتماعية وعلائقه المتشابكة في تلك البيئة أيضاً "[١] . ففي نظره أن هذه العوامل البيئية كلها قد التحمت بتجربة الشاعر الجاهلي ، حتى غدت محركاً فاعلاً في موضوعه ، أي أنها هي التي تحرك وجدانه وتستثير مواطن شعوره في خلق عوالمه الشعرية ، وهو في تفاعله معها ، لا ينقل صورها إلى شعره نقلاً آلياً ، وإنما يصهرها في ذاته ، ويبثها إلى الخارج في صور جديدة ملتبسة بتجربته كل الالتباس ، وتتضح هذه القضية في قوله : " السرّ في مجمله يكمن في أنّ الأدب خلق لا نقل وتجربة ذاتية داخلية "[٢] .

وتتبع المطلبي في نقده الروابط التي تصل ماضي الشعر العربي بحاضره ، مقارناً بين تجربة الشاعر الجاهلي وتجربة نظيره المعاصر. ويذهب إلى أن النص الشعري القديم قد أظهر تجربة حية لأهله في عصره ، فاستطاع أن يكتسب صفة الديمومة والخلود ، في حين أن النص الشعري الحديث لا يمتلك مقومات الديمومة أو عناصر التأثير في أهله طويلاً " ومن هنا تعترضنا معضلة الحكم على الأدب الحديث الذي لم يقم الدليل على قدرته ، بعد على البقاء "[٣] . فهو يرى أن الشعر الحديث قد ضحّى بالتجربة الذاتية الصادقة ، وعمد إلى تزييف الصورة الشعرية وتجزئتها إلى مقاطع ومناظر متعددة ، فأدى ذلك إلى أن تظهر فيه صور مشتتة تنقصها وحدة التلاحم الموضوعي ، فضلاً عن أنّ هذا الشعر لا يتحرج من استخدام الألفاظ العامية

---

(١) مواقف في الأدب والنقد : ٦٢.

(٢) المصدر نفسه :٢٠.

(٣) مواقف الأدب والنقد : ٢٠.

الهابطة إيقاعياً ، والمعاني المبتذلة [١] . ويبدو أن في حكمه هذا شيئاً من العمومية والقسوة ، فليس كلّ الشعر الحديث يتسم بهذه الصفات التي ذكرها ، بل بعضه يخالف وصفه تماماً ، ومنه مثلاً قسم كبير من شعر الجواهري[٢] .

ويوافق المطلبي الجاحظ ، مرّة أخرى ، فيما ذهب إليه الجاحظ من أن الشعر صناعة تتطلب من الشاعر ثقافة متنوعة ودُرْبة على النظم وجودة في الأسلوب ، فضلاً عن الحرفية في مطابقة اللفظ للمعنى ، والملكة الشاعرة ، وصدق التجربة[٣] . فمن هنا ، أرجع المطلبي أسباب إخفاق الشاعر الحديث في نقل تجربته الشعرية بالصورة الحيّة ، المتفاعلة الأجزاء ، المتلاحمة المضامين ، إلى افتقاره " أساس صدق التجربة والارتفاع بالمحلّي الخاص إلى مقام العام ودقّة الملاحظة ونفاذ البصيرة الشاعرة الحيّة ، وخصب الخيال وحسن الأداء واستكمال الأداة وحذق الصناعة "[٤] . لذا لا ترتقي قرائح الشعراء في العصر الحديث إلى مستوى قرائح أقرانهم في عصورهم القديمة ، فالشعر آنذاك ، كان ديوان العرب ، والمعيار الأول لمستوى أفكارهم وثقافتهم ، ولكن تبقى لكل قاعدة عامة استثناءات ، ولكل نجاح أو فشل درجة معينة ، يقف الناقد عندها ، لذلك ، قد لا ينطبق هذا الحكم على شعراء العصر الحديث بالمستوى ذاته.

وموقفه المذكور آنفاً المتمثل في أن لتجربة الشاعر الإنسانية أثر كبير في صوره الشعرية يشابهه موقف أحد الباحثين الغربيين الذي يرى أنّ القصيدة الحديثة حين تفقد مقومات التجربة والرؤية " تميل إلى التضحية بالتنويع والإنسانية في محاولتها استكشاف أعماق التجربة الفردية ، فالشعر الذي يترك العواطف والعقل جانباً ، فإن صوره ستكون متكلفة نابعة من تربة ذات سماد صناعي من الإحساس ، إنها

---

(١) ينظر : من حديث الشعر الحرّ في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٤٣).

(٢) ينظر : ديوان الجواهري ، محمد مهدي الجواهري ، جمع وتحقيق وإشراف . د. إبراهيم السامرائي وآخرين ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٤ : ٤/ ٩ – ٣٥٧.

(٣) ينظر ، كتاب الحيوان : ٣ / ٦٧.

(٤) مواقف في الأدب والنقد : ٢٠

غزيرة الإنتاج ، لكنها قصيرة العمر غريبة الأطوار ، فإن هذه القصيدة ستكون مهمشة وفوضوية وصعبة الفهم بعلاقة صورها بعضها ببعض" [١] .

وخلاصة رؤيته التي يقارن فيها بين تجربتي الشاعر القديم ونظيره الشاعر الحديث ، وأثر تجربة كل منهما في صوره الشعرية ، هي أن تجربة الشاعر الحديث تجربة فردية منعزلة نوعا ما عن الوسط الجماعي ، ولا تعبّر بالضرورة عن (اللاوعي) الجمعي ، بقدر ما تعبّر عن وعي الشاعر الفردي في محيطه المادي الذي يقع في أسره أحياناً ، بخلاف تجربة الشاعر القديم الذي يعتزّ بانتمائه للجماعة، ويسعى للتعبير عن شعورها ومنظورها ، لكونه جزءاً من كل متجانس . وانفصام عرى العلاقة بين الشاعر الحديث ومجتمعه ، اضطره إلى أن يكون عطاؤه ناتجاً عن الاضطراب الذهني والسلوكي في بيئة متشابكة العلاقات ومعقدة الحضارة ، مما يؤثر في تجربته الشعرية ويجعلها أكثر ميلاً إلى (النرجسية) في الإحساس والانفعال[٢] .

وبناء على ما تقدم يمكن القول : أن الشاعر الحقّ عند الناقد الحصيف ، هو الذي يستطيع أن يوفّق بين أحاسيسه وتجاربه ، وكأن أحدهما صنو الآخر ، بحيث تصدر صوره الشعرية بشكل طبيعي ، من غير كلفة أو إقحام لما هو ليس منها من الحشو الزائد ؛ لأن " نشوء الصورة وتقدمها ووضعها ، يجب أن تأتي للقارئ بصورة طبيعية ، تشرق فوقه وتغرب بهدوء وروعة تاركة إياه في ترف الضياء الهادئ " [٣] .

وعلى الرغم من أنه يعدّ القصيدة القديمة معبرةً عن جوهر الشعر و(ماهيته)، وأنها تكاد تعطي صورة تعريفية قريبة من طبيعته ، لما تمتلكه من تجربة أصيلة وصور إبداعية ، فأنه كغيره من النقاد الآخرين لا يجازف بإعطاء تعريف محدد للشعر ، لاتصاله بنشاط النفس الإنسانية غير المحدود في طبيعته ، ويظهر ذلك في قوله : "

---

(١) الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ : ١٥٧.

(٢) ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي ، ريكان إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩: ١٢١.

(٣) الصورة الشعرية : ٨٥.

ليس سهلاً على الناقد أن يجد تعريفاً مناسباً له ؛ لأنه يتصل بالتعبير عن النفس الإنسانية في رحابها البعيدة وأغوارها العميقة ، كما يتصل بهذا العالم المتغير المحيط بها ، وهو فوق ذلك ، فردي شخصي يعبّر به منتجه عن عالمه الخاص الذي هو أيضاً ثمرة اتصال فريد بين الفرد ومجتمعه " [1] .

ولا تكاد قصائد الشعر القديمة في نظامها المعهود أن تخلو من المطلع الطللي ولوحة الوصف . وقد أدلى المطلبي برأيه النقدي في هذه القضية المهمة التي شغلت بال النقاد والدارسين قديماً وحديثاً ، للكشف عن أسرار حضور هاتين اللوحتين في أغلب قصائد الشعر الجاهلي . ولعله أول من استخدم الرمز في تفسير هذا النظام الذي بني على هذه المقاطع أو اللوحات المعروفة في تلك القصيدة . ويرى أن المقدمة الطللية رمز لمعاناة الشاعر البدوي الذي كتب عليه أن يعيش حياته في عالم الصحراء المترامي الأطراف ، ويتفاعل معه تفاعلاً واقعياً مفروضاً عليه ، مما ولّد عنده إحساساً بأنه شخص موتور أمام طبيعة قاسية ، تحفّ به المخاطر من كلّ جانب سواء أكانت طبيعية أم اجتماعية ، فضلاً عمّا يعاني من هموم التنقل الدائم بحثاً عن الماء والكلأ ، ثم تسفر نقلته الأبدية عن لقاء حميم ، لا يدوم طويلاً ، حتى ينتهي إلى فراق مؤلم ، ويتكرر عنده هذا المشهد المأساوي الذي يترك في نفسه آثاراً حزينة لعلاقات إنسانية توطدت فانصرمت سريعاً . فهذه الحالة من المعاناة المتكررة كانت تؤثر بعمق في دواخل الشاعر البدوي وتؤلمه ، وتحثه على إفراغ شحناته العاطفية وهواجسه الشعورية حين يقف على ديار أحبته الدارسة التي كانت بالأمس عامرة بأهلها ، وبيقظة الحياة فيها ، وهو يراها اليوم خالية من الأنيس ، لم يبق منها غير آثار ممحوة لا يكاد يتعرف عليها من أول وهلة ، فيطيل الوقوف فيها، متفحصاً دمنها وأثافيها ، ومتأملاً في المعالم والرسوم ، وما أن يعرف أنها الدار التي جمعته بالأحبة في يوم ما ، حتى تهيج به ذكرياته ، وتتلبسه أشواق عارمة لذاك الماضي الأنيس ، ولا يملك في تلك

---

[1] مواقف في الأدب والنقد : ٢٠.

اللحظة التي تمثّل الذروة في الحنين إلى ذلك العهد ، إلاّ أن يستعبر ويجهش باكياً [١] .

فيقظة الحياة عند الشاعر البدوي في زمان ومكان معينين في صحرائه الفسيحة ، ومن ثم اندثارها بسبب الفراق ، والعروج على آثارها مرة أخرى نتيجة للنقلة الدائمة ، يعدّها المطلبي سبباً رئيساً في استثارة الملكة الشاعرة ، واستفزاز الذات العاشقة ، مما يستدعي توليد إسقاطات (لاواعية) من لدن الشاعر على أرضية الأطلال " وهذه تفسر لنا وجود النسيب في مطالع القصائد العربية ، وهو وجود طبيعي تقتضيه بيئة الصحراء التي لا يقرّ لساكنها قرار ولا تطمئن به دار " [٢] . وبهذه النظرة الواقعية لتجربة الشاعر البدوي تنتفي دعوى الذين ذهبوا إلى أن الشعر الجاهلي جاء في صورة قصائد ذات قوالب جامدة ، ارتبط بها الشاعر ارتباطاً تقليدياً، فأدت إلى تقييد حريته ، وأثرّت في نظرته لواقعه ، فجعلتها نظرة أحادية إلى الأشياء ، فحددت تعبيره عن عواطفه وتجاربه. [٣] .

وبناء على هذه الرؤية النقدية المنسجمة مع طبيعة الحياة في البادية يمكن القول : أنّ بنية الطلل في القصيدة الجاهلية بنية راسخة الأسس ، أصيلة التجربة ، وأن الوقوف على الأطلال لا يعبّر عن هموم الشاعر فحسب ، وإنما يعبّر عن هموم مجتمع البادية بأسره ، لذلك كان ذكر الأطلال يتكرر في كل قصيدة تقريباً من شعر ذلك العصر ، من غير أن يتضايق الناس من هذا التكرار أو يملّوه ، بل كانوا يرددون ذلك الشعر وينشدّون إلى سماعه ؛ لأنهم كانوا يعيشون التجربة ذاتها ، ويخضعون

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٤٩-٥٥.

(٢) المصدر نفسه : ٥٤.

(٣) ينظر مثلاً : فن الوصف وتطوره في الشعر العربي منذ الجاهلية حتى أواخر العصر الأموي ، إيليا الحاوي ، دار الشرق الجديد ، ط١ ، ١٩٥٩ : ١ / ١٨ . وتاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث ، نجيب البهبيتي ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦١ : ١٠٧.

للظرف نفسه . ومن هنا تكتسب لوحة الطلل جماليتها الوجدانية وسرّ حضورها لزمن طويل في القصيدة الجاهلية .

أما لوحة الوصف المتمثلة بتشبيه الناقة بثور الوحش ، فقد حظيت بعناية خاصة من دراسته النقدية ، فدرس بواعثها وصورها ودلالاتها ، إلى غير ذلك مما يتصل بموقعها من القصيدة الجاهلية ، ومضى على نهجه في دراستها ، معتمداً الرمز والأسطورة في فك أسرارها واستيضاح غموضها . ويرى أن تشبيه الشاعر البدوي ناقته بثور الوحش يعدّ أمراً طبيعياً في رحلته السابحة في أرض الصحراء ، فالناقة رفيقة سفره الدائب ، تصبر على الأيْن والظمأ من غير شكاة ، وتقطع الفيافي وتجتاب الفلوات بلا كلال أو ملال ، في ذلك العالم الصحراوي المنبسط الذي من الصعوبة على المرء أن يفرّق بين مشاهده ، لتشابهها وتناظرها ، فلا علامات دالة ، غير كثبان رملية متماثلة وجمادات صامتة . وقد تطول رحلة الشاعر البدوي ويمتدّ سفره في هذا العالم الشاسع ، فيشعر بمزيد من الضياع والفراغ ، ومن ثم الخوف والوحشة القاتلة ، وفي هذا المنعطف الخطير من شعوره بتهديد الطبيعة الموحشة يقفز في تصوّره بأنّ ناقته قد دخلت في صراع مرير وطويل مع الضواري من الوحوش التي تتسيد تلك الأرض المقفرة [١] . "فيأتي لذلك دور ناقته وهو أمر طبيعي يفرضه انفصاله عن الدار ووجوده وجهاً لوجه مع مفازة لا ينجيه منها إلاّ أيدي تلك الناقة وسرعتها وطول احتمالها وصبرها ، فلولا ناقته لضلّت به المتاهات في دأماء الرّمال " [٢] .

والمطلبي في تأمله مشهد هذه اللوحة ، يكشف عن العلاقات الرمزية التي حتّمت على الشاعر الجاهلي بأن يشبّه ناقته بثور الوحش من جهة ، وليدلّ على علاقة الشاعر بهذا الصراع الحيواني من جهة ثانية ، فذهب إلى أنّ رحلة الصحراء ترمز لرحلة الإنسان نحو المجهول ، والناقة رمز للقوة ، وصراعها مع وحش الصحراء

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٥٤ ، وما بعدها .

(٢) مواقف في الأدب والنقد : ٥٥.

رمز للصراع الإنساني في الوجود ، وتصوير لقصته الخالدة في دورة الحياة والموت [١] .

إلا أنه يرى أنّ تشبيه البدوي ناقته بثور الوحش ليس معناه التطابق التام بين طرفيْ التشبيه ، على الرغم من كون التشبيه وسيلة فنية للتعبير عن قوة الناقة وشدة احتمالها التعب وسرعتها ، لكنه في الوقت نفسه " أداة للتعبير عن شيء آخر من عالم الصحراء ، تجول فيه شاعريته ، وهكذا يستطيع الانتقال إلى صورة أو واقعة أخرى هي صورة ثور الوحش ، وهو بذلك لم يخرج عن وصف الناقة وإن راح يلوّنها ويغْنيها بصور الوحش وغيرها من صور عالم الصحراء " [٢] . فليس المقصود من التشبيه مقابلة جسم الناقة وأعضائها بجسم ثور الوحش وأعضائه ، أي ليس المعني المشابهة المادية ، وإنما المعني الدلالة على المشابهة المعنوية المتمثلة بـ (القوة) في الصورة التشبيهية ، وعلى هذا الوجه من الشبه فسّرت رموز اللوحة .

ويختلف المطلبي عن غيره من الدارسين [٣] في نظرته إلى عنصر الوحدة في القصيدة الجاهلية ، ولاسيما فيما تدلّ عليه هذه الوحدة من معنى . فهو لم ينظر إلى معناها بكونه الرابط العضوي المادي الذي يربط أجزاء القصيدة الواحدة ومقاطعها بعضها ببعضها الآخر ، بهدف المحافظة على وحدة الموضوع الظاهرية، وإنما نظر إلى ما تؤديه هذه الوحدة من وظيفة داخل النص الشعري أولاً ، ومالها من معنى داخل البيت الشعري ثانياً ، وعلاقة الشاعر بوحدة قصيدته أخيراً . فالقصيدة البدوية في منظوره تشكل وحدة قائمة بذاتها ، يجري في داخلها تيار شعوري خفيّ يمدّها بالأفكار

---

(١) ينظر : المصدر نفسه : ١١٢ ، وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه : ٦١.

(٣) ينظر مثلاً : الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) : ١٤٣ ، وما بعدها . والنقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر : ٣٧٣ ، وما بعدها . وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، يوسف حسين بكار ، دار الأندلس . لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣ : ٢٧٥ ، وما بعدها . وأسفار في النقد والترجمة ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٥ : ١٠٣ –١٢٢.

والصور (اللاواعية) ، وينتظمها خيط دقيق من الإبداع والخلق الفني ، مّما يخلق فيها ترابطاً متيناً ، وعلائق وشيجة تجمع أطرافها إلى بعضها بتماسك شديد ، ووحدتها متأتية بوحي من بيئة الصحراء الزاخرة بالصور والمشاهد ، فهي مسرح خيال الشاعر ، ومنجم صوره [١] . لذلك ، يرى المطلبي أنّ للبيئة أثر فاعل في بناء القصيدة الجاهلية ، لكونها الأرضية التي تحتضن أجزاءها كاملة " ومن المعلوم أنّ القصيدة بصورها ووقائعها جميعاً تجري في ذلك العالم الواسع الذي ندعوه (عالم الصحراء) ، فعالم الصحراء إذن هو ذلك الشيء أو إن شئت قلت الأرضية التي تنصبّ عليها القصيدة جميعاً "[٢] .

وقد شبّه المطلبي وحدة القصيدة الجاهلية بوحدة القبيلة العربية آنذاك ، من حيث علاقة أبيات القصيدة ببعضها ، ونوعية العلاقة بين أفراد القبيلة جميعهم . فعلاقة بيت الشعر بمجموع أبيات القصيدة تشبه علاقة الفرد البدوي بسائر أفراد قبيلته ، فالبدوي يمتلك شخصيته واستقلاله الظاهري ، إلاّ إنه يرتبط في داخله ارتباطاً ذهنياً وعاطفياً بقبيلته ، وينشدّ إليها بقوّة ؛ لأنه يمثّل جزءاً لا يتجزأ من كيانها ووجودها ، ولا يمكن أن يتصوّر له وجود خارج شعوره بالانتماء إليها . وكذلك هي صورة بيت الشعر من العلاقة بالأبيات الأخرى داخل القصيدة . فالوحدة الداخلية التي تربط بين أفكار القصيدة وصورها وأبياتها ، من الممكن أن تمنح كل بيت من أبياتها استقلاليته في الفكرة والصورة ، ولكن من غير أن تنفصم عرى علاقته بسائر الأبيات الأخرى ؛ لأن بيت الشعر المستقل ظاهرياً يبقى له دوره الكبير في أداء المعنى الكلي أو الجزئي داخل بنية القصيدة [٣] .

فضلاً عن أنّ بيت الشعر مأخوذ من بيت الخباء ، وفي هذا دلالة على تجذّر القصيدة بأجزائها ومصطلحاتها في حياة القبيلة العربية بمصطلحاتها الاجتماعية والبيئية . فمثلما أنّ بيت البدوي (الخباء) المنسوج من الشَّعر والقائم على عمد ووتد

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٥٧-٦١.

(٢) المصدر نفسه : ٥٨.

(٣) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٥٨-٦٠.

وسبب ، يضم واحداً من أفراد القبيلة ، ويتشكل (بطن) القبيلة باجتماع عدد من أفرادها ، وتتألف القبيلة من مجموع البطون ، ويضم بيت الِشّعر فكرة ولفظة ومعنى ، ويجتمع بالقصيدة في وحدة الوزن والقافية ، وتتكون صورة شعرية من كل مقطع أو مجموعة من الأبيات وتتألف القصيدة من مجموع هذه الصور [١] . وبناء على ذلك ، يرى المطلبي أن وحدة البيت في القصيدة تقابل وحدة الفرد في القبيلة ، ومجموع صور القصيدة من الوقوف بالديار ووصف الحيوان وغيرها تقابل صورة (البطن) مجتمِعاً ، والقصيدة كاملة تناظر القبيلة بأكملها ، وقد وضح تلك العلامات المتقابلة بالجدول الآتي :

الفرد	البطن	القبيلة
البيت	الصورة الشعرية	القصيدة [٢]

فتفسيره وحدة القصيدة الجاهلية يعبّر عن المجموع الرمزي والمعنوي للعلاقات الاجتماعية السائدة آنذاك ، فيفصح كل جزء منها عن حالة معينة من الجذب الذهني والعاطفي ، لذا كان تعليل لوحات القصيدة وصورها تعليلاً للكلية الجمعية التي أودعها الشاعر في قصيدته ، وبذلك استطاع أن يكشف عن العلاقة الرمزية بين القصيدة والقبيلة التي ينتمي إليها الشاعر ، فالشاعر البدوي يعني القبيلة، والقبيلة تعني القصيدة ، وكلاهما يظهران وحدة الانتماء إلى عالم الصحراء ، وأي خلل يصيب تلك الوحدة يؤدي إلى الفصل بين تلك المكونات ، ويبتعد عن مصدر الوحدة الذي ينبع من عالم الصحراء ، وحين يفارق الشاعر هذا العالم تحدث عنده القطيعة الفكرية والعاطفية ، وهذا ما يفسر ثورة أبي نواس على الأطلال ، وظهور الموشحات في الأندلس ، وحركة الشعر الحر في العصر الحديث [٣] .

---

(١) ينظر : المصدر نفسه : ٥٨-٥٩ . ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٣١-٣٦) .

(٢) ينظر : مواقف في الأدب والنقد :٦٠.

(٣) ينظر : من حديث الشعر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٧٤).

أما موقفه من القصيدة في ظل التحولات التي جرت في الجزيرة العربية بعد مجيء الإسلام ، فإنه يرى أن ظهور الدين الجديد لم يقف عائقاً في طريق الشعر ، ولم يؤثر في تغيير الموروث الشكلي للقصيدة القديمة ، فقد بقيت رائحة الصحراء تفوح من أجزائها كافة ، سواء أكان ذلك في المطلع أم الوصف أم الغرض . لكن تأثير الإسلام كان أكثر وضوحاً وقوة في المضمون الشعري ، فقد تسربت فيه معان ومفردات إسلامية جديدة لم يكن للناس عهد بها من قبل . أما موقف صاحب الرسالة (r) من الشعر ، فقد كان موقفاً إيجابياً ، ولم يخف الرسول الكريم (r) إعجابه بقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) وخلع عليه بردته ، على الرغم مما تضمنته من غزل[١] .

ويرى أن شعراء العصر الأموي قد فارقوا بعض المفارقة الطريقة التي اختطها الفحول من شعراء الجاهلية المعروفين . ويرجع الانحراف عن نهج الأوَل إلى الانفصال عن عالم الصحراء والاستقرار النسبي في الحواضر والمدن ، وفي ذلك من التأثير البيئي مالا يخفى على ناقد الشعر ومتذوقه [٢] . فقد عدل بعض الشعراء عن الموضوعات التي كانت تتضمنها القصائد الجاهلية ، فمثلاً حلّ المديح والهجاء محلّ الطلل ، واتسع الوصف ، في قسم من قصائد هذا العصر ، وأصبحا معياراً للفحولة حينئذ [٣] . وبفعل الظروف الجديدة التي بدأت تفرض نفسها شيئاً فشيئاً ، أخذت المعايير النقدية تختلّ وتتغيرّ ، لأسباب في أغلبها ليست بجمالية أو فنيّة ، ولكن لم يؤثر ذلك كثيراً في أتباع المدرسة البدوية ، بل ظلوا ملتزمين بمنهج القصيدة الجاهلية ونظامها ، فعملوا على ديمومتها وتطوير لوحاتها. وعلى أية حال ، يستطيع الناقد أن يرصد شيئاً من بوادر التطور والتجديد الذي طرأ على الشعر الأموي عند مجموعة من الشعراء المخضرمين والإسلاميين ، ولاسيما الإطالة في لوحة الوصف والتفنن في سرد

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١٣٨.

(٢) ينظر : الشعراء نقاداً : ١٨٥.

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢١٩.

الوقائع وصورها ، فضلاً عمّا حصل من تطور في خواتيم قسم من القصائد التي كانت تختتم بذكر صياد يختبئ قرب نبع ماء ، وهو يترقّب حُمُراً قادمة [١] .

تلك أهم مواقف المطلبي النقدية من القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، وخلص إلى أنها قد تأثرت ببيئتها (عالم الصحراء) تأثراً كبيراً ، فجاءت منسجمة مع واقع تلك البيئة ، شكلاً ومضموناً ، لذلك ، كانت مواقفه معبّرة عن طبيعة هذه القصيدة وحقيقتها.

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٥٦.

موقفه من مناهج الشعر الجاهلي النقدية :

الشعر الجاهلي تاريخ عريق ، فهو الشاهد على مولد الأمة ، والسفر الذي دوّن انطلاقتها الأولى في عالمها الرحيب ، ونبضها الروحي المعبّر عن مكنونات نفسها ، لإثبات وجودها. وبما أنه كائن غيبي متلبّس بهموم الشاعر وخياله ، ليعبّر عن عوالمه الزاخرة برؤاه وتصوراته ، كان لا بُدَّ من أن تكون بيئته هي المنهج الذي يتلقى أثره الفنّي بالكشف عن رموزه المضمرة ، وتفسيره وتقويمه . وأيّ فصل بين هذا الشعر ومنهجه البيئي ، بقصدية أو غيرها ، يحوّل النص القديم إلى مجرد نص مقروء ، يصعب على المرء تفسيره أو فهم محتواه.

بهذا الإطار ، يؤطر المطلبي رؤيته المنهجية النقدية في التعامل مع هذا الشعر . فهو يرى أنه طالما كان الشعر تعبيراً بالإحساس والخيال ، فمن المنطقي أن يكون كلّ أدب ، وإن اختلف مصدره ، هو نتاج أمته الحيّ في بيئتها ، يصوّر حياتها وما يجري فيها من تيارات فكرية واجتماعية وسياسية ، وحتى الاقتصادية منها ، ويعبّر عن شخصيتها المتفردة في تعبيرها عن نوازعها النفسية واختلاجات أعماقها وحوادثها في إطارها التاريخي . ومن الطبيعي ، أن يسبق هذا الأدب نقد النقاد ، والأسس التي تبنى عليها أحكامهم النقدية ، لأن الأسس والمعايير النقدية ، تمثّل خلاصة دراسة ذلك الأدب في حقبة معينة من العصور الأدبية أو من حقب متلاحقة تشترك في سمات خاصة ، تميزها من الحقب التاريخية الأخرى ، في تاريخ التطور الأدبي والشعر لتلك الأمة أو لأمم أخرى[١].

ونظراً لأهمية هذا الشعر ، لكونه الأصل الذي أرسى دعائم القصيدة العربية التي احتذت خطاها الأجيال المبدعة ، فقد شهدت الساحة النقدية العربية كثيراً من المناهج النقدية التي تتبعت أثره ، للوقوف على أسراره ومواطن الإبداع فيه . وقد كان لمناهج النقد الغربية التي نهلت من الموروث العربي الأصيل ، حضور في هذه

---

(١) ينظر: مواقف في الأدب والنقد : ٢٥ ، وما بعدها . والشعراء نقاداً : ١٨٦ ، وما بعدها. ومن حديث الشعر الحرفي ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٣٢) وما بعدها .

الساحة . فاختلفت الرؤى والمواقف في شأن هذا الفكر الوافد من الغرب ، وتبلورت مواقف النقاد حياله في ثلاثة اتجاهات ، الأول : رفض فيه النقاد تطبيق المناهج الغربية على الشعر العربي ، لكنهم أخذوا على النقدية العربية دورانها في حلقة مفرغة ، لاقتصارها على الجهد البلاغي والمحسّنات البديعية ، وتصيّد الأخطاء اللغوية والإملائية وما شابه ذلك ، ونبهوا إلى أن النقد يتطلب أدوات جديدة ومعالجات توازي ما أنتجه النص الأدبي الحديث الذي غادر أطره المعهودة بعد التلاقح العربي الغربي[١]. ومن أتباعه مثلاً ، محمد النويهي[٢]. وواضح أن هذا الاتجاه لا يقف عند النص القديم ، وإنما يتجاوزه إلى النصوص الحديثة أيضاً ، ولا غبار على ذلك ؛ لأن المنهج النقدي يطبق على كل النصوص قديمها وحديثها ، ولكن من غير تجاوز لطبيعة العصر الذي أنتج هذه النصوص . والثاني : نادى فيه النقاد بضرورة الإطلاع والتلاقح الثقافي مع الغرب ، ليس في مجال النقد فحسب ، بل في مجالات الحياة كافة ، وذهبوا إلى أن الإطلاع على ما أنتجه الغرب من فكر نقدي ، سيقودهم إلى فهم روائع الأسلاف ، مثلما حدث مع الجرجاني حينما عدَّه النقاد رائداً للنصّية والأسلوبية ، حال إطلاعهم على المناهج التي تُعلي من شأن النص [٣]. ومن أتباع هذا الاتجاه مثلاً ، محمد مندور[٤]. وأدونيس[٥]. بينما غلب على

---

(١) ينظر : دليل الناقد الأدبي ، د. ميحان الرويلي ، ود. سعد البازعي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ : ٣٥٧ ، وما بعدها .

(٢) ينظر : الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ، محمد النويهي ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٠ : ١٤ ، وما بعدها .

(٣) ينظر : دليل الناقد الأدبي : ٣٦٠.

(٤) ينظر : النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤: ١١ ، وما بعدها .

(٥) ينظر : الثابت والمتحول ، علي أحمد سعيد ، دار العودة – بيروت ، ١٩٧٤ : ١/ ١٩ ، وما بعدها .

الاتجاه الثالث صيحات الافتراق عن هذه المناهج ونبذها ، والإخلاص للثقافة العربية وموروثها النقدي[١]، ومن دعاته مثلاً سيّد قطب[٢].

ولم يكن المطلبي ليغادر الحديث عن هذه الاتجاهات الثلاثة في منهجيته النقدية . فقد أخذ على النقاد إهمالهم شروطاً أساسية ، وهم يطبقون مناهجهم على الشعر الجاهلي ، لعلّ أهمّها : هو أن انفتاح المحدثين على آداب الغرب وإغفالهم ، أحياناً ، الفروق الجوهرية بين الشعر الجاهلي ، ولاسيما شعر المذهب البدوي الذي يكاد يكون نمطاً فنياً متفرداً في ألوانه وخصائصه عن الشعر العربي ، وأنماط الشعر الغربي ، فغاب عن أذهانهم أنّ كليهما نشأ في بيئة تختلف في طبيعة تكوينها الجغرافي ، وبالتالي اختلاف حاجات نظم الشعر ودواعيه اختلافاً واضحاً [٣]. لذلك، فمن المعقول أن تختلف مناهج دراسة الشعر العربي عن الغربي أيضاً ، " فإن كان الحال كذلك فليس من سبب يدعو إلى تطبيق معايير نقد استخرجت من أدب معين على أدب آخر صدر عن بيئة أخرى تعبيراً عن حياة قوم آخرين ، ولمّا كانت معايير الأدب الغربي من نتاج الغرب ، فليس من الحقّ أن تزن الأدب بميزان غريب عنه "[٤].

فالمطلبي ينكر على النقاد مناهج ومعايير نقدية ، تنتمي إلى أمم أخرى ، فكراً وروحاً ، فضلاً عن ارتباطها بمفهوم التطور الحضاري ثقافةً وفلسفةً . وهذا مسلك أكثر النقاد الذين اتبعوا المناهج الغربية في تعاملهم مع الشعر العربي ، بل إنه رآهم يشتطون كثيراً عندما يسلكون الشعر الجاهلي في باب الشعر الغنائي ، جملةً وتفصيلا ، ويصفونه بأنه نشأ نشأة غنائية [٥]. فضلاً عن أنهم يحاولون أن يبحثوا ويتحرّوا عمّا

---

(١) ينظر : دليل الناقد الأدبي : ٣٦٣.

(٢) ينظر : النقد الأدبي (أصوله ومناهجه) ، سيّد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٣ : ١١، وما بعدها .

(٣) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٢٧ ، وما بعدها . والشعراء نقاداً : ٧٠ ، وما بعدها.

(٤) مواقف في الأدب والنقد : ٢٥

(٥) ينظر : العصر الجاهلي ، شوقي ضيف : ٤١ ، وما بعدها .

يمكن أن يكون فيه شبيهاً بشعر الملاحم أو الشعر القصصي اللذين عرفتهما الآداب الغربية ، وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلي من الزاوية التي ينظر الغربيون منها إلى آدابهم [١].

وقد أفضى هذا الفهم الخاطئ للمنهج النقدي وعدم إدراك خصوصية الشعر الجاهلي ، بالنقّاد إلى سلوك طريقين في دراسته ، أولهما تبنّى مناهج العرض الوصفي ، بينما ذهب الثاني إلى اصطناع المصطلحات التي تحاكي المناهج الغربية وظواهرها ، وتطبيقها على الشعر الجاهلي . وكلا الطريقين في رأي المطلبي جعل النقاد يدفعون بنقدهم الأدبي الحديث إلى حالة من القلق والتشكيك في كثير من القيم الفكرية والإبداعية لأسس الأدب العربي عامة والشعر بخاصة ، فضلاً عن التخبط في وضع الفروض والاحتمالات في محاولة فهم الشعر الجاهلي وتفسيره التي لم تقد أصحابها إلى نتائج ذات قيمة فنية[٢].

أمّا مناهج العرض الوصفي في دراسة الشعر الجاهلي ونقده ، فهي في نظر المطلبي ليست وليدة الحاضر ، وإنما هي موروث قديم ورثه النقاد المحدثون عن نظرائهم القدامى " وليست هذه المعضلة مقصورة على نقادنا فحسب ، بل هي معضلة تاريخ النقد الأدبي الإنساني ، تطلّ علينا منذ بدء النقد الأدبي المنظم أو المنهجي " [٣] .

ويرجع المطلبي أسباب التعسّف أو الخطأ الذي يقع فيه النقاد عند تفسيرهم الشعر الجاهلي ونقده ، إلى عدم فهمهم بيئة ذلك الشعر ، وانفصالهم عن مقاييس الشعر البدوي الفنية ومغادرتها إلى معايير جديدة تبلورت بعد انتقالهم من بيئة البداوة إلى الحواضر والمدن ، أو من انفتاحهم على ثقافات الأمم الأجنبية ، متأثرين

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٢٦ ، وما بعدها.

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٧ ، وما بعدها.

(٣) المصدر نفسه : ١١٥

بأحكامهم ومقاييسهم النقدية[١] . ومن أمثلة ذلك ، نقد قدامة بن جعفر [٢] ، لذي الرَّمّة في قوله[٣].

ألا يا أسلمي يا دارميّ على البلى ولازال مـــنْهلاً بجرعائِـــكِ القطْـــرُ

فقدامة ، يرى أن ذا الرّمّة قد أفسد المعنى بهذا الدعاء ، من حيث لا يعلم ، لأنّ دعاءه بدوام انهلال القطر ، سوف يغرق الدار ، ويذهب إلى أنّ الأليق بهذا المعنى ما جاء في قول طرفة بن العبد[٤] :

فســـقى ديـــارك غيـــر مفســـدها صـــوبُ الربيـــع وديمـــة تهْمـــي

ويعلل قدامة رأيه بأنّ طرفة قد تمّم معناه بقوله " غير مفسدها " ، واحترس للديار من الفساد بكثرة المطر . لكن المطلبي يرى أن قدامة أخذ معنى ذي الرّمّة على ظاهرة ، معتمداً في حكمه معايير طارئة على الشعر البدوي : لأن قدامة من سكنة الحاضرة ومثقف بثقافة يونانية ، لذلك عجز عن فهم خصائص الشعر البدوي ، وذهب به تفكيره بعيداً عن بيئته ، فظنّ أن لفظة دار (ميّ) ، بما تثيره في الذهن من مدلول ظاهري ، تقابل مفهوم الدار في الحاضرة ، لها جدرُ وأسوار ، وأنها تتهدم ، لا محالة ، إذا استمر المطر يهمي فيها . لكن هذه الصورة من المعنى لم يكن لها ارتباط في ذهن ذي الرمّة حالة دعائه بالسقيا لدار حبيبته ، لأنها كانت بدوية تعيش في بيئة مجدبة مفتوحة ، وتسكن دارا قوامها بيت خباء منسوج من شعر الضأن ، وهي أحوج ما تكون إلى المطر في هذه البيئة ، لهذا ، فإن صورة المطر في تفكير البدوي هي صورة مفرحة دائماً ، لا ترتبط بالتخريب أو الفساد[٥]. لذا فإن هذه الأحكام " أحكام مضلّة ،

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٣١ ، وما بعدها.

(٢) ينظر : نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي : ١٤٤ ، وما بعدها.

(٣) ديوان ذي الرّمة ، تقديم : هنري هيس مكارتني ، مطبعة كلية كمبريج ، لندن ١٩١٩: ٢٠٦.

(٤) ديوان طرفة بن العبد ، دار صادر ، لبنان . بيروت ، ١٩٦١ : ٨٨.

(٥) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٣٢ ، وما بعدها .

تتحدث في أمور وتصدق على أمور أخرى ليس بينها وبين تلك الأمور أسباب وصلات ، وربما فصلت بينها قرون طويلة على بعد ما بينهما من اختلاف أسباب العيش وطرز الحياة "[١].

فذو الرّمة شاعر بدوي ، مذهبه أنه يصف الأشياء والظواهر كما يراها على طبيعتها ، من غير أن يتكلّف أو يتعمّق في أوصافها ، وقد وصف الآمدي هذا المذهب بأنه " مذهب من مذاهب العرب عام في أن يصفوا الشيء على ما هو وكما شوهد من غير اعتماد لا إغراب ولا إبداع "[٢].

وقد وجد المطلبي أن النقاد المحدثين[٣] لا يكادون يختلفون كثيراً في مناهجهم النقدية عن مناهج النقاد القدامى ، فهي في أغلبها مناهج وصفية ، تصف النصوص من الخارج ، من غير أن تدخل في أعماقها وتبحث في أسبابها ، وقد وصف طرائق بعضهم في نقد النصوص الجاهلية بقوله : " ويبدو أن طريق التسليم التي تفضي إلى قبول الأشياء كما هي من غير ما تساؤل قاصد في أسباب وجودها ، وهي طريق سهلة مأمونة المسالك ، قد أغرت جمهرة مؤرخي الأدب الجاهلي في البلاد العربية بسلوكها ، فجاءت معالجتهم لشعر هذه الحقبة معالجة وصفية "[٤].

فهو يرى أن كثيراً من نقدهم كان صدىً مردداً لأصوات النقد القديم ، حتى صار بعضهم يردد الأحكام النقدية ذاتها عند قراءتهم أية ظاهرة من ظواهر الشعر الجاهلي ، بلا تحليل فنّي أو مسوغ أدبي مقبول . فيما يرى ، أنه ينبغي للناقد الحديث أن يتحرك في إطار يحقق التكامل الفنّي بين أشكال التعبير ؛ ليقدّم خلفية للقصيدة

---

(١) مواقف في الأدب والنقد : ٣٣ .

(٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الآمدي ، تحقيق : السيّد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١ : ١ / ٤١٥ .

(٣) ومن هؤلاء النقاد المحدثين الذين نقدهم المطلبي : إيليا الحاوي في كتابه " فن الوصف ". ينظر [فن الوصف : ٢١ ، وما بعدها] . وينظر نقد المطلبي لإيليا الحاوي في كتابه ، مواقف في الأدب والنقد : ٣٤– ٣٥].

(٤) مواقف في الأدب والنقد : ٦٥.

الجاهلية ، من شأنها أن توضحها وتضئ جوانبها كافة ، وذلك ما عجز الناقد القديم والحديث عن تحقيقه . لذا ، فإن إتّباع الناقد منهج العرض الوصفي في نقده ، بعدّ مهمة خطيرة في نظر المطلبي ، لأنه يحسب أن ذلك الناقد لا يضمر في نفسه تطلعات أصيلة للنقد ، لكونه أعتمد منهجاً قاصراً عن أن يوصله إلى معرفة الأسباب التي جعلت من القصيدة الجاهلية ، بما هي عليه من خصائص وسمات ، المثل الأعلى في الإبداع الشعري لقرون عديدة . وبسبب من هذا فإنّ نقده " لا يستطيع إلاّ أن يكون ضحلاً لأنه يعنى أكثر ما يعنى بظواهر الأمور ولا يتوغل في " العالم الداخلي " للقصيدة الذي قد تستقر في أعماقه ، كما تستقر في أعماق قائلها وفي عقله غير الواعي ، بقايا مخاوف وأشواق وعبادات تضرب أصولها في التاريخ الموغل في القدم "[1].

فهذه الأمور ، تفسّر رفض المطلبي تلك المناهج التي لا تمتلك القدرة على كشف علاقات القصيدة الداخلية ، من حيث طبيعة الموضوعات التي تتصل عادة بواقع الشاعر ومحيطه ، وعلاقتها بالتجربة والتقليد الشعريين ، ودورهما عند تأدية الشاعر إبداعه الشعري ، وتأثيرهما في القصيدة فنّياً وجمالياً.

ومن المطبّات الأخرى التي يرى أن النقاد المحدثين قد وقعوا فيها ، في دراستهم الشعر الجاهلي ، تطبيقهم ظواهر غريبة ، هي من آثار التطور الحضاري في العصر الحديث " إنّ معضلة النقد عندنا اليوم تتبع من تقديسنا لكل ما هو غربي ، ومحاولة صبغ تراثنا بما نرى من ألوان في نتاج الغرب التليد والطريف"[2] . فقد وجد في الأدب الحديث ، ولاسيما في النقد الأدبي كثيراً من المحاكاة التي تختلط فيها المعايير وتضطرب الموازين ، وقلّما يفطن الناقد إلى أنّ تجربة الشاعر البدوي متأتية من عالم خاض فيه الشاعر صراعات ونوازع داخلية ونفسية في بيئة أعتمد كل شيء فيها على تكيّف الإنسان مع طبيعة حياتها من خصب وجدب ، ونبات وحيوان ، ورحلة ورسوم

---

(١) مواقف في الأدب والنقد : ٦٧.

(٢) المصدر نفسه : ٤٥.

دارسة . وفي ضوء هذه العوامل المؤثرة في الشعر الجاهلي ، ينقد المطلبي[١] من أتى ، ليفسر تلك التجربة على أنها تعبير عن حالة "الاغتراب"[٢] التي عاشها الشاعر الجاهلي في عالمه ، وأنّ المقدمات الطللية جاءت معبرة عن تلك الظاهرة ، فيقول : "وإذا تتبعنا كل مقدمات القصائد الطللية والغزلية ومطالع المجمهرات والقصائد الطوال ، لوجدنا حديث يأس وضياع، أو حياة وموت يبدو فيه الشاعر منبوذاً منفيّاً ، يعاني من الطرّد خارج أسوار القبيلة أو حيّه "[٣]. ولم يتوقف هذا الناقد بظاهرته عند حدود المقدمة الطللية ، بل يتوغل معها إلى أعماق المجتمع البدوي وعلائقه القبلية وتقاليده التي فرضها قانون الانتماء إليها ، فيراها سبباً آخر في تغرّب الشاعر وتنقّله الدائم بين القبائل ، ويذهب إلى أن عالم الصحراء بذاته يعدّ مصدر غربة كبير للشاعر الجاهلي[٤].

والاغتراب في رأي المطلبي ، مصطلح لا يعرفه معجم النقد العربي القديم ، فهو من إفرازات الحضارة الغربية ، وظاهرة نتجت عن تطور المجتمع الغربي في قرونه المتأخرة ، بعد صراع حادّ خاضه الفكر والإنسان الأوربي مع الكنيسة ونظام الحكم ، فحطّم فكرة التفويض الإلهي في نفسه واستعاض عنها بالمادّة والإيمان بالمعرفة أو ما خيّل إليه غروره بأنها المعرفة ، فصار المرء يغرب عن نفسه مع ذاته ويفرّ من قيود مجتمعه ، ومن هنا تتبع فكرة الاغتراب لدى الإنسان في العصر الحديث [٥].وهو "اغتراب لا يعرفه الشاعر الجاهلي ، الذي يضفي الحياة حتى على الجماد ، ويؤمن

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٣٩ – ٤٥.

(٢) ينظر : "مع الشاعر الجاهلي في عوالم اغترابه ، عادل جاسم البياتي " ، مقال [مجلة الأجيال ، إصدار نقابة المعلمين ، العراق ، ع ١ ، ١٩٧١ : ٨١–٩٧].

(٣) مع الشاعر الجاهلي في عوالم اغترابه : ٨٧.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٨٤، وما بعدها .

(٥) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٤١.

بالسانح والبارح... وأن غربة الشاعر الجاهلي يمكن علاجها برجوعه إلى دياره ، أو إلى اعتراف جماعته به ، أو الالتحاق بجماعة أخرى"[١].

والمطلبي في آرائه هذه ، ليس ناقداً متطرفاً ، ينادي بالابتعاد عن المناهج الغربية أو مقاطعتها ، بل هو على النقيض من ذلك ، لأنه يرى أن الإطلاع على النقد الغربي وأصوله ، فرض تتطلبه ثقافة أيّ ناقد ، لمعرفة طرائق التعبير في آدابه وسبل تذوقها وتقويمها ، ولكن من غير أن يقيس الإبداع في أدبه بمقاييس الآخرين في آدابهم ، لأن لكل أدب معاييره التي توضح صورته بما هي عليه في حقيقة تكوينها ، وبما ينسجم مع ذوق أهله . "لكننا لا نرضى بهذه المحاكاة التي تقاس فيها الأمور بغير مقاييسها ، ويبدو ذا فائدة هنا ، أن ننظر إلى الأدب العربي القديم وفي أذهاننا أنماط معينة من الأدب الغربي لا لكي نقيس التراث الأدبي عندنا بمقاييس النقد الغربية ، وإنما لنوضح بالمقارنة ، طبيعة هذا التراث وخصائصه . ولتكن الأنماط الغربية في أذهاننا هي : شعر الملاحم ، والقصص ، والشعر المسرحي"[٢].

ولم يدعُ المطلبي النقاد إلى الامتناع عن استخدام المصطلحات النقدية الحديثة واصطناعها فيما ينقدون من أعمال أدبية ، لكنه اشترط عليهم الانطلاق من الموروث النقدي العربي ، تفادياً من الوقوع في إشكالات الارتباك والغموض اللذين يعدّان مظهرين من مظاهر التخبّط والضياع في النقد المعاصر. لذلك دعا النقاد إلى مراعاة أمرين عند مباشرة النقد وصناعته : "الأول : أن نكون حذرين في اصطناعها مدركين لحدودها وما تنتهي إليه ، وما تثيره من مدلولات و " مفهومات" والأمر الثاني : أن نصطنع منها مع اقتصاد وحذر ، ماله صفة العمومية التي تشترك فيها آداب بني الإنسان في مختلف العصور والأصقاع ، أوقد نصطنعها جميعاً بلا استثناء أو تحديد في المقارنات والمقابلات لغرض التبسيط والتوضيح لا لغرض التقويم والتقدير" [٣].

---

(١) المصدر نفسه : ٤٤.

(٢) مواقف في الأدب والنقد : ٢٧.

(٣) المصدر نفسه : ٣٩.

ويبدو المطلبي في اقتراحاته النقدية ، ناقداً توفيقياً ، لم يرد أن يتقاطع مع الآخرين تقاطعاً حاداً في مواقفهم من الشعر الجاهلي واجتهاداتهم في الكشف عن حقائقه ، أو أن يقلل من شأن جهودهم فيما يتوصلون إليه من هذه الحقائق ، وإنما راح يثبت وجهة نظره في قضية التلاقح العربي الغربي في الفكر النقدي ، بتوضيح الاختلاف بين الشعر الجاهلي عموماً ، والمذهب البدوي منه خصوصاً ، وأنماط الشعر الغربي ويفرض هذا الأمر ، بحسب رأيه ، اختلاف المنهج النقدي الذي يظهر الجانب الإبداعي والجمالي في كل منهما . فضلاً عن تأكيده على ضرورة الالتزام في اصطناع المصطلح النقدي الغربي ، بالتحديد الدلالي الدقيق ، شريطة أن لا يثير مفهومات يغلب عليها القصور في الرؤية ، ولاسيما حين تُطبق على نماذج شعرية عربية محضة ، تختلف في أشكالها ولغة تعبيرها عن غيرها من النصوص الغربية التي وضع ذلك المصطلح في الأصل لمعالجتها نقدياً ، مما قد تأخذ هذه المصطلحات في حال تطبيقها على النصوص العربية ، موضوعات بعيدة عن المراد الأساسي الذي خرج له المصطلح[١] .

وبعد بيان موقفه من طرائق النقاد في دراسة الشعر الجاهلي ، راح المطلبي يبحث في الطريقة المثلى والمنهج المؤهل للاقتراب من هذا الشعر ودراسته ، وتولى هذا الأمر بالفحص والتدقيق ، فوجد أن الطريق السالكة والمأمونة لهذه الدراسة ، هي باستلهام خصوصية الظرف الذي انبثق عنه الشعر ، وتتبع روافده الفكرية والثقافية التي ظلت ترفد صوره الإبداعية بمدلولات رمزية ومعنوية لا حصر لها. فضلاً عن الوقوف ملياً عند ظواهره ، من صور ووقائع طالما اعتمد إبداع الشاعر على الإجادة فيها والتمكّن منها . وطبق المطلبي منهجه هذا في دراسته " محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي " ، وهي صورة ثور الوحش ووجودها في أغلب قصائد الشعراء الجاهليين ، بربطها بالمعتقدات والأساطير الجاهلية القديمة[٢]. وقد أوضح في مقدمة

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٣٩-٤٥. و من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٣١-٤٢) .

(٢) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٧٣، وما بعدها

دراسته بأن الصورة الشعرية هي من أكثر القضايا حيوية في الشعر الجاهلي وأشدّها خطورة ، وأنّ بحثه هذا ما هو إلا محاولة مقترحة لقراءته في ضوء المنهج الأسطوري الرمزي ، وهي ، بذلك ، ليست سوى محاولة أوليّة على طريق الدراسات الخصبة للشعر الجاهلي [١].

يتلخص منهج الدراسة في تجميع أطراف الأساطير والمعتقدات التي تحدثت عن قصة ثور الوحش في الحضارات القديمة ، والربط بين أفكارها وعناصرها المتنوعة ، ومن ثم إعادة تركيبها وتأليفها بضمّ ما تفرّق عنها بعضه إلى بعضه الآخر ، ليخلق من هذا العمل ما يصحّ أن يسمّى منهجاً جديداً ، لعلّه يستطيع أن يفكّ مغاليق النص القديم ويكشف عن ظواهره الغامضة التي ظلّت خافية على الدارسين القدامى منهم والمحدثين ردحاً من الزمن. [٢].

وحال شروعه في تحديد خطوات منهجه الأولية ، وجد من الضروري أن يحدد المدلولات اللغوية بعامة والشعرية منها بصورة خاصة ، تحديداً تاريخياً دقيقاً ، أي عمل على صنع معجم لغوي تاريخي ، الغرض منه إماطة اللثام عن طرائق الفكر والتعبير عند العرب في صورته التطورية الصحيحة ، ليتمكن من هذا المنفذ اللغوي التاريخي الواقعي أن يدلف إلى حلّ مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية ، وذلك ، بالكشف عن أصولها " الميثولوجية " والشعبية القديمة ، وفهم المغزى من تركيبتها الموضوعية الغريبة المعروفة (بالصورة) . "ويبدو لي . أن المقارنة يجب أن تتمّ في الصور المتماثلة كوصف الديار ، والإبل، والحيوان ، وملاحظة معجم كل شاعر من جهة ، ومعجم شعراء كل جيل من جهة أخرى ، وأعني بالمعجم هنا مجموع المفردات التي يكثر استعمالها في لغتهم ، فإن لكل شاعر ولكل جيل ، معجماً تشيع فيه مفردات معينة تختلف ، في كثرة استعمالها، عن معجم شعراء الأجيال الأخرى" [٣].

---

(١) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ٦٨ ، وما بعدها.

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٥- ٦٢.

(٣) المصدر نفسه : ٦٩.

وهذا من شأنه أن يسهم في حلّ المعضلة اللغوية ، بمقارنة اللغة الشعرية المستخدمة عند الشعراء والأجيال بعضها مع بعضها الآخر ؛ لمعرفة الخصائص المشتركة في لغة الشعر عند كل جيل ، ورصد التطور الذي طرأ على لغة الشعر في تدرجه المرحلي التاريخي. ويذهب المطلبي إلى أنه بهذا العمل الإجرائي يستطيع الباحث أن يكشف عن منابع الفن والإبداع في الشعر الجاهلي ، فضلاً عن التوصل إلى الحكم العلمي الفصل في قضيّته الرئيسة ، وهي قضية توثيقه التي طالما أثارت جدلاً واسعاً بين الرواة والنقاد ، وشغلت بالهم ، وأخذت حّيزاً كبيراً من دراساتهم قديماً [١] ، وحديثاً [٢].

وبلغ المطلبي في منهجه مراحل متقدمة وتوصل إلى نتائج جديرة بالاهتمام ، فقد كشف عن الأسباب التي استدعت الحضور المتكرر لصورة ثور الوحش في القصيدة الجاهلية ، واستطاع أن يسبر أغوار الوجود الشعري للصورة أو دلالتها الباطنية الرمزية ، من خلال ربطها بالديانات التي كانت تقدّس الثور ، فتتخذ منه إلهاً تارة ، أو رمزاً للخصب والمطر تارة أخرى . ووجد أنّ هناك علاقة بين عادات المجتمع الجاهلي وطقوسه الدينية ، والديانات والمعتقدات في الحضارات التاريخية التي جاور أهلها العرب قديماً. ولكن هذه المعتقدات عريت من مضمونها مع تطور العقل الإنساني ورقيّه ، وبقيت مجرد صور عالقة في ذهن الشاعر الجاهلي ، يتذكرها ويعجب بها ، فيندفع بوعي أو (بلاوعي) إلى أن يضمّن صورها في صدارة قصيدته . "والشيء الذي لا شك فيه أن هذه الصور – إنما هي تطور لترانيم أو ملاحم أو ((تفوهات)) دينية قديمة تتصل بقدسية الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر

---

(١) ينظر : ينظر طبقات فحول الشعراء : ١ / ٥ ، وما بعدها . والحيوان : ٣ / ٤٩ ، ٦٨ – ٧٠ ، و٤ / ٢٤٨–٢٤٩، و٦ / ٣٣٩ . والشعر والشعراء، لابن قتيبة ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١ / ١٤ ، وما بعدها .

(٢) ينظر : تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٤٠ : ٢٧٧ ، وما بعدها . وتاريخ الأدب الجاهلي : ١٣٨ ، وما بعدها . وتاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : ١٠٧ ، وما بعدها . ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : ٣٢١.

والاتحاد به بالصّيد ، ولكنها لم تعد تحمل مغزىً دينّياً ، بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية " [١].

ويخلص المطلبي في خاتمة دراسته إلى أن قصة ثور الوحش تكشف عن أبعاد جديدة في رؤية الشاعر الجاهلي ، تتصل بقصة الإنسان الخالدة في دورة الحياة والموت ، واختلاف الفصول ، وقدسية الحيوان . فضلاً عن أنها تلخص تاريخاً طويلاً من التطور الذي مرّت به القصيدة الجاهلية حتى ظهرت في شكلها الحالي على أيدي شعرائها المعروفين ، وأن عملية نضجها بصورتها الحالية كان قد خضع لسلسلة من التجارب والتطورات الفكرية في الشكل والمضمون[٢].

مما سبق ، يمكن القول : إن منهج المطلبي النقدي في دراسة الشعر الجاهلي منهج بكر ، ويمكن أن يعدّ خطوة ناجحة في تفسير الشعر الجاهلي وتقويمه ، ويؤكد نجاحه توالي دراسات كثيرة بعده ، سارت على خطاه ، وتنبّت منهجه ، أي المنهج الرمزي الأسطوري في تحليل النصوص الجاهلية واستبطان قيمها ورموزها [٣].

ولعلّ الرؤية المنهجية التي جاء بها المطلبي كشفت عن قصور الدراسات النقدية الحديثة التي لم تعتمد إحالة الظاهرة في الشعر الجاهلي على باطن يسكن أعماق ذلك الشعر ، أي أنها لم تتعامل مع الظواهر الفنية في الشعر ، على أنها رموز وإشارات تضمر ما لا يظهر شكلها الخارجي من دلالات وقيم معنوية وجمالية . وفي ضوء تلك النظرات المنهجية المركزة ، يتضح أن موقفه من منهج دراسة الشعر الجاهلي كان موقفاً علمياً أصيلاً .

---

(١) مواقف في الأدب والنقد : ١١١.

(٢) ينظر : مواقف في الأدب والنقد : ١١٢.

(٣) ينظر مثلاً : الأسطورة والرمز في الشعر الجاهلي ، بحث [الشعر والمجتمع (أبحاث المربد الثالث ١٩٧٤) ، بغداد ، ١٩٧٤: ١٤١ – ١٥٦] . والصورة الشعرية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، علي البطل ، دار الأندلس – بيروت ، ١٩٨٠: ٢٠ ، وما بعدها . وقراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس . بيروت ، ١٩٨١: ٤١ ، وما بعدها .

موقفه من الشعر الحر ونقده :

بقي الشعر العربي بصورته التقليدية المعروفة المثال الحي الذي يحتذيه الشعراء وينسجون قصائدهم على منواله قروناً عديدة ، متمثلين مجراه الأصيل في التعبير عن تجاربهم وتصوير حياتهم ، وهم يحثون الخطى لتأصيل تجربة الأمة الإنسانية وقيمها الفنية في عالم مزدحم بحركة فنون غيرها من الأمم الأخرى . وقد شهد الشعر العربي في تاريخه الطويل حركات تجديدية متعددة ، بعضها جرى في حدود مجراه الأصيل ، فكان عامل تطوير ونماء له ، وبعضها الآخر ، خرج على قواعده وابتعد عن مجراه ، ففشل وأندثر . ومجال التجديد في الشعر واسع وبابه مفتوح ، ولكن بشرط أن ينطلق من تجربة القوم وموروثهم الأدبي ولغتهم ، من غير أن يرتكز على آداب الأمم الأخرى ، للبون الشاسع في خصائص الأدب من أمة إلى أخرى ، مما يعيق الأدب عن أداء وظيفته الموضوعية والجمالية .

وفي العصر الحديث ، شهدت الحياة تطوراً وتغيراً سريعاً متلاحقاً منذ قيام النهضة الغربية الحديثة ، فأثر ذلك على نمطية الحياة بجميع جوانبها ، حتى امتد إلى علائق أفرادها بعضهم بالبعض الآخر من جهة وبالمجتمع من جهة أخرى . فظهرت سمة التعقيد في كل شيء، واتشحت الحياة بصبغة من التقدم العلمي في ميادينه المختلفة المتنامية والمتصارعة فيما بينها. وامتدّ التغيير إلى الأنشطة الإنسانية الأخرى، ومنها الفنون عامة والشعر بخاصة ، فتمرد الشاعر في رؤاه على ما كان قد ألفه من مفهوم سابق للشعر ، واختلفت موضوعات شعره ومضامينه ، حتى بدت مثقلة بهموم التخلف الحضاري لأمته عن باقي الأمم الأخرى ، ومن أسباب هذا الأنقلاب في رؤية الشاعر ، التأثر بحركات الشعر الأوربي ، ولاسيما في الأدبين الإنجليزي

والفرنسي ، ونهوض دواعٍ جديدة عملت على تغيير مفهوم الشعر وطبيعته التي نشأ فيها وعايشها مع شعرائه الأوائل[١].

وفي ظل هذه الظروف والمتغيرات الجديدة ، عاش الشعر العربي عصراً قلقاً جعله يتخطى نفسه ويتجاوزها في كل حقبة ومع كل نقلة أدبية ، وتسلمه كل حركة تنهض بها طائفة من الشعراء إلى طائفة أخرى أبعد من سابقتها عن الأصالة وأكثر مغامرة في ارتياد المجهول انسياقاً وراء طلب الحداثة في الشعر وبحثاً عن الجديد أياً كان نوعه ، فكثرت دعوات التجديد التي يغلب عليها التنازع بين الشعراء المجددين ، ولاسيما في محاكاتهم أنماط الشعر الغربي ، يدفعهم إلى ذلك حبّ التجديد والبحث عن قوالب وأشكال تستوعب تجاربهم الفردية التي تنوعت واتسعت بفعل الثورة العلمية والتشابك الحضاري المعقد[٢]. وأفضى هذا التقليد إلى استحداث نمط جديد في الشعر العربي ، سُميّ ، فيما بعد ، بشعر التفعيلة أو الشعر الحرّ .

وقد أحدث ظهور الشعر الحر في الساحة النقدية العربية جدلاً واسعاً امتد لزمن ليس بالقصير ، وأخذ مساحة واسعة في النشريات والمؤلفات ، حيث لا يمكن إغفاله أو تجاهله في الدراسة الأدبية . ولاسيما أن النقاد العراقيين والعرب بشكل عام انقسموا في مواقفهم منه على فريقين أو مدرستين ، هما مدرسة المحافظين ومدرسة المجددين ، مما أدى إلى تباين وجهات النظر والآراء في هذا الوليد الجديد، وحتى تقاطعها في كثير من الأحيان ، بين مؤيد ومبارك لهذه النقلة النوعية في الموروث الشعري وآخر شاجب رافض له . وقامت على أثر تلك المواقف المتعارضة حركة نقدية ومعارك أدبية حادّة بين فريق المناهضين لهذا التجديد والمناصرين له ، ولكل طرف رأيه الذي يبرر به موقفه ، فدعا الفريق الأول إلى ضرورة الالتزام بالنسق الشعري القديم ذي الشطرين

---

(١) ينظر : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ، محمد الكتاني ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٢ : ١ / ٤٠٢ ، وما بعدها . ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٢) ، وما بعدها .

(٢) ينظر : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث : ١ / ٤٠٥ ، وما بعدها .

، لا يحيد عنه ولا يرضى بغيره بديلاً ، حتى بلغ الأمر بهم أن يحيطوه بهالة من الإكبار وينظروا إليه نظرة تقدير وتقديس ، وعدّوا أية محاولة للخروج على قوانينه الموسيقية والعروضية محاولة غريبة عن الشعر العربي ولا علاقة لها به من قريب أو بعيد . وقد جوبهت الحركة التجديدية من نفر غير قليل من هؤلاء المعارضين لها ، ولاسيما من بعض الأكاديميين الجامعيين ، بالتشكيك والرفض ، واتهموا شعراءها بالشعوبية تارة ، وبالعجز عن النظم على وفق الطريقة الشعرية التقليدية ورأوا فيها هروباً عن العروض الخليلي تارة أخرى ، وغير ذلك من الاتهامات الكثيرة[١].

وفي المقابل ، انبرى أصحاب مدرسة المجددين للدفاع عن هذا النمط الجديد، فحاولوا تأصيله وإرجاع جذوره إلى قواعد الخليل الفراهيدي العروضية ، ورأوا أنه لم يخرج عن بحور الخليل ، على الرغم من اعتماده نظام التفعيلة بدل الشطرين أساساً له في النظم ، ولاسيما اعتماده تفعيلات البحور الصافية[٢]. وراحوا يبحثون عن الذرائع التي تبرر اصطناعهم هذا الشكل من النظم ، فاحتجوا بقدرة نمطهم الجديد على التعبير عن روح العصر وملابساته المتشابكة التي فاقت برأيهم، قدرة الشعر التقليدي على استيعابها ومتابعتها والنهوض بأعبائها الجسيمة ، إلى غير ذلك من الحجج الدفاعية والممارسات المتمثلة بعرض نماذج من قصائدهم الشعرية التي لاقت رواجاً

---

(١) ينظر : نظرية الفن المتجدد ، د. عز الدين الأمين ، مكتبة القاهرة ، ١٩٦٤: ١٠-١١. وعباس العقاد ناقداً ، عبد الحيّ دياب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥: ٧٠١ . ٧٢٥ . والإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان . النجف الأشرف ، ١٩٧٠ : ٢١٧ . وهذا الشعر الحديث، عمر فروخ ، دار لبنان ، ط١ ، ١٩٧٨ : ١٦٢ . ١٦٣ . والصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ، د. محمد حسين الأعرجي ، المركز القومي للثقافة والعلوم: ٧٢ . ٧٣ . والشعر الحر والتراث في الريادة العراقية ، بحث ضمن (الشعر ومتغيرات المرحلة) : ٩٩ ، وما بعدها .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين . لبنان ، ط٦ ، ١٩٨٦ :٨ . والشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى عام ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٨ : ٢٦٤.

بين الأوساط المندفعة للتغيير والتي تملك قدراً معيناً من الثقافة ، وهكذا، تمكنوا من ترسيخ حركتهم التجديدية وتأكيد شخصيتها الفنية بعد منتصف القرن العشرين ،ولاسيما الربع الأخير منه(١).

ومن بين هذه المواقف والرؤى ، يظهر المطلبي ناقداً معاصراً يختلف عن غيره من النقاد والباحثين في نظرته لهذا الجديد من الشعر وطريقة معالجته لقضاياه التي كثرت عنها الدراسات وتعددت الرؤى ، فقد كانت دراسته له دراسة تاريخية توثيقية نقدية ، اتسمت بتتبع جذوره وامتداداته في أعماق الشعر العربي الأصيل إن كان له جذور وأصول فيها ، وقارنت بين قصائده وقصائد مجموعة من شعراء الغرب الوافدة على بلدان الشرق العربي ، للوقوف على مدى تأثيرها في هذا الجديد. وانطلق المطلبي من هذه الرؤية المنهجية ، فبحث في نشأة الشعر الحر في الوطن العربي عامة والعراق بصورة خاصة ، متتبعاً الظروف التي رافقت هذه النشأة ، وعرجّ على البحث في قضية الرّيادة وتجربة الشعراء الروّاد ، وهي تسمية أطلقت على أشخاص الشعراء الذين سبقوا في تجربة نظم القصيدة الحرّة ، ومهدوا الطريق لغيرهم من الشعراء الذين جاءوا بعدهم للسير على طريقتهم ، فضلاً عن بحثه في قضاياه الأخرى ، من شكل ومضمون ولغة وأوزان وقوافٍ(٢).

---

(١) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، بيروت ، ١٩٦٦: ٢٥ ، وما بعدها . والشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور،د. جلال الخياط ، بيروت ، ١٩٧٠ : ٣٠ ، وما بعدها .ودراسات نقدية في الأدب الحديث : ٨٢ ، وما بعدها . وقضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٧١ : ٣٤٧ . ٣٤٨. وتطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، ١٩٧٥ : ٥٥٥، وما بعدها . ونقد الشعر العربي الحديث في العراق (١٩٢٠ . ١٩٥٨) : ٢٥١ ، وما بعدها .

(٢) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (١ . ٢٢٩) .

وعلى الرغم من أن هذه القضايا التي طرقها المطلبي في دراسة الشعر الحر ، كان قد سبقه إليها دارسون غيره ، أشبعوها بحثاً ونقاشاً ، فأنه قدّم في دراسته مواقف نقدية ووجهات نظر جديدة من زوايا مختلفة ، تستحق الوقوف عندها، وعرضها ومناقشتها ، ولاسيما أنّ دراسته عن الشعر الحر غير متداولة أو معروفة من المهتمين بقضايا الأدب عامة والشعر الحر منه بخاصة ، ولعلّ تسليط الضوء عليها يشكل إضافة جديدة للدراسة النقدية في هذا النمط الشعري الذي فرض حضوره على الساحة الأدبية ، ولاقى قبولاً عند كثيرين من متذوقي الشعر .

يرى المطلبي أن نشأة ما يسمى بالشعر الحرّ عند الغربيين ترجع في جانب كبير منها إلى سبب الاضطرابات التي عانتها الفنون الغربية ، ومنها الشعر ، في ظل تنقل حضارتها من مرحلة إلى أخرى تنقلاً سريعاً متتابعاً ، وما كانت تحدثه طبيعة هذا التنقل من تقدم أو قلق أو تغيّر ، أساسه عدم الاستقرار والخلط في الموازين والمقاييس ومن ثمّ رفض القيم التي رافقت الشعر زمناً طويلاً ، حتى بدت هذه الفنون وبضمنها الشعر ، وكأنها تصور عملية هرب دائمة للإنسان من واقعه غير الثابت الذي تتبدل نسخته على الدوام من شكل إلى آخر بسرعة لم يألفها من قبل ، وليس غريباً أن تتأثر الفنون ، وهي نتاج الإنسان الذي هو أول من يتأثر بمحيطه ، وأن يتأثر الشعر بهذه المضطربات والهزات الحيوية المتنوعة[1]. و((هنا نجد مكاناً للشعر الحر في هذا المضطرب الغريب في سياق له منطقه سواء في ابتعاده عن الشعر " مقفىً ومرسلاً " أم في مفهوم الفصل بين الشكل والمضمون))[2].

فكان تعاقب الحركات الشعرية والمدارس الأدبية الغربية في الظهور ثمّ الاختفاء ، قد فرض نوعاً من (اللاستقرار) والثبات على نمط شعري بعينه ، فكل مدرسة تأتي ، تعتقد بسلامة أفكار مذهبها وقدرته على تأسيس عصر شعري جديد بالاعتماد على تجارب شعرائها وأدبائها ، لكنها سرعان ما تفشل في أهدافها ومساعيها ؛ لهشاشة

(١) ينظر : م.ن : الأوراق (١٠٧.١٢٣) .

(٢) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل: الورقة (١٢٣) .

الأفكار التي ارتكزت عليها وللمنافسة المحتدمة مع المذاهب الناشئة التي تريد أن تثبت وجودها وتستقطب مؤيدين لها بما تنحو إليه من اتجاهات جديدة ، تدغدغ بها مشاعر المتأدبين ، وهكذا تظهر حركة أخرى ، فتنسخ أفكار سابقتها وتحلّ محلّها[١].

وكان من المعقول أن تؤثر هذه الحركات ودعواتها في شعراء الشرق الأوسط . بفعل وسائل الاتصال التي تيسرت كثيراً . ولاسيما أن أغلب البلدان العربية ومنها العراق كانت تعيش حالة من الفوضى ، وأنها مرّت بحقب من التأخر الحضاري عامة والثقافي منه على وجه الخصوص ؛ ممّا أثار عند بعض الشعراء مخاوف من التخلف عن ركب الحداثة في الأدب ، ونمّى فيهم نزعة التحرر والثورة على كل ما هو قديم في الشعر ، ووجدوا في محاكاة المذاهب الغربية سبيلاً لما يحسبونه تجديداً وتحديثاً ، ولاسيما أن قسماً من الشعراء كانوا مبهورين بما وصل إليه الغرب في الحضارة والفنون[٢]. فلهذه الأسباب ومايدانيها ، يمكن أن يقال بأن حركة الشعر الحر في البلاد العربية كانت : ((نتيجة لصرخة بعيدة عبرت البحر المتوسط إلى بلاد الشام ، وظلت تتفاعل وتشتد بفعل عوامل يكمن بعضها في قوتها المتزايدة وفي تأخر المجتمع العربي (لاسيما في بعض أطرافه كالعراق مثلاً) وخضوعه لمحاكاة الغرب ، ترافق ذلك كله خطط غربية واعية تشدّ من قوة التأثير لأسباب تتصل بإحكام سيطرة الفكر الغربي على الوطن العربي وإضعاف مقوماته الأصيلة))[٣].

فالمطلبي شأنه شأن كل المخلصين للتراث والمدافعين عن أصالته يشكك بنزاهة الحركة التجديدية التي تزعمها شعراء العراق ، وإخلاصها للشعر العربي التقليدي ، فهي في نظره ،محاولة لهدمه من الداخل وتشويه شكله المنظم ذي الموسيقية العالية ، والنيل من اللغة العربية وتشويشها . وقد ادعاءات أصحابها من الذين يرون أن

---

(١) ينظر : م ن : الأوراق (١١٢ . ١٣٠) .

(٢) ينظر : م .ن : الأوراق (٥ . ٩) .

(٣) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٨) .

حركتهم لا تخرج بأي حال من الأحوال عمّا فعله الأقدمون في حركاتهم التجديدية وإن تباينت المواقف والدوافع بينهما ،واختلفت التجارب والصيغ[١].

فهو يراها محاولات تجريبية وليست تجديدية ، جرت ضمن مجرى الشعر العربي العام ، لكونه أوجد مجرىً شعرياً ضم بين ضفتيه كل طراز شعري صنع من طبيعته وامكاناته الفنية واللغوية . فقد كان هذا المجرى الكبير يتسع أو يضيق ، وينحرف قليلاً أو كثيراً ، وقد يتفرع إلى عدد من الفروع ، أو يبطىء تياره أو يتدفق عنيفاً إلى أعلى أو أسفل ، بحسب ما كان يمرّ به من مراحل التاريخ ، وتبعاً لتغير متطلبات الحياة ومدى بعدها عن حياة الصحراء وبيئتها ، وحدث أن انفصل بعض الانفصال عن عمود الشعر ، ولكن ليس عن المجرى العام ، في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي ، بسبب التغيير النسبي الذي طرأ على الحياة

العربية بشكل عام . فزادت هذه المحاولات وغيرها في غناه وتدفقه وثرائه ؛ لكونها عملت على استثمار خصائص الشعر العربي وطاقاته اللغوية بوعي ومسؤولية[٢].

أما ما كان طارئاً على هذا المجرى من حركات وتجريبات فقد انقطع ولم يعد جزءاً منه ، ولاسيما إن كان هذا الطارئ متمثلاً في تجربة فردية تحمل في أبعادها خرقاً لقوانينه وخروجاً عن أصوله الثابتة ، كتجربة شعر " البند "[٣] الذي ظهر في أواخر العصور المتأخرة في العراق . ويرى المطلبي أن شعر البند كان الطليعة الأولى

---

(١) ينظر : م .ن : الأوراق (٧٤ . ١٠٦) .

(٢) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق(٧٣ . ١٠٧) .

(٣) البند : شكل من أشكال الشعر العربي ، نشأ في العصور المتأخرة في العراق ،وينظم على بحر الهزج ولا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وإنما يخرج عنه فيجئ هزجاً تختلف أطوال أشطره في عدد تفعيلاتها وتتباين بحسب أهواء الشاعر ومعانيه ، ينظر [قضايا الشعر المعاصر : ١٩٥] .

لشعر التفعيلة الذي اتخذ ألواناً متعددة عند الشعراء المجددين في العصر الحديث ؛ فكل من الشعر الحر وشعر البند قائم على أساس التفعيلة الواحدة، فاتخذه الشعراء المجددون مفتاحاً للولوج بوساطته إلى استعمال البحور الصافية ، لأن البند يمثل أقدم المحاولات استعمالاً للتفعيلة الصافية في الشعر العربي[١].وعلى الرغم من أن تجربة الشعر في البند تعدّ خروجاً على المجرى العام للشعر العربي الأصيل ، فأنها تجربة عراقية خالصة ، لبت بصورة من الصور حاجات صانعيها الخاصة آنذاك ((على النقيض مما يسمى بالشعر الحرّ الذي تشارك أبوته ، في أبرز ملامحه، آباء غربيون نتيجة محاكاة دوائرنا العربية مظاهر الحياة الغربية وكيد مخطط له أن يغتال كثيراً ممّا تعتزّ به الأمة من تراثها الروحي والأدبي))[٢].

والمطلبي في آرائه تلك ليس بناقد متعصب يتصف بالجمود أو أنه يقف ضدّ فكرة التلاقح الثقافي بين الشعوب سواء أكان غربياً أم غيره ،بل إنه من الداعين إلى انفتاح العرب على ثقافات الأمم الأخرى وآدابها ، بما يثري معرفتها ، ولكن من غير أن تقلد تجارب الآخرين تقليداً تبعياً ((إننا كغيرنا من بني الإنسان ندعو إلى مزيد من هذا التلاقح بين الثقافات والآداب ، التلاقح الذي لمّا يقف منذ القدم لحظة واحدة يمتزج فيخصب ويجدد ويطور ، ولكن هذا شيء وذلك الذي سلف القول فيه من المحاكاة المباشرة شيء آخر وإدراك الفرق بين المسلّمات التي لا تحتاج إلى إسهاب))[٣].

والتجديد أو الحداثة في رأيه يجب أن تجري مع تطور الأدب في سياقه التاريخي ، شريطة أن لا تخرجه عن مجراه العام ، ومحاولات الشعراء قديماً في البحث عن الجديد إنما كانت غايتها أبتكار أساليب تعبيرية جديدة تلبي حاجة العصر ((لكنهم جميعاً يطبقون معاييرهم داخل الأطر الشعرية التي تؤلف المجرى الأصيل ويبقى

---

(١) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٢٣ . ٢٥).

(٢) م. ن : الورقة (١٠٤) .

(٣) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل :الورقة(١٥٢) .

تقليد مقلديها وتجديد مجدّديها متصلاً بتجارب الشعراء وصدقهم في التعبير وفي اتباعهم لطريق الفحول حتى بعد الانفصال عنه استجابة للتغيير))[١].

ومن القضايا التي عالجها في دراسته قضية الرّيادة وتجربة الرّواد ، وهي قضية أخذت نصيبها الوافر من الجدل والصراع داخل مدرسة المجدّدين ، ولاسيما ما يتصل منها بالجدل في شأن الشاعرين ،الملائكة والسّياب وأيّ منهما أسبق من صاحبه في التجديد ونظم القصيدة الحرّة بالمعنى التاريخي للسبق[٢]. وقد أتخذ المطلبي من تجربة الرّواد منطلقاً رئيساً للفصل في هذه القضية ، فهو يرى أن تجربة كل منهما الريادية لا تكشف عن أنهما يملكان ثقافة شعرية بالقدر المعقول الذي يؤهلهما لأن يكونا رائدين حقيقة وليس إدعاءً ممن وصفهما بالرواد ، بمعنى الريادة الإبداعية وليست التاريخية ، فضلاً عن أنه لم يكن لديهما اطلاع واسع على أساليب الشعر وطرائق التعبير ، ولا تواصل حسن مع أصوله الأولى وانجازات شعرائه الكبار ؛ ليحفزهما ذلك على إنشاء صلة عميقة يظهر فيها الوارث المبدع متعاملاً مع موروثه بوعي وإدراك ، فيستلهمه ثم يضيف إليه الجديد الذي يخطو به إلى الأمام خطوات ، لا أن يشوهه أو يخرج على قواعده التي استوعبت كل تجارب الشعراء حتى هذا العصر ، وهكذا شأن المبدع الأصيل ، لا أن ينطلق من تجربة تبحث عن صياغات شعرية جاهزة تضمن له التحرر من القالب التقليدي بلا قيد أو شرط ، فيتجاوز القواعد العروضية الثابتة وحدود التجربة[٣].

---

(١) م . ن : الورقة (٧٧) .

(٢) ينظر مثلاً : البحث عن معنى ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠ : ٦٧ ، وما بعدها . وقضية الشعر الجديد : ٢٤٩ ، وما بعدها . والشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي ، بيروت ، ١٩٧٢ : ٨ . ٩ . والشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى عام ١٩٥٨ : ٦٦ ، وما بعدها . ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (١٠ . ٣٠) .

(٣) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (١٥٩ . ٢٢٩) .

فنازك الملائكة في رأيه ، أخفقت مرتين : الأولى في سعيها إلى أن تكون شاعرة رائدة ، فهي ليست برائدة وإن عدها بعضهم كذلك ، إذ أن بواكير تجربتها الشعرية تكشف عن محاكاة عمياء للشعر الغربي ، لانسياقها إلى الأخذ من تجاربه وارتباط شعرها بحركاته وتطورها . ويمكن ملاحظة تلك الآثار الواضحة فيه ، من غير عناء ، فقد ظهرت محاكاتها لشكل القصيدة الغربية وللمفاهيم الأدبية الأوربية ، حتى أن شعرها قد أخذ طريقة الترجمة المباشرة لبعض الصور الشعرية من شعراء غربيين قرأت أشعارهم وأعجبت بهم ، ولاسيما نتاج شعراء القرن التاسع عشر الإنكليز ، فأتت تجربتها تقليداً لشكل القصيدة الإنكليزية ، لما يتيحه لها ذلك من حرية في التعبير وتحرر من القيود التي يفرضها شكل القصيدة العربية ببحورها وتفعيلاتها المحددة ، فاندفعت نحو التغيير من غير أن تحسب حساباً لما يمكن أن تقع فيه من أخطاء في هذا المتغير[١]. ((لا جرم أنّ الشاعرة نازك الملائكة أحست بما لديها من شاعرية وفطنة أنّ المرحلة مقدمة على تجديد وتطوير ، فجددت أو أدعت التجديد ، وراحت تدافع عمّا تسميه بـ " الشعر الحر " فاقترفت أخطاء كثيرة منها أنها رفضت متابعة مسيرة " مجرى الشعر العربي" لتحاكي حركة أجنبية لم تتأصل حتى في منبتها الأصل))[٢].

وهي إذ تؤكد ريادتها وسبقها إلى هذا النمط من الشعر ، فإنها حرصت على مسك زمام السلطة فيه ، فأعطت لنفسها الحقّ في أن تكون الأداة التي تشرع للشعراء أصوله وقوانينه وحدوده وتوضحها لهم ، مما حدا ببعض الشعراء التملص من هذه القوانين والتمرد عليها وتجاوز حدودها ، فجرّ ذلك إلى فوضى عارمة تخطت حدود حرية الشعر الحر ، وقد فات الملائكة أن تحسب لتلك الفوضى حسابها. ومن ذلك ، أن بعض شعراء لبنان أعلن عن اشتقاق نمط شعري جديد من الشعر الحر أسموه

---

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (١٥٩)، وما بعدها .

(٢) م . ن : الورقة (١٦٠).

الشعر المنثور أو قصيدة النثر ، فكان ذلك سبباً رئيساً في ردة الملائكة ودعوتها إلى الرجوع إلى الشعر العربي وقوالبه القديمة[١]. مما يكشف أنها تواجه معضلة : ((معضلة نازك أنها دخلت منطقة الأرض الحرام " بين الشعر والنثر " فتاهت في مجاهلها ، وراحت تعتسف طريقها محاولة أن تعبث بالوزن والقافية والإيقاع طلباً لارتياد أرض جديدة ، فوجدت نفسها قريبة من منطقة النثر ، ونظرت إلى ما حولها فوجدت أتباعاً أو الذين كانوا يسيرون على هداها أو هواها قد سبقوها في الجري فضلّوا وراحوا يتخبطون في ضلالهم))[٢].

ومن هنا حرصت نازك الملائكة على ربط رفضها لقصيدة النثر ، بأن تجعل من الشعر الجديد ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، وبهذا يكون الوزن عندها سمة ثابتة في أيّ عمل شعري ، وعلامة تميز الشعر من النثر ، فترى أنّ((للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ، ولا يغني نثر عن شعر ولا نثر عن نثر . لكلٍّ حقيقته ومعناه ومكانه ، فلماذا جاء التأثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً ؟))[٣]. لذلك ، فهي لا تتردد في وصف قصيدة النثر بأنها بدعة غريبة ((شاعت في الجو الأدبي في لبنان ، بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضمّ بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر ، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة " شعر"))[٤]. وهذا يظهر أن الملائكة اهتمت في ردّتها بتوضيح الفروق الشكلية بين الشعر والنثر لتنفي عن قصيدة النثر شعريتها ، لأنها حاولت أن تؤكد منذ البدء بأن العلاقة بين الشعر العربي القديم والقصيدة الحديثة (المتمثلة بقصيدة الشعر الحر) هي علاقة استمرارية وليست علاقة قطيعة أو تجاوز وتخطٍ ، وهذا ما يرفضه المطلبي .

---

(١) ينظر : م.ن : الأوراق (١٨١ . ١٩٩) .

(٢) م . ن : الورقة (١٨١) .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٢١٨ .

(٤) المصدر نفسه : ٢١٣.

والإخفاقة الثانية للملائكة كانت في وظيفتها النقدية ، حينما راحت تشرع القوانين وترسم للشعراء طريقهم الشعري وتضع لهم القواعد والحدود التي يجب عليهم أن يتقيدوا بها وينظموا أشعارهم على أساسها . ويؤاخذها المطلبي على التصرف البعيد عن وظيفة الناقد ((لأن وظيفة الناقد ألاّ يخبر الشعراء ماذا عليهم أن يفعلوا ، بل أن يفهم منهم ماذا يريدون أن يعبروا عنه ... ووظيفة الناقد تبدأ حيث ينتهي الشاعر فيستعرض ويقوّم (أي يثمن) ويفسّر ، وليس عليه (أو من وظيفته) أن يشرع ويرسم الطرق التي على الشعراء ارتيادها))[١].

أما بدر شاكر السياب ، في رأي المطلبي ، فقد كانت تجذبه دوائر الضوء ، ويشده نزوعه نحو التطلع والإنجاز الفردي . فهو لا يطلب طرازاً معيناً من الشعر لكونه أصلح للتعبير ، لكنه كان منساقاً وراء صيحات العصر في طلبه للشعر الحر، وكان يبحث عن توجيه الأنظار وشدّها إليه بخروجه عن شكل القصيدة العربية[٢]. ((ولمّا كانت شخصيته في عمومها لا تقف مستقلة متفردة ، بل تستظل بظلّ غيرها من الشخصيات من جهة ، وتلتمس أن تكون مركز الانتباه من جهة أخرى ، كانت عرضة لتبعية هاتين السمتين))[٣]. ويفهم من هذا أن السياب كان تابعاً للآخرين في شعره ، مقلداً للشعراء العرب في العمودي منه ومحاكياً للشعراء الغربيين في شعره الحر .

فقد تأثر السياب في أوليات حياته الأدبية بطائفة من الشعراء القدامى والمحدثين من الذين يملكون الشهرة والحضور الشعري الذي يؤهلهم لأن يكونوا مركز جذب وتقليد . فمن القدامى (لبيد وأبي تمام والبحتري) وكان أثرهم واضحاً في شعره ، ومن المحدثين ، تأثر برواد حركة التجديد في مصر (العقاد والمازني وعلي محمود طه) ، ألاّ أنه حين أدرك بعد مضيّ فترة زمنية من تقليدهم ، أنّ أتباع مجرى الشعر

---

(١) من حديث الشعر الحر في مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (١٩٤) .

(٢) ينظر : من حديث الشعر الحر في مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٢١٢) ، وما بعدها .

(٣) م . ن : الورقة (٢٠٢) .

العربي ومقلديه لا يستطيعون أن يحققوا ما يطمح إليه من الشهرة والظهور فارقه وراح يبحث عن مصدر جديد يؤمن له مطلبه ، فوجد ضالته أخيراً في نماذج الشعر الغربي التي أطلع عليها وهو مايزال في دار المعلمين العالية ، ولاسيما أنه تهيأ له بعض الاتصال بالأدب الإنكليزي بتعلّمه شيئاً من لغته ، فعكف على دراسته ودراسة تراثه ورموزه والتعرف على مضامينه وأساليبه التعبيرية ومعرفة شعرائه البارزين [١].

وفي هذه الحقبة من مسيرته الأدبية ، تأثر السياب بشاعرين عدّا المصدر الرئيس الذي طغى تأثيره على شخصيته وشعره بشكل عام ، هما الشاعرة (أديث ستويل) ، والشاعر الناقد (ت . س . اليوت) ، فقد أخذ عنهما الشيء الكثير من الصور الشعرية والرموز والأساطير ، وتبدو آثار ذلك واضحة في شعره ، ولاسيما في مجموعته الشعرية (أنشودة المطر)[٢]. لذلك ، يجد المطلبي أن شعره تختلط فيه الأصوات من عربية وغربية ((فدارس شعر بدر يسمع فيه أصواتاً كثيرة مختلطة ، أصواتاً عربية قديمة وحديثة ، وأصواتاً غربية كثيرة ، وقد يعسر على الدارس أن يسمع صوت بدر نقياً خالصاً معبّراً عن ذات نفسه الحقيقية))[٣]. والسياب نفسه لا ينكر تأثره بشعراء الغرب ، بل يعدّه نوعاً من الإعجاب بالنماذج الشعرية وسعة الاطلاع على شعراء الغير وأشعارهم ، فقد يشعر بالزهو حين يجيب سائله عن أبرز الشعراء الغربيين الذين تأثر بهم ((تأثرت في بداية حياتي الشعرية من الشعراء الغربيين شلي ، كيتس ، اليوت ، ستويل))[٤]. فقد كان يدفعه إلى التقليد والمحاكاة دوافع الشهرة ومجاراة العصر في ذوقه وبحثه عن الجديد ، فأراد ((أن يكون في "بؤرة الضوء" ،

---

(١) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٢٠٨ . ٢١١) .

(٢) ينظر : أنشودة المطر : ٩ . ٢٤٢ . ومن حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٢١٢.٢٢٩) .

(٣) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٢١٢) .

(٤) كتاب السياب النثري ، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي ، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٦ : ٧٢ .

وأن يستظل بظلّ شخصية ذات سمات معينة ، كأن يكون لها صوت عالٍ في العصر ، أو أنها ذات صلة في نحو ما ، بأصوات العصر))[١]. ويبدو أن ما يسعى إليه السياب فيه شيء من التناقض ، فمن يبتغ أن يكون في دائرة الضوء وجب عليه أن يؤكد فرديته المتميزة في محيطه ، لا أن يكون تابعاً لأحد . لكن السياب في تعليله جانباً من سلوكه الأدبي يكشف للآخرين فرط هذه التبعية[٢]. فقد قال وهو يعلل قضية استخدامه الرموز والأساطير الغربية بدلاً من الأساطير الشرقية في الشعر : ((ليس شرطاً أن نستعمل الرموز والأساطير التي لا تربطنا بها إحدى الوشائج ، ومن يرجع إلى قصيدة إليوت الرائعة (الأرض الخراب) يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية))[٣]. فالمطلبي يعرض بعض أقوال السياب الآنفة ليدينه بها في حكمه على تجربته الشعرية ، ولاسيما تجربته في الشعر الحر ، وقد حكم عليه بالفشل في خروجه على مجرى الشعر العربي الأصيل ومحاكاته للشعر الغربي شكلاً ومضموناً.

ويعزز المطلبي موقفه من جديد السياب في شعره بمتابعة آراء النقاد وأقوالهم فيه ، فوجد أن استخدام السياب الرموز والأساطير الغربية للتعبير عن مضامين وموضوعات شرقية قد أثار حفيظة عدد غير قليل من النقاد[٤]. فقد ذهب أحدهم إلى أن السياب أراد أن يطلّ على العالم المعاصر بعيني شاعر مسيحي ، كإليوت وستويل ، فرمز لذاته (بفوكاي)[٥] وحاول أن يتقمص شخصيته في القسم الأول من القصيدة ، لكنه حين انتقل إلى القسم الثاني منها ارتدّ إلى عقيدته الإسلامية .لذلك ، تبقى الرموز

---

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٢٠٤) .

(٢) ينظر : من حديث الشعر الحر في مجرى الشعر العربي الأصيل: الورقة (٢٠٣) .

(٣) كتاب السياب النثري : ١٧٥.

(٤) ينظر مثلاً : الأسطورة في شعر السياب ، عبد الجبار عباس ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ : ٤٥ ، وما بعدها . وبدر شاكر السياب ، ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٣ ، ١٩٨٧ : ٢٦ ، وما بعدها .

(٥) ينظر (قصيدته من رؤيا فوكاي) ، أنشودة المطر : ٣٩ . ٤٩ .

المسيحية في شعره سطحية لا فاعلية لها ، وتلويناً خارجياً مفروضاً على الموضوع فرضاً ، فضلاً عن أنه كان يقلد فيها (النماذج) الشائعة في الشعر الأوربي ، لذا ، فهي لا تتغلغل إلى أعماقه وأعماق فنه[١]. ويظهر ذلك ، أنه حتى في تبعيته للشعر الغربي وشعرائه يجري على الظاهر الشكلي وعن عدم اهتمامه بفهم خلفية الشعر الذي يقلده ويحاكيه ، ولعلّ هذا يفسر نظرته السطحية إلى شعر الآخرين التي تظهر في مقدمة ديوانه (أساطير) ، فقد علّق عليها أحد النقاد قائلاً : ((تمثل مقدمة السياب لديوانه أساطير ١٩٥٠ خلطاً صبيانياً وسطحياً في فهم الشعر الإنكليزي))[٢].

والسياب لا يهمه أن يكون تابعاً أو مقلداً أو يتسم بالغرابة أو التهجم على الآخرين ، حتى على المقدسات ، طالما أن ذلك يقربه من مركز الشهرة والعبقرية والأصوات الصاخبة وإن كان محاطاً بالشبهات[٣]. فهو كما يقول عنه أحد دارسيه : ((أعار نفسه لكل قضية تطرح حتى أنه كان يندفع في غمار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي أن يظلّ في الصورة أبداً))[٤].

لهذه الأسباب فإن تجربة الملائكة والسياب ، في نظر المطلبي ، لم تفض بهما إلى معنى الرّيادة ((إن الشاعرين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب لم يكونا رائدين حقاً ، بمعنى ارتياد أرض ، في الشعر ، جديدة ، لم تطأها قدم (أو لسان) مستكشف قبلهما . أجل لم يكونا رائدين في دعواهما الريادة في الشعر الحر ، ولا معنى ، لهذا السبب ، في مماحكاتهما وأنصارهما فيمن فاز بقصب السبق منهما في ذلك ، فقد سبقهما آخرون في العراق وفي غير العراق من بلاد العرب))[٥]. ورأي المطلبي يتقاطع

---

(١) ينظر : بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، دار الجمهورية للطباعة ، بغداد ، ١٩٦٦ : ٧٦ .

(٢) بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ، إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٢ : ٣٥ .

(٣) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٢٠٤).

(٤) الأسطورة في شعر السياب : ٩٩.

(٥) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (١٠٤) .

مع آراء كثيرين من النقاد الذين رأوا في ريادتهما تجربة أصيلة عبرّت عن عمق تراثي ، وأنها قامت على حرية منظمة ملتزمة ، ولم تكن ريادة فوضوية أو تجربة منفلتة من سمات الشعر وقوانينه ، لهذا ، استحقا مكانة عليا في تاريخ حركة الشعر الحر[١].

وعلى الرغم من أحكام المطلبي النقدية القاسية على الشعر الحر وأصحابه ، إلا أنها لا تغني حرمان الملائكة والسياب أو أية طائفة أخرى من الشعراء من الإتيان بالجديد المبتكر ، بشرط اعتماد التجربة الشخصية ، ولاسيما إذا نهلت منن موروثها وتساوقت مع مجرى الشعر العربي الأصيل ، بعيداً عن محاكاة التجارب الغربية التي تعبر عن رؤية أصحابها لواقعهم وتراثهم وتنطلق من خصائص آدابهم وقواعدها .

ومن قضايا الشعر الحر الأخرى التي تناولها المطلبي بالبحث والدراسة قضايا الشكل والمضمون ، واللغة والإيقاع ، والأوزان والقوافي ، وهي قضايا تعددت فيها آراء الدارسين ، وتباينت مواقفهم منها .

أما قضية الشكل والمضمون ، فيذهب شعراء الحركة إلى أن مفاهيم الثورة والتحرر التي سوقتها حركة الشعر الحر كانت حافزاً قوياً للشعراء في رفض معمارية الشعر العربي من شكل ومضمون اللذين ما عادا ينسجمان في نظرهم مع حركة الحياة السريعة المتغيرة ، الحافلة بالموضوعات الكثيرة والمتنوعة التي يتطلب من الشاعر أن يواكبها ويعبّر عنها أولاً بأوّل ، وقد وجدوا أن الشكل التقليدي في الشعر العربي يولي أهمية قصوى للقالب ويكاد يهمل المضمون ، على الرغم من أن الحياة العربية في العصر الراهن كانت قد تعرضت إلى تحولات شتى ، لكن القالب الذي صاغ هذه الحياة ، بقيوده المعروفة التي تحدّ من انطلاق الشاعر في التعبير عن المضامين الجديدة ، بقي مهيمناً على قصائد الشعراء منذ العصر الجاهلي[٢]. الأمر الذي دفع شعراء الحركة للتملص من تلك الأشكال والمضامين ، مكونين لهم خصوصية فنية ((مستوحاة من قدرة القصيدة الجديدة المعاصرة على التعبير والأداء في معجمها الشعري

(١) ينظر مثلاً : بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر : ٣٠ ، وما بعدها .

(٢) ينظر مثلاً : قضايا الشعر المعاصر : ٦٢ . ٦٥ .

المستمد من ألوان الحياة والطبيعة ونظرة الشاعر إليها وعلاقته بها))[١]. بل إن شعراء الحركة الجديدة ، بملاحظتهم قفزات التطور وشعورهم بالمسؤولية أمام مجتمعهم ، أخذوا على عاتقهم صياغة مجتمعهم الجديد صياغة عصرية حضارية ، مبتدئين بذواتهم التي شعرت بضرورة التغيير وأخذت تنفر من القديم والسير على منواله ومحاكاته ، مفكرين في أن التجديد في الأدب لديهم لا ينفصل بأيّ شكل من الأشكال عن التجديد في الحياة ، حتى صار الواحد منهم ينظر إلى تراثه من منظور عصري حضاري ، إذ لا بدّ للشاعر من أن يتمثل حاضره ، من غير أن ينقطع عن جذور ماضيه[٢].

وتفسير الجديد بالمعاصرة والحضارة في رأي المطلبي يعني التزام الشاعر الجانب العلمي المنطقي في تفسيره للأشياء والظواهر الأدبية ، مجرداً إياها من قيمتها الفنية والجمالية ، لأن فكرة المعاصرة في الشعر قادت الشاعر إلى تأكيد المعنى والفكر على حساب وحدة العناصر الشعرية الأخرى ، وقربته من الاحتفال بإيماءات موهومة يلوذ بها هرباً من بذل الجهد والمعاناة في اتباع خط تراثه الذي يمتلك القدرة على استيعاب الهموم المعاصرة ، كما استوعبها في حقب التاريخ المتنوعة . وقد تصور الشاعر المجدد إيقاعات لا وجود لها ، فيما يسميها بتموجات الأفكار ، وإن كان ذلك يقع خارج أطر إيقاعات الأوزان الموسيقية ، وأفضى به جريه وراء أفكاره العصرية من غير أن يلتفت إلى إيقاعات الموسيقى في الشعر التقليدي إلى أن يتوجّه إلى الصوت ، محض الصوت في المفردة ، وهذا ليس من الإيقاع الشعري في شيء[٣]. وفي كل ذلك ((إخلال بـ " الشعرية " المطلوبة . ومنحاه في توكيد المعنى قد يكون وجهاً من وجوه

---

(١) (الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر ، د. عناد غزوان) ، الشعر والفكر المعاصر : ٢٠ .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ١٠ ، وما بعدها . والشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى عام ١٩٥٨ : ٢٣ ، وما بعدها .

(٣) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (١٢٣ . ١٢٦) .

الحضارة ، يقترب من منطق النثر ، سمة الحضارة الغالبة))[1]. ويعني ذلك أن هذا الشكل من النظم يبتعد عن الشعر في عفويته وتدفقه ، لما فيه من الكلفة والاهتمام بالفكرة واختيار المفردة ، في حين أن موسيقى الأوزان الطاغية تمثل شكلاً من أشكال الطبع والعاطفة الفطرية ، وبهما يكتسب الشعر أخص سماته ((كما أن الشعر الغارق في موسيقى الأوزان ... وعنف الإيقاع سمة الإنسان الذي تطغى عليه إحساساته وأهواؤه ، فيجري مع الحياة حيّاً متيقظاً طوال مضطربة في الفصول الأربعة في كل عام ، فيجري مع حاجاته الأولى وسط إيقاع طبيعة حيّة يستجيب لها في عنفها ولينها وشدّتها ورخائها وحرّها وبردها ، وفي ألوانها المختلفة وأطوارها المتباينة استجابة مباشرة عارية من كل تخيّر تصطنعه وسائل الحضارة))[2].

فالشكل والمضمون في نظر المطلبي شيء واحد ، وكل منهما قائم بوجود الآخر ، ومن غير الجائز أن يفصل بينهما ، بل من غير الممكن فصلهما عن بعضهما ، فالشكل في حقيقة أمره المضمون ، والمضمون الشكل ، فإذا حذف أحدهما أنتفى وجود الآخر ، وإن كان للشعر شكل ، ولو على سبيل المجاز ، وفصل عن محتواه ، فلا يبقى شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ، فضلاً عن علاقاتها الإيقاعية وأسلوبها الخاص بها . كذلك ، المحتوى بلا شكل استخلاص لشيء ليس له وجود ملموس ، لأن استخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين معاً ، إذ لا يجوز في النقد عزل الأفكار عن نسيج النص ، فلابدّ من توفر الوحدة في العمل الفني الذي هو حديث داخلي خالص ، وما هو خارجي ليس من العمل الفني في شيء[3]. فأي فصل بين عناصر الشعر ، نتيجته أن القصيدة تكون حاضرة طباعياً ولفظياً فقط ، ولا وجود لها خارج هذه الصورة ، لأن ((الشعر إذا فصلت بين عناصره ، كانت لديك عناصره

---

(١) م . ن : الورقة (١٢٣) .

(٢) ينظر : م.ن : الورقة (١٢٣) .

(٣) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (١٢٤).

حسب ، ومن العبث أن نتلمس في أحد تلك العناصر؛ منفصلاً . سواء كان صوتاً أم معنى . شعراً مهما تفنن المدّعون في الادعاء والتهريج))[١].

فالمطلبي يؤكد أهمية الصلة الشعورية في عناصر الشعر المعبّر عنها بالشكل والمضمون ، وصدق التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان ، ولا يتحقق ذلك إلا في الشعر المطبوع ، بعيداً عن كل جهد متكلف أو إدراك مخطط له في اختيار نوعية الأشكال والمضامين ، لأن الشكل والمضمون يتبعان التجربة ويصدران عنها، من غير تطلب لهما أو كبير عناء في البحث عنهما . وكان لزاماً على شاعر القصيدة الحرة أن يعي خطورة الدور الذي تؤديه هذه الصلة في تراث أمته ، وأن لا ينجرف وراء السمة الحضارية و (العصرنة) التي زعزعت ثقته بتراثه وأبعدته عن نقطة التقائه بأسلافه . والمبررات التي يقدمها أصحاب الشعر الحر أو المناصرون له غير مقنعة ، بل قد تكون متناقضة في فهمها للعملية الشعرية . فما يسعون إليه من الثورة والتحرر في إطار الشكل ، هو في حقيقته أمر يتصل بالمضمون وليس الشكل ، وهذا خلط في المفاهيم[٢]. قال السياب: ((لابدّ لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل تابع يخدم المضمون ، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد يحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها))[٣]. وإذا كان السياب يرى أن المضمون الجديد يحطم بالضرورة حدود الأشكال القديمة ، ليخلق بدلها أشكالاً جديدة تابعة للمضامين ، على الرغم من وحدة الشكل والمضمون في القصيدة الحيّة ذات الأصالة ، فإن البياتي ركز على مفهوم الثورة في التعبير في نظرته إلى القصيدة الجديدة ((إنّ الخلاف حول الشكل والمضمون لم يعد قائماً ، لأن التجديد في الشعر

---

(١) م . ن : الورقة (١٢٥) .

(٢) ينظر : م . ن : الورقتان (١٢٤ . ١٢٥) .

(٣) بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر : ٨٦ .

ليس ثورة على العروض والقوافي . كما خيّل للبعض . بقدر ما هو ثورة في التعبير))[1].

فالحرية التعبيرية التي يوفرها الشعر الحر في نظر السياب والبياتي تكمن في العلاقة الجدلية بين شكل العمل ومضمونه ، على الرغم من قناعتهما بتبعية الأول للثاني ، وبناءً على هذه العلاقة يصبح القالب جزءاً من بناء الفكرة وتنميتها، وإعطائها أبعادها وظلالها .

وموقف المطلبي من بعض نقاد الشعر الحر موقف متهكم ساخر ، فقد وصفهم بالمرتزقة الذين لا علم لهم بالشعر ونقده ((ومجمل القول : أنّ هؤلاء النقاد، أو كثير منهم (ومنهم أكاديميون) ، بدع في عالم البدع . لم يخلقوا للنقد الأدبي، ولكن طرق العيش أفضت بهم إليه ، فارتبطت معيشتهم به ، وصار دفاعهم وهجومهم ، في ميدان النقد ، من وسائل البقاء ، لأنهم لا يحسنون شيئاً آخر ، فإذا ابتعدوا عنه جفّت أقلامهم وصفرت جيوبهم ، ونأت بهم أقدامهم حتى عن أرصفة النظارة المشاهدين))[2].

أما لغة الشعر الحر ، فإن كثيرين من مؤيديه يرون أن ثبات الشعر العربي في قالب لغوي واحد لمدة طويلة في عصوره المتتالية ، جعله يكرر نفسه باستمرار ويجترّ لغة استهلكها كثرة الاستخدام ، أمام عالم متغيّر يفرض لغة وأشكالاً تعبيرية أكثر مرونة وملائمة لأذواق الناس وحاجتهم من اللغة ، وقد وجد هؤلاء المؤيدون أنّ الشعر الحر قد وضعهم أمام تجربة فريدة استطاعت أن تمزج بين لغة الشعر العربي ، في نماذجه الراقية ، واللغة المعاصرة على وفق رؤية جديدة كشفت عن قدرة الرّواد على تطويع مفردات اللغة ودلالاتها الشعرية ، على الرغم من أن كثيراً من مفرداتهم لم تدخل حيّز الاستخدام سابقاً ، ولاسيما أن أغلبهم تأثروا بدعوات الغربيين إلى توظيف لغة الخطاب اليومي التي كانت في نظرهم من المصادر الحيوية التي رفدت لغة

---

(١) تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١، ١٩٦٨: ٣٨.

(٢) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (١٢٨).

الشعر المعاصر بطائفة من المفردات والأساليب التعبيرية الجديدة . فضلاً عن أن قسماً منهم في تأثرهم بالشعر الغربي وقراءتهم له في لغته الأصلية جوّز لنفسه أن يستخدم ما يمكن استخدامه من مفرداته اللغوية في قصائدهم(١).

ويختلف المطلبي مع هؤلاء النقاد الذين أعجبتهم أساليب الشعر الحر التعبيرية ولغته المستلّة من لغة أقوام آخرين في جزء منها ، فهو يرى أن اللغة العربية زاخرة بمفرداتها ومترادفاتها وتكاد تكون أثرى اللغات وأغناها في كثرة ألفاظها وما تحمل من دلالات دقيقة تستطيع أن تعبر بها عن كل الأشياء وتصور أدق الخواطر، وما خلفته من تراث شعري ضخم شاهد على قدرتها على التطور ومجاراة حاجة الأجيال في عصورها المختلفة ، وقد شهدت في عصورها كثير من حركات التجديد التي كانت تنطلق من طاقاتها الكامنة وتستند إلى قواعدها وقوانينها ، وأي حركة تجديدية عصرية تجاري أساليب اللغة العربية ولا تخرج عن مجراها الأصيل ، تمثل عامل قوة وبعث لحيوية اللغة العربية وتطوير لأساليبها التعبيرية واكتشاف المزيد من طاقاتها الخلاقة ، والخروج عن هذا المسار يعدّ عامل هدم للغة ومحو لآثارها العريقة ومسخ لهويتها الأصيلة(٢).

وفي رؤيته أن الشعر تعبير أداته اللغة ، كونه فناً يعتمد نوعاً من التقنية والتقليد المقبول في اللغة الأم لذلك الشعر ، والعملية الشعرية سواء أجاءت بتقنية جديدة أم كان فيها شيء من التقليد ، لابدّ أن تتقيد بقواعد اللغة وأساليبها التعبيرية التي أنشئ فيها ذلك الشعر ، وإلاّ تعطل الإبلاغ عن أداء وظيفته . وبما أن خصوصية اللغة الشعرية تستلزم خصوصيات أخرى متعددة ، لذلك تتعدد الأساليب في صناعة أنماطها

---

(١) ينظر مثلاً : الشعر العراقي مرحلة وتطور : ١٣٦ ، وما بعدها . والشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى عام ١٩٥٨ : ٣٢١، وما بعدها . ولغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ : ١١ ، وما بعدها .

(٢) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٤٧ . ١٠٣).

الشعرية ، ولكن بشرط المحافظة على وحدة اللغة في مفهوم العربي للشعر ((فوحدة اللغة العربية في عصورها المختلفة ، وجهريتها ، وغناها في المفردات ، وخصب القوافي وموسيقاها الوحشية العنيفة سمات تطبع " مفهوم" العربي في الشعر (في أنه بناء واتساق وإيقاع) بطابعها وتحدد مسيرة المجرى العام في تطور الشعر العربي في إبداع المبدعين ، وترسم هذا المجرى في مراحل التطور في تلك المسيرة))[١]. ويذهب المطلبي إلى أن أي خروج للتعبير عن هذا المجرى ، بفعل ما يحصل من تطور في أساليب التعبير على مرّ الزمن ، سوف لا يدوم طويلاً ، لمخالفته المجرى الأصيل ((وحين يتنوع التعبير في مسيرة الشعر العربي لا يخرج عن سماته المكوّنة له ، مما ذكرنا آنفاً ، فالبناء والاتساق (أي النظم) والإيقاع ، في وحدة متشابكة غير قابلة لفصل بعضها من بعض ، قد تنتج طرزاً لا حصر لها من غير أن يخرج طراز واحد على المجرى العام ، فإن خرج عن هذه الوحدة المتشابكة خرج عن " المجرى " ولفظته ضفتاه ،ة كما حدث لتجارب شعر كثير مرّت به في عصور اللغة المختلفة))[٢]. فضلاً عن أنّ الأساليب التعبيرية وإن تماثلت في لغة ما ، ألا أنها تختلف عن الأساليب التعبيرية في لغة أخرى ، ولاسيما في الشعر ؛ لأنّ كل أسلوب يمثل نوعاً من التخصيص داخل حدود لغته ((إنّ لكل لغة طرقها في التعبير الأدبي ، والطرز الشعرية منه ، واللغات تختلف في ذلك اختلافاً كبيراً ، نتيجة إمكاناتها في التعبير ، وقد يختلف " مفهوم" المتكلم في لغة عن " المفهوم" نفسه في لغة أخرى ، في تصوّر ما يحيط بكل منهما من صورعالميهما ومظاهرهما ، ومن أجل ذلك لا يلزم التماثل وقد يلزم الاختلاف ، في النظر إلى العالم المحيط بالناظرين ممن يختلفون في أدوات تعبيرهم اللفظي))[٣]. وطالما أنّ قضية " التصور " في لغة ما تختلف عنها في لغة أخرى ، ومن أخص خصائص الشعر أنه يقوم على التصور ، فقد استوجب أن تختلف

---

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل: الورقة (٥٥) .

(٢) م.ن : الورقة (٥٥) .

(٣) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقتان (١٠٤ . ١٠٥) .

الأنماط الشعرية من لغة إلى أخرى ، وأن أي محاولة لإيجاد تماثل بينها في المحاكاة هي محاولة قسرية ، لا يمكن أن يكتب لها النجاح والاستمرار ((فإذا علمنا أنّ اللغة تفرض إمكاناتها على السلوك الإنساني ، والثقافة ، ومنها الأنماط الشعرية (ومادتها الأولى التصوّر) بين آداب الأمم ، وتلك أمور تجري مع طبيعة الأشياء ، وأية محاولة لتماثل الأنماط الشعرية بين اللغات هي محاولة متعسفة ، وقسرية ، تتمرد عليها اللغات متى ضعفت قبضة محاكاة أمة لأمة أخرى أعلى منها في مضمار الحضارة، وهكذا تختلف الأنماط الشعرية في اللغات المختلفة تبعاً لخصوصياتها المختلفة))[١].

فالمطلبي في النصوص المذكورة آنفاً يؤكد على أن لغة الشعر الحر ، في جزء منها، استمدت إطارها المرجعي من تجارب الحداثة الغربية ، وليس من لغة الموروث العربي ، وفي هذا ابتعاد عن وظيفة الشعر التي تعبر عن تصورات أبناء الأمة وحياتهم في لغتهم التي يفهمون دلالاتها وأساليبها في التعبير ، فضلاً عن أن محاكاة الأمم الأخرى في لغاتها ، أو قصر لغة الشعر على لغة العصر الحضارية ، يشكلان قطيعة للتراث وسعياً إلى دثر لغته التي هي الأصل لكل جديد .

في حين ، يؤكد الرواد على ضرورة النهوض باللغة الشعرية بما يتماشى وروح العصر وقيمه الحضارية ، للمحافظة في رأيهم ، على حيوية اللغة واستمراريتها وإبعادها عن صفة الجمود والتحجر في ألفاظها وتراكيبها القديمة ، وهذا يفسر قطيعتهم للتراث وسعيهم إلى إيجاد لغة شعرية أو جوهر لغوي جديد للشعر العربي الذي استمر زمناً يكرر الألفاظ القديمة ذاتها ، لذلك ، اتجه الشعراء الجدد إلى إدخال تعابير جوهرية جديدة على القاموس اللفظي المستخدم في أدب عصرهم[٢].

وفي قضية الفصل بين اللفظة وإيقاعها الموسيقي فإن المطلبي يعدّ الشعر تركيباً تأتلف فيه اللغة والموسيقى ليؤدي وظيفة تعبيرية جديدة ، لا تقوم بها اللغة منفردة

---

(١) م . ن : الورقة (٤٧) .

(٢) ينظر : الشاعر واللغة ، نازك الملائكة (الآداب البيروتية ، ع ١٠ ، ١٩٧٧ : ١٢ ، وما بعدها) .

ولا الموسيقى مستقلة ، إنما تنهض بها الاثنتان مؤتلفتان في وحدة غير قابلة للتجزئة ، إذ ما أريد للشعر أن يؤدي وظيفته التوصيلية بشكل سليم . واتساق اللغة والموسيقى في الشعر يخلق جواً يستطيع الشاعر أن يعبر من خلاله عن إحساسات النفس الدقيقة في انتظام يماثل اتساق الشعر المنظوم في إيقاعه ، فالإيقاع لهذا السبب يؤدي دلالة وجدانية وجمالية ومعنوية في آن واحد ، وتتشابك هذه الدلالة بفاعلية مع بعضها ، أي أن طبيعة الإيقاع تسهم بشكل أو آخر في توصيل الدلالة التي لا تستطيع الكلمات منفردة أن تؤديها(١). لأن ((اللغة غير مهيأة لمهمة التعبير عن الإحساسات الدقيقة الباطنية تعبيراً كاملاً ، فلا يمكنها وهي رمزية استدلالية ، أن تعبر عن الطبيعة الحقيقية للوجدان ، فبسبب عجز اللغة عن التعبير الدقيق عمّا تكنه النفس من الإحساسات الدقيقة ، وما يغور في أعماقها البعيدة من انطباعات الحياة وما تنتجه العلائق البشرية من تلك الإحساسات والانطباعات ظهرت الحاجة إلى الفنون ، في أساسها محاولة بشرية للقيام بما عجزت اللغة عن القيام به))(٢). لذلك ، فإن الحشد الموسيقي في النص الشعري يكون أداة للتعبير عن بواطن الوجدان العميقة التي لا تستطيع اللغة بمفردها أن تعبّر عنه ، ما لم تستثمر طاقتها الصوتية في ذلك ((ولكن الموسيقى فن يستطيع التعبير عما لا يمكن للألفاظ ، في استعمالها الاعتيادي ، التعبير عنه من الحياة الباطنية أو من الإحساسات الباطنية الدقيقة ، وتطور الموسيقى محاولات مستمرة للتعبير عن تلك البواطن الموغلة في أعماق الوجدان البشري . ولكن الإنسان وقد اكتشف عجز اللغة عن التعبير عن ذلك ، حاول أو حاول " اللاوعي" فيه ، أو ما امتلأ به من إحساسات أن يجعل من اللغة أداة لهذا النوع من التعبير (بما فيها من سمتها الصوتية التي تشارك فيها الموسيقى في وجه من الوجوه) بأن يقربها من الموسيقى ، للتغلب على قصورها بمصاحبة الموسيقى ، أو بعبارة أخرى : الجمع بين وظيفتها (اللغة) وسيلة إبلاغ ، وما يمكن أن تقوم به الموسيقى

---

(١) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الأوراق (٦٣.٥٥) .

(٢) م.ن : الورقة (٥٧) .

من رفد في الإبلاغ بالتعبير عن الإحساسات الدقيقة ، عجزت اللغة مستقلة ، عن أدائه))[1].

فالحالة الشعرية تتحقق بوجود الموسيقى سواء أكانت خارجية أو داخلية ، وهذا ما ذهب إليه أغلب النقاد الذين يرون وحدة هذين النوعين من الموسيقى في الشعر ، وضرورة عدم انفصالهما عن بعضهما ، لأنه في رأيهم لا يمكن أن تتحقق موسيقى الشعر في صوت الكلمة المجرد من الارتباط بموسيقى التعبير الكلي ((موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ، ونمط المعاني الثانوية التي تحكمها الألفاظ ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها ، فمن الخطأ الادعاء بان موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية))[2]فالإيقاع ليس حركة أو ترديداً عشوائياً ، غير منضبط بنظام ، وإنما حركته تجري بانتظام على أساس من الانسجام والتوافق ، فتأتي الأصوات مناسبة في مسافات زمنية محددة ، تراعى فيها غايات خاصة .

فهذه الرؤية المذكورة آنفاً تنقض آراء شعراء القصيدة الجديدة ونقادها الذين يذهبون إلى أن انفصال اللفظة عن إيقاعها في الشعر الحر لا يلغي وظيفتها الموسيقية ، وإنما من شأنها أن تحقق تناغماً داخلياً يسهم في ((خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية ، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر ، وإن كان لها استقلالها الخاص فقد صارت جزءاً من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلها ، إن هذا التنويع في الأسطر وقصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة))[3] . لكن المطلبي لا يقر نقاد الشعر الحر على ما ذهبوا إليه من وجود إيقاع داخلي فيه ((وما يسمى اليوم بالشعر الحر الذي حاول نفر ممن حسبوا على الدراسات الأكاديمية أن

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقتان(٥٧. ٥٨).
(٢) قضية الشعر الجديد : ٤٧ .
(٣) الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٠٤ .

يتفننوا في التعليق عليه من (توزيع الموسيقى الداخلية توزيعاً فنياً) و(توكيد النبر الإيقاعي)، وأشياء أخرى في سطوره ، مع نعيهم على الأذن العربية التي لم تتعود الإحساس به وتذوقه ... (والغريب فيما يقولون هو نقل التهمة من شعرهم الحر إلى الأذن العربية ،وهي تهمة مقلوبة ، وكان الأولى أن ينتج شعراؤهم ما تحس به الأذن العربية لا ما يراد قسرها على الإحساس به))[١].

ومع ذلك ، فإن حركة الشعر الحر تقر بضرورة العنصر الموسيقي في الشعر ، لكن موسيقية الشعر الحديث ، كما يراه أصحابه ، ونقاده المؤيدون له ، تختلف عن موسيقى الشعر العربي القديم ، فهي موسيقى تتعذر شكلنتها ؛ مما يعني أن لكل شاعر موسيقاه ، ولا يمكن إخضاع هذا الشعر لقاعدة واحدة ، أي أن موسيقاه تتصل بإيقاع القصيدة وليس بوزنها العروضي ، ومادام الإيقاع فيها مجرداً من الضوابط التي تجعل منه قانوناً عاماً ، فإنه لا يمكن الكلام عن إيقاع قصيدة بعينها ؛ وإنما يكون المتلقي أمام قصائد متعددة لكل واحدة منها إيقاعها الخاص بها ، بحسب ما يقوله أصحابها ، وإن كان المطلبي يرفض ذلك .

أما قضية الأوزان والقوافي ، فإن رواد الشعر الحر ربطوا شعر التفعيلة بالشعر العربي التقليدي ، ووصلوا وشائجه به ، لإيمانهم بأن الشكل الجديد مستمد من عروض الخليل نفسه ، قائم على أساسه ، وأنهم عملوا على محاولة تطويره ، ولا يرون في ذلك انفصاماً أو انقطاعاً عن الشعر القديم ، فنازك الملائكة تؤمن بأن هذا الإسلوب الجديد من النظم ، ما هو إلا تعديل لطريقة الخليل وليس خروجاً عنها ((هذا الإسلوب الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل ، وإنما هو تعديل لما يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل))[٢] . وتوضح الملائكة بأن هذا الشعر هو أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل ، وليس وزناً شعرياً معيناً ((إن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً . كما يتوهم الناس . وإنما هو أسلوب في ترتيب

---

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٩٦) .

(٢) مقدمة ديوان شظايا ورماد ، نازك الملائكة ، دار العودة . بيروت ، ط١ ، ١٩٧١ : ١٣ .

تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة))[١] . فالمسألة في نظرها مجرد تشكيل جديد أو تعديل لعروض الخليل ، لجأ إليه الشاعر بفعل تطور الحياة وحاجته للتعبير عن هذا التطور بحرية في شكل الشعر الجديد .

لكن المطلبي يرى أن محاولات التجديد في أوزان الشعر العربي وقوافيه لم تشهد مثل هكذا خروج على وحدة الوزن والقافية ، وإن وجدت ، فهي محاولات جرت ضمن المجرى العام للشعر العربي ، كما في الموشحات الأندلسية ((

فالموشحات ... لم تستطع أن تفلت من الأوزان والقوافي ، وعنف الايقاع ورنينه، وتوافر البناء والاتساق والموسيقى فأفادت من ذلك كله ، وأثرت في الأدب الأوربي بقوافيها وطرزها ... فظهرت الموشحات أنموذجاً بينه وبين الفن العربي الأصيل من الوشائج أكثر مما بينها وبينه من الانفصال والاختلاف ، فكانت الموشحات من أنجح التجارب الفنية في التجديد والتوفيق المناسب بين طبيعة المرحلة وتأثيراتها الأجنبية ، وطبيعة اللغة العربية وقوة مجراها الأدبي العام ، وظل تأثير ذلك كله حياً، في الأندلس على القرون))[٢] . وقد جرت محاولات أخرى في العصر العباسي وبعده ، خرجت على أوزان الخليل وخالفت المجرى العام للشعر ، لكنها فشلت ولم يكتب لها البقاء ، ومن ذلك تصرف ((المولدين في العصر العباسي، في العراق خاصة ، فوضعوا التفاعيل ((في السموط الموسيقية)) فأوجدوا بحوراً لم تكن في عدة البحور التي أفردها ((الخليل)) وهي البحور الستة: المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد ، وهي مهملة ، لأنها كما تبدو في حقيقتها ، مصطنعة ولم تكن وليدة مسيرة المجرى كأوزان الخليل ، فلم تجد لها مكاناً في تياره المنحدر ، وتطوره ، فأصابها ما يصيب أمثالها من الإهمال ، ولذلك سميت بالبحور الستة المهملة ، ثم جرت محاولات أخرى أفرغت في نوع من الموسيقى ، أمثال ما يسمى بالسلسلة والدوبيت ، فكان حظها كحظ سابقاتها من الضياع في خضم التيار ، ولا تسل عن مصير ما نظم بالعامية من

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٦١ .

(٢) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل ، الورقة (٧١) .

مثل ((كان وكان)) و ((المواليا)) و((الزجل)) فقد غابت عن أعيننا حتى مشاهد مصارعها))[١] .

في حين يرى المطلبي أن الشعر الحر افتقد موسيقى الإيقاع العربي بأوزانه وقوافيه ، وأن اعتماد شعرائه على التفنن في الإلقاء أو وضع النقاط والخطوط في كتابته لا يعوضهم ما افتقدوه من تلك الموسيقى في خروجهم عن مجرى الأوزان العربية ((لقد فات شعراء ((الشعر الحر)) عندنا ، أنهم لا يستطيعون ، بالوسائل الخارجية ، عمل شيء يعوض عن موسيقى الإيقاع العربي بأوزانه وقوافيه ، إذا ما رقد شعرهم في صفحات دواوينهم قبل الإلقاء وبعده ، وإن أكثروا في تلك الدواوين من استعمال النقاط المنتظمة أفقياً ، وعلامات التعجب والاستفهام وممارسة شيء من التوزيع الهندسي في السطور)) [٢] وفي رأيه أنهم يخلطون في فهمهم الشعر ، لأنهم يرونه شكلاً مكتوباً ، ولكن الشعر في مفهومه المعروف أنه كلام ، والكلام أصوات، وهذه الأصوات فيها تتابع زماني لا مكاني ، وهي لا يمكن أن ترى أو تلمس،ويعني ذلك ، أن الشعر ليس فناً تشكيلياً ، وإنما هو حديث يعتمد الإنشاد وليس الكتابة ، فهو متداول على الألسنة [٣] . وأن ((الذي يحفظه ويديمه على الأفواه هو الرنة الموسيقية في القافية والبحر والوزن ، وفي كونه الكلمة جنب أختها ، وفي كون القافية لا تتزحزح من مكانها . فما عسى أن تكون حصة الشعر الحديث منه على الأفواه الآن ،وبعد الآن ؟ أما أن يقرأ الشيء ويترك فهذا متوفر في كل أساليب النثر))[٤] . فالتكثيف الموسيقي أمر مطلوب في الشعر ، كونه جنساً أدبياً يعتمد بالدرجة الأولى على موسيقاه ، على النقيض من جنس أدبي آخر كالنثر .

---

(١) من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقة (٧٣) .

(٢) م.ن : الورقة (١٤٥) .

(٣) ينظر : من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل : الورقتان (١٤٥ . ١٤٦) .

(٤) نقد الشعر العربي الحديث في العراق (١٩٢٠ . ١٩٥٨) : ٢٥٩.

وهكذا يتضح موقف المطلبي الرافض للشعر الحر فيما أورده من آرائه في قضاياه المتعددة ، وهو يمثل ، في نظره ، خروجاً على مجرى الشعر العربي الأصيل ، لخروجه على قوانينه ، بمحاكاته آداب الأمم الأخرى التي لها قواعدها الخاصة بها .

الخاتمــة

لا بُدَّ لي بعد أن أكملتُ بحثي من أن أقول إني قد بذلتُ جهدي ولم أدّخر وسعاً في سبيل أن أجلي الصورة واضحة أمام القارئ . فالمطلبي أديبٌ وناقدٌ ومترجم استحق بجدارة أن يكون محور دراستي ، فهو أديبٌ ذو رؤية وأسلوب متميز كتب في الشعر والمسرحية الشعرية والرواية والقصة، فضلاً عن دراساته الأدبية والنقدية . والمطلبي الشاعر عاصر جيل الرّواد من أصحاب حركة الشعر الحرّ ، وفي مقدمتهم السياب ونازك والبياتي ، إلاّ أنه خالفهم في طريقتهم الجديدة في نظم الشعر ، وتمسك بأصول الشعر العربي وأعجب بتجارب شعرائه الغنية ، لكنه انطلق من تجربته الخاصة في التعبير عن شؤون نفسه وخلجاتها وقضايا عصره ، فكان مجدداً في أسلوب شعره ومضامينه ، صاحب رؤية فنيّة واكب فيها الذوق الأدبي في عصره ، مما كان له أكبر الأثر في جمهور متلقّيه في شعره الذي ألقاه عليهم في مناسبات عدّة ، فجاء شعره منسجماً مع روح عصره وتطلعات أبنائه في التحرر من الظلم والجمود الفكري واللحاق بركب الأمم المتحضرة ، ولم يركب موجة المحاكاة الغريبة ، كما كان يصفها ، التي ظهرت في شعر جيله من الرّواد ، وأفضت إلى ظهور الشعر الحر ، ومن ثمّ انحداره ، في نظره ، إلى قصيدة النثر ، بل كان من اشدّ المعارضين لها ، لما يرى فيها من خروج على مجرى الشعر العربيّ الأصيل وقواعده المتجذرة في عمق الزمن وطوله.

أما قصيدته (الكابوس) فتعدّ من القصائد المعاصرة الفريدة في موضوعها وبنائها الفني وأسلوبها الرمزي ، فضلاً عن طولها . فقد صوّر فيها حقبة حرجة من حياة العراق المعاصر ؛ لذا يمكن أن تعدّ وثيقة تاريخية أدبية وشاهداً على أحداث العصر ومجرياته . وقد أعطت الدراسة صورة واضحة عنها . وهكذا تعرضت الدراسة لشعر شاعر لم يكن متداولاً في أيدي الدارسين من قبل ، إلاّ ما ندر منه .

وفي المسرحية ، فقد سلّطت الدراسة الضوء على مسرحية المطلبي المخطوطة (عام الفيل) ذات الثلاثة فصول ، ويمكن عدّها أنموذجاً في المسرح
الشعري في العراق والوطن العربي ، في أسلوبها ولغتها وبنيتها الفنية ؛ لقلّة التأليف في هذا النوع من المسرحية ؛ لأنها فنّ صعب معقد لا يتأتى إلاّ للقلة من ذوي الشاعرية

والخبرة ، لما يتطلبه من جهد فنّي وتقنية دقيقة في الحوار ورسم الشخوص ، حتى يتحقق التوائم بين فن الشعر المقيد بقواعد خاصة والفن المسرحي الذي له ، هو الآخر ، قواعده الخاصة به . لكن المطلبي استطاع أن يتخطى الصعاب ويحرز النجاح في النظم في هذا الفن منذ زمن مبكر في حياته الأدبية .

وفي مجال الرواية ، عرفّت الدراسة برواية المطلبي المخطوطة (دموع طويلة في ظلام بغداد) وحلّلت بنيتها السردية ، وهي رواية صورت جوانب متعددة من حياة العراق المعاصر في أبعادها السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية ، منذ نهاية الخمسينيات وما تلاها من زمن من القرن الماضي .

أما جهد المطلبي النقدي ، فأغلبه مبثوث في كتبه المطبوعة ومتداول بين الدارسين ، ماعدا دراسته النقدية المخطوطة في الشعر الحرّ . وقد لخصت الدراسة أهم مواقفه النقدية وعرضتها مرتبة بحسب الموضوع الذي اتجهت إليه ، وهي مواقف متنوعة ، منها يتصل بالشعر قديمه وحديثه ، وآخر يتصل بمناهج الشعر النقدية ومعاييره في عصور الشعر المختلفة . واستطاعت الدراسة أن تشخص ثلاثة مواقف متميزة في نقده : أحدهما اتّجه إلى التركيز على أثر البيئة في الشاعر وشعره ، وركّز الآخر على أهمية التجربة في الشعر وشاعره ، فيما اتجه الموقف الثالث إلى اعتماد الصورة الشعرية مقياساً لجمالية الشعر وفنيته وخلاصة رأيه فيها أنّ الفنّ والجمال في الشعر نتاج التجربة الأصيلة . وإن الصورة الشعرية لباب الشعر وروحه النابضة بالحياة .

أمّا منهجه النقدي ، فقد توصلت الدراسة إلى أنه أنماز بميزتين : **الأولى** تتمثل في قراءة النص قراءة دقيقة للكشف عن رموزه الباطنة ودلالاته العميقة ، وعدم الاكتفاء بالدلالة الظاهرة لإصدار الحكم النقدي ، وقد فتح منهجه الرمزي في تفسير القصيدة الجاهلية الباب واسعاً للدراسات من بعده. **والثانية** ، أنه لا يجوّز تطبيق منهج نقدي لأدب أمة معينة على أدب أمة أخرى ، لما بين الأدبيْن من اختلاف في الخصائص ، فلكل أدب خصوصية متفردة وتصورات خاصة لأصحابه عنه ، لذلك لا يفهم الأدب فهماً حقيقياً إلاّ من أبناء الأمة صاحبة هذا الأدب أو ذاك ، ولكن من غير أن يمنع

الآخرين من الإطلاع على آداب الأمم الأخرى ومناهجها النقدية ، بقصد إثراء المعرفة والمقارنة بين تجارب الإنسانية في الفنون والآداب .

وأخيراً أدعو الباري جلَّ في علاه أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه تعالى، وأن يكون لبنة صالحة في صرح اللغة العربية الخالد ، والحمدُ للهِ رب العالمين .

مصادر البحث ومراجعه

أ- المطبوعة :

- القرآن الكريم .
- أبـن الرومـي (فنّـه ونفسـيته مـن خـلال شـعره) ، إيليـا الحـاوي ، دار الكتـاب اللبناني – بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.
- اتجاهات الشعر في العصر الأموي ، د. صلاح الدين الهادي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦.
- اتجاهات الشعر المعاصر ، إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧.
- أحلام الدوالي ، حافظ جميل ، مطبعة الأديب البغدادية ، العراق ، ١٩٧٢.
- الأدب المعاصـر فـي العـراق (١٩٣٨-١٩٦٠) ، د. داود سـلوم ، مطبعـة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٢.
- الأدب والدلالة ، ترفتيان تودوروف ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١ ، ١٩٩٦.
- الأدب وفنونه ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٥ ، ١٩٧٣.
- الأسطورة في شعر السياب ، عبد الجبار عباس ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢.
- أسفار في النقد والترجمة ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٥.
- الإسلام والشعر ، د. يحيى الجبوري ، بغداد ، ١٩٦٣.
- الأغاني ، أبو الفرج الأصبهاني (ت ٣٥٦هـ) ، مطابع كوستاتوماس ، القاهرة .
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والتطبيق ، د. موريس أبو ناضر ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٩.
- الآمالي ، لأبي علي القالي (ت ٣٥٦هـ) ، دار الفكر.

- آمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد) ، الشريف المرتضى ، علي بن الحسين بن موسى الموسوي العلوي (ت٤٣٦هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٤.
- أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ، أنيس المقدسي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٩ ، ١٩٧١.
- أنشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٧٠.
- البحث عن معنى ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠.
- بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ، إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢.
- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، دار الجمهورية للطباعة ، بغداد ، ١٩٦٦.
- بدر شاكر السياب ، ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٣، ١٩٨٧.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، د. سيزا أحمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤) ، عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، يوسف حسين بكار ، دار الأندلس – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٣.

- البنية القصصية في رسالة الغفران ، حسين ألواد ، الدار العربية للكتاب ، ط٣ ، ١٩٧٧.
- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، مكتبة الخانجي ، مصر، القاهرة ، ١٩٦٠.
- تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٤٠.
- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، كارلو نالينو ، تقديم : طه حسين ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ١٩٧٠.
- تاريخ الأدب الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٦٥.
- تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، د. نوري حمودي القيسي وآخرون ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، ١٩٨٩.
- تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث ، نجيب البهبيتي ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦١.
- تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام ، رينولد نيكلسن ، تعريب : صفاء خلوصي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس ، دار الأمانة – بيروت ، ط١، ١٩٧١.
- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤.
- تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٨.
- التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، مريم جبر فريحان ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٥.
- التحفة البهية والطرفة الشهية (في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم) ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري (ت هـ) ، القسطنطينية ، ١٣٠٢هـ .

- تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٨.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، بغداد ، ١٩٧٥.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر، ط ٣ ، ١٩٦٥.
- الثابت والمتحوّل ، علي أحمد سعيد ، دار العودة – بيروت ، ١٩٧٤.
- الجديد في الأدب العربي وتاريخه ، حنّا الفاخوري ، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت ، ط٣ ، ١٩٥٩.
- الجنس الحائر (دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية) ، عبد الله أبو هيف ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣.
- الحب العذري (نشأته وتطوره) ، أحمد عبد الستار الجواري ، دار الكتاب العربي . مصر ، ١٩٤٨.
- حياة محمد ، أمين در منغم ، ترجمة : عادل زعيتر ، ط٢، ١٩٤٩.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرارد جينيت ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٧٧.
- دراسات في المسرح ، د. فؤاد علي حازم الصالحي ، دار الكندي ، أربد الأردن ، ١٩٩٩.
- دراسات نقدية في الأدب الحديث ، عزيز السيّد جاسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠.
- دراسات نقدية في الأدب العربي ، محمود عبد الله الجادر ، مطبعة دار الحكمة ، الموصل ، ١٩٩٠.
- الدراما بين شوقي وأباظة ، د. إسماعيل الصيفي ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ١٩٧٧.
- دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي ، الدار البيضاء . المغرب العربي ، ط٣ ، ٢٠٠٢.
- ديوان ابن الفارض ، تحقيق : فوزي عطوي ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٩.

- ديوان أبي العتاهية ، دار صادر – بيروت ، ١٩٦٤.
- ديوان امرئ القيس ، شرح وتعليق : حسن السندوبي ، مطبعة الاستقامة بمصر ، ط٤ ، ١٩٥٩.
- ديوان أوس بن حجر ، تحقيق : د. محمد يوسف نجم ، دار صادر – بيروت، ١٩٦٠.
- ديوان البحتري ، دار إحياء التراث العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠.
- ديوان بدر شاكر السياب (المجموعة الكاملة) ، دار العودة – بيروت ، مج١ (١٩٧١) ، مج٢ (١٩٧٤).
- ديوان الجواهري ، محمد مهدي الجواهري ، جمع وتحقيق وإشراف : د. ابراهيم السامرائي وآخرين ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٤.
- ديوان ذي الرّمّة ، تقديم : هنري هيس مكارتني ، مطبعة كلية كمبريج ، لندن، ١٩١٩.
- ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار صادر – بيروت ، ١٩٦٠.
- ديوان السيّد محمد سعيد الحبوبي ، منشورات مكتبة العرفان.
- ديوان طرفة بن العبد ، دار صادر – لبنان ، بيروت ، ١٩٦١.
- ديوان عبد الوهاب البياتي (المجموعة الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ط٣، ١٩٦٩.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر – بيروت ، ١٩٦٥.
- ديوان النابغة الذبياني ، دار صادر – بيروت ، ١٩٦٧.
- ديوان نازك الملائكة (المجموعة الكاملة) ، دار العودة – بيروت ، ط١، ١٩٧١.
- ديوان الهذليين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥.
- الراوي (الموقع والشكل) ، يمني العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٦.
- الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في (المسّلة) ، راكز أحمد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية – سورية ، ط١ ، ١٩٩٥.

- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، عبدالله ابراهيم ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات ، خليل شكري هيّاس ، من منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١.
- السيرة النبوية ، لابن هشام(ت ٢١٨هـ) ، تحقيق : مصطفى السّقا وآخرين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٦ ، (مج١).
- الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة ، د. داود سلوم ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٧٨.
- شرح ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس، ١٩٨٠.
- شظايا ورماد ، نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١.
- الشعراء نقاداً ، د. عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.
- الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) ، يحيى الجبوري ، دار التربية للطباعة، ١٩٧٢.
- الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ، محمد النويهي ، الدار القومية، القاهرة ، ١٩٦٠.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى عام ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٨.
- الشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي ، بيروت ، ١٩٧٢.
- الشعر العراقي الحديث (مرحلة وتطور) ، د. جلال الخياط ، بيروت ، ١٩٧٠.
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، د. عز الدين اسماعيل ، بيروت ، ١٩٦٦.

- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ط١ .
- الشعر والفكر المعاصر ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٤.
- شعر الوقوف على الأطلال ، عزة حسن ، مطبعة الترقي ، دمشق ، ١٩٦٧.
- الشعر ومتغيرات المرحلة (الشعر والتراث) ، د. حمادي صمود ، ود. علي جواد الطاهر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
- الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ، محمد الكتاني ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٢ ، (مج١).
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ، د. محمد حسين الأعرجي ، المركز القومي للثقافة والعلوم .
- الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢.
- الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢.
- الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، علي البطل ، دار الأندلس – بيروت ، ١٩٨٠.
- طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .
- عباس العقّاد ناقداً ، عبد الحيّ دياب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٥.
- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ناصيف اليازجي ، دار القلم ، بيروت ، ط٢.
- العروج في ملكوت المتنبي ، محمد جواد الغبّان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
- العروض – تهذيبه وإعادة تدوينه ، الشيخ جلال الحنفي ، مطبعة العاني ، العراق ، ١٩٧٨.

- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، د. إحسان النّص ، منشورات دار اليقظة العربية ، بيروت .
- عصر القرآن ، محمد مهدي البصير ، مطبعة العالي – بغداد ، ط١ ، ١٩٤٧.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة – مصر ، ط٣ ، ١٩٦٣.
- عناد غزوان ناقداً ، سليم قاسم زعيج ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية في الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٤ .
- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ) ، تحقيق : د. طه الحاجري ، ود. محمد زغلول سلام ، القاهرة ، ١٩٥٦.
- فحولة الشعراء ، عبد الملك بن قريب الأصمعي(ت٢١٦هـ) ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه أحمد الزيني ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ، ١٩٥٣.
- فن الشعر ، إحسان عباس ، لبنان – بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٥.
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي منذ الجاهلية حتى أواخر العصر الأموي ، إيليا الحاوي ، دار الشرق الجديد ، ط١ ، ١٩٥٩.
- في الأدب العباسي ، محمد مهدي البصير ، مطبعة السعدي ، بغداد ، ١٩٥٥.
- في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية (العصر الجاهلي والقرن الأول الإسلامي)، د. طه الحاجري ، مطبعة رويال – الاسكندرية ، ١٩٥٣.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، د. عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٨.
- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢.
- قراءات في تجربة روائية ، سمر روحي الفيصل ، دار الحوار ، اللاذقية – سورية ، ١٩٩٣.

- قـراءة ثانيــة لشــعرنا القـديم ، مصــطفى ناصــف ، دار الأنــدلس – بيــروت ، ١٩٨١.
- قصص الأنبياء والمرسلين ، نعمة الله الجزائري ، دار الأمير للطباعة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
- القصـص العراقـي المعاصـر ، د. علـي جـواد الطـاهر ، المكتبـة العصـرية – بيروت ، ١٩٦٧.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين – لبنان ، ط٦ ، ١٩٨٦.
- قضـايا فـي النقد الأدبـي ، ك.ك. روثفن ، ترجمـة : د. عبـد الجبـار المطلبـي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩.
- قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٧١.
- الكامل في التاريخ ، عز الدين أبـي الحسن علـي بن محمد بن الأثير الجزري (ت٦٣٠هـ) ، تحقيـق : أبـي الفـداء عبـد الله القاضـي ، دار الكتـب العلميـة ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٦ ، (مج١).
- كتـاب الحيـوان ، أبـو عثمـان عمـرو بـن بحـر الجـاحظ (ت٢٥٥هـ) ، وضـع حواشيه : محمد باسل ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٣، (مج٣).
- كتاب السياب النثري ، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي ، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٦.
- لسان العرب ، لابن منظور(ت٧١١هـ) ، تحقيق : عامر أحمد حيدر ، مراجعة : عبـد المـنعم خليـل إبـراهيم ، دار الكتـب العلميـة ، بيـروت – لبنـان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، (مج٤ ، ٦).
- لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير الكبيسي ، دار القلم ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٢.

- اللزوميات ، أبو العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) ، شرحه وقدم له : عمر أبو النصر ، مطبعة النجوى ، بيروت ، ١٩٧٢
- المتخيّل السردي ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٠.
- محمد الماغوط (الآثار الكاملة) ، دار العودة – بيروت ، ١٩٧٣.
- مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن ، سباتينو موسكاني وآخرون ، ترجمة: د. مهدي المخزومي ، ود. عبد الجبار المطلبي ، عالم الكتب ، ط١، ١٩٩٣.
- مذكراتي ، محمد مهدي الجواهري ، دار المجتبى ، ط١، ٢٠٠٥.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦هـ) ، تحقيق : أمير مهنّا ، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات ، بيروت . لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٠.
- المسرحية العربية في العراق ، د. علي الزبيدي ، مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧.
- المسرحية العربية في العراق ، د. عمر الطالب ، مكتبة النعمان ، النجف الأشراف ، ١٩٧١.
- المسرحية في الأدب العربي الحديث ، د. خليل الموسى ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، ١٩٩٧.
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، ناصر الدين الأسد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٨ ، ١٩٩٦.
- المصطلح السردي – معجم المصطلحات ، جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- معجم الشعراء ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ت٣٨٤هـ) ، تحقيق : عبد الستار أحمد فرّاج ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٠.
- معجم المؤلفين العراقيين في القرنين التاسع عشر والعشرين (١٨٠٠-١٩٦٩)، كوركيس عواد ، مطبعة الرشاد ، بغداد ، ١٩٦٩ ، (مج٢) .

- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين العتّابي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
- من البنيوية إلى الشعرية ، رولان بارت ، وجيرار جينيت ، ترجمة : غسان السيّد ، دار نينوى – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠١.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، أبو القاسم ، الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت٣٧٠هـ) ، تحقيق : السيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١.
- مواقف في الأدب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨٠.
- موسوعة العتبات المقدسة (قسم مكة ٤٧) ، محمد عبده ، دار التعارف – بغداد ، ط١ ، ١٩٦٧.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، للمرزباني(ت ٣٨٤هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، القاهرة ، ١٩٦٥.
- نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق) ، محسن يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية – سوريا ، ط ١ ، ١٩٩١.
- نشأة القصة وتطورها في العراق (١٩٠٨-١٩٣٩) ، د. عبد الإله أحمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ٢٠٠١.
- نظرية الفن المتجدد ، د. عز الدين الأمين ، مكتبة القاهرة ، ١٩٦٤.
- النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.
- النقد الأدبي (أصوله ومناهجه) ، سيد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٣، ٢٠٠٣ .
- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ترجمة : إحسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت ، ١٩٥٨.
- النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.

- نقد الشعر العربي الحديث في العراق (١٩٢٠-١٩٥٨) ، عباس توفيق ، دار الرسالة ، بغداد ، ١٩٧٨.
- نقد الشعر في المنظور النفسي ، ريكان إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية ، ط١، بغداد ، ١٩٨٩.
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ) ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان .
- النقد عند اللغويين في القرن الثاني ، سنيّة أحمد محمد ، دار الرسالة للطباعة، بغداد ، ١٩٧٧.
- النقد اللغوي عند العرب ، د. نعمة رحيم العزاوي ، بغداد ، ١٩٧٨.
- النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٤٤.
- هذا الشعر الحديث ، عمر فرّوخ ، دار لبنان ، ط١ ، ١٩٧٨.

ب- <u>المخطوطة:</u>

- دموع طويلة في ظلام بغداد ، (رواية مخطوطة) ، د. عبد الجبار المطلبي.
- ديوان المطلبي ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوط .
- عام الفيل . مسرحية شعرية ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوطة .
- الكابوس (أسطورة في قصيدة يرويها راوٍ ومنشد ومنشدة) ، د. عبد الجبار المطلبي ، مخطوطة .
- من حديث الشعر الحر في ضوء مجرى الشعر العربي الأصيل ، د. عبدالجبار المطلبي ، مخطوط .

المجلات والدوريات

- الأسطورة والرمز في الشعر الجاهلي ، د. عادل جاسم البياتي (الشعر والمجتمع " أبحاث المربد الثالث ١٩٧٤ " ، بغداد ١٩٧٤.
- حسان بن ثابت في معايير النقد ، د. عبد الجبار المطلبي (مجلة المورد ، مج ٩ ، ع ٤ ، ١٩٨١).
- الشاعر واللغة ، نازك الملائكة (الآداب البيروتية ، ع ١٠، ١٩٧٧).

- الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى ، عبد القادر الرّباعي (مجلة المورد ، مج٩ ، ع٣ ، ١٩٨٠).
- في الأدب العربي القديم ونقده ، د. عبد الجبار المطلبي (مجلة كلية الآداب ، ع٧ ، ١٩٦٤).
- في ذكرى الراحلين (الأستاذ الدكتور عبد الجبار يوسف المطلبي القرشي) ، د. أحمد شاكر غضيب (مجلة الأستاذ ، ع٥٨ ، ٢٠٠٦).
- محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي ، د. عبد الجبار المطلبي (مجلة كلية الآداب ، ع ١٢ ، ١٩٦٩).
- مع الشاعر الجاهلي في عوالم اغترابه ، د. عادل جاسم البياتي (مجلة الأجيال ، إصدار نقابة المعلمين ، العراق ، ع١ ، ١٩٧١).

الأضابير :

- إضبارة الدكتور عبد الجبار المطلبي الشخصية ، مودعة في قسم ملفات ، كلية التربية – أبن رشد ، تحت الرقم (١٩٦).

المقابلات[١]

- مقابلة د. خولة الهلالي – بتاريخ ٢٠٠٧/٣/١٢.
- مقابلة د. أحمد مطلوب – بتاريخ ٢٠٠٧ /٣/٢٠.
- مقابلة د. جبير صالح حمادي بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٥.
- مقابلة سعد عبد الجبار المطلبي بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦.

(١) أُجريت هذه المقابلات في بغداد ، وقد أذن أصحابها بنشرها.

- مقابلة د. داود سلوم بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٩.
- مقابلة د. سلافة صائب خضير بتاريخ ٢٠٠٧/٦/١٠.
- مقابلة د. أحمد شاكر غضيب بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠.
- مقابلة د. مالك المطلبي بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣.
- مقابلة د. محمد حسين الأعرجي بتاريخ ٢٠٠٨/٣/٥.
- مقابلة عبد الرزاق المطلبي بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١٤.