



**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI**  
**ARAP DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**  
**ABDURREZZAK ABDULVAHİD'İN HAYATI VE ŞİİRLERİ**

**HAZIRLAYAN**  
**Sibal Ayoob NAWABALDİN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Dr. Öğr. Üyesi Şerafettin YILDIZ**

**KONYA-2020**

## المحتويات

iv .....	ÖZET
iv .....	ABTSTRAC
vii .....	TÜRKÇE GENİŞ ÖZET
xxix .....	المقدمة
1 .....	المدخل
1 .....	الشعر في العراق في القرن العشرين نظرة نقدية موجزة
10 .....	1. التقنيّة القصصيّة
11 .....	2. الأسطورة
13 .....	3. القناع
14 .....	4. تداخل الأصوات والأزمنة درامياً
16 .....	5. الرمز
17 .....	6. جيكوريات السياب

## الفصل الاول

### حياة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وتجربته الشعرية

26 .....	1. نشأة الشاعر
28 .....	2. ثقافته
36 .....	3. حياته العملية
37 .....	4. الأوسمة العالمية التي حصل عليها في الأدب
39 .....	5. الموسوعات التي كتب عنه
39 .....	6. أعماله الشعرية
43 .....	7. تجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية
43 .....	1.7. بداياته الشعرية

44	2.7. مراحل تجربة عبد الرزاق الشعرية ..
50	3.7. ملامح جمالية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:
50	1.3.7. الملامح الشكلية ..
50	1.1.3.7. القصيدة المزدوجة ..
52	2.1.3.7. القصيدة القصيرة ..
54	3.1.3.7. قصيدة اللوحات ..
55	2.3.7. الملامح الموضوعية ..
59	8. ظواهر فنية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ..
59	1.8. التراث الديني ..
61	2.8. استحضار الأمكنة في شعره ..
62	3.8. استدعاء الأحداث التاريخية ..
65	4.8. التناس ..
66	9. لمحة عن موضوعاته الشعرية ..
67	1.9. تجربة شعر الأطفال ..
70	2.9. الغزل ..
71	3.9. شعر الحكمة ..
72	4.9. الرثاء ..

## الفصل الثاني

### تحليل العناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

74	1. الصراع الدرامي ..
84	2. الجؤفة ..
95	3. تعدد الأصوات ..
100	4. المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ..

100	1.4	مفهوم المفارقة.....
101	2.4	تعريف المفارقة.....
101	1.2.4	لغة.....
102	2.2.4	اصطلاحا.....
103	5	المفارقة وهيكل القصيدة.....
103	1.5	المفارقة والعنونة.....
107	2.5	المفارقة وقفلة القصيدة.....
110	6	القصيدة المفارقة.....
111	1.6	مفارقة العنوان و الاستهلال.....
113	2.6	ثيمة الحمل ومفارقة التناص التراثي.....
116	7	المفارقات اللفظية.....
117	8	مفارقة الموقف.....
118	1.8	المفارقة الدرامية.....
120	2.8	المفارقة الرومانسية.....
121		الخاتمة.....
123		المصادر والمراجع.....

## ÖZET

Iraklı şair Abdurrezzak Abdulvahid (ö. 2015) 1930'da Bağdat'ta doğmuştur. Kendisini "vatan şairi" olarak tanımlamış ve edebiyat dünyası tarafından ikinci Mütenebbî (ö. 328/939) olarak tanınmıştır. Şiirlerinde vatan sevgisi, dini ve folklorik unsurlara yer veren şair Abdurrezzak Abdulvahid; semboller kullanarak ülkedeki sosyal sorunlara ve çatışmalara dikkat çekmiştir. Abdurrezzak şiirlerinde, Arap-İslam tarihi olaylarını metne estetik ve sanatsal bir dokunuş kazandırma düşüncesi ile kullanmıştır. Şair Abdurrezzak Abdulvahid, şiir hayatına lirik ve romantik şiirler yazan bir şair olarak başlamıştır. Şiirleri; inşa, müzik ve içerik bakımından geleneksel şiir anlayışını ortaya koymuş, savaş ve barış konularını işlemiştir. 'en-Neşîdu'l-Azîm' adlı divanında zafer özlemi ve hayatın zorluklarına karşı duyulan umut özel bir yere sahiptir.

Birinci bölümde şair Abdurrezzak Abdulvahid'in hayatı, doğuşu, yetiştirilme tarzı, kültürü, eserleri, edebiyat alanına girişi, aldığı uluslararası ödüller, kendisi hakkında yazılan ansiklopediler, şairin şiirsel eserlerinden ve şiirlerinin bir kısmından bahsedilmiştir. Şair Abdurrezzak Abdulvahid, Irak'taki tanınmış mandailerden (Sabiilerden) biridir, Şairin kültürel ve şiirsel eğilimlerinin gelişimi, kültürel ve edebi alanlara önem veren bir ailede büyümüş olmasından kaynaklanmaktadır. Şair Abdurrezzak Abdulvahid'in modern Arap şiirinin şekillenmesini sağlayan çalışmaları elli yedi eserde yer almıştır. Abdurrezzak Abdulvahid'in yaşadığı sosyal olaylar, şiirinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Şiirleri, özelde Irak'ın ve genel olarak Arap dünyasının o dönemde yaşadığı, çeşitli politik, sosyal ve ekonomik düzeylerde yaşanan krizlerin, hayatın tüm yönlerini ve özellikle Şiirini etkileyen gerçeğinin bir yansıması olmuştur.

İkinci başlıkta ise Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki dramatik yapının analitik çalışmasından bahsedilmiştir. Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki dramatik unsurların analizi şu şekildedir: Çatışma, topluluk, çok seslilik, çelişki, yaşam ve edebiyatta çok önemli bir rol oynamaktadır. Sonuç olarak paradoks, farklı kavramlara sahip modern bir terimdir ve birçok formu, şair Abdurrezzak Abdulvahid'in eserlerinde kendisini göstermektedir. Şairin eserlerinin üslup ve estetik özelliklerinden her biri, şairin eserlerinde konu almak için başka ufuklar oluşturmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Arap Dili ve Edebiyatı, Abdurrezzak Abdulvahid, Şiir, Drama, Çelişki.

## ABSTRACT

Iraqi poet Abdul Razzaq Abdul Wahid was born in Baghdad in 1930. He was known as the second Mütenebbi, he saw himself as the "poet of the country". The poet Abdul Razzaq Abdul Wahid, who includes patriotism, religious and folkloric elements in his poems; He drew attention to social problems and conflicts in the country by using symbols. Abdul Razzaq used Arab-Islamic historical events in his poems with the idea of giving an aesthetic and artistic touch to the text. The poet Abdul Razzaq Abdul Wahid started his poetry life as a poet who wrote lyrical romantic poems. His poems; He revealed the traditional understanding of poetry in terms of construction, music and content, and covered the issues of war and peace. The longing for victory and hope for the difficulties of life have a special place in the council named "en-Neşidü'l Azim".

In the first part, the life of the poet Abdul Razzaq Abdul Wahid, his birth, his upbringing, his culture, his works, his entrance to the field of literature, the international awards he received, the encyclopedias written about him, the poet's poetic works and some of his poems are mentioned. The development of the poet's cultural and poetic inclinations is due to the fact that he grew up in a family that gave importance to cultural and literary fields. The works of the poet Abdul Razzaq Abdul Wahid, which helped shape modern Arabic poetry, were included in fifty-seven works. Social events experienced by Abdul Razzaq Abdul Wahid played an important role in shaping his poetry. His poems have been a reflection of the fact that Iraq in particular and the Arab world in general experienced at that time, the crises experienced at various political, social and economic levels, affecting all aspects of life and especially his poetry. In the second title, the analytical study of the dramatic structure in Abdul Razzaq Abdul Wahid's poem is mentioned. The analysis of the dramatic elements in Abdul Razzaq Abdul Wahid's poetry is as follows: Conflict, Community, Polyphony, Contradiction play a very important role in life and literature. As a result, the paradox is a modern term with different concepts, and its many forms are manifested in the works of the poet Abdul Razzaq Abdul Wahid. Each of the stylistic and aesthetic features of the poet's works created other horizons to be the subject of the poet's works.

**Keywords:** Arabic Language and Literature, Abdul Razzaq Abdul Wahid, Poetry, Drama, Contradiction.

## الاختصارات

ج: جزء.

ط: طبعة.

ص: صفحة.

م: ميلادي.

ع: العدد.

مج: مجلد.

تر: ترجمة.

دت: دون تاريخ.

دط: دار الطبع

تح: تحليل

مر: مراجعة



## TÜRKÇE GENİŞ ÖZET

Bu çalışma; Iraklı şair Abdurrezzak Abdulvahid'in hayatının çeşitli dönemlerini ve şiirlerini ele almaktadır. Irak-ABD Savaşı sona erdikten sonra, sanat anlayışının hem psikolojik hem de duygusal içeriğinde dramaya doğru yönelmeye başlayan şair bu dönemde edebi ifadenin zirvesine ulaşmıştır. Modern Arap şiiri, modern Arap şairinin şiirini, çatışma, diyalog karakterleri ve ses çokluğu gibi edebi ve edebi olmayan sanatlardan elde edilen yeni unsurlar ve özellikle tiyatrodan alınan söyleme arzusunu doğrulayan şiirsel modeller ortaya çıkarmıştır.

Araştırmanın giriş kısmında yirminci yüzyıl Irak şiirinde meydana gelen en önemli olayların araştırmasına ve bunun eleştirel bir şekilde incelemesine değinilmiştir. Dönemin en ünlü şairlerinden bahsedilmiştir. Bir eleştirmenin bir yüzyıl süren Irak'ın şiirsel yaratıcılığının özetini birkaç sayfada yazması kolay olmayacaktır. Dönem uzun, şairler çok, üzerinde durulması gereken önemli noktalar fazladır. İhya döneminden başlayan, yenilik hareketlerine katkı sağlayan, heyecan uyandıran ve modernleşme hareketine katkı sağlayan farklı kısa şiirler bulunmaktadır. Kanatları arasında yaratıcı insanları barındırmakta ve bu edipler hakkında konuşmanın daha metodik olduğu değerlendirilmektedir.

Araştırmada yaratıcı insanların başarıları toplu olarak ele alınırken bazı bireysel çabaların varlığına da değinilmiştir. Bu özette bahsedilen şairlerin çoğu farklı nesilleri temsil eden insanlardan oluşmakta, onlara ve başarılarına değinmek için farklı alanlara girmek gerekmektedir. Başarı, şiirsel söylem üzerinde önemli bir etkiye sahip olmadığında, zaman sistematik olarak dönemin özelliklerini, performans ve sunumda bu keskin yahut donuk renklere neyin ortaya çıktığını gözler önüne sermiştir ve başarının etkili bir performans oluşturduğu zamana güvenilmiştir. Bu aşamanın özelliklerini ve hususiyetlerini açıkladıktan sonra öne çıkan önemli isimlerin üzerinde durmak ve Irak şiirinin modernleşme hareketine etkilerini belirtmek bir zorunluluktur. Ayrıca bu yaklaşım kritik öneme sahip genel yaklaşıma aykırı olmayacak şekilde, bireysel girişimler göz ardı edilmemekle beraber isimler çerçevesinde sınırlı kalmıştır.

Kasidenin biçimi konusundaki bu girişimler, şekil veya dil ile kastedilen manalarla oynama yada dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlar içerse de 19. yüzyıl Irak şiiri, gelişme



gösterememesinin yanında, kültürel, sosyal ve medenî hayattaki aktif rolüne dikkat etmeden yavaş yavaş gerilemiş ve çöküş dönemi olarak adlandırılmıştır.

Şairler şiirlerinde kazandıkları bilgileri değil sadece yeteneklerini kullandıkları için şiir, edebiyatın en gerileyen türü olmuştur. Zamanla şairlerin şiir yazma amaçları kaybolmuş, modernleşme ve gelişmeden uzak kalmaları nedeniyle hayalleri tükenmiş, şairler kendilerini geliştirmedikleri için tekrara düşmüşler, birbirlerini taklit etmişler ve sanatın yaşamdaki rolüne dikkat etmemişlerdir.

Eski devirlerde şair, yöneticilerle bağlantı kurmuştur. Şairin ilk ve en önemli kaygısı, hibelerini aldığı memduhunu razı etmek olmuştur.

Şairlerin çoğunun hedeflerinden biri şiir yeteneği kazanmaktı ve bu hedef şiirin kalitesinin düşüklüğünü göstermekteydi. Şair, olaylar yaşanmadan önce kendini öveceği kişi için hazırlar, sevinç ya da yas gibi farklı amaçlar için pek çok şiir yazar ve belirli bir olay gerçekleştiğinde, onun hakkında şiirinde bulunması gereken birkaç beyit veya isimler ekler ve şiirini böylece ortaya çıkarırdı.

Mersiye türü şiirlerde de böyle yapılırdı. Kendisi, çeşitli türden cömert niteliklere ve övgüye değer sıfatların bulunduğu pek çok şiir yazar, vefat gerçekleştiğinde birkaç beyit ekler ve böylece mersiyesini okurdu. Şair, övdüğü kişinin ihsanlarını arzu ettiği kadar şiirsel sanatının gelişmesini arzu etmezdi. Abdurrezzak bu konuda şöyle söylemiştir:

كلما قلتُ قال أحسنت قولاً

وب (أحسنت) لا يباعُ الدقيقُ<sup>1</sup>

*Ne zaman söylesem o dedi ki: İyi iş çıkardın*

*Ve (tebrikler) un satılmaz<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Ali Abbâs Alvân, Tetavvuru's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs fi'l-İrâk, İtticâhâtu'r-Ru'ya ve Cemâliyyâtu'n-Nesîc fi Eksera min Mevzi', Vizâretu'l-İ'lâm, Bağdat, trz., s. 57.

<sup>2</sup> Alvân, Tetavvuru's-Şi'r, s. 57.

Bu çağdaki şair, yeteneğini geliştirecek bilgi birikimini artırma amacı taşımamıştır. Bu nedenle vaktini boşa harcayarak çeşitli belagat oyunlarına sığınmıştır. Dönemde yaygın olarak görülen durum nedeniyle pek çok şair bu yapılanın örnekli bir meziyet olduğunu düşünmüştür.

Birinci bölümde şair Abdurezzak Abdulvahid'in hayatı, doğuşu, yetiştirilme tarzı, kültürü, eserleri, edebiyat alanına girişi, aldığı uluslararası ödüller, kendisi hakkında yazılan ansiklopediler, şairin şiirsel eserlerinden ve şiirlerinin bir kısmından bahsedilmiştir.

Iraklı şair, gelişim dönemi şairleriyle ilgilenmiştir. Kasideleri drama boyutlarını ve açık bir mücadeleyi barındırmaktadır. 'el-Hurru'r-Riyâhî' isimli eseriyle, şiir tiyatrosunu Irak edebiyatına kazandırmıştır aynı şekilde 'es-Savt' isimli eseri yine drama türü bir eserdir.

Önde gelen çağdaş Arap şairlerden biri olan Abdurezzak Abdulvahid Gayyâd el-Marani 1930 yılında, Bağdat'ın el-Karimat semtinde, Dicle Nehri kıyısındaki bir evde, Sabiilik (Mandeizm) dinine mensup bir anne-babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.

Üç yaşında es-Seriyye semtindeki Meysan bölgesine taşınmış ve dedesinin evinde dayısının iki kızıyla yaşamıştır. Kızlardan biri şair Lamia Abbas Amara'dır ve kendisinden üç yaş büyüktür diğeri ise kendisinden bir yaş büyük olan Meliha Abbas Amara'dır. Şair çocukluğunu Amara kırsalında nehir kolları ve kıyılarıyla dolu olan bir ovada geçirmiştir.

Şair Abdurezzak Abdulvahid, Irak'taki tanınmış mandailerden (sabiiler) biridir. Mandai, bilgi anlamına gelen Aramice/Aramca bir kelimedir. Mandai herhangi bir bilgi ve bilgiyi iddia eden fiilden oluşmuştur. Mandailer geçmişte yıkanmışlar olarak tanınmışlardır. Çünkü nehirlerin etrafında ve akan sulara yıkanmak en önemli ritüellerinden biri olmuştur. Tâmid olarak adlandırılan ve sık sık uyguladıkları ritüellerinden biri din adamının huzurunda beyaz giydirdikleri çocuklarını suya girdirmeleridir. Sabiiler, Arap Yarımadası'nda ve Şam ülkelerinde yaşamaktadırlar. Ayrıca Amara, Bağdat, Nasırıyye, Basra, Salih Kalesi, es-Şuyûh çarşısı gibi yerlerde yaşamakta ve Allah'ın (cc) birliğine inanmaktadırlar.

Abdurrezzak orta sınıf bir aileye mensuptur. Babası bir kuyumcu olarak çalıştığından yıllarca, geçimini sağlamak için zamanını Irak dışında geçirmek zorunda kalmıştır. Bağdat,

Kahire, Tahran, Trablus ve Libya'da çalışmıştır. Aile üyeleri de gönderdiği parayla geçimlerini sağlamışlardır. Abdurrezzak, babasını anlatırken şöyle demiştir: O iyi ve çok kibar bir adamdı, güzel kalpliydi, nezaket sahibiydi. Sadeliğinden ve nezaketinden dolayı kalbi çok çabuk kırılıyordu. Babam okuma ve yazma bilmezdi fakat mesleği dolayısıyla iyi derecede İngilizce konuşurdu.

Babasının sık sık evden uzak kalması nedeniyle annesi, babasının yokluğunda ailesinden sorumlu olmuştur. Annesi yorgunluğun ve yoksulluğun acısını tatmış bir insandır. Çocuklarının ihtiyaçlarını ve gereksinimlerini karşılayabilmek için bir inek satın almıştır. Annesi çocuklarının eğitimi konusunda çok heveslidir. Akademik yollarına devam etmeleri için çocuklarını teşvik etmiştir. Çocukları üzerindeki yorgunluğu ve çabasının bir sonucu olarak, tüm çocukları kolejlerde okumuş ve mezun olmuşlardır. Şair, yedi oğlu olan bir ailenin en büyük oğludur. Üç kız kardeş ve üç erkek kardeşi vardır. Şair, ailesinin yükünü küçük yaşlardan itibaren üstlenmiştir. Yaz tatili sırasında ailesine destek olmak ve ev masraflarının bir kısmını ödeyebilmek için kuyumcуда çalışmıştır.

Şairin kültürel ve şiirsel eğilimlerinin gelişimi, kültürel ve edebi alanlara önem veren bir ailede büyümüş olmasından kaynaklanmaktadır. Aile üyelerinin çoğu şair olduğu için şiir dünyası karşısında önemli bir yere sahip olmuştur. Şair Lamia Abbas Amara dayısının kızıdır. Halası Naciye el-Marani şair ve büyük bir edebiyatçıdır. Dayısı da aynı şekilde şiir yazmıştır. Eğitiminde ve kitap okuma sevgisini teşvik etmede teyzelerinin önemli rolleri vardır.

Şairin kültürünün oluşmasına, kişiliğinin şekillenmesine, şiir alanına girmesine pek çok faktör etki etmiştir. Teyzelerinden biri tarafından alınan feminist teselli meclislerinin şairin ruhu üzerinde özel bir etkisi olmuştur.

Şairlik yaşamında ve çocukluğunda aile üyeleri içerisinde şair üzerinde en büyük etkiye sahip olan küçük teyzesi Kamala Amara el-Marani'dir. O öğretmen olarak çalışmıştır. Kişilik gelişiminde teyzesinin açık bir etkisi olmuştur. Teyzesi dergiler ve kitaplar aracılığıyla eğitimi ve rehberliği ile ilgilenmiştir. Bu şairin hayatında okumak için ilk girişimi olmuştur.

İlköğrenimine Amara bölgesi Seriyje mahallesinde bulunan Faysaliyye Erkek İlköğretim Okulu'nda başlamıştır. Şair ilkokula başladığında daha beş yaşına girmemiştir. Daha sonra ailesi

onu Ali Garbi İlkokuluna nakletmiştir. Şair burada ilköğrenimini on bir yaşına gelmeden büyük bir başarıyla tamamlamıştır.

İlköğreniminin ardından ailesi ortaokul birinci sınıfı tamamladığı Amaraya geri dönmüştür daha sonra da aile Bağdat'a taşınmıştır ve şair Bağdat'ta örnek bir okul olan Batı Ortaokulu'nda ikinci sınıfı okumuştur. Abdurrezzak'ın yaşından çok daha küçük görüldüğünü söylemek mümkündür. Kısa boylu olması ve ortaokula girdiği gün başına gelen komik durumlardan dolayı öğrenciler onunla çok alay etmişlerdir. Babası onu Batı Ortaokulu'na kaydettirmek için götürdüğünde bazı öğretmenlerin huzurunda müdürün odasına girmişlerdir ve okul müdürü onu görünce babasına şöyle demiştir: İlkokul arkamızda.

Abdurrezzak'ın babası müdüre ortaokulda olduğunu söylemiştir. Müdür gizleyemediği bir şaşkınlıkla ilkokulun son sınıfını bitirdi mi? diye sormuştur. Babası: Şu an ortaokulun ikinci sınıfında diyerek soruyu cevaplamıştır. Daha sonra Merkezi Erkek Hazırlık Okulu'nda edebiyat bölümü dördüncü sınıfı okumuştur. Ortaokulun ardından Yüksek Öğretmen Okuluna ilk kabul edilenler arasında olmuştur ve 1947 yılında bu okulun Arap Dili bölümünden mezun olmuştur.

Şair, hayatında kalıcı izler bırakan hocalarına ve öğretmenlerine çok teşekkür etmiştir. O, kendisini doğru bir şekilde yönlendiren, destek olan ve onu teşvik eden hocalarına minnetini sunmuştur. Böylece Abdurrezzak, kişiliğini şekillendirmede ve güçlendirmede açık bir role sahip olan hocalarının ellerinde yetişmiştir. Bunlar arasında daha öğrenciyken Arapça yeteneğini takdir eden Profesör Peter Nakkaşe de bulunmaktadır. Onu tahtaya on kelime yazdırarak test etmiş, sadece bir hata yaptığından dolayı ona hayran kalmış ve ailesine şöyle bir mektup yazmıştır: "Çocuğunuza iyi bakın önümüzdeki günlerde önemli biri olacak". Her ne kadar bu ifadenin ne anlama geldiğini anlamasa da şairimiz hocasına büyük bir sevgi beslemiştir.

Abdurrezzak, aynı zamanda ilkokulda öğrenciyken hocası Şakir Mahmud'a şu sözlerle teşekkür etmiştir: Eskiden Re harfini telaffuz edemezdim, Sad ve Ze harflerini ise çok kaba çıkartıyordum ona rağmen öğretmenim her perşembe sabahı bayrağı selamlamak ve bayrak şiirini okumak için beni çıkarırdı, bu durum okumadaki yeteneğimi ve diğer öğrencilerin bana olan saygısını arttırdı.

مذ كان صوتي كصوت قبرة  
وكان لي لثغة أحاولها  
عراق ،، والراء حين ألفظها  
أسمع أمتي تعلق هلالها  
للان والراء يا عراق هوى  
ودوحة في دمي بلابلها<sup>3</sup>.

*Sesim bir toygar gibiyken ve bir sıkıntı sahibim, deniyordum*

*Irak ve reyî telaffuz ettiğimde milletimin zarîf şîirleri yükseldiğini duyuyorum*

*Şimdiye kadar ve Irak'ının re'si bir aşk ve bülbüllerinin dalları kanımdayken<sup>4</sup>*

Abdurezzak çalışma hayatına 1952 yılında bir seneliğine öğretmen olarak atandığı Mandali'de bir ortaokulda başlamıştır. Bölge uzak ve fakir olmasına rağmen şairin kalbinde önemli bir yere sahip olmuştur. Şair aynı zamanda boş vakitlerinde birden fazla kitap okuyarak kendini yetiştirmeye çalışmıştır. Daha sonra Hille'ye geçmiştir ve orada bir yıl öğretmen olarak çalışmıştır. Ardından yerel lehçesi Arapça olmayan ve Arapça dilinde zayıf olan Kafri Erkek Lisesi'ne nakledilmiştir. Yirmi dokuz gün geçtiğinde ve o ay ki maaşını henüz almadan, yetersizliğinden dolayı beş yıllık süreyle görevden alınmasına karar verilmiştir. Fakat görevden alınması yetersizliğinden dolayı değil siyasi şiirler yazmasından kaynaklanmıştır.

1957 yılında eğitime geri dönmüştür ve Kerkük Erkek Lisesi'nde öğretmenlik yapmayı seçmiştir. Ardından 1959'da Bağdat'ta Güzel Sanatlar Enstitüsü dekan yardımcılığı yapmıştır ardından Cevahirî'nin Irak'tan ayrılması üzerine 'Ya Hâle Avf' isimli şiirini okuduğu için Babil'in bir ilçesine öğretmen olarak sürülmüştür. Bunun üzerine şöyle demiştir:

مفازة هي .. نطويها وتطوينا  
جدي خطي انها حري جواحننا  
جدي خطي فلقد جد السرى فينا  
حري مواطننا، حري مهاويننا  
تحميلنا وفرط الغيظ يهرسننا  
هرس الرحي، ومهيض الجرح يطغينا  
كم من خضيل توسدنا، ومنبجس  
ماء غشينا حتى كاد يغويننا

<sup>3</sup> Abdurrezzâk Abdulvâhid, el-E'mâlu's-Şi'riyye, c.4/338, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, Bağdat, 2002.

<sup>4</sup> Abdurrezzâk, el-E'mâlu's-Şi'riyye, s. 338.

وكم مظل تفيأنا عرائشه  
لم ندر أنا تفيأنا ثعابين<sup>5</sup>.

*Kurtuluş o ... onu katlıyoruz ve bizi katlıyor . Ciddi adımlarla, içimizde bu gidiş  
Ciddi adımlarla kanatlarımızı özgürleştiriyoruz. Özgür vatanlarımız, özgür sevgilerimiz  
Dayanmak ve aşırı öfke bizi eziyor. Değirmen taşı ezilmesi gibi, parçalanmış yara bizi  
tedirgin ediyor  
Kaç tane suya güvenip korktuğumuz su bizi boğulacaktı  
Kaç dalın gölgesine sığındık. Bilmedik ki yılanını gölge kullanmışız<sup>6</sup>*

1970 yılında görevi Millî Eğitim Bakanlığında Kültür ve Enformasyon Bakanlığına devredilmiştir. Abdurrezzak, edebi itibarını gösteren birçok edebi ve kültürel pozisyonda görev almıştır. ‘Kalemler’ dergisi editörünün sekreteri olarak çalışmış, sonrasında sırayla baş editörlük, Irak Folklor Merkezi müdürlüğü, Eğitim Enstitüsü Dekanlığı, Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü, Çocuk Kültürü Genel Müdürlüğü yapmıştır. Daha sonra bakanlığa kültür danışmanı olarak atanmıştır.

Şair ayrıca Irak Ulusal Barış ve Dayanışma Konseyi Başkanlığı üyeliğinde, Bağdat'taki Kültürel Tanışma Kulübü yönetim kurulu başkanlığında, ardından Âfâku'l Arabiyye'de yönetim kurulu üyeliğinde ve Irak Ulusal Müzik Komitesi'nde üye olarak çalışmıştır. Abdurrezzak Irak'ta edebiyatçılar birliğinin ilk kurucularından sayılmıştır. Çalışma hayatı boyunca Arap ülkeleri ve yabancı ülkelerdeki edebiyat ve şiir konferanslarında, festivallerde ödüller kazanmıştır. Kazandığı uluslararası edebiyat ödülleri şöyledir:

Edebiyat alanında 1976 yılında St. Petersburg'daki Uluslararası Şiir Festivali'nde Puşkin Madalyası, 1979 yılında da Cambridge Üniversitesi plaketi ve Liyakat Sertifikası, 1986'da Yugoslavya'daki Stroka Uluslararası Şiir Festivali'nde (Altın Şiir) madalyası ve birçok uluslararası onur ödülü almıştır. 1987 yılında Arap şiirinde ‘Saddam’ birincilik ödülünü, 1999 yılında Belgrat'ta düzenlenen Uluslararası Şiir Festivali'nde uluslararası altın madalya kazanmıştır ve bu

<sup>5</sup> Abdurrezzâk, el-E'mâlu's Şi'riyye, s. 181-183.

<sup>6</sup> Abdurrezzâk, el-E'mâlu's Şi'riyye, s. 181-183.

aynı festivalde üçüncü kez kazandığı birincilik ödülü olmuştur. İlk birincilik ödülünü 1974'te, ikincisini ise 1986 yılında almıştır.

2000 yılında, İncil'i (Tanrının Hazinesi) Arapçaya çevirdiği için Mandai topluluğu tarafından Alas nişanı ile ödüllendirilmiştir. 2008 yılında Suriye Arap Cumhuriyeti Kültür Bakanı himayesinde Şam Plaketi ile onurlandırılmıştır.

Şair Abdurrezzak'a ayrıca yaratıcı yazıları ile Arap kütüphanesini, büyük Arap milleti ve onun yiğit direnişiyle övünen şiirleriyle zenginleştirdiği için 2013 yılında Filistin'de, Filistin Medyası Yüksek Konseyi tarafından fahri doktor unvanı verilmiştir. 2013 yılında Irak'ın Şarkiyye Kanalı'ndan Büyük Yaratıcılık Ödülü ve Altın Onur Madalyası kazanmıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde özenle seçilmiş şiirleri yayınlanmıştır ve bu şiirlerin New York Columbia Üniversitesi'nde Dr. Selma Hadra el-Cuyusi, Dr. Lina el-Cuyusi ve Amerikalı şair Diana Cuyusi tarafından çevirisi yapılmıştır. Aynı şekilde 1989 yılında Yugoslavcaya şiirden dört bin beyit tercüme edilmiştir. 1989'da Profesör Jack Burke, Savt isimli eserin birinci ve ikinci kısımlarını Fransızcaya çevirmiştir. Ayrıca Finlandacaya çevrildikten sonra da seçilmiş şiirleri Helsinki de yayınlanmıştır.

Onun hakkında yazılan ansiklopediler : Ansiklopedi [Men and Women of Distinction] Cambridge, Londra/1979, Ansiklopedi [Dictionary of International Biography] Londra/1979, Ansiklopedi [Men of Achievement] Cambridge Londra/1980, Ansiklopedi [Who is Who] Cambridge, Londra /1981.

Şair ilk şiirini 1945 yılında Irak gazetesi el-Vatan'da 'İla Saile başlığıyla yayınlamıştır. Bunları yaparken daha Merkez Hazırlık Okulu'nda edebiyat bölümü dördüncü sınıf öğrencisidir. İlk pasif şiirini 1949'da el-Beyan dergisinde yayımlamıştır. 1950'de yayımlanan 'La'netu's-Şeytân' başlıklı ilk şiir koleksiyonuna kadar birkaç şiir koleksiyonu yayımlamıştır, bunlara çocuklar için yazdığı on şiir divanı ve pek çok şiir tiyatrosu da dahildir. Erken yaşta şiir yazmaya başladığından dolayı şiirsel eserleri fazladır.

Şair Abdurrezzak Abdulvahid birçok şiir koleksiyonu yayımlamıştır onlardan bazıları şöyledir: ‘La‘netu’ş-Şeytân’: Bu divan 1950’de büyük Bağdat Festivali’nde birincilik ödülü kazanan şiirsel bir hikayedir.

‘Tayyibe’ (1956)

‘en-Neşîdu'l-Azîm’ (1956)

‘Kasâ'id Kânet Memnû'a’ (1963) yasaklanan şiiridir.

‘Evrâk alâ Rasîfi'z-Zâkira’ (1970)

‘Hayme alâ Meşâri'l-Erbaîn’ (1970)

‘el-Haymetü’s-Sâniye’ (1975)

‘Kütübe fi Kadsıyyeti Saddam’ (1981)

‘el-Hurru’r-Riyâhî’ tiyatrosu (1982)

Şair, eserlerinin bir bölümünü 2000-2002 yılları arasında dört cilt olarak yayımlamıştır, bu şiirler iki binden fazla sayfa tutmuştur.

Şair Abdurrezzak Abdulvahid'in modern Arap şiirinin şekillenmesini sağlayan çalışmaları elli yedi eserde yer almıştır. Eserleri birçok farklı sanatsal ve estetik özelliklerle dolu olduğundan çeşitli ülkelerden eleştirmenlerin ve akademisyenlerin ilgi odağı olmuştur.

Şairin şiir deneyimi, geleneksel Arap şiirinin estetiğini yeni çağdaş vizyonlarla birleştiren, neredeyse altmış yılı kapsayan eksiksiz bir şiirsel yaşam oluşturduğu için en önemli çağdaş şiir deneyimlerinden biri kabul edilmiştir. Geleneksel Arap şiirini, saf bir dil ve yazım ustalığına dayanan modern yöntemlerle yazmıştır. Şiirsellikte uzun metinler yazmada tıpkı ‘Sabru Eyyub’ ve ‘Melhametü’s-Savt’ şiirlerinde elde ettiği başarı gibi başarı sağlamıştır. Öykü, tiyatro ve drama gibi diğer sanatlara açılarak yeni şiir deneyimlerinden yararlanmıştır. ‘el- Hurru’r- Riyahi’ oyununda olduğu gibi çatışma, diyalog ve çok seslilik fikrine dayalı şiirsel oyunlar yazmaya devam etmiştir.



Son olarak, Abdurrezzak'ın, zengin şiirsel dağarcığı ile cümle, kelime, ibare, dil zenginliği, derinlik ve çekicilikle karakterize edilmiş uzun bir şiirsel deneyime sahip olduğunu söylemek gerekmektedir. İnsan, politikacı sonra da şair olan Abdurrezzak'ın bu nitelikleri yaşam vizyonunda gerçekçi, insani, dokunaklı bir vizyona sahip olmasını sağlamıştır. Şiiriyle gerçeği; kelimeye ve mantığa dayanan dilsel bir dokuda sunmaya çalışmıştır. Konumu gerçeklik bilinci ve onun ilişkileri çerçevesinde gelişmiştir. Bu gerçeği estetik bir çerçevede yeniden formüle ederek şiirleriyle insanlığın hizmetine sunarak toplumun ilerlemesine katkıda bulunmaya çalışmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü üç konu başlığında incelenmiştir:

Birinci başlıkta Abdurrezzak Abdulvahid'in şiir deneyimden ve şiire başlamasından bahsedilmiştir. Abdurrezzak Abdulvahid'in yaşadığı sosyal olaylar, şiirinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Şiirleri, özelde Irak'ın ve genel olarak Arap dünyasının o dönemde yaşadığı, çeşitli politik, sosyal ve ekonomik düzeylerde yaşanan krizlerin, hayatın tüm yönlerini ve özellikle şiiri etkileyen gerçeğinin bir yansıması olmuştur. Bu krizde şiir, yeni bakış açıları ve fikirlerle zenginleşmiş ve bunun devamında çağdaş şiirin yapısında bir evrim yaşanmıştır. Yeni şairlerin şiir yapısında uyguladıkları en önemli yeniliklerden biri dramatik üslup kullanımı olmuştur.

Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirinin dramatik yapısı; şair Abdurrezzak'ın şiirinin lirik şiirden dramatik şiire kadar olan uzun gelişim aşamalarını ve dramaya ulaşma metodunu ortaya koyacak bir inceleme gerektirmektedir. Bu nedenle şiirsel yaşamı iki döneme ayrılmıştır: Birincisi lirik ve romantik şiir; ikincisi ise dramatik ve tiyatral (sembolik gerçeklik) şiir dönemidir.

Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirsel deneyiminin aşamaları şu şekildedir:

Birinci aşama:

Şair Abdurrezzak Abdulvahid, şiir hayatına lirik romantik şiirler yazan bir şair olarak başlamıştır. Dönemin çoğu şairi, şiir hayatına aynı şekilde başlamıştır. O dönemde romantizm doruk noktasındadır ve şairlerin eser içerikleri farklı oranlarda karakterize edilmiştir. İlk divanı 1950 yılında 'La'netu's-Şeytân' adıyla yayımlanan şair, 'Tayyibe'(1956), 'en-Neşîdu'l-Azîm' (1956), 'Evrâk alâ Rasîfi'z-Zâkira' (1970) ve 'Hayme alâ Meşârifî'l-Erbaîn' (1971) adlı

divanlarıyla hayatın zor şartları altında umudun ifadesi olmuştur . Şiirleri; inşa, müzik ve içerik bakımından geleneksel şiir anlayışını ortaya koymuş, savaş ve barış konularını işlemiştir. ‘en-Neşîdu'l-Azîm’ adlı divanında zafer özlemi ve hayatın zorluklarına karşı duyulan umut özel bir yere sahiptir. Aynı şekilde ‘Tayyibe’ isimli divanında da umut özel bir yer edinmiştir. Bu şiirlerin bir kısmı; Kâmil, Tavîl, Basît ve Haff gibi bilinen Aruz vezni kalıplarına bağlı oluşturulmuştur. Diyalog üslubunun hâkim olduğu bu yapıtlarda şairin kişisel deneyimleri doğrudan ifade edilmekte, kendisini ve endişelerini ifade eden yalnızca şairin sesi vurgulanmaktadır. Divanlar Irak toplumunun özgürlük ve zafer umutlarını taşımaktadır. el-Bayati, ‘Tayyibe’ divanı hakkındaki şöyle söyler: Abdurrezzak ‘Tayyibe’ isimli divanında basit insanların endişelerini, onların korkularını, dünyevi duygularını, güzel olan her şeye duydukları sevgiyi, çirkin olan her şeye duydukları kötümserliği başka bir deyişle, o basit olanların dudaklarında olanı ifade edebilmiştir. Bu divanın şiirleri, şiirsel kariyerinin ilk aşamasının yaşayan örnekleri olmuştur. Söz konusu kitapların şiir başlıklarını incelediğimizde, günlük hayatın gerçekliğinden ortaya çıktığını ve bu yüzden basit insanların endişelerini taşıdıklarını görmekteyiz.

#### İkinci aşama: Dramatik Şiir

Şair Abdurrezzak Abdulvahid’in divanları; çatışma, olay, karakter, çok seslilik, diyalog gibi dramatik inşa unsurlarının pek çoğunu içinde barındırmaktadır. Divanları Irak şiirinin sanatsal seviyesinin yükselmesinde katkıda bulunmuştur. Şairin eserlerinde ki dramatik mücadele altmışlı yılların sonları yetmişli yılların başlarına kadar olgunlaşmamıştır. ‘es-Suver’ ve ‘Min Eyne Hed’uke Hazi es-Saati’ şiirinden başlayarak; ‘Vusûlen ilâ Melhameti's-Savt’ ve Amerika’nın Irak’ı işgali üzerine Irak’tan ayrıldıktan sonra yazdığı birçok şiir, yüksek bir drama duygusu taşımıştır. Dramatik yapı unsurları bulunan şiirleri şöyledir; ‘es-Suver’, ‘Mufâzetu Racul ilâ Zâkiretihi’, ‘Musâderetu'l-Menşûrâti’s-Şi’riyye’, ‘el-İhtiyâr’, ‘Tedâ’iyât Mendâiyye’, ‘Ru’yâ Nebûhaz Nasr’, ‘Esâbi‘u’l-Havf’, ‘el-Beşîr’, ‘Elvâh Dırâmiyye’, ‘Ehtamü’d-Demmi’, ‘el-Murteca’, ‘Min Eyyi Cirâhi'l-Arz’, ‘Seneşrabu yâ Adş’, ‘Melhametü’s-Savti’, ‘ez-Zâiru'l-Ahîr’, ‘Hüvellezi Ra’a’, ‘Sabru Eyyub’, ‘el-Hurru’r-Riyâhî’, ‘el-Haymetü’s-Sâniye’, ‘Min Eyne Hadîsuke Hazi’s-Sâ’a’, ‘Hayme alâ Meşârifî'l-Erbeîn’, ‘Hurûb min Methafi'l-Arz’ ve ‘Hiye Harbun Sâlibiyye Yâ Muhammed’.

Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirinde sanatsal olgulara değinilmiştir. Bu olgular şöyledir:

Gelenek:

Çağdaş Arap şiiri; gelenek sembollerinin çokça kullanıldığı bir dönem yaşamıştır. Geleneğe olan bu ilgi, şiirin anlam zenginliğine katkıda bulunmuş ve sembolizm alanında yenilik yapılmasına olanak sağlamıştır. Şiir geleneği efendimiz Hüseyin'in (ra) şehadeti, mesih gibi hürriyet ve özveriyi ifade eden pek çok dini sembollerle doludur. Abdurrezzak Abdulvahid bu sembolleri şiirlerinde çokça kullanmıştır. Özellikle de bu öğeleri popüler kültürle ilgili olan efsaneleri zenginleştirmede kullanmıştır.

Geleneğin kullanımı şaire duygularını nesnel olarak ifade etme yeteneği vermiştir. Şair duygularının özgün geleneğine ait olduğunu hissetmiştir, eserinde sanatsal ve entelektüel bir çerçeveye gelenek sembollerinin hatırlanması şairin geçmişle şimdiki zaman arasındaki karşılaştırmasını ortaya koymuştur. Geçmişin gücü, önlenmesi ve yaratıcılığının yanı sıra miras sembollerinin akılda canlandırdığı gerçeği, İslam dini geleneği, Manda dini geleneği, sonra da tarihi yerler, tarihi olaylar ve önemli şahsiyetlerin sembolleri, Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki geleneğin tezahürleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dini Gelenek:

Abdurrezzak şiirlerinde, Arap-İslam tarihi olaylarını metne estetik ve sanatsal bir dokunuş kazandırma düşüncesi ile kullanmıştır. Şairin ilham aldığı en önemli dini sembollerden biri Hz. Hüseyin karakteridir, bu karakter fedakârlık ve şehitliğin sembolü olmuştur. Bu nedenle Hz. Hüseyin karakteri birden fazla şiirinde yer almıştır. Hz. Hüseyin karakterine olan tutkusunun yoğunluğundan, oyunun tüm karakterlerini hassas ve derinlikle resmettiği şiirsel bir trajedi olan 'Mesrahiyyetu'l-Hurri'l-Riyâhî' özel divanını ona ayırmıştır. İç derinliklerindeki çatışmayı ortaya çıkarmak için, eserde karakterlerin derinliklerinin anlatıldığı iç monolog tekniği kullanılmıştır. Buna örnek şiiri şöyledir:

وإن كنت مختضبة بالدم

سلام عليك فأنت السلام

بما ديس من صدرك الأكرم

وانت الدليل إلى الكبرياء

لقد قلت للنفس : هذا طريقك  
وما دار حولك بل انت درت  
لاقي به الموت كي تسلمي  
على الموت في زرد محكم  
سلام على هالة ترتقي  
بألائها مرتقى مريم<sup>7</sup>.

*Selam sana olsun, huzursun kanla kaplı olsan bile*

*Sen gururun rehberisin cömert sandığında dahil*

*Kendi kendime dedim ki: bu senin yolun ölmeyi, teslim olmaya*

*Teslim olmak üzere ölümle karşılaş senin etrafında dönmedi, sen döndün*

*Selam olsun yükselen barışa İncileriyle Meryem'in mekânına geldi<sup>8</sup>*

Şairin koleksiyonlarında bulunan diğer kişilikler arasında, şairin ilkeler uğruna hakikatin ve zaferin sembolü olarak anlattığı Vaftizci Yahya figürü vardır. Bu, ilkelerin bedeli olarak başı kesilen Vaftizci Yahya'nın sesine bir örnektir. Her yerde kötülük olduğu sürece başın yararının ne olduğunu merak eden şair 'Min Eyne Hed'uke Hazi es-Saati' şiirinde şöyle demiştir:

ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتول  
ملعون من يخدع إنساناً عن عينيه  
أو عن كفيه  
ملعون من يأمن ذئباً في مرعى  
يا اولاد الافعى  
ألقي عام أبحث عن رأسي بين الأكتاف  
ويبين الأروس  
كم جسداً مثلي يسعى<sup>9</sup>؟

*Öldürecek için ölecek olanın dalını tutana lanet olsun*

<sup>7</sup> Abdurrezzâk Abdulvâhid, Dîvânu'l-Merâsî, Dâru's-Sekâfe, Bağdat, trz., s. 163-165.

<sup>8</sup> Abdurrezzâk, Dîvânu'l-Merâsî, s. 163-165.

<sup>9</sup> Abdurrezzâk Abdulvâhid, Fî Mevâsimi't-Te'ib, İttihâdu'l-Kuttâbi'l-Arab, Dimeşk, 2006, s. 215.



*Ve Kur'ân metniyle rekabet Saba'dan bir haber gelince  
belirgindir<sup>12</sup>*

Bağdat, şairin derinden bağlı olduğu, çağdaş Arap şiirinde eşsiz bir yere sahip önemli yerler arasında bulunmaktadır. 'el-Mûce'a', 'Ümmü Halid' ve 'Nihâyetu'l-Erbeîn' şiirlerinde görüldüğü gibi, genellikle vatanından ayrılma ve endişe duygusuyla birleşmektedir. Şair, 'Kasidetü Biunvani Hazi Zera'a Mısrun' başlıklı bir şiir yazmış fakat bu şiirinde Irak'tan bahsetmemiştir. Ümmü Halit (eşi) ona 'Bağdat'ı unuttun mu ey Abdurrezzak bunlar arasında bu dizeler de var' demiştir. Abdurrezzak şöyle cevap vermiştir:

سؤال زوجتي المذبح تحفياً لا

نسيت بغداد؟ قالت لي فحقلني

لو ليلة بث عن بغداد مشغولا

نسيث بغداد؟ ويا يمي وويل أبي

كي لا أصير مع الادمان مخبولاً

إني أشاغل روحي عن مذايحها

عدّ المسامات في جلدي تفاصيلها

نسيث بغداد؟ أنسى؟ كيف إن لها

ملء روحي أو ثاليها لا

تبرعمت في دمي حتى غدت ورملاً

<sup>13</sup>صندوق قلبي عليها ظل مقفولاً

هجرت بغداد؟ حاشا منذ إن ذبحت

*Bana Bağdat'ı unuttun mu? dedi, üzdü karımın sorusu hasretle öldürdü*

*Bağdat'ı unuttum mu? ey annem ey babam bir gece Bağdat'tan uzak kalmışsam*

*Katliamları hakkında ruhumu oyalıyorum bağımlılıkla kandırılmamak için*

*Bağdat'ı unuttum mu? Unuttum? Nasıl cildimdeki gözenekleri ayrıntılı olarak say*

*Tümör olana kadar kanımı bağışladım ruhumu doldurdu*

<sup>12</sup> Abdurrezzâk, es-Savt Melhame Şi'riyye, s. 14.

<sup>13</sup> Abdurrezzâk Abdulvâhid, Yâ Irâk, Dâru'l-Edîb, I. Baskı, Amman, 2013, s. 82.

*Bağdat'ı terk mi ettin? Allah korusun kalbimin kutusu onu alıp kendine hapsetti*<sup>14</sup>

Şiirlerinde çocuk şiirleri, gazel, medih, mersiye, fahr, hikmet ve vatan konuları öne çıkmaktadır. Şiir deneyimleri arasında, şiirlerindeki duygusal deneyimlerden biri olduğu için çocuk şiiri deneyimleri de yer almaktadır. Irak'ta çocuk şiiri üzerine yazılan şiirlerin öncüsü kabul edilmiştir ve çocuklara gerçek şiir sunabilen az sayıda isimden biri olmuştur.

Şair Abdurrezzak, deneyine yetmişlerin ortalarında başlamıştır ve 1976'da oyun ve eğlenceyi hedeflediği Nehir ve Bostan koleksiyonu ile çocuklar için şiirler yazmıştır ve bu şiirlerinde şair çocukluğundan bahsetmiştir. Bu şiirler, şairin tecrübesini hoş bir musiki ile kaynaştırabilmesinin örneklerini taşımaktadır.

Çocuk edebiyatı, modern edebiyatta insan hayatının aşamalarını ifade eden ve sürekli yenilenen edebi bir tür olarak tanımlanmıştır. Çeşitli nesir ve şiir sanatlarında yetişkinler tarafından çocuklar için yazılan edebi metinler, yazma standartlarına uygun bir dilde yazılmıştır yani sözlü ve popüler öykülerin dili ve tüm biçimleriyle edebi metin; etik, eğitici, sanatsal ve estetik işlevselliği amaçlamıştır. Derin insani duygularını taşıyan şiirleri arasında bulunan 'İla Ümmi' şiirinde şöyle demiştir:

ماما ماما ما أحلاك

يفرح قلبي حين أراك<sup>15</sup>

*Anne, anne ne kadar güzelsin*

*Kalbim seviniyor seni görünce*<sup>16</sup>

Abdurrezzak'ın şiirlerinde gazel öne çıkan konulardan biridir. Yüz yirmi aşk şiirini içeren ve Şam'da basılan bir Divanı vardır. Ayrıca şairin, aşk ve ölüm konularını işlediği çeşitli divanları da bulunmaktadır.

كل شيء لديها ندى

<sup>14</sup> Abdurrezzâk, Yâ Irâk, s. 82.

<sup>15</sup> Abdurrezzâk Abdulvâhid, Kasâ'id li'l-Edfâl, Dâiretu Sekâfeti Tıfl, Bağdat, 1976, s. 35.

<sup>16</sup> Abdurrezzâk, Kasâ'id li'l-Edfâl, s. 35.

حين لامستها  
أورقت في يدي !  
صوتها ،، مقلتها  
جيدها ،، شفتاها  
كل ما خبأته السماوات  
من مائها للغد

غيمة... غيمة  
بين أعطافها أزهرت  
فإذا ضحكت  
أو مشت... أمطرت  
يا لهذا الندى<sup>17</sup>

*Her şeyi yeşillik*

*Ona dokunduğumda Elimde  
yaprak açtı*

*Sesi, gözü*

*Dudakları*

*Göklerin sakladığı her şey*

*Suyundan yarına*

*Bir bulut ... bulut*

*Onun dönüşleri arasında çiçek  
açtı*

*Gülerse*

*Yürürse de*

<sup>17</sup> Abdurrezzâk, Yâ Irâk, s. 82.



## Yağmur yağar<sup>18</sup>

Abdurrezzak, hikmet üzerine şiirler yazmıştır ve şöyle demiştir: ‘Bilgelik hakkında yazarken karşıma bilgelik dolu olan el-Maarri ve el-Mütenebbi’yi koyarım hatta Divan el-Mütenebbi’yi öğretmenler evinde ikinci yılımdayken ezberledim ve binlerce Arapça şiirin yanı sıra Nehcu’l-Belâğa’yı tamamen ezberledim’. Nehcu’l-Belâğa da bulunan şiirleri ezberlemesi hikmet şiirini yazarken ona yardımcı olmuştur.

والنخل لا تنحني إلا ذوائبه	تهب كل رياح الأرض عاصفة
أواقع يرتجيه الناس أم حلم	سكينة الروح ألق أنت أم سقم
أم الرضا منتهى ما يبلغ السخم	هل الرضا أمل يحيا الأنام به
إذا فيا ليت أهل العلم ما علموا <sup>19</sup>	وهل فناعة أهل العلم معرفة

*Dünyanın bütün rüzgarları bir fırtına gibi esiyor ve sadece palmiye ağaçlarının avuç içleri bükülüyor*

*Ruhun huzuru mu yoksa hastalığı mısın? İnsanların aradığı bir gerçeklik veya bir rüya mısın?*

*Memnuniyet insanları yaşatan bir umut mudur? Yoksa memnuniyet karanlığın bittiği yerde midir?*

*Bilgili insanların memnuniyeti Ondansa eğer keşke bilgi sahibi bilmeseydi*

*Ondansa eğer keşke bilgi sahibi bilmeseydi<sup>20</sup>*

Şair, aralarında Abdulcabbar Abdullah Ahmed Safi en-Necfi, Cabra İbrahim Cabra, Cevâhirî, Mahmut Derviş, Hüseyin Merdan, Abdulcabbar Abdullah gibi isimlerin bulunduğu birçok şair ve dostuna mersiye yazmıştır. Hüseyin Merdan mersiyesinde şöyle demiştir:

متعبات خطك إلى الموت

مهمومة

يا حسين بن مردان

<sup>18</sup> Abdurrezzâk, Yâ Irâk, s. 82.

<sup>19</sup> Abdurrezzâk, Dîvânu'l-Merâsî, s. 75.

<sup>20</sup> Abdurrezzâk, Dîvânu'l-Merâsî, s. 75.

لكن تكابر  
أيقظت كل الملاجم  
فانهزمت  
من يشارك ميتاً منيته يا بن مردان؟  
مجرداً وحدك الآن  
يحشر هيكلك الضخم في ضنكة الموت حشراً  
وأنت تكابر<sup>21</sup>.

*Ölümüne olan adımlar yorucu*

*Acı*

*Ey Hüseyin bin Merdan*

*Ama İnat et*

*Tüm barınaklar uyandırdı*

*Yenildim*

*Kim ölüyle ölümünü paylaşır, Ey Merdan?*

*Şimdi kendi kendine yalnız*

*Ölüm tabutuna dev olan cesedin sıkıştırılmış  
Ve inatçılık yapıyorsun<sup>22</sup>.*

İkinci başlıkta ise Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki dramatik yapının analitik çalışmasından bahsedilmiştir. Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki dramatik unsurların analizi şu şekildedir: Çatışma / Topluluk / Çok Seslilik.

Bu çalışma, Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirindeki çatışmayı, dramatik unsurları, seslerin çeşitlenmesini, diyalogları, monologları ve hikâyenin şahsiyetlerini ele almıştır. Çatışma, şiirsel metindeki gerçek etkinin kaynağı ve dramatik yapının temeli olduğu için incelemenin ilk unsuru

<sup>21</sup> Abdurrezzâk, Dîvânu'l-Merâsî, s. 10.

<sup>22</sup> Abdurrezzâk, Dîvânu'l-Merâsî, s. 10.

olmuştur. Ayrıca şair şiirsel metinlerde modern teknikler kullanmış böylece metne derinlik ve canlılık kazandırmıştır.

Üçüncü başlıkta ise şair Abdurrezzak Abdulvahid'in şiirlerindeki çelişkiden bahsedilmiştir. Burada ayrılığın, çağdaş Arap şiirinde baskın bir metinsel olgu olduğu vurgulanmalıdır. Metnin belirsizliği ve çelişkisi şair ile okuyucu arasındaki ilişkiyi sarsabilir ve kışkırtıcı hale gelebilir. Çünkü yaratıcı yazarlık, kendini diğerine karşı kışkırtma eylemidir.

Çağdaş Arap şairi, varoluş ve yaşamla ilgili sorularla dolu kendi yaşam deneyimlerini, karmaşık derecede somutlaştırmayı başarmıştır. Özellikle genç yeni nesil, eski ve modern şiirin birçok geleneğinden edebi modeller sunmuştur. Modernitenin bütün yönleri ışığında şair, şiirin dizginlerini elinde tutmuştur. Arap şiir yapısının önceliklerini koruyan çağdaş bir Arap şairi olarak kalmak başlı başına bir paradoks olmuştur. Bu söylemlerle Iraklı şair Abdurrezzak Abdulvahid kastedilmektedir. Ne zaman onun hakkında ya da şiirleri hakkında bir şeyler okusak, ilk bakışta bu çelişkileri hissetmeye başlarız.

Çelişki, ezici bir çoğunlukla yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği tüm koşullarda mevcut olmuştur. Çelişki gerçek hayatın içinde bulunmakta ve önemli bir rol oynamaktadır.

Bazen gizli olarak bulunsa da hisleri güçlü olan şair bunları ve çelişkinin hayatın içindeki önemini hisseder, onları modern tekniklerle taklit ve tasvir eder. Irak halkının yaşadığı tüm çelişkiler şairin yaşamına fazlasıyla yansımıştır. Çünkü şair, bireyi oluşturan en önemli unsurlara dokunmuş, dini, siyasi, etnik yönleri şiirlerinde ele almış (ironi şiiri) gibi uzun şiirlerinde bu unsurları tezatlarla yoğurmuştur.

Şair klasik şiir yapısına hakimdir. Ancak bu özelliği tefileleri yenilemesine, düz yazının(nazmın) tefilelerden baskın olmasına engel olamamıştır. Bir röportajında kendisine: İki akımdan hangisini benimsiyorsunuz? diye sorulduğunda o: 'Ben iki akımda efendisiyim' diyerek soruyu cevaplamıştır. O, özgür şiirin öncüleri Bedir es-Seyyab ve Nazik el-Melaike'nin meslektaşdır.

Şair Abdurrezzak Abdulvahid, Saddam Hüseyin rejiminin devrilmesinden sonra hayatının en büyük çelişki şokunu yaşamıştır. Yurttaşları onu "saray şairi" olarak kabul etmiş, fakat o

kendini iki farklı dönemde de saray şairi değil, “vatan şairi” olarak görmüştür. En önemli zorluklardan biri onun eski rejime sadık kalması ve bunu şiirlerinde ve demeçlerinde açıkça ifade etmesi olmuştur. Bundan dolayı birçok düşmanlığa maruz kalmış ve vatanından ayrılmak zorunda bırakılmıştır.

Çelişki; varoluş, insan ve toplumla ilgili birçok olguda kendini gösterir. Uyumlu olması gereken unsurlar arasındaki çelişki ve zıtlık açılarında ortaya çıkar. Böylece bize saçmalığın, yalan, ciddiyet ve dürüstlikle karıştırıldığı gerçekliğe aykırı bir durum gösterir. Hatta o birçok biçimde alay ve suçlama ile ilişkilendirilir. Çünkü çelişki, tutarlı ve benzer olabilecek durumlar arasındaki farkı ve eşitsizliği ifşa etmeye dayanmaktadır.

Çelişki, yaşam ve edebiyatta çok önemli bir rol oynamaktadır. Gerçek hayatta paradoks unsuru olumsuz bir unsur olduğu için kişi ondan kurtulmak istemektedir. Edebiyatta ortaya çıkan heyecan, yazarın psikolojik ve sosyal dengesini ifade etmesine yardımcı olur ve metin uyumunu sağlayan diğer üslup özellikleri gibi okuyucuya canlılık kazandıran, en az yazar kadar yetki veren estetik bir sanatsal unsur oluşturur.

Şiirin paradoksal yapısı, edebi eserde rol alan temel unsurların varlığıyla elde edilir. Bunlar: ironi yazarı, ironi okuyucusu ve ironi mesajından oluşmaktadır. Bu yapı yazar tarafından iletilen bir koda dayanmaktadır ve okuyucunun içeriğe erişmek için kodu çözmesi gerekmektedir. Okuyucu paradoksu oluşturmada en önemli unsur olmuştur. Çünkü paradoks mesajının somutlaşması ve elde edilmesi, esas olarak nasıl alındığına dayanmaktadır aksi takdirde alıcı onun ölümünü doğrulayan paradoksun kurbanı olacaktır.

Şair Abdurrezzak Abdulvahid’in daha çok çelişki ve iç çatışmaya dayanan gerçeği, şiirsel metinlerde paradoksların büyümesinde verimli bir zemin haline getirilmesine yardımcı olmuştur.

Belki de şiiri hakkında bilinen en belirgin ironi biçimleri, dramatik ve ironik paradokslar ile kendini küçümsediği paradokslarıdır. Çünkü sanatsal potansiyelleri ile bu çeşitli paradokslar, Irak’taki politik, sosyal ve dini gerçekliği ortaya çıkarmıştır. Iraklıların sabrını ve şairin öfkesini birleştiren, şairin tüm yaralarını azaltan monolitik durumsal ve sözel paradoks dizisine dayanan bir paradoks şiiri olan (Ya Sabru Eyyûp) şiiri aracılığıyla gördüğümüz şey tam olarak budur.

Sonuç olarak paradoks, farklı kavramlara sahip modern bir terimdir ve birçok formu, şair Abdurrezzak Abdulvahid'in eserlerinde kendisini göstermektedir. Şairin eserlerinin üslup ve estetik özelliklerinden her biri, şairin eserlerini konu almak için başka ufuklar oluşturmuştur.

Çalışmada şair Abdurrezzak Abdulvahid ele alınmıştır. Abdurrezzak Abdulvahid'in biyografisi, erken yaşamının başlangıcı, gelenekleri ve eserlerinin oluşumuna katkıda bulunan en önemli unsurlardan bahsedilmiştir. Şairin şiirsel temaları; gelenek sevgisi, medih düşüncesi, bilgi ve Irak toplumuna olan sevgisi olarak görülmektedir. Abdurrezzak Abdulvahid'deki dramayı oluşturan içerikler ve unsurlar çatışması, çoklu şahsiyetlerin diyalogu, ses ve anlatı stratejileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada, şair Abdurrezzak Abdulvahid'in hayatı ve modern Arap şiiri alanında insanı oluşturan şiirlerindeki özellikleri ile dramanın ve çelişkinin bulunduğu şiir yapısı üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın önemi büyük Arap şairinin, şiir çalışmalarına değinmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Şair yaratıcı ve çağdaş Arap şairlerinin önde gelen isimlerindedir. Çağdaş Arap şiirinin çeşitli sanat dallarında şairin elli yediden fazla divana sahip olması şiirsel üretiminin bolluğunun göstergesidir ve dönemin diğer şairlerinden ayırt edilmesini sağlamıştır. Şair; klasik ve özgür şiir üslubunda, deneyimlerinin derinliği, dilinin zenginliği, şiirsel türlerin yazılmasındaki pratiği ve şiirsel temalarının çokluğu ile var olmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Arap Dili ve Edebiyatı, Abdurrezzak Abdulvahid, Şiir, Drama, Çelişki.

## المقدمة

تقوم الدراسة بتفصيل تام لحياة الشاعر عبدالرزاق عبد الواحد وخصائص شعره خاصة البنية الدرامية والمفارقة التي تتواجد في شعره، الذي يشكل انسانا بارزا في مجال الشعر العربي الحديث، وترجع اهمية هذه الدراسة الى انها تتصدى لدراسة شاعر عربي كبير، يعد في طليعة الشعراء العرب المعاصرين المبدعين، فقد تميز بغزارة انتاجه الشعري، اذ زادت دواوينه عن سبعة وخمسين ديوانا في مختلف فنون الشعر العربي المعاصر، وفي النمطين الشائعين العامودي والحز، كما عرف بعمق تجربته وثراء لغته وتمرسه في كتابة الانواع الشعرية، فضلا عن تعدد موضوعاته الشعرية مع نضاعة لغته ووضوحها .

لقد تمخض الشعر العربي الحديث عن نماذج شعرية تؤكد رغبة الشاعر العربي المعاصر الى إغناء قصيدته بعناصر جديدة يستقيها من فنون أدبية وأخرى غير أدبية، كالصراع والحوار وتعدد الشخصيات والأصوات، مستعيرا إياها من المسرحية على نوع خاص، كما اعتمد المونتاج (التقطيع) مستعيرا إياه من السينما، واعتمد القناع وهو من تقنيات المسرح.

تطرقت في مدخل البحث عن أهم الأحداث التي حدثت في الشعر العراقي في القرن العشرين ولمحة نقدية عنه، وذكرت أهم الشعراء المشهورين في تلك الحقبة. وتطرقت في الفصل الاول لدراسة حياة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وثقافته وكيفية دخوله في مجال الأدب والشعر والجوائز والأوسمة العالمية التي حصل عليها وكُرم بها وذكرت الموسوعات التي كتبت عنه وأعماله الشعرية وجزء من قصائده، أما في الفصل الثاني درست البنية الدرامية في أشعار عبد الرزاق عبد الواحد وجمالية المفارقة في شعره.

إلى أهلي الذين وقفوا بجاني وعلموني الصمود مهما تبدلت الظروف وإلى جميع أساتذتي وأخص بالذكر الدكتور شرف الدين يلدز الذي كان له فضل الاشراف على هذه الرسالة وإلى الدكتور أحمد كاظم اورون، وإلى الدكتور رفعت إيشك وإلى كل شخص ساعدني ومدني بالمصادر من أجل إتمام هذه الدراسة أهدي هذا العمل المتواضع راجية المولى عزوجل القبول والسداد.

سيبال ايوب نواب الدين

2021.01.15

## المدخل

### الشعر في العراق في القرن العشرين نظرة نقدية موجزة

ليس سهلاً أن يكتب ناقدٌ إيجازاً للإبداع الشعريّ في العراق لقرنٍ كاملٍ خلال بضعة أوراق، فالأمرُ مقيد بالترتيب، والتروي، والحيلة قبل تأصيل القول في التقويم والحكم حرصاً من الوقوع في سهو الأحكام، وتحقيقاً لقدّرٍ أكبرٍ من الموضوعية. فالمرحلةُ طويلة، والشعراءُ أكثر، والمحطات التي ينبغي الصمود عندها عديدة، والقصائد الموجزة التي حرّكت نبض الفؤاد، وشكّلت مساهمة في حركة التحديث بدايةً من مرحلة الإحياء، وحتى مرحلة النصوص المفتوحة في نهاية القرن الماضي مختلف فيها، مما جعل أكثر آراء النقاد تنصبُّ على الحقب التي أرتفعت إلى مستوى التحولات، وضمت بين جناحيها أجيالاً من المبدعين، فكان الحديث عن الأجيال أكثر إقناعاً منهجياً من غيره، فأشير إلى إنجازاتها مجتمعةً، مع الاعتراف ببعض الجهود الفردية على حدا.

ومع أنّ معظم الأسماء الشعرية الواردة في هذا الإيجاز تمثل مختلف الأجيال، إلا أن التطرق لها، وعن إنجازاتها سيتخذ أكثر من مجرى، فحين لا يكون للإيجاز أثر مهم في الخطاب الشعري فالمعول عليه منهجياً تبيين سمات الحقبة، وما أفرزته من تلك الألوان الصارخة أو الباهتة في الأداء والتوصيل، وحين يشكّل الإنجاز أداءً مؤثراً، ويرتقي إلى رؤى فاعلة، فإنّ الضرورة تقتضي بعد تبيين خصائص تلك المرحلة ومميزاتها الوقوف عند أهم الأسماء الفاعلة فيها، وإيضاح ما كان لها من ثراء في حركة الحداثة الشعرية في العراق، فضلاً عن أن هذا المنهج لا يرى من الموضوعية صرف النظر النقدي عن محاولات فردية محدودة خالفت السائد، وقدمت صراعاتٍ جديدةً بقيت محصورةً في نطاق أسمائها دون أن يكتب لها الانتشار، سواء أكانت تلك المحاولات في رسم القصيدة شكلياً، أم في التلاعب المقصود باللغة، وتكسيبها، والميل أحياناً إلى الخروج عن قواعدها مع سبق الإصرار والترصد، وكان الشعر في العراق في القرن التاسع عشر امتداداً للحقبة التي يُطلق عليها بـ (حقبة الاجترار) أو (الانحطاط) إذ أنّصَف الأدب فيها بالجمود، وعدم التطور، والتراجع شيئاً فشيئاً دون الالتفات إلى دوره الفاعل في الحياة الثقافية والاجتماعية، والحضارية، وكان الشعر أكثر أنواع الأدبية تراجعاً، لأنّ الشعراء اعتمدوا في نظمهم للقصيدة مواهبهم

فقط دون أن يطوروها بالاكتساب، فحفت قرائحهم بمرور الزمن، وحققت منابغهم التخيلية لابتعادها عن التحديث والتطور، وبقوا يكررون أنفسهم، ويقلد بعضهم بعضاً، ولم يفتنوا إلى دور الفن في الحياة. وقد ارتبط الشاعر بالبيوتات العريقة، والأمراء والحكام، وكان همّه الأول وشأنه الأقصى إرضاء ممدوحه، لأنه يعيش على هباته، وما تجود به يده. من هنا كان التكسب هدفاً من أهداف الشعر لدى اغلب الشعراء، ومتى أصبح التكسب هدفاً في الشعر فاقراً على هذا الشعر السلام<sup>23</sup>.

وكان الشاعر يهيئ نفسه لممدوحه قبل حصول المناسبات، فينظم قصائد عديدةً مختلفة الأغراض، سواء أكانت أفراحاً، أم أتراحاً، وحين تحين المناسبة المعينة يُخرج قصيدته المهياة سلفاً بعد أن يضيف إليها بضعة أبيات لتحديد المناسبة، أو الأسماء الواجب توافرها في القصيدة، وهكذا يفعل في قصائد الرثاء، فقد هيا نفسه لكتابة أكثر من قصيدة يُسبغ فيها على المرثي أنواعاً من الصفات الكريمة، والمآثر الحميدة، وحين تقع الفاجعة يُضيف إليها بضعة أبيات لتتناسب مع الحالة التي سيقف فيها الشاعر ملقياً بين يدي ممدوحه، أو من يريد تقديم التعزية إليه<sup>24</sup>.

والشاعر لا يرتجى تطوير فنّه الشعري بقدر ما يرتجى عطايا ممدوحه، وهو يرفض أحياناً استحسان الممدوح لشعره، لأنه يطلب حسناته:

كلما قلتُ قال: أحسنتُ قولاً

و: (أحسنت) لا يباغ الدقيق<sup>25</sup>

لم يكن الشاعر في هذه الحقبة راغباً في الاكتساب المعرفي الذي يطور استعداده، وأدواته الفنية، لذلك كان يلجأ إلى بعض الألاعيب البلاغية ليضيق فيها وقته الواسع، ظناً منه أنها تفي بقدراته الفنية، فيلجأ إلى كتابة الأحاجي نظماً، أو يعمد إلى تخميس أبيات صديق من مجاليه، أو تشطير بعضها الآخر، فشاعت هذه الظاهرة عند الجميع، حتى حسبها بعضهم من السمات الجوهرية في تلك الحقبة.

<sup>23</sup> عبد الرضا علي، قيثارة أرفيوس، دار المعارف للطبوعات، بيروت، 2017، ص 15.

<sup>24</sup> نفس المصدر السابق، ص 16.

<sup>25</sup> أنظر: علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، في أكثر من موضع، وزارة الإعلام، بغداد د.ت، ص 57.



أما إذا تصدّت بعض جماهير الشعب لقسوة حاكم ظالم، أو لجور وإلّ متعسّف، ورفضت الخضوع لقراراته الجائرة، وأعلنت الحرب عليه، فإنّ هؤلاء الشعراء يتسابقون في تقديم التحريض على الثوار (وهم أبناء جلدتهم)، وحثّ الولاة على محاربتهم، وقمع صوت الثورة فيهم، ثم يقدمون التهاني، والتبريكات إليهم بعد أن يتم إخماد تلك الحركات، ويحتفلون بالانتصار عليها، وعلى قادتها من أبناء شعبهم المظلوم، وكأنهم ليسوا من أبنائه، أو كأنهم يحاربون عدواً خارجياً، (ويستعدون لاستقبال الوالي عندما يعود منتصراً ظافراً تاركاً وراءه الأشلاء، والدماء وخراب البيوت)<sup>26</sup> فكان إسرافهم الشديد في مدح الولاة خلال تلك الانتفاضات الداخلية قد جعلهم عرضة للوم والتقريع، والنقد الشديد، وسبّة في تاريخ الشعر في العراق، لأنّ تلك الانتفاضات لا تفسر إلا أنّها ردّة فعل لفساد الحكم، وسوء النظام، فلم كان الشعراء متبرعين في شتم القبائل، والثائرين منها خاصة؟ إنّ الجواب ليكمن في ضيقهم من المعيشة، وفي حاجتهم إلى هبات الوالي وعطاياه، فبعضهم كان في جواره، أو مستخدماً لديه في وظيفة من الوظائف الصغيرة<sup>27</sup> ومثل هذا الارتباط يؤدي إلى فقدان رغبة الشاعر، وجعله سوط القمع المعلق بيد وليّ النعم.

ومن الذين أسهموا في الخطّ من قيم الشاعر والشاعرية الشيخ صالح التميمي، وعبد الباقي العمري، وعبد الغفار الأخرس، ومن وقع في الدائرة نفسها وكان سبّة في تاريخ العراق الإبداعي.

كرّست الحقبّة الإحيائية، أو ما سُمّي بعصر النهضة في العراق أسماءً شعريةً كان لها دورها الوطني الفعال في نشر الوعي السامي ضد سياسة القمع، وسلب الحريات، وربط العراق بالاحتلال الأجنبي.

وعلى الرغم من أنّ جلّ الأسماء الشعرية كانت من بيئات دينية، إلا أنّها كانت على وعي تامّ بما يجري في الدهاليز المظلمة لقوى الشر التي كانت بريطانيا العظمى ممثلةً له آنذاك، فكان لابدّ للشعر من أن يتكرّس مع الشاعر في خندق واحد، دفاعاً عن الحرية، وتحقيقاً لنيل الاستقلال، فقاد محمد سعيد الحويبي الجيش الشعبي لمحاربة الإنجليز في منطقة الشعبية سنة

<sup>26</sup> \_ إبراهيم الوائلي، الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، ط2، مطبعة المعارف، بغداد، 1978م، ص128.

<sup>27</sup> \_ نفسه المصدر السابق، ص128.

1914م، وكان عبد المحسن الكاظمي قد غادر العراق سنة 1898م، في حين ظلّ محمد رضا الشيبلي واحداً من أجرأ دعاة الحرية، فضلاً عن جهاده في محاربة الإنجليز في منطقة الشعبية، وكان محمد مهدي البصير شاعر الثورة العراقية لسنة 1920م بلا منازع، وصوتها المدوي في جميع المحافل الأدبية، كما كان محمد صالح بحر العلوم شاعر الشعب والمتصدي لعملاء الاستعمار وأذنا به طوال الحقبة التي عاشها.

وإذا كانت الأفعال السامية لهؤلاء الشعراء، ومواقفهم الوطنية قد غطت على إبداعهم الشعري، وكُتسوا بوصفهم مثقفين، ومفكرين، وتنويريين تصادميين يدعون إلى تخليص شعبهم، ووطنهم من الاستغلال، والهيمنة الاستعمارية، فإنّ هذه الفترة نفسها كُتست شاعرين آخرين هما: جميل صدقي الزهاوي ومعروف عبد الغني الرصافي بوصفهما شاعرين للهداية والإصلاح بالنظم لا بالأفعال.

ويكاد الإجماعُ ينعقد في الخطاب النقديّ على أن ما يقدمه الزهاوي، والرصافي في الخطاب الشعري هو أقرب إلى دائرة الإصلاح منه إلى دائرة الإشعاع الجمالي في الإبداع الشعري<sup>28</sup>. علماً أن الرجلين قد تناولا موضوعات حيويةً في تلك الحقبة، فدافعا عن المظلومين وخصوصاً الفقراء، والأرامل، واليتامى بهذا النهج، وسائرا صناعات العصر، واكتشافاته، ووفقاً مع المرأة في الدفاع عن حقها في التعلم، والعمل، ونيل الحقوق بوصفها النصف المؤثر من المجتمع، وأسهما في التنوير الحضاري وإن كان نسبياً، وكانت لهما دعوات في الخروج على السائد، وتخطيه، كدعوة الزهاوي إلى الشعر المرسل، والتفلسف في الشعر، ودعوة الرصافي إلى سفور المرأة في حينها، والانقلاب على العادات والتقاليد القديمة، والدعوة إلى الإلتزام بأفكار الثورة.

غير أن تلك الدعوات كانت خُطب وعظيمةً ثم نُظمت شعراً، وتمّ الاهتمام بالمعنى على حساب المبنى، فغابت جماليات النسيج، وفقد الشعر مائه، وغلبت الخطابية التقريرية على الإدهاش والإثارة.

ومع كل هذا، فإن القارئ المتطلع لهذا الخطاب لا يعدم وجود محاولات شعرية وإن كانت قليلة جداً شكلت رؤى رمزية مقبولة، إن لم نقل ساذجة في هذا الخطاب، ولعلّ قصيدة الزهاوي إتاً غريبانِ ها هنا تشي بذلك، فقد أفاد فيها الشاعر

<sup>28</sup> \_ أنظر: جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، 1970 م، ص 53.

من الخطاب السردي، وجعلها قصّة تحوم بين شخصيتين هما: الشاعر، وشخصية الشيخ الذي يتعرض لشتائم الناس، وسخرتهم، وحين يقترب الشاعرُ منه، ويسأل عن شخصيته، يجيبه: أحدهم بأنه الحقُّ، وأنه غريبٌ في هذه البلاد.

ولما كان الزهاوي يرى نفسه غريباً كالحق في أمته، فإنّ التواصل الذي تم بينهما عبر هذا التشابه:

لقد كنتُ في دربٍ ببغدادَ ماشياً

وبغداد فيها للمشاة دروبُ

فصادفتُ شيخاً قد حنى الدهرُ ظهره

له فوقَ مسنِّ الطريقِ ديبُ

يسيرُ الهوننا والجماهيرُ خلفه

يسبونهُ والشيخُ ليس يُجيبُ

فسألتُ من هذا فقالَ مجابُ:

هو الحقُّ جاءَ اليومَ فهو غريبُ

فقلتُ له: (إنّا غريبانِ ههنا)

وكلُّ غريبٍ للغريبِ نسيبٌ<sup>29</sup>

وعلى الرغم ممّا في البيت الأخير من تناصٍّ في التضمين، إلا أنّ هذه القصّة الشعريّة قد تكلفتُ سرديّة الوصف الفجّ على حساب حيويّة الأداء المؤثّر، ومع أنّ شعراءَ هذه الفترة قد ترسّموا خطى التقليد للأسلوب القلم محاولين أحياءه بالابتعاد عن التكلف بالصياغة فكّرّسوا ووجهوا ناصحين وعاظاً، إلا أنّ هذه الحقبة نفّسها شهدت ولادةً شاعرٍ خطيرٍ يعدُّ أمهر شعراء

---

29- أنظر: مهدي المخزومي في لغة الجواهري ضمن كتاب الجواهري في جامعة الموصل، كلمات ومختارات جامعة الموصل، 1980م، ص12.

العربية في انتقاء الحرف، وأكثرهم قدرة على تطويع الشعر لإرادته، وأقدرهم على البناء الجمالي للنسيج، هو محمد ابن مهدي الجواهري، فقد كان الشاعر البناء، والصانع الحاذق، والمصور الملهم، فهو موسوعة لغوية كبيرة<sup>30</sup>.

لقد كان الجواهري شاعراً وطنياً تصادماً، لم ينسِ الشاعر نضاله الوطني الخالد، بل جعل شعره وسيلة واضحة لهذا النضال، فقارع به الاستعمار والرجعيين، وألهب به عقول الشبيبة، وقلوبها، فاندفعت الجماهير بكل قوة تردّد قصائده في كل مناسبة، ولم يرى قارئاً تاريخ العراق حياً كما في شعره، فهو متنبّي العصر كما قيل فيه، وعلينا أن ننتظر ما بين المتنبّي والجواهري من زمن طويل، كما يقول عليّ جواد الطاهر<sup>31</sup>.

والحديث عن شعر محمد مهدي الجواهري نسيجاً وصوراً وإيقاعاً يطول، ويتشعب لكنّ الوقوف عند ظاهرة التناصّ في شعره من جانب من جوانبه ومحاولة تجاوزه لمفاهيم بعض الأغراض الشعرية من جوانب أخرى حريٌّ بالذكر.

فالتناصّ في شعره يدلُّ على ثقافة عميقة جداً لاسيما حين تلفتُ صورته الانتباه إلى ما كان من تفاعلٍ بينه وشاعره الذي يتناصّ معه شعرياً، لكنه وإن كان أميناً في إشاراته، إلى ذلك التناصّ وصوره فإنه يجذب القارئ بفاعلية تناصّه كبيرة، وقدرته على تجاوز صور شعرائه وإن افتخر بها على أنّ ذلك التناصّ لا يردُّ في شعر محمد مهدي الجواهري إلا تلميحاً، وهو ميزة انفرد بها، ومثّلت تطوراً في منجز التضمين بلاغياً.

ولعلّ أهمّ أمثلتها "يا دجلة الخير"،<sup>32</sup> حين أراد الشاعر إكمال لوحة بغداد عن طريق تداعي الصور أشار إلى أنها كانت ملعب أبي نؤاس وفضاء وقت راحة، هنا كانت حافظه الشاعر طريقاً إلى التناصّ تماثلاً إشارياً، وليس تضميناً نصياً في قوله:

يا أمّ تلك التي من (ألفٍ ليليتها)

للآن يعبقُ عطرٌ في التلاحين

<sup>30</sup> \_ مهدي المخزومي، كتاب الجواهري، ص12.

<sup>31</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 14 \_ 20.

<sup>32</sup> \_ نُشرت في الجزء الخامس من ديوان الجواهري ، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، حققه وأشرف على طبعه لجنة من الأساتذة، ص 81.

يا منسجم (التواسي) الذي لبست

به الحضارة ثوباً وشي (هارون)

الغاسلِ الهَمِّ في نغْرِ، وفي حبِّ

والملبسِ العقلِ أزياءَ المجانين

والساحِبِ الرِّقِّ يَأباهُ ويكرهه

والمنفقِ اليومِ يُفدى بالثلاثين

والراهنِ السابريِّ الخُرِّ في قدح

والملمهَمِ الفنِّ من هو أفانين

والمسمعِ الدهرِ، والدُّنيا وساكنها

قرعِ النواقيسِ في عيدِ الشعانين

ومثل هذا التناصُّ يمكن أن يكونَ دليلَ لدرسِ شعرِ محمد الجواهري في الوقوفِ على مصادر ثقافته، ومدى عمقها التراثي.

وعلى الرغم من تفاعل الجواهري مع التراث الأصيل تفاعلاً مثيراً، إلا أن المثير فيه أيضاً تجاوزه لمفاهيم بعض الأغراض الشعرية للقصيدة التقليدية كالرثاء والمديح، وما في حكمهما، فهو يقدم صورةً المرثي، أو الممدوح على نحوٍ غير مألوف، أو غريب، أو مخالف، لذلك تجيءُ صورته غريبةً غير مألوفة، لتخرج عما كان سائداً في البنية التقليدية؛ من هنا كان شعرُ الجواهري لصيقاً بروح العصر، وتحولات التحديث فيه، وإن ظل قالبه كلاسيكياً، وهي ميزةٌ أخرى تضافُ إلى ميزات شعر محمد الجواهري الذي وصفه معظم النقاد بالكلاسيكي المجدد، أو آخر عمالقة الكلاسيكية الحديثة بنيةً وأداءً.

ولتقريب هذه الفكرة تم نشره إلى قصيدة (فتى الفتيان... المتني) فقد طُلب إلى الجواهري أن يشارك في مهرجان المتني في ذكراه الألفية سنة 1977م في بغداد، فأنشد الجواهري هذه المرثية بعد ألف عام على رحيل المتني، لكنها لم تكن مرثية مألوفة أبداً، فقد أطل المتني من خلالها علينا مقاتلاً معاصراً، بل قُل: فدائياً يقدم روحه من أجل الآخرون، فيقصر الزمن، ويلوي عنائه بتحديه له، فيشتط قاصفاً حيناً، ورفيقاً في حين آخر. معلناً أنه والدهر لدان، بل هو الدولة التي تعالت على جميع الكيانات بقاءً وثباتاً:

وعاطى رملها من أصغريه

عيون الشعر تبرئ والحنانا

وأبقى فوقها دمه ليسقي

هناك (بشعب بوان) حصانا

فقد كره الطعان وكان أدرى

بأنك . وهو . مذبوخ طعانا<sup>33</sup>

إنَّ محاولة تحديث الشعر العربيّ اليوم لم تكن وليدة العصر هذا إنّما كان لها إرهاصات قديمة دلّت على أنّ العقليّة العربيّة كانت ترفض تكرار السائد، والتقليد الأعمى، ووجد من الشعراء قديماً من كان يدعو إلى التجديد، واحتراق قوانين النظم، لاسيّما ما كان من أثر شعراء الموشّحات في الأندلس من تجديد في الإيقاع دعت إليه الآفاق الحضاريّة الجديدة، فضلاً عمّا قام به بعض شعراء العصر العبّاسي من محاولات الخروج على المألوف، وعدم الانصياع حرفياً لقوانين الشعرية العربيّة، ولعلّ في ما ذكرته بعض المظان الأدبيّة القديمة من محاولات أبي تمام في مخالفة شعراء عصره في إيراد البديع المتشّح بالغموض المقصود

<sup>33</sup> \_ قصيدة فتى الفتيان، المتني ألقى الشاعر قسماً منها في الأمسية الشعرية التي أقيمت في قاعة ابن النديم بمناسبة مهرجان المتني، مساء الاثنين 7 تشرين الثاني، 1977م، ص 125.

فنياً، ومحاولة أبي نواس في استهجان المقدمات الطللية، ومحاولة أبي العتاهية في الخروج على الأوزان الخليلية ما يؤكد ما ألحنا إليه من رغبة في البحث عن الجديد، وتفعيل حركة الإبداع في حياة الأمة<sup>34</sup>.

ليس المعنى أن هذا الجديد من الشكل الشعري قد تمّ التوصل إليه بشكل مصادفةً فرديةً وأن المبدعين فيه لم يكونوا على وعي تام بمراحلهم ولكن كان هذا الإنجاز بعد معاناة كثيرة جداً ومحاولات عديدة للخروج من اشكال التكرار إلى أفق التطور الحضاري.

ويمكن أن نجمع أهم الأسباب التي دعت وحرضت المبدعين في العراق إلى البحث عن هذا الشكل الجديد بالآتي:

كان المثقف العربي بشكل خاص يعاني استلاباً ثقافياً وفكرياً واقتصادياً وحين انتهت الحرب العالمية الثانية عام 1945م أعلن عن رفضه وتمرده للواقع الذي كان يعيشه رافضاً من خلاله هذا الاستلاب الذي كان يسيطر عليهم علناً فثار على واقعه وتصادم مع البنى الفوقية معلناً عدم رضاه بل وتمرده عليها وتبرمه من المسلمات التي كانت قد عشتت في حياته فدعا إلى التطور والتمرد على الأوضاع المزرية وترك الاعتماد على ما كان سائداً من أعراف ثقافية ورأى أنّ الثورة بشكلها القديم جزء من منهج فكري يتخذ المثقف الوعي لتحقيق تطوره الحضاري ثقافياً بل وابداعياً إيماناً وتصديقاً منه أن الأمة التي لا تؤمن بالتطور يُحكم عليها بالموت الابدي وإن كان بشكل بطيئاً.

على اساس هذا المنهج شملت ثورتهم الأوزان السائدة في ذلك الحين ورأوا فيها هندسيّة قوية وصارمة وأطراً تقبُّد الانطلاق في اتجاه الحديث فثاروا على الأوزان الخليلية ودعوا إلى تجديدها واهتموا كثيراً بالبناء الفني للقصيدة العربية كما اهتموا بالبناء الهيكلي لها ايضاً فأدخلوا في القصيدة المقدمة والعرض والنهاية ايضاً وجعلوا تلك التغييرات ضمن الهيكل والهيكل عندهم مختلفة لكن أكثرها واشهرها على وفق رؤية نازك الملائكة<sup>35</sup> لا تخرج ابداعاً عن التالي:

الهيكل المسطح: وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

<sup>34</sup> \_ أنظر: الإفادة في قضية محاولة التحديث، كانت من أكثر من مرجع، لاسيما مقدّمة الدكتور عبد الهادي محبوبة لكتاب نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر في طبعته السادسة، دار العلم للملايين، 1981م، ص9.

<sup>35</sup> أنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م، ص 234\_241.

الهيكل الهرمي: وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.

الهيكل الذهني: وهو الذي يشمل على حركة لا تقترب بزمن.

وكان من إنجازاتهم:

## 1. التقنية القصصية

ففي قصيدة نازك الملائكة الخيط المشدود في شجرة السرو<sup>36</sup> المكتوبة عام 1948م، قصة شعرية تعدُّ من أوائل الشعر الذي اعتمد فيه على تقنية السرد، وهي تصوّر حكاية حبّ مأساوية أدارتها في سبعة محاور وكان محورها السابع دقيقاً في تكثيف الفجعية:

ثمّ ها أنتَ هنا دونَ حراكٍ

متعباً توشكُ أنَ تنهارَ في أرضِ الممرِّ

طرقتُك الحائرُ مشدودٌ هناكُ

عندَ خيطٍ شدِّدٌ في السروة يطوي ألفَ سرِّ

ذلك الخيط الغريب

ذلك اللغز المريب

إنَّه كلُّ بقايا حبِّكِ الداوي الكئيب

إن الخيط الذي في القصيدة يعتبر رمزا للحب، لذلك كانت الشاعرة بذلك موفقة حين جعلت الحبيب يقطعه، ويلفه على إبهامه، ويعودُ به من غير وعي منه، لأنَّ قيامه بذلك إشارة إلى تحمل مسؤولية ما حدث ويجري، فكان أن عاد به مقطوعاً، وهو إشارة أخرى إلى الانفصام الذي لم يعد يمتلك بعده غير الذكرى التي حاول الاحتفاظ بها:<sup>37</sup>

<sup>36</sup> ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، مج2، ط2، 1979م، ص23.



ويراك الليلُ تمشي عائداً  
في يديك الخيطُ والرعدةُ والعرقُ المدوي  
(إنها ماتت) .. وتمضي شارداً  
عابثاً بالخيطِ تطويه وتلوي  
حولَ إبهامك أحرأه فلا شيء سواه  
كلّ ما أبقى لك الحبُّ العميقُ  
هو هذا الخيطُ واللفظُ الصفيقُ  
لفظُ (ماتت) وانطوى كلُّ هتافٍ ما عداهُ

## 2. الأسطورة

تم إدخال الأسطورة من قبل رواد الحديث في شعرهم لكونها أعلى مراحل الرمز، وجعلوا وظائفها بين محورين إثنين

المحور الأول كان عن الوظيفة الجمالية، المحور الثاني كان عن الوظيفة السياسية.

وكان من أسبقهم ارتحاناً بها هو الشاعر بدر شاكر السياب، وإن شاركهم في بعض الرموز، أو شاركوه بها، كإجماعهم على رمزي (تموز) القتيل، وحبيبته (عشتار) لذلك السياب يعدُّ أول من طوّر الاستخدام العظيم، وجعله استخداماً فنياً، وهو أول من وظّف الأسطورة في الشعر الحديث، ثم جاء بعده الشعراء الآخرون.

حين وظّف السياب الأسطورة في شعره لم ينظر إليها كما نظر إليها إنسانها البدائي، بل حملها موقف الفعل الخلاق،

لذلك لم يكتفِ السياب بتوظيفها فنياً، إنما حورها، وحملَ بعضَها مضامين جديدة، ومن تلك المضامين الجديدة ما يأتي:

<sup>37</sup> \_ أنظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة دراسة ومختارات، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1987م، ص 75 \_ 77.

1. التوحد بالأسطورة.

2. قلب الأسطورة.

3. مزج الأسطورة بغيرها<sup>38</sup>.

ومن أمثلة أأنفراد بالأسطورة قصيدتا (المسيح بعد الصلب) وايضا (رحل النهار) ففي الأولى يوحد السياب بين رمزين اثنين هما(تموز) و(السيد المسيح) "صلى الله عليه وسلم"، ثم يتوحد بهما من خلال مناجاة نفسية درامية ذات وقع جنائزي بحت:

مثنً كي يؤكل الخبزُ باسمي

لكي يزرعوني مع الموسم

كم حياةٍ سأحيا: ففي كلِّ حفرةٍ

صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذرةً

صرتُ جيلاً من الناسِ: في كلِّ قلبٍ دمي

قطرةٌ منه أو بعضُ قطرةٍ<sup>39</sup>.

وفي الثانية (رحل النهار) يوحد فيها بين رمزين إثنين هما (السندباد البحري العربي) و(عوليس) الإغريقي، ثم يتوحد بهما، ففي القصيدة يوجد بها صور انتظار حبيته له والذي كان يشبه انتظار (بنيلوب) لـ (عوليس) في الأوديسة.

<sup>38</sup> \_ أنظر: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، في أكثر من موضع، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984م، ص43.

<sup>39</sup> \_ ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971م، ص 457.

وحين كان رمز السندباد يقترب من حيث الشكل والملح الشعريّ رمز(عوليس) فقد آثر أن يتبناه في التصريح لانه كان عربياً، ولأن صورة ارتحاله الدائم ماثلة أكثر من (عوليس) في نفس ووجدان القارئ العربي، غير أنّ المدقق والفاحص لا يجد في رمز السندباد ما يمنع من عدّه (عوليس) لأنّ جوّ القصيدة يعبر عن ذلك بوضوح كبير:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبائله على أفقٍ توهّج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أوما علمت بأنه أسرته آلهة البحار؟

في قلعة سوداء .. في جزر من الدم والمخار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترجلي .. هو لن يعود.<sup>40</sup>

فالسندباد لم تكن له زوجة تنتظره ابدا كما كانت (بنيلوب) تنتظر (عوليس). ولأن آلهة البحار ترتبط بمغامرات (عوليس) أو (بولسيس) وبجو الأسطورة بخلاف رحلات السندباد المعروفة.

### 3. القناع

<sup>40</sup> \_ ديوان بدر شاكر السياب، ص229.

أن عبد الوهاب البياتي كان من أبرز المجددين، وهو من أكثر المساهمين في التحديث، وكان واحداً من الملهمين في اكتشاف دور القناع في التعبير الشعري، فحملهُ هموم الشاعر، وأيضاً موقفهُ من الصراع في عالم اليوم، وجعلهُ يتحدث عن أخطر شواغل المبدع التي كانت موجودة في حينها، ومعاناته ايضاً، وما يحسُّ به من ضيقٍ وعنتٍ، فكان صوتُ القناع عنده يحملُ همومَ العصرِ بأكملها، وهمومَ الشاعر الكبيرة أيضاً، وهموم الإنسان كله في آن واحد، وتعد قصيدته عن وضاح اليمن<sup>41</sup> تعبيراً عن الأزمة التي يعيشها ويتعايشها المثقف في عالمنا العربي المتقلب في المواقف والأراء، فحوّل البياتي وضاح اليمن منشوراً سرّياً قادراً على الوصول إلى جميع الناس، حتى بيت الخليفة، وصولاً إلى زعزعة الثوابت التي كانت موجودة في حينها، وتحقيق هدف الإبداع في خلخلة الواقع المعيشي، ومحاولة الانقلاب عليه، أملاً في تحقيقي عالم أفضل، بعيداً عن القهر والشعور بالاستعباد، لهذا يُحكّم على القصيدة المنشور بالموت خوفاً من افتضاح ما تحمله من سرٍّ قد يؤدي الكشف عنه إلى زعزعة السلطة إن لم يسقطها، فيُحكّم على القصيدة بالدفن، على الرغم من أنها تغزلت بالسلطة مراراً، ويُصبح غير المألوف مألوفاً في حالة خطورة جدا مثل هذه، إذ لا يحكم على (ديدمونة) التي اتهمت بفعل الحب زمناً بالموت، إنما يُحكّم على من تغزل بها، فتحوّل تلك الغيرة القاتلة إلى صالح ديدمونة<sup>42</sup>.

عطيل كان قاتلاً سفاخ

لكن ديدمونة

في هذه المرة لن تموت

أنت إذن تموت

أنت إذن تموت

#### 4. تداخل الأصوات والأزمنة درامياً

<sup>41</sup> \_ عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وغاليري الفينيقي، بيروت، مج2، 1995م، ص230.

<sup>42</sup> \_ أنظر: عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م، ص 40\_46.

أن من الظواهر الفنية التي أنجزتها حركة التجديد الشعري الأولى في العراق ظاهرة نوعية وهي (تداخل الأصوات والأزمنة درامياً) وخير مثالٍ عليها قصيدة بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) إذ تكون ضمن ثلاثة أصوات واضحة عبّرت بالذات والموضوع والمطلق بعلاقتها بالإنسان .

وإذا كانت تلك الذاتُ الشاعرُ التي عمدت إلى تداخل تلك الأصوات في حركة البحث والتدقيق عن يقين لمستقبل الإنسان اليائس والمحبط في صراعه داخل ذاته من جانب، من جانب آخر قيود الواقع الصادم للذات ورغبةً في تحقيق فلسفة الفرد ذهنياً وعفائدياً بشكل كلي، أن ما حققه للنصّ دراميته العالية جداً تمثّل في تداخل تلك الأزمنة النصّية مع تلك الأصوات الثلاثة المتواجدة فيه، فحين ابتدأ النصُّ يفلسفُ علاقة الإنسان بذاته في الصوت الأول بدأت معه زمنيّة التداخل مع علاقته في المطلق في الصوت الثالث، تاركاً الصوت الثاني الذي عبّر عن علاقة الإنسان بالموضوع يتشخّح زمنياً واقعياً مرفوضاً ومن حيث القيمة الفكرية، لذلك كان متخلفاً و يمثل بُعداً زمنياً، وبهذا التداخل الزمني بين الصوت الأول والثالث يمكن الشاعر من أن يصل إلى متلقيه افتراضه اليقيني من أن الله تعالى هو الحقّ المطلق دائماً والذي تدور حوله تلك الأصوات وتداخل فيما بينها :

والحقُّ هو البعد المتحرك بين الأشياء

بين الإنسانِ

وظلَّ الإنسانُ

بين الزمن المتغلغل في الداخل

والزمن المتخثر في الخارج

يارب فمَنْ ... بُعدَ عنكَ ... لم يركُ

ياربُ ومَنْ ... قُربَ منك ... لم يركُ

والقائلُ:

إني، أنا الربُّ لم يركُ<sup>43</sup>.

## 5. الرمز

إنَّ الذاتَ الشاعرةَ قد تسمح وتبيح لنفسها أن تعبرَ عن دواخلها بأساليب ملتوية مبهمّة ومع ذلك هي لا ترى في الغموض أو الإبهام هدفاً مقصوداً، بل هو جزء من حياة النفس البشرية وإيضاً من صورة الحياة<sup>44</sup>.

فالرمز يدلُّ على معانٍ متخفية في نفس المبدع لا يريد التصريح بها مطلقاً، إنّما يقوِّدُ إليها لا وعيُّه وأحلامه الباطنية، وتكون مهمّة النقد بشكل أساساً في تحليل تلك الرموز، واتجاهات اللاشعور تفسير على وفق ما يعتقده الناقد صواباً في كشفه للألفاظ الموحية، وعلاقة هذه الألفاظ الأعماق المبهمة الغامضة، وتحويل رموز معينة، من محليةٍ صرف، أو خصوصية مغلقة إلى رحاب إنسانية عالمية دالة لا يجيء غفلاً من صانعها، إنّما هو عن وعيٍّ عامدٍ وإدراكٍ رصينٍ، ومعاناةٍ حقه<sup>45</sup>.

وأن هذا هو ما فعله جيلُ الرادة على شكلاً جعل الرموز مشحونة برؤى فاعلة، لاسيما في (جيكوريات) السياب،

و(عائشة) البياتي.

---

<sup>43</sup> \_ عبد الرضا علي، حوار عبر الأبعاد الثلاثة، قصيدة مطولة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972م، ص49.

<sup>44</sup> \_ أنظر: مقدمة نازك الملائكة لديوان " شظايا ورماد"، مج2، ص22.

<sup>45</sup> \_ عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م، ص171.

## 6. جيڪوريات السياب

أن من أسبقُ الشعراء العرب المعاصرين هو السياب حيث ارتحن بالأزمة الحضارية وتعامل مع ثيمات العناصر الطبيعية تعاملاً رمزياً، فارتفع باللفظة الدالة عليها إلى أعلى المستويات، أعطت دفئها الشعري في معمار القصيدة الجديدة، وأكسبتها ضروباً من رؤى إبداعية موحية.

وان ذلك ليس بمعنى أن السياب اقتصر على تلك الرموز الطبيعية فحسب، بل تعني تفرده فيها، لأنه كان قد استخدم العديد من الرموز التي شاركه فيها غيره من الشعراء، لاسيما ما ذكره من الميثولوجيا والقصص الديني، وما كان منها قريباً بالعذاب والتضحية، والانتفاء، مثل (تموز) و (عشتار) و (ادونيس) و (بعل) و (لالة) و (عوليس) وأيضاً (المسيح) وغير ذلك من القصص، لكن تفرّده كان في رمزين ليس غير وهما: ( جيڪور) و (بويب) فأصبحت قصائده الجيڪوريّة تمثل يوتوبيا السياب، ومدينته الخيالية، وغدت جيڪور رمزاً لإزم ذات العماد المعاصرة، وغدا السياب فيها شدّاد العصر الذي يبني يوتوبياه بالكلام لا بالياقوت، والزبرجد، ففي قصيدة التي عنوانها (مرحى غيلان)<sup>46</sup> يفجر صوت ابنه (غيلان) فيه تداعيات سريعة جدا، فكأن عودة هذا الصوت إليه كانت عودة تموز إلى الحياة في الربيع، حيث تنفجر الأنهار، وتكبر البراعم<sup>47</sup> ولكن أين؟ إننا تحديداً في مدينة جيڪور التي تتطلع إلى مثاليتهما لتنقذه، وتنقذ الناس من أحزانهم وشعورهم بالإحباط الكبير :

جيڪور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة

تنفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة

ورق البرعم، وهو يكبر أو يمض ندى الصباح

<sup>46</sup> \_ ديوان بدر شاكر السياب، مج1، ص325.

<sup>47</sup> \_ أنظر: الأسطورة في شعر السياب، ص97.

والنسعُ في الشجراتِ يهمسُ، والسنابل في الرياحِ

تَعِدُّ الرحي بطعامِهِنَّ.

كأنَّ أوردَةَ السماءِ

تتنفسُ الدمَّ في عروقي، والكواكب في دمائي.

وينبغي لنا ونحن نشير إلى إنجازات جيل الريادة التحدّثية في العراق ألا تنسى ذكر رائدين منسيين في هذا الجيل، فقد أغفل النقدُ ذكرهما دون وجه حق، وهما: شاذل طاقة ومحمود المحروق فقد ساهما في تحديث القصيدة عن وعيٍ ودرايةٍ، وظلا يرفدان حركة الحدّثة بإبداعهما طوال عمرهما الفني، ويبدو أنّ ابتعادهما عن العاصمة العراقية بغداد من جانب، وعدم وصول إنتاجهما إليها حال دون ذلك.

أصدر شاذل طاقة ديوانه الأول (المساء الأخير) في العام 1950م، وأشار في مقدمته إلى محاولاته التحدّثية من غير أن يجد المصطلح الكفيل بها، لكنّه شرح للقارئ فكرة تلك التجارب الجديدة نظرياً، ونحن نظنُّ أنّ تلك التجارب قد كُتبت قبل نشرها بعامين، أو عام في الأقل، ومما جاء في مقدمة الديوان قوله: فلقد جريث في عدد من قصائد الديوان على نسق منطلق، لا يتقيّد بقافية موحدة، ولا يلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلة، أو تفعيلتين، ولعلك تجد في آخر خمسة، وفي آخر أكثر، أو أقل، ولعلّ من حقي أن أوكد للقارئ أنّ هذا النوع من الشعر ليس مرسلأ، ولا مطلقاً من جميع القيود، ولكنّ يلتزم شيئاً، وينطلق عن أشياء<sup>48</sup>

ومن يتطرق لبعض قصائد الديوان للقراءة الجادة، والتحليل العروضي يكتشف أنّ محاولات شاذل في ابتداء العروض كانت أسبق من غيرها زمنياً، فهو لم يكتفِ بإيراد الأسلوب التفعيلي الجديد، إنّما أجرى تنوعاتٍ كثيرة وذكية على إيقاع القصيدة الواحدة مستفيداً من تفعيلاتها المركبة، ومثل تلك التنوعات في البحور المركبة تأخرت عند جيل الريادة كثيراً.

<sup>48</sup> \_ شاذل حاسم طاقة، مقدمة المساء الأخير، ديوان شاذل طاقة، جمع وإعداد سعد الباز، وزارة الإعلام، بغداد، 1977م، ص 87.



ففي قصيدة (غضب) إفادةً جميلةً من تنويعات تفعيلة الرمل، فمرةً يستخدم أجزاء التفعيلة، ومرةً تقوده التفعيلة إلى بحر الخفيف، وفي ثالثة إلى ممدود التفعيلة دون أن نحسَّ خللاً:

اصعدي للسماء فاعلاتنُ فعولُ

واهبطي للتراب فاعلاتن فعولُ

لم يكن لي رجاء فاعلاتن فعولُ

في الهوى والعذاب فاعلاتن فعولُ

فاغضبي، وأحنقي وعودي إليّ فاعلاتنُ مفاعِلُنُ فاعلاتنُ

بعد حينُ فاعلانُ

أمّا محاولات محمود المحروق، لاسيّما في قصيدته (ظلام) المنشورة في جريدة (صوت الكرخ) في العام 1949م، فإنّها وإن لم تكن بتلك التنويعات العروضية لشاذل، فإنّ شكلها العروضي الجديد يتيح لها الدخولَ في تلك الريادة:

أسارى شبابُ

تمردَ فوقَ الترابِ

وعرّبَ بالأمنياتِ

وفي سكرةِ الحالمِ تنفّسَ ليلُ العذاب<sup>49</sup>

ومن المخالفين لحركة الريادة (وإن لم يكونا ضمنَ دائرتها)، شاعران مهمّان في حركة الحداثة الشعرية، هما: حسين مردان (1927 . 1974م) ورشيد ياسين فقد كانا متجاوزين على الواقع الثقافيّ آنذاك، جريئين في رفض السائد الذي كرسه مرحلة الإحياء، وإن اختلفا في أخلاق الشعر فكرياً.

<sup>49</sup> \_ أنظر: محمود المحروق، ظلام القينارة، مجلة الأعلام البغدادية، العدد 2/1، 1993م، ص 25 .

كان حسين مردان يعلن عن أفكارٍ متطرفةٍ في الشعر والأدب، ويألفُ حياةَ التشرد بتلذذٍ وارتياحٍ، لكونه كان كما يقول: (عبد حرية لا تطاق) إلى جانب شعورٍ مركّزٍ، ومرعبٍ بالوحدة، ونرجسيةٍ لا تتورع عن التباهي العلني بصاحبها، ولعلَّ إهداءه ديوانه الأول (قصائد عارية) المطبوع في العام 1949م إلى نفسه ما يكشفُ عن تلك النرجسية العالية إذ قال في الإهداء: (لم أحبَّ شيئاً مثلما أحببتُ نفسي، فإلى المارد الجبار الملتفّ بثياب الضباب، إلى الشاعرِ الثائرِ والمفكرِ الحرِّ، إلى حسين مردان.)

والمتمتّع لشعرِ حسين مردان، ومقالاته يلحظُ توكيده الشخصي لتشرده، واعترافه بعدم الاكتراث بالقيم والتقاليد الاجتماعية، فقوله: أنا رجل شارعٍ حقيقيٍّ، بل أكثر من ذلك، إنني شيخُ المشردين في العراق، وفي العالم<sup>50</sup> يبيح لنفسه شعرياً أن يقول:

لعنةٌ جئتُ للحياةِ وأمضي

مثلما جئتُ لعنةً للقبور

هكذا قد خلقتُ وحشاً حقيراً

فتغنيتُ بالنشيدِ الحقير.<sup>51</sup>

إذ يُشبّه مجيئه باللعنة، ونفسه بالوحش الحقير دناءةً في القول والعمل، ولعلَّ هذه الآراء المغالية، والنفثات الشعرية، وغيرها هي التي أدخلته السجنَ أربعَ مراتٍ، فقد كان يحيا حياةً عاريةً من غير قناع، وربما سارت تلك الحياة بوهيمية شعرية لا وجودَ لها في شعر غيره:

كم ليلةٍ قضيتها متسهّداً

كالكلبِ يلعقُ مرشفي قدميكِ

<sup>50</sup> \_حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1972م، ص76.

<sup>51</sup> \_حسين مردان، قصائد عارية، دار المعارف، بغداد، ط2، 1955م، ص20.

أما أنا فكما أختبرت فلم أجد

أشهى وأجمل من شذى أبطيك.<sup>52</sup>

وقبل الانتقال من هذا المحور لابد أن نتطرق إلى شاعرين آخرين مهمين في هذه الحقبة هما: محمود البريكان (1931 – 2002م)، و عبد الرزاق عبد الواحد (1930 – 2015م). ويعدان من أشهر الشعراء الذين كتبوا القصيدة الكلاسيكية الجديدة، والقصيدة الحديثة، وإن اختلفا رؤيةً، فقد اهتمّا بالإنسان، وحمل هموم المتعبين المتشردين في كلِّ مجالات الحياة، في حين كرس الثاني إبداعه لخدمة الثورة، والدفاع عن العراق، وإن خصَّ في بعض قصائده ذاته الشاعرة بأجمل صورهِ الرائعة ، كما في قصيدة (زيارة) التي يخاطبُ ملك الموت طالباً منه أن يترقَّق به حين يزوره، متضرِّعاً إليه ألا يوقظَ أولاده حين يستلُّ منه الروح:

من دون ميعادٍ

من دون أن تُقلِّقَ أولادي

أطرقُ عليَّ البابُ

أكونُ في مكتبتِي في مُعظمِ الأحيانُ

اجلسنْ كأَيِّ زائرٍ وسوفَ لا أسألُ لا ماذا ولا من أينُ

وحينما تُبصرُنِي مغرورقَ العينينِ

خذُ من يدي الكتابُ

أعدُّه لو تسمعُ دونَ ضجَّةٍ للرفِّ حيثُ كانُ

وعندما تخرُجُ لا توقظُ بيبي أحدا

<sup>52</sup> \_ حسين مردان، قصائد عارِية، ص20.

لأنَّ من أفجع ما تبصرُهُ العيونُ

وجوهُ أولادِي حينَ يعلمونُ

في حين كَرَسَ البريكان شعْرَهُ لتصويرِ معاناةِ المهْمَشِينَ، كما في (حادثة في المرفأ) التي يصوِّرُ فيها ذراعاً طويلةً لرافعةٍ حديديةٍ تهوي على أحدِ عمالِ المرفأ بكلِّ ما تحمله من كتلِ الصُّلبِ، والحديد، فتحيله (دماً يسيل) .

لكنَّ القصةَ لا تنتهي بمقتلِ العاملِ، وتصويرِ لحظةِ سقوطِ الذراعِ عليه، أمَّا في ما يردُّ من سردٍ مثيرٍ بعد الحادثة يتلمَّسُ دقائقَ الأشياءِ ، فزملاءُ القتل من العمال لا يعرفونَ عنه غيرَ اسمه الأول، وليس أكثر من أنَّه أبُّ لبنات، وليس له بنون، وحين يبحثون في جيوبِ ملبسِه لا يجدونَ فيها غيرَ ظرفٍ عتيقٍ فيه رسالتانِ، وبضعةٌ من نقودٍ معدنيةٍ تلوّثت بدمه القاني، هي كلُّ ما خرج به من حياته المهانة:

من يعرفُ الآنَ القتيْلَ ؟

إلا اسمه حتى اسمه بتمامه لا يعرفون!

ويقالُ إنَّ له بناتٍ في مكانٍ مجهولتهُ

نائٍ وليس له بنونُ

في جيبه ظرفٌ عتيقُ

ورسالتانِ وفي جيوبِ ردايه الخلقِ الرقيقُ

وجدوا نثاراً من نقودُ

هي كلُّ ما استبقاهُ من أيامِ غربته الطويلةُ

ومن المهانة والضياعُ

قطعاً مدورةٌ صقيلةُ

بيضاً سوى نقطِ بلونِ الجمرِ من دمه المضاع.

شهدت الستينيات في العراق تحولاتٍ سياسيةً خطيرةً متشنجةً أدت إلى نكساتٍ في كلِّ مساراتِ الحياة والفن، فانحسرت عن مسرح الحياة والإبداع أنماز كانت رغبةً في تغيير حالة الجذب المنتشر، وصولاً إلى تحقيق حالةٍ من الخصبِ الفكريِّ، والإبداع الفاعل، وقد تعددت أسباب ذلك وتنوعت، لكنَّ أهمَّ عاملين فيها هما: حدوثُ انقلاب 8 شباط الأسود في العام 1963م، وما تلاه من أحداثٍ القمع، وقيام بعض الدوريات الأدبية لاسيما مجلة (الآداب) البيروتية بالدعوة إلى نشر الأدب السودانيِّ المتشعح بالسأم من الحياة، والنظرة القائمة، وإشاعة العدمية.

وفي خلال تلك الفوضى، وذلك الجذبِ المميتِ خلتِ الساحاتُ الأدبيةُ من الأقلامِ المبدعةِ الحقَّة، بعد أن أدخل بالكثير منها في المعتقلات، وبعد أن كان نصيبُ القسمِ الباقي منها المطاردة والتشرد.

وفي خلال هذا الغيابِ الأدبيِّ المفروضِ قسراً اعتلى منابرِ الأدبِ أناسٌ كانوا من صنع هذه المرحلة، فحاولوا أن يجعلوا الساحةَ الثقافيةَ ميداناً للخواءِ المتآكلِ الذي لا علاقة له بالحرية والمجتمع وما أصابه من ظلم وجورٍ غير سوداويةٍ متأتيةٍ من غياب الوعي الفكريِّ لأبعاد ذلك التحرك، فأنتشر الغثُ من النتاج الذي لا تعرفُ له مضموناً ولا هدفاً غير تسطيرِ الكلماتِ على نحو يوحى بالهلوسة، فظهرت نصوصٌ تلمحُ إلى وجوديةٍ من نوعٍ خاص، لا تجذُّ في معجمها غير العدم، والسأم، والعبث، فظنَّ كثيرٌ من الأدباءِ الشبابِ الذين كانوا في مرحلةِ التخمرِ، أنَّ سمةَ العصر، وهذه الحقبة بالذات هي هذه الرؤيةُ السوداويةُ للحياة، وعندما بدأوا المشاركة كانوا ضحايا تلك الرؤيةِ المزيفةِ دون وعيٍ منهم، فتورطوا بحسنِ نيَّةٍ في تلك الرؤيةِ المريضة، وأنتجوا أدباً أسموه بالسوريالي تارةً، وأدبِ الضياع والخيبة تارةً أخرى، وظلوا سائرين في ذلك الاتجاه حتى حصولِ نكبةِ الخامس من حزيران في العام 1967م، التي أدت نتائجها إلى الثورة على كل البديهيات السياسية والفكرية والأدبية المثبطة فكان أن أزهزم الخواء والجذبُ القاحلُ وعاد تموز ثانيةً إلى الحياة مبشراً بالستينيين الذين أشعلوا فتيل التغيير.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> \_ أنظر: عبد الرحمن مجيد الربيعي، بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976م، ص 37-38.

لقد قدّم السّتينونَ إبداعاً ذا أفقٍ مغاير وارتقوا بنصوصهم إلى مستوى التحولات التي أصبحت الواقع سواء أكان ذلك في الصياغة اللغوية أم في التقنية الأسلوبية أم في دلالات الرمز أم في حركة الإيقاع الداخلي.

ففي اللغة كانت جملهم مصاغَةً بمهارةٍ أعلى، وفي التقنية الأسلوبية أفادوا مما قدّمه الفنُّ القصصيُّ من إدخال (المونولوج الدرامي) و(الديالوج) و(الراويّة/ العليم أو الموضوعي) في القصيدة الدراميّة، وفي الرمز كانت دلالتهُم مشحونةً بتأويلاتٍ فاعلةٍ في الأداء التعبيري، وفي الإيقاع الداخليّ شدّدوا على التدوير السائب، وتكوين التجمعات الصوتية المتماثلة، أو المتجانسة، وصولاً إلى تحقيق حيوية الإيقاع الخفيّ.

ومع أنّ جلّ السّتينين قد شربوا من (بويب) السيّاب، إلا أنّهم رفضوا الاعتراف بذلك، بل أنّ بعضهم جاهر بأنه قد تجاوزَ مرحلة السيّاب، أو أنه لم يكن قد تأثّر بتجربته، ومثّل هكذا إدعاءً يذكرنا بقوله أندريه بريتون: (حين يتعلّق الأمر بالتمرّد ينبغي ألا يحتاج أحد منا إلى أسلاف).

أما بقية هذا الجيل فأبرزهم: يوسف الصائغ، ومحمّد عليّ الخفاجي، ومحمّد حسين آل ياسين، وخالد عليّ مصطفى، وصادق الصائغ، وعبد الرحمن طهمازي، ومالك المطليبي، ومظفر النواب، ورشدي العامل، وعمران القيسي، وجليل حيدر، ويحيى السماوي، وخالد يوسف، وعبد الكريم كاصد، وخالد الحلبيّ، وعليّ جعفر العلاق، وعليّ الحلبيّ، ومحمّد جميل شلش، وعبد اللطيف أطيّمش، وشيركو بيكس، وشفيق الكمالي، وعبد اللطيف بندر أوغلو، ومحمّد البدري، وبدر خان السندي، وايضا عبد الإله الصائغ، وسعيد جاسم الزبيدي، وحسرو الجاف، ومعد الجبوري، ومحسن أطيّمش، وغيرهم الكثير.

أما شعراء قصيدة النثر الذين أخلصوا الامتثال لصراعاتها، وتفاوتوا في منحها الأدائي بين الغموض الشفاف، والإبهام المستغلّق إلى حدّ الحدقة الشكلية أحياناً والتجريد الذي يجذُّ ولعهُ بالبالغة اللفظية فأظهروا عبد القادر الجنابي وسلمان داود محمّد وسلام كاظم وجواد الخطّاب وكاظم الحجاج وهاتف جنابي وغيرهم الكثير.

وإذا كان عبد القادر الجنابي معنياً بتكسير اللغة، مفاخرّاً بالخروج على قواعدها، لا يقيم وزناً للمعنى بوصفه سوربالي النزعة، فإنّ رعد عبد القادر يميل إلى هلوسةٍ في تفتيت الجملة، وترسيمها، حتى أنه من جرّاء هذا الترسيم الصوري للألفاظ لم

يستطع تقدّم ديوانه (جوائز السنة الكبيسة) للمطبعة لأنّ تلك الرسومات من دوائر ومستطيلات وعقارب ساعة ونجوم وغيرها تحتاج إلى خطاط يرسم الحروف لذلك كتبها عنه حكمت الحاج خطياً.

وقبل ختام هذه القراءة الموجزة ينبغي الإشادة بما قدّمه (ويقدمه) جيل السبعينيات والثمانينيات من إنجازٍ مثلاً تطوّراً إيجابياً مهمّاً في نموّ القصيدة الجديدة وأعاد لها ماء الشعر وجعلها تُثير الدهشة في بنيتها اللغوية وطاقتها التعبيرية وتوترها الدرامي ونخص في دراستنا هذه الشاعر الكبير عبد الرزاق عبد الواحد.



## الفصل الأول

### حياة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وتجربته الشعرية



#### 1.1. نشأة الشاعر

عبد الرزاق عبد الواحد غياض المراني، أحد أبرز الشعراء العرب المبدعين المعاصرين. ولد في عام ١٩٣٠ في محلة الكريعات في بغداد في بيت يقع على ضفة نهر دجلة، لوالدين يدينان بالديانة الصابئية (المندائية)، وفي الثالثة من عمره ، انتقلت به عائلته إلى لواء ميسان في محلة السرية، وسكن في بيت جده ، وكان معه في البيت نفسه ابتداءً من خال الشاعر لميعة عباس عمارة وتكبره بثلاث



سنوات ، وأختها مليحة عباس عمارة وتكبره بعام واحد، عاش طفولته بين شبكات الأنهر في أرياف العمارة وقضاءي علي الغري والمجر الكبير، في تلك السهول البرية المليئة بفروع الأنهار والشواطئ قضى عبد الرزاق طفولته<sup>54</sup>.

والشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يمثل إحدى الشخصيات المندائية المعروفة في العراق، والمندائية هي كلمة آرامية، تعني المعرفة، والمندائي أو المنداعي يعني المعارف، وهي من الفعل مدعا أي عرف وعلم ، وكان المندائيون قد عرفوا قديما باسم المغتسلة، لأن الاغتسال بالماء الجاري من أهم طقوسهم التي كانوا يكتثرون من ممارستها، في قراهم القائمة على ضفاف الأنهار والمياه الجارية، ومن طقوسهم ما يسمى بالتعميد، ويتم بحضور رجل دين، يدخل الطفل إلى ماء النهر، وتقرأ عليه التسابيح الدينية وهو مرتد ملابس بيضاء خاصة بالعماد<sup>55</sup>.

والصابئة من الأقوام التي سكنت الجزيرة العربية وبلاد الشام، ويعيش الصابئة اليوم حول ضفتي الرافدين وبخاصة في المناطق السفلى من النهرين فيما يسمونه البطائح، حيث أقاموا لهم مراكز في (طيب مائه) المعروفة الآن (باسم الطيب) جنوب شرق مدينة العمارة، في محافظة ميسان، وينتشرون أيضا في مدن العمارة، وبغداد، والناصرية، والبصرة، وقلعة صالح، وسوق الشيوخ، والصابئة قوم موحدون يؤمنون بوحداية الله عز وجل<sup>56</sup>.

ينتمي عبد الرزاق إلى أسرة متوسطة الحال، فقد كان يعمل والده صائغاً، ويقضي معظم وقته خارج العراق، فيضطر أحيانا إلى ترك عائلته سنوات طويلة طلبا للرزق، فعمل تارة في بغداد وأخرى في القاهرة ثم في طهران وفي طرابلس في ليبيا، ويعيش أفراد أسرته على ما يرسله لهم من نقود، يقول عبد الرزاق في وصف والده : كان رجلا طيبا متناهي الطيبة، وبسيطا حد إنه يكسر القلب لبساطته وطيبته، ويضيف إن والدي لا يعرف القراءة و الكتابة، لكنه يحسن الحديث بالإنجليزية لأن مهنته تفرض عليه ذلك<sup>57</sup>.

ونظرا لغياب والده المتكرر عن البيت، كانت والدته هي المسؤولة عن أسرتها في غياب والدهم، فهي التي تعبت وذقت مرارة الحرمان، ومن أجل تأمين متطلباتهم ومستلزماتهم قامت بشراء بقرة تعيل بها أبناءها، فكانت شديدة الحرص على تعليمهم، وتحثهم

<sup>54</sup> - ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، 2015م، ص31.

<sup>55</sup> - انظر: عماد الصباغ، الأحناف دراسة في الفكر الديني التوحيدي في المنطقة العربية قبل الإسلام، دار الحصاد، دمشق، 1998م، ص112.

<sup>56</sup> - انظر: الليدي دراوير، الصابئة المندائيون، ترجمة نعيم بدوي وغضبان رومي، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1999، ص 14.

<sup>57</sup> - ميسون سليمان محمد الشريعة ، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، 2015م، ص 32.

وتشجعهم على متابعة طريقهم الدراسي، وبهذا حصدت الأم نتيجة تعبها وحرصها على أبنائها، فقد درس جميع أولادها وتخرجوا من الكليات، ولكون الشاعر هو الابن الأكبر لأسرة تتكون من سبعة أبناء، ثلاث أخوات وثلاثة إخوة، فقد تحمل الشاعر أعباء أسرته منذ صغره، فكان يعمل عامل صياغة خلال العطلة الصيفية، ليعيل عائلته، ليسد جزءاً من مصاريف بيتهم<sup>58</sup>.

## 2.1. ثقافته

يرجع الفضل في تنمية ميول الشاعر الأدبية والشعرية إلى البيئة التي نشأ فيها، فقد كان لنشأته في عائلة لها اهتمامات ثقافية وأدبية، دورٌ كبير في ولوجهِ عالم الشعر، فمعظم من في العائلة شعراء، فالشاعرة لميعة عباس عمارة ابنة خاله، وعمته ناجية المراني شاعرة وأدبية كبيرة وخاله (والد لميعة) كان يكتب الشعر أيضاً، كما كان لخالاته دورٌ في تثقيفه وتعزيز حب المطالعة وقراءة القصص والكتب التي كانت في أغلبها بوليسية الطابع، فتشرب خيال الشاعر منذ صغره بالصور المرعبة والمخيفة، ولهذا كان كثيراً ما يستيقظ من نومه مذعوراً خائف من تلك القصص<sup>59</sup>.

أما عن والدته التي لا تحسن القراءة والكتابة، فيقول عبد الرزاق: " أمي شاعرة شعبية، فقد كانت تحفظ الكثير من الأغاني الشعبية، وكنت كثيراً ما أردد أغانيها، ومرة قرأت شيئاً منها أمام صديقي جبرا إبراهيم جبرا ومجموعة من الشعراء، وكنا حينها جالسين في مقهى حسن عجمي نتبادل الحديث حول من الأسبق بقصيدة التفعيلة، بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة، فألثفت إلي جبرا بعدما سمع وقال:

أمك أشعر منك ومن هؤلاء<sup>60</sup> ومن أغانيها التي كانت ترددها في أنحاء البيت وهي تُرَقِّصُ أخوانه قائلة:

جاي من المكتب وهاب

بقتيدرتة يدق الباب

راح لعماته غيشه هشن عليه الجلاب

<sup>58</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص32.

<sup>37</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص33.

<sup>60</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص33.

وتقول لهم أيضا

كطه كطه

سدوا حايطنه بلطه

جيرانه ضموا بتكم عن ابنه مبلطه<sup>61</sup>.

وقد ذكر الشاعر ذلك في قصائد عديدة، نسرده على سبيل المثال منها، هذا البيت من قصيدة من حياتنا في ديوانه طيبة

وقصيدة البشير من الديوان المسمى بإسمها.

كيف كنت تردددين

مازلت أذكر كل شيء

والنعل العتيق دم وطنين

الدمع في عينيك

لا لن أبيع

طوقي فما زال الملقح فوق أعناق الخيل

تسعون يوما والبشير يلوح<sup>62</sup>.

تسعين ليلة والبشير يلوح<sup>63</sup>

وما يبيع طوكي والملح بالنخل

وساهمت عوامل كثيرة في تكوين ثقافة الشاعر وتشكيل شخصيته وبلورتها وتثبيتها لدخول معترك الشعر، بدءاً من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الدراسة الجامعية، فقد كان لمجالس التعزية النسوية، التي كانت تأخذه إليها إحدى حالاته تأثير خاص في نفس الشاعر، إذ كان يستمع إلى الملاية<sup>64</sup> وهي القارئة التي كانت تحكي سيرة الإمام الحسين ومقتله شعراً وتردده النسوة الباقيات بعدها، فيقلد الشاعر ما سمعه من الملاية "أمام أهله"<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص33.

<sup>62</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1، ط2، 2000، ص62.

<sup>63</sup> \_ اغنية جنوبية باكية، طوكي: الطوق الذهبي، الملحح: الفلاح الذي ينقل اللقاح.

<sup>64</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص34.

ومن أكثر افراد العائلة تأثيراً في حياة الشاعر في طفولته أيضاً، خالته الصغرى (كمالة عمارة المراني)، التي كانت تعمل معلمة، فكان لها تأثير واضح في تشكيل شخصيته، فقد عنيت بتربيته وتوجيهه، من خلال مجالاتها وكتبها، ولذلك كانت مدخله الأول إلى القراءة<sup>65</sup>.

أما مرحلة الدراسة الأولية فتبدأ بدخوله المدرسة الفيصلية الابتدائية للبنين في محلة السرية في لواء العمارة، وهو لم يبلغ من العمر خمس سنوات لدى دخوله الابتدائية، ثم انتقلت به عائلته إلى مدرسة علي الغربي الابتدائية، وهناك أكمل الشاعر دراسته الابتدائية وعمره أقل من إحدى عشرة سنة، وأتم الشاعر دراسته الابتدائية بتفوق كبير<sup>66</sup>.

وبعد دراسته الإبتدائية عادت عائلته إلى العمارة، حيث أكمل الصف الأول المتوسط فيها ثم إنتقلت العائلة إلى بغداد، فدرس الشاعر الصف الثاني المتوسط في المدرسة الغربية المتوسطة وهي المدرسة النموذجية في بغداد، ومن طريف القول ان عبد الرزاق في ذلك العمر كان صغير الحجم فكان يظهر أصغر من عمره بكثير، فكان الطلاب يستهزؤون منه كثيراً بسبب قامته القصيرة ومن المواقف الطريفة ما حدث له يوم دخوله المتوسطة، إذ أصطحبه والده ليسجله في المدرسة الغربية المتوسطة، فدخلا إلى غرفة المدير وبحضور بعض المدرسين فعندما رآه مدير المدرسة قال لوالده، إن المدرسة الابتدائية خلفنا، فقال له والد عبد الرزاق إنه في المتوسطة، فاستغرب المدير وقال بدهشة واضحة أكمل البكالوريا السادس؟، فرد والده هو في الثاني المتوسط فضحك الجميع وقال له المدير : ياعم عينك أن تحضر كاروكك (المهد)، وفيها أكمل دراسته المتوسطة، ثم التحق بالإعدادية المركزية للبنين ودرس فيها الصف الرابع الفرع الأدبي، وبعدها تابع دراسته في المرحلة الثانوية، وقد أنهى دراسته الثانوية بتقدير أهله إلى أن يكون من أوائل المقبولين في دار المعلمين العالية، في قسم اللغة العربية وذلك في عام 1947<sup>67</sup>.

وقد أعرب الشاعر كثيراً عن مدى تقديره لأساتذته ومعلميه الذين تركوا بصمة واضحة في حياته، فهو لا يزال يشير لهم بالفضل والعرفان على دعمهم وتشجيعهم له في مواصلة طريقه في الاتجاه الصحيح، فتتلمذ عبد الرزاق على يد أساتذته فضلاء لهم دور واضح في تشكيل شخصيته وتقويتها، إذ كان لأساتذته في العمارة وهو في المرحلة الابتدائية تأثير قوي في تعزيز ثقته بنفسه، ومن بينهم

<sup>65</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص34.

<sup>66</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص35.

<sup>67</sup> - انظر: صباح البوريج، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص59.

الأستاذ بطرس نقاشة، الذي قدر موهبته في اللغة العربية أثناء تدريسه له وذلك بعد أن اختبره بكتابة عشر كلمات على السبورة، فكتبها ولم يخطئ إلا في واحدة، فأعجب به وكتب المدرس رسالة إلى أهله يقول فيها: "اعتنوا بولدكم هذا فسيكون شيئاً في قادم الأيام" حيث تركت في نفسه أثراً عميقاً ومحبة لأستاذه على الرغم من عدم فهم قصد المدرس وقتها<sup>68</sup>.

كما شكر الأستاذ شاكر محمود، فيه حين كان طالباً في المدرسة الابتدائية أيضاً، يقول عبد الرزاق: "كنت النغ في حرف الرء، وأحن في حرف السين والصاد والزاي، ورغم ذلك كان أستاذه يخرجنني كل صباح يوم الخميس لتحية العلم وقراءة قصيدة العلم، أمام حشود الطلاب، مما رفع من شأني ومقدرتي أمام زملائي، وأسهم في تدريبي على الإلقاء وسمعه يقول لصاحبه: هل انتهت إلى طريقة إلقائه، وإلى مدى انفعاله وهو يقرأ<sup>69</sup>، وقد ذكر الشاعر في قصيدته (الشعراء):

مذ كان صوتي كصوت قبرة  
وكان لي لثغة أحاولها  
عراق، والراء حين ألفظها  
أسمع أمي تعلقو هلاهلها  
للان والراء يا عراق هوى  
ودوحة في دمي بلابلها<sup>70</sup>.

ومن بين المدرسين الذين تركوا أثراً جميلاً في حياته، وهو طالب في المرحلة الإعدادية أستاذه إبراهيم أبو الفتوح، كان ذلك في السنة الأولى من الإعدادية، إذ انتقل مع عائلته إلى بغداد، وأقاموا في محلة (الصرافية)، ودرس في المدرسة الغربية المتوسطة، وهناك تفتحت براعم الشعر لديه، إذ كان بيته يبعد عن المدرسة قليلاً، وفي أثناء طريقه إلى المدرسة كان ينظم أبياتاً غير منظمة من الشعر، وذات مرة حدثت له حادثة طريفة تركت أثراً في نفسه، ففي أثناء ذهابه للمدرسة كل يوم، كان يتأخر في وصوله للمدرسة، فيسجله المراقب من الغائبين، ومرة فإوضه المراقب على أن يمدحه بقصيدة مقابل أن لا يسجله غائباً، فكتب الشاعر بعض الأبيات التي يمدحه فيها، فكان من المراقب أن سلمها إلى أستاذ اللغة العربية، وهو الأستاذ إبراهيم أبو الفتوح، فقرأها الأستاذ، واطلعها<sup>71</sup>.

68\_ انظر: موقع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، [www.abdulrazzak.com](http://www.abdulrazzak.com).

69\_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص36.

70\_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص338.

71\_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص37.

دهش أستاذه وطلب منه على إثرها أن يكتب محاورة بين الفصول الأربعة، في ثمانية أبيات، فكتب عبد الرزاق محاورة في ستة عشر بيتاً من الشعر، فعرف الأستاذ أنه يمتلك موهبة في كتابة الشعر فعزز لديه هذه الموهبة ونعته بالعبقري، يقول عبد الرزاق منذ ذلك الوقت تغيرت كثيراً فقد ترك هذا الموقف أثراً بالغاً في نفسي، فحفزني على نظم الشعر وحب المطالعة ودراسة اللغة العربية، وكان منه أن أهداني مجموعة ثمينة من الكتب<sup>72</sup>.

وكتب أيضاً وهو في هذه المرحلة قصيدة حب لابنة عمه ومطلعها:

بلقيس يا بلقيس يا حلم العذارى الحلمات<sup>73</sup>.

وبعد إنجازه المرحلة الثانوية التحق الشاعر في دار المعلمين العالية، وذلك بعد اجتيازه المقابلة التي تعقدتها الكلية قبل دخول قسم اللغة العربية، فكان من بين أسباب دخوله قسم اللغة العربية، كتابته الشعر، ورغبة منه في تطوير نفسه، وزيادة معرفته للغة العربية وأدائها<sup>74</sup>.

شكلت دار المعلمين المرحلة الثقافية الثانية في حياة الشاعر عبد الرزاق، فقد كان للكلية أصدق الأثر في مسيرته الشعرية، فهي مرحلة من أغلى مراحل حياته، ينسب عبد الرزاق ذلك إلى أسباب يذكرها هو: أولاً: لغنى الحياة الجامعية، ولكثرة الجديد فيها، وثانياً: فيما دخلت المعتزك الأدبي وفيها استويت شاعرا<sup>75</sup>.

تعرف الشاعر في السنة الأولى في دار المعلمين العالية، إلى الشاعر بدر شاكر السياب، وهو طالب في الصف الرابع من قسم اللغة الإنجليزية، وقد عرفته به ابنة خاله الشاعرة لميعة عباس عمارة، وربطته ببدر شاكر السياب علاقة قوية لا من أجل شاعريته، إنما كانت إرضاء للشاعرة لميعة عمارة التي كانت تربطها ببدر السياب علاقة إعجاب، فيها الكثير من المودة والحب من جانبها ومن جانبه، وبعدها تعرف إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان في الصف الثالث من قسم اللغة العربية، وقد عرفه الشاعر بدر شاكر على مجموعة من الشعراء الرواد والجيل التالي، من بين هؤلاء الشعراء الرواد محمود البريكان، وبلند الحيدري، وأكرم الوتري، ورشيد

<sup>72</sup> نفس المصدر السابق، ص37..

<sup>73</sup> عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص338.

<sup>74</sup> ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص37.

<sup>75</sup> نفس المصدر السابق، ص37.

ياسين، وحسين مردان، وأما الجيل الثاني من الشعراء يذكر منهم: سعدي يوسف، وكاظم نعمة التميمي ومحمد جميل شلش، وراضي مهدي السعيد، وقد أصبح كثير منهم أصدقاءه وزملاءه، وربطته بهم علاقة طيبة، خاصة سعدي يوسف وكاظم التميمي، وقد كان لهؤلاء الشعراء تأثير في إغناء تجربته الشعرية والإبداعية<sup>76</sup>.

كان لدار المعلمين العالية، اثر على الشاعر والشعراء عامة، ففي تلك الفترة كانت الكلية تقيم مهرجاناً سنوياً للشعر في كل عام، يقدم طلبة الكلية فيه كلمات وأشعاراً وموضوعات عديدة، ومن خلالها ظهر الشاعر عبد الرزاق وبرز شاعراً له وجوده، يقول عبد الرزاق: لم اشتهر عن طريق الصحف والمجلات، فقد كنت اكسل خلق الله في موضوع نشر قصائدي فقد كانت تمضي القصيدة اسبوعاً كاملاً في جيبى ولم أرسلها إلى الصحف، فأنا اشتهرت عن طريق التظاهرات والأحداث السياسية التي كان الشارع بوقتها الملتهية وعلى إثرها انفصل من الكلية لمدة سنة كاملة<sup>77</sup>.

وفي عام 1947 حدث احتجاج كبير ضد معاهدة (بورتسموث) وسمي هذا العام بعام الوثبة سالت فيه دماء وحملت تظاهرات كبيرة، خاصة لطلبة الكليات والمعاهد فقد كان الشاعر يكتب كل يوم قصيدة ليلقيها في التظاهرات، وكانت أولى تجارب الشاعر النضالية، ونتج عن مشاركته في التظاهرات، قرار فصله من الكلية لمدة عام، فكانت بذلك أول صدمة يتلقاها الشاعر بسبب السياسة يقول الشاعر: " كانت معاناتي الكبرى، أنني كنت أستमित لأختصر الزمن، كي أعيل أخواني وأخواتي ... فجاء فصلي هذا ضربة قاصمة لكل أحلامي بالوظيفة<sup>78</sup> .

بعد صدور قرار فصله من الكلية لمدة عام، قرر الشاعر العمل بمهنة الصياغة، لأنها مهنة أبيه وأيضا طائفته، لكن عيون المخبرين ظلت تلاحقه في كل مكان، ولم يجد غير السفر إلى الكويت حيث يقيم والده، وأقام هناك تسعة شهور، عمل خلالها صائغاً، وقد وصفها الشاعر بقوله: كانت لي أشد من سجون الأرض، ولكنها أسدت لي خدمة كبيرة، إذ اني نضجت فيها شعرياً وسياسياً، وأدركت معنى أن يكون للانسان وطن... ومعنى أن يتعد عن وطنه أو يلجأ لسواه،،، وساعد اتقاد الحنين إلى أهلي وأصدقائي، وإلى

<sup>76</sup> \_ أنظر: صباح البوريج، التواصل بالتراث في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص60.

<sup>77</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص63.

<sup>78</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص63.

العراق، وعلى اتقاد جذوة الشعر في داخلي<sup>79</sup>. فهنالكَ أقبل على القراءة وكتابة الشعر، فإنعكس تأثيرها بشكل ايجابي على حياته الإبداعية بعد عودته لدار المعلمين، فوجد الشاعر لدى عودته أن أثر قصائده السياسية لا تزال قائمة إلى حين عودته، مما زاد إحساسه بالبطولة والنجاح، فرشح إلى عضوية الحزب الشيوعي العراقي، فزاد شعوره بزهو البطولة والتضحية، وبعدها واصل دراسته في العالية<sup>80</sup>.

تتلذذ عبد الرزاق في دار المعلمين العالية على يد أساتذة كبار، كانوا سبباً من الأسباب التي أثرت على شخصيته، ومهدت الطريق أمامه لدخول عالم الشعر والإبداع، فالشاعر يعزو لهم الفضل في تمكنه من اللغة العربية وعشقه لها، ومن بينهم: الدكتور محمد مهدي البصير، وكان معجباً به أشد أعجاب، والدكتور هاشم عطية أستاذ الادب الجاهلي، والدكتور أحمد عبد الستار الجواربي، والدكتور سليم النعيمي، والدكتور مصطفى جوك، والدكتور جميل سعيد<sup>81</sup>.

عُرف عبد الرزاق شاعراً مبتدئاً، وهو لم يبلغ العشرين من العمر، وهو طالب في دار المعلمين العالية، ففي كل يوم خميس كانت الكلية العالية تجتمع وتقدم محاضرات من زائر أجنبي أو مسؤول عراقي، وكان الشعر هو سيد المناسبات، إذ يلقي طلب العالية الشعر، ومن هنا ظهر عبد الرزاق، وكان يفوز بالجائزة الأولى من بين عدد من الشعراء، عايش عبد الرزاق أهم أحداث العصر إلا أن الأجواء في تلك الفترة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية كانت مشحونة سياسياً، والمذاهب الوافدة من الغرب تثير المشاحنات بين أبناء البلد الواحد، فالجميع يتحدث عن الوطن وعن المستعمر الغاصب، فالجتماع كان يعيش في حالة من التمرد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وبسبب السياسة كان يتعرض بعض الناس إلى الفصل من الوظائف، ويدخلون السجن والشاعر عبد الرزاق كان يعاني كثيره من هذه الأحداث<sup>82</sup>، فمعظم الشعراء في العالية هم أصدقاؤه أو زملاؤه، كان الشعراء يترددون على المقاهي في منطقة (الحيدر خانة) فمنهم من جيل بدر والجيل اللاحق، الذي تفصل بين أديبائه والأديباء السابقين سنتان<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> - نفس المصدر السابق، ص 63.

<sup>80</sup> - نفس المصدر السابق، ص 64.

<sup>81</sup> - انظر، صباح نجم البوريج، ص 61.

<sup>82</sup> - انظر، عبد الواحد لؤلؤة، عبد الرزاق عبد الواحد، شاعر لجميع الفصول، اصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص 192.

<sup>83</sup> - ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص 40.



فهذه العوامل مجتمعة لعبت دوراً في رقد تجربته الشعرية، فمن بيئته الواعية المثقفة أولاً. ومن الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية والتظاهرات، ففي كل يوم مظاهرة كان عبد الرزاق يكتب قصيدة سياسية يلقيها في المتظاهرين ثانياً، ومن مرافقته لرواد الشعر ثالثاً، ومن المصادر التي تأثر بها إبداع عبد الرزاق القرآن الكريم، فقد حفظ القرآن ووظف الكثير من رموزه الدينية في شعره وسنأتي إلى بيان ذلك لاحقاً عند الحديث عن تجربته، فقد حفظ القرآن وهو في المرحلة الابتدائية بدءاً من الصف الخامس والسادس وما بعدها، وكان من الأسباب التي جعلته يواصل حفظه هو ما حصل له وهو في المرحلة الابتدائية عندما منعه المعلم دخول حصة الدين، كانت حادثة مؤلمة في نفسه. كان عبد الرزاق في مدرسة علي الغربي ينتظر جرس الحصة ليدخل درس الدين، وفجأة أمسك بيده طالب اسمه إبراهيم حسقيل وهو اليهودي الوحيد في المدرسة والشاعر هو الصابئي الوحيد في المدرسة أيضاً وقال له إلى أين تذهب؟ فأجابته إلى الدرس، قال له إبراهيم سوف يطردك المعلم، فلم يأخذ بكلامه وذهب عبد الرزاق إلى الدرس فطرده المعلم فور دخوله الصف، وكان جواب عبد الرزاق كنا ندرس الدين طيلة السنوات الخمس في العمارة، رد عليه المعلم أنت في علي الغربي، خرج الشاعر من الصف وبدأ يقرأ بصوت عال في ساحة المدرسة، فطلبه المعلم فظن الشاعر أنه يريد أن يدخله الصف، فما كان منه أن أخذ الجزء بقسوة بالغة، مرت الأيام والشاعر شديد التعلق بالقرآن لمرارة موقف المعلم آنذاك، لهذا دأب على حفظه وقرائنه وسماع تجويده<sup>84</sup>.

ومن المصادر الأخرى حفظه لديوان المتنبي ونهج البلاغة عن ظهر قلب، وهو في الصف الأول والثاني من الكلية، مما جعل شعره يتصف بالجزالة والرصانة وقوة التأثير، فقد ساعده حفظه لديوان المتنبي في فخامة التركيب الشعري والبناء الشعري المحكم، إذ لا يستطيع القارئ لشعره أن يسقط كلمة واحدة من موقعها، كما أسهم ذلك في تجديد شعره وأغنائه بالعناصر الفنية، استند الشاعر في إبداعه أيضاً إلى ثقافته الأدبية الواسعة، وإلى تجربة حياتية غنية، قيص له أن يعيشها في أحوال متباينة ومستويات مختلفة، وإلى معاصرتة لأمراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي وعلى رأسهم الجواهري، ويعد الجواهري مثله الأعلى، كما قابل عبد الرزاق عبد الواحد عدداً من رموز الشعر العربي الحديث، كما ذكر سابقاً وأهمهم بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، ونازك

<sup>84</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص 41.

الملائكة، وشاذل طاقة، وليمعة عباس عمارة، وحسين مردان، ورشيد ياسين، ومحمود البريكان، وأكرم الوتري وآخرون من رواد الحداثة الشعرية في العراق، عرفهم عن كتب، ودارت بينهم أحاديث أدبية ومناقشات، وهو من الجيل الثاني للصيق بالسياب<sup>85</sup>.

### 3.1. حياته العملية

بدأ عبد الرزاق حياته العملية مدرساً، إذ عين في المدرسة المتوسطة في منبلي مدة عام واحد وذلك في 1952، وعلى الرغم من أن المنطقة نائية فقيرة، إلا أنها شغلت مكانة في نفس الشاعر، فقد عُني الشاعر بتثقيف نفسه من خلال قراءة العديد من الكتب في وقت فراغه، ثم انتقل إلى "الحلة"، وعمل فيها مدرساً لمدة عام واحد أيضاً، بعدها جاء قرار نقله إلى "ثانوية كفري للبنين" ليرفع من مستوى طلابها بسبب ضعفهم في اللغة العربية، يعود ذلك إلى أن لهجتها المحلية ليست عربية، وبعد مرور تسعة وعشرين يوماً، وقبل أن يتسلم راتبه لهذا الشهر جاء قرار فصله لمدة خمس سنوات بسبب عدم كفايته كما جاء في القرار، لكنه يعزو فصله لأسباب تتعلق بقصائده السياسية<sup>86</sup>.

في عام 1957 عاد إلى التعليم وأختار التدريس في ثانوية كركوك للبنين، ثم عمل في عام 1959 معاوناً لعميد معهد الفنون الجميلة ببغداد، وبعدها نُقل من وظيفته هذه إلى معلم في ناحية من نواحي محافظة بابل، وذلك بعد أن ألقى قصيدته "ياخال عوف" على إثر رحيل الجواهري رغماً عنه من العراق<sup>87</sup>.

يقول فيها :

مفازة هي ... نطويها وتطوينا      جدي خطى فلقد جد السرى فينا

جدي خطى اننا حرى جواحننا      حرى مواطونا، حرى مهاوينا

تحميلنا وفرط الغيظ يهرسنا      هرس الرحى، ومهيض الجرح يطغينا

كم من خضيل توسدنا، ومنبجسنا      ماء غشيناها حتى كاد يغوينا

<sup>85</sup> - حسين جمعة، عبد الرزاق عبد الواحد والحضور المتجدد، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص13.

<sup>86</sup> - ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص42.

<sup>87</sup> - انظر، صباح البوريج، النواصل بالتراث، ص 64.

وكم مظل تفيأنا عرائشه لم ندر أنا تفيأنا ثعابيننا<sup>88</sup>.

في عام 1970 انتقلت وظيفته من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة والإعلام ، وللتدليل على مكانته الأدبية فقد شغل عبد الرزاق العديد من المناصب الأدبية الثقافية، فعمل سكرتيراً لتحرير مجلة "الأقلام"، ثم رئيساً لتحريرها، ثم مديراً للمركز الفلكلوري العراقي، ثم عميداً لمعهد الدراسات، ثم مديراً عاماً للمكتبة الوطنية، فمديراً عاماً لثقافة الطفل، ثم عين مستشاراً ثقافياً للوزارة .

كما عمل الشاعر عضواً في هيئة رئاسة المجلس الوطني للسلم والتضامن في العراق، ورئيساً للهيئة الإدارية لنادي التعارف الثقافي في بغداد، ثم عضواً في مجلس إدارة أفاق العربية وعضواً في اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى ويعد عبد الرزاق من المؤسسين الأوائل لاتحاد الأدباء في العراق، وحاز خلال مسيرته الإبداعية على جوائز وتقديرات في مؤتمرات ومهرجانات أدبية وشعرية في دول عربية وأجنبية، كما حصل على أوسمة عالمية عديدة في الأدب، منها:

#### 4.1. الأوسمة العالمية التي حصل عليها في الأدب

وسام بوشكين في مهرجان الشعر العالمي في بطرسبرج 1976، ودرع جامعة كامبردج وشهادة الاستحقاق منها 1979، وميدالية (القصيد الذهبية) في مهرجان ستروكا الشعري العالمي في يوغوسلافيا 1986 وجائزة صدام الأولى في الشعر العربي عام 1987، وحصل على وسام العالم الذهبي في مهرجان الشعر العالمي في بلغراد 1999 وفاز بالجائزة الأولى للمرة الثالثة في هذا المهرجان، أما المرة الأولى فكانت في عام 1974، والثانية في عام 1986 ومنح وسام الاس من الطائفة المندائية على ترجمته الكتاب المقدس (الكنز ربه) باللغة العربية في عام 2000 وتم تكريمه ومنحه درع دمشق برعاية وزير ثقافة الجمهورية العربية السورية، في 24\_25/11/2008 ومنح الشاعر عبد الرزاق أيضاً شهادة الدكتوراه الفخرية من المجلس "الأعلى للإعلام الفلسطيني" بدولة فلسطين، وذلك لكتاباته الإبداعية وإثرائه المكتبة العربية بأشعاره التي تغلي بها بالوطن العربي الكبير والمقاومة الباسلة في 2013<sup>89</sup> وحصل على جائزة الإبداع الكبرى وميدالية الشرف الذهبية من قناة الشرقية العراقية في 2013/6/27.

88- عبد الرزاق عبد الواحد الأعمال الكاملة، ص181- 183 .

66 -ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص44 .

وفي الولايات المتحدة الأمريكية نشرت له مجموعة قصائد مختارة بدقة، قامت بترجمتها في جامعة كولومبيا في نيويورك كل من الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي والدكتورة لينا الجيوسي والشاعرة الأمريكية ديانا هوفاسيا وترجمت له أيضا أربعة آلاف بيت من الشعر إلى اليوغسلافية عام 1989 وترجم البروفيسور جاك بيرك مجموعة من قصائده والقسمين الأول والثاني من ملحتمه الصوت إلى اللغة الفرنسية وقد أحدثت ترجمتها هزة في أوساط السوربون الأدبية ونشرت له مجموعة قصائد مختارة في هلنسكي بعد ترجمتها إلى الفنلندية<sup>90</sup>.



---

<sup>90</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص46 .

## 5.1. الموسوعات التي كتبت عنه

### كتبت عنه الموسوعات التالية:

1. موسوعة [Men and Women of Discrimination] كامبردج، لندن 1979 .
2. موسوعة [Dictionary of international Biography] لندن / 1979.
3. موسوعة [Men of Achievement] كامبردج لندن 1980.
4. موسوعة [Who is Who] كامبردج، لندن / 1981.

## 6.1. أعماله الشعرية

نشر الشاعر أول قصيدة عام 1945 في جريدة الوطن العراقية، عنوانها (إلى سائلة)، وهو طالب في الإعدادية المركزية في الصف الرابع الأدبي، وأول قصيدة تفعيلة كانت عام 1949، نشرها في مجلة البيان النجفية. أما أول مجموعة شعرية صدرت له عام 1950 بعنوان " لعنة الشيطان "، وصدر له العديد من الدواوين الشعرية منها عشرة مجموعات شعرية للأطفال، ومجموعة من المسرحيات الشعرية<sup>91</sup>.

صدر للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد المجاميع الشعرية الآتية : -

1. "لعنة الشيطان" 1950، وهذا الديوان قصة شعرية فازت بالجائزة الأولى لمهرجان العالية في بغداد
2. "طيبة" 1956
3. "النشيد العظيم" 1956
4. "فضائد كانت ممنوعة" 1963 أحرقتها الرقابة
5. "أوراق على رصيف الذاكرة" 1970.
6. "خيمة على مشارف الأربعين" 1970.

<sup>91</sup> - ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص45.

7. "الخيمة الثانية" 1975
8. "كتب في قادسية صدام" 1981
9. "مسرحية الحر الرياحي" 1982
10. "من أين هدموك ... هذي الساعة" 1982.
11. "في لهيب القادسية" 1983.
12. "سلاما يا مياه الأرض" 1986
13. "البشير الجزء الأول" 1986.
14. "يا سيد المشرقين يا وطني" 1987.
15. "هو الذي رأى" 1989
16. "حصار الخضر" مسرحية 1989
17. "يا صبر أيوب، ديوان أم المعارك" 1993
18. "البشير الجزء الثاني" 1993 .
19. "قصائد في الحب والموت" 1993.
20. "الصوت، ملحمة شعرية في أربعة فصول" 1972-1993
21. "لغة الكبرياء، آخر دواوين القادسية" 1995.
22. "ديوان المراثي" 1997.
23. "ديوان قصائد كتبت لها" 1997.
24. "ديوان القصائد" 1997
25. "مسرحية" ما لم تروه شهرزاد من قصص السندباد" 1997
26. "صمت المحيطات" 1998.

27. "سهر على مهود فارغة" 1999
28. "الزفاف" مسرحية .
29. "ديوان يوميات أعرابي".
30. "مسرحية كلكامش".
31. "الملكات" مسرحية شعرية.
32. ديوان "بك أنت نبدأ".
33. "بين الجسد والروح" مسرحية شعرية في فصل واحد
34. "جزيرة الطيور" مسرحية شعرية
35. "العنقاء" مسرحية
36. "سفر التكوين"
37. "الأكوان"
38. "الليلة الثانية بعد الالف" 2001 مسرحية شعرية
39. "انسكلوبيديا الحب" مجموعة شعرية \ اتحاد الكتاب العرب، دمشق عام 2003
40. "قمر في شواطئ العمارة" مجموعة شعرية اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003
41. "أرق بعد الستين".
42. "في مواسم التعب" 2006
43. "120 قصيدة حب" 2007
44. "قصائد مختارة" 2008
45. "زيبية والملك" عمل شعري بين الرواية والمسرح / دمشق عام 2009
46. "يا نائي الدار" 2010.

47. "مائة وثلاثون قصيدة حب" 2013

48. "يا عراق" 2013.

49. "المريديات" 2013

#### شعر الأطفال ومنه:

1. قصائد للأطفال، مجموعة شعرية 1976.

2. النهر والبستان مجموعة شعرية 1976

3. الولد العاقل، مسرحية شعرية 1977

4. الغيمة المنشدة مجموعة شعرية 1984.

5. حالتان تحت المطر، مجموعة شعرية 1986.

6. بهبهان يلعب، قصيدة واحدة، 1987.

7. الطفل والفراشة، قصيدة واحدة، 1989.

8. البحار الصغير، قصيدة واحدة، 1989 .

9. النسر العربي.

ونشر الشاعر جزءاً من أعماله في أربعة مجلدات 2000-2001-2002، وتضم أكثر من ألفي صفحة، وعرضت غالبية

قصائده على مواقع الحوسبة .

وتقع أعمال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في سبعة وخمسين عملاً، اختزلت مسيرته الشعرية التي شكلت رافداً من روافد

الشعر العربي المعاصر، إن تجرته الشعرية تترجم مسيرة حياته بكل ما فيها من إنجازات أو معوقات، فقد زحرت أعماله بالكثير من

الملامح الفنية والجمالية المميزة، مما جعله محط أنظار النقاد والدارسين من مختلف الأقطار.

تعد تجربة الشاعر من أبرز التجارب الشعرية المعاصرة، إذ شكلت حياة شعرية كاملة تمتد قرابة ستة عقود، جمعت بين

جماليات القصيدة العربية التقليدية والرؤى الجديدة المعاصرة، فكتب القصيدة العربية التقليدية بطرائق حديثة، مرتكزاً على معجم شعري



ثري ولغة ناصعة جزلة، فضلاً عن تمرسه بكتابة الأنواع الشعرية، فبرع في كتابة المطولات، فهناك الكثير من القصائد الطويلة التي انطوى جزء كبير منها على بعد درامي، كما في قصيدة "صبر أيوب" و "ملحمة الصوت"، واتجه إلى كتابة المسرحيات الشعرية المبنية على فكرة الصراع والحوار وتعدد الأصوات، كما في مسرحية "الحر الرياحي"، مستغلاً بذلك تجارب الشعر الجديد بالانفتاح على الفنون الأخرى، كالقصة والمسرح والدراما.

وأخيراً، يمكن القول: إن الشاعر عبد الرزاق يمتلك تجربة شعرية طويلة، اتسمت بالعمق والجازبية، أغناها بمعجمه الشعري الثري، الذي انعكس على عباراته وألفاظه وصوره وتراكيبه ولغته. فعبد الرزاق الإنسان والسياسي ثم الشاعر - أو كل ذلك في آن واحد انطلق في رؤيته للحياة من رؤية واقعية إنسانية متحركة. فمن خلال شعره حاول عرض الواقع في نسيج لغوي يعتمد الكلمة والمنطق والإقناع الداخلي، وقد جاء موقفه هذا في إطار وعي الواقع وعلاقاته، فسعى إلى إعادة صياغة هذا الواقع بإطار جمالي وصولاً لجعل الشعر في خدمة الإنسان، يسهم في دفع حركة المجتمع إلى الأمام<sup>92</sup>.

## 7.1. تجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية

### 1.7.1 بداياته الشعرية

عايش عبد الرزاق عبد الواحد أهم أحداث العصر، وكان لصيقاً ببعضها، مما كان له أثر كبير في تشكيل مسار شعره، فجاء شعره انعكاساً للواقع الذي كان يعيشه العراق بشكل خاص والوطن العربي بشكل عام في تلك الفترة، من تأزم على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فأثرت على جميع نواحي الحياة بشكل عام والشعر بشكل خاص، إذ خاض الشعر معركة التأزم هذه، فأغنت مضامينه برؤى وأفكار جديدة تبعها تطور في بنية القصيدة المعاصرة، وكان من أهم إنجازات الشعراء الجديدة على مستوى بناء القصيدة يتمثل في توظيف الأسلوب الدرامي<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> - صباح نجم البوريح، التواصل بالتراث، في شعر عبد الرزاق، ص 205.

<sup>93</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 39.

البنية الدرامية التي في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، لزاماً على الدراسة أن تتابع مراحل تطور القصيدة لدى الشاعر عبد الرزاق من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية الطويلة، وملاحظة كيفية وصوله إلى الدرامية ؛ ولذلك تم تقسيم حياته الشعرية على مرحلتين: المرحلة الأولى في الغنائية والرومانسية، أما المرحلة الثانية فتتمثل بالتوجه نحو البناء الدرامي والمسرحي (الواقعية الرمزية).<sup>94</sup>

### 2.7.1. مراحل تجربة عبد الرزاق الشعرية

بدأ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد حياته الشعرية شاعراً غنائياً رومانسياً، وهي البداية الأولى لأغلب الشعراء في ذلك الوقت، إذ إن الرومانسية كانت في أوجها وكانت تسم أعمال الشعراء على تفاوت في نسب استغراقهم فيها، فشكلت النمط العام للتعبير الشعري في ذلك الوقت، وفي العودة إلى بواكير أعماله الشعرية ممثلة بديوانه الأول لعنة الشيطان 1950، وديوانه "طيبة" 1956 وديوانه "النشيد العظيم" 1956، و"أوراق على رصيف الذاكرة" 1970، و"خيمة على مشارف الأربعين" 1971 يتبين أن أغلب قصائد هذه الدواوين تقليدية، من حيث البناء والإطار الموسيقية والمضامين التي تتصل بالحرب والسلام كما في ديوانه النشيد العظيم والتوق إلى النصر، والشعور بالأمل بالرغم من كدر الحياة ، اذ كان للأمل مكانته الخاصة في النفوس كما في ديوانه طيبة. وعدد من هذه القصائد يلتزم بالبحور الشائعة المعروفة، كالكامل والطويل والبسيط والخفيف، فهي تعبر بشكل مباشر من التجربة الذاتية للشاعر، وتطغى عليها اللغة الخطابية وبرز في هذه المجموع صوت الشاعر المنفرد ليعبر عن ذاته وهمومها، ويحمل هم الناس البسطاء وآمالهم بالحرية والنصر، يقول البياتي في تعليقه على ديوان طيبة: وما استطاع أن يحققه عبد الرزاق في مجموعته هذه طيبة إنه استطاع أن يعبر بشيء من الطلاقة واليسر عن هموم البسطاء من الناس وعن مخاوفهم وأعيادهم الأرضية وحبهم لكل ما هو جميل ولكل ما هو قدر وبشع وكريه وبعبارة أخرى إنه استطاع أن يعبر عن المضمون الذي يزهر على شفاه البسطاء<sup>95</sup>. تعد قصائد هذه الدواوين أمودجاً حياً على المرحلة الأولى لمسيرته الشعرية، وعند الوقوف على عناوين العديد من القصائد في دواوينه سابقة الذكر نجد أنها تحمل مضامين مستقاة من واقع الحياة اليومية فتحمل هموم الناس البسطاء، ففي ديوانه طيبة نلاحظ العناوين الآتية: (من حياتنا لا بد أن نعيش،

<sup>94</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد ، الأعمال الكاملة، ج1، ص 39.

<sup>95</sup> - نفس المصدر السابق، ص39.

بشير، الطفولة الخائفة، الحرب والسلام، شيء لم أفقده)، كما أنها تحمل روح غنائية خطابية تعبر بصورة مباشرة عن طيبة الإنسان، وعن حلمه البسيط يقول الشاعر عبد الرزاق في إهداء قصائد ديوان طيبة:

لا أومن بشيء إيماني بالإنسان

وإلى أنبل ما في كل إنسان

إلى الطيبة فيه<sup>96</sup>.

ومن قصيدته "لا بد أن أعيش" يلحظ القارئ لهذه الأبيات بساطة التعبير والإحساس، وعمق المعاني ووضوحها، وترجمة المعاناة التي يعيشها، ويظهر هذا من الرؤية السوداوية (أظلم الطريق)، وتوظيفه للألفاظ الدقيقة مثل: (يسحق، الحرمان، العذاب، الأنين) والشاعر يبحث عن المستقبل المجهول، ورغم كل ذلك فإنه يحلم بالأمل القادم وبإسقاط حقوق الإنسان، وهو العيش الكريم، يقول الشاعر:

إن أظلم الطريق

فلا تخف، فكل خطوة لمنتهاه

أضاءها صديق

أنظر إليهم دمهم ما زال في ثراه

سمعت من يقول

"أن فلاناً مثقل بسبعة صغار

فما له يسير؟

ما برحت تجول

<sup>96</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج1، ص 41.

ملء حياتي كلما أسقط في يدي

عينا أخي الصغير

يضج فيهما سؤال يسحق الضمير

"أمنت لي غدي؟؟"

.....

لا بد أن يعيش كالبشر

مبتسماً طليق

لا يعرف الحرمان والعذاب والأثين

فما تريد من أبي سبعة سائلين<sup>97</sup>؟؟

وقصيدة أخرى يصور الشاعر فيها حياته ومعاناة والدته في ظل الظروف الصعبة، وهي تسعى لتعيل سبعة أولاد، رسم

الشاعر مشهداً حزيناً جسد فيها تلك المعاناة، وهذه أبيات من القصيدة "من حياتنا":

أدري بأنك رغم هول الداء لا تتكلمين

أدري بأنك تنزعين

وتغالطين الموت خشية أن أراك

أنا المريض

تتألمين<sup>98</sup>.

ماذا بوسعك أنت يا أمماً لسبعة أشقياء

<sup>97</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج1، ص 39-41.

<sup>98</sup> - نفس المصدر السابق، ص 60.

طوفت حتى بالحليب، أعز أيام الشتاء

تتخبطين مع الشروق

فوق الوحول، ونعلك المهروء يوسع من شقوق

قدميك... لن أنسى رجوعك ذات يوم تلهثين

كنا جميعاً نائمين

فقبعت، كي لا توقظينا، في سكون تنشجين

ونهُضت فإنقطع البكاء

فرأيت بين الطين في قدميك آثار الدماء<sup>99</sup>.

ومن ديوان النشيد العظيم هذه أبيات من قصيدة "الحرب" وقد صورت آبشع صور الدمار الإنساني التي تخلفه الحرب، فقد مادت بأهلها حتى صور الشاعر جثث الناس بالبدور التي يبذرهما الفلاح، الشاعر يتحدث باسم الإنسان في أي مكان. يقول الشاعر:

تلك القبور انظري مادت بأهلها      وازلزلت وتشظى كل ما فيها

ألقت هياكلها للنار واندلعت      فأخذ سافلها وانهار عاليها

فتارة ثورة الإنسان تدفعها      وتارة صرخة الشيطان تنبئها

الموت، يا حرب لا أبقت مزرعة      إلا وقد هجر المحراث راعيها

إلا وقد حرثتها النار وانتشرت      هام الضحايا بذورا في نواحيها<sup>100</sup>

وقد وصفه الدكتور صلاح خالص في تعليقه على ديوان "النشيد العظيم" بأنه من شعراء الكفاح العنيد من أجل المثل

الإنسانية العليا شاعر فد من شعراء النضال من أجل الحرية والكرامة الوطنية<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج1، ص 61

<sup>100</sup> - نفس المصدر السابق، ص 110-111.

أحتفت دواوين الشاعر عبد الرزاق بالعديد من القصائد التي تحمل في طياتها عناصر البناء الدرامي، من صراع وحدث وشخصيات وتعدد الأصوات والحوار وتقنيات أخرى، مما شكلت بنى درامية تميزت بالعمق والحيوية، وأسهمت بالارتقاء بالقصيدة إلى مستوى فني أعلى، ولأن بقاء القصيدة درامياً يحتاج إلى براعة، لم ينضج الصراع الدرامي لدى الشاعر في أعماله إلا في أواخر الستينيات، وأوائل السبعينات<sup>102</sup>، انطلاقاً من قصيدة "الصور" ومتجلية في قصيدة "من أين هدؤوك هذي الساعة"، وصولاً إلى ملحمة الصوت" وقصائد كثيرة كتبها بعد خروجه من العراق إثر الغزو الأمريكي للعراق، تحمل حساً درامياً عالياً ظهر في كثير من قصائده ومن القصائد التي تجلّى فيها عناصر البناء الدرامي :

الصور، مقاضاة رجل أضع ذاكرته، مصادرة منشور سري، الاختيار، تداعيات مندائية، رؤيا نبوخذ نصر، أصابع الخوف، البشير، ألواح الدم، أحتام الدم، المرتقى، من أي جراح الأرض سنشرب يا عطشي، ملحمة الصوت، الزائر الأخير، هو الذي رأى، صبر أيوب، الحر الرياحي، الخيمة الثانية، من أين هدؤوك هذي الساعة، خيمة على مشارف الأربعين، هارب من متحف الآثار، هي حرب صليبية يا محمد، فضلاً عن قصائد في ديوانه المريديات.

فالصراع هو أساس بناء هذه القصائد، إضافة إلى وجود تقنيات أخرى كالحوار، وتعدد الشخصيات، والأصوات، الكورس، الفلاش باك وغيرها من التقنيات، ولأهمية البنية الدرامية، فقد وظف الشاعر التقنيات الحديثة لخدمة نصه الشعري وتطعيمه بعناصر بدائية جديدة من الفنون الأخرى ولا سيما الدرامية، ليكسب نصه الشعري عمقاً وحيوية .

وعلى الرغم من أن المرحلة الثانية ظهرت في أواخر الستينيات، إلا أنه ظهر أن هناك بعض القصائد في ديوانه الأول فيها حس درامي بسيط كما في قصيدة سطوح ومنها هذه الأبيات :

ووشى عويل بنات آوى بالظلام والسكون

فتجاوبت من كل باب

أصوات ألاف الكلاب

<sup>101</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج1، ص96.

<sup>102</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص55.

وتغلغلت تلقي السلام على المسامع والعيون

وعلى السطوح الواطيات

فوق الوسائد والمفارش، وتحت مروحة القمر.

كانت أحاديث السمر

تجتز آلاف المشاكل، والمشاهد، والصور ..

-بالأمس مات أبو فلان .

إسمع إلى نقر الدرابك .. ابنه عقد القران

أبناء هذا الوقت ،،،هه ، ، ، سحقا لهذا من زمان<sup>103</sup> .

يعد المقطع السابق شاهداً على البناء الدرامي لدى الشاعر، ويمكن تلمس العناصر الدرامية فيه كالحوار الذي يظهر من قوله (وشى عويل بنات آوى \ فتجاوبت من كل باب أصوات آلاف الكلاب \ وتغلغلت تلقي السلام) ، ويظهر عنصر المكان (و على السطوح الواطيات \ وتحت مروحة القمر \ فوق الوسائد والمفارش)، أما الزمان يتمثل (عويل بنات آوى في الظلام \ بالأمس مات أبو فلان \ أبناء هذا الوقت \ سحقا لهذا الزمان) وأخيراً ، يظهر الصراع واضحاً في الخلاف بين أبناء هذا الزمان .

<sup>103</sup> \_عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص53 .

### 3.7.1. ملامح جمالية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد:

#### 1.3.7.1. الملامح الشكلية

أظهرت الدراسة لتجربة عبد الرزاق عبد الواحد الشعرية جملة من مزايا إبداعاته الفنية والفكرية، التي تحفل بها دواوينه، لذا سيتم سرد أهم الملامح الفنية والجمالية التي أسهمت في ترسيخ مفهوم الحداثة، وأفصحت عن قدرة الشاعر على استثمار التقنيات الحديثة في بناء قصيدته للوصول إلى الدرامية.

هناك أنماط متعددة من البنى الشكلية في شعر عبد الرزاق منها: القصيدة المزدوجة التي يمزج بها الشاعر بين الأبيات من النمط التقليدي والأبيات من شعر التفعيلة، وهناك القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة التي بقيت على شكل لوحات فجاءت مزيجاً معقداً من التركيب، إذ حشد فيها الشاعر الأسطورة والرمز وأحداث التراث ما أضفى على القصيدة لمسة جمالية وفنية بديعة.

#### 1.1.3.7.1. القصيدة المزدوجة

يستطيع القارئ لشعر عبد الرزاق تطعم العديد من القصائد ذات المهنية المزدوجة، فالشاعر مشغولاً بكتابة القصيدة العمودية بطرائق حدائية، توأكب النضج الفني الذي شهدته القصيدة الجديدة، ومن القصائد المزدوجة قصيدته "لهذا عشقتك" يقول الشاعر :

عشقتك روحاً

وحرفاً يخر دماً

وجروحاً

عشقتك فارعة كنخيل العراق

ونهر فرات دماء يراق

وتحيرت..



حين سألقاك

بمنحني كل شعري طول

يقارب طولك عند العناق؟؟

ولو كنت دمعة

لأغرقت صوتي<sup>104</sup>.

ومن النماذج الشعرية أيضاً قصيدته كبرياء" التي جمع فيها الشاعر بين أبيات من الشعر العمودي وأخرى من شعر التفعيلة  
إن بغداد لا تنتظر.

إنها تنتظر

فهي أم الفتى منتظر

قولي له: قلبي معك

ما دام ثديي أرضعك

وعليك أن تنخي دمي

وعلى دمي أن يسمعك

أعطي وزيدي

يا أم زيدي

وإذا تعبت من العطا

قولي له : أكمل وليدي<sup>105</sup>

<sup>104</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان يا عراق، دار الأديب، عمان، ط1، 2013، ص 113.

<sup>105</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص23.

وقصائد كثيرة منها "يا نجي الله" و "دعاء في ليلة مقمرة" والعديد من القصائد في "ديوان المرديات" و"مجاميع شعرية أخرى، جمعت بين الشكلين التقليدي والتفعيلة .

### 2.1.3.7.1 القصيدة القصيرة

تعد القصيدة القصيرة من أنماط البنى الشائعة في العصر الحديث، وقد اختلف النقاد في تعريفهم لها، فبعضهم نظر إليها من حيث عدد الأبيات وبعضهم الآخر من حيث جوهرها .

وفي تحديد مفهوم القصير يسرد عز الدين إسماعيل النتائج التي توصل إليها هربرت ريد بأن الطول والقصير في الأعمال الشعرية لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً، وأن الفرق بينهما فرق في الجوهر أكثر منه في الطول<sup>106</sup> .

ويرى عز الدين إسماعيل أن القصير ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة لكنها غنائية، تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد<sup>107</sup> .

أُتفق مع تعريف عز الدين إسماعيل للقصيدة القصيرة، لكن المقصود من القصير هنا هو قلة عدد الأسطر بغض النظر عن المضمون، فالاعتماد فقط على البنى الشكلية، إذ تنتشر هذه البنى في أشعار عبد الرزاق وهذه نماذج بسيطة للتدليل على ذلك النمط. قصيدة بعنوان "ادمان" يقول :

سنوات وهو يدور

مشدوداً في هذا الناعور

دميت منه الرقبه

وتأكلت الخشبة

من كثرة ما دار

<sup>106</sup> \_ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 246.

<sup>107</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 251.

ذات نهار

سقط النبر

وقف الثور مروعاً

لا يدري كيف يسير<sup>108</sup>

وقصيدة أخرى بعنوان "مفارقة هندسية" يقول فيها :

يتسع الزمان

يتسع المكان

تتسع الأرقام

تتسع الأبعاد والأحجام

ويصغر البشر

فيصبحون بينها أقزام<sup>109</sup>.

من قصيدة "الفروسية في عصر صغير" يقول :

لابسنا جلد أخيل

لن أقتل

إنني أفرش من لحمي مشاتل

لنبال مزقت جسم الحسين<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، في موسم التعب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006، ص54.

<sup>109</sup> - نفس المصدر السابق، ص 46.

<sup>110</sup> - نفس المصدر السابق، ص 46.

ونموذج آخر بعنوان "ياعراق" يقول فيها :

هنيئاً لمن لا يخونك

هنيئاً لمن إذ تكون طعيناً يكونك

هنيئاً لمن

وهو يلفظ آخر أنفاسه

تتلاقى عليه جفونك<sup>111</sup>.

### 3.1.3.7.1 قصيدة اللوحات

يتلمس الدارس لشعر عبد الرزاق وجود العديد من القصائد التي بنيت على شكل لوحات، كما في قصيدة من أين هدؤوك هذي الساعة فالقصيدة مليئة باللوحات التراثية كصوت المسيح، ويوحنا المعمدان، وتشبي جيفارا، ومن العلاج الأخرى قصيدة "سطوح" يقول الشاعر:

وعلى السطوح الواطيات

فوق الوسائد والمفارش، تحت مروحة القمر

كانت أحاديث السمر

تجتز آلاف المشاكل، والمشاهد، والصور...

هذه لوحة من القصيدة :

أرأيت مدرسة البنات ؟

روت ابنتي أن المديرية والحريم الباقيات

<sup>111</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان ياعراق، ص6.

سألتهن: ايكت الجيل الجديد محجبات؟

ستموت في بيتي الفتاة

لم يبق إلا عرضاً، حتى كلام الله مات .. ؟

ويتابع:

نحن الشباب

لا بد أن نمضي لنثبت أن تيار الحياة

أقوى من المتعفين

أقوى من الخوف الحقيق ومن دموع اليائسين

لا بد أن نمضي ولو فوق الأسنة والحراب<sup>112</sup>.

### 2.3.7.1. الملامح الموضوعية

ومن الملامح المهمة في تجربة عبد الرزاق عبد الواحد على صعيد البناء أنه كتب قصيدته على شكلين، الأول هو قصيدة الشطرين وثانيهما قصيدة التفعيلة بحيث سيطرت قصيدة التفعيلة على معظم دواوينه اللاحقة فقد تميزت البنية العامة أو الكلية لتجربة الشاعر بتربط أجزاءها وتكاملها بحيث يمكن النظر إليها بوصفها وحدة بنائية تضم كل دواوينه.

أن القراءة الدقيقة لدواوين الشاعر أوضحت أن البنية الكلية في تجربة عبد الرزاق تتمثل في موضوعين أساسيين إمتدا على مساحة واسعة من أعماله، فالموضوع الأول هو تعلقه الشديد ببغداد يقول الدكتور نزار بريك هنيدي: لعل أهم ما يلفت النظر في القصائد ذات الشطرين عند الشاعر عبد الرزاق، سيطرة هاجسين رئيسين، تكاد لا تخلو قصيدة من التصريح المباشر بهما، أو الإشارة إليهما، أما الأول منهما فهو تعلقه الشديد ببغداد المدينة، تعلق لا نكاد نرى ما يماثله في الشعر العربي المعاصر، سوى تعلق نزار قباني بمدينته دمشق، ببغداد هي المبتدأ لكل خير تبتكره مخيلة الشاعر<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص53.

<sup>113</sup> \_ نزار بريك هنيدي، عبد الرزاق بين الأصالة والتجديد إصدار خاص بوقائع الندوة النقدية التكريمية للمبدع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص 106.

كما يؤكد الباحث يوسف اليوسف، ذلك في مقدمته التي كتبها لديوان "في مواسم التعب" لعبد الرزاق أن الوطن يحضر حضوراً ملموساً وصريحاً في قصائد الشاعر، فالشاعر لا ينسى العراق الذي تؤلف صورته كل نبضة في شرايين دمه<sup>114</sup>، كقوله:

كبير على بغداد اني اعافها	واني على امنها لديها اخافها
كبير عليها بعدما شاب مفرقي	وجفت عروق القلب حتى شغافها
تَبَعْتُ لِلسَّبْعِينَ شَطَانَ خُرِّهَا	وامواجه في الليل كيف ارتحافها
وَآخِيْتُ فِيهَا النَّخْلَ طَلْعاً، فَمُبْسِراً	الى التمر، والاعداق زاه قطافها
سلامٌ على بغداد.. لسْتُ بعابٍ	عليها واني لي وروحي غلافها
فلو نسمة طافت عليها بغير ما	تراح به أدمى فؤادي طوافها
وها أنا في السَّبْعِينَ أزمعُ عَوْفَهَا	كبير على بغداد أني أعافها

أما الهاجس الثاني الذي يغلب على شعره فهو شعوره بالاعتراب مما يورثه القلق ووجع الروح، ويكاد هذا الهاجس يقرب على كثير من قصائده<sup>115</sup>، ويتجلى هذا الهاجس بهذا الشعور بالوجع كالذي يقهر في قصائده، (يا أم خالد) و(نهایات الأربعين) و(الموجعة) (الزمن العلقم) و(غربة في ليلة الميلاد) (أصابع الخوف) وقصائده الدرامية تمثل عمق هذا الإحساس كالذي يبدو في قوله في قصيدة "الموجعة":

بدد.. كل عمره بدد	كل ما يدعي، وما يعد
القواني، والجاه والولد	والثراء الموهوم، والتلد <sup>116</sup>

وهذه الأبيات من قصيدة يا أم خالد" يقول الشاعر :

لا...لاتلحي في سؤالي	هي بعض أوجاع الليالي
هي بعض ما تركت صرو	فالدهر زادا في رحالي

<sup>114</sup> - انظر، عبد الرزاق عبد الواحد، مقدمة ديوان في مواسم التعب، ص11.

<sup>115</sup> - نفس المصدر السابق ص11.

<sup>116</sup> - نفس المصدر السابق ص11.

وهذا نموذج آخر يجسد صورة من صور الأعراب قصيدة حنين النوق يقول :

اجل .. كلُّ هذا الهُمُّ يوماً سَنَجَلِي      فَعُلَّ لِّلَّتِي تَرْتُو إِلَيْكَ: تَحْمَلِي  
 أَجَلُ كُلِّ هَذَا هَذَا يَوْمًا سَتَنْطَفِي      وَتُبْقِي نِهَايَاتِ بِهَا الْعُمُرُ بِمَلِي  
 وَأَعْلَمُ لَا بَيْتِي سَيَلْتُمُ شِئْلُهُ      وَلَا أَهْلُ بَيْتِي عَائِدِينَ لِمَنْزِلِي  
 وَلَا صَفُونَا يَا أُمَّ خَالِدَ رَاجِعُ      وَلَا ضِحْكَةً إِلَّا لِمُخْضِ التَّجْمَلِ  
 وَلَكِنَّهَا يَا أُمَّ خَالِدَ حَسْرَةٌ      هَيْثُمْتُ بِهَا ضِرْسِي وَقَطَعْتُ أُمَّلِي  
 وَلَوْ كَانَ فِي سَفْحِ الدُّمُوعِ تَعَلَّةٌ      عَزَلْتُ دُمُوعِي طَوَّلَ عُمُرِي بِمِغْزَلِ<sup>118</sup>

تعد قصيدة أصابع الخوف أنموذجاً رائعاً جسّد الشاعر من خلالها مشهداً مؤلماً للاغتراب. فتمثل الصراع فيها بين عالمين عالم الطهر والنقاء والتفاهل، وعالم مزيف وتمثل بالواقع الأسود مزج الشاعر شعوره بالاغتراب بعاطفة الحب للوطن وعاطفة الأمومة ، ويظهر الصراع من خلال الحوار واللغة الدرامية التي تجسدت باستخدام الضمائر المتعددة في النص وأسلوب الاستفهام (قلت لا تهجر الطير أولادها غير أنك أسرفت أيتها الأم)

موحش أيها الجلد، من ذا يبريء لونك؟

من يصدق لونك؟

إنه عالم رسم الصدق أبيض

رسم الحق أبيض

ورسم العفة البكر بيضاء والطهر أبيض والحب أبيض

من يبريء دعواك من لونها؟؟

<sup>117</sup> \_ انظر، عبد الرزاق عبد الواحد، مقدمة ديوان في مواسم التعب، ص 11.

<sup>118</sup> \_ نفس المصدر السابق ص 233.

أنت أسود أسود أسود<sup>119</sup>

مثل لون الخيانة أسود

كالخوف أسود ..

من رأى الخوف؟

إني تنشقت حتى قراري

رأيت أصابعه فانتفضت جميعي عيونا

وقد كان أبيض أبيض كالثلج

أبيض كالثلج .

أبيض

أيتها الأم أيتها الأم لا تمجر الطير أعشاشها

كيف أحليت عشك؟

من أبصر الخوف ؟

إني تفرست في قاع عينيه حد التيس .

عيناى وحدهما ضجتا بالصراخ

ولم تحسني الخوف أيتها الأم

كل صغائر بيتك أحسنتها

دون أن تحسني الخوف<sup>120</sup> .

---

<sup>119</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، يا عراق، ص 129.



## 8.1. ظواهر فنية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

شهد الشعر العربي المعاصر استخداماً واسعاً للرموز التراثية، وقد أسهم هذا الاهتمام بالتراث في مد القصيدة بالعمق وأتاح لها أن تبديع في مجال الرمز، فالتراث غني بالأحداث والشخصيات الموحية التي تصلح أن توظف رموزاً، فضلاً عن أن هذه التجربة مكنت الشاعر المعاصر من التعبير عن قضايا العصرية بحرية تنأى به عن الغنائية والمباشرة والتقرير والخطابية، التي سادت الشعر العربي القديم فترة من الزمن.

شكل التراث حضوراً بارزاً في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، وتميز بأستلهامه النماذج الأصيلة البارزة من التراث العربي والعالمي، وبرع في توظيفه في شعره، فقد وظف التراث الديني بجميع أشكاله ورموزه، كتوظيفه قصة استشهاد سيدنا الحسين -عليه السلام- وقصة الحر الرياحي، والمسيح، بما تحمل هذه الرموز من معاني التضحية والحرية، ومن وسائل إثراء شعر عبد الرزاق بالعمق توظيفه للأساطير، وخاصة ما يتعلق منها بالتراث الشعبي.

أن توظيف التراث يمنح الشاعر قدرة على التعبير عن مشاعره وأحاسيسه بصورة موضوعية، ويشعره بالانتماء إلى تراثه الأصيل، ويؤطر العمل بإطار فني وفكري، واستحضار الرموز التراثية ينتج للشاعر المقارنة بين الماضي والحاضر، ويستشهد على ما في الماضي من قوة ومنعة وابداع فضلاً عن أنه يجيي الرموز التراثية في الأذهان، ومن التجليات التراثية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد التراث الديني الإسلامي والتراث الديني المندائي، ثم رموز الأمكنة التاريخية والأحداث التاريخية والشخصيات المهمة .

### 1.8.1. التراث الديني

يلمس على نحو ظاهر، في شعر عبد الرزاق، عنايته بتوظيف أحداث التاريخ العربي الإسلامي في شعره، لما تحمل من فكر وعبر ودروس تضيف على النص لمسة جمالية وفنية. ومن أبرز الرموز الدينية التي استوحى الشاعر سجايها ومواقفها شخصية الحسين عليه السلام رمزا للتضحية والشهادة، لذا تظهر شخصية الحسين حاضرة في قصائد متعددة، فمن شدة شغفه بما أفرد لها ديواناً خاصاً في مأساة شعرية هي "مسرحية الحر الرياحي" رسم الشاعر فيها جميع شخصيات المسرحية بدقة وعمق؛ ليكشف الصراع الذي

<sup>120</sup> \_عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص 454.

كان يعتصر دواخلها، من خلال المونولوج الداخلي الذي سرد به أغوار الشخصيات ليقرأ ما بداخلها، ويرجي الحديث عنها إلى الفصل المخصص.

من النماذج الشعرية الدالة على توظيف رمز الحسين ، قوله من قصيدة "في رحاب الحسين" .

سلام عليك فأنت السلام      وإن كنت محتضبة بالدم

وانت الدليل إلى الكبرياء      بما ديس من صدرك الأكرم

لقد قلت للنفس : هذا طريقك      لاقى به الموت كي تسلمي

وما دار حولك بل انت درت      على الموت في زرد محكم

سلام على هالة ترتقي      بالألائها مرتقى مرتم<sup>121</sup> .

ومن الشخصيات الأخرى الحاضرة في دواوين الشاعر شخصية يوحنا المعمدان، الذي يستجلي الشاعر في شخصيته رمزاً

للحق والانتصار من أجل المبادئ، وهذا نموذج من صوت يوحنا المعمدان الذي قطع رأسه ثمناً لمبادئه، ويتساءل مافائدة الرأس طالما أن

الشر قائم في كل مكان، ومن قصيدة "من أين هدوؤك هذي الساعة" يقول الشاعر:

ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتول

ملعون من يخدع إنساناً عن عينيه

أو عن كفيه

ملعون من يأمن ذنباً في مرعى

يا اولاد الافعى

ألقي عام أبحث عن رأسي بين الأكتاف

<sup>121</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المرثي، د . ت، ص163 - 165.

وبين الأروس

كم جسداً مثلي يسعى؟<sup>122</sup>

### 2.8.1. استحضار الأمكنة في شعره

تعد الأماكن التي شهدت أحداثاً مهمة في الماضي واحدة من الرموز التراثية في الشعر المعاصر، وتبرز الأمكنة مظهراً من مظاهر توظيف التراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ودليل انتماء وارتباط بموطنه ومجتمعه، وأمانة واع التاريخ بوصفه روح الأمة ونبضها ومصدر قوتها وعزتها، فقد وظف الشاعر العديد من الأمكنة التاريخية لخدمة أغراضه الشعرية، فإستطاع استحضار التاريخ بنفس جديدة معاصرة، ليعبر بدلالته تعبيراً عن تجربته الذاتية من خلال المزج بين الماضي والحاضر، ومن هذه الأمكنة التي شغلت حيزاً في دواوينه بغداد، وكربلاء، وميسان، والعمارة، وقلعة صالح، وأماكن مسرحية الحر الرياحي التي كانت معسكراً للحسين، والكوفة ونهر الفرات وسبأ وارم، كما في ملحمة الصوت التي صورت محتته وقضايا الإنسانية يقول:

فهل تسع آذان المشبوهين على الشاطئ

ابي بالغ سبأ

أتيكم نبأ

من صدق

فليخلع من رمل الشاطئ كنفها<sup>123</sup>

والتنافس مع النص القرآني واضح في أتيكم من سبأ نبأ.

وتظهر بغداد من بين أهم الأماكن التي تعلق بها الشاعر تعلقاً شديداً، لا يكاد يضاهيه تعلق في الشعر العربي المعاصر، وكثيراً ما يقترن تذكيره إياها بشعوره بالاغتراب والقلق كما يظهر في قصائد (الموجعة) و (يا) (ام خالد) و (نهايات الأربعين)، وهنا يذكر الشاعر

<sup>122</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان في مواسم التعب، ص 215.

<sup>123</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الصوت ملحمة شعرية، ط 2، 1972، ص 14.

أنه كتب قصيدة بعنوان هذي ذرى مصر" ولم يذكر العراق فيها فقالت له أم خالد (زوجته) أنسيت بغداد يا عبد الرزاق ومنها هذه

الأبيات

سؤال زوجتي المذبوح تحفيلا

نسيت بغداد؟ قالت لي فحفظني

لو ليلةً بثت عن بغداد مشغولا

نسيت بغداد؟ .. ويا يمي وويل أبي

كي لا أصير مع الادمان مخبولا

إني أشاغل روحي عن مذابحها

عدّ المسامات في جلدي تفاصيليا

نسيت بغداد؟ أنسى؟ كيف إن لها

ملء روحي أو ثاليليا

تبرعمت في دمي حتى غدت ورمأ

صندوق قلبي عليها ظل مقفولا<sup>124</sup>

هجرت بغداد؟ .. حاشا منذ إن ذبحت

ومن الأماكن الأخرى الحاضرة في شعره العمارة ، يقول الشاعر:

بزاوية في العمارة أعرفها

ربما أورقت سدره ذات يوم

من أين نأتي بجدس الطفولة من أين<sup>125</sup>

يا قمرأ في شواطئ العمارة

### 3.8.1. استدعاء الأحداث التاريخية

أن استدعاء الأحداث التاريخية في الشعر يعني التذكير بأهميتها، والتأريخ هو هوية الأمة عنوان أصالتها ومصدر قوتها، ثم إن

استدعاء التاريخ لا يعني العودة إليه والنوم بين أحداثه، بل اقتباس النور من أحداثه وإعادة تأسيسه عبر مخيلة الشاعر بما يملكه من قدرة

تعيّنه على مزج الماضي بالحاضر، ليكون عبرة للمتلقي.

<sup>124</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، يا عراق، ص 82 .

<sup>125</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان شعر في شواطئ العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 ، ص 5-6.

فمن الأحداث التاريخية التي استحضرها الشاعر بأسلوب شعري جميل، قصة (إرم) ذات العماد في ملحمة الصوت، وذكرت (إرم) في قوله تعالى: (ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد)<sup>126</sup>. لقد استحضرها الشاعر على هذا النحو:

إرم

إلى يا مهيبة النيران

يا توأمي مشتعل الأغصان

يا شجنا أعرفه..

تعرت اللعنة من إهابها

إرم

تكسر الأختام عن أبوابها<sup>127</sup>

ومن الأحداث التي وظفها الشاعر في بناء نصه الشعري قصة الطوفان ، التي احتلت في شعره حيزا مهما يقول :

قرقعة الرمال العظمى تصك الآذان

الطوفان أتى

الطوفان أتى

جاء الطوفان..

.....

أيتها الآذان

<sup>126</sup> \_ سورة الفجر ، الآية :6-7-8.

<sup>127</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ملحمة الصوت، ص 25.

واستحضر الشاعر من أحداث التاريخ الإسلامي، قصة هدهد سليمان عليه السلام وناقاة صالح عليه السلام وما حل بقوم عاد وثمود من عذاب.

وأخيراً، كان للتراث الشعبي نصيب في تجربة عبد الرزاق الشعرية، فقد أبدع الشاعر في توظيف الأسطورة الشعبية ليعبر عن أفكاره ودواخله، ولعل قصيدته (صبر أيوب)، خير ما يمثل توظيفه للأسطورة الشعبية، وقد أفرد للسيدة مكان آخر في البحث، وفيما يأتي أبيات من قصيدة بعنوان (تهجدات عراقية)، والأبيات الأخيرة من قصيدة السلام على بغداد" استثمر الشاعر فيهما التراث الشعبي:

قد كنت مذ كنت زيتا في قناديلي	وكنت دمعي، وشمعي في تراتيلي
زهوي، وهوي، وشدوي في مواويلي	وكنت عند الصبا أحلى أباطيلي
وكم ذؤابه شعر كالسنا خفقت	وغاب طائرهما وسط الهلاهيل
جرى دمي خلفها شوطا، وعاد به	نقر الدفوف، وأيقاع الخلاخيل <sup>129</sup>
كبير على بغداد اني أعافها	واني على أمني لديها، أخافها
سلام على بغداد.. شاخت من الأسى	شناشيلها .. أبلادها .. وقفافها <sup>130</sup>

ومن النماذج الدالة على توظيف التراث الشعبي هذه أبيات من قصيدة (مصادرة منشور سري) :

يا ولدي

الحامل عني زهو دفاتره

كنت أدفع دباتي في وجوه التماسيح

<sup>128</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ملحمة الصوت، ص43\_48.

<sup>129</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص 107\_108.

<sup>130</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص231\_232.

ملغومة بالهلاهل

ملغومة بالأهازيج

بالشعر

ملغومة بالتي طوح بعباءتها وهي تدرس

هزيت ولو ليت لهذا<sup>131</sup>.

وأخيراً، كان للتراث نصيب وافر في تجربة عبد الرزاق الشعرية، لقد أبدع الشاعر في توظيفه فرأى في التاريخ ملاذاً يستطيع من خلاله التعبير عن رؤيته الواقعية، لما يجري داخل الوطن العربي، وما يجري لأهله في العراق، فلجأ إلى استلهام الجوانب والمواقف المضيفة منه، هروباً من الواقع المرير الذي تعيشه بلاده.

#### 4.8.1. التناص

يعد التناص من الظواهر الفنية والأسلوبية المتميزة في شعر عبد الرزاق، إذ يشغل التناص في شعره حيزاً واسعاً، فمجموعاته الشعرية التي زادت على الخمسين مجموعة غنية بمحولاتها الثقافية المتنوعة بين تناص شعري وقرآني، وتناص تاريخي، وتناص مع الموروث الشعري .

ومن الأمثلة على التناص القرآني الأبيات التالية من قصيدة (رؤيا نبوخذ نصر) يقول الشاعر :

يا أيهذا النذير

يا أيها الصوت الذي يرحف منه الضمير

من أنت؟

من أين تجيء؟

<sup>131</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ج2، ص317\_318.

أيها المدثر

هذا أوان السيل

قم فأنذر

وهذه ثيابك الأرض التي أنت عليها ... دنست

فطهر<sup>132</sup>.

ومن أمثلة التناص الأخرى التناص مع الثقافات العالمية، ويدل هذا على سعة ثقافة الشاعر واطلاعه على رموز في الأدب الغربي، ومن الأمثلة كما يظهر من قصيدة "بطاقة حب شخصية" يقول الشاعر:

**بوشكين**

يا لؤلؤة الروس السوداء

يا أغنية الحب الأولى

يا أغنية الغضب الأولى<sup>133</sup>

ومن قصيدة "فروسية في عصر صغير" يقول الشاعر:

لابسنا جلد أخيل

لن أقاتل

إنني أفرش من لحمي مشاتل

لنبال مزقت جسم الحسين<sup>134</sup>

## 9.1. لمحة عن موضوعاته الشعرية

<sup>132</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص 73 .

<sup>133</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 333 .

<sup>134</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص 46.



تنوعت موضوعات عبد الرزاق الشعرية بين شعر الأطفال والغزل والمدح والرثاء والفخر والحكمة والوطنيات، وفيما يأتي لمحة عن بعض موضوعاته الشعرية .

### 1.9.1. تجربة شعر الأطفال

تعد تجربة شعر الأطفال من التجارب الشعرية المحملة بالعواطف في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، بل هي في صدارة ما كتب من شعر أطفال في العراق، ومن الأسماء القليلة التي استطاعت أن تقدم شعراً حقيقياً للأطفال<sup>135</sup>.

بدأ الشاعر عبد الرزاق تجربته في منتصف السبعينيات، إذ كتب مجموعة النهر والبستان وقصائد للأطفال في عام 1976؛ وقد تميزت تجربته بأنها تهدف إلى اللعب والترفيه فالشاعر يذكر فيها طفولته وأمام المرأة وكتابته للأطفال تميزت بمتانة الأدوات والخبرة الشعرية والموسيقى الجميلة<sup>136</sup>.

ويعرف أدب الأطفال بأنه نوع أدبي متحدد في الأدب الحديث يتوجه لمرحلة عمرية متدرجة من عمر الإنسان، يكتبه الكبار للصغار في الفنون النثرية والشعرية المتنوعة في لغة تتناسب وجمهور الأطفال ومداركهم، وفقاً لمعايير كتابة النص الأدبي للأطفال، وليس عنهم، ومن أهم روافد أدب الطفولة في أدب أي لغة الحكايات الشفهية والشعبية، ويهدف النص الأدبي في سائر قوالبه إلى الوظائف الأخلاقية والتربوية والفنية والجمالية<sup>137</sup>.

ومن القصائد التي تحمل المشاعر الإنسانية العميقة قصيدة " إلى أمي " يقول:

ماما ماما ما أحلاك

يفرح قلبي حين أراك

في الصبح على وهج النور:

أفتح عيني كالعصفور

<sup>135</sup> \_ بيان الصفدي، تجربة شعر الاطفال عند عبد الرزاق، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للشاعر عبد الرزاق، ص137.

<sup>136</sup> \_ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص74، انظر، بيان الصفدي ، ص137.

<sup>137</sup> \_ أحمد زلط، معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات، دار الوفاء و الإسكندرية، ط 1 ، 2000، ص 64.

فأرى وجهك      يسترضيني  
ويضاحكني      ويناغيني  
وجهك صاف رغم التعب      ييسم لي وأختي وأبي  
ماما ماما ما أحلاك      ما أفسى الدنيا لولاك<sup>138</sup>

كما برع الشاعر في كتابة الحكاية الشعرية للأطفال، فإستطاع، بمهارته وخبرته العالية، وما يملكه من دقة في البناء من تحويل هذه الأخيرة إلى تجربة شعرية جميلة رقد بها الشعر العربي وأضاف للطفل مما يمتع ويدخل الفرح إلى قلبه، بلغة شعرية راقصة، ومن أمثلة الحكاية الشعرية :

حكاية بعنوان " القط المختال " يقول الشاعر:

قط يلعب تحت الشجرة

فأر يلعب فوق الشجرة

قال القط: أنزل تلعب

قال الفار لا..أنا متعب

أخشى أن تزلق بي رجلي

إن أحببت فأنت أصعد لي

قال القط: اذهب عني

تبقى أبدا تخشى مني

صرنا نحيا كالإخوان<sup>139</sup>

<sup>138</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد للأطفال، دائرة ثقافة الطفل، بغداد، 1976، ص35.

وضع الشاعر لبنة أساسية في قصيدة الطفل العربي، وصدر للشاعر عشرة إصدارات للأطفال يقول عبد الرزاق بأنها أعز إلى قلبه وأحب شعره إلى نفسه، إذ تتجسد فيها طفولة حقيقية، وقصائده مستوحاة من لعب الطفولة فالشاعر يعيش طفولته حين يكتبها.<sup>140</sup>

كتب الشاعر قصائده للأطفال بالطريقة العمودية وبشعر التفعيلة، ومن القصائد التي تمثل ذلك قصيدة "طيارة الورق" التي

يقول :

ارتفعي ارتفعي  
ورفرفي واندفعي  
خيطك مازال معي  
عقدته في إصبعي  
إياك أن تميلي  
بذيلك الطويل

في موجة الهواء  
كالطير في الفضاء  
وأنت تبعدين  
فأين تهربين؟

فيحذق الخطر

يلق بالنخيل أو يعلق بالقمر

ارتفعي ارتفعي

حطي على القمر<sup>141</sup>

وعلى الرغم من كثرة من عنى بتجربة أدب الأطفال، إلا أن عبد الرزاق يعد في طليعة من كتب القصائد للأطفال، وقد تميزت تجربته ببساطتها وسلاستها حاجات الاطفال ورغباتهم، فالشاعر يكتب للطفل العربي ومن أجله ، وعبد الرزاق عندما يكتب

<sup>139</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ص77.

<sup>140</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد شعرية للأطفال، ص 40.

<sup>141</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد شعرية للأطفال، ص45.

قصيدته يعيش في عالم الطفولة والبراءة كما دلت النماذج السابقة ، فهو يلخص تجربة أدبية تشاطر شعره الآخر، لهذا تستحق هذه التجربة الوقوف عندها ودراستها دراسة متأنية، تخصص لها رسالة تقصي خصائصها وتلمس مواطن الإبداع فيها.

## 2.9.1. الغزل

يعد الغزل من الأغراض الشعرية البارزة في تجربة عبد الرزاق ، إذ يملك عدداً كبيراً من الدواوين الغزلية ومنها ديوان طبع في دمشق فيه مائة وعشرون قصيدة حب، وديوان أنسكلوبيديا الحب" ، وديوان آخر قصائد حب" ، و قصائد كتبت لها" وديوان قصائد في الحب والموت" وهناك ديوان آخر يحتوي مئة وثلاثين قصيدة حب.

يقول الشاعر:

كل شيء لديها ندى

حين لامستها

أورقت في يدي !

صوتها ،، مقلتها

جيدها،، شفتها

كل ما خبأته السماوات

من مائها للغد

غيمة...غيمة

بين أعطافها أزهرت

فإذا ضحكت

أو مشت..أمطرت

يا لهذا الندى<sup>142</sup>.

### 3.9.1. شعر الحكمة

كتب عبد الرزاق أشعاراً في الحكمة، يقول عبد الرزاق عندما أكتب الحكمة أضع أمامي المعري والمتنبي وشعري مليء بالحكمة، فقد حفظت ديوان المتنبي وأنا في السنة الثانية في دار المعلمين بالإضافة إلى آلاف الأبيات الشعرية العربية وحفظت نهج البلاغة كاملاً. وهذا ما أسعفه في كتابة شعر الحكمة<sup>143</sup>.

تهب كل رياح الأرض عاصفة والنخل لا تنحني إلا ذوائبه

سكينة الروح ألق أنت أم سقم أواقع يرتجيه الناس أم حلم

هل الرضا أمل يحيا الأنام به أم الرضا منتهى ما يبلغ السخم

وهل قناعة أهل العلم معرفة إذا فيا ليت أهل العلم ما علموا<sup>144</sup>

<sup>142</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مائة وعشرون قصيدة حب، دار الأديب، عمان ، ط 1 ، 2013، ص5.

<sup>143</sup> \_ ميسون سليمان محمد الشريعة، البنية الدرامية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، ص79.

<sup>144</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المرثي، دار الثقافة، بغداد، د.ت، ص 75.

## 4.9.1. الرثاء

رثى الشاعر العديد من الشعراء والأصدقاء، وخصص ديوان للمراثي منهم عبد الجبار عبد الله ، أحمد الصافي النجفي،

وجبرا إبراهيم جبرا ، الجواهري، محمود درويش، حسين مردان.

يقول في رثاء حسين مردان :

متعبات خطك إلى الموت

مهمومة

يا حسين بن مردان

لكن تكابر

أيقظت كل الملاجئ

فانحزمت

من يشارك ميتاً منيته يا بن مردان؟

مجرداً وحدك الآن

يحشر هيكلك الضخم في ضنكة الموت حشرا

وأنت تكابر<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان المراثي، ص 10.

## الفصل الثاني

تحليل العناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

يقوم هذا المبحث بدراسة العناصر الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد من صراع وتنامي الحدث الدراسي وتعدد الأصوات والحوار والمنولوج والشخصيات والحكاية. ولأن الصراع موطن الأثر الحقيقي في النص الشعري، والأساس الذي يقوم عليه البناء الدرامي، يكون أول العناصر دراسة وتحليلاً، إضافة إلى التقنيات الحديثة التي وظفها الشاعر لخدمة النص الشعري، وبيان مدى اتساعها لعناصر بنائية جديدة من الفنون الأخرى ولا سيما الدرامية؛ ليكسب نصه الشعري عمقا وحيوية.

## 1.2. الصراع الدرامي

يعد الصراع الدرامي علامة الديمومة والعنصر الأبيض في العمل المسرحي والأدبي بشكل عام، إذ يسهم الصراع في خلق حالة من التوتر تؤدي إلى النهوض بالحدث وتنميته، وبالتالي يكون العمل أكثر تشويقاً وجدياً للمتلقى، هذا ما نجده واضحاً في قول عبد المنعم تليمة في سياق حديثه عن الصراع : الصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة في الصورة الخارجية لهذا الصراع، وعلى ذلك، فإن الصراع هو باطن العمل وأساسه<sup>146</sup>.

ينمو الصراع في العمل الأدبي من التعارض والتصادم بين قوتين مختلفتين، وتم بموجبهما تبادل الحوار ونمو الحدث إلى أن يصل نقطة التوتر والتأزم بين الأهواء والرغبات والأفكار، وقد تكون تلك القوى شخصيات، أو ذهنين مختلفين، أو بين شخصية والقدر. ويؤكد إبراهيم فتحي على ضرورة وجود عدة أطراف لنشوء الصراع يقول : " يقتضي الصراع وجود قوتين متضادتين ينتج عن تفاعلهما وضع جنيد مما ينقع الحدث إلى الأمام ، ويمكن تشبههما بالفعل وردة الفعل أو الهجوم والهجوم المتضاد، والصراع هو الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة وأفكار ومصالح وإرادات تحاول كل واحدة منها هزيمة الأخرى<sup>147</sup>.

ولدى التتبع لقصائد الشاعر الدرامية، وجد أن الصراع الدرامي يتشكل في قصائد عبد الرزاق بصور مختلفة، تبعاً لاختلاف موضوع القصيدة وحجمها، فبدأ الصراع في قصائده بين الواجب والضمير ، كما في مسرحية الحر الرياحي، إضافة إلى الصراع بين الخير والشر، وهنالك صراع المواقف كما في قصيدة "الزائر الأخير"، ويلمس أيضاً صراع القيم والمبادئ كما في قصيدة "من أين هدوؤك

<sup>146</sup> \_ عبد المنعم تليمة، مقال في كتاب حركات التجديد في الادب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص209.

<sup>147</sup> \_ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدنين، الجمهورية التونسية، 1986، ص 222.



هذي الساعة"، ويظهر الصراع بين الانتماء والحرية اللامسؤولية كما في قصيدة "مصادرة منشور سري"، وغيرها من صور الصراع وظواهره ، كما لوحظ تشكل الصراع الداخلي والخارجي في قصائد الشاعر.

فمن النماذج الشعرية الدالة على الصراع الدرامي مسرحية الحر الرياحي، التي اتخذت من شكل التفعيلة بنية لها، لتكون قادرة على السير بمرونة نحو التعبير الدرامي، فحملت المسرحية في طياتها كل مقومات العمل الدرامي من صراع، وشخصيات، وحوار، وأحداث.

تقوم هذه المسرحية على الصراع بين المتناقضات التي تتمثل بين قوى الخير وقوى الشر، وكذلك بين القوي والضعيف، ويظهر أيضا بين الواجب والضمير ، وأحداث المسرحية تدور حول واقعة الطف الأليمة، ويكمن الصراع الدرامي واضحا جليا في شخصية الحر الرياحي، التي مثلت قمة الصراع الداخلي، صراع الحر وهو يجابه ضميره، من خلال المتولوج الذي وجد صورة عميقة من صور التمزق الإنساني، فالحر مطالب بالاختيار بين أمرين، بين واجبه الذي يفرض عليه الالتزام به ، وذلك بمنع الطريق على الحسين وإبنته وبين ضميره وإنسانيته الذي يفرض عليه عدم الانصياع للأوامر ويبرز الصراع في المسرحية من خلال الحر وهاجسه الذي أفصح عن حالة التردد والخوف التي يعيشها، فرسم الشاعر مشهداً نابضاً بالصراع عكس حالة التمزق النفسي الذي يمر بها الحر.

الهاجس: إنها لحظة الصمت

فلتختصر كلماتك أنفسها

تراجع؟ أن تقتل الآن

أي طريقك أوضح؟

عقرب تضرب الليل بين ضلوعك

مأكولة الظهر

أن تنتشر

تفتقد خيلك الآن حتى حوافرها

## السيوف

لاتتفلسف في رهج الموت أفعالها<sup>148</sup>

بدأ الصراع في المقطع السابق بهاجس الحر الذي يصف حالة التناقض والاضطراب القائمة في مخيلة الحر، ويظهر ذلك جلياً من خلال الكلمات التالية (تراجع أم نقتل أي الطريقتين أوضح جميعها كلمات تترجم الشعور بعدم الاستقرار والتخبط في التفكير والرأي، يعيش الحر حالة من عدم الوضوح لا يعرف كيف يمضي وإلى أين ، وقد أبدع الشاعر في رسم هذا التناقض .

فرسم صورة مرعبة مخيفة ، لما يجول ويعتصر في نفسه، منظر العقرب وهي مأكولة الظهر تتلوى وتتحرك بسرعة غير مستقرة على وجه من شدة الألم، لكي يعمق هذا الإحساس لجأ الشاعر الى رسم صورة مطابقة ومماثلة تعكس حالة الحر النفسية في صراعه مع نفسه.

مشهد آخر لصوت الحر الخارجي يقول:

الحر: ها هي الشمس تنهض

والناس تنهض

والكلمات القليلة تنهض

تنهش أحرفها كالعمالق عمياء مجنونة

تتخبط بين خطاياك

اي الطريقتين أوضح؟<sup>149</sup>

ينهض الصراع الدرامي من خلال التصارع بين صوت الحر الخارجي وهاجسه، فصوته الخارجي يذكره بأن الشمس بدأت تشرق، فوظف الشاعر الفعل المضارع (تنهض) مكرراً اربع مرات، ليدل على الحركة والحيوية والنمو والاستمرار مما يبعث في الحياة

<sup>148</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، دار الثقافة، بغداد، ط4، 1982 ص 21\_22.

<sup>149</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 22.

التغيير، فصوته الخارجي ينبئه بضرورة أخذ موقفاً محددًا، وهاجسه مازال يتخبط لا يعرف قرارة، كما يظهر من الكلمات التي تجند عدم الاهتداء والضياح التام والتخبط وعدم تبين الهدف (عمياء ، مجنونة)، الهاجس يراوده في كل لحظة إنهما من أصعب اللحظات، تلك التي تفرض على الإنسان أن يتصارع مع نفسه في أمرين يصعب الاختيار بينهما، إنهما لحظة حاسمة لحظة يمتحن فيها الحر امتحاناً صعباً بين واجبه وضميره من ناحية وبين المروءة والحق والإنسانية.

الهاجس: كان لسيفك رأي هو الحد

حد هو الرأي

أصبح رأيك والسيف حدين

رطوبة أذناهما تلمس الآن رأسك يا حر

الحر: وي..!

لو أن هواجسك الآن مسموعة<sup>150</sup>

يمتد الصراع ويزداد توتراً في نفس الحر، فيذكره برأيه الذي يشبه حد السيف، وكيف لا يقوى الآن على اتخاذ قرار، مع العلم أن الحر قائد تحت إمرته ألف فارس يستطيع قطع الطريق على الحسين، وهذا يلحظ من هاجس الحر نبرة الاستهزاء والسخرية، فلسان حاله يقول (الحوار الداخلي): كيف لا تجرؤ على اختيار موقف يليق بسيفك أيها القائد

الحر: ماذا وراءك؟

الرييفة: أبشر

الحر: هل أفلتوا؟

الرييفة: حاشا

<sup>150</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 25.

وهل افلاتهم بشارة ازفها إليك؟

الهاجس: البشارة الوحيدة

من أين للطارد أن يرى صراخ الله

بين عيني الطريدة؟

الحر: أوجز إن

الريثة: رأيت موافدهم

الحر: خمت

الريثة: ما يزال الرماد بما دافنا

الحر: وتتبعتمهم

الريثة: قد فعلت

الحر؛ فصفهم

الريثة: قليل حوافرهم

قليل مواطن أقدامهم

جلهم صبية

خلتهم موهوا الدرب

- الحر: هل فعلوا؟

الريثة: لا

ولكنني أوهمتي أقدام أطفالهم

فرط ما تتشعب

الحر: أين هم الآن؟

الرييفة: مسمار فرسخين في الطريق للكوفة

الحر: قل للرجال يسرجوا خيولهم

الرييفة: أمرك أيها الأمير

ويخرج الجميع ويبقى الحر وحيدا لنفسه الحر

أمنا الموت فانتشروا

وأمنتم

فجلوهم صبية

أصغر الجراح أكبر منهم

وأمنتم فهم نفر

يصرخ الحق بينهم صرخة

ثم يهوي على وجهه<sup>151</sup>

إن صراع الحر مع نفسه لم ينته بعد ، بل أخذ ينمو ويتطور ويدفع الحدث نحو الأمام، ويظهر ذلك من خلال الحوار الخارجي بين الحر والرييفة. وظف الشاعر أسلوب الاستفهام في (وهل افلتوا؟) ليبين من شوق الحر لسماع خبر إفلاتهم، بل هي اللحظة التي يتمناها، وإنها البشارة الوحيدة التي تخلصه من حالة التشنت والاضطراب والصراع التي يعيشها، فهاجسه ينبئه أن الإقدام على قتل الحسين مأساة كبيرة ، وإن القتل محرم عند الله ، كلها إشارات أو إيماءات تحذيرية لحجم وعظم المأساة التي يمكن أن يرتكبها (من أين للطارد أن يرى صراخ الله/ بين عيني الطريدة).

<sup>151</sup> عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 26.

استخدم الشاعر تقنية الوصف إلى جانب الحوار الدرامي ليكشف عن ملامح شخصية الحر ويصف الأبعاد النفسية والفكرية التي يمر بها الحر في المسرحية ، مما زاد من حدة التوتر والصراع في نفسه، وتجلى ذلك في لحظة الترقب والتشويق لمعرفة أخبار الحسين ، وهل تمكنوا من الإفلات؟

لعب الحوار الخارجي بين الحر والريثة دورا مهما بالنهوض بالحدث الدرامي نحو الأمام الحر يبحث لنفسه عن مخرج يخرج من الضياع الذي يحاصره ، فيعلو صوته الخارجي ويطلب من الرجال أن يستعدوا ويسرجوا خيولهم، بينما نفسه (الحر) تحدثه أهم صبية وأصغر الجراح أكبر منهم فيظهر هاجسه معاتبا (ويحك يا حر/ تأمر أن تسرج الخيل / صافيت نفسك؟ / ها أنت / لا سرج فوق حصانك غير الهواجس)<sup>152</sup>.

أبدع الشاعر في تقديم شخصية الحر فجسدها من خلال ثلاثة أصوات ليعمق الصراع والتناقض الدائم في نفس الحر، وذلك من خلال صوت الحر الخارجي، وصوته الداخلي، وهاجسه. فلما وصل الحر إلى نقطة معينة يظهر له هاجسه، إلى أن يصل إلى نقطة ضبابية، في صراع قاتل يصعد تارة نحو القرار ثم يرتد إلى نقطة الصفر، أي حرقه وضع الشاعر فيها نفسية الحر.

الحر ؛ أعلم أن لسيفي جوابا إذا سُئل الآن

أعلم أن حصاني يعرف كل مهمته

وأنا<sup>153</sup>.

ما زال الحر يعيش حالة من التناقض والتضارب الشديدين والضياع أيضا، فمرة يحذره من الإقدام على الفعل، وأخرى يقنعه بواجبه، أي أزمة تختلج نفسية الحر.

الهاجس : أنت تخدع نفسك يا حر

تمتلك السيف

لكن مقبضة في يد لست بصاحبها

<sup>152</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 26.

<sup>153</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 26.

ها هي اعنة الف من الخيل تمسكها الآن كفك

تمتلك كل مهباتها

وليس عنان حصانك من بينها<sup>154</sup>.

ها هو صوت الحر (الخارجي) يذكره

الحر : إنها الشمس

هل كل ذرة رمل تميز عن أختها

هل للظلمة روحك من كوكب ؟

هل لهذا الخليط شعاع يميزه؟؟<sup>155</sup>

يبدأ الحدث الدرامي بالصعود، ليصل بالصراع الداخلي إلى مرحلة متقدمة من التأزم والتوتر، الحر قائد يملك أعنة ألف من

الخيال لكنه لا يملك عنان حصانه...!!!

وهنا تظهر مفارقة ومباينة من خلال رسم صورتين تجري كل واحدة منهما في اتجاه مناقض للآخر، صورة الضياء التي تمثلت

بنهوض الشمس ودلالاتها على الحركة والحيوية والحياة والإشراق من جانب، وصورة الظلام التي تمثلت في عتمة الروح ودلالاتها على

الضياء وعدم الاهتداء القرار تمدد عتمة روحه.

يطلب الحر من أبي حفص وعمر وزياد (قادة في جيشه) الحضور إليه، وهاجسه يحدثه أن كل شيء فقد استوى إلا قرارك (ثم

ماذا/ جيشك الآن أستوى فوق ظهور الخيل / او ما زال نزيف الليل/ لم يثبت ولا خيط ضياء بين أضلاعه/ ما زال نزيف الليل مازال

نزيف الليل)<sup>156</sup>.

**جاء القادة:**

<sup>154</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 26.

<sup>155</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 27 .

<sup>156</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 28.

الحر: فما بينكم والحسين

غير أن تمضغ الخيل أرسائها مضغة

الهاجس: ها أنت ذا تهرب من نفسك

ما جدوى الذي أخبرتهم عن المدى بينهم

الساعة والحسين

مادام المدى بينك أنت والحسين

لا تعرفه<sup>157</sup>؟

جميعهم جاهزون ، الصهيل يلمع في عيونهم، والسيوف عطشى للدماء، إلا أنت يا حر لا تملك ما يملكون !!!

الحر: كنت أود أن...

الهاجس : تود ماذا؟

ان كل كلمة تنطقها في هذه اللحظة

سييف

أن تجس الوتر اللين من نفسك

مثل امرأة تبكي؟؟

تبين قدرة تصنعه أنت بهذا الخوف

كن سيدهم وقل

أو عبدهم وعبد طغيانك

---

<sup>157</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 29 .



يصور المشهد السابق حواراً بين الحر وهاجسه، تبدو عليه الحر علامات التردد والحيرة كنت أود وصوت الحر يبدو خافتاً بطيئاً أمام هاجسه، الذي يعلو بضرورة اتخاذ القرار، فإما أن يكون سيداً أو أن يكون عبداً، وهنا يبدأ الصراع يتجه نحو الحل، لم يعد هناك وقت أمامك أيها الحر، الشمس تنهض والجنود على أهمية الاستعداد، بقى قرارك .

استمر الحوار بين الحر وقادته، ليلتمس لنفسه عذراً يمكنه من اتخاذ القرار: (لو أنني خضت بكم جيشاً من الجن يقاتلونكم

ولا ترون واحدة منهم أخاصوه أنتمو ورائي)؟

عمرو: أنت تدري أننا نفعل

الحر: أدري<sup>159</sup>

الحر بعد أن يطيل النظر إليهم، وهو يتمنى أن يسمع منهم ما يعينه على اتخاذ موقفاً محددة لكل ما يدور في مخيلته عن أفكار وهواجس يقول لقادته:

الحر: هبوني حملت بسيفي هذا

ورمحي هذا على صبية

يهرعون امامي وينكفون

فتحملهم أمهاتهم حاسرات من الرعب

يركضن في كل متجه

ثم قلت: أغيروا عليهم معي

تفعلون؟؟

<sup>158</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 31.

<sup>159</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 33 .

زياد: اتفعله أنت يا حر؟

الهاجس: تفعله أنت يا حر

تفعله أنت؟؟

الحر: جد لي جواب سؤالك هذا زياد

فمن أجل هذا دعوتكم الآن

الهاجس: تكذب !

تكذب أنت

وجنبتك ما زال سيد موقفه

منذ أمس

وأنت تقاتل نفسك<sup>160</sup>.

تصور الأبيات السابقة مشهدا للصراع الخارجي والداخلي بين الحر وجنوده ، لوحظ من خلال الحوار الداخلي والخارجي ، فرسم الشاعر لوحة مؤلمة لمنظر الصبية وهم يهربون من هول الموقف وشدته ، فالخوف والرعب يخيمان عليهم، وكان الحر قد وصل إلى قرار لكنه يبحث عن ذرائع ليؤكد لنفسه صحة ما هو مقدم عليه .

## 2.2. الجَوْقَة

وظف الشاعر تقنية الجوقة (الكورس)، وهي عبارة عن جماعة من المغنين والمنشدين في المسرحية الإغريقية،<sup>161</sup> وقد كان للكورس شأن كبير في المسرح لأنه يعد من أهم عناصر التراجيديا عند الإغريق،<sup>162</sup> تقوم الجوقة بدورها بالتعليق على الأحداث والتخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المتلقي والتخفيف من حدة التأزم والصراع.

<sup>160</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي ، دار الثقافة ، بغداد ، ط4 ، 1982، ص 34.

<sup>161</sup> \_ انظر، نيكول الارديس علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط2، 1992، ص238.

يلوح في الأفق صوت من خلف المسرح:

كورس أطفال:

حسين

يا حسين

يا موثق اليدين

يا مطلق اليدين

بعدك سوف تطفأ الشموع

وتكثر الدموع

وكلنا نعري

يا حسين<sup>163</sup>

أن تكرار لفظة الحسين خمس مرات يدل على أن الجوقة تعبر عن الحقيقة المؤلمة في حال الإقدام على قتل الحسين، فإستخدم

الشاعر الجوقة للتعليق على الأحداث، وكأن الجوقة تحمل نبأ حزيباً فالحياة بعد الحسين ظلام وجوع وعري، وهذا يعزز من اختيار الحر

لصوت الحق صوت الضمير الذي لا بد أن ينتصر في النهاية.

كورس

يا حسين

يا حسين

عهد علينا يا حسين

يوم الظمأ أن نتبعك

بين بين

ويل لمن هم بين بين

<sup>162</sup> \_ أحمد أبو زيد، الشعر والدراما، مجلة فصول، ع1، 1984، ص4.

<sup>163</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص4.

ليسوا عليك أو معك<sup>164</sup>

يظل النشيد الصوتي يعلق على الأحداث الجارية، ليؤسس الشاعر بذلك عمق المأساة التي يمكن أن تقع، وكلها أحداث تلعب دورا محفزا وداعما للحر لاختيار قراره النهائي، إذ لا يمكن للإنسان أن يعيش (بين بين)، يفترض أن يحدد موقفه من الحياة ومن كل ما يجري حوله.

الكورس: يختلف الماء

تختلف الأوجه والسماء

تكن مثل داء الناعور

تشابه وهي تدور

تشابك وهي تدور<sup>165</sup>

أستحضر الشاعر الجوقة (الكورس في المثال السابق ليدل على أن الأحداث التي مضت سوف تتكرر، وأن التاريخ يعيد نفسه، فقطع رأس المعمدان وصلب المسيح وقتل تشي جيفارا يشبه قطع رأس الحسين، فجميعهم رموز تجسد حقيقة الموت من أجل المادة والرؤى التي يؤمنون بها.

فالتضحية من أجل المبدأ مستمرة منذ قتل الحسين إلى الآن (الحاضر) ، فالشاعر هنا يستبق الأحداث ويروي أحداثا توشك أن تقع، أو يتوقع حدوثها طالما أن الشر موجود فلا بد أن يوجد من هو قادر على بذل روحه لانتصار الحق وتحقيق العدالة الإلهية . وتظل الجوقة على هذه الشاكلة، تظهر في كل فصول المسرحية تعلق على الأحداث السابقة ، وتنبئ عن أحداث لم تقع بعد، فالشاعر ينبئ بالزمن الحاضر وهو أن القتل سيستمر، والموت مستمر من أجل العباد ولن يتوقف ، طالما أن هناك من يقف في وجه الحق. الجوقة تشير إلى ما سيحدث، فالحسين رمز يجسد الحاضر بكل ما فيه من معنى، ففي كل يوم يولد (الحسين) ويكون قادرا على التضحية من أجل ما يؤمن به.

<sup>164</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، مسرحية الحر الرياحي، ص 53

<sup>165</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 109

يستخدم الشاعر في المسرحية تقنية أخرى وهي تعدد الأصوات، إذ يسهم تعدد الأصوات في بناء القصيدة الدرامية، ويلعب دورا مهما في إقامة الجوانب المختلفة للعملية الشعرية، إذ تخلط الأصوات داخل البناء الشعري في محاولة للوصول إلى قصيدة الشبكة المعقدة التي تتجاوز الأفعال المباشرة ، والصراع الواضح في محاولة للابتعاد عن الموضوع ، كمقدمة للنظر إليه ككل متكامل، فيلوح في الأفق ثلاثة أصوات جميعها رموز للتضحية والشهادة والإخلاص.

المسيح يظهر مصلوبا في أفق المسرح.

صوت المسيح : لاني فرقت في الناس لحمي

لأني حملت عذاباتهم

لأني تسمي باسمي

يختفي المسيح

يظهر تشي جيفارا قتيلا في أفق المسرح

صوت جيفارا: لأن المسافة بين الرصاصة والقلب ضيقة

لأن الذي يقطع الدرب بين القتل وقاتله

شاهد وقتيل.. صرت في زمني الشاهد المستحيل

يختفي جيفارا. ويظهر المعدادان مقطوع الرأس في المسرح

يوحنا: ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتول

ملعون من يخدع إنسانة عن عينية

أو عن كفيه.. ملعون من يامن ذنبا في مرعى

يا أولاد الأفعى

الفي عام أبحث عن رأسي بين الأكتاف

وبين الأروس . كم جسدا مثلي يسعى<sup>166</sup>

يمنح الشاعر الأصوات السابقة حرية تامة بعيدا عن ذاته، إذ يجري الحوار في ألسنة الشخصيات، وهذا يساعد في نمو الصراع وتطوره ، استخدم الشاعر الأصوات السابقة للكشف عن الأبعاد النفسية والشعورية للشخصيات، مما أسهم في نمو الحدث وتصارعه ، إضافة إلى الكشف عن الأفكار والرؤى التي يود الشاعر إيصالها للمتلقي، مما يدل على صحة ذلك أن عبد الرزاق وظف تلك الأصوات في أكثر من قصيدة ، وهذا ينبئ عن أن الشاعر أراد أن يوصل بعض المضامين والمواد التي يؤمن بها من خلال المسرحية. أن توظيف الشاعر لتقنيتي تعدد الأصوات والجوقة في المسرحية على غرار المسرحية الأفريقية، ليس فقط حلية بنائية ، إنما أضفى توظيفهما على العمل عمقا وحيوية ، وعمق الصراع وعزز الأحداث التي دارت حولها المسرحية، وقد لجأ الشاعر إلى الجوقة للإشارة إلى بعض الأحداث التي يصعب تنفيذها على خشبة المسرح، وسيلة لتغيير الزمان والمكان. وأخيرا، الحر امتحن ذاته بين أن يستمر ويمضي فيما هو فيه لم ينقلب، أن امتحان المروءة الذي عاشه الحر حين أدرك خطأ ما يؤمر به، كيف يقدم على قتل رجل لا يحمل له عداوة، هذا ما أوصله إلى البطولة، قرر الحر أن يقتل نفسه انتصارا للحق، فالحر رمز لكل إنسان ينشد العدل والحرية، رمز للمروءة والأخلاق.

الحر: لا، لن تكون سلما يا حر

أن تقطع رأس المعداد مرة أخرى

ولن تعلق المسيح

الحر لنفسه:

حاصرني العيون بأوجاعها

والزمان الجريح

<sup>166</sup> \_ إلياس حوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1979، ص 163.

والآن يا حسين

هامة هذي الشمس

أدنى إلى سيفي من رأسك<sup>167</sup>

كان هذا أمودجا للصراع الداخلي، الذي جسد الجانب الإنساني المشرق، وافصح عن أن الحق والبطولة هما شرف الإنسان ، وأن الظلم والشر مهما قاما في المجتمع فيوجد من هو قادر على التضحية والتصدي لهما ، فإقدام الحر على قتل نفسه في النهاية جعلنا نتعاطف معه ، على الرغم من أن قتل النفس محرم شرعا ، إلا أن ذلك دليل على شجاعته وتضحيته وقدرته على اتخاذ القرار .

قدم الشاعر صورة أخرى للصراع الذاتي لكنه هنا يمثل جانبا مظلما من جوانب النفس الإنسانية، إنه الشمم بن ذي الجوشن، شخصية مجبولة على الشر، يقول عنها جبرا إبراهيم جبرا بأنها باقية ما ثمة نقاء يجب تدميره<sup>168</sup> .

الشمم نموذج للصراع بين الخير والشر، بين طموحه الشخصي ويتمثل بقتل الحسين وبين حس اليقظة الذي يشعره برعب ما اقترب، وهنا يكتمل الصراع ، فبالرغم من شخصيته الشريرة إلا أنه يشعر بتأنيب الضمير، وهذه قمة الدراما وتأزمها عندما تشعر النفس بحالة من التأنيب والمعاناة، فهذا الجانب المأساوي يجعل المتلقي يشعر بالشفقة ، لو كانت كلها مبنية على الشر لما تحققت الدراما<sup>169</sup> .

المهاجس (الشمم): لماذا ؟

لماذا؟

لماذا؟

لماذا؟

الصوت : كف بلون القار

<sup>167</sup> \_عبد الرزاق عبد الواحد، الحر الرياحي، ص55.

<sup>168</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص8 .

<sup>169</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان مسرحية الحر الرياحي، ص61.

فيها إصبع بيضاء

لو كانت يدي لأفزعنتي<sup>170</sup>

الشمر، شخصية شريرة يبدو عليه ظاهريا عدم الخوف ، لذلك أقدم على القتل، لكنه في الواقع يعيش خوفا داخليا ينهش قلبه وضميره من الداخل ويعذبه ، ذلك الخوف الضميري ، جسد الشاعر حالة الخوف والهلع التي يعيشها الشمر ، من خلال أسلوب الاستفهام والحيرة التي تبدو واضحة عليه منذ البداية (لماذا)، الشمر تائه يعيش غربة نفسية، لا يعرف إذا كان على صواب أم لا ، لذا رسم الشاعر لوحة مخيفة تصف نفسه الشمر بعد قتله للحسين، فصورة الكف الشديدة السود (الزفت) وبها أصبع بيضاء، صورة مفزعة ومنفرة ، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على الشعور بالدهشة والفرع بعد ما اقتترف فعلته، في حين توقع أن يكون سعيدا لما أنجزه ، لكنه يعيش مفارقة حقيقية وصدمة نفسية، يمكن وصفها بحالة هستيرية.

الشمر : يا مالك يا مالك يا مالك

تعبير مثلي بالخوف؟؟

ضع قبلي الموت أفعى لها ألف رأس

أقاتلها الآن

جيشا بعد الحصى

اقتحمه

أن تقاتل شيئا تراه

شيئا تجرؤ يا مالك أن تضربه

أن ترهبه لكن

أن تصبح ضحى، تمسي

<sup>170</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص63



منهوبا مأخوذة بعيون دون محاجر

أصوات أغلق اذني فتصرخ

من داخل مجمعي

وهذي الكف

هذي الإصبع البيضاء يا مالك<sup>171</sup>.

تجلى الصراع الدرامي الداخلي في نفس الشمر من خلال المفارقة ، التي جسدت صورتين متناقضتين تسير كل واحدة منهما في طريق مغاير للأخر ، فصورة الخوف النفسي والرعب يسيطران على الشعر من جانب ، وأخرى صورة الانتصار والغلبة والقوة من جانب آخر، فالشمر أقدم على القتل وهو يعي حقيقة ما فعل، لكن الخوف النفسي والرعب يسيطران عليه ، ذلك الإحساس الذي جسده حالة اللاوعي التي يعيشها كل لحظة، فالهاجس يساوره في يقظته في نومه في كل أوقاته ، حالة من الرعب والفرع تطارده كل لحظة، تذكره بجرمته البشعة رغم انتصاره ظاهريا إلا أنه مهزوم داخليا، وهنا يكمن الصراع في نفس الشمر، صراع مرير قاتل لا يمكن وصفه ، لقد أبدع الشاعر في توصيل الحالة النفسية التي يعيشها الشمر أنها غربة نفسية (عمى نفسي)، على عكس شخصية الحر، لأن الحر في المشهد الأول مطالب بالاختيار بين أمرين، أما الشمر ليس مطالب بالاختيار؛ لأنه أقدم على القتل بعدها عاش صراعا دراميا في أجلى صورته.

استمر الصراع الداخلي ينهش قلبه وضميره يطوقه من كل جانب يحاصره في كل مكان يضيق عليه حياته، يشعره بفداحة ما ارتكب، صورة الشاعر أنموذجا تراجميا. وحمل جانبي الشر والخير ، فهو ليس شريرة صرفة ، لكنه يحمل بذرة من التائب وهذا قمة العمل التراجيدي.

<sup>171</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، ديوان مسرحية الحر الرياحي، ص70\_71.

وهذا جعلنا الشاعر نتعاطف معه ، فعذاب الضمير الذي يطوقه من كل جانب ، ويحاصره بأصوات الأطفال والنساء .  
وهكذا صور المشاعر الصراع الداخلي والخارجي في نفس الشمر صراعه لا يتوقف ولا يهدأ ، وحرقة لا تنتهي ، (تتمرغ مثل اللديغ  
يضج به السم)

هناك أتموزج آخر للصراع ، يقوم على المفارقة بين صورتين مختلفتين ، كما يظهر من قصيدة (الزمن العلقم) ذات المشهد  
الجزين ، تمثل الصراع فيها بمشهد الإنسان المحب والمنتمي لوطنه، ويبدل روحه خدمة له من جانب ، ومشهد آخر يصور الإنسان  
المغترب رغم وجوده داخل وطنه من جانب آخر، فتبلور الصراع بين الحب والانتماء للوطن وبين شعوره بالاغتراب .

فالشاعر يتحدث في القصيدة عن اغترابه وأوجاع روحه التي تعكر عليه صفو حياته، الشاعر موجوع من أهله الذين تأمروا  
على الوطن وباعوه للأعداء ، فالقصيدة نابضة بالحزن والأسى لما آل إليه حال العراق والبلاد العربية جمعاء، ولرسم الصراع الدرامي لجأ  
الشاعر إلى مجموعة من الأساليب كالنداء والمقابلة والحوار والاستفهام.

يقول الشاعر:

لك وحدك أملك أن أرخص نفسي

لك وحدك أحني رأسي

لجلالك وحدك

أرفع مخمورا كأسي

172  
مترعة بدمي

.....

يا هذا الساكن في أحداقي، يا ذا الملكوت

أنت الحي الباقي، بإسماك نبدأ

172 \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص 174\_175.

إن المتأمل في الأبيات السابقة يتضح له أن النص يركز بمجمله على البناء الدرامي، فقد جاء على شكل حوار داخلي، عبر الشاعر من خلاله عن حبه لوطنه فلن يقدم نفسه إلا للوطن فالوطن عنوانه ونبض شرايينه، فجاء الصراع على شكل خطاب يخاطب به الوطن، فجسد الشاعر من نفسه شخصاً يخاطبه ويناجيه ويخبره بمشاعره تجاهه، فحب الوطن سكن في أعماقه وهو آخر ما ينطق به، ويظهر ذلك من خلال استخدام أداة النداء (يا) فالشاعر يريد أن يلفت الانظار إلى المنادي، ويركز الاهتمام حوله، فالوطن قريب من الشاعر، لكن أداة النداء (يا) تستخدم للدلالة على أن المنادي فيه شيء من البعد، وهنا تكمن المفارقة، بين الإحساس بالحب من جانب والاعتراب من جانب آخر.

يبرز الصراع في القصيدة من خلال الإحساس بالحزن والغربة والوجع والأسى على ما يعيشه العراق والبلاد العربية الآن: الشاعر غريب في وطنه، ما يشعر به الآن فهو أكبر من أن يسمى، فقد تعرض وطنه إلى انكسارات كثيرة على أيدي اللصوص والقتلة. (أهلي ضحايا/ اولاد أولادي ضحايا /وجميع من يلدون حتى آخر الدنيا ضحايا/، وأنا أهدد قاتليهم أن قومي يسمعون)<sup>174</sup>.

يدل العنوان (الزمن العلقم) دلالة واضحة على الإحساس بالحزن والاعتراب والمرارة، فما عاد الزمن كما كان، أهله ضحايا، أولاده ضحايا، والحزن والأسى يعتصران قلبه، فالشعور بالألم والمرارة على مصير وطنه وأهله، بات هاجسه الموت الذي يسيطر عليه. لقد لجأ الشاعر إلى تقنية الاستباق الزمني (القفز إلى المستقبل) وهو: مخالفة سير زمن السرد ويقوم الاستباق على تجاوز حاضر الحكاية وشكل حدث لم يحن وقته بعد.<sup>175</sup>

كما في قوله (وجميع من يولدون حتى آخر الدنيا ضحايا /ما الذي سوف تصبح يا وطني؟ / منصة للدعاية فوق زجاج الحوانيت؟)، الشاعر هنا يعهد إلى الأحداث التي سوف تقع في المستقبل، كأنها إشارات إلى الزمن القادم الزمن العلقم، سيكون هناك من يخون الوطن من أبنائه وعمومته، ومن يأكلون أنداء امهاتهم، الشاعر يبصر أحداثاً حدثت وستحدث في المستقبل، كما ويبصر

<sup>173</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 176.

<sup>174</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 176.

<sup>175</sup> \_ انظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 40.

حجم الجريمة التي يرتكبها أبناء الوطن في حق وطنهم ، فالإحساس بالغربة غالب على روح الشاعر إنها غربة روحية بين أهله وصراع مؤلم يكابده ، فكيف يكون غريبا في وطنه وبين أهله؟

يقول الشاعر:

(أيها الحزن إن المروءة تمنع أن نتلفت في ساعة الموت لكنه اسف لا نقاومه عمرنا لم نمن على أحد أو نحمله وزر كرامتنا)<sup>176</sup>.

يخاطب الشاعر هذا الحزن بصوته يبدو عليه نبرة الأسى بات الإنسان موجوعا غريبا فالحزن لا يغادره ويقدم الشاعر عتابا للزمن وأسفا لا يقدر على مقاومته فلم يمن علي أحد أو يحمله فوق طاقته.

((يا زمان اللصوص ايا زمان الوجوه المريبة، والأعين الرئيق اللاتفر محاجرها إن أرض المرابين تصيح والناس تشرب من حوض مهديم تأكل من شجر مسموم))<sup>177</sup>.

اختلف الزمان ، فلم يعد يميز بين الوجوه والأعين، أصبح وطنه بلد المرابين، فما عاد الشاعر يميز الظالم من المظلوم، تلايست الأصوات، اختلطت الأصابع والشفاه والعيون، أين المفر ، جميع البلاد تشابحت ، جميع البلاد موحشة،، ((الويل لكم يا أكلي أثداء أمهاتكم /يا وائدي بناتكم /ستدفع الأولاد عنكم دية الجريمة))<sup>178</sup>.

وأخيرا ، ينهي الشاعر قصيدته بالتهديد لهؤلاء اللصوص والمرابين ، فالأولاد ضحايا ، ويوما ما سيدفع الأولاد عنهم دية الجريمة التي ارتكبوها .

لا يقتصر الصراع على القصائد الطويلة من حيث عدد الأبيات، إذ يمكن أن يبرز الصراع في قصائد قصيرة لدى الشاعر عبد الرزاق ، وإن دل ذلك إنما يدل على براعته في بناء القصيدة الدرامية ، ومن النماذج الدالة قصيدة "الزائر الأخير " لقد حصلت هذه

<sup>176</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص176.

<sup>177</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص177.

<sup>178</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص179.

القصيدة على وسام القصيدة الذهبية عام 1984م. ألفت في مهرجان ستروكا العالمي في فرنسا، تعد من النماذج الرفيعة التي تعالج جدلية الحياة والموت بأسلوب يشي بالحزن واللوعة.

يظهر أن المقصود بالزيارة من عنوان القصيدة " الزائر الأخير" ليس الزيارة المعروفة، إنما يقصد الشاعر بها الموت، والزائر الأخير الذي لا يفر منه أي إنسان، والشاعر يؤمن بالموت لكنه متعلق بالحياة، يحاور الشاعر الموت ويحاكيه ويطلب منه أن يلطف به ويأخذه بهدوء، من دون أن يوقظ أهل بيته وأولاده وزوجته، فالشاعر متعلق بأبنائه كثيرا .

يقول الشاعر:

من دون ميعاد  
من دون أن تقلق أولادي  
أطرق على الباب  
أكون في مكتبي في معظم الأحيان  
اجلس قليلا مثل أي زائر<sup>179</sup>

يبرز الصراع من خلال المفارقة من أجل البقاء واستمرار الحياة، وبين الإيمان بالموت من جانب آخر، فقد تجلّى الصراع من خلال الحوار الداخلي والخارجي، يحاور الشاعر الموت ويطلب منه أن لا يخبره بموعد الزيارة، ودون أن يسبب له القلق، كما يتوسل إليه أن يستأذنه بالدخول، ويلحظ المتأمل للالفاظ السابقة إيجاءات الحزن والتوسل والقلق، فالشاعر لديه طلبين الأول أن يأتي دون ميعاد والثاني أن يأتي بهدوء وسكينة ورويه.

أستخدم الشاعر فعل الأمر والمعروف أن دلالاته على الطلب، لكن الشاعر هو المطلوب والموت هو الطالب، ليتوسل إليه بالترث قليلا، ومن بعدها لايسأل، لا ماذا ولا من أين؟

## 3.2. تعدد الأصوات

<sup>179</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 65\_66.

يتميز البناء الدرامي بوجود عدة أصوات أو وجهات نظر في القصيدة، فقد طور الشاعر المعاصر في بناء القصيدة ما يدعم رؤيته الشعرية ، فمن الصوت الغنائي المنفرد إلى وجود عدة أصوات في التعبير الواحد، ومن أجل تحقيق تعدد الأصوات اتجه الشاعر إلى التقنيات الأخرى كالرمز والقناع والأسطورة ليمثل صوت غيره، إذ كشف تلك التقنيات عن الرؤى النفسية والفكرية للشخصيات، ومن الأفكار التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي.

لهذا نجد (إليوت) قد وضع تمييز بين أصوات الشعر الثلاثة، فالصوت الأول يمثل الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني يمثل الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره ، وأما الصوت الثالث فهو الصوت الذي يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات، وهو الشعر الغنائي (المسرحي)<sup>180</sup>.

وبعد الاطلاع على قصائد الشاعر وجدنا أنه وظف أصوات معينة، ليحملها أفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، كما يظهر من ملحمة الصوت، ومسرحية الحر الرياحي، وتداعيات مندائية وقصائد أخرى استخدم الشاعر فيها أصوات لرموز تاريخية وتراثية.

من النماذج الشعرية الدالة على ذلك قصيدة من أين هدموك هذي الساعة كتبت القصيدة عام 1975 تقوم القصيدة على الصراع الدرامي سواء في موضوعها أم في تعدد الأصوات أم في أحداثها، بنيت القصيدة على أربعة أصوات شعرية استوحاها الشاعر من التاريخ العربي والعالمية ثم ضمن هذه الأصوات في بنية تحاورية مستقلة لتدلي برأيها في قضية مشابها لقضية الشاعر تمثل هذه الأصوات في (صوت المسيح، صوت تشي جيفارا، صوت يوحنا المعمدان، صوت الشاعر) وتؤلف الأصوات في مجموعها نموذجاً عالياً للتعبير الدرامي.

وللتعبير عن وجهات النظر لجأ الشاعر إلى التراث الديني والتراث العالمي، لينتقي نماذجه الأصيلة، ليترجم عملاً درامياً يعالج فكرة الاغتراب والانتماء والمأساة، ذلك على شكل حوار بين الزمن الماضي والحاضر، وتعد القصيدة من النماذج التي اتخذت الاغتراب جوهرها لها.

تعالج القصيدة قضية الإنسان المضطهد الذي يكابد من أجل المبادئ ، ويقدم نفسه ثمناً لها، وللتعبير عن تلك المأساة (الصراع)، لجأ الشاعر إلى استحضار رموز من التراث تعبر عن محتته ورؤيته الشعرية في الزمن الحاضر بأسلوب درامي يجسد عمق

<sup>180</sup> \_ أنظر، عبد المنعم تليمة، مقمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976م، ص138.

الماساة ، مما أسهم في مد القصيدة بالعمق والحيوية، وإضاءة الجوانب المختلفة من العملية الشعرية، فالشاعر يخفي وراء هذه الأصوات ويمنح الأصوات المتحاورة استقلالية تامة عنه، ويجري الشاعر الحوار الدرامي المحمل بالصراع للكشف عن الرؤى والأفكار التي يود الشاعر أن يوصلها للقارئ ، كما يسهم الحوار في الكشف عن الأبعاد الفكرية والأيدولوجية والنفسية للشخصيات وبهذا تكتمل بنية الفعل الدرامي.

تعد القصيدة من أعلى النماذج الشعرية الدالة على تعدد الأصوات، إذ تقوم القصيدة في بنائها الدرامي الكلي على تعدد الأصوات، ليرز الشاعر أزمة الإنسان المغترب واضطهاده وصراعه في سبيل تحقيق غاياته ومبادئه، في وقت مليء بالظلم والتسلط ، فإما أن يكون منصاعاً للآخرين وخاضعاً للاقوى أو يدفع الثمن.

تتضمن القصيدة أربعة أصوات كما ذكر سابقاً، وهي صوت المسيح مثالا للتضحية، وصوت تشي جيفارا الذي حمل انتماءه لينشره على العالم كله، فدفع حياته ثمناً لهذا التجاوز ، وصوت يوحنا المعمدان، قطع رأسه، فقطع انتماءه بقطع رأسه، وهو يبحث عنه، وصوت الشاعر.

## صوت :

لأني فرقت في الناس لحمي

لأني حملت عذاباتهم

لأني سميت بأسمي

تبدأ القصيدة بصوت المسيح ، والمسيح من الرموز الحاضرة بكثرة في الشعر العربي المعاصر، وهو محمل بالدلالة والإيحاء، فالمسيح رمز للتعبير عن الشهادة والتضحية والصلب أراد الشاعر أن يعالج مسألة به الاغتراب والبحث عن الانتماء، لذلك أستلهم الشاعر من التراث الديني رمزا يلود خلفه بحمله قضيته، بأسلوب في معبر، فالمسيح صلب تشبيها وبقي ثابتا لا يتغير، يرمز به الشاعر إلى الإنسان الذي يحمل قيم ومبادئ يدفع حياته ثمناً لها. فاستخدم الشاعر اسلوب التوكيد (لأني) من أجل تمكين المعنى وتثبيت ما يأتي بعدها.

## صوت:

لأن المسافة بين الرصاصة والقلب ضيقة

لأن الذي يقطع الدرب بين القتل وقاتلة

شاهد وقتيل

صرت في زمني الشاهد المستحيل<sup>181</sup>.

أما الصوت الثاني فهو صوت تشي جيفارا، وهو بطل ثوري كوبي قام بثورات عديدة من أجل شعبه، مدافعاً عنه وعن مبادئه فقتل ثمنا لذلك، فحاول أن يمتد بانتمائه فدفع حياته ثمنا لهذا التجاوز، الشاعر يجتبي وراء رموزه ليحسد الصراع بين قوى الفكر والسلطة المستبدة، ممثلة في العدو الذي يقف عائفاً أمام تحقيق مبادئنا، فتشي جيفارا رمز للثورة ورمز التمرد.

صوت:

ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتول

ملعون من يخدع إنساناً عن عينيه

ملعون من يأمن ذنباً في مرعي

يا أولاد الأفعى

ألفي عام أبحث عن رأسي بين الأكتاف وبين الأروس

كم جسدا مثلي يسعى<sup>182</sup>.

هنا صوت يوحنا المعمدان، أي النبي يحيى عليه السلام الذي قطع رأسه فقطع انتماءه بقطع رأسه وهو يبحث عنه، وهو صوت الشاعر نفسه، صوت كل إنسان في أي مكان يبحث عن انتمائه وعن وطنه وهويته في زمن كثر فيه الظلم والاستبداد والطغاة

<sup>181</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص92.

<sup>182</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الكاملة، ص93.



والمفسدين ، يأتي الإنسان يحارب في وطنه على فكره ومبادئه ، فكلم جسدا مثلي يسعى رمزا لكل إنسان معذب مضطهد. القصيدة تحكي قصة البطل الإشكالي المختصم مع نفسه، البطل الذي يتشاجر مع ذاته من أجل الإنتماء.

يلجأ الشاعر في القصيدة إلى الجوقة للتعليق على الأحداث، بالإضافة إلى أن ثمة أحداثا لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح أو أن تكون فترة الإنشاد وسيلة لتغيير الزمان والمكان إن أراد المؤلف الدرامي<sup>183</sup>.

## طفلة :

يا يوحنا خذ مني شفة

طفل :

يا يوحنا خذ مني عينا

صوت:

يا يوحنا

ارشد كتفني إلى رأسي

كم جسدا مثلي يسعى

منذور هذي الليلة الأحزان

منذور افتح أبوابي لطيور الغريبة

فأنا أبحث عن قبلي السأموت عليها<sup>184</sup>

وهنا يأتي صراع الشاعر مع نفسه ليصل إلى ذروة التأزم، غربة روحية لا يملك الكلام ولا الحركة وهما نذيرا هذه الليلة وهو لا

يقدر أن يمشي إلى الموت حتى يقول:

<sup>183</sup> \_ انظر، نيكول الارديس، ص 238.

<sup>184</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، في مواسم التعب، ص 215\_216.

## موحشة روجي

موحشة حتى الأرض التحتضني الليلة

آه من لحظات تسبق صحتك الكبرى<sup>185</sup>

### 4.2. المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

#### 1.4.2. مفهوم المفارقة

تظهر وتتجلى المفارقة في مظاهر عديدة ترتبط بالوجود والإنسان والمجتمع وتبرز وتظهر في زوايا التناقض والتضاد بين عناصر التي كان ينبغي أن تكون متوافقة فتبرز لنا الموقف عكس حقيقته حيث يتداخل ويختلط العبث مع الجد والصدق مع الكذب أيضا وهي تتصل أيضا في كثير من أشكالها بالتهكم تارة والسخرية تارة أخرى و ترتكز على إنها يجب أن تجعل مستقبلها يؤمن بالاختلاف والتناقض معا حتى وإن استنكر ذلك في بداية الأمر فالمفارقة تقوم أساسا على استنكار الاختلاف والتفاوتات بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل بشكل أفضل أو بتعبير آخر تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقع الاختلاف<sup>186</sup> وقد قام الدكتور حسني عبد الجليل يوسف بتلخيص رؤية شاملة نوعا ما للمفارقة بقوله: أن المفارقة هي جوهر الحياة وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهر أعماقه ينطوي على تضاد وبالتالي وصل إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات عديدة لا يكون واحدا منها هو الصحيح وتدرك أيضا أن وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود<sup>187</sup> وهي رؤية تؤكد أن طرفي المفارقة يتفقان مسبقا على أن جوهر العالم ينطوي على تضاد وأن الوجود بأكمله لا يتحقق ابدا إلا بوجود تلك التنافرات .

وقد ذهبت الدكتورة نبيلة ابراهيم إلى اعتبار أن الوجود على سطح الأرض ابتداء بمفارقة هبوط سيدنا آدم وزوجه حواء من الجنة، إذ تقول: بدأ وعي الإنسان بالمفارقة مع قصة الخلق، قصة آدم وحواء في الجنة وهبوطهما منها الثمرة بدت لهما آنذاك جميلة وحلوة، وهذه هي المفارقة الاولى فلما صدر الأمر بالتحريم، كان لا بد أن ينتقل فكر الإنسان الأول إلى أن الثمرة الجميلة الحلوة فيبيحة

<sup>185</sup> نفس المصدر السابق، ص 215\_216.

<sup>186</sup> علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط1، 1979، ص135.

<sup>187</sup> حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005م، ص4

وكريهة وهذه هي المفارقة الأولى وهي الخلط بين القبح والجمال<sup>188</sup> وتؤكد أيضا أن هذه المفارقة تحققت من خلال اللغة، فبالعودة إلى قوله تعالى في سورة البقرة:

(وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين {35} فأزلهما

الشیطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين {36}).<sup>189</sup>

يتبين لنا أن المفارقة حدث أزلي وأن صيغ الأمر والزجر هي التي جسدتها.

كما اتجه الدكتور ناصر شبانة إلى التأكيد بأن اللغة مهنة صارت معقدة كثيرا، و صار وجوبا عليها أن تتحرر عن قيود المعنى لتحقيق التلقي المشروط، فكان لابد من انفصال حاسم هذه المرة ينأى بها تماما عن التبعية للمعنى، بل قد يصل الأمر باللغة إلى أن تكون نقيضا مباشرا للمعنى، و هو ما أخذ يبرز في مصطلحات و مفاهيم كالمفارقة<sup>190</sup> وقد أورد شبانة لتوضيح الجدوى للانحراف اللغوي في المفارقة، مثلا جميلا وكافيا لإبراز ذلك، فقد وقف الناقد ايضا على إعلان في جريدة مكتوب في رأسه (لا تقرأ هذا الإعلان)، وهذه الجملة تثير الغيظ و الدهول لدى المتلقي فهي تخلو من الاستعارات والتشبيهات والجاز ولكن تحمل انحرافا ما هذا الانقلاب من الضد هو الذي يولد فكرة المفارقة في شكلها وصورها الأولية، ومن هنا تتساوى البنيتان معا:

لا تقرأ هذا العنوان

أرجوك اقرأ هذا العنوان

وانطلاقا من هذا ينبغي على القارئ أن يكون هو بدوره مراوغا ليتصرف بذكاء حيال البنى اللغوية المراوغة التي تتسلح بها المفارقة.

## 2.4.2. تعريف المفارقة

### 1.2.4.2. لغة

ورد قديما في لسان العرب أن الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، والفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان

والافتراق في الكلام يقال فرقت بين الكلامين فافترقا وفرقت بين الرجلين فتفرقا وفرق الشيء مفارقة وفاقا باینه، والاسم الفرقة، وتفرق

<sup>188</sup> \_ نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد3، مكتبة دار العلوم، أبريل، 1987م، ص131.

<sup>189</sup> \_ سورة البقرة، الآية 35-36 .

<sup>190</sup> \_ ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، دار العلوم، الشارقة، د.ت، ص17.

القوم: فارق بعضهم بعضا ويقال ايضا: أوقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه و فرق لي رأي، أي بدا وظهر.<sup>191</sup> ويظهر لنا من خلال تلك المعاني المختلفة لجذور الكلمات فرق أنها تشترك في الاختلاف والتنافر والتضاد ايضا.

وجاء في معاجم اللغة العربية المعاصرة: فارق يفارق مفارقة وفراقا، فارق فلانا أي أبتعد عنه باعده، انفصل عنه وتركه،

ووردت لفظة المفارقة في القرآن الكريم في الآيات: (فأمسكوهن بمعروف أو فارقوهن بمعروف)<sup>192</sup> .

وقال هذا فراق بيني وبينك<sup>193</sup> وفي قوله تعالى أيضا: (وظن أنه الفراق)<sup>194</sup> وهنا نقول أن المفارقة هي مصطلح غربي لم يعرفه

النقد العربي القلم ولا المعاصر ولم يرد في الدراسات النقدية العربية إلا حديثا عن طريق الترجمة. وبالنظر إلى قاموس أكسفورد حيث

وجدنا مصطلح المفارقة هو (irony) وهو مشتق من كلمة لاتينية هي (ironia) والتي تعني الأختفاء والمخادعة والتظاهر

بالجهل<sup>195</sup> .

#### 2.2.4.2. اصطلاحا

أكد ميويك في كتابه الذي يعتبر مصدر لكل باحث في موضوع المفارقة بأن المصطلح لم يظهر في اللغة الإنجليزية حتى عام

1502 م، و لم يستغل بشكل رسمي إلى بداية القرن الثامن عشر<sup>196</sup> . وحرري بنا أن نسجل أنه أثناء البحث عن المصطلح الأجنبي

للمفارقة في النقد العربي، وجدنا هناك تشابه بين مصطلحي (Paradox او Irony )، فقد أكد (ميويك ) أن المفارقة في نظر

الشاعر والنقاد الألماني اوجست شليجل (A . Wschlegel) هي شكل من أشكال النقيضة " paradox a form of<sup>197</sup> .

وفي تتبعنا للفظة (Irony) التي تعني التهكم والسخرية ، توضح لنا أن مفهوم المفارقة هو أعم و أشمل من السخرية، فما

السخرية إلا وجه من الوجوه الكثيرة للمفارقة، كما أن لفظة (Paradox) بمعنى النقيضة، تكاد تكون أقرب إلى معنى ومفهوم المفارقة

على أساس أن بداخل مبنى كل مفارقة هناك نوع من التناقض.

<sup>191</sup> \_ لسان العرب ، ابن منظور، مادة فرق، دار النشر بيروت، لبنان، ط3، 1993م، ص39.

<sup>192</sup> \_ سورة الطلاق، الآية 2.

<sup>193</sup> \_ سورة الكهف ، الآية 78.

<sup>194</sup> \_ سورة القيامة ، الآية 28.

<sup>195</sup> William little,h.wfowler,j.coulous, the shorter oxford english dictionary principales,edited by c.tonion,oxford,clarendon press,1956 ;p1045 .

<sup>196</sup> Muek ,d.c,irony and ironic ,methuen,london and newyork,1982,p82.

<sup>197</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 24.

## 5.2. المفارقة وهيكل القصيدة

### 1.5.2. المفارقة والعنونة

ينهل العنوان الشعري خصائص تشكله من الخصائص ذاتها التي يتشكل منها المتن الشعري وينشق من ملامحه الشعرية والمضمونية مما يجعله محل اهتمام الشاعر، بل محل قلق أيضاً، ولهذا يعتبر العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها.<sup>198</sup> كما تجدر الإشارة إلى أن الأعمال ذات الاشتغال المفارق تصنف عناوينها بالاختلاف والإيجاء، إذ يسعى المبدع إلى وضع عنوان يحمل دلالات متنافرة بين عناصره اللغوية، بإعتباره سؤالاً إشكالياً، سيكون النص بأكمله محاولة للإجابة عنه، فيعلن عن طبيعة النص بشكل كلي أو جزئي بشكل غير يقيني أحياناً، ولا تكتمل يقينته إلا بإكتمال النص. لقد بدأ الشاعر واع بأهمية العنونة في أعماله الشعرية من خلال وعيه بأن الشعر يبني علاماته اللغوية عبر العنونة المفارقة، حاملاً معه الدلالات التي يعثرها العنوان شظايا، ليبنى منها الكلام الواقعي من جديد، أو يعيد صياغته خلقاً مدهشاً<sup>199</sup> وهو بهذا أي الشعر يشحن العنوان بالحمولة الإدهاشية نفسها التي شحن بها للنص، فيفتحه على التعدد والاختلاف ويعطي للقارئ فرصة الاقتراب منه عن طريق الاصطدام الأول بعنوانه المفارق والمستنفر<sup>200</sup>.

والمتلقي و هو يستقبل العنوان يخيل إليه للوهلة الأولى أنه حامل للمعنى العام للنص، و لكنه إحساس يتبدد بعد الولوج إلى عالم النص و بهذا يتجسد شكل من أشكال المفارقة.

لقد أختير لدراسة المفارقة في العنونة لدى الشاعر، ديواناً له بعنوان (قصائد كتبت لها) ويضم ستة وخمسين قصيدة، تراوحت شكلاً بين الشعر الحر والشعر العمودي، عثر فيها الشاعر من مكوناته وأحاسيسه وصور فيها أبرز تجاربه في الحياة، مناجياً من خلالها المرأة والوطن، فقد جعل الشاعر من هاتين الأخيرتين أيقونتين دالتين على إصراره في طلب البقاء، بشكل مختلف غير متوقع:

تتدلى الكؤوس على بعضها

198- عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير من البنيوية إلى الترشحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط6، 1983م، ص 234.

199- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الاردن، ط1، 2001م، ص 88.

200- أنظر، محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، د ت، ص108.

و التويجات في بعضها

وتلاقي الشفاه الشفاها

إنها سنة الخصب

فإنتهي

هل رأيت على الأرض من سنة للتجلي سواها؟<sup>201</sup>

لقد جعل الشاعر من المرأة زهرة يلتقي كأسها وتويجاتها من أجل خلق ما يعمر الأرض من خصب وحياة، فهو ما حدث المرأة التي يخاطبها، عن عناق الأزهار إلا لينبها إلى أنها هي والأرض سبب بقائه على قيد الحياة، وهو المعنى الخفي الذي يتجلى أمام القارئ عندما ينتهي من قراءة السؤال الأخير، وهكذا فإن أغلب العناوين التي صاغها الشاعر في دواوينه تتمحور حول الايقونتين السابقتين: المرأة والوطن.

يتضح لنا في البداية ارتباط الشاعر الوثيق بالأسماء سواء كانت اسماً منفرداً، أم جملة إسمية، فهناك خمس وعشرين عنواناً في الديوان وزد على تلك الشاكلة من أصل ستة وخمسين عنواناً أي ما نسبته 44 بالمائة ضمن هذا العدد، وقد كان العنوان عبارة عن إسم منفرد إحدى عشر مرة، ولا يمكننا الجزم بأن القصائد ذات العنوان اليتيم تتأسس على رؤية عميقة تعرف كيف تمنح للعنوان دلالة المتعددة التي تتجاوز معنى المفردة العنوان، وهو بهذا يوازي بين التكتيف الهلالي والاختزال اللفظي، حتى ينتهي الأمر بالقارئ إلى الشعور بتوالج إيجابي ينجح الى التصادم والغرابة فتلمع ظلاله، وتنعطف نحو الجوهر الذي ينكشف ولا ينكشف في اللحظة الواحدة وهذا ما يجعل تلك العناوين تشكل نوعاً من المفارقة.<sup>202</sup>

ففي قصيدة (تداخل) نجد أن الوشائج تبدو واضحة وقوية بين العنوان والمتن الشعري، خصوصاً عندما وظف الشاعر

كلمات مرادفة لمفردة العنوان :

كانت أصابعنا تتشابك

<sup>201</sup>— عبد الرزاق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص88.

<sup>202</sup>— غالية حوجة، اسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص20.

أعيننا تتشابك

أنفاسنا تتشابك

ملء مساحتها

وشددت يدي

فإنحنت راحتي فوق راحتها<sup>203</sup>.

ولكن الشاعر يذهب في الأخير إلى كسر ذلك الحلم الذي صنعه بأن صور لقاءه بحبيته، ليخبرنا أنه:

بلل وأحترق ،

عندما خرجت

كنت أنظر في راحتي

فرأيت بها أثراً للعناق<sup>204</sup>

حيث تنتهي القصيدة بإحترق وب(أثر للعناق) وهو ما يجعل القارئ يرتد إلى العنوان ليجد أنه يدل على اللا تداخل و في

قصيدة برجمة صور الشاعر مفارقة سياقية خاصة بمشاعر الحب في عصرنا، فقد اختار عنوانا مفارقا، جلبه من مجال علمي، ليعبر به عن

التغيير الذي طرأ على المشاعر الإنسانية النبيلة:

سأبرمج قلبي لينبض في شهر آذار يومين

يوم الثلاثاء في أول الشهر

و السبت في آخر الشهر

أنت ابذلي كل جهدك

<sup>203</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد، 1991، ص8 .

<sup>204</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد، 1991، ص9 .

أن تملئي وسط الشهر بالنبض<sup>205</sup>.

لقد أحالنا العنوان المجلوب قسرا من مجال بعيد عن الأدب و الشعر، إلى مفارقة سقراطية يستخف الشاعر فيها بذاته و بذات محبوبته، بأن اقترح عليها تخصيص أوقات يتبادلان فيها الشعور بالحب، مادام الزمن الذي يعيشانه لا يسمح لهما بأن يجبا بعضهما في كل وقت.

أما في قصيدة (التباس) فقد ألحق الشاعر العنوان، نقطتين على السطر و كأنه يطلب من القارئ أن يتمهل قبل أن يتوقع فحوى القصيدة، أو كأنه يطلب منه أن يلتقط أنفاسه قبل أن يشاركه دهشة (اللتباس) التي يعانيتها، (التباس) بلغ به إلى درجة جعلته يستخف بذاته بطريقة يستحوذ من خلالها على شفقة المتلقي :

أنا كنت اعتقد يوما بأني

عندما يملأ الهوى أقداحي

أملأ الكون بحجة و إذا بي

مستباح يبكي على مستباح

لهف نفسي و كنت عمري ضنينا

بدمي أن يكون بين الأضاحي<sup>206</sup>.

لقد جاءت بعض تلك العناوين اليتيمة، مراوغة تتخذ المفارقة أساسا لخلق صراع بين العنوان و عما يدل عليه النص، أو بين دلالات العنوان الظاهرة و ما يعبر عنه حقيقة، و تفكر في هذا المقام القصائد: (براءة). (أنوثة)، (هروب) وهي كلها عناوين تحيل في النص إلى غير ما يعنيه معجمها ودلالاتها القريبة، أما العناوين التي تبدو عادية ولا تثير شيئا يذكر في نفس القارئ قصائد (إهداء)، (الجنوح)، (الغاشية) فإن مفارقتها تتجلى بعد اكتشاف المفارقات في المتن الشعري، لأن الشاعر جعل من العنوان في كل منهما قرينة بحد ذاته لكشف التناقض و التضاد.

<sup>205</sup> - نفس المصدر السابق، ص39.

<sup>206</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، ص56.



وبالعودة إلى الجدول أعلاه يتأكد لنا أن اعتماد الشاعر على الأسماء و الحمل الاسمية ما هو في الواقع إلا دليل على الاستقرار المستمر الذي يعيشه على الصعيد النفسي والعاطفي والاجتماعي، ونحن نرى أن حركية ذلك (الاستقرار) وتأرجح حال الشاعر من حال إلى حال، صوره في تلك القصائد التي جعل عناوينها جملاً فعلية، ثم عمد إلى توضيح استمرارية تلك الحالة بالقصائد التي تحمل عناوين أسماء منفردة أو جمل اسمية، سيما وهو يعتمد في كل مرة إلى إبراز قصائد تحمل عناوين تحتوي على الأداء، في محاولة منه إلى لفت انتباه الآخر (الحبيبة و الوطن) إلى حاله وفي نفس الوقت للفت انتباه القارئ لذلك الوجد والإحباط الذي يسكنه والذي جعله في كل مرة يؤلف مفارقات لفظية بأسلوب درامي، يدهش بها المتلقي إلى درجة تجعله يشفق على الشاعر في مرات عديدة وبهذا الشعور لدى القارئ تتجسد جدوى المفارقة.

## 2.5.2. المفارقة وقفلة القصيدة

لقد عني النقاد منذ القدم بدراسة المطع والقفلة وحسن التخلص، وذلك لعلمهم أنها محطات في القصيدة ينبغي للشاعر أن يحسن استغلالها، فقفلة القصيدة كونها آخر ما يقرأ فيها، تترك أثراً عميقاً في وجدان المتلقي إعجاباً أو إنكاراً، كما تترك بصماتها الواضحة على البنية المفارقة لأن الشاعر ينظر إليها على أنها خط الدفاع الأخير عن قصيدته، والسياح المنيع الذي يسبح قلعتة أو رؤيته<sup>207</sup> ولهذا فالشاعر يعتني جيداً ببنيتها اللغوية وإيجاءاتها لأنها تلك " القوة الشعرية التي يستثمرها صانع المفارقة من أجل شحذ مفارقتها بقوى إضافية، تخلخل ببيان الانسجام، وتثير الفوضى الفنية، ولا تزيد المتناقضات إلا تناقضاً وتنافراً<sup>208</sup> وهذا لا ينبغي أن تنزع القلة إلى السكون والتهدئة أحياناً فتقف موقفاً نقيضاً للمفارقة، فتعمل على إطفاء وهج المفارقة الذي نما في النص، بدلاً من إشعال وعي القارئ بالمفارقة، وفي نظرنا أنه حتى في هذه الحالة هنالك مفارقة نفسية تصدم القارئ إذ تشعره بالخيبة بمعناها المعجمي و إن كانت لا تفرزها بنى لغوية معينة .

إن مفارقة القفلة تتجلى أيضاً حين تبوح بنتيجة غير مرتبطة على الإطلاق بالسبب، أو أن تكون مناقضة لما ورد في المتن

الشعري بشكل يكسر أفق المتلقي، ففي قصيدة وانتصرت يصرح الشاعر بالصمود والبقاء رغم الجراح:

<sup>207</sup> \_ ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 189.

<sup>208</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص 189.

ياهوى أغفى وانام

سوف أبقى فيك صاح

بحنيني وجراحي

ثم يعلن استسلامه ورضاه قائلاً:

مثلما شئت انتصرت

وتحكمت بزربي

وبضرعتي

وبأرمتي

ثم ينهي القصيدة بشكل مفاجئ معلناً الرحيل :

و أنا ها أنا ذا أحمل أشلائي<sup>209</sup>.

إذ تقوم هنا على خلط الأوراق والجمع بين الأعداد (الرضى والتذمر) و(البقاء و الرحيل) وعادة ما تحمل قفلة القصيدة "

الجرعة الأخيرة والزائدة من مادة المفارقة التي تسري في عروق النص<sup>210</sup> وقد جعل الشاعر منها في قصيدة (هروب) تأكيداً فهمه

للمتلقي، بأن معاني القصيدة موعلة في الغموض:

لن ترى يوماً طيوري

أو زهوري

أو مناقير عصافيري الصغيرة

خجالات

<sup>209</sup>-عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، ص48.

<sup>210</sup>-ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص190.

يستر الزمن معانيها الكثيرة<sup>211</sup>

ان القفلة في السطر الأخير تؤدي إلى إبقاء المتلقي في مكان لا يستطيع تجاوزه، إذ أن الشاعر حكم على المفارقة بالموت كونه أحكم إغلاقها بالغموض و الرمزية، و زاد أن قفل القصيدة بذاك الإعلان كي يغلق أمام القارئ كل أبواب القراءة .  
ومن المفارقات التي تشكلها القفلة أيضا أن يعود الشاعر فيها إلى ذكر البيت الذي ابتداء به القصيدة، فقصيدة  
( الموجعة) مطلعها:

بدد كل عمره بدد

كل ما يدعي وما يعد

و المواعيد ما لها عدد

و الرضا، و الرفاه، و الرغد<sup>212</sup>

فبعد أن يصف لنا الشاعر في هذا المطلع، كل أوجاعه، التي يعيشها في الوطن و يتقاسمها مع أهله، و بالرغم من اليأس المطبق الذي ينتشر على امتدادها إلا أنه يلوح بشعاع أمل في القلة التي عاد فيها ليوظف البيت الأول :

بدد كل عمره بدد

كل ما يدعي و ما يعد

هدهديه لعل غرته

حين يغفو تغفو و تنضم<sup>213</sup>

<sup>211</sup> -عبد الرزاق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، ص59.

<sup>212</sup> - عبد الرزاق عبد الواحد، قمر على شواطئ العمارة، موقع اتحاد الكتاب العرب [WWW.AWU\\_DAM.ORG](http://WWW.AWU_DAM.ORG)

<sup>213</sup> - نفس المصدر السابق.

و كأنه يجبرنا بأن كل الأوجاع التي ذكرها في القصيدة ذهبت (بدد) لأنها لم تكن الذكريات طافت به و هو في أرض الغربة، متمنيا أن لا يجدها حين يصحو من حلمه ويعود إلى دياره، فالمفارقة التي يقف عندها القارئ هنا تكمن في صوت الشاعر الذي يمثل نبوءة، أو يرى، أكثر مما يرى الآخرون<sup>214</sup>.

وقد وظف الشاعر القفلة في قصيدة (مذو ذاك المطر) رؤية تصالحية، إلا أنه بالرغم من احتوائها على أحداث انبنت على ذكريات تحمل أغلب المحطات السيئة في حياته، إلا أنه ينهي النص بقفلة تؤدي إلى استيعاب كل الذكريات المؤلمة والرضا بالقضاء وهو بذلك يتجنب اشاعة الفوضى أو الثورة في البناء و الرؤية<sup>215</sup> :

مذ ذاك المطر

و أنا مؤمن بالقدر

مؤمن أن ربي بقلي

و أن الطريق إليه نقاء البشر<sup>216</sup>.

و بهذه القفلة فإن الشاعر لا يصعد المفارقة، بقدر ما يكسبها سكونية و نظاما يغيضان القارئ بعد أن استسلم للنور الذي لازمه إثر المفارقات السابقة في متن القصيدة.

فما دامت المفارقة تتكى على التناقض وصراع الأضداد وكسر التوقع فإن لا شيء يمكن أن يؤديها كأن ترد في عنوان القصيدة أو في قفلتها وذلك لكونها عتبتين مهمتين في هيكل القصيدة، فالأولى تشي بالمفارقة وتحت المتلقي على تتبع سيرورتها في النص، والأخيرة تدهشه، تكون آخر عما يعلق في نفسه سلبا و إيجابا .

## 6.2. القصيدة المفارقة

<sup>214</sup> - ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص194 .

<sup>215</sup> - نفس المصدر السابق، ص196.

<sup>216</sup> -عبد الرزاق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص111.

قد لا تنبني القصيدة على المفارقة أساسا ولكنها لا تخلو من مفارقة أو أكثر ترد في البنية اللغوية لها، كما أن قصائد تنبني كليا على المفارقة" إذ تنطلق شرارتها الأولى من شعور عميق بالمفارقة ثم تأخذ بالتوسع و الانتشار حتى يتوهج النص كله بالمفارقة،<sup>217</sup> وهذا ما يستشعره القارئ وهو يواجه نص قصيدة (يا صبر أيوب) للوهلة الأولى، وإن اختلف الإحساس بشدة المفارقة الشاملة في القصيدة من قارئ إلى آخر، إلا أننا وجدنا تأثيرها علينا، لاسيما وهي من القصائد المطولة إذ تنضوي على أكثر من ثمانين بيتا على بحر البسيط.

وعلى الرغم من أن الشاعر عموما كلما نجح في الانفصال عن نصه كانت نظرتة المفارقة أدق.<sup>218</sup> إلا أن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد بدا لصيقا بنصه، إلى درجة مكنته من معاينة كل الأضداد و المتناقضات في عالم القصيدة، حيث شكلها بما يجعل المتلقي أشد تأثرا و إقناعا، و المطلع على القصيدة يبدو له أن ما يشبه التناقض ما هو إلا آفاق جديدة في النص كما يبدو له جليا و عي الشاعر العميق بالمفارقة، هذا الوعي الذي يتجلى في كامل الخطاب الشعري في القصيدة بدءا بالعنوان إلى آخر بيت.

ان الوهج الصادر من كل جنبات القصيدة، يجعلنا نلج عالمها بوعي تام منا بالمفارقة لتصل إلى آفاق صانعها من خلال كل التناقضات و التعارضات التي تمتلئ بها بنيتها اللغوية متبعين بذلك الإشارات و القرائن التي ضمنها الشاعر ثنايا النص.

## 1.6.2. مفارقة العنوان و الاستهلال

سعى الشاعر إلى وضع عنوان يحمل ارتباطات متنافرة في دلالاته، فقد تجاوز (أيوب) لينادي (صبره)، فيكون المنادي على غير العادة ليس بشرا، و لكنه يجيل بشكل كلي على إنسان (أيوب)، إنه عنوان يجعل القارئ للوهلة الأولى يتوقع أنه سيواجه حتما في القصيدة معاناة كبيرة، قد تصل إلى حجم معاناة النبي أيوب، وهذا النداء الإشكالي ستكون القصيدة بأكملها إجابة له، إننا نستشعر من عنوان القصيدة بأننا سنكون ولا شك أمام كل من المفارقات، فجملة العنوان تقال في العادة بعد معاشة المعاناة، وها هو الشاعر يبادرنا بها، مما يعني بأننا سنبدأ من النهاية ليعيدنا إلى بداية قصة المعاناة، و إذا كان العنوان هو "البهو الذي ندلف من خلاله إلى

<sup>217</sup> \_ ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص239.

<sup>218</sup> \_ نفس المصدر السابق، ص239.

النص " <sup>219</sup> فإننا نصطدم في نهاية هذا البهو بعتبة استهلاكية مفارقة، إذ يتبدىء الشاعر قصيدته بمطلع نثري عادة ما تبتدىء به القصص و الحكايات:

من مآثورنا الشعبي أن مخزنا نسي تحت الحمولة على ظهر الجمل. <sup>220</sup>.

هذا التضاد الذي يخلقه الشاعر بين جنسين أديبين مختلفين، يبشر بقوة المفارقة منذ البداية، مما يجعل القارئ متوثبا لمحاكمة قصيدة مفارقة، فعلاوة على أن البنية اللغوية لهذا الاستهلال بدت مفارقة لأنها جاءت خارجة عن النظم الشعري، إلا أن حملاتها الدلالية تحيل بشكل رجعي إلى العنوان، فيظهر أن ألفاظها تأخذنا إلى الكلمة المفتاحية في القصيدة (الصبر):

- مآثورنا الشعبي : قصة (صبر) النبي أيوب عليه السلام راسخة في التراث الشعبي العربي.

- المخرز الذي نسي: الموقف يدل على بقاء المخرز مدة من الزمن على ظهر الجمل والثنائية (مخرز/نسيان) تشي بتوافر صفة (الصبر) في الموقف عموما .

-الحمولة: توحى بالثقل الذي يتطلب (صبرا) لاحتمالها.

- الجمل و هو ثيمة (للصبر) في الواقع و في التراث الأدبي.

لقد وظف الشاعر في هذه المفارقة التصويرية معطى تراثي، وهي تقنية دأب الشعراء المعاصرون على التوسل بها، كونها تقنية فنية تقوم على "إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث و بين بعض الأوضاع المعاصرة" <sup>221</sup>.

إن المفارقة بتعريفها البسيط الذي تنقلب فيه دلالة اللفظة، لتوحى بمعنى نقيض تجعل "لغة الشعر هي لغة التناقض" كما يراها كلينث بروكس، <sup>222</sup> حيث تتظافر في هذه القصيدة مفردات متضادة (الجمل، المعاناة) و(الصبر، الوطن) لتشكّل كل ما يبدو مفارقا في

<sup>219</sup>-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الاردن، ط1 ، 1997م، ص173.

<sup>220</sup>-عبد الزق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص187.

<sup>221</sup>- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، بيروت، 1979م، ص 23 .

<sup>222</sup>-ديفيد ديتشس، منهج النقد الادبي، تر، محمد يوسف نجم، مر، احسان عباس، دار النشر، بيروت، 1967م، ص249.

القصيدية، "على اعتبار أن النص هو امتداد للمفردة على حد تعبير اميرتو ايكو،<sup>223</sup> إن مفردة الجمل التي وظفت لتحليل على (اللاصبر) العراقي تجعلنا نقف عندها كقيمة مفارقة.

## 2.6.2. ثيمة الجمل ومفارقة التناص التراثي

استدعى الشاعر الطرف التراثي في القصيدة بطريقة قصصية تدعو المتلقي إلى استدعاء الطرف الثاني في المفارقة (العراق) دون أن يصرح بملامح الطرف الثاني معتمدا على كونها مضمرة في وعي المتلقي فالشاعر " يمنح الطرف التراثي الملامح الخاصة للطرف المعاصر و المناقضة لملاحظة التراثية الحقيقية."<sup>224</sup> فيقول في بداية القصيدة:

قالوا: ونظل ولم تشعر به الإبل

يمشي، وحاديه يحدو وهو يحتمل<sup>225</sup>.

بين فعل الأمر (قالوا) والفعل الماضي (ظل) الذي يدل على الاستمرارية، اختزل الشاعر الكثير من حيثيات الحكاية التي ابتدأت بنسيان المخرز تحت الحمولة على ظهر الجمل، حيث المعنى الخفي لهذه العبارة الاستهلاكية يحيلنا إلى أزمت العراق والفتن التي عاشها على مر الزمن والتي شكلت مخززا في ظهر العراق، وبين الفعل(ظل) والنقطتين التاليتين له يحدث الانقلاب الزمني في الدلالة الذي تشترطه مفارقة الحدث بكونها "انقلاب يحدث مع مرور الزمن"<sup>226</sup>.

فلا الحادي شعر به ولا الإبل، و على التوازي من تلك جاء التناقض بين مشي الإبل و الحادي بسلام (ودون شعور) بينما كان الجمل على النقيض من ذلك يمشي و هو يحتمل فهذا التناقض بين كيفية المشيتين هو الحامل الذي يتم من خلاله الحاصل في المعنى الخفي المراد من البيت، فلا العرب ولا حكامهم شعروا بما يكابده العراق من ويلات، و يواصل الشاعر قائلا:

و مخرز الموت في جنبه ينتشل

<sup>223</sup> -الطاهر روائية، النص والقارىء ومرايا النص، مجلة اللغة والادب، معهد اللغة العربية وادائها، جامعة الجزائر، العدد14، 1999م، ص240.

<sup>224</sup> \_ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص23.

<sup>225</sup> \_ عبد الرزاق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص187.

<sup>226</sup> \_ دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، 1982م، ص32.

حتى أناخ بباب الدار إذ وصلوا<sup>227</sup>

لقد عرف الشاعر المخرز بأن أضاف إليه كلمة (الموت)... إنه الموت الذي انشغل في جسم العراق كما انتشل المخرز في جنبي الجمل، ثم يعن الشاعر في إبراز التعارض في الدلالة بين استمرارية الموت حتى داخل الحياة نفسها، فعلى الرغم من أن الموت يعني النهاية دائما، إلا أنه عقد شاعرنا لا ينتهي بل هو باق (حتى لحظة الوصول إلى الدار) التي تعني استمرارية الحياة، وهو تعارض شكلته المفارقة اللفظية (الموت/الحياة) في تمازجها مع مفارقة الموقف، تقابل استمرارية وخز المخرز للجمل باستمرارية الموت في العراق، إلى أن يقول :

وعندما أبصروا فيض الدما جفلوا.

صبر العراق، صبور أنت يا جمل<sup>228</sup>

لقد أوحى هذا البيت \_الذي نعتبره مفصليا\_ بالمفارقة اللفظية الكامنة في القصيدة عموما، فها هو الشاعر يورد لفظة (العراق) ليجعل منها قرينة تحيل القارئ على الموت المستمر فيه، لا على المخرز المنشغل في ظهر الجمل، ولقد كانت الدماء دوما هي الأيقونة المفضية إلى الموت، فلما بصروا الدماء الغزيرة الفائضة عندها (جفلوا) وهي الكلمة المفتاح في مفارقة (الموت والحياة) والشاعر عندما يلقي هذه الأبيات من القصيدة شفاهة، ينطقها نطقا مفارقا، نبرا و تنغيمًا، وعند هذه الكلمة بالضبط يحس القارئ بصمة العقارية الكامنة في الموقف، و الملاحظ أن الشاعر، يعقب لفظة (جفلوا) بفترة صمت تنذر بأن القادم أكثر مفارقة، ثم يغير من نبرته انخفاضًا لا حدة وتوترا ليسقط التناقض الحاصل في قصة الجمل على حال العراق فيقول: صبر العراق، صبور أنت يا جمل .. فتكتمل و تتجسد دهشة المفارقة لدى القارئ فيستكين إلى حين ويختم الشاعر هذا المقطع الأساس في القصيدة بالنداء (يا جمل)، و إن كان النداء الذي ورد في العنوان (يا صبر أيوب) يجعلنا نحن باستسلام صاحب المفارقة و إذعانه لمشيئة القدر لأول وهلة، فإن الأداء الثاني يندر بإنقلاب في اللهجة ليدعو بشكل مناقض إلى الثورة على الواقع و رفضه.

<sup>227</sup> - عبدالرزاق عبدالواحد ، الاعمال الشعرية، ص187.

<sup>228</sup> - نفس المصدر السابق، ص187.



ان شاعر المفارقة حينما يوظف (التناص) فهو في الواقع يتحدث على ألسنة شحوص يستحضرها من التاريخ، يمثل دور الجاهل الذي يروي مجرد أحداث غابرة،<sup>229</sup> فالمبدأ العام في التناص هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى و ليس إلى الأشياء المعنية مباشرة<sup>230</sup>.

وقد شكلت رمزية ( الجمل) إحدى اللبنيات التي وضعها الشعراء في التراث العربي الشعري منذ القديم، و مما قالت العرب من الجمل ما جاء في البيت الشعري الشهير الذي اختلف الدارسون حول قائله وصار يستعمل كمثال شائع: (البسيط)

كالعيس في البيداء يقتلها الظمأ

والماء فوق ظهورها محمول

ان في البيت القديم هذا مفارقة معنوية تشبه إلى حد كبير المفارقة التي وظفها عبد الرزاق عبد الواحد، و تبرز من بين المفردات التي شكلت البنية اللغوية البيت دلالة (الصبر) التي ما وظفت إلا لتحيل على شيء وصل إلى حد التناقض حتى صار لا يجتمل، فالعيس تتحمل العطش الذي كاد يودي بحياتها في الصحراء القاحلة، رغم أن الماء محمول على ظهرها ، هذا أيضا تبرز الشائبة الضدية

( الموت/الحياة) التكشف عن مفارقة الموت صبرا:

صبر العراق و في جنبه مخززه

يغوص حتى شغاف القلب ينسمل.<sup>231</sup>

ولا عجب إن رأينا الشاعر قد حمل (الجمل) كل همومه وهموم العراقيين، فقد كان الجمل منبت كل ما أقلق وأحزن الشاعر الجاهلي، وهو خالق الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات، أو لنقل أن الجمل والناقة على الخصوص هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراعات، فالعلاقات الأساسية

<sup>229</sup> -ناصر شبانه، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص215.

<sup>230</sup> -جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مر، عبد الجليل ناظم، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص78.

<sup>231</sup> -عبد الرزاق عبدالواحد، الاعمال الشعرية، ص187.

بين العربي والعالم في شكل مزيج من الرفض والقبول تكمن في الناقصة، كما أن العربي القديم كان يظن أن الثقة رمز لكل هم أو اهتمام أساس،<sup>232</sup> استطاع الشاعر أن يوظف (ثيمة الجمل) توظيفاً دلالياً، لإنتاج المفارقة القائمة على كسر أفق التوقع لدى المتلقي، فبينما القارئ العربي يعي جيداً أن (الجمل) مرادف لصفة (الصبر)، عمد الشاعر إلى المزاحجة بين صبر الجمال وصبر النبي أيوب كتكثيف دلالي، يبدو منه للوهلة الأولى أنه يريدنا أن نفهم أن صبرهما يعادل صبر العراقيين، بينما هو في الحقيقة لا يرى في صبرهم إلا استكانة و تفريطاً منهم في وطنهم، إذ يقول:

واضيعة الأرض، إن ظلت شوايحها

تهوي، ويعلو عليها الدون والسفل<sup>233</sup>

إن ما عاينه الشاعر عن مرارة القدر وصروف الأيام، جعله يرى أن الإنسان العراقي هو الذي دفع البلاد إلى الهاوية، فمن الذي جعل (الشموخ يهوي) وترك (الدون والسفل) يعلون فوق العراق؟ غير الإنسان العراقي نفسه؟ إنها مفارقة الاستخفاف بالذات، ذات الآخر التي امتزجت بذات الشاعر لقد وظف مفارقة تصويرية تبني على الاستخفاف الخلفي، ففيها يلبس صاحب المفارقة قناعاً ذا أثر إيجابي حيث يحمل نفسه إلى المسرح في شخص امرئ جاهل يعمل على التقليل من قدر نفسه، مستغلاً ما يعطيه من انطباع عن نفسه ليكون جزءاً من وسيلة المفارقة " <sup>234</sup>

إن هذه المفارقة وغيرها من المفارقات التي وقف فيها الشاعر (ثيمة الجمل) تجعلنا نعي بأن الشاعر يقول شيئاً ولكنه يعني شيئاً آخر تماماً، فهو يحدثنا طويلاً عن مآسي العراقيين و شدة صبرهم و تحملهم، ولكنه على النقيض من ذلك يجعل منهم سبياً في كل ذلك البلاء وقد عمد إلى أن يفرغ بداخل هذا النص مفارقات لفظية وسياقية درامية ورومانسية يشد بها القارئ إليه فلا يستطيع فكاًكا إلا ريثما يسلم للرؤية المفارقة بقناعته، أو يعيد إنتاجها بما يلي طموحه الخاص ."<sup>235</sup>

## 7.2. المفارقات اللفظية

232- أنظر، ثناء انس الوجود، تحليلات الطبيعة والحيوان في الشعر الاموي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1998م، ص24.

233- عبدالرزاق عبدالواحد، الاعمال الشعرية، ص188.

234- كمال احمد غنيم، عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر، دار النشر مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998م، ص242.

235- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص242.

بات معروفاً أن المفارقة اللفظية، تتجلى في كونها تشكل مخالفة لكل ما هو متعارف عليه من قواعد لغوية وبلاغية، وهو أسلوب يحقق شعرية العمل الأدبي، وذلك ما أكده (جان كوهين) في حديثه عن الخصائص الإيجابية التي تميز اللغة الشعرية، إذ يرى أن اللغة الشعرية تشكل نظاماً للانزياح والخرق الذي يعني تفكيك بناء اللغة المعيارية ولفضها .

## 8.2. مفارقة الموقف

المفارقة الموقفية " أن تستوعب وتحوي المفارقة موقفاً يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع المتكلم عنه بالبيئة المحيطة به، أو الآخرين الملاحظين به في زمان ومكان محددين، وسواء انتشرت المفارقة أو لم تنتشر، فإنها تمتلك القدرة على احتواء كل ما يقع في منطقة سيطرتها والمواقف والأحوال،"<sup>236</sup> وهذا يظهر ويتجلى بين طيات القصيدة، على اعتبار أن الشاعر يصف لنا الأحداث التي عايشها في بلده العراق في قالب شعري عني بألفاظه وتراكيبه أيضاً، وبالإشارة إلى أن "مصطلح الموقفية تسمية عامة للعوامل التي تقيم صلة بين النص."<sup>237</sup> وعادة ما تكون هذه العوامل: أحداثاً وأزمنة وأمكنتها أيضاً، والمفارقة باعتبارها موقف حيث لا يمكن أن تتحقق إلا بإدراك الشاعر نفسه للتناقضات التي بجانبه والتي تحيط به، وتحويله لهذه التناقضات إلى طاقة فعالة من خلال اتخاذ المفارقة موقفاً<sup>238</sup>.

لقد بينا فيما سبق أنه قد تجتمع المفارقة اللفظية مع مفارقة الموقف معاً إن تنابع المفارقات اللفظية في قصيدة (يا صبر أيوب) كانت تشكل من حين لآخر مفارقات موقفية أيضاً وإذا اعتمدنا على قول الدكتور أحمد عادل عبد المولى بأن المفارقة اللفظية تختلف عن السياقة في المفارقة اللفظية تعتمد في كشف حقيقتها على (الشاعر) أي صاحب المفارقة، أما المفارقة الموقفية التي تعتمد على المراقب أو القارئ في الاستنباط وكشف التعارض بين المعنى الظاهري والخفي."<sup>239</sup>

فوجدنا أن قصيدة المفارقة التي نحن بصدددها ما هي إلا مفارقة موقفية كبرى، وضعتها وشكلتها مفارقات جزئية مختلفة، حيث يلعب القارئ دوراً أساسياً مهماً في كشفها. وقد وجدنا أن المفارقة الدرامية والمفارقة الرومانسية شكلتا أهم الصور التي قامت عليها مفارقة الموقف في القصيدة .

<sup>236</sup> -محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، ط1، 2002م، ص70.

<sup>237</sup> -أنظر، احمد عادل عبد الملى، بناء المفارقة، دار ابن رشد، د.ت، ص136.

<sup>238</sup> -دي.سي.ميويك، المفارقة وصفاتها، ص78.

<sup>239</sup> -الهام مكي المواشي، المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2001م، ص75.

## 1.8.2. المفارقة الدرامية

المفارقة الدرامية تقوم على تصوير حالة أو حدث أو تبني موقف معين، يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها، أن يرى فيها وجه تلك المفارقة على من يقوم بالتنبه إلى هذا الشكل أو النمط من المفارقة و الوعي بأبعاده هو الملتقى "وقد عمد الشاعر في القصيدة إلى تأسيس موقف ما من الوجود و سعى أيضا إلى المشاركة بالتعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رأي الشاعر الخاص" وهذا ما اعطانا دافعا أن القصيدة كلها ذات طابع درامي، كما أنه وظف الأسلوب الدرامي في الكثير من قصائده الأخرى، ونعني بالأسلوب الدرامي هنا الطريقة التي يعتمدها الشاعر في بناء نصه بطريقة تظهر وتتجلى فيها مواقف مختلفة، حيث قريبة في شكلها من (القصة) وإن كان الشاعر لم يقصد أن يسرد قصة في قالب شعري معين، إلا أنه يريد أن يعرفنا بأن وضع القصة ودورها في القصيدة هو وضع الصورة الدرامية الفنية ودورها في الشعر بوصفها بلاغة حديثة<sup>240</sup> يتكلم الشاعر عن تاريخ العراق ويحكيه لنا، ويضعنا فيه على عتبة مفارقة:

أوجاعنا فيه جرحا ليس يندمل

لكن سأستغفر التاريخ إن جرحت

هذي لينشرها مستنفر بطل

و سوف أطوي لمن يأتون صفحته

و إذ ذاك يبدو وجهك الجدل<sup>241</sup>

إذ تلاها تلاها غير ناقصة حرفا

لم يرد الشاعر أن يفصل لنا عظمة حضارة العراق وتاريخها، لأنه يعرف ويعي أن ذلك التاريخ موجود حتما في ذهن القارئ، فذهب يحكي لنا عما سيفعله مع التاريخ، سيستغفره لأنهم ما زادوا جراحه فيه إلا وجعا، وإن كان من الواضح والبديهي أن المرء يتعظ من أخطائه التي يسجلها له التاريخ بكل صفحاته، إلا أن الأخر هنا على العكس من ذلك تماما، عاد إلى جراح تاريخه يزيدا ألما، وفي المفارقة التي بناها الشاعر في قالب درامي فني، إذ جعل من (العراقي) البطل ضحية، لا يجد له أي استعطاف أو رحمة من قبل القارئ

<sup>240</sup> -عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص304.

<sup>241</sup> -عبدالرزاق عبدالواحد، الاعمال الشعرية، ص196.

(المراقب) لموقف المفارقة إنه يبني دراميته بشكل متتالي ومتدرج، ليقرر أنه سيطوي التاريخ بصفحاته، منتظر أن يأتي (مستنفر بطل) ليفتحها، يبدو للقارئ أن الشاعر بعد أن قرر غلق صفحة التاريخ سينتظر أن يصحو العراقي من نومه، ويشارك وينشر تاريخه من جديد، ولكن الشاعر هنا يصدمه بأن يقرر أن ليس لتاريخ العراق إلا بطلا واحدا خرافيا (كاد أن يصوره من خارج العراق) لفرط فقده للثقة في أبناء وطنه العراق، فبعد ارتفاع وتصاعد الأسلوب الحكائي يفتح أفق النص على المستقبل بروح ممعنة في الاستكانة والهوان، تصل إلى حد فرح العراقي بأخر غريب يعيد له أمجاده وتاريخه، ويلخص وينقذ هذه الفاجعة الدرامية بأن يوظف ما يكون في البدايات ليعبر به عن النهاية :

وكان يا مكان يا أيوب ما فعلت

مسعورة في ديار الناس ما فعلوا<sup>242</sup>

لقد أدرك الشاعر أنه في حدود التفكير الدرامي أن لا يقف بعيدا عن الذوات الأخرى وأنها مهما كان لها استقلاليتها الواضحة، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذواتهم، وتعيش مع عالم موضوعي الى حدا ما تتفاعل فيه مع تلك الذوات<sup>243</sup>.  
في هذه التجربة للشاعر يتبين أنه يعيش صراعا مع نفسه أحيانا ومع غيره أحيانا كثيرة، والصراع هو أبرز عناصر الدراما، والشاعر يصور صراعه مع ذاته عبر الزمن ليخلق مفارقات قوامها الحدث:

خير ما في ابي فيك أكتهل

يا منجم العمريا بدئي وخاتمي

فأنتهي وهو في شطيك منسدل

أقول: ها يا شيب رأسيهل تكرمي

مرفرفات فيك على الأنهار تغتسل؟<sup>244</sup>

ويغتدي كل شعري فيك اجنحة

ان وضع الشاعر لمفردات الأمن وتوظيفها (بدئي، خاتمي، أكتهل، أنتهي) بين لنا ذلك الاستبداد الذي يلعبه الزمن على الشاعر، حتى أصبح انتهاء الزمن هاجسا لديه، بأن أصبح لا يطلب إلا مكرومة في وطنه بعد أن شاب شعره، حتى أنه يكاد يصل لنا أن الشاعر في الأبيات يخاطب الزمن نفسه، ويعدده بأنه سيطلق كل أشعاره الموجودة في جعبته لتزفر على الأنهار وتغتسل، وما توظيفه لهذا الفعل الأخير إلا إمعانا في الرمزية التي تخلق المفارقة

<sup>242</sup>- نفس المصدر السابق، ص 189.

<sup>243</sup>- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 189

<sup>244</sup>- عبدالرزاق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص 196

## 2.8.2. المفارقة الرومانسية

المفارقة الرومانسية تجعل من الشاعر يبني عالماً واقفاً على الوهم، يطيب للشاعر فيه كل شيء مبني سابقاً على ذلك الوهم، ثم بعد ذلك يعود إلى نقض ما بناه فهي "نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل في وهمي" ثم يهدمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخصه وأفعاله.<sup>245</sup>

أما بالنسبة للقارئ فهي تلك الوسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من التناقضات أو هي التي توحى بكشف المتناقضات في هذا العالم، فالمفارقة الدرامية تبدأ غالباً ببنية لغوية التي توحى للقارئ بشيء إيجابي يفتح أمامه باب الأمل:<sup>246</sup>

يا سيدي يا عراق الأرض يا وطننا

تبقى بمرآه عين الله تكنحل<sup>247</sup>

حيث بلغ حد المدح بالشاعر إلى أن جعل العراق جنة بتصويراته، فجعل أمام القارئ نافذة جعلته يحب ويتوق بأن يواصل الشاعر ذلك الأسلوب البديع في مدح العراق، و لكن ذلك الأمل ما يصبر أن يختفي حين يسترسل الشاعر:

لم تشرق الشمس إلا من مشاركته

و لم تغب عنه إلا و هي تبتهل<sup>248</sup>

وتترأى ملامح المفارقة الرومانسية جلية في محاولة الشاعر التركيز على التكرار الذي يعتمد من خلاله إلى تأكيد ما قام به

الغير لمساعدة العراقيين ولو أنهم كانوا يتوهمون بأن ما قاموا به يقع في باب الإعانة والمساعدة:-

شكرا لكل الذين استبدلوا دمننا

بلقمة الخبز شكرا للذي بذلوا

<sup>245</sup> -عدنان خالد العبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص28

<sup>246</sup> -خالد سليمان، المفارقة، ص58.

<sup>247</sup> -عبدالرزاق عبدالواحد، الاعمال الشعرية، ص190.

<sup>248</sup> -عبدالرزاق عبد الواحد، الاعمال الشعرية، ص190.

شكرا لإحسانهم شكرا لنحوتهم

شكرا لنا تعبوا شكرا لما انشغلوا

شكرا لهم أنهم بالزاد ما بخلوا

إن اللقاءات والمؤتمرات، والإعانات الغذائية والأدوية التي قدمها الآخرون للعراق حقيقة وليست وهما، و لكن معرفة الشاعر بعدم جدواها هو ما جعلها تنزاح إلى دائرة (الوهم)، ومع ذلك فإن القارئ إلى غاية حديث الشاعر عن الزاد يعتقد أن الشاعر فعلا في مقام شكر واعتراف بالجميل، إلى أن يقوم هذا الأخير بتحطيم ذلك الوهم الذي صنعه إذ يقول:

لو كان للزاد أكالون يا جمل<sup>249</sup>.

ها هو العراق يفنى، ويفنى أهله فما فائدة الزاد الآن؟ ما دام لا يوجد من سيأكله، فالمفارقة هنا تشكلت جزاء عالم مثالي، لكنه حالم متخيل، أساسه الوهم، سرعان ما انهار، و بدأ انهياره مع حرف التمني (لو) الذي أنذر بإنقلاب الرؤية.

## الخاتمة

عبد الرزاق عبد الواحد كان من الشعراء المتميزين في العصر الحديث وله دور فعال في المجتمع بكلماته في كل ما نجه وله من الشعر ما يلامس الفؤاد ويحرك الاحاسيس وهذا يدل على صدق وصفه للواقع والمجتمع بصورة عامة، إن الدراما من المصطلحات التي مرت بمراحل كثيرة عبر الزمن، فتطور معناها ومفهومها من مجرد الوصف المحايد، إلى صفة تطلق على كل المواقف والأعمال التي تنطوي على صراع، وإن الصراع أهم ما موجود من الموضوعات في الأعمال الخالدة.

تطور الشعر العربي خلال مسيرته الطويلة على صعيدي الشكل والمضمون، وكان من أبرز التطورات التي مرت بها القصيدة هي جنوح القصيدة إلى التعبير الدرامي، فقد تغيرت نظرة الشاعر إلى القصيدة فلم تعد عملا إضافيا، بل أصبحت عملا صميما شاقا

<sup>249</sup>- نفس المصدر السابق، ص192.

ببذل الشاعر له كل طاقاته وإمكاناته، إن تجربة الشاعر عبد الرزاق من أبرز التجارب الشعرية المعاصرة على مستوى الوطن العربي، التي تميزت بالعمق والثراء والحيوية والأصالة، وكشف البحث عن ملامح وظواهر فنية مضيئة في شعره تستحق الاهتمام.

اتجه الشاعر إلى التعبير الدرامي في أوائل السبعينيات، ونضج الحس الدرامي عنده في الثمانينات، وتعد البنية الدرامية من التجارب المميزة في شعره، كما استثمر الشاعر الكثير من التقنيات الحديثة لخدمة نصه الشعري، كما كشف البحث عن سعة المساحة التي شغلها الشعر الدرامي من تجربة عبد الرزاق الشعرية، التي أسهمت في إثراء القصيدة العربية المعاصرة، بما تحمل من مضامين مهمة، أن المفارقة تؤدي دورا بالغ الأهمية في الحياة وفي الأدب، وإذا كان عنصر المفارقة في واقع الحياة عنصرا سلبيا يود المرء أن يتخلص منه، فإن التوتر الذي تحدته في الأدب يعدّ عنصرا فنياً جمالياً، يساعد الأديب على تحقيق توازنه النفسي والاجتماعي، ويمنح القارئ سلطة لا تقل عن سلطة صانعهما، وهي في كل ذلك تمنح النص انسجاما وحيوية كغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى.

تتحقق البنية المفارقة في الشعر بوجود عناصر أساسية تؤدي أدوارها في العمل الأدبي وهي: صانع المفارقة، قارئ المفارقة ورسالة المفارقة، وتقوم هذه الأخيرة على رمز ييئها فيها الصانع، و على القارئ أن يقوم بفك رموزها للوصول إلى مضمون الرسالة، واستنادا إلى أسلوبية التلقي فإن القارئ يعدّ العنصر الأهم في بناء المفارقة، ذلك أن تجسد رسالة المفارقة و تحقيقها يقوم أساسا على كيفية تلقيها، و إلا كان المتلقي ضحية للمفارقة و هو ما يؤكد موتها.

وتجلى لنا أن واقع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد و ذاته، القائم على التناقض و الصراع الداخلي أسهما في جعل نصوصه الشعرية أرضا خصبة لنمو المفارقات المختلفة، إلى جانب قدرته على توظيف واستغلال آليات واستراتيجيات معينة تسهل عليه عملية صنع المفارقات، ووعيه بضرورة بث مفاتيح تعين القارئ على الوصول إلى مكونات النص من خلال الوصول إلى دلالة المفارقات، ومن خلال تتبعنا لمختلف أشكال المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، تبين لنا أنها انتشرت بشكل مكثف في قصائده وأنها شكلت عناصر جمالية وأسلوبية أسهمت في استمرارية تلقي شعره، وقد تجلت تلك المفارقات في مختلف مستويات النص (الصوتي و التركيبي و الدلالي)، وقد توزعت بين المفارقات اللفظية والمفارقات الموقفية، ظهرت في صورة تقابل بين منطوقات متضادة أو متناقضة وقد كشفت في أغلب الأحوال عن مفارقات الحياة.



وفي الحديث عن المفارقة الایقاعية، فإن الایقاع يسهم بدوره في الكشف عن عنصر المفارقة لا عن طريق المفارقة النغمية فحسب، بل أيضا عن طريق تكرار الأصوات والمفردات والعبارات، كما كشفت الأساليب البلاغية التي اعتمدها الشاعر عن أنماط من المفارقة لا تتضح إلا بتجاوز المستوى السطحي إلى المستوى العميق، عملت على إبراز الرؤى المفارقة للشاعر وموقفه من واقعه ومواطنيه، وقد استغل الشاعر استراتيجية التناص بقصيدته، ليستدعي نصوصا شعرية وأحداثا تاريخية ودينية، يبني عليها بعض مفارقاته التي يبين من خلالها الاختلاف الحاصل بين الماضي والحاضر، ولعل أبرز أشكال المفارقة التي عرفها شعره هي المفارقات الدرامية والتكلمية ومفارقات الاستخفاف بالذات، إذ كشفت هذه المفارقات المختلفة بإمكاناتها الفنية الواقع السياسي والاجتماعي والديني في العراق، الذي استوت وترامت فيه الأضداد و المتناقضات بشكل يفضي إلى القهر. وهو ما صادفنا من خلال قصيدة (يا صبر أيوب) التي زاوجت بين صبر العراقيين وقهر الشاعر، و شكلت قصيدة مفارقة تقوم على سلسلة مترابطة من المفارقات الموقفية و اللفظية اختزلت كل جراح الشاعر المبتوثة في باقي دواوينه، ونهاية القول هي: إنّ المفارقة مصطلح حديث و بمفهوماتها المختلفة وأشكالها المتعددة، تشكل زاوية من زوايا قراءة أعمال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، وإحدى الخصائص الأسلوبية والجمالية في أعماله التي تشكل أفقا آخر من آفاق تلقي أعمال الشاعر، وما لا يخفى على القارئ وجود بعض الاقوال الشريكية في هذه الرسالة التي ذكرناها للعلم بالشيء فقط، ونحن نبرأ منها.

## المصادر والمراجع

- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدین، الجمهورية التونسية، 1986م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1993م.
- أحمد أبو زيد، الشعر والدراما، مجلة فصول، مجلد15، ع1، مصر، 1984.
- أحمد زلط، معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2000م.
- احمد عادل عبد الملى، بناء المفارقة، دار ابن رشد، د.ت، ص136.
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.
- الإفادة في قضية محاولة التحديث كانت من أكثر من مرجع، لاسيما مقدمة الدكتور عبد الهادي محبوبة لكتاب نازك الملائكة، قضايا الشعر العاصر، في طبعته السادسة، دار العلم للملايين، 1981م.

- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971م.
- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، ط1، 2001م.
- البوريخ صباح نجم، التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1995م.
- البياتي عبد الوهاب، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وغاليري الفينيق، بيروت، مج2، 1995م.
- \_\_\_\_\_، تجرّتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968.
- التكريتي جميل نصيف، قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1985م.
- تليمة عبد المنعم، مقال في كتاب حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م.
- \_\_\_\_\_، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976م.
- ثناء أنس الوجود، ناقدة وباحثة مصرية، تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.
- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري، الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الحلبي، دمشق ج3، ط2، 2003م.
- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار العرب، القاهرة، 1985.
- الجرجاني القاضي، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد الجاوي، القاهرة، ط1، 1945م.
- حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005م.
- حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1972م.
- الحموي ابن حجة، تقي الدين أبو بكر بن علي، خزانة الأدب وغاية الإرب، الجامعة الأردنية، ط1، 1367 هـ.
- الحيدري بلند، حوار عبر الأبعاد الثلاثة، قصيدة مطولة، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، 1972م.
- خالد سليمان، المفارقة، دار الثقافة، بغداد، د.ت، ص58.
- الخوري إلياس، دراسات في نقد الشعر دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1979.
- الخياط جلال، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، 1970م.
- الربيعي عبد الرحمن مجيد، بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976م.
- س ديلبو داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليفي، عويدات بيروت، ط1، 1980م.
- \_\_\_\_\_، موسوعة المصطلح النقدي الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1981م.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

- شاذل جاسم طاقة، مقدمة المساء الأخير، ديوان شاذل طاقة، جمع وإعداد سعد البزاز، وزارة الإعلام، بغداد، 1977م.
- الشريعة ميسون سليمان محمد، البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، 2015م.
- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998م.
- الصباغ عماد، الأحناف، دراسة في الفكر الديني التوحيدي في المنطقة العربية قبل الإسلام، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1998م.
- عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، المجلد4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م.
- \_\_\_\_\_، الأعمال الكاملة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.
- \_\_\_\_\_، ديوان المرآتي، دار الثقافة، بغداد، د.ت.
- \_\_\_\_\_، ديوان قمر في شواطئ العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- \_\_\_\_\_، في مواسم التعب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 2006م.
- \_\_\_\_\_، قصائد عارية، دار المعارف، بغداد، ط2، 1955م.
- \_\_\_\_\_، قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد، 1991م.
- \_\_\_\_\_، قصائد للأطفال، دائرة ثقافة الطفل، بغداد، 1976م.
- \_\_\_\_\_، قمر في شواطئ العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- \_\_\_\_\_، مائة وثلاثون قصيدة حب، دار الأديب، عمان، ط1، 2013م.
- \_\_\_\_\_، مسرحية الحر الرياحي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط4، 1982م.
- \_\_\_\_\_، ملحمة الصوت، دار الحكيم للنشر، عمان، ط2، 1972م.
- \_\_\_\_\_، يا عراق، دار الأديب، عمان، ط1، 2013م.
- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، في أكثر من موضع، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984م.
- \_\_\_\_\_، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م.
- \_\_\_\_\_، ظلام القيثارة، مجلة الأعلام البغدادية، العدد 2/1، 1993م.
- \_\_\_\_\_، قيثارة أوفوريوس، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، 2017م.
- \_\_\_\_\_، نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م.
- \_\_\_\_\_، نازك الملائكة دراسة ومختارات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.

- عدنان خالد عبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.
- \_\_\_\_\_، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2005 م .
- \_\_\_\_\_، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، 1966م.
- العشري علي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، بيروت، 1979 م.
- العلاق علي جعفر، الشعر والتلقي، دراسات نقدية بدار الشروق، عمان، الاردن، ط1، 1997م.
- \_\_\_\_\_، في حداثة النص الشعري، الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج في أكثر من موضع، وزارة الإعلام، بغداد، د.ت.
- غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ، ط1، 2009م.
- الغدامي عبد الله، الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1983م.
- \_\_\_\_\_، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1986م.
- كمال أحمد غنيم، عناصر الأبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998 م.
- الليدي دراوور، الصابئة المندائيون، ترجمة نعيم بدوي وغضبان رومي، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1969م.
- محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، الجزائر، 2013م.
- محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 2002م.
- الملائكة نازك، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، مج2، 1979م.
- \_\_\_\_\_، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م.
- \_\_\_\_\_، مقدمة لديوان، شظايا ورماد، دار العودة، مج2، 1987م.
- مهدي المخزومي في لغة الجواهري ضمن كتاب الجواهري في جامعة الموصل، كلمات ومختارات، جامعة الموصل، 1980م.
- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، دار العلوم، الشارقة، د.ت.
- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مج1، ط1، 1995م.
- نيكول الارديس، علم المسرحية، تر، دريني، خشبة، دار سعاد الصباح، 1992م ص 238.
- الوائلي إبراهيم، الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، مطبعة المعارف، بغداد، ط2، 1978م.

## المراجع الاجنبية :

- Muek, D.c,Ironyandironic, Methuen, London and Newyork, 1982
- William little,H,Wfowler, J.coulous,The shorter Oxford English dictionary principales, edited by c.t onion, Oxford, Clarendon press, 1956.

## الأبحاث:

- بيان الصفدي، تجربة شعر الأطفال عند الشاعر عبد الرزاق، اصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبدالواحد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009م.
- حسين جمعة، عبد الرزاق عبد الواحد الحضور المتجدد، إصدار خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
- عبد الواحد لؤلؤة ، عبد الرزاق شاعر لجميع الفصول، خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
- نزار بريك هنيدي ، عبد الرزاق بين الأصالة والتجديد، خاص بوقائع الندوة التكريمية للمبدع عبد الرزاق عبد الواحد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.

## المراجع المترجمة:

- امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، التعااضد التأويلي في النصوص الحكائية، قراءة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996م.
- جان كوهين، اللغة العليا، تر، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، 1995م.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مر، عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.
- دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، تر، عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
- ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر، محمد يوسف نجم، مرا، احسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1967م.

## مقالات ومجلات:

- أبو العلاء المعري، أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي، تفسير أبيات المعاني في شعر المتنبي، تح، محمد الطاهر الحمصي، مجلة المجمع العلمي، دمشق، المجلد57، 1988م.
- سيزا قاسم، المفارقة في القصر العربي المعاصر، مجلة فصول، مارس، 1982م.

- الطاهر رواينية، النص والقارئ ومرابا النص، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، 1999م.
- المواشي الهام مكّي، المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2001م.
- نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل \_ سبتمبر، 1987م.

#### مواقع انترنت:

- الموقع الرسمي للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد.
- موقع اتحاد الكتاب العرب.