Received : 21 / 4 / 2024 Accepted: 21 / 7 / 2024 Published : 9 / 1 / 2025

نسق الفحولة في القصيدة الملحمية في الشعر العراقي الحديث

م.م زين العابدين حسين علي أ.م.د أحمد مهدي عطا الله

Zainbahadh1@gmail.com zabedy14@yahoo.com

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

الملخص

لم تنج القصيدة الحديثة من التخلص من بعض الأنساق الثقافية القديمة، وتعد الفحولة أبرز الأنساق الثقافية تمظهراً في التراث الشعري العربي القديم، فقد تمثل هذه الظاهرة ملمحاً جمالياً عند الشعراء والنقاد العرب وهم يبحثون عن أشعر بيت، وأعذب بيت، وأجود بيت، إلا أن مفهوم الفحولة في النقد الحداثي طرأ تحول في دلالته، فعدّ من عيوب الخطاب الشعري، والقصيدة الملحمية بوصفها ملمحاً حداثياً في الشعر العربي عموماً والعراقي خصوصاً ،لم تتخلص من نسق الفحولة، وهذا هو محور الدراسة ، وقد اتخذت الدراسة النقد الثقافي آلية لتحليل الخطاب الشعري ،والكشف عن نسق الفحولة في الشعر العراقي الحديث.

إن نسق الفحولة أكثر فاعلية من بقية الأنساق القديمة ،ويتمظهر بحالات عدة، ويتمثل بصورة البطل الخارق، والبطل في القصيدة الملحمية يمثل الجزء الأساس من بنية القصيدة، فلا وجود لقصيدة ملحمية من دون بطل.

الكلمات المفتاحية: النسق ، الفحولة ، البطل

The style of masculinity in the epic poem in modern Iraqi poetry

Asst.Lect. Zainulabdeen hussen ali prof.ahmed Mahdi attallah (Ph.D.)

Al-Mustansiriya University, College of Education, Department of Arabic Language

Masculinity in epic poetry

Abstract

It did not escape pure from some cultural patterns, and masculinity represents the most prominent cultural patterns that appeared in the ancient Arab poetic heritage.This phenomenon represented an aesthetic feature among poets and led the Arabs as they mastered the feeling of a verse, the sweetest verse, and the best verse. However, the concept of masculinity in modernist criticism emerged. It transformed in its meaning, and it became a diversification of poetic discourse and the diverse epic poem, a modern feature in Arabic and Iraqi poetry in general. It did not get rid of the pattern of masculinity, and this is the focus of the study. The study was distinguished by different cultural criticism to analyze the poetic discourse and reveal the pattern of masculinity in modern Iraqi poetry.

The pattern of virility is more effective than the old patterns still are, and it appears in many cases, and it completely represents the white hero, and the hero protecting the epic represents the basic part of establishing effectiveness, as there is no epic poem without a hero.

Keywords: style , masculinity , hero

نسق الفحولة في القصيدة الملحمية في الشعر العراقي الحديث

الدلالة اللغوية لكلمة فحل استعملت في الأصل لذكر الحيوانات ،وهي تشير إلى القوة والشدة، ولم يخرج النسق المتداول للمصطلح عن الأصل المعجمي، ففي لسان ابن منظور، نجد أن :"الفحل معروف : الذكر من كل حيوان... ورجل فحيل: فحلٌ ، وإنه لبيّنُ الفحولة والفِحالة والفِحلةَ... ويقال للنخلِ الذكر الذي يلقح به حوائل النخل فُحّال ، الواحدة فحالة ،وقال ابن سيده: الفحلُ والفُحَّال ذكر النخل ، وهو ما كان من ذكوره فحلاً لإناثه ... ولا يقال لغير الذكر من النّخلِ فُحَّال... وفحول الشعراء : هم الذين غلبوا بالهجاء من

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما ، وكذلك كل من عارض شاعراً فغلب عليه مثل علقمة بن عبدة ،وكان يسمى فحلا لأنه عارض امرأ القيس في قصيدته التي يقول في أولها :

خليليّ مُرّا بي على أم جُندبِ

بقوله في قصيدته :

ذَهَبْتَ من الهجران في غير مذهبِ

وكل واحدٍ منهما يعارض صاحبه في نعت فرسه ، ففضّل علقمة عليه ، ولُقّب الفحل؛ وقيل : سميّ علقمة الشاعر الفحل، لأنه تَزَوّج بأمّ جندبٍ حين طلقها امرؤ القيس لمّا غَلَّبَته عَلَيْه في الشعر... وامرأة فَحْلة : سليطة" (منظور، د.ت، صفحة ص3357). وفي هذا التفصيل الذي أورده ابن منظور لا تخرج اللفظة عن الاستعمال الطبيعي ، والفحل كما وردت، لفظة جندرية ، فهي تميز الذكر عن غيره ، سواء أكان ذكر الحيوان ، أو النبات ، أو الإنسان، وفي حديث ابن منظور عن الفحول الشعراء، يمكن أن نتلمس دلالة اصطلاحية غير اللغوية كما عهدنا ، فالشاعر الفحل هو الشاعر القوي الذي له الغلبة دائما ،وفي مسألة تفضيل الشاعر علقمة على امرئ القيس ، يكشف عن نسقين ،فحولة شعرية ، وفحولة جنسية ، وذلك عبر زواجه من أم جُندب. وهكذا عند الأصمعي في تعريفه للفحل، فهو قد وضع اللبنة الأولى للدلالة الاصطلاحية، فيقول :" أن له مزيّةً على غيره، كمزيّة الفحل على الحقاق" (الأصمعي، 1980، صفحة 9). أي مزية البالغ على الصغير ،والشعراء عنده فحول وغير فحول، وفي حديثه عن الشاعر الفحل ،يقول: " لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه . والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب" (ابن رشيق، 1988، الصفحات 362-363). وفي تصور الأصمعي للفحولة فإن صفة القوة هي المقياس، القوة التي لا نجدها إلا عند النبيل الشريف غير الوضيع ، وبهذا يحفل الشعر العربي بمجمله بشعراء فحول لا يدانيهم بذلك أحد في مختلف الثقافات.

لو أمعنا النظر في دلالات الفحولة خلال ما سبق، يمكن التأكيد على أن اللفظة تشير إلى الذكر وحده من دون غيره، وهذا الذكر تميزه القوة والشدة، وله خاصية الانجاب أي غير مخصي، مثلما وردت في فحل النخل فوظيفته تكمن في التلقيح، وهو الذي يمتاز بالفرادة والعظمة، التي تكسبه منزلة رفيعة.

وبالنظر إلى مفهوم الفحولة في النقد العربي القديم، فقد ورد عند كل من الأصمعي وابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" فابن سلّام في طبقاته جعل الفحولة معيارا لتقديم شاعر على آخر، فالشاعر الفحل بالنسبة له؛ هو الشاعر المجيد المكثر القوي الذي يكتب في الاغراض كلها. فهذه التوصيفات المعيارية هي التي تحدد الفحل من عداه

يرى فلاسفة علم الجمال الكلاسيكي أن :"أهم ما يدل على أصالة الفن وملاءمته للواقع هو انسانيته وتمجيده للجمال الجسماني، للقوة والشجاعة والوطنية" (م. اوفسيانيكوف ،ز. سميرنوفا، 1979، صفحة 11). والقوة والشجاعة والتفوق الجسماني من المعايير الجمالية التي أثارها فلاسفة الإغريق قديماً، وها هو سقراط يبحث في المقاييس الجمالية فتتخلص آراءه حول العلاقة بين ما هو أخلاقي وجمالي ،وأن الأنسان المثالي بالنسبة له :"هو ذلك الإنسان الذي يجمع بين الجسم الرائع والأخلاق الرائعة، ذلك الإنسان "الفاضل" الذي يجب أن يكون أولاً سليم العقل لكي يستطيع أن يعرف ما هي الفضيلة" (م. اوفسيانيكوف ،ز. سميرنوفا، 1979، صفحة 19) فالمفهوم الجمالي عند سقراط مرتبط بالإنسان المثالي، ويرى أرسطو أن معايير الجمال تتحقق في الترتيب والتناسب والوضوح ،فيقول :"أن أسمى تعبير عن الرائع يتمثل في المخلوقات الحية خاصة الإنسان. فالإنسان بانسجام شكله وتناسب أجزائه هو بحد ذاته تعبير عن الرائع ونموذج رئيسي له" (م. اوفسيانيكوف ،ز. سميرنوفا، 1979، صفحة 23) فالانسجام والتناسب معايير أرسطو في تحقق الجمال الإنموذج ، وإذا كانت الفلسفة ترى تحقق الجمال في الإنسان الكامل المثالي النموذج، فهذا التصور نجده عند الفلاسفة العرب المسلمين، لكن الإسلام حصر الكمال والمثالية بالله فقط، والإنسان أمام هذه الإله الكامل ،خاضع ضعيف ناقص.

ومما تقدم فأن النظرية الجمالية تركز على الكمال والمثال والإنموذج في تحقق غاية الجمال ،ولتحقيقه ينبغي توافر عنصر: القوة ،والشجاعة، الجسم الرائع ،والأخلاق الرائعة ، الانسجام ،والتناسب، ولو قابلنا هذه المعايير مع مفهوم الفحولة عند العرب لن تخرج عن دلالته الاصطلاحية.

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

تدلنا معظم الملاحم التي وصلت إلينا على ضرورة توافر بطل يكون محور هذه الملاحم وحوله تدور المصاعب والأهوال، وليس مصادفة أن أغلب تلك الملاحم باختلاف ثقافاتها ولغاتها، الإغريق :الإلياذة والاوديسة لهوميروس، والإنياذة لفرجيل ، وملحمة كلكامش عند السومريين والبابليين وما اقتصارنا على هذه الأمثلة إلا لكونها نصوص مؤسسة من باب ،ونصوص مترجمة إلى اللغة العربية من باب آخر ،وفيها يكون البطل ذكوريًا فحوليًا، فالملاحم مرتبطة بأحداث قومية :حروب وانكسارات، ورحلات طويلة تصل لسنوات أحيانا، مثلما صورتها لنا ملاحم هوميروس، ومثل هذه القصص موضوعيا لا تقدر أن تكون المرأة بطلتها، فالمرأة بايولوجيا وسايكولوجيا غير مؤهلة على أداء مثل تلك المهام الصعبة، فاكتفت تلك الملاحم بوضع المرأة بمصاف الآلهة، لكن أية آلهة؟ الالهة العاجزة. مثل ربة الجمال عند هوميروس ، وسيدة حانة في ملحمة كلكامش :"ولا يصبح (البطل) بطلاً إلا إذا امتلك كفاءة خاصة (سلطة/أو معرفة– عمل" (علوش، 1985، صفحة 50). فآخيل يمتلك سلطة فحولية فائقة تميزه عن أقرانه، وهي شجاعته وقدراته القتالية، كذلك أنكيدو البشري ففحوليته هي ما دعت كلكامش الذي نصفه إله ونصفه الآخر بشر بالاستعانة به من أجل الوصول إلى هدفه المنشود ،هل الآلهة عاجزة لوحدها عن إدارة شؤونها بنفسها دون الاستعانة بالبشر؟ هذا ما كشفته لنا الملاحم ،والملحمة ليست عملا ذاتيا، بل موضوعي، بمعنى هذه طريقة تفكير جمعي ،وثمرة مخيلة شعبية، فالإنسان قبل الأديان أسير هذه الأفكار، فالفحولة والبطولة من نصيب البشر.

ملحمتا هوميروس (الإلياذة والأوديسة) وملحمة كلكامش تظهران نسق الفحولة والبطولة بوضوح ،فهما ملحمتا ثأر ،لأن آخيل وهو من محاربي حرب طروادة الذي ثأر لصديقه(باتركلس) وانتقم من قاتله (هكتور)، وهذا ذاته نجده في ملحمة كلكامش، فكلكامش هزه موت صديقه (أنكيدو) وراح يثأر لصديقه أنكيدو لذلك انطلق باحثا في عناد عن الخلود للانتقام من الطبيعة الكونية. فالثأر نسق فحولي وعمل بطولي في كل الثقافات باختلاف مرجعياتها.

لو عدنا إلى هوميروس وملحمته الإلياذة ،سنجد أن (هيلين) ابنة كبير الآلهة زيوس، وهي نصفها إله ونصفها الآخر بشر، قد عشقت (باريس) وهربت معه ،وتركت زوجها (منيلاوس) (هوميروس، 2014، صفحة 35). ففي هذه السطور القليلة ظهرت المرأة بمظهرين يكشف نسق الفحولة في الإلياذة ،وهما أولا؛ المرأة الخائنة ، والآخر؛ المرأة التي أشعلت حريق الحرب في طروادة. وهذه القصة تشكل مرتكزا أساسيا من وحدة الفعل للملحمة، فوجود المرأة ككيان محصور بهذين الدورين (مشعلة الحرائق والخيانة).

متى تتمظهر الفحولة؟ الفحولة رغبة ونزعة بشرية، يلجأ الإنسان إلى تأكيد ذاته وتأبيد نفسه ،عندما يكون الآخر حاضراً في الذات ، وتتمظهر أيضاً في الكوارث والأزمات، حيث :"أصبحت الروايات التاريخية المتداولة حول الحروب بين القبائل والهجرات، والقادة البارزين في الحروب، أهم مصدر لصياغة الملحمة البطولية" (عدد من الباحثين السوفيت، 1980، صفحة 149).وهذه ميزة الأدب الملحمي البطولي أنه يعبر دائما عن المصير الجماعي، قبائل، وشعوبا وأوطان ،وليس بالحروب وحدها تتمظهر الفحولة والبطولة ، وتشيع هذه الظاهرة أيضاً في موضوعات :"الخطوبة البطولية من فتاة تتعرض إلى (المضايقة) والثأر القبلي... ويصطدم البطل وهو يبحث عن الخطيبة المقررة مسبقاً ، وعن الأخت أو الزوجة المختطفة، وعن قتلة الأب بمختلف الأعداء الذين يبرزون في الملاحم القديمة على هيئة "غيلان" شريرة" (عدد من الباحثين السوفيت، 1980، صفحة 153). وهو بهذا لا يقدم صورة ذاتية حياتية ، بل الثأر للأب والزوجة أيضاً فحولة ، وهو أيضاً يعبر عن مصير الجماعة عبر العلاقات المتبادلة بين الأفراد. ونجد تمثلًا لهذا التصور في "الإلياذة" خاصة الصراع من أجل عودة الزوجة المختطفة، أو ثأر آخيل لصديقه "باتركليس" وهذا يكشف عن الروابط والعلاقات الاجتماعية في بعدها البطولي ،وفي ذات الوقت تظهر الثنائيات المتصارعة التي تشكل الخلفية التاريخية للملحمة وهم الطرواديون والآخيون.

مما سبق نلاحظ أن سمات البطل في الأدب الملحمي، تحددها الشجاعة والإقدام والشباب الذي يتميز بالنشاط والفعالية ، أما صفات مثل الحكمة والهدوء والتعقل، فهي من نصيب الآلهة أو الأمراء أو كبار السن. هذا النسق يتراجع في الأدب الحديث ، وهذا عائد لطبيعة الأدب وتطوره، فالبطل في القصيدة الملحمية الحديثة نراه منكسرا وصوته خافت ،وانكساره هذا وخفوته هو إعلان موقف، ويمثل رؤية خاصة للعالم، وتمثل هذا النسق عند الشاعر سعدي يوسف في قصيدته الملحمية "القرصان".

إن الحديث عن الأنثى كموضوع ومضمون للقصيدة الملحمية الحديثة وحصر كيانها كجسد في اللذة من غير الالتفات إلى صفة إنسانية أخرى نجده في قصيدة" القرصان" للشاعر سعدي يوسف، وهي قصيدة طويلة تكشف فحوليتها عبر نسقين، الأول؛ نسق المتاجرة بالفتيات، والآخر ؛نسق جنسي شبقي.

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

القرصان قصيدة طويلة عمودية، يغيب فيها صوت الذات/الشاعر، وتتعدد فيها الأصوات والقوافي ،فالبطل هو قائد السفينة "الربان"، والفعل الدرامي لهذه القصيدة قائم على الصراع من أجل "الجارية" شراء جارية من الجواري التي وصلت إلى البصرة عن طريق البحر، فيقول:

"القلوع البيضاء تلمع في البصرة والبحر مستكين لديها
يحمل النازحين والخمرَ والأطياب والمالَ نعمةً في يديها
والجواري من كل طرفٍ سحيق البعد يمسحن بالشذى قدميها
حفلت بالسفائن الحمرِ آلافا أتت تنثر الثراء عليها
من ضفاف الأسرار في الهندِ والصين ومَن يستطيع درباً إليها
إنها مرفأ الشذى ،بصرة الجندِ، يفيض الشروق من عينيها" (سعدي يوسف، 2014، الصفحات 639-640)

في هذا المقطع الاستهلالي يكشف عن بداية الفعل الدرامي المكون للقصيدة ،سفينة تصل إلى البصرة ،محملة بالخمر والأطياب والمال والجواري ،مع غياب صوت المتكلم، اضمحلال الذاتية، ووضوح صوت الراوي، ولكن سرعان ما ينتقل بالخطاب إلى صوت آخر واضح وصريح، وهو صوت قائد السفينة فيقول:

"أيها المؤمنون ، يا أصدقاء البحر، هل تعلمون ما في السفينة
إن فيها الحرير والخزّ والعنبر والمسك والخمور الثمينة
إن فيها لأربعاً من جواري الترك ، فيهن فتنة مجنونة
هن عند القصيد مجنونكم قيس ويخجلن معبداً ولحونه
أيها القادمون ، يا فتية البصرة صفحاً لمن يبث شجونه
قد جلبتُ الأموال من خلف سور الصين من ألف قرية ومدينة
أفلا تشترونها ؟ والجواري؟ أين من يشتري الغوالي الأمينة" (سعدي يوسف، 2014، صفحة 640)

تكرار حرفا النداء (أيها، يا) وأدوات الاستفهام (هل ،أين، أ) في هذا المقطع يشي بخطابية فحولية ،فالصوت المرتفع سلوك فحولي، يكشف عن نسق الخشونة والتسلط ، حتى النساء عندما تريد أن تشعر الآخر بشجاعتها وخشونتها تحاول تغيير نبرة صوتها وتجعلها مقاربة لصوت الرجل ، نوع من إظهار بطولة ، وفي الموروث الشعبي، عندما يبلغ الرجل سن المراهقة وتحدث تغييرات جسدية له ، من ضمنها الصوت الخشن ، يقولون بأنه أصبح رجلا، فاقتران خشونة الصوت وارتفاعه من صفات الفحولة، وما ارتفاع صوت صاحب السفينة إلا محاولة للفت انتباه الناس بما تحتويه السفينة، فيقول:

"فأطلَّ الربانُ وسنانَ سكران وألقى بسوطه في الفضاء
قال: حُييت يا فتى! أيها البحار... إرفع لهم ستار النساء
قل لهم: إن بينهن عروساً خُطفت عند ليلة ظلماء
حين كان الزفاف حلماً قريباً بعد يومين من هوىً وغناء
خطفوها من قصرِها حيث كانت ترتدي للزفاف أزهى رداء
قل لهم : واسمها (جنان) فلا يبخل عليها أميرُنا بالعطاءِ" (سعدي يوسف، 2014، صفحة 640)

جاء الأمير بعد أن عرض عليه قائد السفينة الجواري، ورغّبه بإحداهن التي خُطفت بليلة عرسها ، وعملية الخطف تلك تحيلنا إلى خطف "هيلين" زوجة باريس كما وردت في الإلياذة لهوميروس، وخطف النساء نسق فحولي أيضاً ،كذلك أسم الجارية "جنان" يحيلنا أيضاً إلى جنان الجارية التي عشقها الشاعر أبي نواس ، وأن تسمية المرأة بالجارية لوحدها كاشفة عن النسق الفحولي ، فالبحار مهنة عادية لكنه تعامل بفوقية فحولية مع النساء الجواري، فكيف بابناء الطبقة العالية من الأمراء والملوك. اشترى الأمير الجارية ، لكن سرعان ما ندم ربان السفينة على ذلك الفعل حتى عاد إلى قصر الأمير غازيا لكي يسترجع الجارية جنان، وفي نهاية الأمر انتصر ربان السفينة على الأمير. ومما يدل على فحولة ربان السفينة وتسلطه هو تكرار فعل الأمر "قل" وهو فعل فيه بعد ديكتاتوري ، صادر من جهة عليا إلى جهة أدنى، كذلك ورود أفعال مثل "ألقى السوط" و "خطف العروسة" أيضاً يكشف عن أفعال فحولية، فيقول:

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

"هكذا طاف بالشفاه غناء المبحرين البعاد يطوي البعادا
وكأن الرياح ألقت على البحر وشاحاً من نسجها يتهادى
كلُّ ثغر على السفينة يشدو بالنزال الجليل ذِكرا معادا
قد أنال الفتى الأمير حساماً ماضياً فرَّ من شَباه ارتدادا
وأنال الربان قائده المجنون سهماً أصماه قتلاًوجادا
ومضى الجند يُغمدون سيوفاً لم تنل في اللقاء إلا ارتعادا
وإلى غرفة تطلُ على الموج تهادت جنان والربان
وسرى العازفون حولهما يروون أسطورة رواها الزمان
عن شذى الحب والعناق وقصرٍ صاغ جدرانه الصبا والحنان
هم يقولون: قد ظفرت بصيدٍ لم ينالوه فاسعدي يا جنان
إن ربانا الجميل أميرٌ ملكه الخمر والقنا والحسان" (سعدي يوسف، 2014، الصفحات 647-648)

عادت "جنان" إلى حضن السفينة، وإلى حضن الربان، حاكم السفينة، الذي خطفها في ليلة عرسها ، ثم باعها ، ثم عاد عسكريا إلى الأمير لكي يستعيدها وهذا التصوير لجموح القائد يكشف عن نسق تمرد وثورة وتصادم مع السلطة التي يمثلها الأمير :"يكتسب الجموح العملاقي في الآداب الملحمية صبغة اجتماعية ويعبر عنها أحياناً من خلال التصادم مع "السلطة" " (عدد من الباحثين السوفيت، 1980، صفحة 178). وراح يتغنى بهذه الأفعال الجند الذين هم تحت قيادته ، ويضفون عليه صفات أسطورية ،وهذه الأبيات تكشف نسق صناعة الفحل ،عبر المديح.

في قصيدة "القرصان" يتماوج الحوار بين صوت الراوي، والربان ، والفتى، والأمير، ولم نعثر على صوت للجارية "جنان" الشخصية الموّلدة للقصة والصراع، ولا أي امرأة أخرى ،وعندما يأتي ذكرها، يقتصر على وصف حسنها وجمالها ووظيفتها في الفراش، فالمرأة مقموعة خرساء، وهي كأي سلعة، قابلة للتداول التجاري، والتجارة بالنساء نسق موروث في الثقافة العربية.

خرس النساء نسق عربي موروث ، فالمرأة لا يحق لها الحديث مهما كانت وظيفتها ،وإن علا صوتها ، إلا من شدة الضعف والخضوع والتوسل والجزع، وهذا ما تريده المؤسسة الثقافية، لا تريد أن تسمع المرأة بغير نغمة ،فالمرأة العربية سواء أكانت شاعرة أم لا ، لم تحسن إلا في غرض الرثاء، فحددوا مجالها الفني في الرثاء وحسب ،فابن سلام مثلاً لم يذكر من النساء الشاعرات سوى الخنساء وحدد مكانتها في طبقة شعراء المراثي، وكذا فعل البحتري الذي أفرد في حماسته الباب الأخير لمختارات من الرثاء لعشر شاعرات- لماذا أخرهن البحتري وجعلهن في الباب الأخير؟- ، كذلك في المفضليات نعثر على مرثية واحدة فقط لخمسة أبيات لامرأةٍ من بني حنيفة مجهولة الاسم والعصر.

هكذا فإن أغلب كتب المعتمد الأدبي العربي لا نجد فيها إلا إشارات من هنا وهناك لشعر النساء ، فالآمدي في كتابه "المؤتلف والمختلف" لم يذكر إلا بضع شواعر ، ولم يورد القرشي في "الجمهرة" أي شاعرة، وعلى ذات النسق فعل المرزباني في معجم الشعراء حيث لم يذكر امرأة قط، وهذه هي سمة أغلب المصادر التراثية العربية القديمة.

فالمرأة لا ينظر إليها سوى كائن بدرجة أدنى من الرجل، فحبست في غرض الرثاء، راثية وليست مرثيّة حتى، ففي التراث الشعري العربي يندر أن نجد شاعراً يرثي زوجته، ذلك أن رثاء المرأة (ضعف وعيب) بينما، في ذات الوقت، يشاد بالتغزل فيها والتهتك معها.

الرثاء هو الغرض المهيمن على شعر النساء وهذا عائد إلى عامل نفسي ربما وهو أن المرأة أكثر مبالغة وسرعة في إظهار الحزن والتعبير عنه ،وتصوير انفعالاتها وجزعها لرقتها. اما السبب وراء ظهور شعر النساء على شكل مقطعات وهذا مرده قد يكون أن النساء أقصر نفسا من الرجل.

لم يخرج على هذا النسق الشاعر الحداثي يوسف الصائغ في قصيدته "انتظريني عند تخوم البحر" فهذه القصيدة تنتمي إلى نسق القصيدة /الديوان ،لا وجود لصوت الذات فيها، وبطلة العمل (القصيدة) هي امرأة ، لكن الصائغ أظهر بطولة منكسرة لتلك المرأة ،على غير المعتاد مما عهدناه في مفهوم البطولة، وهذا الانكسار للمرأة هو واحد لكل النساء العربيات.

في قصيدة "انتظريني عند تخوم البحر" تستجلى فحولة الشاعر باستظهار المرأة بمظهر القلقة الواهمة الحزينة المجنونة، فالمرأة بطلة قصيدة الصائغ ظهرت بدور العاشقة الولهانة العاجزة، وهنا يتكشف النسق الفحولي أيضاً أن المرأة لم تخرج عن الأدوار التي

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

أنيطت بها، حبيبة، عاشقة، حزينة، فهي تشبه إلى حد ما الخنساء، فهي بكّاءة ، نّواحة. لكن يحسب للصائغ جعل بطلته المنكسرة تتحدث بحرية وتتداعى تداعيا حرا، ولهذا كانت قصيدته طويلة، ولم تكن مقطعات وقصائد صغيرة كالمعتاد من شعر النساء.

يدور موضوع القصيدة بين عالمين ،عالم الأحياء، عالم المرأة العاشقة التي تنتظر حبيبها، وعالم الأموات، عالم الرجل العاشق ، وكانت البصرة فضاءً لهذا الصراع ،فالقصيدة اختلاط بين أنين المرأة وأوهامها وحنينها وقلقها وجزعها وتوسلها ، فهي تبدأ من اللحظة الأولى على صوت الوهم، فيقول:

"أسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة
فانتظروا قلقي..
إني ذاهبة للماء
أجرُّ إزاري
فوق عيون السمك المحزون
وأملأ من بيت البحر إنائي
زبداً،
ومحاراً للساكن في الغربة
أستحلفكن ، بنات البصرة.
إن كان بكُنّ حنينٌ، ينضج في شفتي الطلع له
ملنَ عليّ إذن ...
وامسحن على جسدي منكن
فبيتُ حبيبي تعبٌ" (يوسف الصائغ، 1992، صفحة 91)

تلبية لصوت الوهم تخرج المرأة إلى البحر ،فهي تسمع صوت (حبيبها) يخرج من غياهب المجهول، ومن هذا المفتتح يتكشف لنا مدى انكسارها ،عبر إيراد صيغ وتراكيب ومفردات تدل على القلق والحزن والغربة والتوسل من مثل (استحلفكن) ففيها دلالة على الوجع بالإضافة الى التوسل ، كذلك وردت مفردات صريحة مثل (الغربة) و(القلق).

ربما أراد الصائغ بهذا العمل أن يكشف الصراع بين، المجهول/صوت الحبيب القادم من الغيب/ المستقبل/ ،خاصة وأن الحبيب في نهاية القصيدة سيموت، وهذه كلها مفردات فيها دلالة على التذكير، وبالمقابل الأنثى/ الحبيبة/ الحياة ، وبانكسار المرأة يعني انكسار الحياة ، فالصراع قائم بين العين/الرؤية، الوقوف أمام البحر ،التطلع إلى المستقبل، وبين الأذن ، صراع بين الشفاهية(الأذن) ، وبين الصمت (العين).

يتكشف إذلال المرأة في قصيدة " انتظريني عند تخوم البحر" وإذلال المرأة في القصيدة يعني فحولة الشاعر، وذلك عبر تكرار صيغ وتراكيب ذات دلالات توسل وخشوع ، من مثل تكرار حرف النداء (يا) حيث تكرر (18) مرة، في مواضع مختلفة ، من ذلك قوله:

"يا أهل البصرة
ماذا يشبه فيكم قلبي...؟
صبياناً في السوق يغنون أسىً..
صفقنا للقوم ، فما رقصوا ،
وتناوحنا بينهمو
لم يبكوا..
لكني، في الليل سمعتُ نداء حبيبي ..
فارتبك المغزل في كفّي..
وبضعفي فيك، افتضحتْ
يا ملكي.. لغتي

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

وتكشف للبصرة ما أخفي.

أستحلفكن نساءَ البصرةِ

لا تحقرنَ خروجي الليلةَ

إن حبيبي يبكي..

تأتيه الدمعة بين أصابعه ،

ويجيء الموت ،

فيتغترب العالم عند سريره" (يوسف الصائغ، 1992، صفحة 98)

ففي هذا تكرر حرف النداء(يا) وتكررت مفردة (البصرة) وهذا التكرار خرج لدلالة التفجع والتوجع ، ودليل ذلك المعجم اللفظي لهذا النص ، ففيه نجد (الموت، الدمع ،البكاء ،التحقير، الضعف، أسى ،ارتباك) ومن القرائن الدالة على إذلال المرأة هو تكرار النداء، وتكرار صيغة (أستحلفكن)و (توسلت به) و(أقسمت عليك) فهذه الصيغ فيها بعد توسلي إذلالي ، فيقول:

"أستحلفكن بنات أبي..

لا تلمسنَ جراحه ،

فهي ثياب زفافي،

عاد بها ختني من خلف خطوط النار..

وهي الشاهد يا وطني..

فاستدعوا لحزيران شهودكمو الزورَ

سأدعو جثث الأحياء المهزومين،

وأنهض من كفني

فأشير إليكم.." (يوسف الصائغ، 1992، صفحة 114)

مات الحبيب، وهو موت الانتظار، فثنائية ثياب الزفاف والكفن دلالة على إشهار البياض، وهي دلالة استسلام وخضوع، وهذه الأبيات لا تخلو من بعد سياسي ايديولوجي ، فيقول:

"– يا عراف البصرةِ

أقسمت عليك ثلاثاً:

بالمنفى...

بحنين الموتى

وبأمواج "بويب"

نبّئنا بالغيب

فك اللعنة عنا ،

واصنع من أعشاب البحر نقيعاً،

يشفي وجع الأرحام،

لقد هزل الصب العربيُّ

فما يولد في هذا البيت نبي:

كذبوا..

إنا علّقنا ، فوق نخيل الكوفةِ

ألف نبيّ..

وغسلنا أيدينا..

وقعدنا.. للموسم ..

نبكي.." (يوسف الصائغ، 1992، صفحة 116)

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

فالبعد الايديولوجي ،القومي العربي، واضح وصريح، وما اختيار (البصرة) و(الكوفة) إلا تأكيد على العروبة ، فهما موطنا العروبة عبر مدرستا الكوفة والبصرة النحوية، هوية العرب ، وغسل اليد قرينة دالة على الطهارة والاستسلام ، كذلك فعل القعود والبكاء ، فهو بذلك يكشف عن مصير الأمة.

ويتجلى نسق الفحولة عند الشاعر محمد مظلوم في قصيدته "بازي النسوان" وهي عبارة عن قصيدة /ديوان تمتد على مساحة 140 صفحة، التي تحمل نفَساً ملحمياً ،قصيدة آيروسية، فالعنوان (بازي...) طائر قناص يصطاد فريسته بدقة وحميمية ، وهو نفسه الشاعر بطل القصيدة ،و(النسوان) جمع نساء، وما يؤكد آيروسية المجموعة هو العنوان الفرعي (تضور زير نساء في حرب أهلية)، ويستخدم فيها الشاعر أدواته الكاملة من تنويع الأساليب إلى استدعاء الشخصيات التاريخية والأسطورية، و (وحدة فعل) أو دراما هذا العمل هو (المرأة).والعنوان الفرعي لهذه المجموعة يكشف عن نسق الفحولة ، ويمكن عد هذا النص، نص الجاندر، وهو من موضوعات أو أنواع النصوص المفتوحة او البناء الملحمي (خزعل الماجدي، 2004، صفحة 209). ويعني مصطلح الجاندر: "العلاقة بين الرجل والمرأة وهو يتسع ليعني العلاقة بين الذكورة والأنوثة عموماً، ولكن كلمة الجاندر هي الأكثر للتعبير عن هذه العلاقة، فهي ترصد التفوق الذكوري أو الأنوثي ومدى التوازن بينهما في التاريخ" (خزعل الماجدي، 2004، صفحة 213). فبازي النسوان، يروي سيرة الزير ،ولم يتخذ الطير كقناع، لكنه يصوغ تجاربه الجنسية ويعيد ذكرياته واخفاقاته التي تمتد من نساء الأساطير (هيلين، ديانا، جوليا، ليليث) وصولاً إلى مراهقات زمنه.

إن قصيدة/ديوان (بازي النسوان) تمثل تجليا للقصيدة الملحمية مبنى ومعنى وهو نص جنساني، أي سيادة الجنس بأشكاله، كاحتجاج على الحرب والعنف، خاصة وأن هذه: "القصيدة استغرقت وقتاً طويلاً، أي منذ سقوط بغداد حتى تاريخ نشرها وهي تسف من حبري النزف لتكتب اساطير كل العشاق وتاريخ حروب لذاتهم" (عمر الشيخ، 2008، صفحة 87). والجنس هنا جاء كفعل مقاومة واحتجاج على وضعية الحرب التي هي في بنيتها فعل ملحمي ،فسقوط بغداد 2003 هي الدافع لكتابة هذا النص، فالفعل الجنسي يرتبط بسياق سياسي وثقافي واجتماعي ، فالإنسان المقهور يمثل الجنس له نوع من الفتك والارتغاب والمقاومة وذلك عبر تمرير جيناته وتأبيد نفسه، فالجنس يمثل نوع من التمرد على السلطة–أي سلطة– ، ومثلما قلنا سابقا بأن الفحولة تتجلى بالحروب. فيقول :

"أنا الان مفلس من النساء
فلأكتب عنهن في ندرتهن بأيامي هذه
كيهودي يقلب دفتر حساباته القديم
بحثاً عن ديون مهملة
كعطلة الأشجار في سماء موحلة.

أنا لي أيام بذيول طويلة
لأي أمرٍ لمعت ركبة جساس في البرية
وتعرّق فخذاه؟
للتنافس في الحب
أم لشهوة الحرب
أم لأيام تسبقه نحو الفناء؟
لأي أمر كسر الوساد
وطال السواد وكثرت المساورة
واحتشد الرجال في سطوع غريزتي
فتحركت شهواتهم
في الحرب والحب معا؟" (محمد مظلوم، 2008، الصفحات 9–10)

هذا النص يمثل مفتتحا لعوالم القصيدة/ الديوان" بازي النسوان" فثنائية الحب والحرب هي التي ستشكل الفعل الدرامي وديمومته وحيويته ،معتمدًا بذلك على تحشيد رموز وأساطير العشق والجنس واللذة من مختلف الثقافات وتوظيفها داخل النص بما يلائم السياق

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

،وتعدد الأصوات بانتقال الايقاع من النص العمودي إلى قصيدة النثر ، ثم يعمد إلى التفعيلة ، فـ"بازي النسوان" في بنيته بناء ملحمي، فيه تداخل أشكال ،واختلاط الشعر بالنثر، وهذه أيضاً فيها بعد فحولي ،يكشف عن قدرة ومكنة بالخروج على الأنساق التقليدية في الكتابة ،ففي هذا النص يشهر إفلاسه من النساء (الان) والان زمن كتابة القصيدة، زمن النفي(المكاني والزمني) والخروج من الحرب، لذلك سيلجأ إلى الذاكرة لإشعال فتيل الحرب، لكن أي حرب؟ فهي حرب مع النساء يخوضها بينه وبين جسده ورغباته وذكرياته فهو يقبل عليها كبازٍ ،الطائر الفاتك الذي يفترس طريدته بعدما يحنو عليها برفق وعناية، وهو في هذه الصفة يشترك مع الإنسان في لحظاته الأولى عندما يجتمع الذكر مع الأنثى، وهنا يتكشف النسق الفحولي ، وذلك عبر تعداد تجاربه مع النساء ، فيقول:

"أنا عودة جماعية للمطرودين من الأسرة
إلى ساحات المعارك
أتحدث في صمت شهرزاد
عن الشقراء يوم مشت نحوي
بحذاء أحمر وضجة قُرحية تختض في أعماقها
دهنت بها نايي وفرّطت ببقيتها
موسيقى لها ترياق وبصائر.

عن السمراء
حين نسيت ماء الحمّام على قدميها
وأقبلت ترطب الطريق إلى نومي
وتستسلم لنومها تحت نومي
بنافورة يقظى يجفل منها الموتى
فيغدو السرير بركة من متعة نائمة.

عن البدينة
متاحة كوليمة المغول
كحمى تهذي وكذروة منهكة أقتص منها بعناية
تلك صيد ناضج لا يبرد ملحه

عن النحيفة
مسكونة بضيقها في البحر
فتهرب للتوسع في ضفاف عضلاتي
وتزقني النبيذ لا من كأسٍ لكن بفمها
فيلعق لساني مزاج لسانها
ويبقبق فمها في فمي". (محمد مظلوم، 2008، الصفحات 43-44)

فهو يتحدث في فخر فحولي بطولي عن فرائسه بوصفه بازًا ماهرًا، (عن الشقراء، والسمراء، والبدينة ، والنحيفة) ، وما يؤكد فحوليته هو تصوير أفعاله وأحواله مع النساء ،فالسمراء تستسلم لنومها تحت نومه، فوضعية المرأة تحت الرجل يكشف عن نسق السيطرة والاحتواء للرجل ، والضعف والاستسلام للمرأة ،أما البدينة فيقتص منها بعناية، فإيراد مفردة الاقتصاص والصيد أيضاً يشي بسلوك فحولي بطولي فمثل هذه الأفعال تحتاج إلى شجاعة ونشاط وفاعلية صياد ،خاصة وأنه وصف هيأتها بالبدينة ،والنحيفة وصف أفعالها وهي كلها أفعال جنسية(التوسع في عضلاتي، تزقني النبيذ من فمها، يلعق لساني بلسانها، يبقبق فمها في فمي) فهي كلها افعال مضارعة، فهو مع كل النساء بتعدد أحوالهن وهيأتهن بطل لم تخذله فحولته. والبطولة في السرير مع النساء ليست بطولة فردية، بل بطولة جماعية ،وهذا موروث ثقافي نسقي خضع له البطل/ الشاعر ،وخذلان الفرد في السرير، يعني خذلان الجماعة. والدفاع عن الجماعة وحمايتها من صفات البطل الفحولي، ومن الموروث الشعبي العراقي، الأم تقف منتظرة ابنها العريس في ليلة الدخلة يخرج

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

عليها شاهرا إليها وصلة قماش بيضاء إما مزهوا كمن يخرج من فتوحات آخيل ،أو يلوح بتلك الخرقة البيضاء دلالة على الاستسلام، والفحولة المنكسرة، ومثل هذه الخرقة هي التي تحدد شرف الزوجة وبطولة الزوج، فإذا كانت مدماة نتيجة تمزق غشاء البكارة تعلو الهلاهل والتبريكات ، بان ابنهم الفحل قد أنجز بطولته على أتم وجه ولم يخذل الجماعة ، والدم الممزق هذا يعني إن المرأة عفيفة طاهرة، أما إذا كانت ناصعة فهذا يعني قد حلت الكارثة على الجماعة، وإن العار سيلاحقهم، لذلك سيدافع عنهم بوسيلته الفحولية والتي هي أداة الدفاع عن المجموعة، فيقول :

"لا أدري كيف تحاول يدك أن تمسك بقضيبي
المنبثق مثل قلم يغط في محبرتك ويتذرع للكتابة
على عريك ،أو كرمح يحيّي جمالك ،ويقف مثل
أمير في حضرة الملكة .
ليندحر الكاتب
وينتصر الرجل الموشومة حياته بحروف خرساء
الكاتب لا يكون رجلا إلا إذا أضحى بطلاً في مشهد
الهروب الجماعي من الحياة !
الكتابة غريزة تتنكر بالبلاغة" (محمد مظلوم، 2008، صفحة 108)

فيشبه أداة الفحولة "القضيب" بعدة تشبيهات مرة بقلم والأخرى برمحٍ، وكلاهما –القلم والرمح– في هيأتهما الخارجية يأخذان وضعيتا الانتصاب ، التي تشبه وضعية "قضيبه" وهو تشبيه فحولي، بالمقابل يشبه الأنثى بوضعية الخدر والاسترخاء ، فهو حين شبه "قضيبه" بالقلم ، فجعل عري الأنثى كورقة للكتابة عليها، وهذا أيضاً يكشف موقف التسيّد والتسلط ، فأن وضعية الكتابة يكون القلم فيها فوق والورقة تحت ،وهذا تماما ما يحصل إثناء العملية الجنسية .فهذا الاحتفاء بـ"قضيبه" هو احتفاء بفحولته.

الخاتمة

– بالنظر لدلالات الفحولة ، يمكن التأكيد أن اللفظة تشير إلى الذكر وحده من دون غيره، وهذا الذكر تميزه القوة والشدة.

– الفحولة رغبة ونزعة بشرية، يلجأ الإنسان إلى تأكيد ذاته وتأبيد نفسه ،عندما يكون الآخر حاضراً في الذات، وتتمظهر في الكوارث والأزمات، وبالحروب تتمظهر الفحولة والبطولة، وهذه من سمات البطل في الأدب الملحمي، إذ تحدده الشجاعة والإقدام والشباب الذي يتميز بالنشاط والفعالية، فالحديث عن الأنثى كموضوع ومضمون للقصيدة الملحمية الحديثة وحصر كيانها كجسد في اللذة من غير الالتفات إلى صفة إنسانية أخرى نلمحه كثيراً في القصيدة الملحمية

– يتراجع نسق الفحولة في الأدب الحديث، وهذا عائد لطبيعة الأدب وتطوره، فالبطل في القصيدة الملحمية الحديثة نراه منكسرا وصوته خافت ،وانكساره هذا وخفوته هو إعلان موقف، ويمثل رؤية خاصة للعالم

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650

المراجع

ابن رشيق. (1988).*العمدة في محاسن الشعر وادبه*. بيروت: دار المعرفة.

ابن منظور. (د.ت).*لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف.

الأصمعي. (1980).*فحولة الشعراء* . بيروت: دار الكتاب الجديد.

الماجدي، خزعل. (2004).*العقل الشعري بغداد*: دار الشؤون الثقافية العامة.

يوسف، سعدي. (2014).*الأعمال الشعرية كاملة*. بيروت–بغداد: دار الجمل.

علوش، سعيد. (1985).*معجم المصطلحات الادبية المعاصرة*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

عدد من الباحثين السوفيت. (1980).*نظرية الأدب*. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

الشيخ ، عمر. (17 7, 2008). صلاة الأنوثة توحد يحتفي بالشبق. *مجلة ألف*، صفحة 240.

م. اوفسيانيكوف ،ز. سميرنوفا. (1979). *موجز تاريخ النظريات الجمالية*. بيروت: دار الفارابي.

مظلوم ، محمد. (2008).*بازي النسوان*. دمشق: دار التكوين.

هوميروس. (2014).*الإلياذة*. مصر–لبنان: دار التنوير.

الصائغ، يوسف (1992).*الأعمال الشعرية الكاملة*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

References

A group of Soviet researchers. (1980). *Theory of Literature*. Baghdad: Ministry of Culture and Information Publications.

Al-Asma'i. (1980). *Fahwa Al-Shu'ara*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed.

Alloush, S. (1985). *Dictionary of contemporary literary terms*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.

Al-Majidi, K. (2004). *Al-Aql Al-Shi'ri*. Baghdad: Dar Al-Shu’oun Al-Thaqafiya Al-Amma.

Al-Sayegh, Y. (1992). *Complete poetic works*. Baghdad: Dar Al-Shu’oun Al-Thaqafiya Al-Amma.

Homer. (2014). *The Iliad*. Egypt-Lebanon: Dar Al-Tanweer.

Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan Al-Arab*. Cairo: Dar Al-Ma'arif.

Ibn Rashiq. (1988). *Al-Umda fi Mahasin Al-Shi’r wa Adabih*. Beirut: Dar Al-Ma’arifa.

Mazlom, M. (2008). *The Women's Game*. Damascus: Dar Al-Takween.

Ovsyannikov, M., & Smirnova, Z. (1979). *A Brief History of Aesthetic Theories*. Beirut: Dar Al-Farabi.

Sheikh, O. (July 17, 2008). *The prayer of femininity unites, celebrating lust*. *Alif Journal*, p. 240.

Youssef, S. (2014). *Complete poetic works*. Beirut-Baghdad: Dar Al-Jamal.

DOI : 10.47831/mjh.v3i1.650