رائد الأدب
المهجريّ المعاصر

الدكتورة هدى صحناوي

رائد الأدب المهجريّ المعاصر

دراسة في شعر الشاعر المغترب قصي الشيخ عسكر

العارف للمطبوعات

رائد الأدب المهجريّ المعاصر
دراسة في شعر الشاعر المغترب قصي الشيخ عسكر

الدكتورة هدى صحناوي

الطبعة الأولى 2014
القياس: 14.5 x 21.5
لوحة الغلاف:
عدد الصفحات: 149
ISBN 978-9953-574-??-?

نشر وتوزيع
شركـة العـارف للأعمـال ش.م.م.
بيروت – لبنان
00961 1452077
العراق – النجف الأشرف
00964 7801327828
Trl: www.alaref.net

التوزيع في الجزائر والمغرب العربي:
دار الأبحاث للطباعة للنشر والتوزيع
الجزائر – هاتف: 744281 ـ 21 (00213)
البريد الإلكتروني: www.alabhaath@.com

التوزيع في الأردن:
دار المناهج للنشر وللتوزيع
عمان – الأردن: شارع السلط – بناية الشركة المتحدة للتأمين
هاتف / فاكس 4650624 00962

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

هامّ جدّاً: إن جميع الآراء الواردة في الكتاب تعبّر عن رأي كتّابها ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر...

تمهيد

من الممكن أن نعرّف المهجر بمعنى "الوطن البديل" وهو تحديد مكانيّ ارتبط بالحركة الشعرية التي انطلقت من شعراء عرب غادروا بعد منتصف القرن التاسع عشر بلدانهم العربية بخاصة سورية ولبنان إلى الأمريكيتين لأسباب مهمّة هي: الحاجة والعوز وطلب المعرفة والعلم.

ومن نافلة القول أن نذكر أنّ هناك ندوة عُقِدت في القاهرة تطرق فيها عدد من المساهمين الأكاديميين إلى أدب المهجر، وطرحوا فكرة إيجاد تسمية جديدة لأدب المهجر المعاصر وذكروا أنّ عدد الشعراء العرب الذين يعيشون خارج بلدانهم لايقلّ الآن عن 7500 شاعراً وشاعرة[1]، ففي تلك الندوة حدد الدكتور يوسف نوفل الاستاذ في جامعة عين شمس أدب المهجر بثلاث مراحل: الأولى وقد بدأت عام 1860 ومثلتها الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية، والعصبة الأندلسية في القارة الأمريكية الجنوبية، والثانية عام 1948، أما المرحلة

(1) الحضري، إيهاب، أدب المهجر يفتش عن اسم جديد ليجمع شمل المتشرذمين، جريدة الشرق الأوسط ع10039، 24مايو2006.

الثالثة فهي الحالية ويأتي في مقدمة شعرائها الشاعر قصي الشيخ عسكر الذي يعيش في الدنمارك[1].

إن الهجرة التي بدأت عام 1948 لم تقدم إضافة نوعية جديدة للأدب المهجري لذلك نرى هناك مرحلتين هما مرحلة الهجرة الأولى التي بدأها المهاجرون الأوائل أمثال جبران وميخائيل نعيمة وغيرهما فتألقت ثمّ خبت بعد أن امتدت حوالي مائة عام[2]، والمرحلة المعاصرة التي تختلف في مضامينها وخطوطها الإبداعية الأخرى عن المرحلة المهجرية الأولى كما تختلف أيضا في السبب فإذا كان العامل الاقتصادي هو الدافع الأول للمهاجرين الأوائل فإن العامل السياسي هو السبب المباشر للهجرة المعاصرة وهو عامل لم يكن له أيّ أثر في السابق نضيف إلى ذلك أنّ معظم المهاجرين في القرن التاسع عشر لم يكونوا ليجيدوا لغة البلاد التي سكنوها بل كانت ثقافتهم عربية محضة[3] باستثناء جبران ونعيمة، فكان الشعر العربي المهجري الأوّل يرتكز إلى التراث

(1) نفسه، انظر كذلك بيومي، خالد، مقابلة مع الدكتور يوسف نوفل، جريدة الراية القطرية العدد 20/ 10/ 2006، الصفحة الثقافية ص2، وقد عدّها الكتور نوفل حركة شعريّة جديدة.

(2) على الرغم من أنّ وفاة ميخائيل نعيمة متأخرة عام1988، أما آخر الراحلين فكان زكي قنصل 1995 إلّا أننا يمكن أن نعدّ هذه المرحلة انتهت فعليا من حيث الخلق الأدبي عام 1958 أي بوفاة الشاعر إيليا أبي ماضي.

(3) قنصل، زكي، الشعر العربي المعاصر في المهجر الجنوبي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، ط1، 1995، ص579.

العربي مضافا إليه تجربة الاغتراب ولوعة الحرمان[1]، أما شعر المهجر المعاصر فمعظم شعرائه هم ممن تثقَّف بثقافة البلدان التي سكنوها وعدد منهم يجيد أكثر من لغة، وهذا إن يدلّ على شيء فإنما يشير إلى أنّ هناك منهجا شعريّا يمكن أن تُكشَف خفاياه وتوضّح طرقه عن طريق الدراسات والبحوث التي يمكن أن تنصرف إليه في المستقبل.

إنّ الإبداع يتأتى عن عوامل وحوافز عديدة منها استيعاب حضارة الآخر، ودرجة تقدم المجتمع الجديد العلميّة والثقافيّة وعمر الأديب المهاجر وثقافته وموهبته التي تصقل التجربة الجديدة والفترة التي يقضيها في بلاد المهجر[2] وإلا فهناك من عاش بعيدا عن بلده لكنّ نتاجه الشعري جاء ضعيفا ركيك المستوى لايعبر عن تجربه فنية تستحق الدراسة[3]. والحق إنّ هناك تجارب أدبيّة مهجرية رائعة - سواء منها ماتم إنجازه في مرحلة الرواد أم الهجرة المعاصرة - تستحق الدراسة والتحليل وهناك أيضا تجارب مخفقة ناءت بانفعالية وافتعالية لم تضف شيئا جديدا إلى الشعر العربيّ فلم تستحق البحث والتأمل.

---

(1) عبد الله، الدكتور محمد حسن، أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية، دورة أبو القاسم الشابي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، ط 1996، ص274.

(2) يضاف إلى ذلك سبب الهجرة، فليس بالضرورة على سبيل المثال أنّ نعدّ شاعراً ما يعين في السلك الدبلوماسي ممثلا لبلده أو يعمل تاجرا مدة ما ثمّ يعود إلى بلده شاعر مهجر.

(3) مثال على ذلك الشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي الذي قضى مايقارب ربع قرن في أندنوسيا، راجع الدكتورة الرومي، نورية صالح، محمود شوقي الأيوبي، بيروت ط2، 1999، ص31.

تقـديم
في المصطلح

إذا كانت كلمة المهجر تعني الوطن البديل كما هو شائع، فالعالم بفضل التقدم العلمي ووسائط النقل السريعة، ووسائل الإعلام، والفضائيات، أصبح وفق التعبير الشائع قرية صغيرة، وتقلص حجمه وامتداده الأفقيّ إلى حدّ ما، ولانبالغ إذا قلنا إنّ العالم "أصبح تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كلّ لحظة دون ارتباط مكاني أو زماني بعينه"[1]، من هنا نجد أنّ مواضيع مثل الحنين إلى الوطن، الأسف على الماضي، الحماسة، المرأة تلك التي عالجها الشعر المهجري، أصبحت مستهلكة مباشرة، وإن بدت في وقتها ذات أثر كبير ودفعة جمالية ساطعة ازدان بها شعرنا العربي الحديث، بالتالي هل أصبح العنوان "المهجر" لا يفي بالغرض المطلوب ولايعبّر بصورة دقيقة عن الشعراء الذين يعيشون خارج الوطن العربيّ؟

وقبل أن أدلي بوجهة نظريّ أودّ أن أذكّر برأي الشاعر من خلال شعره وكلماته، فهو يفضّل أن نطلق على الحركة المهجرية الحالية مصطلحي "شعر الاغتراب المهجري" أو

(1) الدكتور محمد عبد المطلب، أدوات الخطاب الشعري المعاصر، مؤسسة جائزة البابطين، سبق ذكره، ص608.

"أدب الاغتراب المهجريّ"[1] وأكّد الشاعر الفكرة ذاتها حين كرر في إحدى المقابلات مصطلح "أدب الاغتراب" و"شعر الاغتراب"[2] مما يوحي أنّه يفضّل أن نطلق المصطلحين المذكورين على الأدب العربيّ الحالي الذي يكتب في بلاد الغرب لكون أدب المهجر نشأ وترعرع منذ البدء وعاش ومات في ظروف تختلف كليّا عن الظروف التي دفعت كثيرا من الأدباء العرب إلى العيش في بلاد غير عربية.

وما دام الأمر كذلك، فيجب أن ننوّه إلى أنّ كلمة "اغتراب" أو "غربة" و "مغترب" اقترنت في ذهنيّة العرب بمعنى ترك الأهل والوطن[3]، وهو المعنى ذاته الذي يرد في المعاجم اللغويّة ويشار إليه بترك الناس واعتزالهم[4]، فهي مشتقة من غرَبَ بمعنى غاب أو غَرُبَ بمعنى غمض وخفي[5]، أو البعد والغياب[6]، فهو أدب وفق الكثير من الآراء لايثير

(1) ذكر هذا في ندوة شعريّة أعدها له في إحدى مدرجات كلية الآداب بجامعة دمشق أستاذه الدكتور أسعد علي في العام 1984 وتحدث فيها عن وجهة نظره في الشعر وألقى بعضا من النماذج التي ذكرتها.

(2) المصري، مروان، قصي الشيخ عسكر واغتراب المبدع، جريدة البعث، دمشق، ع8109.

(3) بهنساوي، الدكتور عبد الله، الاغتراب، صحيفة كتابات الالكترونيّة، ع12 آذار، 2006، العنوان الألكترونيّ: kitabat@kitabat. com

(4) ابن منظور لسان العرب، دار المعارف، مصر، من دون ذكر سنة الطبع، مادة غرب، الزبيدي تاج العروس، تحقيق مصطفى حجازي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، وزارة الإعلام، الكويت، 1392- 1973، مادة: غرب.

(5) الفيروزآبادي، المثلث المختلف المعنى، منشورات جامعة سبها، 1988، ص287، مادة غرب.

(6) نفسه الصفحة ذاتها.

فينا الاستقرار وإنما القلق والتساؤل لأنه ينتمي إلى عالم الشك والقلق[1]. إنّ الانعزال عن البيئة والانفصال بين الذات والواقع معان حملها الاغتراب وأكدته بعض المدارس الفلسفية والسياسية الحديثة[2] التي تبنت على مايبدو المعنى اللغويّ الذي يعني النفور والجفوة والتباعد ونزع الملكية[3]، لكنّ هذا يمثل جانبا واحدا من جوانب الاغتراب ويغفل جوانب أخرى، أمّا من حيث النهج النقديّ والفلسفيّ فيعني الاغتراب مفهوما غامضا لمعان محيّرة تتمثّل في ضعف سيطرة الإنسان على قدره أمام قوى مثل الحظّ والقسمة والعبثيّة[4]. لقد تكرس المفهوم السلبي للاغتراب بعد أن اكتشف الانسان زيف المعلومات السابقة التي عدها حقائق بدهيّة مثل دوران الشمس حول الأرض، وأصل الإنسان، ومسألة الصراع الطبقي، فإذا به ـ الإنسان ـ يكشف زيف ماضيه بعد ثورة المعلومات والاكتشافات والاختراعات تلك العوامل التي دفعت الفرد إلى الشعور بالإحباط. إنّ علماء الفكر والاجتماع وضعوا في

---

(1) الشحماتي، أسامة عبد الرزاق، مفهوم الاغتراب، مجلة ألواح، ع5 سبتمبر، 2006، www. alwah. com

(2) التقي، سمير، الاغتراب بين عقلانيّة الصوفية وشطح الأنثربولوجيا، العنوان الألكتروني التالي : www. maaber. com

(3) يُراجَع بهذا الصدد:

The Oxford English Dictionary. Press Oxford. 1989. P316. (Alienation);

كذلك معجم أوكسفورد الإنكليزي العربي، مادة :Alienation

(4) راجع كذلك: The New Encyclopædia Britannica,alienation1/270

JM, Alianation, a Pril ,02, 2006, p1.

القرنين السابع عشر والثامن عشر مفهومين للاغتراب أحدهما انصب حول الجانب السلبي وهو النقطة التي تصبح فيها حالة الذات المنفردة عزلة، والجانب الآخر الإيجابي الذي ذكره هيغل وهو كون الاغتراب تمثيلاً للحظة ضروريّة عندها تصل الروح التي هي مركّب من الله والعقل والروح إلى تجسيد لوعي الذات الإنسانيّة[1] لكننا بصفتنا باحثين يجب ألّا ننظر إلى الأمور من جانب واحد فالاغتراب يحمل وجهين أحدهما سلبي والآخر إيجابيّ تكمن فيه جوانب مشرقة وفق رأي أستاذنا البروفيسور أسعد علي الذي ينطلق في فهمه للاغتراب من الحديث الشريف "طوبى للغرباء"[2] ولعلّه هو المفهوم ذاته الذي عبّر عنه الشاعر في البيتين التاليين:

لاتمسحنّ عن الأحزان غربتها

فقد يعود بها للغربة الشفق

حيث الظلال عطور في تفتقها

تغزو القلوب فلاحرّ ولاحرق[3]

ويبدو أنّ الشاعر قصي الشيخ عسكر تأثر في مفهومه للاغتراب برأي أستاذه السابق أو الفكر الروحيّ الذي يرى أنّ

(1) غريبر، دافيد، مراجعة العزلة الذاتية، ترجمة نبيل راشد، صحيفة إيلاف 9 يوليو 2007 www.Elaph.com

(2) البخاري، صحيح البخاري، حققه الدكتور مصطفى ديب البُغا، اليمامة للنشر والتوزيع، دار ابن كثير، دمشق بيروت، 1414- 1993، 4/ 130رقم الحديث 2206.

(3) عسكر، قصي الشيخ، عبير المرايا، دار اليسر، دمشق، 1992، ص51.

معاني كالغربة والاغتراب ومغترب مرتبطة بأناس مقدسين مثل سارة وإبراهيم والمسيح[1]، ويرى وفق ذلك أنّ مكان الإنسان الطبيعي السماء، والأرض هي مصحة أنزله الله إليها بعد اقترافه الخطيئة، وما عليه إلا أن يعيش صدق الاغتراب لكي يعود ثانية إلى العالم النقي أي عالم السماء[2] حيث يعبّر عن هذا المعنى الشمولي ذي الإشراق بحديثه عن الغربة في انعكاسها على المخاطب:

وسعت غربة عينيك جميع الأفئدة
فتجاوزت اغترابا منك يطويني مداه
حين أيقنت بأنّ الدرب دوني موصده
والمدى تعثر بالأفق من الشوق خطاه
حملت زرق الرؤى روحي لنار موصده
أججت طيفي وهامت في رؤاه[3]

إنّ الشاعر ينظر إلى موضع الهجرة - الاغتراب - من زاويتين وبعدٍ، أما الزاويتان فهما الداخل والخارج بعدّهما تكاملا لاينفصل، وأما البعد فهو المطلق الذي يتجسد في الكون مرة والإنسان أو الوطن تارة أخرى.

(1) العهد الجديد، عبرانيين 11/ 13، متّى 25/ 35، ومواضع أخرى.
(2) في حديث لأستاذنا البروفيسور أسعد علي جرى قبل خمسة عشر عاما وسمح لي بنشره أضيف إليذلك أنّ أستاذنا كان قد عبر عن فلسفته تلك في محاضراته التي كان يلقيها علينا في جامعة دمشق يوم كان طلاب دراسات عليا.
(3) عبير المرايا، سبق ذكره، ص101.

مع تقديري لرأي الشاعر إلّا أنّي أتحفظ على كلمة اغتراب لأنّ الاغتراب تيّار فلسفيّ ونفسيّ وفكريّ يمكن أن يتسم به أيّ أدب أو مدرسة فكريّة سواء أكان الأديب يعيش في وطنه أم الخارج. إنّ بلاد الغرب يمكن أن تضفي على أدب العربيّ الذي يعيش هناك مسحة من اغتراب كما يمكن أن نقرأ ملامح اغترابية في شعر الأديب العربيّ الذي مازال يعيش في وطنه لأسبابٍ ما لامجال لذكرها هنا.

إذن يجب أن نستبعد كلمة اغتراب بعدّها أساسا في تحديد المصطلح، أمّا ما نميل إليه فهو إطلاق مصطلح "الأدب المهجريّ المعاصر" أو "الشعر المهجري المعاصر" أو "الأدب المهجري الحديث" ونستطيع أن نحدد زمن هذه الموجة بعد وجود فراغ يسير بينها وبين الموجة الأولى التي انتهت فعليا في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، فالموجة الجديدة بدأت في نهاية السبعينيات من القرن الماضي يوم استقبلت سورية موجة من المثقفين الأدباء العراقيين الذين جعلوا من دمشق محطتهم للانطلاق باتجاه أوروبا وأمريكا وكان من أبرزهم قصي الشيخ عسكر.

لذلك كلّه اخترت من نماذج مهجريّة اغترابيّة كثيرة بين يديّ الشاعر الشيخ عسكر إذ اتبعت

في بحثي هذا المناهج التالية:

1 - المنهج الموازن والمقارن وفيه بيّنت نقاط التشابه والاختلاف والايجاز والتكرار في الصور والاستعارات والتمايز

بين الموروث والمعاصرة، وبعض صور الشاعر وصورٍ أخرى غير عربية.

2 - المنهج الاستقرائي ويبدو في الجداول والرسوم البيانية التي وردت في طيّات البحث.

3 - المنهج التاريخي وتجلى ذلك في كوني جعلت محور دراستي مجموعة الشاعر الأخيرة[1] ولم أكتف بذلك فقط بل رجعت إلى مجاميعه السابقة في تعزيز وجهة نظري واستنتاجاتي.

ولعلّي أكون قد كشفت في دراستي هذه الكثير من ملامح شعر هذا الشاعر المهجري المعاصر ومنهجه الشعريّ والله من وراء القصد.

(1) وهي مجموعة : رحلة الشمس والقمر، ط1، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.

الباب الأول

مفهومات هجريَّة

المفهوم الأول
الوطـن

تحدث شعراء المهجر عن الوطن من خلال المقياس الجمالي، فالذي يقرؤ شعر أيّ شاعر منهم يجد أن الوطن يعني بمفهوم الشاعر هو الأفضل والأنقى من غير تعصب أو عنصرية، فلبنان بمفهوم الشاعر اللبناني ماؤه أنقى ماء ومروجه أجمل مروج وشمسه أكثر دفئا وسطوعا ونساؤه من أجلّ النساء وأعفهنّ وأجملهنّ، ويرى في سورية الرأي ذاته الشاعر السوري. يقول إيليا أبو ماضي عن لبنان في قصيدته الشهيرة التي دخلت في مناهجنا الدراسية فحفظناها من أيام كنا تلميذات:

عاش الجمال مشردا في الأرض ينشد مسكنا
حتى انكشفت له فألقى رحله وتوطنا
واستعرض الفن الجبال فكنت أنت الأحسنا

ويقول زكي قنصل عن يبرود:

ياربى يبرود يابنت الخلود
بسمة أنت على ثغر الوجود
نغمة نشوى على أوتار عودي
كل مافي الكون من حسن وجود

هـو شـيء مـن تـرابـات جـدودي
يـا عـبـيـر الـورد يـا نـفـح الـخـزامـى
بـلـغـا فـردوس أحـلامـي الـسـلامـا[1]

إنّ الشاعر المهجري رسم بالدرجة الأولى جمال وطنه وصوّر طفولته فيه وتحدث عن ذكرياته إنّه بعض من وطنه أي علاقة الجزء بالكلّ، وقد وجدنا أنّ مفهوم الوطن عند الشاعر قصي الشيخ عسكر يأخذ أبعادا أعمق وتفاصيل أدق وشمولية أوسع، وفق المدلولات التالية:

1 – الوطن هو الشاعر نفسه:

مـن أنـا؟ مـن أكـون؟ أيـن اتـجـاهـي؟
ولـمـاذا يـثـار حـولـي الـفـضـول؟
إن سـألـت الأقـدار عـنـي أجـابـت
وطـن ضـائـع وشـعـب قـتـيـل[2]

العلاقة اندماجية: الشاعر هو الوطن والوطن هو الشاعر، وليست العلاقة بعضا من كلّ، وكلاهما ضحية يحددهما مفهومان هو القتل والضياع. إنّ كون الوطن شاعرا مدمى منهكا

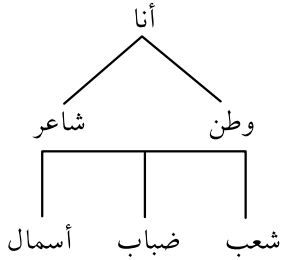
(1) قنصل، زكي، الشعر العربي المعاصر في المهجر الجنوبي، سبق ذكره، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المجلد 6 ط 2، 2002، ص755.
(2) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره ص9 – 10.

أو الشاعر وطنا مستلبا لم تكن إشارة عابرة، فقد سبق للشاعر أن تطرق إليها في موضع آخر:

إلّا أنا لاشيء بعد الليل أملكه

سوى وطن من الأسمال[1]

وهي الصورة التي عبّرت عنها الشاعرة لميعة عباس عمارة بقولها الأوجع[2]، لأنّ الشاعر يفتش عن وطنه داخل ذاته لافي الخارج:



وقد زادته هجرته معرفة بخصوصية نفسه فأدرك وطنه بالصورة التي قدمها لنا.

2 – الوطن مجموعة من المتناقضات الإيجابية:

ونقصد بالتناقض الإيجابي أن يفني كلّ طرف الآخر ويثبته في الوقت نفسه:

---

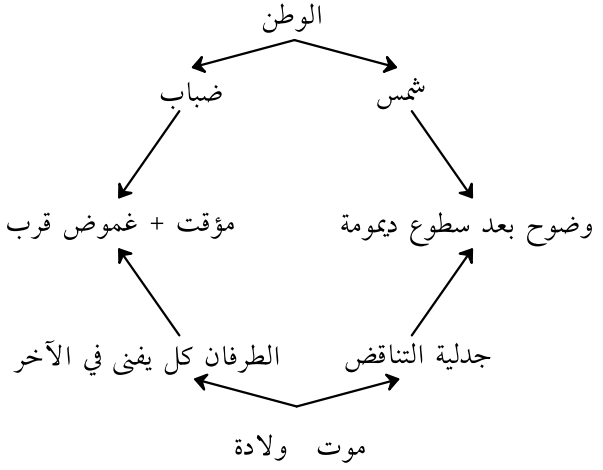
(1) عبير المرايا، سبق ذكره، ص37

(2) رسالة بعثتها للشاعر في5/ 11/ 97، ووردت في مجموعة رحلة الشمس والقمر ص132.

وطني هذا الغامض
والمدعو ضباب الماضي
يعشق شمسا لاتبقيه طلعتها
وأنا لاأملك إلا اثنين:
الوطن المدعو ضباب
والشمس
أيهما أثبت أم أيهما أنفي؟[1]

الشمس ساطعة دائمة واضحة بعيدة نلمس دفئها من بعيد، والضباب غامض، فهناك جانب يثبت وهو الشمس التي تدلنا على حقائق واضحة، وسطوع في الرؤية والرؤيا فلاغموض ولاالتباس في الشمس التي تُعدّ رمزا للهداية يناقضها في كلّ ذلك الضباب، فهي تنفيه وهو يثبتها ولابدّ من وجود هذا الحوار المتناقض لكون الوطن الضباب يحاول أن يثبت نفسه في أقوى مصدر من مصادر السطوع ألا وهو الشمس التي قد يعتريها وهنٌ ما أمام الضباب في الوطن البديل الذي اختاره الشاعر:

(1) نفسه، ص28.



إنّهما يتناقضان في جدليّة لاتنفيهما بل في إطار الإثبات الذي يعبّر عنه الشاعر بالتساؤل: أيهما. . . لقد وضعنا المعنيين: الوطن والضباب في موازنة متساوية، فالغموض والوضوح كلاهما يكمل الآخر ولن تكون هناك ديمومة من دون وجود للمؤقت بذلك نجد أنّ التناقض هو تناقض خلق.

وممّا يؤكّد قولنا بيته الوارد في قصيدته العموديّة التي وردت بداية المجموعة:

عالمي حدّه الغرام ففيه يتساوى بالقاتل المقتول

. . . .

ما اعتراني من الليالي فحيح إذ مشى بي من النهار صهيل

وهو معنى حديث ورد في بدايات شعر الشاعر:

ضدّان في عالم الإضداد كنتهما

دون التخيّر: مغصوب ومغتصب[1]

فالقصيدة التي أطلق عليها عنوان "لغة الأقدار" حملت حشدا من المتناقضات الواضحة والضمنية التي تشكل مجتمعة لازمة من لوازم الديمومة والبقاء: الوطن هو قاتل ومقتول. إنّ مفهوم القتل يشبه الاستعاضة القربانيّة حيث يصبح القاتل ضحيّة[2]، وكأننا أمام معادلة مفادها إنّ من ينتهك المحظور يصبح هو نفسه محظورا[3]، والحب هو اختصار وتفصيل أحدهما يثبت وينفي الآخر والأفعى القديمة بدأت بها الحياة نتذكر منها الفحيح يقابلها في المتضادة الضمنية صهيل الحصان الدال على الأصالة في قدمية الخير، فيصبح أي حذف لجانب من جوانب التناقض إلغاء للحياة نفسها.

3 – الوطن هو التاريخ المقدّس:

إذا تحدّث شعراء المهجر الرواد عن جمال بلدانهم ونقائها وربوعها وأجوائها الصافية، فإنّ الشاعر تحدّث عن جمال موطنه المعنوي المتمثّل في الأصالة والعمق التاريخي أكثر من المظاهر الحسيّة كما في القطعة التالية:

لم تكن خفقة طين عمّرت نخلا وماء

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص107 .

(2) جيرار، رينيه، العنف والمقدس، ترجمة جهاد هوّاش وعبد الهادي عبّاس، دار الحصاد، دمشق 1992، ص273.

(3) الطوطم والتابو، سيغموند فرويد، ترجمة بو علي ياسين، دمشق 1983 ص55.

وطـنـي أنـت نـسـيـج مـن دمـاء الـشـهـداء
فـعـلـى مـائـك تـاهـت بـالـمـعـانـي الـشـعـراء
وعـلـى أرضـك هـام الـو حـي خـلـف الأنـبـيـاء[1]

الوطن ليس أرضا وماء ونخلا فقط إنّه لاينفي عن الوطن رمزه "النخل" تلك الشجرة المقدسة التي ارتبط اسمها ببلد مثل العراق وكانت بؤرة إيحاء لمبدعين كثر، ولاينفي عنه أيضا وفرة الماء التي هي سرّ الحياة لكنّ الشاعر يلجأ إلى مدلول آخر، والكلمات الواردة في النصّ عبارة عن وسيلة للمضمون الأعمق الذي هو التاريخ المقدس.. الماء والأرض عليهما تجلى الوحي الشعر والنبوة، وقافلة الشهداء، فكأنّ الكلمات كانت تسير باتجاه قوافيها لتحقق معنى الوطن وفق إحساس الشاعر، وفي موضع آخر يجعل الشاعر من وطنه معادلا للماء أي الخلق:

الندى -منذ كان العالم-
لي وطن[2]
في كلّ الأوقات أناغيه
أسمعه يغريني

إنّ الوطن قديم قدم الخليقة كان روح الله يرفرف على سطح المياه[3]، وفي القرآن الكريم ﴿وجعلنا من الماء كلّ

(1) نفسه، ص51.
(2) نفسه، ص66.
(3) العهد القديم، تكوين 1/ 1 - 2.

شيء حيّ﴾[1]، والماء يمثل عماد الحياة وهو وطن الشاعر، ولم يكن هناك غير الله والماء أي الوطن.

4 – الكائن الحيّ:

الوطن مكان حيّ يتحرك ويحسّ ويشعر ويتألم يحس أنّ الشاعر يقدم إليه فيبتعد عنه في الوقت نفسه يقترب من الشاعر أكثر، كما يقول عن بغداد:

كلّما سرت خطوه
بعدت عن نظري خطوه
ودنت من قلبي خطوه[2]

إنّ قطعة الأرض العراق... بغداد... دمشق... البصرة... أو أيّة مدينة عربية يمكن وضعها عنوانا للقصيدة ليصحّ المعنى لأنّ المدينة العربية تتحرك عند عيني الشاعر حركة كونية جامعة ضمن الحركة العامة لإطار الكون فهي معنى دال على الكون الكبير تسير في العين والنظر والقلب والبصر بشكل متوازن.

5 – الوطن هو قلب الشاعر:

ليست بلاد الاغتراب هي البديل عن الوطن لأنّ الوطن في أحد مفهوماته يعني قلب الشاعر الذي يضمّ انفعالاته المختلفة من رقة ولطف وعنف وغضب وقسوة أو لين وخوف:

---

(1) الأنبياء 21/ 30.
(2) نفسه، ص30

عنيف كسخط الإله
رقيق كجنح الفراش
نقي كقوس قزح
أصيل
كجرح يسيل وإن يلتئم
كذاك تجلى بصدري الوطن[1]

فالشاعر يربط بين قلبه والوطن، أي أنّ العلاقة المكانية تنحصر في الأساس بين مكان صغير أساسي هو القلب الذي لولاه لما أمكن للحياة أن تستمر وبين المكان الأكبر الوطن المعبّر عنه بصيغ مختلفة.

6 – الوطن البديل :

هو ليس مكاناً يبحث عنه الشاعر ليعوضه عن وطنه بل هو الذي يخلقه من ذاته ليجد فيه وطنه الحقيقي، هذا الوطن يكون خاليا من النقص فلاخوف ولامرض ولارعب فيه بل كلّه إيجاب. إنّه الوطن المثال:

ليس في عالمي الجميل رياء فهلمّي لتكشفي المستورا
والسراب الذي تلجلج في عينيّ من رقّة يحول نميرا[2]

لو أنعمنا النظر في البيتين السابقين لوجدناهما يمثلان بناء

(1) نفسه، ص51.
(2) نفسه، ص71.

كاملا لعالم لايعتوره النقص يشبه في كماله دلمون عند السومريين[1]، أو جنّة عدن المفقودة كما ورد في العهد الجديد[2] أو سبأ التي أخبرنا عنها القدامى حيث لاحشرات ولاألم[3] إذ يودّ الشاعر أن يصبح وطنه بمثل هذه الجنّة البديل أو قريبا منها. إننا نقرأ في البيتين السابقين تعريفا للوطن، وهنا أودّ أن أذكّر بما بدأت به وهو التمييز بين شعراء المهجر الرواد وشعراء المهجر المعاصرين فالرواد استوحوا في أوطانهم التي هجروها إلى الغرب الجمال فكانت هي الأنقى والجمل في عملية تشبه مفهوم المقارنة بين الوطن البديل والوطن الأمّ من حيث الجمال، أما الشاعر المعاصر فهو لايقارن لأن العالم كله في رؤيته الفلسفية جميل يتساوى في الجمال لكنه يعايش جمالا غير مألوف، جمالا خلّاقا متميزا يحتل صفة من صفات وطنه الذي هو ذاته وهو قطعة الأرض التي تعيش الاضداد وتتجرد عن السلب.

(1) كريمر، صموئيل، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، دون ذكر سنة الطبع، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، ص214.

(2) أشعياء11/ 6-9.

(3) لسان العرب مادة سبأ.

المفهوم الثاني
الحنين

لقد وردت كلمة الحنين ثلاث مرات في ديوان الشاعر مرة في قصيدته لغة الأقدار التي ألقاها في مهرجان ملتقى شعراء العراق الذي أقامته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للشعراء العراقيين عام2005، يقول الشاعر:

فحنيني مازال يندى عذابا سرمديّا مايعتريه أفول

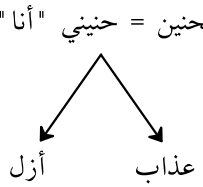
وقد نشرت بعض الصحف العربية عن تلك القصيدة، ومعانيها، فهناك مجلة أشارت إلى الحكمة والفلسفة والوطن والحلم والتجوال في معاني الحياة[1]، ونجد صحيفة أخرى عدّتها من قصائد الغزل[2]، وأشارت صحيفة ثالثة إلى أسلوب القصيدة الشاعري المميز[3]، والمسألة برأيي لاتنحصر في الاسلوب أو المعاني التي أشارت إليها الصحف إشارات عابرة بقدر مانكتشفه من قدرة الشاعر على تصوير المعاناة، فالحنين

(1) الجائزة، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ع 52، 2005، ص6.

(2) جريدة القبس مقال للكاتب محمود، جمال بعنوان العراقيون غنّوا شجونهم، ع11464، 9 مايو 2005، ص42.

(3) جريدة السياسة، مقال بعنوان تسعة شعراء، ع 13103، 9 مايو، 2005، ص27.

هو سبب من أسباب الشعر[1]، والحنين ناتج عن المعاناة والاغتراب أي إنّه علّة ونتيجة، وبذلك يدخل في حالة من الأبدية التي يطلق عليها الشاعر كلمة سرمديّة. إنّه حالة ذات ثلاثة أطراف متداخلة:



والتمعن في كلمة "حنين" يدلنا على أنّها معرفة بإضافة نفس الشاعر إليها، فهي الخطّ الأوّل في المثلث والخطّ العلويّ، في حين نجد الخطين الآخرين نكرتين، فالأبديّة تأتي عن العذاب والحنين لأنّ العذاب هو العامل الأول المتأتي من الحنين، وفي قصيدة أخرى:

فإنني أقسمت بالفراق والحنين

. . . . . .

أن أهجر العهد الذي ينسخنا

أن تقسم بشيء ما أو أمرٍ ما أن تجعله مقدسا، فكلمة الحنين عند الشاعر تحتل منزلة المقدّس بحكم كونها مُقسَماً به وفي هذه الصيغة يتداخل السبب والنتيجة، يأتي الفراق أوّلا ثمّ الحنين ليكونا عاملا واحدا يحتلّ مرتبة المقدّس، والقسم يأتي

(1) عليّ، أسعد، السبر الأدبي!، دمشق 1986، ص111.

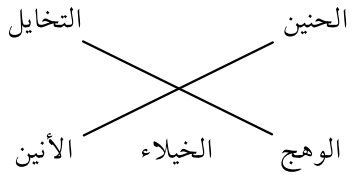
من أجل إلغاء التحوّلات، فليست الهجرة هجرة الوطن، ولاهي البعد عنه بل هي هجرة التحولات الجديدة التي وفق جوهرها يُنسَخ الإنسان ويتحوّل إلى مسخ حيث من هذه النقطة نعود إلى مسألة السرمديّة والخلود، يؤكّد كلامنا ماذهب إليه الشاعر في مشهد آخر:

أتخايل فيك كما يخطر وهجي

وحنيني

وأنيني[1]

في المقطع أعلاه أصبح الحنين بعضا من معنى شموليّ لكنه ليس سببا بل هو نتيجة من سبب هو الخيلاء أو التخايل الذي احتل مكانا ما مْثله "كاف الخطاب"، وهو محصور بين الوهج والأنين، فهو أقرب إلى الوهج كونه ينبع مثله من العاطفة التي هي المنبع وهو أقرب إلى الوجع أو الأنين إذ لافرق بينهما -الحنين... الأنين- سوى هذا الصوت أو الحرف "الهمزة" فيما تشبه في وضعها حدّ السكين الفاصل القاطع لتمييز شيئين مترابطين في حدتهما والقسوة:



(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص68.

الكلمات تتقاطع عند الكلمة المركزيّة الخيلاء.

وقد لايصرح الشاعر بكلمة الحنين بل نستشفّها من شعره بصورة غير مباشرة كما في قصيدة "هدهدة" :

تغنين نم نم صغيري
بعيد صباح الرحيل
سيثقل رأسي الكرى حدِّثيني
وحين أريد الخروج اتركيني[1]

نحن أمام حنين مخفيّ أشبه بالوقوف على الأطلال لكنه وقوف على الأطلال القادمة في زمن آت. كان الشاعر في الماضي يقف على آثار الماضين، فتبعث في نفسه الحنين لكنّ الشاعر المغترب يهاجر إلى طلل لم يتحقق في الماضي ولا الحاضر بل المستقبل، فهو لايستطيع النوم، ويريد أن ينام على نغمة الهدهدة التي تشبه البكاء على الطلل أو غناء الأم لطفلها ففي غد تترآى له رحلة على جنح الرياح لأرض بعيدة على آخر مدى منها براقه وفيها علّق سيفه:

فأنت الرياح
وظلّ براقي بآخر خيط المدى
وعلّق سيفي بأرض بعيدة

ولكي نظهر مفهوم الحنين لدى الشاعر بصورته الجمالية

(1) نفسه، ص94.

لابدّ من أن نتتبع مصادره في المجوعات الشعرية السابقة على مجموعة "رحلة الشمس والقمر" لنتبين عن طريق المقارنة مدى تطوّر هذا المفهوم الاغترابي لدى الشاعر:

1 - الحنين البسيط :

ونعني به حديث الشاعر عن ذكرياته بصورة واضحة كما فعل غيره من الشعراء:

أراك تمرين خلف الضباب
وبين خطاك انكسارات وجدي
تمرين رغم انبهار الفصول
فراشة نار تلملم وقدي
تحنين لي رغم شوك الهموم
وماكان عندك قد كان عندي[1]

وهو يذكر هنا الحنين في موضع واحد ويقلب المعادلة "تحنين لي" أي أنّه جعل من الطرف الآخر منبعا للحنين أو هو الأقوى في حال تجسد معاناة الشاعر عبر الذكريات والتداعيات.

2 - الحنين المركب:

ونعني به اختفاء الحنين بمفردات مماثلة واضحة أو خفيّة،

(1) عسكر، قصي الشيخ، رؤية، دمشق، 1983، ص20-21 والجدير ذكره أنها أول مجموعة طبعها الشاعر في دمشق تتصدرها كلمة أستاذنا الدكتور أسعد علي مؤرخة في8/ 2/ 1983.

وهي خطوة حققها الشاعر بتمكن في مجموعته الثانية "صيف العطور الخرساء" حيث يختفي الحنين في العبارة التالية:

أقلّص فيك الشوق حتى أعيده إلى أفق رحب يتيه على المدى
وأطلق همسي في مداك لعلّني أغالب صمتي أن يعود كما بدا[1]

فالحنين اختفى وراء كلمة الشوق التي لا تستوعب تأويلا آخر غير الحنين، ونجد الأمر ذاته في موضع آخر:

أحاور فيك اشتياقي إلى الصبح يحكي الجليد
فربّ الذي كان شوقا سيعلن سرّي
وأفضي بما حال يامن سجدت إليك[2]

إنّ الشوق استوعب مدارات الحنين العاطفية من لهفة وشوق وذكرى معانٍ اختفت في كلمة الشوق التي أعطت لمشهده الشعريّ لوحة غير مباشرة انصرف فيها الشاعر إلى التلميح والإشارة.

3 - الحنين المفرد:

وهو أن يأتي الحنين مفردا لتدور الصورة الشعريّة حوله:

وعندما ألفيت نفسي متعبا
حاورت شوقي لحظة
مخاتلا أشرعة لمّا تزل

(1) عسكر، قصي الشيخ، صيف العطور الخرساء، دمشق، دار مجلة الثقافة دمشق، 1988، ص8.
(2) نفسه، ص46.

مغموسة الأعوام بالحنين[1]

إنّ الشوق قابل الحنين في معادلة غير متكافئة، لأنّ الشوق جزء من ذات الشاعر، أما الحنين فقد استقلّ وحده ليكوّن محورا للمعنى كله، فيصبح هو الأصل والبقيّة فروعا له[2].

4 – الحنين لازمة ضروريّة:

أي ألّا تأتي كلمة الحنين مستقلة بل تصبح لازمة لمعنى تدور حوله مثلما يضيف الشاعر كلمة الحنين إلى ياء المتكلم في المشاهد التالية:

يوم التفت عيناك بعينيّ تذكرت حنيني
بالزمن المكتوم على صحراء حنيني
يانسمة خطي في جبل الروح حنيني[3]

5 – اتجاه الحنين

لايحشر الشاعر الحنين والشوق في رقعة الماضي فقط ولايجعلهما أسيري الذكرى وحدها وفق ماألفناه في الشعر المهجريّ الذي عبر فيه الشعراء عن حنينهم للأرض وزمن الصبا إنّ الشاعر تحدث عن الماضي البعيد أيضا وعن المستقبل، فالشوق يشدّه إلى الماضي البعيد بصفته تراثا وفكرا

(1) عبير المرايا ص13.
(2) لاحظ حول مفردة الحنين الصفحات في المصدر نفسه: 13، 16، 20، 48، 96.
(3) نفسه الصفحات 17، 18، 19.

جميلا بغض النظر عن سلبياته، وفق تلميحه عبر الشوق إلى الموروث القديم:

سينفضّ ليلا
من العطر هذا السكوت المباح
فخذني إليك
لأني اتهمت الورود بسرّي
فلا الخوف قيد
ولا الشوق يرقى[1]

أما المستقبل فهو صورة مشرقة من صور الماضي التي يمكن أن تعود بشكل آخر أكثر إشراقا:

هو الذي
أتبعه لمنبع الحنين
ينساب من أوردة الغيوم
ويختفي
في شجر ممسوسة
أوراقه
بخضرة بعيدة المنال[2]

(1) نفسه، ص2.
(2) نفسه، ص100.

المفهوم الثالث

المكـان

يعرّف المكان لغويّاً بكلمة الموضع وجمعه أمكنة[1]، وفلسفيّا المحلّ المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد[2]، أمّا في الشعر فيختلط المفهومان إذ ينفصلان أو يتّحدان وفق رؤية الشاعر، وقد حاولت أن أرصد مدلول المشاهد المكانيّة في شعر الشاعر، فتمثلت بالمفهومات التالية:

أ - احتواء المكان للزمان:

في هذا المفهوم يصبح المكان إطاراً للزمن غير منفصل عنه، فلا يقدر الزمن على أن يفلت من إطاره المقدّر له، المكان هو موضع وهو حيز وخيال في الوقت نفسه:

الشمس التهمت قمري
في الحلم الواقع أبصرت العالم مقلوبا
نافذة تفتح شدقيها

(1) لسان العرب، سبق ذكره، مادة مكن، تاج العروس، سبق ذكره، مادّة مكن.
(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت، لبنان 1978، 2/ 412.

تفترس الضوء[1]

الفاعل	الفعل	المدرك بالفعل
الوحش "الشمس"	التهم	القمر
الوحش "النافذة"	افترس	الضوء

إذن الشمس مكان تقابلها النافذة وكلتاهما يحتوي الزمن. إن الشمس تلتهم القمر نلاحظ أنّ الشمس هي أصل القمر في حين أنّ النافذة ليست أصلا للضوء فهي تفترس، ونظنّ أنّ المكانين يتقابلان ليمثّل أحدهما الوطن وهو الشمس التي تضمّ وتحنو فنحن منها وإليها نعود. إنها علاقة حنو، أمّا النافذة فتقابل بلاد الاغتراب التي تفترس المغترب بثقافتها الجديدة ولغتها، وفي كلّ ذلك افتراس واستلاب.

ب - حركة مكان باتجاه مكان آخر :

وفي هذا المحور نجد مكانين قد يتحرك أحدهما وفق رؤية صوفيّة واضحة باتجاه الآخر. إنّه انتقال من الدرجة الدنيا إلى الدرجة العليا :

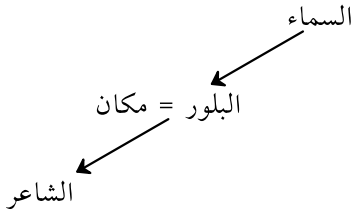
في بلّور العشق سكبت سمائي
فدعيني أتأرجح في بلّور الصبر عذابا
ودعيني

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص69.

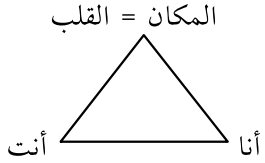
أترجل من قلبي

أدخل حضرة قلبك[1]

القطعة السابقة مكانية: محورها البلّور حيث النقاء والنفاسة والخلوص من الشوائب والدرن:



الحركة الأولى : كلّ الكتلة السابقة تتحرك نحو:



الحركة المكانية وفق الظاهر هابطة من الأعلى "السماء" إلى الأدنى "الأرض" لكنّها في الوقت نفسه لا تمثّل الهبوط لأنّ الصبر في القلب يدخل الحضرة أي العلو.

(1) نفسه، ص34.

ج – سبق المكان على الزمان :

إنّ المكان هو الأساس وهو المنطلق للحركة فكلّ شيء يأتي بعده لأنّه ليس مادة جامدة بل هو مادة خلاقة ينطلق الإبداع مباشرة منها :

ورحلتي
تبدأ من نافذة
قد تسبق القرون[1]

النافذة أساس الحركة وهي مكان بالتالي سبقت الزمان لدلالتها على المعرفة، فمنها نطلّ على واقع التامّل الحاضر والمستقبليّ.

د – المكان الجزئي أو الصغير :

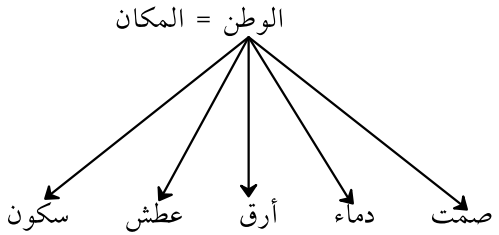
قد يصبح المكان الصغير هو المعنى الكليّ أو الشمولي حيث يمثل الجزءُ الكلَّ. إنَّ عناوين مثل "بغداد" و"البصرة " والقرية التي ولد فيها الشاعر "نهر جاسم" كلّها عناوين تدلّ على الوطن "العراق". يقول الشاعر عن البصرة:

من بعد ماقطفت وهج صبوتي
عمياء صماء شخصت لي سوى الكلام
يرجه لسانك الثقيل

(1) نفسه، ص12.

حجارة منبعها من وجهك القديم
تسيل تغدو قطرة من الدماء[1]

إنّه يتوجَّه إلى البصرة بكونها كلّا وليست جزءاً، فهي وطنه كلّه هي إنسان يتكلم من دون لسان ويرى من غير عينين:



وحين يتحدّث الشاعر عن النهر في قريته فهو لا يراه صغيرا بل كونا يسع العالم والزمان في الوقت نفسه:

نهر جاسم
حينما الذكرى استفاقت
هوّمت موجته في أضلعي
تحمل بشرى ونسائم
إنّها الشمس عرفت الحبّ فيها
طاوعتني ذات يومٍ وتعرّت
فنزلنا فيه كالدرّ وغصنا

(1) نفسه 54 - 55.

نقطف الأحلام من قعره نهديها النخيل[1]

إنّ هناك علاقة حميميّة بين النهر والشاعر، فهو يودعه الشمس التي ترمز إلى الإشراق والسطوع مقابل ذلك يمنح النهر الشاعر عهد الطفولة، ولابدّ من أن نشير إليأنّ بلاد الاغتراب ومدن الشمال هي بؤر ضبابيّة تغيب عنها الشمس معظم الأوقات أمّا في الصيف فتبدو أشبه بالضيف الذي يمكن أن يرحل على عجل، والشاعر الآن وهو في بلاد بعيدة يطلب من النهر أن يُرجع إليه الشمس مقابل عهد الطفولة الذي قدمه للشاعر في السابق:

الدال الأوّل:

النهر	←	تبادل	←	عهد الطفولة
الشمس	→	تبادل	→	الشاعر

الدال الثاني

النهر	←	تبادل	←	الشمس
عهد الطفولة	→	تبادل	→	الشاعر

إنّ القصيدة أعلاه تذكّرني بقصيدة السياب التي تحمل اسم النهر "بويب" التي يقول في أحد مقاطعها:

بويب

بويب

(1) نفسه، ص95-96.

أجراس برج ضاع في قرارة
البحر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
فيدلهم في دمي حنين
يانهري الحزين كالمطر[1]

إذ يمكن أن نرسم جدول مقارنة بين الحديث عن النهرين للشاعرين المذكورين فكلاهما بصري وكلاهما تحدّث عن نهر قريته وهو يعاني تجربة الاغتراب:

بويب	نهر جاسم
جزء يضيع في البحر	كلّ يستوعب العالم والشمس والكون
حنين	فرح
أنين وجع	شمس، تفاؤل تهويمة صوفيّة

أمّا الإنسان أو بعضه فيمكن أن يمثل المكان أيضا:

المرآة كتابي
أقرأ فيها كلّ صباح
كونا أدعوه أنا[2]

(1) السياب، بدر شاكر، إنشودة المطر، بيروت، 1983، ص57.
(2) نفسه، ص57.

والأمر الآخر فهو القلب، إنّه جزء من الإنسان لكنه يتحوّل إلى كون عام ليشمل المنفى والوطن الأصليّ كما في القطعة الآتية:

حين تجلّى القلب غزالا من أرق
يسرح في أقمار الحزن
أوشك أن يصبح منفى
يكسوه الصمت
لكنه
حين انتبذ الحلم الأبعد من مسراه
أصبح كلّ الأشياء
وكان يرفّ عليها[1]

إنّ كلمة "لكن" هي الحدّ الفاصل بين الحالتين التي جعلت الجزء كلا، والجدول التالي يمثل طريقة الانشطار:

الحالة الأولى	التابع	الفصل	الحالة الثانية	التابع	الفصل
القلب	غزال أقمار منفى حزن صمت	لكن أوشك	القلب	كل الأشياء يرفّ	انتبذ

(1) نفسه، ص58.

إنّ الاستدراك أدّى دوراً مهمّا في إبعاد القصيدة عن السقوط في اليأس على الرغم من جو القصيدة الاغترابيّ، وكلمة انتبذ ابتلعت كلمة "لكن" يدلّنا على ذلك السطران الأخيران والمعنى الروحي لهما : "كلّ الأشياء"و"يرفّ عليها" والحقّ إنّ الشاعر حين يحوّل نفسه إلى كون أو قلبه إلى وطن معادل يشبه في عمله ماكان يفعله الجاهليّ فقد اعتاد العربيّ القديم على أن يحمل "قبيصة " وهي تربة أو رمل أو عفر من بلده - يحملها معه دائما - ليستنشقها عند نزلة أو زكام أو صداع ويروى لبني ضبّة في ذلك شعر:

ولابدّ في أسفارنا من قبيصة

من الترب نسقاها لحبّ الموالد[1]

فالقبيصة مفهوم بسيط ارتبط عند الجاهليّ بخرافة مفادها أنّ الغريب إذا هاج به الصداع بسبب إحساسه كونه غريبا واستاف تربة بلده زال عنه كلّ مرض، وبالطبع لم يكن الجاهليّ حينذاك واعياً لمسألة الاغتراب وأبعادها الفلسفية والنفسية، فسلك هذا السلوك الساذج، أي أنّه نقل المكان إلى مكان آخر باقتطافه جزءاً صغيراً منه ظاناً أن الجزء يعوّض عن الكل الأصل في حالة تداعي ذات الشاعر تحت عوامل اليأس والاستلاب، وهو السلوك ذاته الذي اتبعه الشاعر المعاصر لكن بطريقة أخرى هي أنّ القبيصة جزء منه قلبه أو هي نفسه

(1) الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، ط مصر، 1333 للهجرة، ص13.

مثلما لمَّحَ إليه في موضع آخر:

وعندما ابتعدت
أدركت أنّي مفعم
كما تلتحم الزهرة بالعطور[1]

إنّه بعد مكانيّ فقط وليس بعدا نفسيا هذا البعد المكاني جعله أقرب إلى وطنه فكما لايمكن فصل العطر عن الزهرة لايمكن فصله عنه، والمحصلة النهائيّة تدلنا على أنّ "القرب في البعاد" تلك النظرة الصوفيّة التي حاولت قلب المعادلة الظاهرة لتمنح حالة الاغتراب المكاني أو الهجرة المكانيّة معنى إشراقيا جميلا يبتعد بالصورة عن اليأس.

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذِكره، ص14.

المفهوم الرابع
الزمـان

يعرف الزمان لغويّاً بأنّه اسم لقليل الوقت وكثيره[1]، ويعرف أيضا بأنه عبارة عن ساعات الليل والنهار[2]، أما اصطلاحاً فللزمان تعريفات فلسفية كثيرة منها أنّ الزمن هو حركة الفلك في الكون[3]، ويمكن أن ندرس مفهوم الزمن بشقيه اللغوي والفلسفي في شعر الشاعر ضمن اتجاهين: الأوّل أنماط الزمن والثاني حركة الزمن.

أنماط الزمن: وردت للزمن في شعر الشاعر الأنماط الآتية:

الزمن الطبيعيّ :

يتجسّد في الليل والنهار أو تعاقب الموت والحياة، ففي بعض الحالات يتحوّل هذا الزمن إلى:

(1) لسان العرب، سبق ذكره، حرف الزاي مادة زمن.

(2) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، حققه أبو الفداء عبد الله القاضي، ط 1 دار الكتب العلميةبيروت، 1407ه-1987م، 1/ 15.

(3) ابن رشد، تهافت التهافت، تحقيق الدكتور سليمان دنيا، مصر ط 3، دون ذكر السنة، 1/ 85، بهذا الصدد يمكن أيضا مراجعة: وهبةد. مراد، المعجم الفلسفي، ط3، القاهرة، 1979، حرف الزاي مادة زمن.

1 - معنى أليف يبعث الدفء في النفس:

أيسر الخطب أن تكوني شتاء فيه لليل قصّة قد تطول

إنّ حلما رعته في الليل عيني.....[1]

2 - آلة بيد الشاعر تمثّل الأصالة والقوة:

كم غيّر اسمه وبدّل الدروب

وحوّل الليل إلى قصيدة

وامتشق النهار[2]

فهو لايخاف من الزمن بل يستطيع أن يستخدمه عندما يحتاج إليه بصفته تراثا رائعا " سيفا " يقتل فيه الاغتراب، فالنهار سيف والليل قصيدة وقد رأينا كم كان الليل أليفا في برد الشتاء.

3 - الزمن المعنوي مرادفه المصير والقدر:

ويتجلى هذا الزمن في خضوع الشاعر لمصيره واستسلامه للمأساة كقوله:

أفرغتنا المأساة من محتواها فنطقنا وصمتنا المسؤول

قد تدلّ الماساة على نهاية فاجعة لأنّها سوف تنتهي بالكلام، والشاعر هنا مستسلم لقدره ولامجال أمامه سوى أن

(1) رحلة الشمس والقمر ص8.

(2) نفسه، ص14.

يتكلّم، فالكلام نهاية المأساة والخلق في النهاية يأتي عبر المعاناة الطويلة:

ثمّ انتظرت كلّ الدهر
فيخضرّ القلب سرابا
يلتهم الأبصار
مرّ الدهر بطيئا كالصحراء
وأخيرا
سقطت من صدره أولى قطرات العشق[1]

المأساة وفق المعنى المذكور أعلاه ذات شعبتين، نهاية حزينة وذكرى أو نهاية خالقة والدهر يتجه بموازاة المكان المتمثّل في "الصحراء" ليخضرّ بعدئذ العشق وهو درجة أرقى من الحبّ.

4 - الزمن النفسي:

زمن يخضع للشعور لاتنفك فيه الذات عن الموضع، في القديم - العصر الجاهلي على سبيل المثال - تجلّى الزمن النفسي في ارتباط ذات الشاعر بالمقدمة الطللية لكون الطلل هو الشاهد الوحيد على فعل الزمن في المكان[2]، والطلل

(1) نفسه، ص47.

(2) د. إبراهيم العاتي، الزمان وتجلياته في الفكر الإسلاميّ، جريدة الحياة اللندنيّة، ع 13903، 15/ 3/ 2001، ص21.

نفسه اتخذ في القصيدة المعاصرة شكلا آخر حيث لم يقدر الشاعر أن ينفكّ عن شعوره بأثر الزمن في المكان بصورة طللية متطوّرة، فالطلل يمكن أن يكون رسالة الماضي والحاضر إلى المستقبل إذا جاء على شكل تمثال، والفرق بين الطلل والتمثال هو أنّ الزمن أثر في الطلل لكنّ التمثال يمثل شهادة انتصار الإنسان على فعل الزمن بدليل أنّ التمثال يمثّل السكون المتحرّك كما يقول الشاعر في البيت الأخير من ثلاثة أبيات بعنوان تمثال:

بعينيك تغفو للزمان مراحل
فيرسم طيف الأخريات الأوائل
تحجرت من هم تجلّى وغربة
كأنّك لم تنزل عليك النوازل
تحرّك فما كان الزمان لوقفة
وقاوم إذا ماقيدتك السلاسل[1]

فالتمثال الطلل هو تعبير متواصل عن الزمن وليس نتيجة سلبيّة له، وفي موضع آخر:

ياليل اكتب:

عنواني عينان ترقّان على جرح تتثاقل منه السنوات والدرب طويل

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص104.

لمّا كان الموتى أحياء
الآن انقلب الصمت غريبا
وغزا واحته الأحياء[1]

والمتتبّع للصورة الطلليّة الحديثة يجد أنّ الخطاب فيها جاء مباشرة للزمان ثمّ تأتي كلمة الآن محاطة بفعلين ماضيين حادّي التأثير "انقلب" و "غزا"، وبصفتين متناقضتين هما "الموتى" و"الأحياء". إنّ الشاعر نفسه يذكّرنا بكلمة الطلول فيعبّر عنها بالنكران لم ينكرها هو بل هي التي أنكرته حين نعود إلى قصيدته العموديّة التي وردت في بداية ديوانه حيث يقول:

قيل عنّي سحابة هطلت
وعدا جديدا فأنكرته الطلول
بعدما ذابت الطلول بشعري
خالفتني فكنت عنها أميل

فالطلول تنكر الشاعر وتخالفه والشاعر لايتوقف عندها بل يميل عنها لينبذها فيما بعد لتصبح محورا لجميع الشعراء:

أنبذ قلبي
وتدا مهجورا
يبكيه الشعراء

(1) نفسه، ص25.

فأنا لم أدرك بعض بكائي بعد[1]

5 - الزمن التاريخيّ:

ويعني عند القدامى الترفع في قدم النسب، الأسطورة، ذكر الأيام المشهورة، حديث الشاعر عن نفسه وقومه، وقد تحدّث الشاعر عن نفسه بالانتساب إلى الزمن الماضي القديم بصفته ضحيّة لخطيئة الإنسان الأوّل الذي طُرِدَ من النعيم بسبب خطأه غير المتعمَّد، فيذكر اسم آدم صريحا مرتبطا في الزمن:

الليل روح خطايانا التي انتضمت
من عهد آدم بالأحقاد يختضب[2]

في الوقت نفسه مارس الخطيئة بعد ذلك:

عادت خطيئتنا يندى بها القدم...
إنّ الخطيئة ألقتنا على مضض...
حُمِّلت من دنس الماضين مابدؤا...
علامة الذئب مازالت تميّزنا
كيف ائتلفنا وفينا مخلب وفم[3]

إنّ مسألة النسب جسدت معنى حيويا من معاني الزمن يتجلّى بمفهوم الاستمرارية وبقاء الحياة بالاستناد إلى الماضي

(1) نفسه، ص40.
(2) نفسه، ص105.
(3) نفسه، ص107.

أو الأساس الثابت الذي يرجع إليه جميع العرب، فالشاعر القديم كان يرجع إلى الماضي - بصفة عامة أو حين تتجلّى له لحظة اغتراب - كونه أصلا كما فعل امرؤ القيس الذي ارتدّ إلى جذوره الأولى وهي عرق الثرى الذي يفسّره المؤرخون بأنّه آدم أو إسماعيل بن إبراهيم[1] إذ يقول:

إلى عرق الثرى وشجت عروقي

وهذا الموت يسلبني شبابي[2]

وحين نقارن بين الموقف القديم[3] أو موقف الشاعر المعاصر ندرك أنّ القديم حاول أن يهرب إلى الماضي ليجد فيه الأمان والراحة فذكر ضمن اغترابه جدَّه الأعلى آدم أو عرق الثرى، أما الشاعر المعاصر فقد نقل إلينا صورة واحدة من الماضي فقط هي صورة الخطيئة التي اقترفها الإنسان الأول التي مازال الشاعر يعاني منها وسوف تستمر معه في المستقبل إنّ الخطيئة الموروثة التي يعاني منها الإنسان أثبتت حضورها في كلّ زمان ومكان مع وجود منفذ للخير والخروج من المأزق، ومثل هذا الإحساس بالحضور التاريخي نجده في قصائده القديمة التي نهجت منهج الشعر العموديّ، وقصائده

(1) جياووك، د مصطفى عبد اللطيف، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، وزارة الإعلام، العراق، 1977، ص22.

(2) ديوان امريء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط3، من دون ذِكر سنة الطبع.

(3) يمكن أيضا مراجعة قول متمم بن نويرة: فعددت آبائي إلى عرق الثرى فدعوتهم فعلمت أن لم يسمعوا في المفضليّات رقم 9 ص5.

التي خرجت عن العمود:

الشيطان يساومني
أعطيك أبا جهل وأبا لهب
إمنحني بدل الإثنين أبا ذر أسحقه في الصحراء[1]

6 - الزمن القصصي أو زمن الرواية:

وهو زمن يحاول الشاعر نقله أو نسخه من تجاربه الروائيّة الاغترابية فيعكسه بشكل مكثّف في مقاطع شعريّة، فمن التجارب التي تلاعب فيها بمسألة الزمن رواية النفق التي جعل فيها شخوصه يعيشون المستقبل ويتحدثون عنه كأنّه ماض سحيق[2]، ونظنّ أنّه ينحو في مقطعه الآتي هذا النحو:

أيّتها الثانية القلقة
كان صريرك يثقب رأسي
وجهك هذا أعرفه
عيناك
أين الجبروت الأخرق
الآن أراك ببابي تجثين

(1) نفسه، ص103.

(2) مقال أذاعته عن روايات الشاعر إذاعة لندن الـ BBC القسم العربي بتاريخ 9/ 11/ 1995، وأعيدت إذاعته يوم 9/ 12، وقد بعثت لي الإذاعة نسخة مصوّرة من المقال.

كيف، إذن، أنسى[1]

فلحظة الحاضر تأتي إليه تقرع بابه تلحّ وتجثو، والشاعر يتحدث عن جبروت الزمن المستقبل الذي يتحوّل عنده إلى ماض يطلب منه النسيان، ومثل هذا التلاعب بالزمن نجده في أكثر من قطعة، وقد نجد أنّ بعض القطع تتحوّل إلى أشبه بالقصّة القصيرة جدّا من خلال وضوح حركة الزمن المكثف فيها:

ملقى أنا على الرصيف
آخر ماأذكره
أنّك قد لوحت لي
فاختنقت عيناي بالمشاة
ومثلما تغادر السجائر المحترقة
صفرتها على أناملي
أغادر الرصيف
مخلّفاً
غيبوبتي على الوجوه[2]

(1) رحلة الشمس والقمر ص73.
(2) نفسه، ص32.

حركة الزمن

إنّ حركة الزمن يمكن أن تندرج ضمن الإطار التالي:

1 - حركة الزمن داخل الإنسان نفسه:

كلّما هاجر الفراغ بعمقي كان يرتدّ فيّ وهو كليل

فالزمن هو عماء مطلق "فراغ" يهاجر داخل الإنسان نفسه ليصبح -الإنسان- حقيقة تنبثق من خلال عبثيّة الزمن، فهو الذي يتحرك في الزمن:

والسنين التي تزعزعت فيها أدركت أني أصلها المجهول

فالإنسان هو محور الكون وهو أصل الزمن وبحركته تجلّى الكون وظهر بأشكاله المختلفة.

2 - حركة الزمن داخل الزمان:

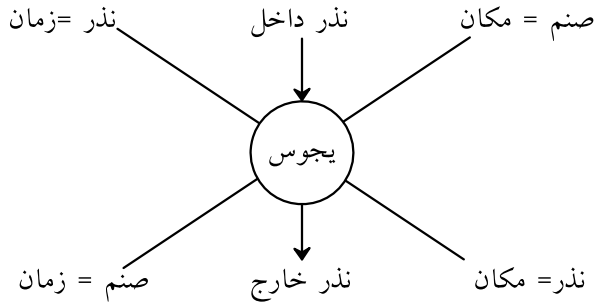
حين يتحرّك الزمن في المكان يمنحه حيوية وقدرة أكبر على الإبداع على النقيض مما يفعله الزمن بالمكان، فهناك حركة زمنية في عمق المكان تناقض حركة الزمن الظاهرة المدمّرة:

وثني ثابت الرؤى يتملّى دمه والنذور فيه تجول

لاتلوميه إن تنآى وما زال قريبا فللغرام أصول

الوثن من حيث العموم ثابت قديم، أمّا الرؤى فتعني التأمّل بحركة ذات اتجاهين اتجاه خارجي واتجاه داخلي، فهو

حركة زمانيّة داخل المكان لأنّ التأمّل يقتضي زمنا لكنّ هذه الحركة تأتي من خلال شيء ثابت مستقرّ هو الوثن الذي قد يكون التراث أو التاريخ العام الأصيل للأمّة أو سيرة الشاعر التي تبدو من حيث الظاهر مستقرّة غير أنّها تغلي من الداخل مثلما يتحرّك تاريخ هذه الأمّة. إنّ كثيرا من المفردات تبدو متداخلة متشابكة متشعبة يصعب الفصل بينها، ولعلّ النذور التي تقدّم على مذبح المقدّس لا تتحرك خارج إطاره فهي تتشعّب داخله وتسري فيه وتجوس في أعماقه. إنّ الوثن له ثنائيّة مكانيّة وزمانيّة، والدماء لها ثنائيّة خارجيّة وداخليّة، فالكلّ يتحرّك في إطار السكون والحركة، ليلتبس المكان في الزمان والزمان في المكان فتتقاطع الدوائر:



إنّ الدائرة المركزيّة هي كلمة يجوس الفعل المضارع الذي تمركزت عليه حركة الزمان كلّها حيث كانت الخطوات كالآتي:

تحويل الوثن إلى زمن قديم جديد مع احتفاظه بجوهر المكانيّة.

اتجاه حركة المكان الزمان باتجاه النذر الزمان "تأدية النذر في مكان ما".

ومن خلال الرابط يجوس تشكّلت وحدة زمانيّة مكانيّة مثّلت حركة زمنيّة حاضرة ماضية باتجاه أخرى ماضية حاضرة عبر التبادل الواضح في عمليتي الدخول والخروج.

3 - هجرة الماضي الزمن الأسطوري إلى الحاضر:

وهي حركة تتسرّب من الماضي عن طريق الخرافة والاسطورة لتحقق وجود الماضي نوعا ما في الزمن الحاضر، وذلك يتأتّى من استيعاب الشاعر لموروثه العربيّ، فهناك قصيدة تحمل عنوان "الليلة مابعد الألف":

وهناك على مرمى نظراتي
تركن في عزلتها
تلك المنسيّة من بعد الالف
فيها يختصر الكون مسارات الآفاق[1]

حين نعود إلى قصة ألف ليلة وليلة الشهيرة نجد أنّ جميع الليالي قبل الليلة الألف كانت تدور في فلك تدميري من

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص51.

مظاهره القتل والجريمة وقطع الرؤوس والسحر والشعوذة، أمّا الليلة الأخيرة فكانت ليلة الخلاص، وهي التي انتصرت فيها إرادة الإنسان على القتل والسحر، هذه الليلة اخترقت الماضي إلى الحاضر، فهي الليلة الوحيدة التي تسللت إلينا لأنّ الشاعر لايرغب في جميع الليالي الألف، وقد رآها "تركن في عزلتها "أي أنّها كانت غريبة وشاذّة لم تنسجم مع الحاضر إذ المفروض بعد كلّ تلك المسافة الزمنيّة الطويلة من العلم والمعرفة والخبرة الإنسانيّة أن يزول العنف من على سطح الأرض ليتنعّم العالم بالسلام والأمن، ومادام واقع الحال كما هو عليه، فالليلة الالف ليلة الطمأنية تراءت لعيني الشاعر غريبة، فهي اللحظة المشرقة من زماننا الماضي جاءت لتحقق حضورها:

فيها يختصر الكون مسارات الآفاق

وبها تحتضن الأبعاد وجيب القلب

كيف انسلت تلك الليلة من مخدع آهاتي؟

لاشكّ إنّ التساؤل هو الجواب نفسه حيث يمكن أن نقول إنّ تراثنا العربيّ المشرق الذي يحاول أن يثبت حضوره فينا وللكون كلّه مازال فينا فإذا لم يجد له مكانا لسبب ما فإنّه في القلب، وهو حقيقة كونيّة تظلّ تلازمنا وتفرض حضورها علينا.

4 - العودة إلى العماء:

وهي حركة زمنيّة باتجاه الماضي القديم أشبه بمحاولة

الكون أن يفنى بذاته القديمة ليعود إلى الحياة من جديد، فالعماء الأوّل فوضى واضطراب وجفاف، وحين يعمّ الجفاف والفوضى عصرنا الحاضر فكأنّه يحاول أن ينقّي نفسه بالعودة إلى حاله الأولى:

الفكرة التي وضعتها على أناملي
لم تنتشل خواطري من الأسى
بل أسفرت عن وجهها القديم
وانقلبت لواحة من الجفاف[1]

5 - تحرّك الزمان باتجاه المكان:

إذ يتمثّل بحركات ثلاث:

أ - التوحّد:

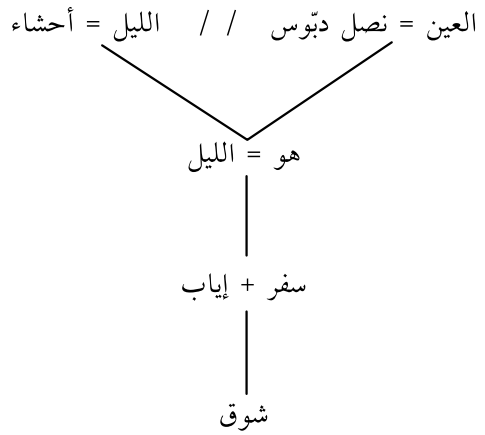
ونعني به الزمنكان أي اندماج الزمان بالمكان ونجده في القول التالي:

يغرز عينيه بأحشاء الليل ويمضي
كالكهف وحيدا
تجري فيه العتمة حينا
والقلب الآسن دهرا
قد يتساوى بالليل وعينيه فلا

(1) نفسه، ص51.

يصبح إلّا سفرا وإيابا
تتلقّاه الأشواق[1]

في القطعة أعلاه يصعب الفصل بين الزمان والمكان، لدينا العينان مغروزتان في الليل، والقلب الذي حمل صفة الآسن وهي أساسا من صفات الماء ونميل هنا إلى أنّ كلمة الآسن تعني المعرفة أو العلم، القلب لاتدركه العين، ثمّ يتساوى بالليل ليصبح سفرا ورجوعا مرتبطين بالشوق.



ب - الموازاة:

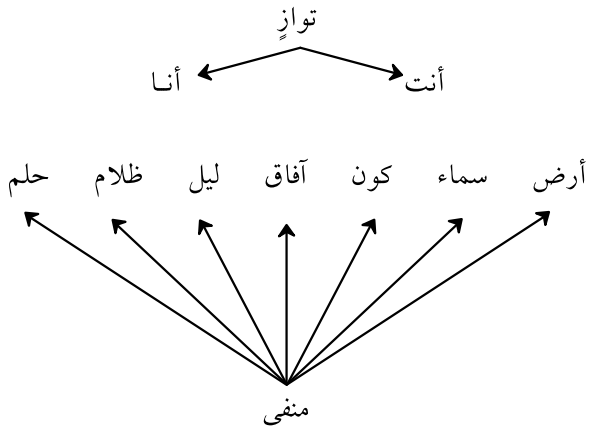
وفيها يتحرك الزمان والمكان حركتين متوازيتين متكافئتين:

العالم أنت

(1) نفسه، ص48.

والليل أنا
من منّا أكثر زهوا
من منّا يختصر الآفاق لمنفاه[1]

ومن خلال الرسم الآتي نرصد حركة المتقابلات في التوازي فكأنها تسير باتجاه لايوحي بأنها تلتقي لكنها في النهاية تلتقي عند نقطة واحدة:



أو يتحرك الزمان والمكان بصورة متوازية فيفترقان عند نقطة معيّنة:

من أيّ زمان أخرج
ولأيّ مكان أمضي

(1) نفسه، ص59.

لكنّي لم اسقط في يأسي
إذ أطلقت جميع اللحظات
وقعت عيناي على أجملها
فوقفت عليها
كانت أجمل لحظة[1]

إنّ الزمان والمكان يفترقان عند نقطة الحاضر يسارع في موازاتهما ذلك التساؤل من وأين، ثمّ يفترقان عند "وقعت" و"وقفت" الفعلين اللذين يشكلان حضورا مكانيا عند النهاية التي وجدها الشاعر في آخر لحظة.

ج - الإفناء:

وهو أن يسعى الزمن لمحق المكان كما في النصّ التالي:

فتزحف مثل الجراد الثواني
لتغزو واحة قلبي

فللزمن فعل تدميري كفعل الجراد الذي لايترك شيئا حين يهاجم أيّ مكان كان. لقد اختار الشاعر قلبه رمزا للخصوبة حين جعله واحة خضراء ثمّ لكي يبيّن قسوة الزمان وقع اختياره على الجراد لكنه لم يذهب إلى مطلق الزمن هذا المجهول الهائل المهيمن بحركته على الكون بل اختار الشاعر أصغر

(1) نفسه، ص60.

وحدة فيه هي الثانية في مقابل الجرادة التي ربما تكون هي أكبر حشرة، فقوّة الزمن تكمن في أصغر وحداته ألا وهي الثواني التي يعاني منها الإنسان في وحدته وقلقه حيث تبدو تلك الوحدات الصغيرة أشبه بالدهور لتفتك بفريستها الخضراء "القلب" كما يفعل الجراد بالواحة.

الباب الثاني

آليّة الشعر

المفهوم الأول
الخطاب والحضور والغيبة

لقد حاول الشاعر أن يصوّر مفهوم الاغتراب وفق ظاهرة فنيّة يمكن أن نبيّن بعض ملامحها في الصفحات القادمة، ومن أبرز مظاهرها:

أ - الحضور الواضح لضمير الأنت المخاطبة الأنثى وهو ضمير معادل ومساوٍ وربّما أقوى في كثير من الحالات من ضمير الأنا، وقد حالت صيغة الخطاب للأنثى دون وقوع الشاعر في نقص النرجسيّة لأنّ المرأة المخاطبة مثّلت له معاني سامية مختلفة فهي تعني عنده الوطن والحبّ وكلّ شيء حتّى لاتكاد أيّة قصيدة أو قطعة تخلو منها كأنّه لايستطيع أن يكتب قصائده من دونها، فهي تاريخ الشاعر الذي يمثّل الوطن والتراث والكون:

لخِّصي تاريخي بعينيك إنّي مدرك أنّي للكلام جهول

إنّها السجل الذي ينطق عنه، وهي التي تجمعه وتلمّه:

ولم تزل تلمّني عيناك[1]

وقد يتحدّث عنها بضمير الغائب:

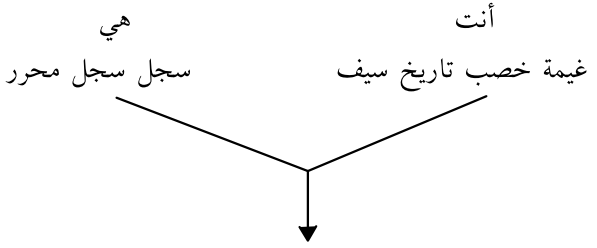
(1) نفسه، ص11.

فمتى تأتي فاتنتي لتفكّ أساري[1]

فهي التي تحرره لكون مقصده إليها دائما لأنّها هي الوطن ذاته:

ودعيني أترجّل من قلبي
أدخل في حضرة قلبك[2]

فالحالة الأولى توضّح أنّ الشاعر أسير بما تعنيه كلمة الأسر من معنى اغترابيّ واسع يتمثّل في القلق والبعد والمعاناة ثمّ يأتي إليها لعلّه يدخل في الحضرة القلبيّة الوطن الكبير الذي ينتمي إليه الشاعر فالأسر واسع وحضرة الوطن القلب التي هي الوطن واسعة لما تحمله من بعد صوفيّ مقدّس يتمثّل في أمومة الأرض لنا[3] وما الوطن إلّا رمز لتلك الأمومة، لذلك اتخذت المرأة المخاطبة الغائبة مجمل المعاني في الشكل أدناه:



(1) نفسه، ص31.
(2) نفسه، ص34.
(3) كامبي فيليب، العشق الجنسي والمقدّس، ترجمة عبد الهادي عبّاس، دمشق، 1992، 19-20.

حيث يظلّ يدور - قبل حالة الاندماج المطلقة الكليّة - يدور حولها قبل أن يصبح جزءاً منها:

سيدتي
أنا كما ادعت عيناك
رسالة الأحزان للسنين
وقبل أن تخلعني الرياح
رأيت فيك صحوتي
فكيف لي أن أدرك المدار
ورحلتي تبدأ من نافذة
قد تسبق القرون
قلبي الذي وعدته
أن يصبح المعنى لعالم الضياع
غادرني
وآخر المطاف
عيني التي توجها السهاد
تفرقت كونا بلا حدود

لقد بدأ الشاعر بنقطة جوهرية هي أنت أو سيدتي وجعلها نقطة الارتكاز التي تدور حولها المحاور الأخرى:

حركة الشاعر = القدوم، الرحلة

الحركة المعنوية = الإدراك، النافذة، الضياع، السهاد

حركة الشاعر ضمن الكون = تبعثرني الرياح، المغادرة، الضياع

حركة متعلقات الشاعر = العين، الكون

إنّ الضياع الذي يعاني منه الشاعر يصبح مرة حركة معنوية داخليّة، ومرة أخرى حركة ظاهرة أي على شكل نقلة سفر أو ماشابهها، ويتحول الكون مرة إلى معنى عام، وتارة أخرى لازمة صغيرة من لوازم العين إذ قد تتحوّل العين إلى كون، وكذلك النافذة سكونها يمنحها قدما يسبق القرون، وفي الوقت نفسه تتحوّل إلى رحلة متحركة أو مرآة، كلّ هذا يحدث حين تتبادل الأشياء مواقعها أمّا نقطة الارتكاز وهي الأنثى المخاطبة فتكون مركزا ثابتا يدور حوله العالم.

ومن والواضح أنّ الشاعر في معظم قصائده توجّه إلى الأنثى بصيغة المخاطب أكثر ممّا توجّه إليها بصيغة الغائب، ولعلَّنا ندرك من خلال هذا التوجّه المقصود مدى محاولاته المحافظة على توازنه في بلاد الاغتراب كونه لايسعى إلى فناء ذاته بل إلى تحقيق حضوره من خلال الخطاب "أنت" الذي هو بلا شكّ أقوى من الغياب "هو".

ولعلَّنا نجد في بعض الأحيان تعبيرا عن الأنثى بضمير الغياب لكنَّنا نحسّ إحساسا واضحا إنّ الغائب يمثّل قدسيّة ما ترفعه إلى درجة الحضور بل أرفع منها حيث يقول في إحدى قصائده:

في اللحظة إذ أخرج من صمتي

تغرز مخلبها الشمس بصدري
كانت كفّي سنبلة
تلتفّ على قلبي
فدمي كالحنظل مرّ
يرتاب إلى الجرح ويغريني
من منفاه إلى مسراه
فعلى هامش جرحي
يفتتح العالم مجراه
وعلى صخرة قلبي
حفر العالم ذكراه[1]

تسجل الشمس حضورا ساطعا في مكان المعرفة القلب، ويكون حضورها عنيفا من خلال المخلب في حين اندمجت بصدره مقومة الحياة ألا وهي السنبلة. إنّ الشمس هبطت في عالم القلب تنتشله من المنفى وتغلغل شعاعها في دمه المتمرد حيث المرارة فيصبح العالم كلّه داخل القلب، والواضح أنّ الغائبة الأنثى كانت أكثر حضورا وسطوة وإشراقا من الحاضر المتكلّم ضمير الأنا غير أنَّنا يجب أن نشير إلى أنّ هذا التطوّر الذي يجعل من الشاعر والكون الكبير تابعين للمخاطبة أو الضمير المؤنث وفق وروده في مجموعته الأخيرة - هذا التطوّر

(1) رحلة الشمس والقمر ص12

- هو حدثٌ تدريجيٌّ، ففي أوّل مجموعة صدرت للشاعر جعل نفسه المحور والمخاطبة هي التابع كما في النصّ التالي:

إتبعيني فلقد آن الرحيل
إتبعيني يافتاتي فالبديل
إتبعيني يافتاتي نتخطّى
غابة الأحلام والليل الكسول
اتبعيني يافتاتي للنزول[1]

أو قوله الآتي:

من أيّما ضفة أبصرت فاتنتي
النور ينثرها والصمت والألق
ومض المسافة ألقاها على كتفي
حتّى ارتعدت كأني الهمس ينطبق
عودي فهذا الدرب يحصرنا
إنّ الطريق بنا لابدّ تفترق[2]

وفي مجموعته الثانية حقق الشاعر نوعا من التوازن بينه وبين المخاطبة، فهي تارة تتداخل فيه وتارة تصبح محورا يدور في فلكها، ويحدث ذلك في القصيدة ذاتها:

(1) رؤية ص11- 12.
(2) نفسه، ص15 - 16.

مازلت في نفسي وفي وجداني

حتّى استعرت فصغت منك بياني

هي جزء من ذاته لكنها بعد حين تصبح المركز الأساس :

فصهرت من عطش إليك متاهتي

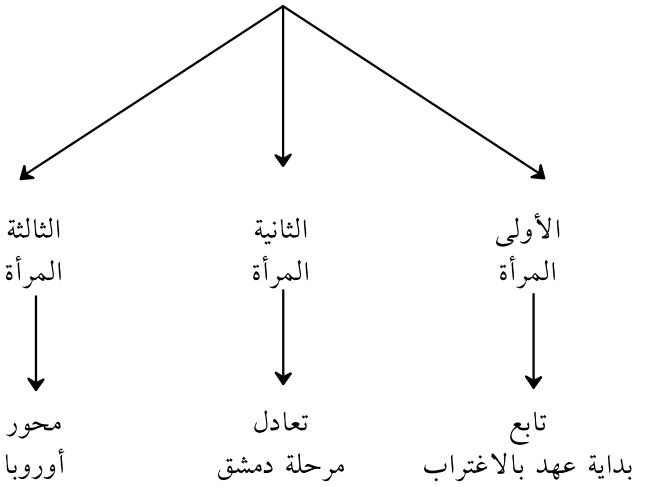
ولقد هويت فشدني حرماني

إني تخذتك ملجأ بين الشموس

إذا الظلال تعمّدت غشياني[1]

واستمرت حالة التوازن تلك حتى صدور المجموعة الأخيرة التي نحن بصدد دراستها وتحليلها.

المرحلة الاغترابية



(1) صيف العطور الخرساء ص3- 5.

المفهوم الثاني
التكرار والتناقض
التكرار

ويتمثَّل في المظاهر الآتية:

1 - تكرار بعض الاستعارات والتشبيهات في ديوانه الأخير بالاستناد إلى استعارة أو تشبيه ورد في دواوينه السابقة، فتعبير مثل قوله:

في البدء بلا زمن
كانت ناعمة كالأفعى
تلك السنوات الملساء[1]

يتساوى من حيث الأسلوب مع قوله:

في البدء البسمة كانت[2]

ومع القول التالي:

في البدء النرجس كان[3]

---

(1) نفسه، ص20.
(2) عبير المرايا، ط1 دمشق 1992، ص10.
(3) رحلة الشمس والقمر ص72.

كذلك قوله:

وعلى صخرة قلبي حفر العالم ذِكراه[1]

نجده يعيده هو نفسه في قوله الآتي:

فعلى صخرة قلبي تتكسّر موجات الوقت[2]

مع اختلاف في معنى النصوص والمحمول الذي عالجته، لكنّه في بعض الأحيان يكرّر التشبيه ذاته عن طريق النسخ، فحين نتوقّف عند قوله:

الوردة أفعى[3]

نجده كان قد ذكره في قصيدة عموديه قديمة ترجع إلى عام 1967 ونشرها في الديوان ذاته:

حديقة القلب أضحت من الضنى واليباب
الورد فيها أفاعٍ واللحن صوت غراب[4]

إنّ الشاعر يشبه الورد بالأفاعي وإذا أردنا أن نوجد علاقة بلاغية للربط بين المشبّه والمشبّه به فإننا يمكن أن نقول إنّ الورد أملس ناعم الملمس وكذاك الأفعى إضافة إلى أنّ كثيرا من الورد مرقّط الأوراق كالأفاعي وبعض الورد سام مثل الدّفلى، لكنّ الورد يدخل في باب الجمال أمّا الأفعى فتدخل

(1) نفسه، ص16.
(2) نفسه، ص73.
(3) نفسه، ص50.
(4) نفسه، ص82.

ضمن باب الرعب الذي يعدّ بابا من أبواب الجمال[1]، ولو رجعنا إلى ماضٍ أبعد لوجدنا أنّ الشاعر يسجّل التشبيه المذكور في أوّل ديوان نشره في دمشق:

لحوني نعيب والهدوء عواصف

ووردي أفاعٍ والخميلة بلقع[2]

قد يبدو من حيث الظاهر "التشاؤم والتبرّم والسوداويّة" علامات واضحة للصورة المذكورة[3]، لكنّني أودّ أن أشير إلى نقطة مهمّة دلّني عليها تاريخ كتابة ذلك التشبيه وهو عام **1967** عام النكسة والإحباط الأمر الذي جعل الشاعر يحمل إحباطه وشعوره بالهزيمة وهو في عنفوان الشباب إلى أيّ مكان يذهب إليه كأنّه يجعل من ذلك العام سببا في نكسته وانتكاسته التي هي نكسة جيل بكامله، ولعلّ صوره السوداويّة تلك تقترب من مفهوم الموت الملحميّ ووصفه الوارد في ملحمة جلجامش القديمة إنّ أمتنا التي انهزمت تعيش في مكان أشبه بعالم الموتى القديم:

إلى البيت الذي حرم ساكنوه من النور

حيث التراب طعامهم والطين قوتهم

وهم مكسوون كالطير بأجنحة من ريش

---

(1) الرعب نستأنس لرؤيته من بعيد مثل النار والعاصفة، ومشاهد الحريق والزلازل التي نحب أن نراقبها من مسافة بعيدة.

(2) رؤية، ط دمشق، من دون ذكر سنة الطبع، ص40.

(3) فتوح عيسى قراءة في ديوان رؤية، جريدة البعث ع 8372، 14/ 10/ 1990.

ويعيشون في ظلام لايرون نورا[1]

الوصف السابق، وجدنا له صدى في مناجاة هاملت لجمجمة تابعه حين يتذكر: مرح صاحبهاوبريق شخصيته ونبضه المفعم بالحيويّة ثمّ مقياس الزمن الذي تتحوّل بترادفه الحياة من جسد إلى روث وتراب إلى أن تتحد بالأرض، لقد حاور هاملت الجمجمة[2]، وتأمّل في الموت وقارنه بالحياة السابقة، ومن قبل دخل جلجامش في حواريّة مع الموت وقد لاحظت أنّ عالم الظلمة الذي وصفه جلجامش[3] حاول الشاعر قصي الشيخ عسكر أن يجده على الأرض من خلال مناجاته للطلل حين يقول:

اثنان لم يسعا الفؤاد كآبة وجع القصيد وقسوة الأطلال
العابرون هنا سمعت نشيدهم حين التفت فكان محض رمال
والساهرون هنا رأيت فلولهم تجتاز درب الصبح دون مآل[4]

إنّ الصورة التي رسمها في عام 1967، أعاد تشكيلها من جديد، وكأنه مازال يتسوحيها من العالم الآخر القديم:

حتّى صمت الأشياء تربّص كالفكين، وكلّ الكلمات اختنقت الدنيا

(1) باقرطه، ملحمة جلجامش، ط بغداد، 1975، ص104-105، 109.
(2) Hamlet, Shakespeare, Cambridge university press,1985. p219-220.
(3) العودات حسين، الموت في الديانات الشرقيّة، دمشق 1986، ص35.
(4) عبير المرايا، سبق ذكره ص36-37.

حامت كالماء الآسن في الصمت، فأضحت

مسخا ممقوتا

نذكر حين نراه المجهول[1]

لكنه حين رسم في آخر المطاف صورة قاتمة:

أنّى التفت فلا أرى غير المصائب والخراب[2]

نجده يتحرر منها نحو أمل جديد حين يناجي الجيل الجديد:

لا لن أحدّث فالحديث يثير في النفس اكتئاب

يا بسمة شعّت على روحي فشتت الضباب

وهناك أيضا التكرار الاستفهامي مثل:

من أنا من أكون أين اتّجاهي ولماذا يثار حولي الفضول؟

كيف أصبحت محورا لقضايا.....؟

وتكرار الاستفهام في:

من حاول أن يمضي بيني والاسطورة؟

من حاول أن يفتك بالكون المصلوب على أسفاري؟

من كسّر صخر الكلمات؟

---

(1) رحلة الشمس والقمر ص71.

(2) نفسه، ص79.

ونميل إلى الظنّ أنّ تساؤلاته القديمة كانت تندرج ضمن الشعور بالاحباط والتشاؤم والضياع غير أنّها في قصائده الحديثة تدور حول محاور كونيّة كالكون والاغتراب وتعالج قضايا إنسانيّة عامة غير فرديّة النزعة.

2 - تكرار بعض الكلمات

يحاول الشاعر أن يكثّف كلمات معينّة فيسجّل لها حضورا يمكن أن نطلق عليه "حقل الكلمة " داخل القصيدة الواحدة، فقصائده تمتاز بكلمات ساطعة تدلّنا على المعنى العام، وتكرار الكلمات أحد المفاتيح التي تدلّنا على معاناة الشاعر، فمن الكلمات التي كرّرها الشاعر:

كلمة الحزن أكثر من ثلاثين مرّة

كلمة الصمت بحدود عشرين مرّة.

كلمة النسيان والسراب والمنفى.

ولو رجعنا إلى كلمة الحزن الواردة في ديوانه "عبير المرايا" الذي يضمّ مائة وسبع عشرة صفحة لوجدنا أنّها تتكرّر "اثنتين وسبعين مرّة ليفصح عمّا في القلب والذاكرة من شجن ومرارة واغتراب"[1]، والحقّ إنّ كلمة الحزن بدت كثيفة الحضور في مجموعة "رحلة الشمس والقمر"وقد اتخذت

(1) من كلمة للدكتور مسعود بوبو حول مجموعة "عبير المرايا " لديّ نسخة مصوّرة عنها.

مسارات دالة على عمق الاغتراب ضمن موقعها الذي تبلورت فيه فهي إمّا أن تأتي وسط الجملة لتكون المحور الأساس للوحة الشعريّة التي أمامنا، أو أن تتراجع إلى النهاية لتحتلّ خاتمة الجملة فتختم الدفق الشعريّ بتداعياتها المأساويّة أو المشرقة لأنّ الحزن في عدد من الحالات يكون منبعا للإشراق في شعر الشاعر:

رسالة الأحزان... تاريخ الحزن... أقمار الحزن... شفق الأحزان... ضمير الحزن... مملكة الحزن

إنّ الكلمة ليست وسيلة عند الشاعر لكون الكلمات في الشعر غايات في حدّ ذاتها[1]، وقد جعل الشاعر كلماته غايات تأتي في مقدمتها كلمة الحزن يؤكّد قولنا تعبير الشاعر الآتي:

كلّ مافينا قد يكون نفاقا ماعدا الحزن فهو طبع أصيل

وهي صورة مشرقة للحزن وقوله أيضا:

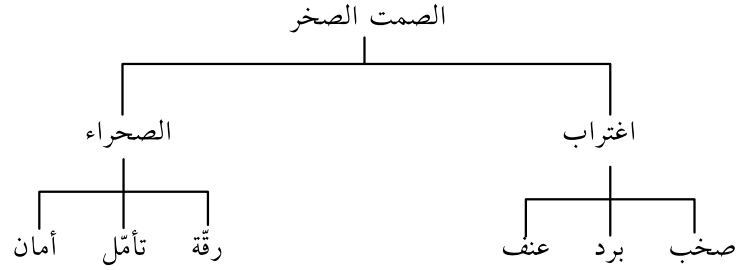
يمكن أن تتلوّث كلّ الأشياء
يمكن أن تجتاح الأدواء العالم
ويظلّ الحزن نقيّا
رغم تلوّث كلّ الأشياء[2]

(1) هو غراهام، مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق 1973، ص121.

(2) رحلة الشمس والقمر، سبق ذِكره، ص45.

وإنّه هو الشيء النقيّ الوحيد الذي لايمكن أن يتلوّث في عصر الصناعة الحالي ولا أن ينمسخ في عصر العولمة فلايعتريه ذبول أو مرض، فهو الحالة النقيّة التي يلجأ إليها الشاعر ويتخذ منها حصنا وحصانة يحمي بها عوالمه التي يمكن أن تظلّ مميزة لاتنصهر من دون أن تضيع ملامحها في تجارب الآخرين.

ويبدو أنّ كلمة ما تتكرّر في موقعين لتشير إلى معنى سلبيّ في مكان ما في حين نجدها تدلّ في مشهد آخر على مفهوم إيجابيّ مثل كلمة "الصمت" و"الصخر":



وأحيانا تتكرّر الكلمة في شكل يوحي بالجناس غير أنّ الشاعر لايقصد الجناس الناقص بقدر مايريد أن يلفت نظرنا إلى تأثير الكلمة في حالة اتخاذها لبوسا آخر ومنحى ثانيا لكي تسجّل حضورها بصفتها دليلا إلى معنى اغترابيّ كما في النصّ التالي:

سميته
أشواق الروح
أو أشواك القلب[1].

لانعتقد أنّه يهتمّ بالجناس إذ أنّه أراد أن يكرّر "أشواق" بشكل أشواك لاختلاف مكان الاغتراب، فالروح هي المكان الأساس والقلب هو المكان "الهاجس"، كذلك الجناس التالي:

قمرا كان القلب
لكنّي كنت القلق الكامن فيه
قلبي
ينساب وحيدا قبلي[2]

التناقض

ونعني به رؤية الشاعر وفق منظومته الشعريّة لكلمات مثل الابيض والأسود والخير والشر والبعد والقرب... الخ. وقد حاول الشاعر أن يوجد نمطا خاصا للتناقض يحمله في قصائده "ليخلق في روعك جدل الثنائيّات المتناقضة والمفارقات وأساليب التكرار وطرائق التشكيل، يستعمل الباطن والظاهر، الكثيف والشفيف، الوجود والعدم، المعنى واللامعنى، القريب

(1) نفسه، ص27.
(2) نفسه، ص35.

والبعيد، الماضي والحاضر، الرمز والأسطورة، التقدم والتراجع، الدلالة والانزياح، التركيب والتحليل، الجمع والبعثرة"[1]، ولن أحاول أن أتوقّف عند كلّ المظاهر السابقة فأدرسها بالتفصيل لكنني سوف أقف عند بعض آلياتها التي يمكن أن ألخّصها في الآتي:

1 - دمج النقيضين لخلق حالة جديدة متناغمة بتوازنها عن فوضى العالم الواقعيّ، ويمكن أن نلاحظ هذا الأمر واضحا في خطاب الشاعر:

وعندما ابتعدت
أدركت أنّي مفعم قربا كما
تلتحم الزهرة بالعطور
ماأبعد الاشياء ياسيدتي
لقربها الشديد
فالقرب في البعاد

إنّ دمج النقيضين يمكن أن يُعدّ نقطة تعيد التوازن للعالم المفقود حيث يمكن أن نرى في وجهي المشهد بؤرة واحدة أو زاوية واحدة تتجمع فيها المتناقضات لتشكّل صورة جديدة تعيد إلى الواقع توازنه.

(1) من مقدمة في ثلاث صفحات كتبها عن شعر الشاعر المرحوم الدكتور نعيم اليافي وقد حصلت منه عليصورة لتلك المقدمة حين سألته عن مادة يزوّدني بها عن أدب الاغتراب.

2 - أن ينفي أحد النقيضين الآخر ليحقق وجوده بصورة أوسع:

فدعيني أتابع الليل وحدي لأحيل الظلام سرّا ولونا[1]

ففي اللوحة السابقة من المحال التعايش بين النقيضين، ولابدّ أن يتحوّل أحدهما إلى الآخر بحالة نفي ليكون الشيء منقلبا إلى ضدّه وليس مندمجاً فيه.

3 - لاينفي أحد الطرفين الآخر بل يتوازى معه في رسم الفكرة والصورة:

أنت سرّ به الرجاء تفانى لمعانٍ على وضوح ولبس[2]

4 - أن يكون أحد النقيضين منبعاً للآخر أومصدرا له:

الحبّ ينبع من الحقد:

غادرت الألوان لكهف الحقد

وغداً... تشرق فينا شمس الحبّ[3]

الصمت هو المرسى: الثلج أم النار؟[4]

وعند الرجوع إلى مجموعات الشاعر التي سبقت مجموعته الأخيرة نجد أنّه استخدم التناقض بصيغتيه المعروفتين:

---

(1) رحلة الشمس والقمر، سبق ذكره، ص30.
(2) نفسه، ص104.
(3) نفسه، ص33-34.
(4) نفسه، ص70.

التناقض الذي يعني الضدّ في الكلمة الواحده وهو ماذكره اللغويون القدماء والتناقض الذي يعني وجود كلمتين تختلفان لفظا وتتضادان معنا كالطويل مقابل القصير وهو ماذكره المحدثون[1] وتحدثنا عنه في بداية الفصل.

والشاعر في الكلمات الأضداد لايلجأ أبدا إلى كلمات جاهزة ورثناها من القدامى الذين شخَّصوا ماتحمله من معنين متضادين بل يضع كلمة في موضع ما فنفهم من سياق الكلام أنها تعني مفهوما متناقضا. لننعم النظر في قوله :

أقلّص فيك الشوق حتّى أعيده
إلى أفق رحب يتيه على المدى
وأطلق همسي في مداك لعلّني
أغالب صمتي أن يعود كما بدا[2]

إنّ الشاعر ذكر كلمة "أقلّص" التي خرجت عن معناها الأصلي في التضييق إلى معنى السعة، أمّا كلمة "أطلق" وتعني السعة والامتداد فارتَدَتْ معنى مضاداً لما تحمله في الأساس، وهو تلاعب باللغة لم يستند إلى كلمات الأضداد الموروثة، وكلمة لعنات في اللغة العربيّة ليست من الكلمات ذات الضدّ، لكنها ترد في الشطر التالي:

(1) مختار الدكتور أحمد، علم الدلالة، ط الكويت 1982، ص191.
(2) صيف العطور الخرساء، سبق ذكره، ص8.

تسقط فينا لاتدري
تمضي أو لاتدري
لعنات وجهك، والقادم
من خلف العاشر والأوّل
أفواه
طاوعها الجوع
وخالفها الماء[1]

إنّ كلمة لعنات في هذا الموضع تتجرد عن معناها الموروث وتحمل طابعا آخر هو البركات أو الرحمة فتصبح مثل الكلمة الأوربية blessed التي تحمل معنى ملعون ومقدّس[2]، وتجلّى مثل هذا في قوله التالي:

حبّك ياليل كشوف الصحراء يسارع أن ينسخني
إحدى المرّات ظلاما والأخرى نورا[3]

فكلمة ينسخني لم تدلّ على النسخ أي المحق والإزالة قطعا بل على التثبيت، أما تناقض الكلمات فقد تجلّى في أكثر من موضع في مجموعاته السابقة، ومن ذلك قصيدة حديثة تعتمد على تناقض المعاني من خلال كلمات متباعدة غير مباشرة:

(1) نفسه، ص23.
(2) علم الدلالة، سبق ذكره ص191.
(3) رحلة الشمس والقمر ص26-27.

السيف حمامة غاب
والنور وحوش تتثاءب
وعيون وخطايا ورغاب
ورقصنا للفجر قطعنا
بالسيف البؤس فتحنا
في الغابة محراب
في الغاب طيور وذئاب
الناس ينامون نهارا
ينسون الشمس وفي الليل يعيدون النار
الماء تآخا والجمر
السيف عتاب[1]

في الكلمات أعلاه نجد:

السيف للقتل يقابل الحمامة للسلام والوداعة والاطمئنان، والنور حيث الوضوح والهدوء تكون الوحوش الكواسر. إنّه مشهد يشبه مصابيح السياب التي تقود إلى الشرّ مثلما تستدرج الدّفلى الجميلة ضحيتها إلى السمّ:

وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا تحجّر كلّ قلب بالضغينة

(1) صيف العطور الخرساء، سبق ذكره، ص17.

أما الغابة ذات الدلالة على الضياع والخطر والمتاهة فتكون محرابا أي مكانا للعبادة والطريق القويم والدليل إلى المعرفة الروحيّة، والصفاء والنقاء، وقد تطوّرت تلك الصيغ إلى أسلوب أرقى في المحاولات اللاحقة.

الباب الثالث

في البعد الأسطوريّ والتاريخي

المفهوم الأول
الرمز الأسطوريّ

وردت في مجموعات الشاعر أبعاد أسطوريّة عالجها وفق رؤيته الخاصة للموروث بصورة تختلف عمّا وجدناه في شعر الرّواد، فالشاعر السياب زجّ بكثير من أساطير الغرب بعيدة الأجواء عنّا وعن مجتمعنا العربيّ، بعض هذه الأساطير بدا مقبولاً ومستساغاً وبعضها شكّل عبئاً أو حشواً على القصيدة في شعر السيّاب[1]، وغيره من الشعراء الروّاد فعلوا الشيء ذاته، ولو تفحَّصنا شعر الرموز الأسطوريّة لشعر الشاعر قصي الشيخ عسكر لوجدنا أنّها جميعا رموز عربيّة أو شرقيّة قديمة على الرغم من أنّ الشاعر عاش فترة طويلة في الغرب إذ أنّ رموزه الاسطوريّة تتمثّل في المسميّات الآتية:

الأفعى: رمز أسطوري عالمي ذو منبع سومريّ عبريّ عربيّ.

البوم: يدلّ وفق رؤية الشرق على الشؤم والخراب والنحس.

(1) العلّاق د. علي جعفر الشعر العربي المعاصر في العراق، دراسات في الشعر العربي المعاصر، نشر معجم البابطين، 1995، ص318.

الجراد: قوّة تدميريّة ورد ذكرها في الشعر العربيّ القديم، كذلك التوراة.

الحوت: له مدلول أسطوريّ شرقيّ ويدلّ على برج في السماء.

الجنّ: عالم الخفاء الذي تعامل معه العربيّ الجاهليّ والعرب بعد الإسلام أيضا، وله مدلول خير وشرّ.

الشمس: كوكب، وإله، ورمز جماليّ، وقد عُبِدَت قديماً في العراق واليمن والجزيرة العربيّة.

الغراب: رسول الشرّ دائماوالتشاؤم، وربّما نجد نصّا جاهليّا واحدا أو نصين أشارا إلى روح الخير في الغراب فقط.

الغزال: له مدلول مقدّس ويمتزج فيه المفهومان القدسيّ والجماليّ.

القمر يدلّ على مدلول مقدس ومفهوم جماليّ.

النسر: مدلول أسطوري يتعلّق بالعرش كون النسر أحد حملة العرش في الميثولوجيا الجاهليّة.

النعام: مفهوم خرافيّ وقد جمع بين القدرة والعجز.

يمكننا أن ننظر إلى رموز الشاعر من خلال اتجاهين هما النظرة الشموليّة والنظرة الخاصّة:

النظرة الشموليّة:

حين ننعم النظر في الرموز الأسطوريّة التي ذكرناها سابقا نجد أنّ الشاعر في بعض الأحيان يدرجها ضمن النصّ الشعريّ وفق مدلولاتها السابقة من خير وشرّ، فالأفعى تحمل في تراثنا الشرقيّ معاني متناقضة إذ تصبح مرّة رمزا للشرِّ كونها أغوت آدم ورمزا للخير بصفتها تدلّ على الصحّة والدواء كما في شعار الصيدلة المشهور، والخصوبة[1]، وقد تكون بمفهومها الخير والشرير وسيلة يتخذها الشاعر للتخلّص من عالم الاغتراب المضطرب الصاخب، فيتحدّث عن قدمها:

في البدء بلا زمن
كانت ناعمة كالأفعى
تلك السنوات الملساء[2]

ثمّ تعود الأفعى لتمثّل الصراع في الخليقة بازدواجيّة الخير والشرّ:

فلك اللحظة إذ تلتمّ كأفعى في ذاكرتي
ولي الساعة إذ تتمطّى كالصحراء على أوردتي

أو عن العودة إلى عالم الهدوء عالم العماء والسكينة:

---

(1) سيرنج فيليب، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، 1992، ص116 - 117.

(2) رحلة الشمس والقمر، سبق ذِكره، ص20.

الأرض انسلت كالثعبان إلى وكر يدعى الكون[1]

إنّ الأفعى الأولى التي تدلّ على العماء في الفكر السومريّ تظهر في اللوحة لتحررنا من صخب العالم المعاصر بالعودة إلى عالم السكون والدعة والراحة فهبي في المقطع السابق لم تعد بخصلةٍ واحدةٍ هي صفة الشرّ بل ذات وظيفةٍ ثنائيّة، وقد تصوّر رموز الشاعر عادةً مازال جيلنا يحياها كما في الحديث عن الحوت. نجد أنّ القمر يتكرر في شعر الشاعر كما تتكرر كلمة الحزن وله دلالات نفسيّة وإيحائيّة تتعلّق بالطفولة والولادة والتجدد، وحين نتحدّث عن القمر ومدلولاته الأسطوريّة فلابدّ من أن نشير إلى الشمس لأنّ الشاعر أورد هذه الثنائيّة عنوانا لقصيدة جعلها عنوانا لديوانه " رحلة الشمس والقمر"، ولكون الشمس تحمل أيضا أبعادا أسطوريّة عميقة الجذور في فكرنا وتراثنا، ففي الحديث عن الشمس يقول:

في اللحظة إذ أخرج من صمتي
تغرز مخلبها الشمس بصدري[2]

ويقول عن القمر في القصيدة نفسها:

أعطاني قمر الحوت سماءً
قصرت عنها الأعين شبرا

(1) نفسه، ص42.
(2) نفسه، ص16.

ثمّ يثبت حالات القمر بعد ذلك فتكون الشمس حجارة أو تدخل الرّوح ويكون القمر وسيلة تنقل الشاعر من حال إلى أخرى. لقد ذكر الشاعر الحوت مرادفاً للقمر ليذكّر بأسطورة قديمة مفادها أنّ القمر في حال خسوفه تبتلعه حوت وكان الناس يخرجون بالدفوف وبعضهم يطلقون الرصاص ليطردوا الحوت فيتحرر القمر[1]، وفي موروثنا الجاهليّ أنّ العربيّ يظنّ أنّ الشمس في نهاية كلّ نهار عند الغروب تنـزل إلى البحر، يقول أميّة بن أبي الصلت:

المطعمون الشحم كلّ عشيّة حتّى تغيب الشمس في الرجَّاف[2]

فبإدراك هذا الموروث نعرف أنّ الشاعر جعل من البحر - مكانَ الشمس- قلبه أو صدره:

بالشمس أم الوردة مغروز دبّوس الروح؟

المتقابلات الأسطوريّة هي:

البحر = الروح، القلب، الصدر ⟶ الشمس

الحوت، القمر، السماء ⟵ القلب، الروح

ومثلما تدخل الشمس الروح يتوغّل النسر الذي يعد رمز

(1) خليل د. خليل أحمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط 3 بيروت، 1986، ص54.

(2) الدينوريّ ابن قتيبة، كتاب الأنواء، حيدر آباد - الهند، 1956ص 120 .

الإعلاء الروحي في الأديان[1]، والذي يحمل عرش الله كما ورد في شعر أميّة بن أبي الصلت :

رَجل وثور تحت رجل يمينه والنسر للأخرى وليث مرصد[2]

يتوغّل هذا النسر حين يهبط من علاه في قلب الشاعر:

النسر القابع في صدري[3]

ونراه يفعل مع الهدهد الإسقاط ذاته[4]

وقد نجد أنّ الشاعر يُحْدِث في بعض الأحيان مايمكن أن نطلق عليه ظاهرة الانقلاب الاسطوريّ، فالغراب في الفكر العربيّ دليل شؤم ولم يعرف عن العرب أنّ أحدا تفاءل به، وقد وجدنا هذا المعنى في أحد المشاهد:

نعيبك المحموم هدّ الضحى ينيط عن وجه الغيوب النقاب[5]

لكنّ صورة الغراب تنقلب إلى معنى مغاير، فهو يشبه السحب التي تمنحنا الخير والخصوبة:

ليكن نصف اللؤلؤة المجلوّة لي أرقاً

ليكن فوق الرؤيا

سحبا تنعب كالغربان[6]

---

(1) الرموز في الفن الأديان الحياة، سبق ذكره ص177

(2) ابن أبي الصلت ديوان أميّة بن أبي الصلت، طبعة لايبزغ ألمانيا 1911، ص29.

(3) رحلة الشمس والقمر، سَبق ذِكره ص26.

(4) نفسه، ص21.

(5) نفسه، ص86.

(6) نفسه، ص19.

إن الغراب يعادل اللؤلؤ النفيس، والسحب حين تنعب تدلّ على الخير، وفي موقف آخر:

لم أبدأ بعد وقد حطّ غراب الضوء على جفني
المشيب: غراب السعادة[1]

وهي صور موحية حدث فيها الانقلاب الأسطوريّ عبر اللون لأنّ العرب تشاءموا من الغراب بسبب لونه، وهذه الصورة تستند إلى صورة عن الغراب اعتمدتها إحدى قصص الشاعر القصيرة[2] حيث عبّر عن الغراب بكلمة أبيض[3] التي جعلته يحمل نقيض ماوصف به، ونظنّ أنّها صورة مقتبسة من الموروث الأوروبيّ الذي يرى في الغراب صفة الخير والحكمة والصدق[4]، وهنا أذكّر في مستهلّ بدايتي لهذا الفصل حين ذكرت أنّ العرب الجاهليين - وربّما المعاصرين - لم يزجر أحد منهم في الغراب خيرا لكنّ الشاعر قلب المعادلة الأسطوريّة القديمة إلى نقيضها حين جعل من الغراب معادلا للخير وعدَّه المنذر بالخصب والمطر والمياه والحياة الجديدة وهي تجربة تدلّ من باب خفيّ إلى اطلاعه على الفكر الأسطوريّ الأوروبيّ الذي جعل من الغراب حكيما ودليلا على الخير.

ونجده أيضا ينقل البوم من معنى النحس الذي ورثناه عن

(1) نفسه، ص110.
(2) الموقف الأدبي، ع 189، 122 -123.
(3) نفسه، ع 190.
(4) راجع الرموز في الفنّ، سبق ذِكره، ص191- 193.

أسلافنا القدامى إلى معنى آخر يدلّ على المعرفة والحكمة مستوحيا بذلك التراث الأوربيّ[1]:

البوم الهائم في عيني
يستيقظ كلّ اللحظات[2]

ولعلنا نجده في أحد المشاهد يقلب معنى ذا رمز عالمي فيغيّر من مدلوله الجماليّ مثلما فعل مع البلبل والوردة، فالعندليب يعدّ طائر الحبّ في كثير من الأشعار الفرنسية والفارسيّة[3] والإسكندنافية[4]، أما الوردة فمثلت عند سعدي الشيرازي رمزا روحيّا معرفيا[5] حيث اتخذ من الورد عنوانا لكتابه العرفانيّ، وتحدث عن ثلاث حالات للبلبل، الأولى: العاشق الذي يهيم بالورد:

سما لغصون الدوح في الصبح بلبل
فقام خطيبا فوق تلك المنابر
تصباه مطلول من الورد قانيء
محلأة أوراقه بالجواهر[6]

(1) نفسه، ص177.
(2) رحلة الشمس والقمر ص26.
(3) الرموز في الفنّ، سَبق ذِكره، ص202.
(4) راجع حكاية الكاتب الدنماركي هندرسن: العندليب:
Tales of Hans Christian Andersen,Walker books. 2004. P137-150.
(5) عليّ الدكتور أسعد، السبر الأدبيّ، ط دمشق 1986، ص51 ومابعدها.
(6) الشيرازي، سعدي، روضة الورد، ترجمة محمد الفراتي، وزارة الثقافة، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، ص16.

والحالة الثانية كون البلبل مخادعا لأنه ينتقل من زهرة إلى أخرى [1]، وعشق الفراشة عند سعدي هو المثال لأنها تذوب فيمن تحب أي النار، لاعشقَ البلبل[2] و نظم الشاعران جميل صدقي الزهاوي[3]، ومعروف الرصافيّ[4] كلّ منهما قصّة البلبل والوردة، لكن الشاعر قصي الشيخ عسكر قلب المفهوم فحوّل طرفي المعادلة:

للبلبل قلب الذئب
والوردة جلد الأفعى[5]

فالعندليب اختفت رقته وجماله وسجيته المفطورة على الخير ورومانسيته حيث تحول إلى ذئب، والوردة معشوقة البلبل التي تنقّي النفوس أو تراب النفوس من الدرن كما يقول سعدي زال جمالها ولطفها ورقتها لتصبح أفعى "فحيح، سم، بشاعة" لتقبل البلبل الذئب في صورة ذات طرفين انقلبت عن اصلها إلى معنى آخر، والجدول التالي يفتح بابا للمقارنة بين الشاعر وغيره:

---

(1) نفسه، ص217
(2) نفسه، ص11.
(3) الزهاويّ جميل صدقي، الأوشال، ط بغداد، 1934، ص81 نومابعدها.
(4) الرصافي ديوان الرصافي، بيروت 1/ 671.
(5) رحلة الشمس والقمر، سَبق ذِكره، ص70.

الشاعر	الرمز	العلاقة	المفهوم الشائع	الشخصي
الفرنسي	البلبل الوردة الوردة	حبّ رقة طهر روح	رومانسيّة رومانسيّة معرفة	جمال جمال سموّ روحيّ
الفارسي	الوردة	عاشق، عاشق من غير معاناة، مخادع	جمال خارجي	عدم استقرار
الاسكندنافي	البلبل قصي البلبل = ذئب الوردة = أفعى	نقاء جريمة انقلاب فزع انقلاب سم قبح	أصالة قتل رعب	اغتراب تشاؤم يأس

أمّا الجراد فيستند رمزه عند الشاعر إلى معطيات عديدة، فهو يمثّل في التوراة قوّة تدميريّة[1]، وفي المثل العربيّ "أفسد من الجراد"[2]، ولكونه يدلّ على القوّة التدميريّة فقد تحوّل إلى مقدّس إذ كانت الفتيات يزيّن قلائدهنّ بشذر على شكلّ عيون الجراد، كما يقول الشاعر قيس بن الخطيم:

(1) خروج 10/ 3- 6، ناحوم 3/ 15-17.

(2) الميداني مجمع الأمثال، مؤسسة النشر بالاستانة، من دون ذِكر سنة الطبع، 2/ 30.

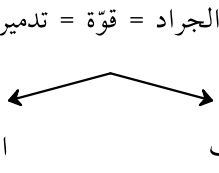
كـأن لـبّـاتـهـا تـبـدّدهـا هزلى جرادٍ أجوازه جلف[1]

ويبدو أنّ الشاعر استند إلى الموروث الشرقيّ القديم في الإشارة إلى الجراد بكونه وسيلة من وسائل الرعب تعادل عهد العولمة الحالي المخيف بما يحمله من دلائل على الشرّ والقسوة:

فتزحف مثل الجراد الثواني
لتغزو واحة قلبي

الزمن كالسيف مخيف يجب أن نلحق به، والثواني جراد يزحف علينا إذ لم يبق للإنسان من عالم الخصب إلّا واحة صغيرة هي القلب لكنّها قد لاتنجو من هذا الزحف المخيف أو كما يصوّر الجراد بأنّه يزحف على العالم الذي يمكن أن يكون روح الشّاعر:

صارت صور العالم رؤيا لجراد محموم
يزحف يقضم أمواج الروح[2]



(1) ابن الخطيم، ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د ناصر الدين الأسد، ط3 بيروت، 1991، ص110.

(2) رحلة الشمس والقمرنسبق ذِكره، ص70.

القلب مركز العقل والعاطفة والروح هي الأساس في وجود الإنسان والقلب من الناحية النظريّة يمكن تجسيده لكنّ الروح تبقى فوق المحسوسات إنّ الزمن الحديث، العولمة، الحضارة الجديدة، أيّ مظهر صناعي كان، يمكن أن يُداهم الآن روح الإنسان ومشاعره وعقله فأيّ تدمير يحمله هذا العالم الجديد للإنسان والفرد المغترب بخاصة!

آخر الرموز الاسطوريّة التي أكتفي بها رمز النعام الذي ورد في الموروث العالميّ والعربيّ للدلالة على العجز حيث النعامة "جناحاها ليسا جناحي محبّة وتترك بيضها في الأرض"[1]، وفي الفكر المسيحيّ لها قلب أرضيّ لأنّ لها جناحين لكنّها لاتطير بهما[2]، والمعاني السابقة كثّفها الفكر الجاهليّ بأمثال وقصص كثيرة منها النعامة إذا قيل لها طيري قالت أنا جمل وإذا قيل لها احملي قالت أنا طائر"[3] والمثل "أموق من نعامة"[4]، وقد ربط الشاعر بين عجز النعامة كما ورد في الموروث وعجزه هو من خلال عجز الأنثى التي تملك إمكانات هائلة كما تملكها الفرس رمز القوّة والأصالة والرشاقة الخارقة للزمن العاديّ فيرى أنّها في الوقت نفسه تملك جناحي

(1) أيّوب 39/ 13.
(2) الرموز في الفنّ، سبق ذِكره، ص188.
(3) عن الأساطير التي تتفق مع الفكر القديم حول النعامة راجع: الدميري، حياة الحيوان الكبرى2/ 362، 354، الجاحظ، الحيوان، 1/ 89، 91، 184، 2/ 126، 143، الزمخشري، ربيع الأبرار4/ 451 .
(4) مجمع الأمثال، سبق ذِكره، 2/ 280.

نعامة يشدّانها إلى الأرض:

أدرك خاطرتي حين ارتدّت فاتنة
ساقاها فرس
ولها جنح نعام
تبلعها الأرض
الجدران امتصّت جنحيها[1]

إنّ الخيل وفق موروثنا الدينيّ تدلّ على الخير "الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة"[2] وفي الموروث القديم ذلك الكائن الذي ارتبط بالملوك وعرباتهم[3]، فأصبح مثالا للجمال والحريّة والنبل[4]، ونتيجةً لكون الحصان رمزا للسمو والنبل فإنّ له حضورا عُلْوِيًّا وقلبا سماويًّا، أما النعامة فلها قلب أرضي، ووجود فرس بجنحي نعام لايجعلها مثل باكاسوس الحصان المجنح حصان الرياح[5]، ولا مثل أيّة فرس بل تنزلان بها إلى موضع العجز المطلق.

لذلك يمكن القول إنّ الرموز الأسطوريّة المتدفّقة وردت عبر مراحل هادئة ومتأنية في محاولات سابقة حتّى وصلت إلى

(1) رحلة الشمس والقمر، ص38.
(2) البخاري، صحيح البخاريّ، بيروت 1999 2/ 235، رقم الحديث 2850.
(3) Johns, Catherine,Horses, The British museum press, 2006. p102-103.
(4) Horses, p168-169.
(5) Dictionary of Classical Mythology Scotland,1995. P193:Pagasus.

مرحلة النضج التام، ففي أولى محاولاته خصص الشاعر قصيدة في اثني عشر بيتاً للخفّاش وهو طائر ارتبط في أذهان القدامى والمعاصرين بمفهوم أسطوريّ يخصّ الدماء والموت:

الصدى كان حالكات الليالي

والصدى جمرة العصور الخوالي

مطمح الشمس أن نكون عبيدا

لمدى الضوء يا حليف الظلال

قد تكون الحياة صرح ظلام

ويكون الظلام دنيا الكمال[1]

فالظلام هو أساس جمال العالم والخفاش أداة بيد الظلام، وذكر الشاعرالعنكبوت أيضا في أكثر من موضع:

وتركت الظلّ خلفي والزمان العنكبوت[2]

وفي موضع آخر:

ستغضب من جرحي العناكب كالمدي

إذا مادمي منها استفزته بقياه[3]

والعقرب ورد في القطعة التالية:

(1) رؤية سبق ذكره، ص38.
(2) صيف العطور الخرساء ص8.
(3) عبير المرايا ص59.

في لحظة
ينساب الشارع خلفي
والساعة تهرب كالعقرب من نظراتي[1]

إنّنا لايمكن أن نقبل تلك المسميات بصفتها كلمات جمالية فقط ونغفل موقعها الأسطوريّ الموروث الذي مازال عالقا في أذهاننا، وقد لاحظنا أنّ الشاعر يحاول أن يلمّح من طرف خفيّ إلى الموروث الأسطوريّ العربيّ من غير أن يدخل في التفاصيل، لنقف عند الصورة التالية:

لم نفتح كلّ الأبواب
لم نسرق إلّا أعشاب السرّ لنحيا[2]

إنّ عشب السرّ الذي نبحث عنه هو تلك النبتة العجيبة التي إذا ما أكل منها الإنسان عاد شابا فتتجدَّد الحياة في بدنه كما يحدِّثنا بذلك النصّ السومريّ القديم:

وأبصر جلجامش بئرا باردة الماء
فنزل ليغتسل في مائها
فشمَّت الحية شذى نفس النبات
فتسللت واختطفت النبات[3]

(1) نفسه، ص4.
(2) صيف العطور ص16.
(3) ملحمة كلكامش، سبق ذكره، 1975، ص150.

قد نكون نحن الضحيّة أو نحن الذين نحاول أن نسرق نبات الحياة الدائمة وذلك يدلّ على أنّ الشرّ المتمثّل بالأفعى أكثر خلودا عمليّا من الخير المتمثّل بجلجامش والناس. إنّ الواقع الأسطوريّ في شعر الشاعر المتوهّج بالتراث مازال يفرض علينا حضوره إمّا بالتلميح الخفيّ كما ورد أعلاه أو بالإشارة:

سينفضّ ليلا
من العطر هذا السكوت المباح[1]

السكوت المباح فلابدّ أن تنطق به صاحبة الشأن التي ذكرها الشاعر في قطعة أخرى:

عيناك حين تشردان
تزهر فيهما شقائق الأرق
وحين من ذاكرتي أعود
استلهم الصباح والنسيم
لعلّني
أخبّيء الزمان والغبار
وصوتي الضرير
في ليلة أستلّها

(1) عبير المرايا ص2.

من حزن شهرزاد[1]

لقد تجمعت شقائق النعمان وغبار الزمن والشاعر في ليلة واحدة من ليالي شهرزاد حيث تتجلى خفايا الصور الحديثة بالاطلاع على مانجده من تناسق في صور الشاعر القديمة، فالشاعر بترصيفه الصور السابقة ينطلق من كون التاريخ استمرارا للميثولوجيا وليس منفصلا عنها[2]. وقد يكون توهّج التراث بالتركيز على رصف عبارة قديمة لتتخذ موقعها في الجديد:

قلت ياقلب تلفّت
في غد تختلط اللحظة بالماضي فتضحي
طللا يبسطه الليل ويطويه النهار[3]

إنّ بيت الشريف الرضي الذي نال إعجاب النقاد القدامى وإعجابنا أيضاً:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عنّي الطلول تلفت القلب[4]

البيت أعلاه تشكّل بصيغة أخرى ليمنح الشكل المعاصر عمقا تراثيا حيّا فهو توهج للماضي بروح الحاضر.

---

(1) نفسه، ص76.
(2) شتراوس كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديديّ، سورية اللاذقية 1985، ص39.
(3) رحلة الشمس والقمر، ص56.
(4) الرضي الشريف، ديوان الشريف الرضيّ، بيروت 1983، 1/ 162.

النظرة الخاصة:

ونلمسها في أن الشاعر وضع الحيوانات والطيور والحشرات ذات الرموز الأسطوريّة في دائرتين الأولى أن يكون الرمز جزءاً منه أو متعلقاً به والثانية أن يكون الرمز مستقلاً عن الشاعر. في الدائرة الأولى يحتل الشاعر نفسُه وظيفةَ الرمز فيصبح العالم بعضا من نبؤته:

هدهد أفكاري قال
سآتيك بما لن يأتي في رمشة عين[1]

فالشاعر يستوحي الرمز الدينيّ الهدهد[2] ليجعله نفْسَه هو فيدرك الصورة المستقبليّة، ومثل ذلك يفعل مع النسر رمز القوّة الموروث من العهد السومريّ، أو البوم بعد أن يحوّله من رمز للنبؤة بالشرّ إلى رمز للخير والحكمة وفق الفكر الأوروبيّ:

النسر القابع في صدري
البوم الهائم في عيني
يستيقظ كلّ اللحظات
عيني أفعى
كلماتي فرس بيضاء[3]

---

(1) نفسه، ص21.
(2) سورة النمل 27/ 20.
(3) رحلة الشمس والقمر الصفحات 26، 31، 37.

لقد جعل الشاعر من الأفعى والهدهد والفرس والبوم والنسر بما تحمله تلك المخلوقات من زخم روحيّ أسطوريّ أو دينيّ أو تراثيّ جعلها بعضا منه ليحقق التوازن في الدائرة الثانية وهي أنّ هذه المخلوقات التابعة له هي نفسها تستقل عنه لتشكل مجتمعة الكون بأجمعه، فندرك أنّ الجزء هو الكلّ والكلّ هو الجزء وهي معادلة كونيّة ثابتة تدخل ضمن تأكيد الانسان وجوده داخل هذه المعادلة.

مما سبق يمكن أن نستنتج أن الشاعر الشيخ عسكر تعامل مع الأسطورة تعاملا من نمط آخر من خلال استيعابه التراث العربي القديم والفكر العالمي بخاصة كونه يعيش في شما ل أوروبا "الدنمارك وبريطانيا" حيث لم يتبن الاساطير الأوروبية كما هي مثلما فعل الشاعر السياب من قبل بل اتبع المنهج التالي في رسم الأسطورة:

أولاً: زاوج الشاعر بين رمز أسطوري عربي وآخر عربي.

ثانياً: المزاوجة بين رمز أسطوري عربي وآخر عالمي.

ثالثاً: لم يغفل الشاعر الرموز الأسطورية القديمة ولا الرموز الدينية التي مازالت خالدة في ذاكرتنا إلى اليوم فقد استفاد الشاعر من الاساطير الشرقية القديمة كالسومرية والبابلية والهندية والفارسية التي تلاقحت مع ثقافتنا العربية فشكل منها مجتمعة أو منفردة صوره الشعرية.

رابعا: من خلال الرمز الأسطورة رسم الشاعر صورة مكثفة زادت شعره غنا وكثفت أيحاءاته.

بعد كل هذا نقول إن استخدام الشاعر للأسطورة ورد طبيعيا بصيغة غير مفتعلة أي انه استطاع أن يبعث في ذهن متلقيه الأسطورة من جديد من غير أن تبدو غريبة عن زمان المتلقي أو مكانه.

المفهوم الثاني
في الرمز التاريخيّ

الرمز التاريخي يضعنا أمام ملاحظتين جديرتين بالتأمّل الأولى إنّ المتتبّع للشعر العراقي الحديث يجد أنّ الشعراء الروّاد الأربعة "السيّاب، نازك، البيّاتي، بلند" أعطوا أهميّة كبرى للاستعارة من أدب الغرب وتراثه مثل سوفوكليس وأوديب وسيزيف، ولذلك دوافع واسباب لامجال لذكرها هنا، أمّا هذا الجيل ومنهم قصي الشيخ عسكر، فقدانصرف إلى المعطيات التراثيّة من شخصيّات وأماكن ومفردات تَمُتُ إلى لغة القرآن بصلة وتبدو أكثر وضوحا[1]، والملاحظة الثانيّة هي أننا بالتتبع والتقصّي للرموز التاريخيّة ندرك أنّ الشاعر كان يوظّف الشخصيّات التاريخيّة في مرحلة مبكّرة من حياته، فمجموعته الأولى ومابعدها تضمّ رموزاً تاريخيّةً مثل: الحسين، أبي ذر، الحجاج، أبي لهب، أبي جهل....

ويمكن وفق التتابع الزمني تصنيف الشخصيات إلى مجموعتين:

(1) وفي انتظار لعطائك الجديد، بلند الحيدري، من مقدّمة كتبها لمجموعة الشاعر.

المجموعة الأولى :

تنضوي تحت الموروث التراثي والقومي للأمّة.

المجموعة الثانية :

الشخصيّات المشهورة التي أدت دورا سياسيا في القرن العشرين وعايشها الشاعر زمن طفولته والصبا.

كذلك يمكن تصنيف الشخصيات وفق مجموعتين سلوكيتين متناقضتين :

أ - شخصيّة إيجابيّة :

تلك التي أصبحت رمزاً للخير ودليلاً إلى منهج الحق.

ب - شخصيّة سلبيّة :

هي الدالة على السلوك الشرير في تاريخ الأمّة.

المجموعة الثالثة :

الشخصيّة المحايدة و لاتعنى بالخير والشرّ بل تصبّ في تيار آخر غير متناقض ويمكن أن نضعها في ثلاثة أطر :

رمز تاريخيّ جماليّ.

رمز عام.

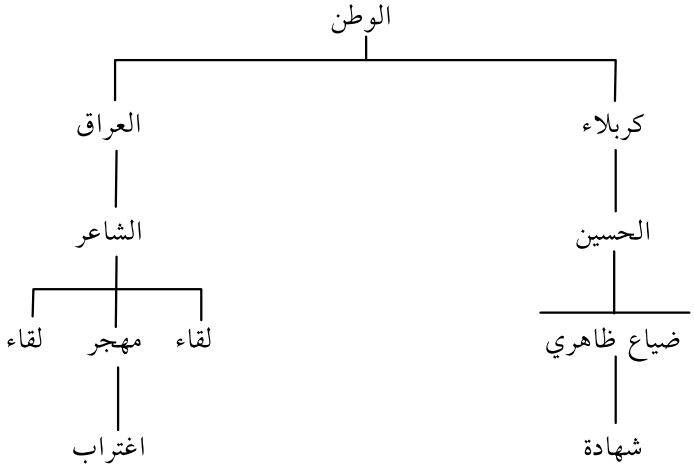
شخصيّة حميمية أو محلّيّة.

إنّ الشاعر يسقط نفسه على الشخصيات الخيرة ليستبطنها

ويستوحي انتصاراتها ومآسيهافتكون عوالمها عوالمه هو:

أنا الحسين قد أضعت كربلاء
بحثت عنها في مجاهل السماء
بحثت عنها في مجاهل البلاء
في بسمة الأطفال في مناحة النساء

فقد تكون كربلاء التي أضاعها الشاعر هي الوطن من حيث الظاهر لأنّ الحسين لم يضع من حيث الواقع كربلاء بل وجدها في استشهاده أمّا الشاعر فلم يضع الوطن عبر هجرته الطويلة بل وجده في نفسه بعد أن أضاعه من حيث الظاهر لا الحقيقة.



وفي قصيدة أخرى يوازي بين الرموز الخيّرة والشريرة:

الشيطان يساومني
أعطيك أبا جهل وأبا لهب
بادلني والقسمة ضيزى
إثنين بواحد
امنحني بدل الإثنين أبا ذرّ
كي أسحقه في الصحراء
اسجد لي
أسجد لك
لكن الصحراء على سعة
ضاقت بأبي ذر
فالعالم غيّر مجراه
وأبو ذرّ مابدلّ تبديلا تقواه

غير أننا لابدّ من أن نشير إلى أنّ الرموز التاريخيّة العربيّة التي اطَّلعنا عليها في مجموعته الأخيرة "رحلة الشمس والقمر" وردت ضمن القصائد القديمة التي نظمها الشاعر في موطنه قبل الهجرة وأشار إليها بعنوان "قصائد قديمة" وباطلاعنا على مجموعته "عبير المرايا" نجده يورد ثلاثة رموز في قصيدتين خصصهما لثورة الحجارة إذ ذكر أنّ الغضب العربيّ هو من سجيل مستندا إلى قوله تعالى ﴿**وأرسل عليهم**

طيرا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل﴾[1]، وهو إسقاط تاريخيّ دينيّ مقدّس جاء في محلّه معبرا عن ثورة الحجارة أدق تعبير:

الطير أبابيل
والغضب الآتي
عربيّ من عمق الصحراء
دعني ياشوقا
ينزف من أوردتي
دعني
ألثم كلّ الأحجار
وأصافح كلّ الأيدي
فالغضب الآتي من سجيل
والحجر الساطع بعض من ذات الله[2]

وصورة الحجارة ذاتها يستبطنها في قصيدة أخرى برمز آخر. إنّه الإمام علي عليه السلام الذي ارتبط اسمه بانكسار اليهود في خيبر، أما من يرضخ للهزيمة فهو أشبه برمز الشر "مرحب" ورمزي الكذب والنفاق "مسيلمة" و "سجاح" لتأتي بعدئذ الحجارة الصامتة الناطقة عن ألسن أصحاب الحقّ:

(1) الفيل/ 4-5.
(2) عبير المرايا ص112

عذرا أبا الحسنين قصتك انتهت

قبل الختام كما ادعى الشراح

تلك الحصون وقد دحوت بخيبر

هي ذاتها لما تعد تنداح

وبمرحب بلغ المزاح حدوده

ياذا الفقار وليس منك مزاح

رجما لكلّ الخانعين و من سعوا

نحو السلام إذ الحقوق تباح

الطالعين على الشعوب بكذبة

أفتى مسيلمة بها وسجاح

حجر تفجر بالسكون ملاحما

فتناغمت بنشيده الأرواح

إنّا وثقنا بالحجارة إنّها

ستصون عهدا إذ يخون سلاح

سلمت أكفّ الراجمين وقدّس

الحجر الذي في صمته إفصاح

وتبارك الصخر الذي بسكونه

نطق الصباح فولّت الأشباح[1]

(1) نفسه 112-113

ومن الرموز الجماليّة ماذكره الشاعر في وصف الفتيات البصريّات الجميلات اللائي يعلقن على صدورهن الصلبان:

سيداتي آنساتي إنني فيكن مرهق
ليتني كنت صليبا....
فلئن تصلبن عيسى ألف عيسى سوف يخلق

فالمسيح هنا يرمز إلى الجمال أكثر من كونه نبيّا مقدسا، ومن الرموز التي تحمل صفة الجمال والعموميّة ما نجده من توالي الأسماء المؤنثة:

أو أنثر أحزاني أشواقا
تحفر في الأرض نبؤات عن قلبي
والماء وبعض الخوف من الأسماء
وتلك الرائعة المدعوّة لبنى أو ليلى أو سلمى
والمجهولة لي[1]

إنّها امرأة لايعرف اسمها لكنّه - الشاعر - يدرك تماما أنّ الشعراء قبله تغنوا بمعشوقاتٍ اندرجن تحت مسميات مثل التي وردت أعلاه. إنّه يستفيد من عموميّة النصّ القديم ورموزه المتعددة ليضفيَ على نصّه بعدا أعمق.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا بالمحلّيّة فنذكر تغنيه بالوليّ

(1) رحلة السمس والقمر ص19.

صاحب الضريح الذي سمّيت القرية باسمه:

سيدي ياذا الضريح
إنّ أحلامي على بابك تغفو[1]

وهو رمز من الرموز المحلّيّة التي حاول الشاعر أن يرتقي بها إلى مصاف الرموز العربيّة المعروفة أو العالميّة الشهيرة حين جعل من صاحب الضريح محطّا لآمال الطفولة.

وفي المجموعة تطالعنا الشخصيّات الحميميّة بصورة لافتة للنظر، ونعني بها الشخصيّات التي تمتّ إلى الشاعر بنسب القربى، وقد خصص فيها حقلا للحديث مع الأطفال والتغني بهم ولهم، ومن أجمل المقاطع تغنيه بابنته في قصيدة تلبس فيها الصور ثوب الموسيقى:

وخطوة خطوة
تمشي على الدرب
كأنّما الحلوة
تمشي على قلبي
أنت الهوى العذب
قلبي له غنّى
والأمل الرحب

(1) نفسه، ص96.

تشدو به الدنيا

دوما إلى الحبّ

والأمل الرحب[1]

إنّ الشخصيات التي ذكرها الشاعر تمتدّ وفق البعد الزمني من أقدم شخصيّة تدلّ على الخير وهي آدم التي تناحر الخير والشر في زمنها - عبر صراع الأخوين : قابيل وهابيل- لتحدث أول جريمة على وجه الأرض:

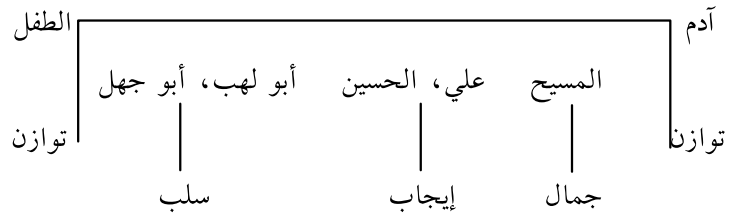
الليل روح خطايانا التي انفجرت

من عهد آدم بالأحقاد يختضب[2]

إلى آخر الشخصيات ونعني بذلك شخصيّة الطفل الدالة على النقاء، ونظنّ أنّ الشاعر وجد بعد هذه الرحلة الزمنيّة الطويلة واحته الجميلة في براءة الطفولة فتوقف عند ابنته والأطفال الآخرين، وبين شخصيّة آدم البريئة الموغلة في القدم، والطفولة المعاصرة تندرج شخصيات محايدة أوسلبيّة وإيجابيّة وجماليّة:

(1) نفسه، ص80.

(2) نفسه، ص105.

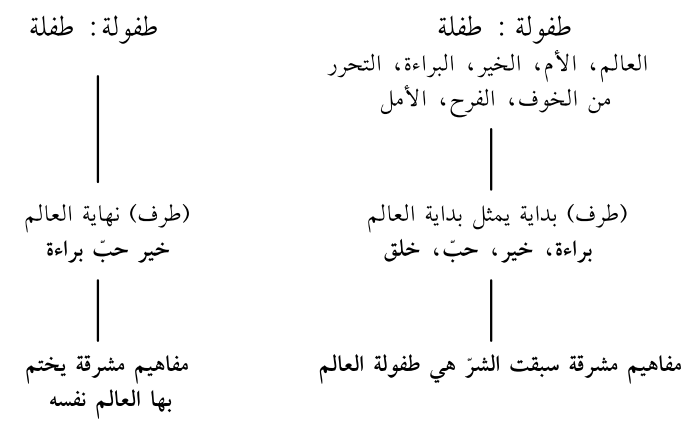


حيث يسجل الشاعر انطباعاته ونظرته للعالم أمام ابتسامة طفلة بريئة فيقارن حال العالم وبراءة الخلق التي تخلقها تلك الابتسامة:

جددت لي عهد الشباب لله درك يارحاب
يابسمة شعت على روحي
إنّي لتكفيني ابتسامتك [1]

إذا كان الشاعر حصر العالم كلّه في مشاهد سابقة بين آدم والطفولة فإنّه في هذه القصيدة يحصر العالم كلّه في الطفولة فهو يبدؤها وينهيها بها لتكون هي بداية العالم لكنها الطرف الأخير لنهاية الجانب السلبي المتمثل بالحزن والكآبة والخوف والقلق. إنّ الطفولة براءة ابتدأ بها العالم فكانت حدّه الاوّل ولكيّ يحقق الخير والبراءة وجودهما فلابدّ من أن تكون حدّ الختام أيضا:

(1) نفسه، ص79.



إنّ العالم الذي سبّب إحباطا لجلجامش وهاملت وجميع أبطال المآسي الذين تعاملوا مع الموت واستفزّهم الخراب فتحوّل الخالد إلى فانٍ والجميل إلى قبيح والنضيف إلى عفن استطاع الشاعر أن يتحرر منه أخيرا، غير أنّي أودّ أن أختم هذا الفصل بالعودة إلى مابدأته به وهو الإشارة إلى قضيّة الرموز العالميّة والعربية أو المحلّيّة فأؤكّد قولي في أنّ انصراف الشاعر عن الرموز الغربيّة إلى العربيّة بالتالي رموزه المحليّة والشخصيّة هو نوع من توكيد الذات والتشبّث بالوطن الأم الذي يأمل الشاعر أن يلتقيه ذات يوم سواء في ذاته من خلال شعره أم خلال العودة إليه.

الباب الرابع

المؤثرات اللونيّة

يدخل اللون عاملا مهمّا في قلب المعنى المألوف إلى آخر ذي دلالة نوعيّة:

ومثلما تغادر السجائر المحترقة
صفرتها
على أناملي أغادر الرصيف
مخلّفاً
غيبوبتي على الوجوه[1]

المحصّلة النهائيّة أنّ الشاعر يريد أن يصوّر الناس في حالة خوف ودهشة، فيلتقط الصفرة من أنامله بسبب التدخين "القلق" ويطبعها في وجوه الناس، وحين يفقد وعيه يلمحها تلوّح له ويرى الناس بوجوههم الصفر، فلولا اللون لما تحققت الصورة ولو حذفناه لم يعد للقصيدة أيّ معنى ولانهار بناؤها الفنّيّ والجماليّ، وفي لفتة أخرى يجعل الشاعر من الألوان أصلا للوجود:

(1) نفسه، ص32.

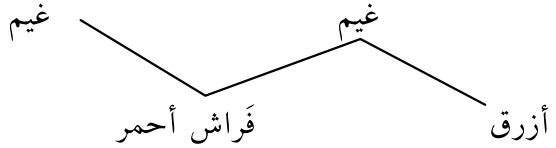
لمّا التفت الأزرق كان الماء[1]

الماء هو أساس الحياة. إنّ زرقة البحر لم تعد ذات مدلول شكليّ بل ارتسم فيها المعنى العام الدال على الخلق والوجود لكنّ الشاعر إذ يختار الزرقة أساس العالم فيجعلها في السطر الأوّل من القصيدة يجعل الحياة بعدئذٍ بين لونين:

كان الغيم شواهد تختلف الألوان على صهوتها

منها: الحمرة نعش للزمن القادم

لقد بدأت القصيدة على الأرض "الزرقة + الماء" ثمّ ارتفعت إلى السماء، وخلال تلك الحركة يحاول الأحمر أن يختم العالم بمساحة مفتوحة لخلق عالم جديد يتأرجح بين الارض والسماء:



نحن بين هذين اللونين أي ضمن قوس قزح نخلق عوالمنا غير أنّنا في أثناء عمليّة الخلق نسير نحو فناء أنفسنا مثلما تدور الفراشات حول النار، وذلك هو الفناء المعادل للجمال (الفراش) الذي يذوب في الجمال (النور).

(1) نفسه، ص40.

نضيف إلى ذلك أنّ اللون عالم جميل يمثّل النقاء، فالوطن نقيّ "كقوس قزح" كما أنّ عاطفتي الحبّ والكره والنفور يمكن أن تتّحدا لتكونا محورا لاتجاه إيجابيّ:

تهواني أو تكرهني
وفق الرّقة واللون بعينيها
فأصير بفعل السحر الأخضر شيئاً لاأذكره[1]

هناك إشارة ضمنيّة إلى اللون الأزرق الدال على الكره، إنّ زرقة العيون وفق الموروث العربيّ تدلّ على الحقد والشؤم[2] مع ذلك ينصهر لون الكره "الزرقة" بالرقّة ويدخل الكره في إطار الإبعاد - إبعاد المحب للمحبوب - فهي أقرب إلى المطلق، دليلنا على مانقول صورة سابقة:

فلأجلك يامن
تجثو الألوان على واحة عينيها
أنبذ قلبي

وصورة لاحقة هي:

تلك اليد الخضراء
تقدّم الصباح لي كأسا من المجهول[3]

---

(1) نفسه، ص33.
(2) البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه د. إحسان عبّاس، 1970، ص158.
(3) رحلة الشمس والقمر، ص64.

الشاعر بفعل اللون يصبح شيئا لايذكره، وبفعل اللون الاخضر يبحث في المجهول. إنّ اللون يساوي بين الحبّ والكره، والمعلوم والمجهول بصيغة إيجابيّة تسمو على الواقع المحسوس.

وفي لعبة لونيّة أخرى يحاول أن يرسم العالم بشكل آخر، هذه المرّة تحدّث عن اللون الأصفر منذ البداية، ثمّ ذكر الاسود:

أحمل ألواناً
أبدؤها بالأصفر
أختمها بالأسود
تحملني بالأحمر والأزرق
وأكون الساعة قربي
فتجرّدت من المرآة ونفسي[1]

أمّا العالم الجديد الناتج عن هذا فهو:

كانت بالترتيب الأصفر والأحمر والأزرق فالاسود
كانت ألواني تحتلّ مكاناً أرغبه منذ انفردت عنّي

الألوان هي حاملة ومحمولة في الوقت نفسه بعد حين يحدث الافتراق بينها وبين الشاعر، ففي الفكر الصوفيّ اللون

(1) نفسه، ص62-63.

الاسود لون النفس المرضيّة وهي درجة أعلى من كلّ الدرجات، والطريق الموصلة التي تحمل الشاعر إلى الدرجة الأخيرة هي الطريق الحمراء درجة النفس الملهمة.

وفي بعض الحالات يوسع الشاعر مدلول اللون بالعدد، هناك لون في البداية يفرض نفسه ومنه تنطلق كلّ التداعيات ليشكّل لوحة متكاملة:

قطط سبع سود
ستّ أو سبع
بعيون تلمع كاللؤلؤ
تنظر في بركة أفكاري
للسمك الفضّيّ[1]
اللؤلؤ : أبيض
السمك : أبيض

لون يتكرّر مرّتين تكرار العدد، فمرة نرى العدد "**6**"، ومرّة يطالعنا العدد المقدّس "**7**". الخاطرة التي هي بركة الأفكار يرقد فيها اللؤلؤ الدال على النفاسة والنقاء ﴿**يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان**﴾[2]، نضيف إلى ذلك أنّ قراءة سريعة إلى تراثنا المشرقيّ القديم تخبرنا أنّ القطط كانت تعني عند

(1) نفسه، ص76.
(2) الرحمن 55/ 22 كذلك الآية الكريمة 58 من السورة ذاتها.

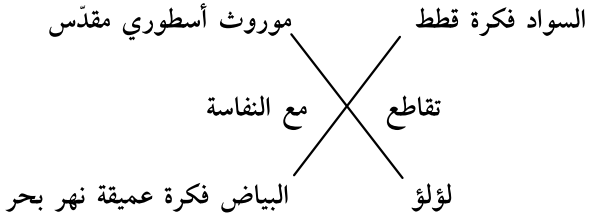
المصريين القدامى النبؤة بصفتها رمزا شمسيّا[1] بعبارة أخرى تعادل السماء المظلمة التي تحتكر النبؤءة فلا يحيط بها إلاّ المختصّون في قراءة التنبُّوء:

الرسم الآتي يبيّن المفردات المتساوية أيْ معادلة كلّ منها الآخر وفق الدرجة اللونيّة :

القطط السوداء = سماء مظلمة جزء اللؤلؤ= عيونها البيضاء

الأفكار = بركة احتواء سمك أبيض

أمّا الرسم أدناه فيبين مدى تقاطع تلك المفردات أي تقابلها الذي يشدها وفق العلائق الخفيّة التي استند إليها الشاعر في تشبيهاته واستعاراته فيما يخصّ هذا المشهد:



ونستدلّ من هذا أنّ الشاعر هو الذي يبحث عن النبوءة في بركة السماء المظلمة المرصّعة بالنجوم، وفق رؤيا تصاعديّة وليس العكس، وأنا في هذا النص أرى أنّ الشاعر حاول أن يبحث في النبوءة لأنّ مهمّته بصفته شاعراً أنّه لايفكّر بل يتنبّأ

(1) الرمز في الفنّ، سبق ذِكره، ص73.

(2) فراي نور ثروب، الماهيّة والخرافة، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص72، 212

واستعاراته لاتنصرف إلى المشابهة بل في إيجاد العلائق الخفيّة بين الأشياء لإيجاد عالم آخر[1] ولكي ندرك المعنى بصورة أوسع نستطيع أن نلجأ إلى فكرة التداعيات Flash back إذ يمكن أن نبدأ من نصّ لاحق ثمّ نستعرضه وفق نصّ سابق[2]، يقول الشاعر:

لؤلؤة من قلق
ذات أصابع
يعروها عطر مجهول
حطّت كالخال على خاطرتي[3]

فهو يبدؤ باللؤلؤ ذي اللون الأبيض الساطع ليحركه عبر اللون الأسود "الخال" وفق حركة تصاعديّة تنازليّة "حطّت على خاطرتي" بمدلول القوّة ذات أصابع لأنّ اليد رمز القوّة التي يعبّر عنها بالعدد "5"، والتأمل صعودا ونزولا عبر القوّة الكامنة فيه يمنح تألقه بين اللؤلؤ "البياض" والليل "الخال" أو السواد.

إنّ هناك إشارة واضحة وردت في شعر الشاعر من قبلُ دلّت على أنّه لجأ إلى مفردةٍ معادلةٍ للون واستخدمها للدلالة على معطيات متعددة بالاستناد إلى تجارب عالمية سبقته في

(1) قد يكون منهجاً أو مشروع منهج نقديّ يمكن أن أطوّره في دراسات أخرى.
(2) رحلة الشمس والقمر ص50.

هذا المجال. هناك قصيدة تحمل عنوان "بنفسج"[1]، والبنفسج كما نعلم زهر ولون. إنّ حياة هذا الزهر لاتدوم طويلا، وقد أشار شكسبير إلى هذا المعنى في حديثه عن هاملت ليتخذ البنفسج جملة من الدلالات في المسرحيّة:

احسبيه عاطفة متقلبة وفورة حسّيّة عابرة
مثل بنفسج قصير الأجل في ريعان تلاقحه
يتفتح مبكرا ولكن لايدوم حلو غير دائم
عطر لهنيهة
لاأكثر[2]

لقد استفاد الشاعر من التجربة السابقة بتحويل البنفسج إلى قضيّة ديمومة:

صباح البنفسج حطّ بقلبي
ولم يرتحل
وقبل قدومه كنت غمست فؤادي
بعطر الأسى
فظلّ البنفسج في الحزن عصرا
ولمّا يزل

(1) عبير المرايا سبق ذكره، ص23.
(2) نيازي الدكتور صلاح، أوفيليا بالألوان المائيّة، جريدة إيلاف الألكترونيّة العدد 2224، الجمعة 22 يونيو 2007، العنوان: www.elaph.com

كأنّ الشاعر احتوى المشهد الشكسبيريّ ووعاه فحوّل البنفسج القصير العمر وجودا ورائحة ولونا إلى ديمومة أبديّة تجسدت في المفردة "عصرا" أي طول المدّة عبر طريق الحزن الذي يمثل ثنائيّة الوجود مع الفرح حيث به تُختَتَم القصيدة:

يحابي الفؤاد
بألا يعود المساء إليه
فأين ستأوي الهموم
إذا ماجعلت الضلوع مقاما وحيدا
لدنيا الفرح

نضيف إلى ذلك أنّ ارتباط البنفسج بالقلب يُسقط عليه كوامن قدسيّة، فاللباس البنفسجيّ رمز التوبة، ورجل الدين المسيحيّ يرتديه طيلة أيّام الأسبوع، وكان رداء المسيح ذي العمر القصير أثناء عذابه بنفسجيّا، والملائكة تصوّر بثياب بنفسجيّة[1]. إنّ هذه المعاني تخرج حين تحطّ في القلب عن كونها مؤقتة بل تصبح رمزا للديمومة والنقاء والنفاسة والقداسة أيضا.

وبتتبعنا لسيرة الشاعر الشعريّة حول موضوع اللون نجد أنّه بدء تعامله مع الألوان بداية هادئة ونعني بالبداية الهادئة أنّه تعامل في أولّ مجموعة مع لونين هما الخضرة والزرقة. عن

(1) الرموز في الفن الأديان الحياة، سبق ذكره، ص424.

الخضرة نقرؤ:

متى ينجاب لي الأفق
وأرض مالها طرق
متى أصحو لألقاني
يحطّ على يدي الشفق
فأبصر خضر أحلامي
بجمر الليل تحترق[1]

الخضرة ذات دلالة على الخصب والحياة والمياه والرواء تتحوّل بنظر الشاعر إلى ضحيّة للظلام أو الفوضى، ومرّة أخرى يحوّلها إلى ثورة تغمر العالم وتعاند الجفاف كما في القطعة التالية:

هل تسمع عن ماء يحرق
ولقد تبصر نارا تلسع كالثلج الأخضر[2]

أمّا الزرقة لون البحر ذات الدلالة على الهدوء والتأمّل فينقلها الشاعر إلى السماء أي يغيّر موقعها من الأسفل إلى الأعلى لتضفي على القمر رمز الجمال مفهوما إنسانيا يتأرجح بين الحبّ واليأس والحزن والأمل:

القمر العاشق يجلس وحده مهموما

(1) رؤية ص35
(2) نفسه، ص46

يسند رأسه كالطفل براحة كفّه
الدنيا من حوله تصغر
لكنه من وجده يكبر
من لهفته يكبر
ماعاد القمر العاشق كالسيف هلال الزرقة
الليلة عرس النجمة
والنجمة تهوى السيف قتيل الزرقة[1]

إنّ القطعة السابقة لوحة رسمها لون واحد هو الأزرق بهذا اللون أدركنا البعيد عنّا حين أضفينا عليه مشاعرنا، وفي قطعة أخرى يعود الشاعر باللون إلى منبعه الأوّل ليخلق منه لوحة ذات عدّة أبعاد:

الأحجار خطايا الرغبة
أرجعني للأرض ففي الشوق
أشقى إذ لارمل ولاخيمة
إن تطفح فيّ الرغبة للبحر وما بعد الزرقة
فبمن هذي الأرض تميد إذا فارقت الساحل[2]

الزرقة حدّ فاصل بين الماء والصحراء تضمّ الإثنين،

(1) نفسه، ص44
(2) نفسه، ص45

والشاعر نفسه يقف في نقطة التوازن بين العطش "الصحراء" والقلق الزرقة "البحر"، فالشاعر يهمّه في الأساس رسم لوحة بلون واحد فقط، إمّا أن يكون الأخضر أو الأزرق، وقد استمر تعامله مع اللون بهذا الهدوء، فلم نجد للون أيّ دور مباشر في مجموعته الثانية "صيف العطور الخرساء" اللهم إلّا إذا توقفنا عند مرادفات الألوان كالثلج والليل والقطن والشيب لكنّ الالوان سجّلت حضورها الفاعل في مجموعته "عبير المرايا" ومن ثمّ جاءت بعدئذٍ لتؤدي دورها المتألق في "رحلة الشمس والقمر".

الخاتمة

يمكننا القول إذن إنّ هناك حركة أدبيّة مهجريّة جديدة تختلف في توجهها وأسلوبها اختلافا كلّيّا عن حركة الأدب المهجريّ التي نشأت وترعرعت في القرن التاسع عشر وانتهت في منتصف القرن الماضي، تلك الحركة التي طغى فيها، حماس شعرائها وهمّهم الرومانسي وتعاملهم المباشر مع الطبيعة وابتعادهم عن الرموز الدينيّة والتاريخية، طغى كل ذلك على أدبهم، ولانغفل أيضا أنهم أعطوا الشعر اهتمامهم الأكبر وربّما المقالة، أمّا الرواية والقصّة القصيرة فلم يخلّفوا فيها شيئا يذكر ماعدا تجارب بدائيّة للشاعر جبران، أمّا حركة الاغتراب المعاصرة التي يعيش واقعها شعراء وأدباء عرب غادروا أوطانهم لبلاد الغرب، فقد أتحفوا المكتبة العربيّة بتجارب متنوّعة تمثّلت في الشعر والرواية والقصّة والبحث والمقال هؤلاء الشعراء تثقفوا بثقافة غربية افتقر إليها شعراء المهجر الأوائل أو الشعراء المجددين المعاصرين الذين اطلع بعضهم على لغة ما من خلال دراسته لها في وطنه لكنّ اطلاعه لم يكن بالمستوى المطلوب[1]، وكانت النتائج أدناه من أهم

(1) رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر في العراق السياب ورفاقه، لؤلؤة =

ماتوصلت إليه في دراستي هذه:

1 - مرحلة المهجر الأولى بدأها جبران ورفاقه كانت في حينها تجربة رائعة على الرغم من أنّ بعض سماتها تبدو في وقتنا الحالي ساذجة أو مباشرة.

2 - مرحلة المهجر الثانية بدأت فعلا في منتصف السبعينيات ونهايتها وهي هجرة واسعة شملت الكثير من شعراء الوطن العربي وأدبائه بخاصة العراق.

3 - كانت هناك هجرة بدأت في بداية الستينيات لشعراء كبار مثل الجواهري والبياتي وبلند الحيدريّ غير أنّ هؤلاء الشعراء الكبار لم يندمجوا في المجتمعات الغريبة عنهم فاطلعوا على الأدب الغربيّ مترجما[1] لذلك لم يقدموا شعرا مهجريا جديدا يختلف عن شعر مرحلة المهجر الأولى بل كان شعرهم العظيم ينحى منحى تجديديا آخر يتسم بالجانب الاغترابي النفسي من حيث كون الفرد يعيش داخل وطنه فيشعر بالاغتراب أو خارج وطنه فيشدّه الحنين إليه بصفته الوطن المثال الأروع والأنقى وكونه مهد الذكريات ومنبع الطفولة أمّا الآن فنحن بصدد تجربة جديدة تحيطها العولمة ويصهرها التقدم العلميّ فيبدو العالم غير بعيد أو كأن لم يكن مترامي الأطراف

= أ. د عبد الواحد، مقال ضمن "أبحاث ملتقى الكويت الأوّل للشعر العربي في العراق، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ"، إعداد الأمانة العامة للمؤسسة، الكويت 2005، ص63، 66.

(1) نفسه، ص68.

ذات يوم، والأديب العربيّ مندمج في مجتمعه الجديد ومشدود إلى مجتمعه القديم لكنّ كثيرا من هؤلاء الأدباء يشعرون بصعوبة العيش في مجتمعهم الأصلي إن عادوا إليه ومن هنا تبدأ المشكلة!.

4 - إنّ تجربة قصي الشيخ عسكر يمكن أن تكون بداية لمرحلة أدبيّة مهجريّة جديدة تشمل الرواية ورواية الخيال العلميّ والشعر حيث وقفت بالدراسة والتحليل عند مجاميعه الشعرية التي أشرت إليها في الهوامش، أمّا الرواية فتتطلب دراسة أخرى لاسيما رواية الخيال العلميّ والرواية المهجريَة المعاصرة.

ولا أظنني أكون مغالية في دراستي حين أشرت إلى أنّ الشاعر قدّم تجربةً مهجريَّةً جديدةً يمكن أن نؤرّخ بها لمرحلة مهجريّة ثانية وإنّه ليحدوني الأمل في أن أقدم تجارب أخرى في المستقبل لعلّنا نخرج من التجربة الجديدة المعاصرة بنتائج مهمّة تدلّنا على مدرسة أو نهج أدبيّ واضح المعالم لهذا النتاج الغزير المتواصل.

المصادر والمراجع والدوريات

أولاً: الكتب المقدسة:

- القرآن الكريم
- العهد الجديد
- العهد القديم.

ثانياً: الكتب المساعدة:

- ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، حققه أبو الفداء عبد الله القاضي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1407-1087م.
- ابن أبي الصلت، **ديوان أميّة بن أبي الصلت**، طبعة لايبزغ ألمانيا 1911.
- امرؤ القيس، **ديوان امريء القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف مصر، من دون ذِكر سنة الطبع.
- باقر طه، **ملحمة جلجامش**، ط بغداد، 1975.
- البخاري، **صحيح البخاري**، حققه الدكتور مصطفى ديب البُغا، اليمامة للنشر والتوزيع دار ابن كثير، دمشق-بيروت، 1414هـ/ 1993م.
- البكري، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، حققه د. إحسان عبّاس، 1970.
- الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، نشر الشيخ طاهر الجزائري، مصر، 1333 هـ.
- جياووك، د مصطفى عبد اللطيف، **الحياة والموت في الشعر الجاهلي**، وزارة الإعلام، العراق، 1977.
- جيرار، رينيه، **العنف والمقدس**، ترجمة جهاد هوّاش وعبد الهادي عبّاس، دار الحصاد للنشر، دمشق، 1992.

- ابن الخطيم، **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق د ناصر الدين الأسد، ط3، بيروت، 1991.
- خليل د. خليل أحمد، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ط3، بيروت، 1986.
- الدينوريّ، ابن قتيبة، **كتاب الأنواء**، حيدرآباد - الهند، 1956.
- ابن رشد، **تهافت التهافت**، تحقيق الدكتور سليمان دنيا، ط3، مصر، م.د.
- الرصافي، **ديوان الرصافي**، الرصافيّ، بيروت، م د.
- الرضي الشريف، **ديوان الشريف الرضيّ**، بيروت، 1983.
- الرومي، نورية صالح، **محمود شوقي الأيوبي**، ط2، بيروت، 1999.
- الزبيدي، **تاج العروس**، تحقيق مصطفى حجازي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، بإشراف وزارة الإعلام، الكويت، 1392هـ/ 1973م.
- الزهاويّ جميل صدقي، **الأوشال**، ط بغداد، 1934.
- سيرنج فيليب، **الرموز في الفن - الأديان - الحياة**، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، 1992.
- سيغموند فرويد، **الطوطم والتابو**، ترجمة بو علي ياسين، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق 1983.
- السياب، بدر شاكر، **إنشودة المطر**، بيروت، 1983.
- شتراوس كلود ليفي، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة صبحي حديديّ، سورية اللاذقية 1985.
- الشيرازي، سعدي، **روضة الورد**، ترجمة محمد الفراتي، وزارة الثقافة، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012.
- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة بيروت، لبنان، 1978.
- الضبي المفضل، **المفضليات، شرح الأنباري**، تحقيق كارلوس يعقوب لابل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920.
- عسكر، قصي الشيخ، **رؤية**، مطبعة الأمين، دمشق، 1983.

ـــــ. **صيف العطور الخرساء**، ط دار مجلة الثقافة، دمشق، 1988.
ـــــ. **عبير المرايا**، دار اليسر، دمشق 1992.
ـــــ. **رحلة الشمس والقمر**، ط1، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.

علي، أسعد، **السبر الأدبي**، منشورات الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية باريس، دمشق، 1986.

العودات حسين، **الموت في الديانات الشرقية**، دمشق 1986.

- الفيروزآبادي، **المثلث المختلف المعنى**، تحقيق الدكتور عبد الجليل مغتاظ عودة التميمي، منشورات جامعة سبها، ليبيا، 1988.

- كامبي فيليب، **العشق الجنسي والمقدّس**، ترجمة عبد الهادي عبّاس، دمشق، 1992.

- كريمر صموئيل، **من ألواح سومر**، ترجمة طه باقر، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، دون ذكر سنة الطبع.

- مختار الدكتور أحمد، **علم الدلالة**، الكويت، 1982

- ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، مصر، من دون ذكر سنة الطبع.

- الميداني، **مجمع الأمثال، مؤسسة النشر بالاستانة**، من دون ذِكر سنة الطبع.

- نور ثروب فراي، **الماهيّة والخرافة**، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

- هو غراهام، **مقالة في النقد**، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

- وهبة د مراد، **المعجم الفلسفي**، ط3، القاهرة 1979.

ثالثاً: الدوريات:

- **جريدة البعث**، دمشق، ع8109:
المصري، مروان، قصي الشيخ عسكر واغتراب المبدع، ع8372، 14/ 10/ 1990.

- **الحياة اللندنية**، ع 13903، 15/ 3/ 2001:
العاتي، د إبراهيم الزمن وتجلياته في الفكر الإسلامي.
- **الراية القطرية**، ع20/ 10/ 2006:
بيومي، خالد، مقابلة مع الدكتور يوسف نوفل.
- **السياسة الكويتية**، ع13103، 9 مايو 2005:
تسعة شعراء.
- **الشرق الأوسط اللندنية**، ع10039، 24 مايو، 2006:
الحضري، إيهاب، أدب المهجر يفتش عن اسم جديد ليجمع شمل المتشرذمين.
- **القبس الكويتية**، ع11464، 9 مايو 2005:
جمال، محمود، العراقيون غنّوا شجونهم.
- **مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري**، 1995:
دراسات في الشعر العربي المعاصر: قنصل، زكي الشعر المعاصر في المهجر الجنوبي.
- **دورة أبو القاسم الشابي**، 1996:
عبد الله، الدكتور محمد حسن، أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية.
- **الموقف الأدبي**، ع189، 1987، مجلّة يصدرها اتحاد الكتاب العرب دمشق.
قصي الشيخ عسكر، النهاية، قصة قصيرة.

رابعاً: الصحف الإلكترونية:

- صحيفة كتابات الألكترونية ع 12 آذار 2006: kitabat@kitabat.com
بهنساوي د عبد الله، الاغتراب.
- مجلة ألواح، ع5، سبتمبر 2006: www. alwah. com
الشحماتي، أسامة عبد الرزاق، مفهوم الاغتراب.
- إيلاف العدد 22 يونيو 2007، العنوان: www. elaph. com
نيازي الدكتور صلاح، أوفيليا بالألوان المائيّة، العدد 9 يوليو 2007: www.elaph.com

- غرييز، دافيد، مراجعة العزلة الذاتية، ترجمة نبيل راشد، موقع مآبر: www.maaber.com
التقي، سمير، الاغتراب بين عقلانية الصوفية، وشطح الأنثربولوجيا.

خامساً: 1 - الرسائل:

- صفحات مطبوعة بالآلة الطابعة كتبها المرحوم الدكتور نعيم اليافي.
- صفحة بخط يد المرحوم الدكتور مسعود بوبو.
- رسالة من الشاعرة لميعة عباس عمارة للشاعر عسكر بتاريخ 5/ 11/ 1997.
- مقال أذاعته عن روايات الشاعر إذاعة لندن الـ BBC القسم العربي بتاريخ 9/ 11/ 1995، وأعيدت إذاعته يوم 9/ 12، ولدي نسخة مصوّرة من المقال.

2 - المقابلات والندوات:

- أكثر من مقابلة عامة مع البروفيسور أسعد علي حول موضوع الاغتراب.
- ندوة شعرية للشاعر قصي الشيخ عسكر عقدها له أستاذه الدكتور اسعد عليّ في كليّة الآداب- جامعة دمشق بتاريخ 15/ 1/ 1986.

سادساً: المصادر الأجنبية:

Dictionary of Classical Mythology Scotland, 1995
Johns,Catherine Horses, The British museum press, 2006.
Shakespear,hamlet,Cambridge university, 1985.
Tales of Hans Christian Andersen,Walker books. 2004.
The New Encyclopædia Britannica
The Oxford English Dictionary. Press Oxford, 1989.
The rose garden, London, 2000.

المحتويات

تمهيد 5

تقديم: في المصطلح 9

الباب الأول: مفهومات مهجريَّة 17

المفهوم الأول: الوطن 19

المفهوم الثاني: الحنين 29

المفهوم الثالث: المكان 37

المفهوم الرابع: الزمان 47

الباب الثاني: آليّة الشعر 65

المفهوم الأول: الخطاب والحضور والغيبة 67

المفهوم الثاني: التكرار والتناقض 75

الباب الثالث: في البعد الأسطوريّ والتاريخي 91

المفهوم الأول: الرمز الأسطوريّ 93

المفهوم الثاني: في الرمز التاريخيّ 113

الباب الرابع: المؤثرات اللونيّة 125

الخاتمة 139

المصادر والمراجع والدوريات 143