جماليّات القصيدة الأُسَرية
قراءة في نماذجَ منتخبة من ديوان (مخطوط موصلّي) لمعد الجبوري

أ.م.د. جاسم محمد جاسم
كلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل

The Aesthetics of the Family-Oriented Poem
A Reading in Selected Examples from Ma'ad Al-Jubouri's Diwan (Makhtout Mosulli)

Asst. Prof. Dr. Jasim Mohammad Jasim
College of Basic Education\ University of Mosul
Ajja.dr@gmail.com

Abstract

The family-oriented poem forms a creative content strongly linked to the area of the modern Arabic poem, and a considerable contributive element in shaping its features, by characterizing it with an autobiographical family stamp through which aspects of the characteristics of the poet appears in addition to the local nature of the family relations within the boundaries of a society.

The poem forms an important content corner of the poetic of Ma'ad Al-Jubouri's Diwan (Makhtout Mosulli) as it appeared in a remarkable presence in its area, whether through the penetration of the family stamp segmentally in the structure of some poems that deal with another content, or through the poet's devotion of entire poems to the family concern. Thus, some poems comes as a pure family-oriented, like (Ruqqaya), (Hamamu-beit), and (Tahtal-Aqwas waheedan). These are poems that we will discuss in this critical view, as a variety of issues that express the family concern and cling to its characteristics. They draw the attention to study the manifestations of the aesthetics of the family-oriented poems, and the placements of its poetic in the abovementioned Diwan. We attempt in this choice to diversify the mode of treatment.

Based on the conviction that the study of these three poems can present provisions characterized by accuracy and comprehensiveness to a large extent in the detection of the aesthetics of the general practice of this creative style of the poet.

Keywords: poem, family, Diwan, Musli manuscript, Maad Al-Jabouri.

الملخّص

تشكّل القصيدة الأُسَرية اليوم مضموناً إبداعياً داخلا بقوة إلى مساحة القصيدة العربية الحديثة، وعنصراً مسهماً إسهاماً واضحاً في رسم ملامحها، طابعاً إيّاها ببصمةٍ سيرذاتية تظهر من خلالها جوانب من خصوصيات الشاعر، فضلاً عن الطابع المحلّي للعلاقات الأُسَرية في حدود مجتمعه.

ولقد شكّلت هذه القصيدة ركناً متنيّا هامّا من أركان شعرية ديوان (مخطوط موصلّي) لمعد الجبوري، إذ حضرتْ حضوراً لافتاً على مساحته، سواء من خلال تغلغل الطابع الأُسَري مقطعياً في بناء بعض القصائد التي تعالج مضمونا آخر ؛ أم من خلال إفراد الشاعر قصائدَ كاملة مهتمة ومكرَّسة للهمّ الأُسَري، فجاءت بعض القصائد عند الشاعر قصائدَ أُسرةٍ خالصةً، كقصيدة (رُقْيَة)، وقصيدة (حمامة بيت) وقصيدة (تحت ألأقواس وحيداً). وهي قصائد سنستجليها في هذه الوقفة النقدية، بوصفها تنويعات تطرح الهمّ الأُسَري وتتلبس بلبوسه، وتغري بالوقوف على مظاهر جماليات القصيدة الأسرية، ومكامن شعريتها، في الديوان المذكور متوخين في هذا الاختيار التنويع في التناول، وانطلاقاً من قناعة مفادها أن دراسة هذه القصائد الثلاث يمكن أن تدلي بأحكام تتسم بالدقة والشمول إلى مدى بعيد في الكشف عن جماليات اشتغال هذا النمط الإبداعي عند الشاعر بعامة.

الكلمات المفتاحية: قصيدة، أُسرة، ديوان، مخطوط موصلّي، معد الجبوري.

توطئة: ملامح قصيدة الأُسرة[١] في الشعر العربي القديم.

ليست الملامح الأُسَريّة وحضور حيثيات الأُسرة في الشعر العربي وليدة اليوم، فالمتتبع لهذه الملامح يجد أن الشاعر العربي على مرّ العصور قد لمح إلى، أو وقف على مشاهد ومضامين أُسرية، ونظم قصائد يغلب عليها الطابع الأُسَري وإن على نحوٍ أقل نسبيّاً بالقياس إلى كم النتاج الشعري العربي في تلك العصور، وهي تلميحات ووقفات يلاحَظ عليها أنها لم تشكّل هدفاً بحدّ ذاتها عموماً، قدر كونها ثيمة جانبية تخدم مضموناً أعم وأشمل، وتذوب في خضم ذلك المضمون [٢]، إذ غالباً ماتوظَّف الملامح الأُسَرية في القصيدة القديمة لتحقيق ثلاثة أهداف[٣]:

١- الشكوى ووصف ضيق ذات اليد.

٢- وصف مشهد الوداع

٣- وصف الرحلة.

وربما كان سبب ذلكَ هو انشغال الشاعر العربي في العصور الغابرة بالآخر أكثر من انشغاله بذاتهِ، خاصة وأن جل الشعر العربي القديم يصب في غرض المديح واسترضاء الممدوح، قبل أن يدرك ما أدركه شاعر اليوم من أن " الكتابة تعبير عن نزوع إلى تحقيق الذات أكثر منها تمثيلاً لشؤون العالم " [٤] لكننا رغم ذلك نجد أنّ الشاعر في العصور القديمة لم يفُتهُ أن يلتفت إلى ذاته وعائلتهِ وأقاربه الأدنونَ بين الحين والآخر، ويدلي بخطرة عائلية هنا وهناكَ كما فعل المتنبي مثلا في رثاء جّدّتهِ [٥]، وأبو نواس في وصف أطفاله ووداع زوجته في مستهلّ قصيدة مدحيه [٦]، وكما فعل أبو فِراس الحمداني في بعض روميّاتهِ مخاطباً ابنته [٧] أو أمّهُ العجوز المنبجية[٨]. لكنها على أية حال استثناءات لم ترقَ إلى مستوى الحديث عن قصيدة أُسرَة خالصة ومتكاملة في الشعر القديم، فظلّ الغرض الأُسَري غرضاً فرعّياً لم يستقل بذاته، ولم يعدُ كونهُ منطلقاً أو مساعداً في خدمةِ غرضٍ شعريّ آخر أعم وأشمل.

ديوان مخطوط موصلّي: توصيف عام

ليس الطابع المحلي وحضور المدينة حكراً على هذا الديوان في منتج معد الجبوري، اذ إن قاريء هذ المنتج يقف بجلاء على حضور وتغلغل الطابع المحلي المديني في خطاب معد الشعري، ذلك أن " خطاب معد الجبوري الشعري خطابٌ مدينيّ، يشتغل على سيرة المكان والإنسان معًا"[٩]

---

(١) عن الأُسرة لغةً واصطلاحاً ودلالاتٍ يُنظر : العلاقات الأُسَرية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، أمل نصير، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان /الأردن، ٢٠٠٦ : ١٣- ١٦.

(٢) ينظر : م.ن :.١٧

(٣) ينظر : بحث (العاطفة الأُسَرية في شعر ابن دراج القسطلي)، عائشة الدرهم، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر،ع١٥،سنة ٢٠٠٣ : ١١٣.

(٤) السرد النسوي : الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عبدالله ابراهيم، بيروت لبنان،ط١، ٢٠١١ : ١٠٨.

(٥) ينظر: قصيدته التي مطلعها :

ألا لا أُري الأحداث مدحاً ولاذمّا
فما بطشُها جهلا ولا كفّها حلما :

ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت/لبنان، ط٤، ٢٠٠٧: ١٤٢.

(٦) ينظر: قصيدته التي مطلعها:

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورُ
وميسورُ مايُرجى لديكِ عسيرُ

ديوان أبو نواس، دار صادر، ط١، بيروت / لبنان، ١٩٨٤ :٢٩١.

(٧) ينظر: قصيدته التي مطلعها :

أبنيّتي لاتجزعي
كل الأنام إلى ذهاب

ديوان أبو فراس الحمداني، خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت / لبنان ط٢ ، ١٩٩٤ الصفحتان ٥٩ و٣٥٥ على التوالي.

(٨) ينظر: قصيدته في إمه -التي يكني عنها بالعجوز - التي مطلعها :

لولا العجوزُ بمنبج
ماخفتُ أسباب المنيَّةُ

(٩) من كلمة محمد صابر عبيد على الغلاف الخلفي لديوان (مخطوط موصلّي).

يضم ديوان (مخطوط موصلّي) ثلاثاً وخمسينَ قصيدة قصيرة مكثفة نسبياً، إذ لا تتجاوز أطول قصائده الصفحات الثلاث كحدّ أعلى، ويتبلور هذا ديوان بوصفه ديوان التقاطات، وثّقَ الشاعر فيه لمفردات ومتعلقات تحمل طابع مدينته وتستقي من فضائها، فالعلاقات الاجتماعية، ويوميات الأُسرة، والعادات، والتقاليد، والطقوس، والأماكن، والتاريخ، والفلكلور، والصناعات، والحِرَف اليدوية الموصلّية؛ هي المضامين العامة التي شكّلت العمود الفقري الذي نهض به هذا الديوان، محمّلا إرساليته الشعرية قدرا كبيرا من المعرفة والتاريخ، دون أن يقع في فخِّ التسجيلية الفجّة التي تُغلِّب الكمَّ المعلوماتيَّ على الكمِّ الإبداعيّ، إذ حرَصَ الشاعر في الديوان على تمرير الطابع المحلّي لمدينته والاشتغال في حدود فضائها، فكان ديوانَ محلّيةٍ شفيفة وفضاءٍ موصلّيٍّ خالصٍ، يشي بتماهي الشاعر مع حياة مدينته ومتعلقاتها مكاناً ومَكيناً، ولعلّ هذا ما حدا به كما يبدو إلى عنوَنة ديوانه بهذا العنوان (مخطوط موصلي) الذي تصرّح بنيته التركيبية والدلالية – من ضمن ما تصرّح به – أن الشاعر قد الزم نفسه في التحليق في فضاء المدينة دون الذهاب لأبعد من ذلك، فجاءت شعرية الديوان اشتغالاً تنويعيّاً في حدود هذا الفضاء، القصيدة فيه تكريس لحالة عشق لكلّ ما هو مطبوع بطابعها؛ بكل مافي العشق من شكوى وألم وفرح وأمل، وبكل ما فيه من تحسُّر على الماضي وتوجّسٍ لما في المستقبل من خبايا، لينطلق من كل ذلك إلى بث رؤية عامة وشاملة تجاه الكون والإنسان.

أولاً: قصيدة (رُقْيَة): شعرَنَةُ اللحظةِ الأُسَريّة:

تنم قصيدة (رُقيَة)[١] عن طابع أُسَري، يعكس حميمية العلاقة بين الأُم الراضية، والإبن المرضيّ عنه، يطرح الشاعرُ فيها صورة الأُم والأبن في مشهد علاقتهما المُثلى، وتتشكّل القصيدة بأسلوب حواري قائم على تفاعل الشخصيتين تفاعلا متآلفا، تظهر من خلاله خصوصيّة الأُم والابن الموصليين، من خلال ألفاظ وتراكيب بعينها تضفي على جو القصيدة طابعاً موصلّياً صرفاً جراء كثرة استخدامها اجتماعيا في حدود المدينة، من قَبيل (مكر المكارات، الشين، اللغافين...الخ)، فضلا عن ذِكر الاسم الشخصيّ للأُم وأبيها في سطر شعري من القصيدة، يتحول بها من العام إلى الخاص، ويطبعها بطابع سيرذاتي من خلال كون (ليلى ابنة عبدالله) هي فعلا أُم الشاعر كما يصرح[٢].

تقول الأُم وهي تُحصّن ابنها في طقس لحظةٍ أُسَرية ناصعة :

" حصّنتُكَ ياولَدي
باسم الحيّ القيوم
من شرِّ الحقدِ
ومن شرِّ المَين
من الشَّين
ومِن كلّ خبيثٍ
ذي وجهين
حصّنتُ شبابَكَ
من مَكر المكّاراتِ
القوّاماتِ على الشبّانِ " [٣]

وهكذا تَجمع الأُم– الراوي في القصيدة– منظومةً متنوعةً من (المحصّن منهم/ منهنَّ) باعتبارهما مكمن خطر وخوف على شباب ابنها، وهي منظومة شاملة للجنسينِ هنا: النساء بمافي بعضهنّ من المكر– كما يذهب النص –، والرجال بما في بعضهم من سوء،

(١) ديوان مخطوط موصلّي، معد الجبوري دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع، سورية / دمشق، ٢٠١٠ : ٧٧.
(٢) ينظر: ديوان مخطوط موصلّي، صفحة الهوامش :١٣٥
(٣) م.ن: ٧٧

فضلا عن التحصين ضد معانٍ وقيَم سلبية، ليكون المعنى التحصيني أشمل، والتحصينُ أجدى، وتأتي استجابات الابن في القصيدة بوصفها رسائلَ موازية، ومطمْئنة، لما في رسائل الأُمّ من مضامينَ قائمة على الخوف، وهكذا نجد تركيبة (نظيف يدٍ وفؤاد) على لسان الابن تطمينا مقابلا لتركيبة (الخواضينَ إلى اعناقهمُ في السحت) على لسان الأُم، وتركيبة (رفيعَ جبينٍ) على لسان الابن تطمينا مقابلاً لتركيبة (المفطورينَ على الخسةِ والبغضاء) على لسان الأُم، إلى غير ذلك من المظاهر البنائية التي تقوّي البنية العامة للقصيدة، وهي بنية شاملة تتوزع بنيويا على أربع بنى فرعيّة يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

١- بنية التحصين
٢- بنية الفاصل الطباعي بالنقاط المتقاطرة أفقيّاً.
٣- بنية اليمين
٤- بنية الرضى.

ولدى معاينة هذه البُنى نجد أن (بنية التحصين) هي المهيمن الكمّي على باقي البنى، من حيث الطول، فقد استغرقت أربعةً وعشرين سطرا شعريا من مجموع أسطر القصيدة، في حين استغرقت (بنية الفاصل الطباعي) سطرا واحدا يمثل فاصلا زمنيا وصمتا في مسار الحوار في طرَفه المخصص لصوت الأُم، ويمهّد الفاصل هنا لاستئناف الحوار من طرَف الابن، فضلا عن أن بنية الفاصل الطباعي يمكن أن تنفتح سيميائيّاً على دلالة أن وصايا الأم لاتنتهي وان اقتصر النص على إثبات بعضها.

وأما بنية اليمين فتقتصر على استغراقها خمسة أسطر شعرية، مستأنفةً الحوار على لسان الإبن بعد الفاصل الطباعي، لتدخل(بنية الرضا) في ثلاثة أسطر، وعلى لسان الأم أيضاً، وهما بنيتان قصيرتان نسبيّاً تُبلوِران خاتمة القصيدة:

" – ياليلى يا ابنةَ عبدالله
عليَّ يمين الله
أن أمضيَ في درب العمرِ
نظيفَ يدٍ وفؤاد
ورفيعَ جبين
– وسأمضي ياولدي
وأنا راضية عنكَ
إلى يوم الدين " [١]

إنّ بنية التحصين في القصيدة تبدو متأثرة بطبيعة الراوي البايلوجية والسايكولوجية، فمن الناحية البايولوجية ومن جراء كون الراوي فيها هو الأُم /الأنثى؛ نلاحظ ان هذه البنية أطول نسبيا من سائر البُنى على مستوى الكمّ السطري، فالأمُّ أكثر إغراقا وايرادا للتفاصيل قياسا على الأب مثلاً، والطول في وصايا الأُمهات للأبناء صفة سائدة، تقوم فيها الأُم بدور الواعظ الموجّه، والحاكي الأكبر مساحةَ حكي، ذلك أن " المرأة كائنٌ حكواتي، تعرف لغة الحكي، وتحتمي بها، وتعرف أسرارها ومسالكها " [٢]، وكأن طول مساحة حكي الأُم نصياً يعكس ملمحا تكوينيا تقوم عليه شخصية الأُم بعامة، والموصلية بخاصّة، فالأخيرةُ غالبا ماتكون شخصية قيادية، لها كلمتها في تسيير شؤون الأُسرة، وتدبير شؤونها، والمحافظة على أفرادها، وتنظيم علاقاتهم ببعضهم البعض، وهكذا تعطي القصيدةُ للأم مساحة بوح أكبر، نزولا عند طبيعتها، ولاعطائها حريةً أكبر في الحديث والتوجيه، قياساً بمساحة حكي الابن الذي يقوم بدور الحاكي الأقل

(١) م.ن: ٧٨-٧٩
(٢) المرأة واللغة، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ط٢، ١٩٩٧ : ١٣٢.

مساحة، وفي حدود الإذعان لتوجيهات ووصايا الأُم، بكل مافيه من ايجابيات روحية تتجه إلى طاعة الأُم وكسب أجر رضاها، لما يحمله هذا الرضا من خير وفلاح تؤكّدُ عليهما الخطابات الدينية والأعراف الاجتماعية.

إن معاينة تصنيفية للسطور الشعرية الأربع والعشرين التي استغرقتها البنية التحصينية الأوسع مساحةً في القصيدة تؤشر إمكان تصنيف ثلاث (حضورات) فيها:

١- الحضور الروحي القرآني، ويتمثل بالمفتتح الذي تستند إليه الأُم الراوية في الدفاع والتحصين، ويتمظهر هذا الحضور من خلال (باسم الحي القيوم / من شرّ –وتكراراتها – النفاثات...الخ)، وفي هذا الحضور نلاحظ ان ثمة صراعاً دائباً بين عنصري الخير والشرّ، تتعدد فيه عناصر طرف الشر، فتستدفعُها مشاعر الأُم وتَوَجُّسُها وخوفُها على ابنها بالتحصين والرُقيَة. فتطرح القصيدة في هذا المقطع على لسان الأُمّ ثلاثَ منظوماتٍ لـ (المحصَّن منه) يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

أ- منظومة محصّن منهُ (معنوي)، ويتمثل بـ (الحقد، الشين، المَين، كلّ خبيثٍ).

ب- منظومة محصّن منهُ (حسّي/ بشري/ ذكوري)، ويتمثل بـ (الدجالين / اللغافين/ الخواضين إلى.../المفطورينَ على...).

جـ – منظومة محصّن منهُ (حسي/ بشري/ نسوي)، يتمثل بـ (المكّارات / القوّامات / النفاثات / ينهشنكَ لحماً / يرمينكَ عظماً).

٢- وأما الحضور الثاني فهو الحضور القيَمي السلبي، ويتمثّل بمفردات (الحقد، المين، الشين، المكر، الخسة، البغضاء)، مشكِّلةً بذلكَ معجماً توجيهيّا واقناعياً للابن بصورة غير مباشرة لأقناعهِ بجدوى التحصين.

٣- حضور المتداول من التراكيب اليومية المحكية وينبئ كذلك عن بلاغتها، ويتجلى هذا الحضور من خلال توظيف الدارج والمقدس والميراث المَثَلي، والاستعمالات التعبيرية التي تشكّل الكناية أساساً في التدليل على مضمونها (من ينهشنك لحما ويرمينك عظما، خبيثٌ ذي وجهين، النفاثات بكأسكَ سماً... الخ).

وأما بنية اليمين فتأتي مؤشرة ترتيبا منطقيا بصيغة رد واستجابة للحافز الاول (بنية التحصين)، وتفصل بينهما بنية الفاصل الطباعي المتقاطر الذي تقتصر دلالته كما أسلفنا على احتواء مسكوت عنه، يُمَعني لانهائية الوصايا.

ويلاحظ على بنية اليمين دخول التركيبة الدالة على ذات مؤنثة واقعية (ليلى بنت عبدالله) إلى بنية النص، وهي تركيبة نصية لها ما يقابها على مستوى الواقع، مما يطبع النص عموماً بطابع القصيدة السير ذاتية، جرّاء كون ليلى بنت عبدالله هي أَم الشاعر فعلاً كما مرّ بنا، ويبدو أن حضور الاسم هنا مقصودٌ حتّمتْه دواعي الاستئناس بالاسم، والإلحاح على حضوره، كونه منبع اعتزاز ومحل برٍّ وطاعة من جانب الابن، إذ كان بامكان الشاعر ان يستبدل تركيبة (يا ليلى يا ابنة عبدالله) بـ (ياأُماه)، دون أن يخلّ ذلك بايقاع القصيدة، خاصة وأنّ بحر الخبب الذي نُظمت عليه القصيدةُ؛ يقبل استبدالاً كهذا على المستوى الإيقاعي، دونأن يترتب على ذلكَ خللٌ في الوزن، وهذا مايقبلُه الجانب الدلالي أيضاما؛ ما دامت ليلى ابنة عبد الله هي المخاطَب والأم في الوقت ذاته، ولكن يبدو ان الشاعر مصرٌّ على حضور الأُم بأسمها لا بوظيفتها وحسب، فتركيبة (يا اماه) فيها من العموم ما يجعلُ القصيدةَ قصيدةَ أُمٍّ وحسْب، لكن الشاعر أراد لها ان تكون قصيدةَ ليلى ابنة عبدالله، أي لتكون قصيدة أُمهِ هو، انطلاقاً من وعي مفاده أن التسمية أكثر تكريما للمسمّى من اللقب أو الكنية أو الوظيفة، على غير المتعارف عليه، إذ يتجلّى ذلك قرآنياً في خطاب الله تعالى للأنبياء بأسمائهم، وللمغضوب عليهم بكُناهم وألقابهم يقول تعالى – مثلاً عن نبيه محمد (ﷺ):﴿ ومَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ﴾ آل عمران: ١٤٤، لكنه تعالى شأنه يقول عن عبد العزى بن عبد المطّلب: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾ المسد: ١.

إن بنية اليمين هنا في الوقت الذي شكلت فيه استجابة لأثر أكبر وسابق هي بنية التحصين، فقد شكلت أيضا حافزا لدخول صوت الأُم إلى القصيدة ثانيةً، من خلال تركيبة (وسأمضي يا ولدي وأنا راضيةٌ عنك إلى يوم الدين) وهو دخول هنا له دلالات منها ان النص يجعل من الأُم البدء والختام، تكريسا وتكريماً لسلطتها على الابن اجتماعيا وروحياً، ويجعل الابن محطة وسطى بين البداية والنهاية، وهكذا تبدأ القصيدة بصوت الأم وتنتهي بصوتها.

وبذلك يكون حضور الأُم اسماً وواقعا على المستوى السيميائي هو الحضور الأطغى، فهي تستأثر به في بنية التحصين تاركة ظلالها على بنية الفاصل الطباعي من خلال كونه صمتا وامتدادا للوصايا التي لاتنتهي، ومشاركة الراوي الابن في الحضور خلال بنية اليمين التي يفترض أنها بُنيَته وحدهُ، لكن النص يجعلها الحاضر المشارك، بل والخاتم في الحوار النصي ختاما ينم عن رضى لا ينتهي بانتهاء النص.

ثانياً: قصيدة (حمامة بيت)[١]: تداخل المُفرِح بالمُحزِن

وتبرز في الديوانِ أيضاً قصيدة (حمامة بيت) بوصفها قصيدة تدور في الفضاء الأُسَري، مصورةً سويعاتِ ما قبل الزفاف وتجهيز العروس لمبارحة بيت أهلها إلى بيت زوجها، إذ تقول القصيدة مرويةً بلسان الأب كما يبدو في سعيه للتخفيف عن حزن الأُمّ في موقفٍ:

" هيَ فرحةُ عُمْرِكِ،
فابنَتُكِ اليومَ عروسٌ
يا أمَّ سعاد،
قومي، حلّي عقد البقجة واختاري لكِ منها
أجملَ فستانْ..
ودَعيها تبصرُ مِيلَ الكُحل، يمرُّ على عينيكِ
ولَونَ الديرَمِ، وهو على شفتيكِ
وما خَبَّأتِ لها، مِنْ خُلَعٍ وأساورَ،
لمي كلَّ نساءِ وأطفالِ الجيرانْ..
زفيها بدموعِ الفرحةِ، بينَ أغانٍ وزغاريد،
و لاتُبدي ما يُحزِنُها، هيَ لنْ ترحَلَ عنك بعيدا،
فسعادُ حَمامتُك الزاجلة الأُولى،
ستطيرُ الآنْ..
من بيتٍ في (باب البيض)
إلى بيتٍ في (الميدانْ..) "[٢]

إن حدثاً كهذا لا يمكن تخصيصه بمدينة الموصل وحدها مادام الزفاف ومراسيمه وطقوسه حالة عامة، وطقسا إنسانيا يمكن أن يحدث في كل مكان في هذا العالم، لكنّ الشاعر يطبع عن دراية وتصميم هذا الطقس ببصمة الزفاف الموصلي، خاصة مع وجود السطرين الشعريين الأخيرين اللذينِ يطرحان مكانين موصلّيين واقعيين هما (باب البيض) و(الميدان)، فضلاً عن عادات وتقاليد موصلية تجذّرت في أهل المدينة عند الأُمهات في مواقف كهذه، فالبكاء الدال على فرح الزفاف، والحزن على فراق البنت وخروجها من بيت أُسرَتها، والبقجة المذخورة بفساتينَ التهيؤ للزفاف، وطقوس تكحيل العينين، ودَيرَمة الشفتين، وإخراج أمتعةٍ تُعِدها الأُم سَلَفاً لزفاف ابنتها؛ كلّ ذلك ثيمات نصية تطبع قصيدة الأُسرة هنا بطابع يحمل خصوصية المدينة، ويبرر انضوائها تحت عنوان الديوان العام (مخطوط موصلّي).

(١) ديوان مخطوط موصلّي: ٥٣
(٢) م.ن: : ٥٣ -٥٤

تتوزع هذه القصيدة ثلاث بُنى يؤدي كلٌّ منها وظيفة دلالية، بما يمكن أن نقسّمه على النحو الآتي:

١- بنية الإعلام: وهي قوله:

" هي فرحة عمرك
فابنتك اليوم عروسٌ
يا أم سعاد "(١)

إن الواقع يقتضي أن الأُم على دراية تامة بأن ابنتها عروس، وهذا يعني أن الشاعر في هذا المقطع لايتجه حقيقة إلى الأُم فيما يتضمنه من قيمة إعلامية؛ قدْر توجهه إلى القاريء واضعاً إياه على منصة الحدث، بمعنى أن هذا المقطع ماهو إلّا قيمة تداولية، وميثاق إعلامي مارستْه القصيدةُ بالتمويه متوجهة إلى الأُم في الظاهر، لكنها تتقصد إعلام القارئ في العمق، ويبدو أن ترتيب الجمل في هذه البنية قد جاء ترتيباً مدروساً وممنهجاً، إذ يبدأ المقطع بالتأكيد على الفرحة وتوسيعها لتشمل عمْر الأُم (هي فرحة عُمركِ) أولا، ومن ثَمَّ إثبات الحدث (ابنتك اليوم عروس)، ليعاضد بذلك الفرحة الأولى بفرحةٍ ثانية، ومن هناكَ يحدد المختصَّ بالفرحتين وبإلحاح على صفة الأُمومة (يا أمّ سعاد) إذ لا يخاطب النص الأُم باسمها أو بصفاتها بل يكنّيها تكنيةً (أم سعاد) لإشعارها أن سعادا هي مركز الحدث، ويبدو جلياً تأثير كلمات (فرحة / عروس / فضلا عن دلالة الاسم سعاد) في توشية بنية الإعلام هنا بطابع سروري يراعي نفسية الأُم، ويهيئُها للقبول بواقع ابنتها والتسليم لسنة الحياة، وكأن الراوي في ذلك كلّه قد عمل على امتصاص زخم الحزن الذي يغلف شعور الأُم في سطرين، قبل ينبهها إلى أن الخطاب موجّه إليها.

٢- بنية الحثّ:

وهي قوله:

" قومي، حلّي عُقد البقجة واختاري لكِ منها
أجملَ فستانْ..
ودَعيها تبصر مِيلَ الكُحل، يمرُّ على عينيكِ
ولَونَ الديرَمِ، وهو على شفتيكِ
وما خَبَّأتِ لها، مِنْ خُلَعٍ وأساورَ،
لمّي كلَّ نساءِ وأطفالِ الجيرانْ..
زفّيها بدموعِ الفرحةِ، بينَ أغانٍ وزغاريد،
ولاتُبدي ما يُحزِنُها هيَ لنْ ترحَلَ عنك بعيدا، "(٢)

واضح أن الراوي في هذه البنية يستحث الأُم على سياقات عمل تتناسب ومستوى ونوعية الحدث (الزفاف)، إذ يحمّل السطور الشعرية مهمتين؛ الأولى هي اشغال الأُم عن حزنها لفراق ابنتها بأفعال وأنشطة كفيلة بجعلها تتناسى حزنها وإحساسها بالاستلاب الذي يمارسه طقس الزواج الذي يُنقصُ بنتاً من العائلة، ويظهر ذلك جليا من تصدر الأفعال والتراكيب الآمِرة بالايجاب والناهية عن السلب (قومي / حلّي / أختاري / دَعيها / لمّي / زفّيها /لاتُبدي..).

وأما المَهمة الثانية؛ فهي فعل ما يجب؛ للظهور بصورة الأُم العقلانية، لا الأُم العاطفية، في وقت تقتضي اللباقة الاجتماعية فيه الفصل بين المظهرينِ، والركون للمظهر الأول أي الظهور بصورة الأُم العقلانية.

(١) م.ن:٥٣
(٢) م.ن:٥٣ -٥٤

٣- بنية التطمين، وهي قوله:

" **فسُعاد**
حمامتُكِ الزاجلةُ الأُولى
ستطير الآن
من بيت في(باب البيض)
إلى بيتٍ في (الميدان) "[١]

تشكل مفردة (الزاجلة) نقطة ارتكاز الفعل التطميني في هذه البنية، جنباً إلى جنب مع قرب المسافة واقعاً بين (باب البيض) مسكن الأُم والأُسرة، و(الميدان) محط سعاد بعد زفافها، فالحمَام الزاجل معروف بقدرته على العودة إلى المنطقة التي يتربى فيها ولو تم تطييره من بُعد مئات الكيلومترات عنها، كما لا يخلو وصف الحمامة بـ(الأُولى) من الانحياز عاطفياً إلى الأُم في التضامن معها للتخفيف عنها خاصة وأن زواج البنت الأولى هو الأصعب لدى الأُسرة عموماً والأم خصوصاً، وهو بعدُ وصفٌ يهيءُ الأُم لقبول هذا الأُمر مستقبلا بنفس راضية، مادامت ثمة حماماتٍ أخرى على وشك الطيران، فلفظة الأُولى في هذه البنية هي تصريح بترتيب عددي يقتضي وجود ثانية وثالثة ورابعة، أو أكثر ربما، وهذا ما يجعل من واجب الراوي بوصفه أبا أو سلطة أسرية لها قيمتها الاعتبارية عند الأُم؛ أن توجه وتهيء الأُم للقبول بواقع جديد يوجب أن يَطْيرَ الحمام الزاجل إلى بيت جديد، كما سبق وان طارت هي من بيت أبيها وحطّتْ في بيتِ زوجها.

ثالثاً: قصيدة (تحت الأقواس وحيداً)[٢]: الأُسرة قيمةً مستلَبة

تشي هذه القصيدة بحالة استلاب ماضٍ أُسَري يمارسه الزمان على المكان، وبدءا من عنوانها تتأكد قيمة الاستلاب هذه من خلال الدالة (وحيداً)؛ كنايةً عن غياب الأُسرة، وأفول نجم الجد أولاً، كما ويدلي العنوانُ بشيء من الطبيعة العمرانية للبيت – المكان- الحاضن للأُسرة الموصلّية ثانياً، وذلك من خلال الدالة (الأقواس)، إذ طالما شكّل القوس ركيزة من ركائز قوة وتشكيل البيت الموصلي عمرانياً[٣].

ينكفيء الحاكي في القصيدة على ذاته وهو يمر بدار جدّهِ ذي الأقواس، وتتثال مشاعره على شكل صور تسترجع الماضي ومتعلقاته الأثيرة، وتقابل بينها وبين ماآلت إليه هذه المتعلقات في اللحظة الحاضرة. وهذا يعني أن ثمة صراعاً بين زمنين؛ تتقابل فيهما الأشياء، لتدليَ بتغييرٍ مؤلم، ينطلق من الفرح لينتهي بالحزن والشوق إلى الماضي والتحسر عليه ؛ نقرأ في القصيدة المتقابلات الآتية:

شرفات ← دون فوانيس
أعشاش طيور ← دون طيور
وميض وجوه ← غابت
رنين جلاجل أطفال ← رحلوا
وخلاخيل صبايا ← ماعُدنَ صبايا

واضح من خلال هذه المتقابلات أن عنصر الزمن هو المسؤول عن حالة الاستلاب التي تطرحها هذه الثيمات المركزية في بناء القصيدة، وهو زمن أثّرَ على طابع وهوية المكان، وغيّب المكين، وأدى إلى هذه الازمة وذلك الاستلاب الذي يمتد بوصفه الخيط الجامع لكل صور القصيدة، وبالتالي رؤيتِها ومضمونِها العام.

(١) م.ن : ٥٤
(٢) م.ن:١٠١
(٣) ينظر : العمارة الموصليّة، ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، الأنترنت :https://ar.wikipedia.org/wiki /

لقد طرحت القصيدة في المجمل من مقطعها الأول المكون من خمسة عشر سطراً شعريا، فعل الزمن وسطوة سلطانه على الاشياء والموجودات، وذلك واضح من خلال هذه المنظومة الاستلابية التي تمثلت في المتقابلات السالف ذِكرُها، لكن الذات الحاكية في الأسطر الختامية الأربعة تجهد لمحاولة عمل شيء ما تجاه هذا الاستلاب، وإن كان هذا الشيء أُمنيةٌ تتمثل في سؤال الذات للذات عن إمكان أن يكون بيت الجد الذي كان سببا في تصدع القلب هو ذاته سبباً في الحفاظ على هذا القلب من التصدع ثانية:

" **هل يَسندُ منزلُ جدي**

– بعمودِ رخام لم يتصدّع –

قلبي المتصدّعَ

والمنسيَّ كبيتٍ مهجور(١)

إن بيت الجد هنا هو المعادل للقلب، الذي يصوره الشاعر وأنه هو الآخر بيت مهجور، كناية عن علاقة التوحد بين القلب وبيت الجَد، خاصة وأن شيخوخة الأوّل وخواءَه قد أدّيا إلى شيخوخة الثاني وخواءه، فجاء بيتُ الجدِّ تركيبةَ (مشبَّهٍ به) للقلب.

وتحاول الذات في المقطع الثاني من القصيدة أن تبادِر بفعل حيوي يعيدُ لبيت الجدِّ شيئا من ماضيه ومتعلقات هذا الماضي ومشاهده، لكنها على أيّة حال محاولات اليائس الذي ما إن يفكر بمحاولة استعادة ماضي المكان حتى يصطدم بواقع غياب المَكين، إذ يقف على حاضر بيت الجدّ وقوفاً لا يختلف كثيراً عن الوقفة الطللية التي عرفها الشاعر القديم، اذ يستشرف الشاعر هذا المنزل موهما نفسه؛ بل وراغبا في أن يمارس عليهِ فعل (الملء) بعد أن رأى ما رأى فيه من خواء ووحشة، يقول:

" **فبماذا أملؤه ؟**

بسجّادٍ ووسائدَ دون رجالٍ وأحاديثَ تدور ؟

والغُرف الشرقيةُ

هل أملؤها برفوفٍ ومرايا وملاءاتٍ وشراشف

دون نساءٍ منشغلاتٍ

وفناءُ المَنزلِ "

هل أملؤه بدمى وأراجيحَ بلاضجة أطفال ؟ " (٢)

تؤسس القصيدة هنا إذن لفقدان قيمة عليا هي الأُسرة التي تمتاز في المجتمع الموصلي بخصوصية تجعلها تختلف عن غيرها في مدن وبلاد أخرى، انطلق الشاعر من الوقوف على طلل بيت الجد–حاضن الأُسرة بماضيها الجميل وحياتها الحافلة بالحركة– ليحدّث نفسه حديثاً لايخلو من ألم كبير وهو ينتقل من صور الزمن الماضي إلى صور الزمن الحاضر، ويحاول استعادة الزمن الماضي عبثاً من خلال محاولة تصرّفه في المكان، كون الأول هو الذي أوصل الثاني إلى حالة السكون والخواء وفقدان مظاهر الحياة، ويبدو أن الذات الحاكية في النص قد أدركت صعوبة أن يكون لها سلطاناً على سيرورة الزمن، فانكفأت إلى المكان في رقعة صغيرة منه خالية إلّا من نفسها، مستسلمةً لمحاولة الحفاظ على ماتبقى، بعد فقدان طيف الأُسرة في ماضيها العامر؛ ذلك الطيف الذي ينبض بالحياة فيه كلُّ حجر، وكلّ عمود، وكلُّ قوس وكلُّ مكوّنٍ من مكونات بيت الجد.

إن الجلوس تحت (القوس) يؤشر حالة أمانٍ نفسي للذات الحاكية انطلاقاً من طبيعة القوس الروحية أولا؛ ومن ثم الفيزيائية على مستوى العمران ثانياً " فمن الناحية الروحية نجد أن القوس المعماري هو ترميز للقبة السماوية، إنه سمة تقديس وأمان ورعاية، استثمرتها الديانات كلّها في معمارية معابدها (٣)، وذلك مايجعلنا نذهب إلى القول أن وعياً كهذا لم يغب عن ذهن الشاعر وهو يدفع

(١) مخطوط موصلّي : ١٠٢
(٢) م.ن:١٠٢- ١٠٣
(٣) العمارة واختراع القوس المعماري، سلام طه، موقع (العراق في التاريخ)، الإنترنت، http://www.iraqinhistory.com/.

بالذات الحاكية في القصيدة إلى اللجوء والاحتماء بقوس بيت الجد، بوصف القوس حالة أمان روحي، وأما من الناحية الفيزيائية فمن المعروف أن البناء القوسي كمظهر فيزيائي قادر أكثر من غيره من تشكيلات البناء على مقاومة الزخم الوزني المسلّط عليه، ومن هنا كانت الجسور غالبا ماتُبنى على شكل أقواس لتقاوم ضغط الحمولة على ظهرها، وهو ما استثمره الإنسان في الأبنية وخاصة في السقوف والبوابات والقناطر؛ قبل تصنيع الحديد الصلب ومستلزمات البناء " [١]، ويبدو أن الذات الراوية في القصيدة قد استثمرته أيضا بوصفه حالة أمان مادي، يحافظ على ماتبقى من بيت الأُسرة المتداعي، ولو أن هذه الذات تعيش حالة يأس مفرط وعجز تام عن فعل أي شيء آخر، مع انعدام قدرتها على استرداد الزمن المفقود. لذا نجدها في النص تؤكد وحدانيتها وجلوسها العاجز تحت مظلة القوس – آخر مظاهر القوة والمقاومة في بيت الجد وماضي الأُسرة – وهي تنظر حولها فلا ترى غير التصدع، وتتكفيء على داخلها فلا ترى غير الانكسار:

" ها أنذا،

أقعدُ تحت الأقواس وحيداً

والدنيا تتصدع في عينيّ ...

وفي صدري ناي مكسور"[٢]

بناءً على هذا الاستجلاء للقصائد الثلاث السابق تحليلها يمكن القول إن قصيدة الأُسرة في مجمل ديوان (مخطوط موصلّي) هي قصيدةٌ أسهمتْ في بلورة شعريّتها عواملُ جماليةٍ عدّة، أولُها ذكاء الالتقاط للهامشي والمُعاش اليومي والصعود به إلى مصاف الشعر. وثانيها التكثيف وضغط رؤية كبيرة في مساحة اشتغال شعري ضيقة اختارها الشاعر لِبَثِّ تلك الرؤية، سواء أكان هذا التكثيف قد طالَ بناء القصيدة عموماً من حيث الاشتغال في ضيق المساحة، أم قد طال الصورة الفنية الداخلة في تشكيل السطر الشعري في مساحته الأكثر ضيقاً، وثالث هذه العوامل هو زجُّ زخمٍ عاطفي كبير في مساحة السطر الشعري، لينموَ هذا الزخم ويتوالد على مساحة القصيدة بوصفها كُلّاً.

وجديرٌ بالإشارة هنا إلى أن ديوانَ (مخطوط موصلي) لمعد الجبوري يطرح ثيمات بحثية يجدر الانتباه إليها نقدياً جنباً إلى جنب مع ما تناولناه هنا في هذه العجالة البحثية، فالحِرفة الشعبية، والمرجعيات التاريخية، والطابع الموصلي للمكان من المحلة إلى السوق إلى الشارع، والطقوس الدينية والاجتماعية، فضلا عن علاقة الإنسان بالإنسان فيها ؛ كل ذلك يمكن أن يشكّلَ زاداً نقدياً لدراساتٍ يمكن أن تضيءَ الكثير من شِعرية معد الجبوري، سواء في هذا الديوان أم في غيره، خاصة وأن تأثير المدينة بمعطيات تاريخها والمهمش واليومي فيها، قد شكّلَ سماتٍ مضمونية سايرَت تجربة الشاعر بنحو عام، وتجربته في هذا الديوان بنحوٍ خاص.

(١) القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ : ٧٦.

(٢) ديوان مخطوط موصلّي : ١٠٣

المصادر والمراجع

١- ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧.

٢- ديوان أبو فراس الحمداني، خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.

٣- ديوان مخطوط موصلّي، معد الجبوري دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠.

٤- السرد النسوي : الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، عبدالله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.

٥- ديوان أبو نواس، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٨٤.

٦- العمارة واختراع القوس المعماري، سلام طه، موقع (العراق في التاريخ)، http://www.iraqinhistory.com/

٧- العمارة الموصليّة، ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، الأنترنت :https://ar.wikipedia.org/wiki /

٨- العلاقات الأُسَرية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، أمل نصير، دار الاسراء، عمان، ٢٠٠٦.

٩- العاطفة الأُسَرية في شعر ابن دراج القسطلي، عائشة الدرهم، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، ع١٥، سنة ٢٠٠٣.

١٠- القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

١١- المرأة واللغة، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.