رقصة المعتزل

في أدب حسب الشيخ جعفر

حسن الخاقاني

هوية الكتاب:

وزارة الثقافة والسياحة والآثار

دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان : بغداد – الأعظمية – حي تونس

رقصة المعتزل في أدب حسب الشيخ جعفر

تأليف: د. حسن الخاقاني

موضوع الكتاب: نقد

بغداد ٢٠٢٢.

عدد الصفحات: ٢٣٢.

الرقم الدولي:

Isbn978- 9922-641- 62- 1

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد: (٣٠٨٠) لسنة ٢٠٢٢.

الإهـــــداء

إلى الأرواح المعلّقة بين الأرض والسماء..

تصديــر

قيلَ: ما بالُ شعرِكم في الشّيبِ أحَسن أشعارِكم في سائر قولِكم؟

قالوا: لأنّا نقوله وقلوبنا قَرِحة!

المُبرّد

المقدمـــــــــة

ينتمي حسَب الشيخ جعفر إلى الجيل الذي تلا جيلَ روّاد حركة الشعر الحر في العراق، فقد ولد في مطلع أربعينات القرن العشرين وهو العقد الذي شهدت نهاياته ولادة هذه الحركة الشعرية التجديدية متأثّرةً بعوامل خارجيّةٍ وافدة، ومستجيبةً في الوقت نفسه لحاجات داخلية دافعة ولذلك سرعان ما اتسع نطاق انتشارها لتشمَلَ الأدب العربي في ميدانه الواسع.

ولم تكن شخصية حسب الشيخ جعفر المتفرّدة، وتكوينه الثقافي المتميز ليسمحا له بسلوك الدرب نفسه الذي سلكه الروّاد من قبل واقتفاء أثر خطاهم في ذلك، بل اختطّ لنفسه سبيله الخاص الذي طبع عليه آثارا متفردة تنتمي إليه وحدَه، واجترح لنفسه تقنيّاتٍ أسلوبيّة مستمدة من قدرة لغوية وحصيلة ثقافية كبيرة في حجمها، متنوّعة في مصادرها لتصطفّ إلى جانب قدرات إبداعية، ورؤى خيالية اجتمعت كلّها لتصنع أديباً جديداً إذا عُدّ الأدباء عُدّ وحدَه، واذا سجّل

المؤرخون الأجيال الشعريّة أفردوه وحدَه مسلّمين، لعدم قدرة الشغوفين بالفرز والتصنيف على إدراجه ضمن جيلٍ أو جماعة أو تيار.

أتيحَ لحسب الشيخ جعفر ما ندر أن يتاحَ لغيره من فرصة توسيع أفق الثقافة الفكريّة والأدبيّة، مع استعداده ورغبته في إغناء ثقافته والارتقاء بذاته الأدبية المنتجة، وأعني بذلك سفره إلى الاتحاد السوفييتي السابق وهو في مطالع العشرين من عمره، إذ تيسّرت له سبل الدراسة هناك فأحاط باللغة الروسيّة وترجم عنها أعمالاً أدبيّة مهمّة لشعراء وكتّاب أعلام أصبحوا بفضل ترجماته أكثر شهرةً وأهميّةً لدى القارئ العربي المتلهّف إلى كلّ جديد في الثقافة العالمية وآدابها.

كتبَ حسب مجموعة من بواكير أعماله في أوائل الستينات من القرن الماضي وكان لنشرها الصدى الواسع في الميدان الأدبي مثل ديوان نخلة الله، وزيارة السيدة السومرية، والطائر الخشبي، وعبر الحائط في المرآة، وقد جمع هذه الدواوين في أعماله الشعرية التي ضمّت ما أنتج بين عامي ١٩٦٤– ١٩٧٥، وكانت هذه الأعمال مدار عدد من الدراسات النقدية التي حاولت الوقوف على ما فيها من رؤى وتقنيات جديدة في حينها ولا سيّما تقنيّة "التدوير" التي برع فيها حسب واستوقفت النقاد كثيرا.

لم يتوقف حسب عن الكتابة الابداعية سواء ما كان منها شعراً أم نثراً فأصدر مجموعةً من دواوين أخرى منها: كران البور، أعمدة سمر قند، وجيء بالنبيين والشهداء، وفي مثل حنوّ الزوبعة، ومن أعماله النثرية التي حازت صدى واسعاً في الثمانينات سيرتُه التي سمّاها "رماد الدرويش" التي سجّل فيها حقبةَ مكوثِه في موسكو طالباً، وحين عاد إلى العراق عمل في مجال الإعلام في الإذاعة العراقيّة لكنّه اضطرّ كغيره من العراقيين إلى مغادرة البلد في حقبة التسعينات الموحشة برعبها وجوعها فاضطرب به مقامٌ قلق في العاصمة الأردنية عمّان عانى فيها كثيراً لكنّه لم ينقطع عن همِّه المقيم في الكتابة والنشر فكان من ذلك عدة دواوين منها "الفراشة والعكاز" و "رباعيّات العزلة الطيّبة" وفي النثر عاد لسيرَتِه من جديد فنشر "الريح تمحو والرمال تتذكر" التي زاوجت بأسلوب سردي أخّاذ بين زمن الطفولة والصبا في القرية وبين حياة الطلب في موسكو.

ثم كتب ديوانَي: "تواطؤا مع الزرقة" و"أنا أقرأ البرق احتطابا" مجترحاً تقنيّات جديدة منها تركيزه على قصيدة الهايكو ذات الأصول اليابانية، ومالَ إلى السرد كثيراً ولذلك لم يكتفِ بالكتابة الشعريّة وإنما امتدت به طاقاته السرديّة إلى إنجاز روايةٍ بعنوان: "ربّما هي رقصة

لا غير" ذات الطابع الشعري الواضح وقد كرّسها للبحث عن نصفه المثالي أو الخيالي المفقود بعد أن ملّ من معاشرة نصفه المادّي الماثل بين يديه علماً أنّه سبق له أن كتب مسرحيّةً قريبةً من هذا المدار اعتمدت على تسجيل بعض لمحات من حياة زملائه وأصدقائه الأدباء.

إنّ من يطالع إبداعات حسب الأدبية على تنوّعها لا تفوته ملاحظة تلك القدرة اللغويّة الهائلة التي يستحوذ عليها، فهو الذي تحدّى نفسَه حين كتب ديوان "كران البور" المغرق في المفردات المعجميّة القديمة أو المهجورة ، أو نادرة الاستعمال بحيث تحوج القارئ إلى الشرح والتفصيل واستشارة معجمات اللغة لفهم معنى المفردة الغريبة. ولكن الأمر لا يسير على هذا السبيل في مؤلفاته الأخرى التي نلمس فيها ذلك الدفق اللغوي المتمكّن المستند إلى قوّة التصوير وعمق الخيال المبدع الخلّاق.

من الواضح أنّ أدباً بهذه الكثرة وهذا التنوّع لا يمكن أن يحيط به دارس ما في كتاب واحد، بل لا بدّ من التركيز على جانب فقط لأنّ الإحاطة النقديّة الدقيقة التي ترضي الطموح تبدو شبهَ مستحيلة، ولذلك وقفتُ في هذا الكتاب عند نقاطٍ محددة في أدب حسب الشيخ

جعفر لا أعدّها سوى مداخل أو تمهيدات تسهّل أمر الدراسة والفحص والتمحيص لمن يجد في نفسه الهمّة والرغبة الصادقة في الغوص إلى أغوار أكثر عمقاً.

وقد سمّيت هذا الكتاب بـ: (رقصة المعتزل، في أدب حسب الشيخ جعفر) والعنوان مشتقّ من أعمال حسب نفسِه التي درستها وهي: ديوان الفراشة والعكّاز، ديوان رباعيّات العزلة الطيبة، سيرته: الريح تمحو والرمال تتذكر، وروايته: ربّما هي رقصةٌ لا غير، فضلا عن أعماله الأخرى المعروفة، ومشتق أيضاً ممّا عُرفَ عن حسب من إيثارٍ للانفراد والعزلة على الضجيج والثرثرة اللتين يحسنهما غيره، ويأتي هذا الكتاب استكمالاً لمشروع كبير في دراسة أدب حسب عاهدتُ نفسي في المضيّ فيه على مدى سنين طويلة بدأته ببعض البحوث القصيرة ثم أصدرت كتاباً بعنوان: "النسق الأسطوري وأثره في شعر حسب الشيخ جعفر" في سنة ٢٠٠٩ اختصّ بدراسة الأسطورة وأثرها في أعماله الشعريّة الواقعة بين سنتي ١٩٦٤ – ١٩٧٥، ثم قدّمتُ مشروعاً آخر إلى قسم اللغة العربية استقر على عنوان "السرد في شعر حسب الشيخ جعفر بعد سنة ١٩٧٥" تولّت طالبة الدكتوراه هند طه ياسين الجزائري إنجازه بإشرافي، وأودّ أن أبيّن أن فكرة هذا

الكتاب ومحتواه تعود في الأصل إلى بحوث نشرت في مجلات علمية محكمة، منها مجلة "فصول" مجلة النقد الأدبي التي ضمت البحث الأخير: "شعرية البحث عن النصف الضائع" في عددها الخاص بالشعرية، وقد شاركتني تلميذتي النجيبة هند طه الجزائري في إنجاز بحثَي التكثيف والمفارقة في شعر حسب الشيخ جعفر وقد أخذا مكانَهما من هذه الدراسة.

إنّني أنطلق في مشروعي هذا من شعورٍ عميق بأهميّة حسب الشيخ جعفر من النواحي الفنيّة والفكريّة، وإنّي أجد فيه أديباً مثقفاً مبدعاً ينطوي على همّ فكري وثقافي ووجودي عميق وهو يمثّل ظاهرةً كبيرة في تاريخنا الأدبي والثقافي الحديث، ظاهرة توجب الوقوف عندَها مليّاً لأنّها لا تقتصر على شاعرٍ أو أديبٍ فرد بقدر ما تمثّل مرحلةً مهمّة من أدبنا وتكويننا الثقافي بكلّ ما فيه من تنوّع وغنى وانفتاح في الرؤية والتأويل.

نحو تأويلٍ للرؤى والتقنيات
قراءة في ديوان (الفراشَة والعكّاز)

إمتدت تجربة حسب الشيخ جعفر على مدى نصف قرن من الزمان أو تزيد، فكانت تجربةً غنيةً متنوعةً في مساراتها بعيدةً في غورها الى أعماق النفس والروح تستجلي مخبّآتِها فتظهرَها محاطةً بهالة من الشعرية الراقية التي ترتقي بنفس قارئها وتزيد لذة متذوقها، ولكن، وعلى الرغم من هذا فإنَّ شعر حسب لم ينَل من الدراسات العلمية الرصينة ما ناله سواه من شعراء الحداثة، فما زال أمام الباحثين والدارسين المخلصين مجال واسع للخوض في هذا النتاج بمختلف وجوهه وتقنياته ودلالاته، لذا لم يجد الباحث أمامه ما يستند اليه من دراسة نافعة معتمدة إلا نتفاً من بعض دراسات تشمل غيره معه، فاعتمد البحث أسلوب التحليل الفني للشعر بعد التأنّي في الفحص والقراءة بأكثر من وجه.

ركزت الدراسة هنا على ديوان (الفراشة والعكاز) وهو من أَواخر ما كتبه الشاعر مع أعمال أخرى، وقد ضمّ هذا الديوان أَنماطاً مختلفةً من الأداء الشعري عدا القصائد، منها نص مسرحي وآخر تلفزيوني، معتمداً جملةً من التقنيات المختلفة التي استطاعت أَنْ تمنح

هذا الشعر أبعاداً دلاليةً متنوعةً قابلةً للتأويل بأكثر من إتجاه، ولذلك لا يستطيع باحث أَنْ يقطع بأَيٍّ من هذه الإتجاهات مهما أمكنَه أَنْ يجمع من أدلةٍ وشواهد مرجحةٍ، فحسب الشيخ جعفر ليس من أولئك الشعراء الذين يقطعون طريق لذة التأويل ومتعته على المتلقي، وإنَّما هو يحلِّق في عالم الفن الرفيع فيدعو قارئه معه إلى تلك الرحلة الشفيفة.

ليس في ديوان حسب ما يقطع بترجيح إتجاه في التأويل على آخر، فرؤية الخراب والموت التي إستند إليها وجعلها معتمد ديوانه يمكن أَنْ تشيرَ إلى الحضارة الحديثة القائمة التي تسحق الإنسان لتجعله نسياً منسياً، ويمكن أَنْ تشير إلى خراب الروح التي غادرها زمن الإستمتاع بلذائذ الحياة ليحلَّ بعده زمن عاهة الشيخوخة الموجعة، وفوق هذا يستطيع القارئ المتصل بقسوة الواقع العراقي الحديث وما إكتنفَه من ويلاتٍ وآلامٍ أنْ يوجِّه الدلالة بهذا الإتجاه ولاسيَّما إذا ضمَّ إلى ذلك زمنَ كتابة هذا الديوان وهو منتصف تسعينات القرن الماضي القاسية بجوعها ورعبها، وإمكان انطواء الديوان على بعدٍ سياسيٍ مضمرٍ، ولكنَّ هذا يبقى إمكاناً واحداً من بين مجموع الإمكانات، فهو وإنْ كان راجحاً بهذا المرجح لا يمكن أَنْ يلغيَ سواه لأنَّ شعر حسب نفسه شعرٌ مكتنز الدلالة، متعدّد الأبعاد، مختلف الرؤية، متباعد التأويل، غني الإمكان به.

إنَّ النقطة الأساس التي عملتُ عليها وحاولتُ المضيَّ فيها الى آخر الشوط هي الإعتقاد بظهور شعور جديد لدى الشاعر فارق به ما كان مهيمناً على خطابه الشعري السابق، فأنجزَ خطاباً شعرياً يُضْمرُ مهيمناتٍ جديدة تستمد وجودَها من هيمنة الموت والخراب والعجز والشيخوخة وقد تجسّدت في تجلياتٍ كثيرة تفنَّن الشاعر في استعمالها ظاهرةً أحياناً، ومبطنةً في أغلب الأحيان، ولذلك كانت المهمة الرئيسة هي دراسة الديوان استرشاداً بهذه المرجعية المفترضة، وهذا ما يمثِّل في الوقت نفسه ما يمكنُ أَنْ نعدَّه جديداً في هذه الدراسة التي إستندت إلى نص جديد يحمل رؤيةً فنيةً جديدةً لتقلبات الحياة وانحدارها.

وقد تبيَّن لنا بأنَّ حسباً يغترف في شعره من مصادر عديدة تمثل في مجموعها مناحي الثقافة الإنسانية القديمة والمعاصرة، لأنَّه شاعر مثقف حقاً، لذا حاولتُ الكشفَ عن تلك المصادر بكونها مفاتيحَ مهمةً في التحليل أيضاً لأتجه بعدها الى الكشف عن أبرز مظاهر الديوان التي إنقسمت على قسمين، الأول: جاء متعلقاً ببعض القضايا الرئيسة التي عبّر عنها، وأبرزها: المرأة والشيخوخة والموت والخراب وهي كلها تصب في مرجعيةٍ واحدةٍ هي سوء هذا الواقع والعجز عن تغييره أو أصلاحه، والثاني: يتعلق ببعض التقنيات التي إستعملها حسب في شعره وكان منها: السرد، والتناص بما فيه من أنماط.

عنوان الديوان ودلالته:

بنى حسب عنوانَ ديوانِه على علاقة العطف بين متغايرين لفظاً ومعنىً، وهي علاقة تلتقي في نقطة الضعف لتفترق في مفترق النقيض بين الطيش والحكمة، ويمثل الطرف الأول الفراشة، فيما يمثل العكاز الطرف الثاني، ولابدَّ لنا من الوقوف عند دلالة كلٍّ منهما منفردةً قبل أَنْ نتبينَ نمط العلاقة ودلالتها.

الفراشة: لا نريد أنْ نتجاوز جهد الدكتور حاتم الصكر في دراسته لمدلول الفراشة وإفادته من المعنى اللغوي الذي جادت به معجمات اللغة التي ربطت بين الفراشة ومعاني: الحمق، الجهل، الطيش، الضعف والصغر فضلاً عن المحمول الجنسي الذي يدلُّ على الأنثى، واقترن طيشُ الفراشة بالضعف والخطأ فقيل في الأمثال: أطْيَشُ من فراشة، وأَجهلُ أو أضعفُ من فراشة وأذلّ، أخطأُ من فراشة وأخفّ، وأخذ الغزالي (ت٥٠٥هـ) الفراشة شبهاً للإنسان وجعل جهل الإنسان أعظمَ من جهلها، بل صورة الإنسان في الإكباب على الشهوات والتهافت فيها أعظم جهالةً منها لأنَّه لا يزال يرمي بنفسه فيها إلى أنْ ينغمسَ فيها ويهلك هلاكاً مؤبّداً، فليتَ جهلَ الآدمي كان كجهل الفراش فإنَّها باغترارها بظاهر الضوء إن احترقت تخلصت في الحال، والآدمي يبقى في النار أبَد الآباد، ورُويَ عن الرسولِ (ص) قوله: "إنَّكم تَتهافتونَ في النار تهافتَ الفَراشِ وأنا آخذٌ بحجزكم"،

وفسّر قوله تعالى: "يومَ يكونُ الناسُ كالفَراشِ المبثوث" بأنَّه تشبيهٌ للناس بالفراش في الكثرة والانتشار والضعف والذلة.[1]

ولكنَّ الفراشةَ من حيث صورتُها الظاهرة تقترن بصفات الجمال والبراءة أَيضاً، فهي تَجول بين الحقول تمتصُّ رحيقَ الأزهار وتنتقل بين الورود، وضمُّ هذا المعنى إلى ذاك يعطينا دلالةً جديدةً هي دلالة البراءة والغفلة عن مصائب الدنيا وما فيها من شرور بَنِيها، حتى أنَّها ترمي نفسها في النار ولا تحسبها إلاّ بعضاً من نعيم، وهذا المعنى يمكن أَنْ ينفعَنا في تحليل عنوان ديوان حسب، لأنَّه أرادَه وأشارَ إليه أو قريباً منه في إحدى قصائد الديوان كما سيأتي في الدراسة لاحقاً، وللفراشة معنى آخر يجعلها بديلاً عن القصيدة التي فرّت من بين يدي شاعرِها فصارَ يطاردُها ولا يكاد يمسك بها كما رأت ذلك بعضُ الأساطير الصينية، وجعلتها أساطير أخرى تمثّل الروح أيضاً.

العكاز: أمّا العكّازُ فقد جاء بصيغة المفرد المعرَّف المذكَّر ليقابلَ تأنيثَ الفراشة وكان بإمكان الشاعر التأنيث ولكنَّه لم يفعل إذ التذكيرُ أصلٌ والتأنيثُ فرعٌ عليه.

والعكّازُ عصاً يتوكأ عليها الإنسان عند حاجته إليها ولا تظهَر الحاجةُ إلّا بظهور العجز لمرضٍ أو لكبَرٍ مثلاً وقد إختار حسب الكبرَ الذي عادةً ما يقترن بالحكمة قبل أنْ يبلغَ المرءُ من العمر عتيّا، ولو شئنا أنْ نستقرئ معاني هذه العصا لوجدنا لها تأريخاً طويلاً لعلَّ أشهرَها عصا موسى التي وردت في قوله تعالى:"وما تلكَ بيمينِك يا

موسى قالَ هيَ عَصايَ أَتوكَّأُ عليها وأَهشُّ بها على غَنَمي ولي فيها مآربُ أخرى"[٢] وعصا موسى لم تقتصر على إبطال السحر وحدَه فهي أَصبحت "جامعةً لكل شيء وهي حصيلةٌ لعدة تصوراتٍ أسطوريَّةٍ متفاوتة، فهي عصا آدم الأصليَّة، وهي تفعل كلَّ شيء كخاتم سليمان وتصيرُ كلَّ شيء، إذ تقول أسطورة عربية إنَّ العوسَجة أو الشجر ومنها عصا موسى، أو عصا موسى من آس الجنة وتوارثَها الناس حتى شعيب، وأسماؤها: ماسا، نفعة، غياث، عليق، أمّا الأدوات والتحولات الأسطورية التي يحكى عنها فهي: شعلةُ ضوءٍ، دلوُ ماء، أفعى رهيبة، شجرة تثمر ما يراد، أداةُ حرب، جرافة، فلقُ البحر، ناقلة في الأسفار، قارورةُ عطر، الكلام، الإرشاد..وبكلمة: لهذه العصا دور إجتماعي، زراعي، بحري، بري، حربي، ترفيهي، ثقافي...".[٣]

ومن ناحية أخرى يمكن ربطُ مدلول العصا العكّاز بأسطورة أوديب، فهي جزء من اللغز الذي ألقاه أبو الهول على أوديب في السؤال: من الذي يمشي في الصباح على أربع وفي الظهيرة على إثنتين وفي المساء على ثلاث؟ إنَّه الإنسان الذي يعود إلى الضعف بعد القوة فيستعين بالعصا ليتوكَّأ عليها حتى تكون رِجْلاً ثالثةً له لا يمكنه الاستغناءُ عنها وإلّا سقط أرضاً وعاد يزحَفُ على أربع.

وإذا كان العكّاز يلتقي مع الفراشة في دلالة الضعف فإنَّه لا يلتقي معها في صفاتها الأخرى كالجهل والطيش والحمق، بل يقف في النقيض منها تماماً فهو رمز الحكمة والتأنّي والتؤدَة في النظر

إلى تصاريف الحياة لكنَّ هذا التناقض لا يعني إنبتاتَ العلاقة بين الإثنين إذ يحكمها الجدل، ونجد لدى حسب حنيناً إلى عهود الصِّبا وخفّة الحركة وهذا ما يجعل الفراشةَ رمزاً إلى بدء الحياة، والعكازَ إلى إنتهائها، وبين الطرفين يقف الشاعر راصداً.

إن معاني عصا حسب متنوعة، ومنها اخترنا معنى الحكمة والتأني الذي لم يأتِ اعتباطاً وإنَّما هو إختيارٌ ترشِّحه سلسلةٌ من القرائن التي تؤكد هذا القصد لدى حسب في ديوانه هذا، بل هو يبدأ ديوانَه بإشارةٍ واضحةٍ إلى الحقبة الزمنية التي بلغها من العمر في أول القصيدة الأولى إذ يقول[٤]:

قبلَ أنْ أتوخّى الحذر
قبلَ أنْ يتقوَّسَ في الحبسِ ظهري
ويبيضَّ منّي القذال

وهذا تحديد واضح للصورة التي بدا عليها اللّسان المتحدث في الديوان، والسطر الأول يعني الاندفاعَ والطيش في زمن الصبا، والسطران الأخيران يحدّدان الزمن والحال التي هو عليهما الآن، ثم يسند ذلك بتكرار ألفاظ الشيخوخة وما رادفها بكثرة، هذا فضلاً عن إشارة حسب نفسِه إلى أسطورة أوديب، وهو لا يريد أَنْ يتَّبعَ أسلوب الحكيم التقليدي الواعظ، فإنَّما هو يعرض الحال، والوعظ بالحال أبلَغُ من الوعظ بالمقال، فهو لا يعبّر عن شيخوخته هو، بل شيخوخة الواقع الموضوعي الذي يحيا فيه مع سواه، أو أنَّ هذه الشيخوخة هي

رمز لما آلَ إليه الواقع، لذا نرى أن عصا حسب ليست عصا موسى السحرية القادرة على التغيير والتحويل، وإنَّما هي عصا سليمان، العصا المنخورة التي لا يمكن الإستناد عليها كما بيَّن ذلك في مقطع من قصيدة "النهر الدفين"[٥]:

عصا يرتعي السوسُ منها
وترعى القصائد فيها
وتُلقى على الأرض، يُلقى بها والبِلى والملوك
وتخضرُّ في أيِّ كفٍّ هلوك
فمن كان في صحبة الصاحبين السفيها؟

مصادر حسب:

يقف حسب في ديوانه هذا موقفَ الرائي المتأمِّل الذي ينظر إلى حركة الحياة برؤية تختزن تجاربَ رحلةٍ طويلة أفضت في نهايتها إلى اللّاشيء إذ يقف العالم الخرب على حافة هاويةٍ سحيقةٍ لا مناصَ من السقوط فيها، ولودققنا في رؤية حسب هذه التي تبدو جديدةً في مسيرته الشعرية لوجدنا لها أصولَها المتنوعة التي إستمدَّها من مكونات ثقافته الفلسفية والأدبية الواسعة بعد عمر أفناه في التلقي الحصيف، وسواء أَمكنَنا أَنْ نصلَ إلى حقيقةِ مصادره بالإحالة أم بالإشارة فإنَّنا على ثقةٍ من إلتقاء تلك المصادر مع روافدَ أدبيةٍ ذات أصول فلسفية شاعت في القرن العشرين وكانت لها آثارُها في مجمل نتاجه، وسنذكر منها ما كان له ظهورٌ واضحٌ في ديوانه ويمكن

الاستدلال عليه بالقصائد التي تؤكِّد تلك الرؤية أو تتجاوب معها ولو من بعيد؛ ولعلَّ من الصعوبة البالغة فصل تلك المصادر أو الإشارة اليها منفردةً ذلك بأنّ حسباً لا يستعملها عن وعيٍ أو قصدٍ إنَّما هي منصهرةٌ في حصيلةٍ واحدةٍ لا تكاد تنمازُ من بعضِها.

إنَّ حسباً ينطلق في ديوانه هذا، مستنداً إلى المصادر التي إستمد منها، من شعورٍ عميقٍ بالخيبة لِما آلَ إليه حال الإنسان المعاصر، "فقد إنحلَّ ما كان يُعدُّ يقيناً من قبل ، وإنهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة وفجأةً وجد الإنسانُ نفسَه أَمامَ عالمٍ مخيفٍ وغير منطقي أيْ بأختصار لا معقول وسقطت فجأةً جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي فإذا هي سرابٌ خلَّبٌ وهراءٌ أَجوف وصفيرٌ في الظلام، وإذا حاولنا أنْ نتخيّل مثل هذا الوضع في الحياة الاعتيادية فسوف يكون ذلك معادلاً لتوقُّفنا فجأةً عن تفهم حديث يجري في حجرةٍ ملأى بالناس، وإنَّ ما كان له معنى في لحظةٍ قد أصبح في اللحظة التالية عجمةً وهذياناً بلغةٍ أجنبية، وإنَّ ما كان يُعدُّ مشهداً مألوفاً ومطمئناً قد تحول في الحال إلى فزعٍ وكابوس أحلام".[٦]

- **الفلسفة الوجودية:** إذا كانت الوجودية قد أبرزت الحريةَ بوصفها الغاية التي يسعى إليها الفرد فإنَّها قد جعلت بمقابل تلك الحرية ضريبةً قاسيةً وهي الشعور بالهجران والقلق الذي يقود إلى العبث والغثيان، وإذا كانت الوجودية قد جعلت الوجودَ

يسبق الماهيةَ فإنَّها رهنت ذلك بالإنقياد إلى العدم، "والعدم عنصرٌ جوهري أصيل يدخل في مقومات الوجود وهو يكشف عن نفسه في حال القلق التي هي الحال الوجودية من الطراز الأول".[٧] وقد يكون شيوع هذه الرؤية وليدَ ظرفٍ زمانيّ محدَّدٍ هو الحربان العالميتان الأولى والثانية وما نتج عنهما من تحطيمٍ لكل المبادئ الإنسانية والمثل الأخلاقية ولكنّها وجدت تمثيلها الفكري الناضج على يد الفرنسي جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) فيلسوف الوجوديّة الأشهر الذي "ربط الحريَّةَ بمفهوم العدم فذهب إلى أنَّ الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع بفعله أن يقحِمَ العدمَ على الوجود وقرّر أنّ حريَّتَه لا تخرج عن كونِها مظهراً لوجوده الناقص الذي يتخلَّله العدمُ من كلِّ جانب ومعنى هذا أنَّ الحريَّةَ السارترية قد إرتبطت في ذهن صاحبها بذلك العدم الذي يفْصِل الإنسانَ دائماً عن ماهيَّتِه، وكأنَّ الإنسانَ هو الموجود الوحيد الذي يملك القدرة على إفراز ذلك العدم الذي من شأنه أن يعزله عن باقي الموجودات".[٨]

- **اللّا معقول:** مصطلح مسرحي في أصله "يطلق على جماعةٍ من الدراميين في حقبة ١٩٥٠ لم يعدّوا أنفسَهم مدرسةً ولكنْ يبدو أنَّهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون".[٩] وقد شاع مسرح اللّا معقول في الظروف نفسها

التي ساعدت على إشاعة الفلسفة الوجودية فهو يستمد منها مبادئه ورؤيتَه مجسدةً في أعمالٍ تطبيقيةٍ، ويشتركان في إثارة المشكلات نفسِها التي تواجه الإنسان في محنة وجوده "كالحياة، الموت، العزلة، التوصيل"[١٠]، والشعور بالقلق الذي يمثل مبدأ من المبادئ الرئيسة التي يشتركان فيها.

غيرَ أنَّ المؤمنين باللّا معقول ركزوا على مبدأ مهمٍ هو العبث فزادوا على ما قالت به الوجودية وأصبح العبث هو المآل الأخير الذي يغمر شعورَ الإنسان نتيجة القلق، والشعور بالعبث "يمكن أَنْ يصْفعَ أيَّ إنسانٍ يقف على ناصية أيّ شارعٍ، ولادة الشعور المباشرة هذه تأتي عادة في واحد من طرقٍ أربعةٍ أو في عدد منها"[١١] ويمكن تلخيصها بالطبيعة الآليَّةِ للحياة التي تقود إلى التساؤلِ عن قيمة الوجودِ وغايتهِ والإحساسِ الحادِّ بمرور الزمن، وإنَّ الزمن هو قوة تدمير وإحساس المرءِ بأنَّه متروكٌ في عالمٍ غريبٍ يؤدّي إلى الشّعور بالغَثَيانِ، فضْلاً عن شدَّةِ الإحساسِ بالعُزلةِ عن الموجوداتِ الأُخرى.[١٢]

ويعرّف ألبير كامي(١٩١٣-١٩٦٠) العبثَ بأنَّه "غيابُ التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التي يعانيها الذهن، والجوابُ الواضح يكون إمّا بالإنتحار أو على النقيض من ذلك طفرة في اللّا يقين".[١٣] ولعلَّ أَفضلَ

تجسيدٍ لذلك نجده في مسرحيات صموئيل بيكت (١٩٠٦-١٩٨٩) سواء في شخصياته المسرحية أم في اللغة العاجزة التي أدارها على السنة تلك الشخصيات.[١٤]

ويفيد ألبير كامي من التراث اليوناني في جلاء الشعور بالعبث حين يشبّه الإنسان بسيزيف الذي حُكم عليه بحمل صخرة شقائه الى الأبد "فالإنسان يشقى في غير جدوى، ويجهد نفسه ببالغ الجهد وجهدُه ضائع ويعمل آناءَ الليل وأطرافَ النهار ولا يبلغ من عمله شيئاً "كلُّ ما في الوجود عبثٌ" ويا ليتَه شقى وأَجهدَ نفسَه وعمل دون أنْ يشعر، إذنْ لَما أَحسَّ بالعذاب ولَما أَدركَ أنَّ كلَّ شيءٍ عبثٌ، ولكنَّ مصدرَ العذاب هو هذا الشعور أو الوعي الذي ينتابُ الإنسانَ في بعض اللحظات النادرة في حياته، أعني تلكَ التي يَخْلُدُ فيها إلى نفسِه ويفكّرُ في قيمةِ ما يعمل، هناك تُزلزِلُه هذه الحقيقة الأليمة الرَّهيبة: "كلُّ ما في الوجود عبثٌ".[١٥]

- **فلسفة التشاؤم:** يمثّل التشاؤم أَحدَ طرفي ثنائيّةٍ يقابل بها التفاؤلَ، وقد آمنَ به بدرجاتٍ مختلفةٍ كثيرٌ من الفلاسفة والأدباء والفنانين، وقد يكون شاعر المعرة أبو العلاء المعري (ت٤٤٩ هـ) أحدَ أبرزِ هؤلاءِ الذين كانوا في متناول ثقافةِ حسب الشيخ جعفر الأدبية والفلسفية على السّواء، ولهذا الإتجاه ما يسوّغُه إذا نظر المرءُ الى طبيعة الحياة وما فيها من

شرّ، وما تؤولُ إليه بعد الجهد والعذاب في نهايتها إلى الموت الذي لا بدَّ منه، فالحياة هي رحلةُ ألمٍ تفضي إلى السأم ثم الموت لذا هي "شرٌّ يشهد به النظر في ماهيّة الألم واللذّة، الألمُ إنفعال إيجابي هو ترجمةٌ مفيدةٌ للحياة، واللذة هي إرضاءُ هذه الحاجة وتلطيفٌ مؤقَّتٌ لها"[١٦] وهذا ما يؤكِّده، بعد أنْ آمنَ به الفيلسوف الألماني شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠) الذي يعد فيلسوف التشاؤم في الفلسفة الحديثة فهو يرى أنَّ "الحياة شرٌّ لأنَّه لا يكاد الإنسان يشعر براحة الألم والحاجة حتى يتملكه شعور بالسآمةِ والملِ ممّا يدفعه إلى البحث عن شيءٍ يعوضه عن شعوره بالملل والسآمة ويبدأ في مواجهة المزيد من الألم ... والحياة شرٌّ لأنَّه كلَّما صعد الكائن العضوي وارتقى زاد ما يقاسيه من الآلامِ وإنَّ زيادةَ معرفته لن تحلَّ مشكلة آلامِه"[١٧] لأنَّها تعني مزيداً من الإطّلاع على هذه الآلامِ وقسوتها، "وكلَّما زكا العقلُ ودقَّ الشعور إشتدَّ الإحساسُ بالألم، فألمُ الإنسان أكثرُ وأشدُّ من ألمِ الحيوان، لذا يتفاوت الناس في عدد آلامِهم وقوة شعورِهم بها".[١٨] ويتعزّز الشعور بالتشاؤم كلّما تقدم العمر وآذنَ بالأفول. "فالشيخوخة تحرّر صاحبَها من العاطفةِ الحيوانيةِ التي إستبدت به ولم تتوقف عن تحريكِهِ حتّى ذلك الوقت، ومع ذلك لا يجوز لنا أَنْ ننسى أنَّه بعد خمود هذه العاطفة فإنَّها تأخذ معها حبَّةَ الحياة ونواتَها ولا يبقى سوى

القشرة الجوفاء، وتتحول الحياة عندئذ إلى مهزلةٍ بدأتْ بممثلين حقيقيين وإنتهتْ أخيراً بأشباحٍ آليّةٍ إرتدت ملابسهم وحلَّت في مكانهم"[١٩] وهذا ما يفسّر لنا إبتعادَ الشّباب عن الشّعور بالموت، "ففرحُ الشبابِ ومرحِهِ ناجمٌ عن إنَّنا لا نرى الموتَ عندما نكون صاعدين إلى ربوةِ الحياةِ لأنَّ الموتَ في أسفلِ الجانبِ الآخرِ من الهضبة، فإذا إقتربنا من نهاية الحياة فإنَّ كلَّ يومٍ يمرُّ بنا يبعثُ فينا نفس الإحساس الذي يحسُّ به المحكوم بالإعدام في كلِّ خطوةٍ يخطوها في طريقه إلى المشنقة".[٢٠]

وأظنُّ أنَّ حسباً قد قادته خطاهُ الواهنةُ إلى الجانب الآخرِ من الهضبة فواجه الموتَ وأحسَّ به، إنْ لمْ يكن في واقع الحال ففي رؤية الفنان، والفنُّ مهربٌ مؤقَّتٌ من الشعور بالموت في أقلِّ تقدير.

- **الشعراء السابقون:** كلُّ شاعرٍ هو نتاجُ أسلافِهِ السابقين، وإذا كان من غير الممكن عملياً تفكيكُ ذاكرة الشاعر وإستخراجُ ما اختزنتْهُ من الشعراء السابقين فإنَّ من الممكن أنْ يُحاطَ ببعضهم بالإستدلال على أبرزِ آثارِهم في نتاج الشاعر اللّاحق، وحالُ حسبٍ حالُ غيرِه، غير أنَّه ينْمازُ من سواه بأنَّه يُحسِنُ إخفاءَ ما تجود به ذاكرته، بل هو أحياناً لا يقدِّم شيئاً واضحاً يمكن ردُّه بنصّه إلى مصدرِهِ فهو مثقف يعيد إنتاجَ

مكونات ثقافته بما تمليه عليه رؤيتُه وأسلوبُه الفنيان، لذا نجد حسباً يلتقي مع كبار شعراء العصر على سبيل التمثيل لا الحصر: ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) الشاعر الانكليزي الذي ربَّما يُعدُّ من أكثرِ الشعراء أثراً في الحركة الشعرية العربية الحديثة، "على أنَّ تأثيرَ إليوت الأكثر أهميّةً في شعرنا الحديث لم يقفْ عند حدود الاقتباس والتضمين بل جاوَزَه إلى الآثارِ البعيدة غير المباشرة التي منحت القصيدةَ العربيةَ الحديثةَ أداءَها الجديد، فقد كانت قصائد إليوت أهمَّ الصوى التي إستعانَ بها شعراؤنا في الطريق المضبَّب المتعثِّر الفاصل بين التراث وبلورة المصطلح الشعري الجديد كالإفادة من الأساطير والثقافة ورشاقة التصوير ودقَّته والتكرار الموحي والمفارقات الدرامية والمنولوج وأسلوب الدعاء والصلوات واستعمال نغمة الحديث والألفاظ الدارجة جنباً الى جنب مع الألفاظ المحافظة والتداعي السريع بين اللقطات وتقسيم القصيدة على مقاطع وحتى شذوذ التراكيب الظاهري والجمع غير المتوقع بين مواد من تجارب متباعدة بقصد إحداث أثرٍ كلّي يوحي أكثر مما يقرّر".[٢١] ولكنّ حسباً لا يلتقي مع ما التقى معه الشعراء العرب حسب، بل يجاوز ذلك الى نقطة أكثرَ أهميَّةً هي شعور إليوت بخواء هذا العالم وحطَّته وخسَّته واليأس من صلاحه إذ ينصَبُّ جلُّ همِّه على الموت

والشيخوخة وإنعدام المحبَّةِ وتفكّكِ الروابط الاجتماعية[٢٢] وهو ما يجعل حسباً – في ديوانه هذا في أقل تقدير– ينظر من الزاوية نفسها التي نظر منها إليوت الى الحياة وما فيها من خرابٍ يقود إلى الموتِ الأليم، لذا نجد في الديوان مفرداتٍ كثيرةٍ يمكن إرجاعُها إلى إليوت مثل: السأم والضباب والقلق والحديث عن شيخوخة العالم وغيرها.

ويلتقي حسب مع الشاعر الفرنسي الرجيم شارل بودلير (١٨٢١–١٨٦٧) ولا سيَّما في ديوانه "أزهار الشر" حيث الغضب على هذا العالم الدنس والثورة عليه، فيستمدّ منه حسب بعض استعمالاته، لذا تكرّرت لديه رموز الخراب كالعثّة، والجثّة، والبومة، والخلد، والمرأة القاتلة، وغيرها، ويعزّز هذا ذكر حسبٍ نفسِه الشاعرَ بودلير في أكثر من مرة في ديوانه.

ويمكن أنْ نعدَّ الروائي الروسي تيودور ديستوفيسكي (١٨٢١–١٨٨١) مصدراً ذا أَثرٍ واضحٍ لدى حسب يتجلى في الاقتباسات التي صدّر بها بعضَ قصائدِهِ، وفي الإشارات التي أدرجَها في تلك القصائد أيضاً، هذا فضلاً عن المضمون الكلّي الذي يتناغم معَه من بعيد.

وكذلك (الواقعية السحرية) التي وجدت أوسعَ انتشارٍ لها على أيدي كتّاب أمريكا اللّاتينية في القرن العشرين، فحسب قد يبدأ أحياناً من الواقع المرصود لكنَّه سرعانَ ينتقل به إلى عالمٍ سحريٍّ يشْبه عالمَ

ألفِ ليلةٍ وليلة ويتناغم معه، بلْ هو يذكُرُهُ وينصُّ عليه، ولا غرابةَ في الدمج بين العالمين لأَنَّ أَلفَ ليلةٍ وليلةٍ أَصلٌ رئيس من أُصول الواقعية السحرية الحديثة.[٢٣]

ويبدو أَنَّ حسباً قد بلغ هذه المرحلة المتشائمة بعد أنْ مرَّ بمرحلةٍ روحيةٍ فيها قليلٌ من الصوفية جاءتْه في بعضِ صورِها من ترجمته لقصائدَ مختارةٍ من الشاعر الروسي الكساندر بلوك (١٨٨٠–١٩٢١) ذي الإتجاه الرمزي الروحي، ولو دقّقنا في المقدمة الطويلة التي كتبها حسب لتلك الترجمة لوجدنا ميلاً واضحاً لديه في الاهتمام بهذا الإتجاه وإبرازِ الحريَّةِ الروحيَّةِ والبحث عن روح العالم الخالدة المتمثّلةِ بالأُنوثةِ الأَبديَّةِ، وفيها "تتّضح معاناة الذات الشاعرة لدى بلوك وتطلُّعِها إلى الإحساس بالوصولِ إلى الوحدة الكونيَّةِ الأَبديَّةِ التي تفتح الطريق من ظلام اللّيلةَ المُدْلَهمَّةِ – الغربةِ الأرضيَّةِ – إلى النور العظيم للنهار الآتي"[٢٤] ولكنْ يبدو أَنّ حسباً لم يستطع الخروجَ من الظلمة إلى النور وظلّ يجوب في ظلام الغربة الأرضية "ولم يزل الشاعر في محاولة العبور إلى الشاطئ الآخر، وهو يترقّب تدخّلَ قوّةٍ ما تضمّ في إناءٍ عميقٍ واحدٍ أخلاطاً من وجدان الفراشة الجميلة وصبر الجمل النافع المثابر وتكشف للعالم عن الضرورة الحرة والوعي بالواجب الرائع"[٢٥] إزاءَ عالم فُرِضَ عليه العيشُ فيه، ومواجهة كلِّ ما فيه من مآسٍ تفتح العينَ والنفسَ والعقلَ على هُوَّةٍ موحشةٍ عميقة.

أبرزُ مظاهرِ الّديوان:

غالباً ما وجد النقاد في تصدير الشاعر ديوانه مفتاحاً مهماً لدراسة ما في الديوان، وقد شاء حسب الشيخ جعفر أن يطيلَ في تصديره الذي أسبغ عليه سمات الغيب وأسلوب الحكي في التراث العربي وهو يدور حول فكرة مركزية هي الهرب من مواجهة الحياة وأَهلها والإعتصام بالإنفراد والعزلةِ إستيحاشاً منهم، فالهاتفُ ينصَحُ أَحدَ الأولياءِ بأَنْ يكونَ في الدنيا فريداً وحيداً طريداً مهموماً حزيناً كالطير الوحداني، والطائرُ يقول في آخر عهده بصحبة الناس: "وأنا الغريب الطريد الفريد الوحيد قد تزوّدتُ من عندكم من الحزن عبْءً ثقيلاً لا يحمله معي أحد"[٢٦] ونرى طائر الدرّاج يتعوذ من شر بني آدم!

وهذا يعني أَنَّ حسباً قد أعلن بوضوح وصراحة عن إخفاقه في معاشرة الناس في الحياة الدنيا وهو يسعى إلى العزلة عنهم لينجوَ بنفسه أَو ينطويَ عليها، وهذا ما يجعلنا نربط هذا الشعور بما انطوى عليه أَدبُ واحدٍ من أَهمّ قصّاصي العراق المعاصرين هو القاص (فؤاد التكرلي) الذي يدور أَهمُّ نتاجِه على محور بِنْيَةِ الإخفاق كما بيّن ذلك الناقد (فاضل ثامر) الذي وجد "أَنَّ أغلب أبطال التكرلي يواجهون تجربةَ الإخفاقِ في حياتهم ولهذا يجدون أنفسَهم في كثيرٍ من الأَحيان أَمام طريقٍ مسدود إلى الموتِ أو الإنتحارِ أو الجريمةِ أو خرقِ العرفِ الإجتماعي السائد"[٢٧] وإذا كان حسبٌ لا يلتقي حتماً مع

التكرلـي فـي النهايـات التـي يوصـل إليهـا أبطالَـه أو شخصـياتِه فـإنَّ شخصـيات حسـبٍ كشخصـيات التكرلـي مـن ناحيـةِ الإحسـاس "بهـذا الإستيحاش والإغتراب داخل العالم، وهي غالباً ما تظلُّ وحيدةً معزولةً مقرورةً، وممّـا يعـزّز ذلـك أَنَّ قصـص التكرلـي غالبـاً مـا تعتمـد علـى شخصيةٍ محوريَّةٍ واحدةٍ ممّا أَتاح الفرصةَ الكافيةَ لتسليط الضوء على طبيعـة هـذه الشخصـيّةِ وتحليـلِ معاناتِهـا الداخليّـة وردود أَفعالِهـا إزاءَ الواقـع الخـارجي وأهـمُّ مـن ذلـك الكشـف عـن عـوالم الإخفـاقِ والفشـلِ والخيْبةِ في حياتها"[٢٨] وهذا ما نجده واضحاً لدى حسبٍ[٢٩] الذي يدرجُ شخصـيّاتِه فـي قصـائده – وهـي ذات منحـى سـرديٍّ سـنقف عليـه – لتواجِهَ مصيرَها المحتوم في النهاية الفاجعة، وهو لا يتوانى أن يبدأَ ذلك من أوَّل قصيدةٍ في الديوان، فالظلُّ الوحيد الذي يوحي بامرأَةٍ ينتهي إلى الموتِ شنقاً:[٣٠]

وَهُنا انفتحَ البابُ عنها مُعلَّقةً
كالرِّداءِ المُعلَّق في الحبلِ مائِلةً، مُتمايِلَةً
في اتّجاهِ الستار
وأنا والمحطَّةُ والنّاسُ فيما وراء الستار!

والستار رمز العزلة والوحدة بعد أَنْ شُنقت المرأة وهي رمز الحياة، وهذا يعني أَنَّ حسباً ينطلق في ديوانه هذا من لحظة إنتهاء الحياة وانطواء ظلِّها وما ينتج من شعور بخيبةٍ عميقةٍ تملأُ نفسه باللّا جدوى، وما هي إلّا أباطيل.

ولا يكتفي حسب بقتل المرأة حسب، بل يجعلها قاتلةً أيضاً تستعمل الشنقَ أَداةً في ذلك، وهذا ما تظهره بوضوح قصيدة "القفص"[٣١] فالمرأةُ تعيش في النهار مع صقرٍ حبيس رمزاً للرغبة، وفي الليل تتصيَّد المتوحِّدين من طرقات المدينة:

في قصرِها العالي المُطلِّ بِشُرفَتيه
تخلو إلى الصقرِ الحبيس
في عزلةِ المتعبِّدين!
ومع المساءِ تُعِدُّ مائدةً وحفلاً
وتُخبّئُ الأَقراصَ عن قربٍ، وتنتَهِر القطط
وتلفُّ كالسّاعي المدينةَ أَو تَجوبُ الدّرب
كالسّكرى بمركبةٍ طويلةِ
تتصيّد المتوحِّدين!

وقد جعل حسب الصقرَ ثالثاً بين المرأة وضحاياها، وهو دافع لفعلها فهو رمز الرغبة المتوحشة في القتل وافتراس الضحايا:

فإذا استفاقَ الطيرُ * في القفصِ المدلّى
وتَسرْبَلَ الضّيفُ المخدّرُ بالكَرى
شَدّت إلى الوَتَدِ المُعلَّقِ حبلَها الضاري الطويل:
وهناك في الظلِّ الظَّليل
تَتَلقَّفُ الموتى الحُفَر
وُيهالُ بالرَّفش الثَّرى

تحت العرائش والنخيل!

إنَّ مهمة الصقر لا تنتهي في القصيدة عند هذا الحد، وإنَّما هو الدافع الدائم للجريمة فعندما تهدأ رغبة المرأَة في الإنتقام قليلاً إذ تنام في مقعدِها الوَثير:

يزْنو إليها الصقرُ من حينٍ لحين
ويَصيحُ كالحرّاس في الضوءِ الكَليل!
فإذا بها من نومِها
تمشي كما تمشي المَليكَةُ في اخْتِيال
وَتَشدُّ في الوتَد الحبال
وتُطيحُ بالكرسيّ عن ظلٍّ يحوم ولا يُرى
وتجرُّه كالكيسِ في الممْشى الطويل!

أَمّا الحبل والحبال فكانت وسيلة المرأَة في الشد والجذب، أي التحكم وإنزال العقاب في نهاية المطاف فهي رمز العمر الممتد ولكنّها أداةُ القتلِ العريقة في تاريخ العنف في العراق أَيضاً.[٣٢]

قدم حسب المرأَةَ القاتلةَ في صورة من الرقيّ والحداثة فهي تتصيد ضحاياها في سيارتها الفخمة "الكاديلاك" وترخي عليهم ستائرها الوثيرة! وهذا ما صنعه أيضاً في قصيدة "آلة اللّيل"[٣٣] فالمرأَة هنا فتاةُ غلافٍ شهيرة تملأ صورُها الشوارع والساحات وتظهر في إعلانات لفائف التبغ، هذا في النهار، ولكنّها:

ومع انتصاف الليل تخرُجُ في ارتخاء الضوء

من خَلَل الصوَر

وبخطوِها اللّيلي ترقى السلَّمَ العالي،

وتكمُن في انتظار!

فمتى انثَنى متسلِّلا في غفلةٍ منّا، وسار

رجلٌ إلى أوكارِها إلتفّتْ عليه فلا يُفيق!

وقُبيلَ أَنْ يتداركَ اللّيلُ النهار

تُلقي بجثَّته إلى الركن الظّليل

وتعودُ ملءَ عيونِنا المتضبّبات إلى الجدار

يؤكد حسب في هذه القصيدة مبدأ الخيبة والإخفاق الذي كان عنصراً أساسياً في ديوانه هذا، فهو يحاول الثأرَ للجثّة الطريحة ولكنه يلتحق بصاحبه – الذي هو هو – بطريقة أخرى تجعله محل سخرية المرأة الضحوك:

فتعثَّرتْ قدمي بجثَّته الطريحة،

والتفتُّ إلى الجدار:

(سأُطيحُ بالصّور الصفيقة عنه)

فالتَصقتْ يَداي

برطوبة الورق المثبّت،

واحتدَمتُ أُريد نزعَ يدي عنه،

فما اقتدرتُ، ولم أجدْ أَحداً سِواي!

وتدارَكَ اللّيل النهار

وأَنا أُحدِّق في الصور

متحجِّراً لِصْقَ الجدار!

لصقَ السمنتِ، ولم تزل هي في ابتهاجِها الضَّحوك

ترمي الغلائلَ للِّرياح

وللمطر!

إنَّها الخيبة واللّا جدوى التي تفتح باب التأويل أمام استعمال حسب المتكرر للجثَّة بصورٍ مختلفة ويمكن أَنْ نجدَ لها أَصلاً في مسرحية "ميديه" ليوجين يونسكو (١٩٠٩ – ١٩٩٤) فهي تؤخذ "صورةً شعريةً، ومن طبيعة الأحلام والصور الشعرية أَنْ تكون غامضةً، وأَنْ تحملَ في الوقت نفسه حشداً من المعاني ومن ثم فإنَّ من العبث أَنْ نسألَ ما الذي ترمز إليه صورة الجثة؟ ومن ناحية أخرى يستطيع المرءُ أَنْ يقول إن الجثَّةَ قد تثير في النفس القوة المتزايدة لأَخطاء سابقة أو لجرم ماضٍ، وربَّما ذبول الحب أو موت الود، أي أنَّها على أَيَّةِ حال رمز لشَرٍّ ما يتقيّح ويزداد سوءاً مع مرور الأيام، ويمكن أَنْ ترمز الصورة لفكرة واحدة من هذه الأفكار أو لها مجتمعة، وإن قدرتها على إحتوائها هذه الأفكار كلّها تعطيها القوة الشعرية التي تمتلكها من غير شك".[٣٤]

صور أخرى للمرأَة: قدم حسب المرأة في صور مختلفة، ولكنّها تكاد تجتمع عند نقطة دلاليّة واحدة هي نفسها النقطة المحورية في ديوان حسب كلّه وهي العجز واليأس والخراب ثم الموت معنوياً كان أم

مادياً، ومن ذلك صورة المرأة الشحاذة أو المتسوّلة كما في قصيدة "صندوق الدنيا"[٣٥] التي تختزل حكاية شحاذة:

أَفْضى الفضولُ بخطوتي ليلاً إلى الجسر العتيق
فبَدتْ حيالَ المعبر السفليِّ في الضوء الهزيل
شحّاذةٍ دبّاءَ تومئ باليدين
(شلَلٌ) أَلمَّ بها فَأقعدَها هناك!

لكنّ حسباً سرعان ما يغير هذه الصورة البائسة للمرأة ليدخلها في عالم سحري حين تصل مأواها الرثيث ليتحول إلى خدرٍ ذهبي:

قالت: (سترحَلُ فانتزعْ هذي الثياب
وإليكَ أرديَةَ الملوكِ الغابرين!)
وأَدارَت المفتاحَ فانفتحَ الجدار!

وتعود الشحاذة إلى مكانها عند الجسر العتيق بعد انقضاء الليل:

ولم تبرحْ تقصّ إلى الصباح
قصصَ (اللّيالي الألف) من يوم ليوم
في خدرها الذهبي، في أثوابها الخضر الفساح!
ومع الصّباح
تعود ظالعةً إلى الجسر العتيق!

أمّا في قصيدة "ممر الزيزفون"[٣٦] فيقدم حسب شحاذة عراقية الملامح ترتدي العباءة وهي تصطحب طفلة تهدي إليها النقود وتعود لتبتسم في ارتياح كما بدأت ولا شك في أنها صورة واقعية تمثل تماماً

عصرها في تسعينات القرن الماضي وإن استطاع حسب أن يخفي انتماءَها في ظلاله الشعرية الكثيفة، وهي تظل دليلاً على عالم الخراب الذي يبرزه حسب في الديوان.

المرأَة الشيخة: جعل حسب نساءَه ينطوين على صفات الخيبة والعجز، وتحمل الشيخوخة هذه الصفة، لذا قدم حسب بعض نسائه في زمن شيخوختهن، ومن ذلك ما أورده في قصيدة "العثة"[٣٧] إذ جعل المرأة في الثمانين وحيدةً، منعزلةً يهيمن عليها الفتور وثقل الحركة فيجعلها كالنائم أَثقلَ جفنيه النعاسُ، أو كالمريض المخدّر، وحين يكسر هذا السكون بطَرَقاتٍ على بابها الموصد تصيبها الخيبة أيضاً إذ لم يكن الطارق سوى طفل طيّرت قدم كرته!

وفي "حفل في العراء"[٣٨] يقدم حسب إمرأةً شيخةً تستجدي شيئاً من علامات الحياة من دون جدوى:

وهنا اقتربتْ شيخةٌ
يلفحُ النفسَ الوجهُ من مثلها ويفوح الكحول
ساعةَ امتقع الضوء في الثلج
والتمَّ، في حانةٍ، بالصِّحاب الكحول
وهي تسأل (نفحةً)
يتساقى بها في الزوايا السكارى الكحول
في النَّثيثِ القروي
والريح تلتفُّ ملتاعةً تتشهى الكحول!

ثم يتجه حسب بالمرأَة نحو الموت، فبعد أنْ قدمها عاجزةً خائبةً يوردها الموت، ومن ذلك ما أشار به الى النسوة الأموات في قصيدة "البلدة الزائلة":[٣٩]

وتَمرّ النسوة الأموات في السوق ظلالاً مبهمة
يتلمسْن العباءاتِ ويمضغْنَ العلوك
ويطفِّفْنَ حبالاً لم تزل تعلو وتدنو
بالموازين انتظاراً كالمشانق
وبأفواه الحوانيت التجار
يتلوّون خيوطاً كالدخان!

إنّها صورة واقعية أخرى للسوق العراقية المحاصرة بالتجويع والغلاء.

إنتهى حسب بالمرأة الى الموت من حيث بدأ بها من العجز والخواء والخيبة والقنوط مثلما فعل مع الرجل أيضاً، وبهذا يكون حسب قد أحكَم طوقَ الموت على طرفي الوجود: المرأة والرجل، فلم يبقَ في الحياة إلاّ صور أشباح نخرة، وأجساد بالية لا حياة فيها أو لها، فالخراب يعمّ الوجود ويشلّ حركته.

الخراب: من المهيمنات الرئيسة في ديوان الفراشة والعكاز، فبعد أن أنهى حسب الحياة ممثلة بالمرأة وحوّلها الى قاتلة بدأ يسرد آثارَها، وتمثل قصيدة "المنقار"[٤٠] واحدةً من تلك الآثار، فالرمز الذي استعمله حسب هو بومةٌ محشوّةٌ بالقش، والقش رمز الفراغ، فهي في

أصلها مجرد لعبة لا أكثر لكنَّها تتحول الى وحشٍ قاتلٍ مفترس أداتُه ذلك المنقار المدمّى:

وأَرى البومةَ من فوقي تحوم
ساعةً قبل اعتكارِ الضّوءِ في الكوّة فجراً وتعود
(رمّةً) محشوّة الجلد بقشٍّ وخيوط!
إنّما أربكني منها الخروج
وعراك القطط الحمقى ببابي وانتثار
أَعظُمِ الفئران في الحجرة والرّيش المدمّى

لا تبعد هذه القصيدة عن بعد سياسي واضح فهي تشير الى السلطة في العراق وضحاياها الذين لا حول لهم ولا قوة، وأَمّا الحجرة فهي هذا الوطن المحجور فيه أهله كالأسارى العاجزين.

ولا يجدي التخلص من البومة، فالمحاولة الأولى بيعها لأحد الصبيان:

وسريعاً ما تخلّى
عائذاً بالله من منقارها الدامي الملطّخ
واتّقاد الشرّ الأصفر في أحداقها الزرق الصقيلة!

وكذا المحاولة الثانية، إذ تعود البومة ليس على الخرائب – وهو مكانها المعتاد – ولكن:

بين أطراف القرى والنخل ليلاً في المزارع
وهي تحت الكوَّة المنفتحة

لم تزل تنفضُ عنها القطرات الدبقة!

أما رمز الخراب الآخر الذي استعمله حسب فهو "العثَّة"* وهو عنوان القصيدة[٤١] التي تتحدث عن إمرأةٍ في الثمانين:

تتمطّى الثمانون من حولها

يتمطّى الفتور

صوراً في إطاراتها أَكلتْها العثَث!

وامتلاء الحقائب، في ظلّها، كانتفاخ الجثث!

ومن رموز الخراب المهمة لدى حسب "الخفّاش" فهو الطائر الليلي الذي يأنس بالظلام، وقد جعله حسب مرادفاً لروح الشر التي انتزعت الحياة من الشاعر، ويشير الإهداء الى روح "فاوست" الى إمكان المقايضة نفسها التي أجراها الطبيب فاوست مع الشيطان بأن منحَه القدرة السحرية العجيبة، لكنّ حسباً يجعل "الضروس" وهي رمز الفتوة والقدرة بدلاً من الروح في حكاية فاوست مقابل الخمر، أي التمتع بلذة الحياة وسكرة الشباب، ويظهر الخفاش في قصيدة حسب بصورة مصّاص الدماء:

مُلقى وفي الضوء الكليل المروحة

تلقي على السقف المخطط ظل مصّاص الدماء!

فضّت قماقمَها الرياح، وأَوغلَ الليلُ المطير

ويظهر الخفاش كما يظهر المارد الجبار منبثقاً من الدخان:

وانبثق الدخان من الزجاج وهو فيه:

كهل مشى الوخطُ المفضّض في سوالفه الطوال وقد انطوى بيديه معطفُه البليل!

فقد خدعه الخفاش بالصفقة ومضى، وظل المخدوع يستزيد حتى نهاية العمر ليدفع الثمن الباهض:

أعبُّ وأستزيد
منها، وفي القدح الأخير وقد خلا،
أبصرتُ أسناني كأصداف الحصى البالي الكسير!

الشيخوخة: قدم حسب معظم شخصياته شيوخاً وشيخات أثقلت السنون خطاهم يعيشون في السأم فهم في أرذل العمر وقد غادرت نفحة الحياة أجسادهم الهرمة فتركتها كأنّها أشباح متحركة أو ساكنة، ففي قصيدة "الشيخ والفراشة"[٤٢] يقدم حسب الشخصية بضمير المتكلم متحدثةً عن الزمن الماضي، زمن الشباب الذي لم يكن يأبه فيه لأهمية الحياة ممثلة بصورة الأنثى الرمز:

آنذاك
في المقاهي الظّليلة أو في الكهوف
لم أكن عابئاً آنذاك
بانحدار المعاطف في مثل لون الليّلك مهملةً
فوق أيدي الملاح
لم أكن أترقَّب في مكمني
غير كأس الصباح

لم أكن عابئاً

باندفاعتها نحو طاولتي

وتريّثها

في انتظار اللّفافة والنار

واللفافة والنار تدلّان على التوهج وفورة الحياة وقوتها وهي صفات تندثر في آخر العمر لينقلب معها الموقف الى النقيض:

غيرَ أَنّي فيما تلا من سنين

لم أعدْ أترقب أيَّ وجهٍ سوى وجهها

وانحدار القطيفة في مثل لون الليالك عن يدها واندفاعتها نحو طاولتي

أو تلفّتها بين حين وحين!

وكثيراً ما تكررت صورة الشيخ لدى حسب في هذا الديوان إذ يقدم وصفاً إخبارياً في مقطوعة أخرى:[٤٣]

شيخٌ أَضاع الظلَّ والقرنين تحت الشمس

تخطو به عكّازة المنفى على الساحل

منفرداً، تحثو على آثاره الرملَ الرياحُ الخمس

ولكنّ حسباً يستعمل في مقطوعة "سهرة شاي"[٤٤] أسلوب اللوم والعتاب الموجّه إلى الشيخ:

حَتّامَ يا شيخُ التَّلاهي؟

ما للشّيوخ والمَلاهي؟

وإلى متى منك التولّه بالمفاتن والكؤوس؟

شابَ العريسُ ولم تزلْ في ميعةِ العمر العروس!

إنّها المفارقة الجارحة حين يكتشف في نفسه انطواء صحيفة العمر أمام دنيا مازالت متجلية لسواه فالعلة فيه وليس فيها، وشعوره بالخراب خاص به أيضاً:

فاطْوِ (الصحيفة) واقتعدْ كرسيّك الخرب المهيض

متأمّلاً في ما يدور

واستفرغ (الإبريق) نهلاً والتقطْ (عظةَ الوميض)

أغفى الطُّهاة وأمعنتْ قِطَطُ الأزقَّةِ في القدور!

فدع الصَّبابةَ غيرَ لاحِ

ما للشيوخ وللملاح؟

لكنّ حسبًا ينتقل الى النصح بمواجهة الحقيقة المرة حين يستعمل أسلوب الإخبار الواضح:

هبط الشتاء، أقفر الممشى وآذن بالخواء..

والنصح مني بإعتناق العاويات من الرياح

وبالعواء

فإلى العواء، إلى العواء!

وقد تكون مقطوعة حسب هذه من أشدّ ما في الديوان قسوةً على النفس والقبول بالحقيقة الجارحة، ولكنَّه يقدم الرجل في صورة أشدّ إيلاماً وتلك هي حال العجز إزاء الحياة الماثلة بين يديه، وهذا ما

تظهره قصيدة "الخيط المقطوع"[٤٥] فالفنان الذي يحاول رسم المرأة يعجز عن بلوغ الغاية، وهو يعترف لها بالفارق الشاسع، فبينما الحياة في ثباتها على الاستمرار والتفتح، يغزو الشيب رأسَه ويشيخ:

لم تنلْ منكِ السنون!
بينما استوطن الشيبُ رأسي ومال
بقناتي التقوس، وانتهبتْني الغضون
بمخالبها المائلات الطوال

بل إن الحياة نفسها ممثلة بصوت المرأة تصب غضبها وتقريعها على الفنان العاجز، آسفة على ما انفقته لديه من وقت وساخرة من عجزه وشيخوخته المذلة:

ما دمتَ أخرسَ كالجدار!
أو لم تجد غيري فتسألها لقاءً أو حوار؟
ذهب النهار وأنت من حولي تدور!
وآوت إلى اعشاشها الخضر الطيور
وخلا الممر ... وضوّأَ القبو الفنار!
فلِمَ التسكّع دون قبعة كبحار طريد؟
أغفى القراصنة الشيوخ، وطوّق الملح الحبال
فالريح تلهو باللحى البيض الطوال!

ولذلك تغادر المرأة صالة الفنان لتتركه وحيدًا يعضّ أصابع الندم، ويجترّ الحسرة والخيبة:

".. في هذه الأثناء تختفي المرأة الشابة غير ناظرة إليه.. فجأة يشعر الفنان بالندم المرير وقد وجد المصطبة والممر خاليين من المرأة..وها هو قابع على المصطبة الباردة تحت الأشجار الصفراء.. التعاسة واضحة على وجهه وهو قانط متألم.. ومع الموسيقى المعبرة عن وحدته وندمه يعلو صوته بعيداً كالصدى البعيد بينما هو صامت جامد كالتمثال..

صوت الفنان: (من بعيد بطيئاً واضحاً)

ستظلّ تبحث في المتاحف والوجوه

عن وجهِها.. في الأخريات العابرات!

ما النفع فيما سوف تخلط من حنوط

وتخيط من خرق وتبدأ وتعيد؟

ستظل طيلة عمرك الخاوي البديد

كالفأر يقرضك التردد والقنوط!"

إنه قد بدأ خطواته الأخيرة نحو الموت بعد القنوط ودليل ذلك ما هيأَه من حنوط وخرق وهي بعض جهاز الجنائز الراحلة إلى قبورها، وهذا ما يبدو واضحاً في قصيدة "العكاز"[٤٦]، إذ يقْدم الشيخ على الإنتحار شنقاً:

لم يبقَ في الضوء المضبَّب غير طاولة أخيرة..

يتذمر الساقي العَجولُ حيالها

ويجيء بالقدح الأخير..

سَتَرنُّ في الصحن النقود
ويرتدي الشيخُ الدِّثار
ويدقّ عكازَ زفَّتِه الى الباب الثقيل
وستفتح امرأةٌ مَلول
(سئمت طوال اليوم في النزل الرنين)
غضبى يفوح النفتلين منها، ويثقل وجهها البالي الذرور
ويضيء حجرتَه، ويرقى مقعداً
ويشدّ في الوتد المدلّى
حبلاً سيرمي من تأرجحه به للأرض ظلّا!

وهذا ما تؤكده بطريقة أخرى مقطوعة "القحط"[٤٧]:

كما تتراكم فوق الصحون الصحون
وتركن مرميَّةً للغبار
أكوّمُ في النفس، في حفرة أو قرار
قصائدَ قد حفّرتها الغضون
وأنبش آناً فآن
أضابيرَها البالية
كما ينبش الدّيك في كومَة خالية
فلا حبّة من زؤان
ولا شيءَ غير الحطام الهشيم!
أباطيل قشّ قديم، قديم..

المكان والزمان:

منح حسب عنصري المكان والزمان أهميّة خاصة في ديوانه هذا إذ وظفهما ليعبّرا عن واقع ماثل في ذهنه يخفيه ولا يَودّ أن يظهره، بل يبعد المقصود به الى مسافة بعيدة وراء الأداء الشعري الخبير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إستطاع حسب أَنْ يعطيَ هذين العنصرين – كعناصره الشعرية الأخرى– إمكان التأويل بأكثر من إتجاه، فهما قد يبدوان واقعيّين وقد غطتهما طبقة كثيفة من الشعرية أَحياناً، كما يمكن أَنْ يبدوا ذهنيين لا يمكن الإستدلال عليهما إلاّ بدلالة الشعرية نفسها، فقصيدة "الجثّة"[٤٨] تدور في مكان محدّد هو الحجرة التي تدلّ على الحجر والإنحباس في زمن هو الليل المظلم:

صرتُ لا أَتنفَّسُ في حجرَتي
غيرَ رائحة غثَّة قادمة
من قرارٍ سحيق
تحت أَرضيّة المنزل القاتمة
قبل أَنْ أتلمَّس في الظلمة القفل
منقلباً، عائدا
أتنفَّسها في هواء الممر العتيق

وفي قصيدة "بيت الرياح"[٤٩] يتعاضد عنصرا الزمان والمكان في تنمية أهمية الحدث، فالزمن هو الخريف والخُطا تتردَّد في الطريق:

منذُ أَنْ تعرّى الشجر

وتولّى الخريف الأَخير
والخُطا، تحت نافذتي تتردّد ذاهبةً آتيه
تتردد في هدأَةِ الليل ملْءَ الطريق
فإذا انحدر الطرفُ منّي، وجابَ الطريق
لم أكنْ أتبيَّنُ من أحدٍ أو أرى
غير أعمدة الضوء موغلةً
في امتداد الطريق
بيْدَ أَنَّ الخُطا
لم تزل تتردّد، في هدأة الليل، ملءَ الطريق!

إنّ مفردات الممر والطريق وما يرادفهما تكاد تتكرر في معظم قصائد الديوان ولا شكّ في أن لهذا دلالة قوية يمكن فهم المقصود منها بحسب اتجاه القراءة، فقد يكون المقصود هو الحياة الدنيا التي هي ممر أو طريق إلى الخلود في الآخرة لإنَّ الدنيا مَعْبَر ومن فيها على سفر وهذا ما نجده واضحاً في قصيدة "حفل في العراء"[٥] إذ يرتبط الممر بمر السنين بعد السنين:

أَفرغَ (العابرون) المؤونةَ، وانحدرتْ
بعد تلك السنين السنون
ثم جاء (المسافر) تثقل خطوتَه
في انحدار الطريق السنون
الممر الموشَّح بالثلج يُطوى إلى نصفه

والصبايا النحيفات يلهون بالثلج،
والريح تمحو الخطا والسنون
والقطار المصفّر في الأفق
تنأى به كالدخان السنون!

إنّ هذا التكرار الظاهر للسنين وارتباطها بالعابرين والمسافر والقطار والممر تدل كلها على أنَّ الحياة رحلة باتجاه مصير آخر، ولكنها رحلة على غير هدى، وهذا ما تظهره قصيدة "الحافلة"[٥١] إذ جعل حسب الناس في رحلة في هذه الحافلة التي تترنح بهم في أرض مقفرة الى غير ما جهة، ركابها نيام، وسائقها نائم، وهي تترنح في كل اتجاه كسفينة تعبث بها الرياح:

عندما أيقظتْني الزوابع مرعدةً، ممطرة
كنتُ في الحافلة
عائداً مثلما اعتدت بعد انقضاء النهار
إلى البيت في الحافلة
إنَّما الحافلة
لم تكن في المدينة،
أو في تخوم المدينة
أو في مداخلها المقفرة
مرهقاً كنتُ، والحافلة
في عراءٍ من الأرض

تجري إلى غير ما جهة
متزعزعة الجنب،
مظلمةً، غافلة!

وفي "آخر الطريق"[٥٢] اختار حسب الفندق مكانًا جاءت أوصافه مفصّلةً ليكون المعبِّر عن المكان الارضي الذي يقضي فيه الإنسان رحلة حياته البائسة، أو هو الوطن البائس نفسه، أما الزمن فهو الليل وهو الزمن الغالب على قصائد حسب مقروناً بما يقويه من صفات الظلام كالغبرة والريح والمطر:

في الغبرة الليلية المتوانية
في الفندق البالي الرثيث
في الفندق البالي المطل على الدكاكين الرثيثة
في غرفة متحفِّرة
تلهو الظّلال بها، وتزعق عبرَ كوّتِها القطط
ويشبُّ بين حثالة السطح الصفيق لها اعتراك
ويلحّ خلف رتاجها الواهي على المرضى السعال
ويكابد الربوَ الشيوخ
في الغرفة المتحفِّرة

إنَّها صورة تذكر بصور مسرح اللاّ معقول التي نجد مكاناً نظيراً له هو "المقهى"[٥٣] الذي يبدو مهجوراً من رواده، وصاحبه اكتهل فأراح

المخبرين، وآثارُ المحيطين به تبدو صورةً شاحبةً لا تظهر إلّا في مخيلة الشاعر وذاكرته المجهدة:

بيعَ (للسمّاكة)المقهى القديم
وابتنى البانون أَسواقاً مكانَه
وتوارى الصحب أو ماتوا ومات
صاحب المقهى (اكتهالاً) فأراح المخبرين!
وانطوى النردُ وأيدي اللاعبين
غيرَ أَنّي لم أَزل أَغدو على المقهى
وألقى الصحبَ فيه
ليدارَ الشايُ من حينٍ لحين!

أَمّا الوصف الأَكثر قسوةً فهو جعل الحياة مصحّاً للمجانين، وهذا ما صنعه حسب في قصيدة "الضيفة"[٥٤]، والزمن هو الليل أيضاً:

سمعتُ فحيحَ الريح في شجر المصحِّ، وقد غفا
في الردهة العاوون والمتصارخون
والتفَّ في أطماره (ملك) وأودَعَ (فاتحون)
أيدي الرعاةِ الخيلَ، وانقطع الصهيل
فتَسلّلتْ كالطيف في أفوافِها البيضِ الخفاف
من ثغرة في (السور) أهملها الطهاةُ المهمَلون
وقد ارتمت في ضوئها القمري أَخْيلةُ النخيل
وتلامعت في باحتي الفجوات، واختتم المطر

فصلاً، وشفّ الليل وانقشع السحاب!
وأتت إليّ تجوز ميلاً بعد ميل
وتدق نافذةً وتسألني الدخول!

وفي مسرحية "الصفارة"[٥٥] جعل الأحداث تجري قرب مستشفى للمجانين وكان لهؤلاء دخل مؤثر في أحداث المسرحية حتى إنّهم في النهاية "يقتحمون الحديقة يحيطون بالسكير المنفرد دائرين حوله كالراقصين محتفلين حفلتهم الليلية المتكررة المعتادة.. السيدات بشعرهن الطويل المحلول، والسادة برؤوسهم الحليقة!".

وقد يرود حسب طرائق أخرى في الدلالة على المكان كالتحديد الدقيق لمكان الحدث كما في مسرحية الصفارة في الحديقة الخلفية لاتحاد الأدباء، لكنه لا يلتزم هذا التحديد الواقعي في الفعل الذي يجري في المكان نفسه وهو ما يجعل المكان وسيلة مؤقتة في الدلالة سرعان ما تتغير بحسب متطلبات مجرى المسرحية نفسها، أو يحدد مكان الحدث أَيضاً بالخمّارة التي يصف موقعها بدقة في "الخيط المقطوع"[٥٦] ثم ينتقل الى شقّة الفنان لاستكمال بقية الحدث، أو يجعل المكان مجهول الأصل كما صنع مع " الشيخ الساهي بن يقظان" الذي جاء الى سواحل بحر البلطيق ثم يحدد المكان بالعاصمةالأستونية تالن، وهذه كلها طرائق يستعملها حسب لأغراض فنية ذات أبعاد دلالية تظهرها قصائدُه واضحةً.

أهم التقنيات المستعملة:

إستعمل حسب الشيخ جعفر في ديوانه هذا عدة تقنيات فنية كان القصد منها إثراء الأداء الشعري والإرتقاء به إلى مستوى رفيع من المُكنة والتأثير، وقد تحقق له من ذلك ما يستحق الإشادة والإهتمام، وهو أمر لا يمكن أن يفرّ من بين يدي شاعر خبير أَمضى بضعة عقود في الممارسة الفنية المتقنة ويعد من الرعيل الأول في الساحة الشعرية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن، وما يغذي تلك القدرة من ذاكرة فنية مكتنزة وسعة معرفية وثقافية متنوعة المصادر والموارد، لذا ظهرت قصائد حسب في ديوانه هذا على الدرجة العالية من الإتقان الفني الرفيع وانتفاء الحشو الفائض عنها مع تنوع دلالتها واحتمال تأويلها بأكثر من اتجاه، فضلاً عن تماسكها وإحكام بنائها حتى لا يسع الناقد الخبير أن يتدخل في تكوينها زيادةً أو نقصاً.

لقد توافرت لدى حسب عدة تقنيات منها ما كان استعماله مألوفاً لديه للدرجة التي تغدو معها الحاجة

إلى الإشارة لها غير ماسة، ومنها ما كان له أثر في الأداء والدلالة معًا وهو ما نرى وجوب الوقوف عنده لاستجلاء بعض ملامحه، ومن ذلك نذكر:

- **الإيهام والتماهي:** نقصد بالإيهام الإنحراف الذي يوقعه الشاعر على ذهن المتلقي أثناء تأويله عناصر الأداء الشعري فيبعده عن المعنى القريب أو الواقعي إلى معانٍ

متخيلة، أو العكس حين يغلّف الشاعر المعاني المقصودة بالأداء الواقعي، ويمكن أَن نستشف ذلك في كثير من قصائد حسب في هذا الديوان ومن ذلك قصيدة "الحافلة" التي تسير وركّابها نيام، فالصورة الواقعية لا تعدو أن تكون صورة سيارة كبيرة مملوءة بالركاب تترنح ذات اليمين وذات الشمال في أرض قفراء ولا ينتبه إلى أمرها سوى الشاعر نفسه إذ السائق نفسه نائم أيضاً كبقية الركاب، فهل يمكن أن يقف المتلقي عند هذا المعنى المحدود وحده؟ وكذلك الحال مع قصيدة "آخر الطريق" حيث صورة الفندق البالي الرثيث.

ويقع ضمن هذا، التحول السحري للشخصيات، إذ تنتقل الشخصية من صورتها الواقعية الى صورة سحرية، وهو ما يلتقي مع الواقعية السحرية من جهة، ومع ألف ليلة وليلة خاصة من جهة أخرى وهذا ما يظهر في قصيدة "صندوق الدنيا" فالمرأة المستجدية المقعَدة تظهر في النهار بهذه الصورة البائسة، أمّا في الليل فتتحول الى أميرة ساحرة تقصّ اللّيالي الألف، وكذا الأمر في قصيدة "الضيفة" التي تدخل على الشاعر من حيث لا يعلم وتتدثر في أغطيته هرباً من البرد لكنّه لا يعرف عنها شيئا، وفي قصيدة "الجنية"[٥٧] تتحول لفافة الدخان الى امرأة بصورة "قينة" ثم تختفي من دون أثر:

خرجتْ إليَّ من اللفافة والدخان

جنيَّةً في مثل أردِيَةِ القِيان
في الركن من حانٍ تخافت ضوؤه وخَبتْ كواه
تقتات من صحني، وتقترح الكؤوس بالإعتدال
وتميل ما انعطف النعاسُ بها ومال
حتى إذا ارتحل السكارى، وانتضى الندل الحواه
بيضَ القلانس والمسوح
نبَّهتُها بيدي فما أجدى العتاب والسباب!
فحملتُها وهناً أجوبُ بها الأزقَّة والضَّباب
وأتى الصباح فأدركتْني الشمس أهذي أو أبوح
وأضمُّ أرديةً خلتْ منها كأردية القيان

وهذا ما فعله حسب في قصيدة "الخفاش" كما في قوله:

(أنا) قال
وانبثق الدخان من الزجاجة وهو فيه:
كهلٌ مشى الوخطُ المفضَّض في سوالفه الطوال وقد انطوى بيديه معطفُه البَليل!
(أنا) قال ثانية، ونفّض قطرةً عن جانبيه
واستلَّها حمراءَ قانيةً (تداخَلها البِلى)
وعلا نسيجُ العنكبوت أكتافَها، فأزاح شيئاً منه، وانتزعتْ يَداه
فِلّينَها عنها ففاح شذى عجيب!

وأكبرُ عمليةِ إيهامٍ صنعها حسب هي تلك التي تتعلق بخلقه عدة شخصيات لا وجود لها في الحقيقة، وأبرزها شخصية "الساهي بن يقظان" الذي إدعى حسب بأنّه مجهول الأصل ثم يدّعي بأَنَّ سيدةً روسية قد عثرت على أوراق هذا الشيخ الذي مضى منذ زمن، وقدمتها الى الشاعر الذي التذّ بالاختفاء في طوايا شخصية الشيخ.

أمّا **التماهي** فهو جزء من تقنية الإيهام ولكنه ينماز منه باندماج شخصيتين أو أكثر في شخصية واحدة وهذا ما فعله حسب في عدة قصائد أذكر منها "الجثّة"، فالجثة التي يتحسسها في المنام تعانقه هي نفسها جثته التي تخنقه:

جثَّةٌ أَتحسَّسُها في المنام
في اعتناق معي، في اعتناق طويل
أو أطيل التلبّد كالخلد منكمشاً تحت أَغطيتي
في اختناق ثقيل
في اختناق إلى الفجر مرتعداً لاهثاً لا أنام
وتولّى الشتاء
وتفتّحت الأرض عن زرعها، عن براعمها..
فجأةً، في انشغالي بتهيئة الشاي، أوقفني
بالهَسيس الحجر
وهو ينشقُّ بين الخزانة والمنضدة
عن أصابعها، عن يديها، وعن وجهها

وابتسامتها المجهدة
بينما الشمس جانحة
تتخضب بعد انصباب المطر!

وفي قصيدة "الخفاش" يماهي حسب بين الخفاش وظل المروحة على السقف فالظل نفسه هو الذي يصبح خفاشاً ثم يعود الشاعر الى انتباهه فيرى ظل المروحة يقلب صفحات كتاب.

أمّا في قصيدة "الزائر"[٥٨] فيجعل حسب التماهي بين شخصيتين هما شخصية المتحدث بضمير الأنا وشخص يماثله قد يكون هو نفسه استدلالاً بعنصري الزمان والفعل، فالزمن واحد هو "منذ عام" والفعل واحد هو الخطو الليلي وآثاره:

وتتبعْنا الأثر:
طارئٌ في النزل مثلي منذ عام
(طالما أدركه الجيران في جولته قبل المنام
سائراً، متئداً تحت الشجر!)
لم يزل تحت الثرى يتدلّى
ناشراً ظلاً على الأرض وظِلا
كلّما أطللتُ من نافذتي ليلاً إلى الشارع
أبصرتُ به تحت الشجر
سائراً، متئداً قبل المنام!

- **السرد:** من العناصر الرئيسة التي تكاد تكون ثابتة في معظم نتاج حسب الشعري عبر مسيرته الطويلة تتجلى بأنماط عديدة فمرة يكون حضور السرد جزئيّا ومرة يكون رئيسًا حين ينتظم القصيدة كلها، وقد جاء في ديوان الفراشة والعكاز بهاتين الصورتين في القصائد القصيرة التي انتظم بعضها بهيأة حكايات، وكذلك في الأعمال التي اتخذت طابعاً مسرحياً مثل "الصفارة" و"الخيط المقطوع"، وليس من شأن هذا البحث دراسة قضية السرد تفصيلاً وإنَّما الشأن في الإشارة الى هذه التقنية وبيان أثرها في الديوان.

وأول ما يلحظ في قصائده بدء أغلبها بالفعل الماضي وهو فعل الإخبار والحكي والسرد، وهذا يعني أَنْ حسباً يريد أن يروي حكاية ينظمها في قصيدة ليتآزر الجنسان الشعري والسردي على إيصال الدلالة وتعميق أثرها.

وثاني ما يلحظ إستعمال حسب الإشارة إلى الزمن الماضي ببعض الأدوات الظرفية مثل آنذاك، أو مذ ومنذ، أو قبل عام وغيرها من الأدوات التي تفتح أمامه باب الحكي الذي تستلذه ذاكرته الطفولية المشبعة بأساليب القص والحكي التي إتسعت بها مخيلته، ولو دققنا في أيٍّ من قصائد حسب لوجدناها تنطوي على حكاية يمكن عزلها ودراستها بوصفها نمطاً سردياً.

أمّا أعماله الطويلة في الديوان ولا سيما "الصفارة" و"الخيط المقطوع" فهي أعمال تنطوي على عنصر السرد بما فيه من تفصيل وبما يتبعه من عناصر كالشخصيات والأحداث والوصف والحوار وغيرها من العناصر التي تكوّن بمجموعها كياناً سردياً واضحاً فهو قد يسمي بعض الشخصيات ويوهم المتلقي بأنها شخصيات حقيقية أو يعطي بعض شخصياته الأدوار التي تناسبها كالنادل والحارس والراقصة وغيرها، ويوضح ملامح الشخصيات النسائية بالوصف وإعطاء بعض التفصيلات، أو يبدأ الحدث من نقطة انطلاق ليتصاعد به نحو الذروة فينمّيه بالحوار والصراع حتى يهبط به نحو النهاية والحل، وهذا كله من مقومات السرد الذي اختاره حسب مفيداً من معطيات القص والدراما ليقدم عملاً شعرياً فاعلاً.

- **التناص:** يتجلى التناص في شعر حسب في هذا الديوان بأنماط عديدة منها:

الاستمداد من الذاكرة: حاز حسب – وقد أمضى ما نافَ على ستة عقودٍ في الحياة – ذاكرةً مشبعة بتفاصيل الحياة وتشعباتها الواقعية والاجتماعية والثقافية، لذا يمكن تقسيم هذه الذاكرة على ثلاثة روافد رئيسة، أولها: حقبة الطفولة والصبا وهي ذات مسحة ريفية خالصة بكلّ ما فيها من حكايات الجنّ والسعالي والأرض والزرع والماء والحيوان والناس البسطاء، وثانيها: حقبة الشباب التي أمضاها في الإتحاد

السوفييتي السابق وهي تشتمل على جانبي العاطفة، حيث النساء الكثيرات ممن علق بهنّ أو علقنَ به، والثقافة حيث الإطلاع الثقافي الواعي على الأدب والأدباء الروس الذي بلغ حدّ الترجمة والمشاركة في الحياة الأدبية.

أما الثالث فهو رافد عام يتصل بالحصيلة الثقافية الواسعة التي تواردت على ذهنه من شتى مصادر التراثين العربي والعالمي القديم والحديث، وهذه الروافد تبدو آثارها واضحة في مجمل النتاج الشعري لحسب ولو شاء دارس أن يتتبع كل آثار هذه الروافد في شعره لما استطاع لها حصراً لأنها غالبا "ما تأتي مضمرةً، مذابةً في مجمل النسيج الفني للقصيدة، وأبرز مثل على ذلك ما صنعه حسب في ديوانه الموسوم بـ"رباعيات العزلة الطيبة" إذ جاء هذا الديوان على نسق واحد تقريبًا من القصائد القصيرة جدا التي تندرج تحت أسماء شخصيات شتى من فنانين وأدباء وفلاسفة ومتصوفة وشهداء وغيرهم، وقد قال حسب إنّه أملاه من ذاكرته في عزلته في العاصمة الأردنية (عمّان) من دون الرجوع الى مصدر أو استعانةٍ بأحد سوى هذه الذاكرة المكتنزة.

يمكننا تتبع آثار هذه الذاكرة في ديوان الفراشة والعكاز، فمن الحقبة الأولى نجد ميله الى ذكر مكونات بيئته الريفية كما

في قصيدة "القفص" حيث الأنثى القاتلة، تقفز من الذاكرة إلى العرائش والنخيل:

وهناكَ في الظل الظليل
تتلقَّفُ الموتى الحفر
ويُهال بالرفش الثرى
تحت العرائش والنخيل

ولكنها قفزة لها دلالة مهمة في النص فالقتل يجري في منطقة هي رمز الحياة تحمل إشارة الى المكان العراقي الذي ميزَتُه الأولى النخيل ليجعل دلالة القتل محصورة في نطاق محدد دال.

وتلحّ على حسب ذاكرة الطفولة وتمدّه بإحدى الحكايات المختزنة فيها وهي حكاية الأنثى "عوفة" التي تجوب البساتين في الليل فتشتبك صورتها في صورة الغول والسعلاة وعواء الذئاب وذلك في مقطوعة "تنويمة طفل عنيد":[٥٩]

نَمْ، نمء ! فلمْ يعوِ ابنُ آوى
بلْ تلك (عوفة) في خرائبها تولْوِلُ أو تنوح
جرداء تطوي السهلَ عكازاً وظلّا
في الشمس تقصر أو تطول
الريح تلعق خطوَها العاري المملّا
والجوع يأكلها فتقضمُ ما تجود به الحقول!
فإذا اكفهَرَّ الليلُ وانتشَر الضّباب

عادت تضيء بكل بستان تَئنُّ الريح فيه
أحداق تنّين فيلثم الضيوفَ
الغولُ والسعلاةُ والمعزى، وتزحف أو تطوف
في هذه العرصات لا تدري بخطوتها الكلاب
نم، نم فلم تعوِ الذئاب
بل تلك (عوفة) في خرائبها تنوح

ومن الحقبة الثانية نجد إهداءات حسب واضحة فقصيدة "العودة"[٦٠] مهداة إلى (لينا) صديقة الشاعر الروسية، وكذلك "الخيط المقطوع" مع إيضاح في تحديد المكان والزمان "ذكرى النورس خريف ١٩٦٤"، وإذا علمنا أنَّ إهداء الشاعر أحد مفاتيح القراءة والتأويل أمكننا تبيّن أهميته في النص.

أمّا الحقبة الثالثة، وهي الثقافة الواسعة فهذا مما لا يمكن حصره إذ نجد الشاعر يستمد من، أو يشير إلى أعلام كثر مثل دستوفسكي كالإشارة إلى روايته: "الجريمة والعقاب" في قصيدة الجثة، أو كثرة الاقتباس منه في تصدير القصائد، وبودلير الذي كان له حضور في الإسم في قصائد حسب واستعمال بعض مفرداته كالخلد والبوم والقطط وغيرها.

المعارضة الساخرة: إذا كان الاستمداد من الذاكرة ينطوي ضمن مصطلح التناص فإننا نجد نمطاً آخر ينطوي ضمنه أيضا هو المعارضة الساخرة إذ استعمله حسب في ديوانه هذا

وكـان منــه ذلـك عـن قصـد مسـبق فقـد هيـأ فـي مسـرحيته (الصفّارة) الشخصيات المناسبة التي سيُجري على لسانها ما يريد ولا سيما شخصيتي السكّير والساخر فهما اللذان تولّيا هذه المهمة أكثر من غيرهما، وأبرز ما انصبت عليه المعارضة ما تجود به الذاكرة من تراث شعري محفوظ، ومن ذلك ما يتصل بـأوزان القصـيدة التقليديـة إذ يخاطـب "الشـاعر"، وهـو إحـدى شخصيات المسرحية، أبا نواس بقوله:

قل لـي رجـاءً يـا أبـا نـواس، أمـا تزالـون فـي هذا العـالم الرابـع غيـر المأسوف عليه، تكتبون القصـائد المقفّاة الموزونـة؟ ألمْ تكفّوا بعد؟ لقد انفجرت قنبلة النثر الذرية، وتطايرت أوزانكم في مهب الرياح العاتية!

قطط، قطط ولها ذنب[٦١]

ويحاكي السكير أبيات جرير النونية[٦٢] بقوله:

إنَّ (النجوم) التي في طرفها حور
أدرْنَ بالشيخ (دولابَ الهوا) فلكا
أَفرغْنَ بضعَ كؤوس واقترحنَ له
كأساً: فلم ندرِ أغفى الشيخ أم هلكا؟

ويعود السكير (ممازحاً، مداعباً الشاعر):

صمتاً أبا الهيف! هل مرَّتْ بك الإبلُ!
شط المزار، وأفنى تمره هبلُ!
مازالت الخندريس البكر معجبةً

أخفّ ما يتولّى أهلَها الخَبلُ!

أما الساخر فيقترب من بعض شعر أبي العلاء المعري[٦٣] بقوله:

علّلاني أحِطْكما
خبْراً بالثَّرى الدفين
أنا بالعبْءِ عنكما
حامل دفّة السفين!

ويفيد حسب من ثورة بعض الشعراء في العصر الأموي[٦٤] بقوله:

أبانا التستري مسختَ فارا
وقد ولدتك في زحل جبال
فيا ليتَ اللِّحى اخضرَّتْ حشيشا
فترعاها الأباعر والبغال

ومن المعارضة الساخرة شيء من التهكم الخفي كان يورده حسب في ديوانه مبثوثًا بين طيات القصائد ومن ذلك قوله في إحدى مقطوعات "الساهي بن يقظان":[٦٥]

الراقصات أضعْنَ أرجلهنَّ
في مخْلاةِ شحاذ طريح
ورقاً خريفياً وريح
وأنا.. أنا!
أطعمتُ تمرَ يدي تَمارا
أو مريتُ نوى وماري

في الصحو مخمور وصاح في خماري
ألهو بأوراقي،
وتلهو الريم بي ورقاً خريفياً وريح

هذا تهكم بالشيخ الصوفي الخائب، يقابله تهكم بالفلسفة وأهلها إذ الحكمة كالتصوف لا تجدي في عالم خرب كقوله[٦٦]:

خوفو وسقراط استدلّا بالدليل والأحاجي
فسألتُ كنّاساً يزيح العفر في المترو
ويعجل بالرواح وبالنفايَه
عمّا يقال، فقال:
(أثقل رأسي الواهي الحكيم
وأبهظ الوالي قفايَه!
دعني ومكنستي، فما انتفعت يدي بالقول
أو أدركتُ حاجي!
فعَساكَ تلحق آخر العربات
فأسرعْ واسأل الغافين في العربات
وابتكر الأحاجي!)

هذا بعض ما جادت به هذه القراءة التي لا تشك في أنَّها لم تَفِ الديوانَ حقَّه .

الهوامش

١ الصكر، حاتم،حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص٩ – ص ١٤.

٢ القرآن الكريم، طه: ١٧–١٨.

٣ خليل، أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣، ص٦٥.

٤ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، اصدار جريدة الصباح، بغداد، ٢٠٠٧، ص ٧.

٥ م. ن.، ص١١٤.

٦ أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، وزارة الارشاد، الكويت، ١٩٧٠، ص ١٣.

٧ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص ١٢.

٨ إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٦٨، ص ٥٢٢.

٩ هثجليف، أرنولد، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩، ص ١١. وانظر: أسلن، مارتن، دراما اللامعقول، ص ٧.

١٠ م. ن. ص٣٦، وانظر: أسلن، مارتن، دراما اللامعقول: ١٠.

١١ م. ن. ص٣٦.

١٢ ظ: م. ن. ص٤٧.

١٣ م. ن. ص٤٧.

١٤ عصمت، رياض، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٥٢ – ١٨٢. وانظر: السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص٩-٨٤.

١٥ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص٦٠. وانظر: كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة: ٤٥٥-٤٥٨.

١٦ م. ن. ص٢٩١.

١٧ عويضة، كامل محمد محمد، شوبنهاور بين الفلسفة والادب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٨٨.

١٨ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص٢٩١.

١٩ عويضة، كامل محمد محمد، شوبنهاور بين الفلسفة والادب، ص٩٣.

٢٠ م. ن. ص٩٣.

٢١ عباس، عبد الجبار، السياب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢، ص ١٦٢-١٦٣.

٢٢ الخطيب، يوسف سامي، ت. س. اليوت، دار منارات، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص٢٦.

٢٣ انظر: أبو أحمد، حامد، في الواقعية السحرية، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢١ – ٥٠. وانظر: غالفر، د، ب، أدب أمريكا اللاتينية، ترجمة: محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٨٩ – ٢١٤.

٢٤ بلوك، الكساندر، قصائد مختارة ترجمها عن الروسية حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص٨.

٢٥ م. ن. ص١٧.

٢٦ الشخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص٥.

٢٧ ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٤٤.

٢٨ مدارات نقدية: ٣٤٩، يؤكد هذا تصدير حسب قصيدته "أغربة وأتربة" في ص ١٢١ ببيت المعري:

جزى الله عني مؤنسي بصدوده جميلا ففي الإيحاش ما هو إيناس.

٢٩ ظ: الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص١٣٢ ومقطوعة الخواء وص١٤٧ مقطوعة قبل الرحيل.

٣٠الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص٦.

٣١ م. ن. ص١٤، وربما كان لاقتباس حسب عبارة في التصدير من دستوفسكي محاولة لقلب معادلة "الجريمة والعقاب" فالمرأة هي التي تقتل من دون شعور بعذاب الندم.

* يقصد الطائر أي الصقر نفسه، فالطير جمع والطائر مفرده لكن أغلب شعرائنا لا يفرقون في الاستعمال.

٣٢ وأظن أن صورة الحبل التي تكررت في الديوان كثيرا مختزنة في ذاكرة حسب الريفية، فقد يربط الحيوان بحبل طويل يتيح له التقاط رزقه من مساحة كبيرة ومدى طويل، لكنه محدود وخاضع لأمر صاحبه وقد يقاد منه الى لحظة الجزر وهي لحظة موته، ومن جانب آخر فإن للحبل تاريخا" طويلا" في العنف العراقي المتميز فطالما كان الحبل وسيلة للشنق أو سحل الخصوم في الشوارع منذ أجدادنا السومريين إلى أحفادهم المعاصرين، وليس ببعيد عن الذاكرة العراقية الممتلئة أحداث سنة ١٩٥٨ وما اعقبها.

٣٣ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص٣١.

٣٤ أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ص١١.

٣٥ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص١٨.

٣٦ م. ن. ص٤٢.

٣٧ م. ن. ص٢٠.

٣٨ م. ن. ص٣٨ وانظر ص١٤٦.

٣٩ م. ن. ص٤٠.

٤٠ م. ن. ص١٠.

* استعمل حسب كلمة العثّة بمدلولها الشعبي ولم يستعمل (الأرضة) إذ الإسم الأول أكثر قوة في الدلالة على الخراب والتخريب، وقد عانى الباحث منها في البيت القديم إذ كانت العثة تنخر جدران البيت وخشبه من الداخل، وأما الكتب فكانت أعز الضحايا وأشدها إيلاما فكانت في صورتها تشبه اشلاء ضحايا انفجار السيارات المفخخة والانتحاريين، هكذا ارتبطت الصورتان في الذهن وهكذا أصاب حسب في هذا الاستعمال.

٤١ م. ن. ص ٢٠.

٤٢ م. ن. ص ٣٤.

٤٣ م. ن. ص١٦٦.

٤٤ م. ن. ص ١٦٧.

٤٥ م. ن. ص ٧٢.

٤٦ م. ن. ص ١٣٠.

٤٧ م. ن. ص ١٢٢.

٤٨ م. ن. ص ١٢.

٤٩ م. ن. ص ١٦.

٥٠ م. ن. ص ٣٨.
٥١ م. ن. ص ٢٩.
٥٢ م. ن. ص ٢٧.
٥٣ م. ن. ص ١٥٣.
٥٤ م. ن. ص ٤٥.
٥٥ م. ن. ص ٤٧.
٥٦ م. ن. ص ٧٢.
٥٧ م. ن. ص ١٢٢.
٥٨ م. ن. ص ٣٦.
٥٩ م. ن. ص ١٥٤.
٦٠ م. ن. ص ٢٤.
٦١ المعروف ان هذه العبارة الموزونة ترد في كتب العروضيين التعليمية مثالا على بحر الخبب فعلن فعلن، ظ: د. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م، ص١٩٧.والبيت هو:

عجب عجب عجب عجب قطط سود ولها ذنب!

٦٢ إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لاحراك به وهن أضعف خلق الله انسانا

وربما تناغمت قافية الكاف مع قصيدة دعبل الخزاعي (ت٢٤٦هـ) في الشيب التي أولها:

أين الشباب وأيَّة" سلكا لا، أين يطلب؟ ضل بل هلكا

٦٣ إشارة الى قوله: علّلاني فإن بيض الأماني فنيت والزمان ليس بفان

٦٤ هو قول يزيد بن مفرغ الحميري: ألا ليت اللحى كانت حشيشا فنعلفها دوابَّ المسلمينا

وذلك في إحدى الغزوات إذ أصاب الجند التائه الجوع ورأى الشاعر لحى القادة تعبث بها الريح فقفزت هذه الصورة الساخرة الى مخيلته.

٦٥ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص١٠٦.

٦٦ م. ن. ص١١٣.

رباعيّات العزلة الطيِّبة: انفصالٌ أم اتّصال؟

قراءة تناصيَّة

تحاول هذه الدراسة التناصية أن تستوفي الوقوف على ديوان حسب الشيخ جعفر: رباعيات العزلة الطيبة، لما يمثله هذا الديوان من رؤية خاصة انطلق منها الشاعر تعتمد الإبتعاد عن الواقع والإعتماد على الذاكرة التي تستحضر مخزونها الثقافي الثر لتعرضَه عبر الرؤيا الشعرية المتميزة لهذا الشاعر المتميز وهو في أعالي مراحل مسيرته الطويلة الحافلة بالإنجاز.

إعتمدت الدراسة التناص منطلقاً منهجياً لها وذلك استجابة لما فرضه النص الشعري نفسه، فالديوان في أغلبه هو محاورة مع أشخاص وذكريات غير مرئية، يفيض عليها الشاعر من وجدانه، وشعوره الخاص اتجاهها، فيعيد انتاجها بحسب رؤيته وشعوره هو لا كما هي في الأصل.

التنوع في الإنتاج، والإستمرار في العطاء، من أهم السمات التي تميز كبار المبدعين وحسب الشيخ جعفر في الصف الأول منهم، فلقد فاجأ حسب محبي الأدب الحديث بأسلوب الرباعيات الذي اعتمده في ديوانه " رباعيات العزلة الطيبة" الصادر عن دار نخيل في العام ٢٠٠٩ بعد مضي عقد من الزمان على كتابته، إذ عرف حسب بالقصيدة الحديثة التي تستكمل عناصرها وتعتمد تقنيات متنوعة، وقد يضمنها حكاية أو أسطورة، أو يجعلها على شكل أقسام متكاملة، ولكنه في هذا الديوان إعتمد أسلوباً آخر يتسم بالتكثيف الشديد، وامتلاء الدلالة، وقوة الإيحاء، والاعتماد على ذكاء المتلقي وسعة ثقافته ليحيط بتلك الإشارات الدقيقة التي ضمَّنها في نصوصه الحادة القصيرة المتوجة بأسماء أحداث، وأعلام إفترقوا من حيث الزمان والمكان.

إن هذا التكثيف الشديد، وضغط الدلالة في إشارة أو بعض إشارة، يضع عبءاً على كاهل القاريء المحترس، ويعهد إليه بمهمة دقيقة في التحليل والتأويل فلا يجد مناصاً من البحث والتفتيش قبل أن يتجه بالمعنى صوب جهة ما حين لا يجدي الإعتماد على الذاكرة وحدها وهي التي قد تكون مشوَّشةً أحياناً أو خالية من أيِّ محتوى

أحياناً أخرى، وهذا العمل في البحث والتأويل يقود حتماً إلى الخوض في التناص لكونه الآلية الفنية التقنية التي تستطيع الإستجابة لمعطيات النص الثري الذي يضعه حسب دالاً دقيقاً بين يدي المتلقي الحصيف.

إعتمد هذا البحث "التناص" مبدأ ومعيناً في الدراسة وحاول أن يصل إلى مغزى القول الشعري الذي أراد أن يتّشح بوشاح العزلة لتكون علامة إنفصال الشاعر عن الحياة والركون إلى عزلة ناقمة عليها، ولكن البحث يقلب هذا الإعتقاد ويرى أن فيه تضليلاً من الشاعر لقارئه، فليس في الأمر انفصال بل هو اتصال وثيق فاعل مبني على حوار الذات الشاعرة مع مخزونها الثقافي والمعرفي الذي تراكم عبر ما يقرب من ستة عقود هي مجموع حياة الشاعر حتى لحظة كتابته الرباعيات.

إن الجديد الذي تعتقد هذه الدراسة أنها قد انجزته هو هذا الكشف عن المحتوى العميق الذي اشتملت عليه النصوص المكثفة التي حفل بها شعر حسب، لذا بدأ البحث بتعريف موجز بالشاعر وديوانه فبيَّن نمط بناء الديوان، ثم بيّن منهج الدراسة المتبع فأعطى مفهوماً محدداً للتناص بما يخدم العمل في البحث حصراً، ولم يخض في مفهوم التناص الواسع بوصفه مصطلحاً إمتلك مفهوماً حديثاً بات

واضحاً، ليباشر بعدها بتحليل الرباعيات فبدأ بالأعلام لكثرتها وبدْء الديوان بها، ثم انتقل الى بيان المظاهر الأخرى في الديوان راجياً أن تكون هذه الدراسة التحليلية قد أحاطت بالمضمون والتقنيات المتبعة لترضي رغبة الباحث والقاريء في الوقت نفسه إن شاء الله.

عن الشاعر وديوانه:

لمن لايعرف حسب، ومن لا يعرف حسب؟ أقول: إنه شاعر الروح، هو شاعر الرؤيا، والشاعر الذي ينأى عن الواقع في فنه بقدر ما يختزنه في نفسه وذهنه، إنه يأبى أن يعرض واقع الناس للناس لأن لا أحد له قدرة على أن يعيش في المرارة مرتين، فيأتي فن حسب ليضع لجراح المتعبين بلسماً من قول هو أطرى للنفوس وأمتع لها، إنه حسب شاعر الرؤيا والفن الرفيع.

إمتدت تجربة حسب مع الحياة لما ناف على عقود ستة، وامتدت تجربته مع فن القول لما ناف على نصف قرن من الزمان، ولم تكن الأيام تمر عليه لتذهب سدى، إنها أيام الحصيلة المعرفية التي تزينها الخبرة والمران ومعرفة خبايا الحياة وتلافيف عقول أبنائها وطوايا نفوسهم، فلقد عاش حسب في مجتمعات شتى متفارقة أو متناقضة أحيانا، فهو إبن البيئة الريفية الجنوبية الطيبة التي تشرب

من ماء الكوز مع الخبز والحندقوق، وابن الليل الشتائي الطويل الذي يزجيه بحكايات شتى تنثال من أفواه العجائز لتخترق آذانه باتجاه العقل الواعي والعقل اللّا واعي، وهو إبن العيش في التجربة السوفييتية حين أتيح له في مقتبل شبابه أن يسافر إلى الإتحاد السوفييتي السابق للدراسة فيه فكانت هناك حياة مختلفة تزينت بأسماء أصدقاء، وصديقات ظلت بقايا من أريج عبقهن الشذي عالقة في ذاكرة حسب وقلبه وروحه يستهديه ويستعينه حين تحاصره وحشة العمر المنسرب مثل حبات مطر تائهة بين الأرض والسماء.

وهو إبن التجربة العراقية القاتمة في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي حيث دوّامة الحروب، وخبث التجويع المتعمد، وأظافر الحصار الوحشية التي أطبقت على أضلع الجسد العراقي النحيف، تجتمع كلها لتحصد أرواح الأبرياء وتذيب غمامة الحب الشفيف بسخام الفجيعة المستمرة ولتخرب وطناً بقيت منه بقية نقية احتفظت بها ذاكرة حسب الطرية.

ماذا يتبقى للشاعر الفنان إذا انتهبت ذاكرته الطرية، وحل محل رائحة الأهوار والبردي والقصب رائحةُ البارود والقنابل العنقودية المنفلقة أو المختبئة بانتظار ضحيتها؟ وماذا يبقى إذا احتل مكانَ رائحة حقول الرز العنبر والحنطة الذهبية رائحةُ الجثث التي تتعفن

في الأَرض الحرام؟ وماذا يتبقى لذاكرة يجتاحها أزيز الطيران الحربي المقاتل بأنواعه التي لا حصر لها ليحاصر بقايا ذكريات أصوات طيور الماء التي تغدو أو تروح بحسب الفصول من شتى بقاع الدنيا؟

لم يتبقَّ أمام حسب – وهو الضمير الحي لكل عراقي مضطهد – إلّا أن يعتزل هذا الضجيج الأهوج ليقتنص من بقايا تلك الذاكرة المشبعة ببراءة العشق الأول وليحررها مما ران عليها من صدأ الوجود الناقص الذي يفرضه دعاة الفوضى الهمجيون، وها هو حسب يوصد باب حجرته ليلتقط أو يستعيد مما ازدحمت به الذاكرة العجيبة من أحداث، وأسماء أعلام، من عصور شتى لا تكاد تجمع بينهم إلّا وحدة المعاناة في الفن.

هكذا يجيء ديوان حسب (رباعيات العزلة الطيبة) نمطاً جديداً من الشعر لا على مستوى التكنيك الغريب فيه وحده وإنما على مستوى الإستعادة الكبرى لهؤلاء الأعلام الذين ازدحموا في تلك الذاكرة الغنية، فلقد شاء حسب أن يختار نظام الرباعيات – كما يظهر ذلك عنوانه – ولكنه أوجد نمطاً جديداً من هذه الرباعيات التي نعرفها في شعرنا العربي التقليدي فهو يجعل مقاطعه لا تزيد على بضعة أسطر غير متحدة في العدد ولا في الموضوع، إنه يتجول حراً طليقاً بين عوالم قد لا يبدو في الظاهر أيُّ رابط بينها، ولكنه رابط خفي ينبعث

أثره في نفس حسب وعقله ويجمع بين أشتات من العصور والأقطار غير هيّابٍ ولا وجل.

هل جاء هذا الحشد المتباعد في العصور والإتجاهات ومسارب الإبداع متناقضاً؟ قد يبدو هذا للناظر عرضا لكن المتعمق في الأمر لا يرى حسباً إلّا ينزع عن هم واحد هو: معاناة الانسان – الفنان– في عصره وفي كل العصور، فعين الفنان ليست كأيّة عين أخرى، فهو وحده محط الهم الميتافيزيقي المقيم يسلمه السابق للّاحق، والفنانون هم أكثر الناس عرضةً للقهر والتنكيل في التاريخ، إنهم الثوار المضطهدون المضطرون أحيانا إلى ولوج أبواب ما أرادوا يوما ولوجها ليشربوا من خمر الأمير كما قال الشاعر الراحل عبد الوهاب البياتي، إنها المعاناة الأبدية في أزمنة القهر والإستبداد والإستلاب ومصادرة الحرية الانسانية التي وهبها الله لخلقه يوم خلقهم، ولكن بعضهم يطغى على بعض حتى يستعبده من دون الله ظلما.

إعتمد حسب في رباعياته هذه مبدأ التكثيف الشديد حتى يتسع له المقام لذكر من يريد ممن تزاحموا عليه فاشتدَّ زحامهم فجعل العناوين بأسماء الأعلام في أغلب الأحيان ليدرج في النص ما يدل على هؤلاء من موقف أو عمل أو رأي، وهو في كل هذا يمجد هؤلاء ليؤكد انتماءَه إليهم فهو قد سار في الطريق نفسها التي سلكها هؤلاء

من قبل وهو على أثر تلك الخطا يضع قدمين واثقتين محتفراً لنفسه شاهدة لابد من أنه يظن عما قريب أنها ستتوج مقامه إلى جانبهم فيكون موضعاً للتمجيد لمقام الفعل لا لمقام القول حسب.

هكذا تختزل الرباعيات العمر في ثوانٍ، وتحصر المعاناة العنيفة الطويلة في بضع كلمات حادة موجزة كأنها النصل ينغرز في الخاصرة ؛ خاصرة الزمن المعاند أبداً مع الأحرار من ذوي الأنوف الأبيّة والنفوس الحميّة.

إنه شاعر الروح الجريحة التي تطلّ على أطلال عالم خربٍ غادره البناة المخلصون واستطال فيه الدعاة المهدِّمون !

نمط البناء :

لعلّ أول سؤال ينتصب أمام قارئ ديوان حسب الشيخ جعفر (رباعيات العزلة الطيبة) هو: لماذا اختار حسب هذا النمط دون سواه؟ وهو سؤال له ما يسوّغه إذا ما علمنا أهمية معرفة النمط وانتمائه إلى جنسه الأدبي وأثره في توجيه القراءة، بل إن هذه المعرفة

شرط أساس للقراءة الصحيحة[1] التي تعين القارئ على الكشف عن مخبّآت النص وتجعله يميط اللثام عن بعض مراده.

فطريقة النظم بالرباعيات عرفها الشعر العربي قديماً[2] نقلاً عن غيره من شعر الأمم الأخرى، وشهرة رباعيات الخيام الفارسية التي ترجمت إلى العربية مراراً تغني عن التفصيل، غير أن حسباً في ديوانه هذا يخالف الطريقة المعهودة سواء عند القدماء أم عند المحدثين وأشهرهم الشاعر: علي الشرقي(ت ١٩٦٤) الذي أفرد باباً خاصاً لها في ديوانه[3] فرباعيات حسب قصائد قصيرة ضمّنها في خمسة أقسام في ديوانه جعل لها عناوين منفردة على النحو الآتي:

---

[1] د. الغذامي،عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، النادي الثقافي العربي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م: ص ٧٨، وأعني بالقراءة الصحيحة القراءة المستندة إلى أسس علمية نقدية صحيحة وليس القراءة التي تقصر الصحة على نفسها وتسم غيرها بالخطأ.

[2] ظ: د. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مطابع دار الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٧٤: ٢٩١ – ٢٩٦.

[3] ظ:، الشرقي، علي، ديوان، جمع وتحقيق: ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩: ص ٣٣٧–٤٢٦. ومن أشهر الرباعيات في العصر الحديث أيضاً قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي، ظ: أبي ماضي، إيليا، ديوانه، دار العودة، بيروت ط١ ٢٠١٠.ص ١٥٦ – ١٧٧.

١) **كالدفْءِ في المنفضة:** وقد ضم قصائد قصيرة من غير عنوان، غير متقاربة الأطوال، فبعضها أربعة أسطر، وأكبرها بلغ سبعة عشر سطراً[٤].

٢) **إقتطاع الحكمة الزائدة:** وقد ضم قصائد قصيرة جعل لها عناوين أغلبها من أسماء الأعلام.

٣) **بعيداً تتوامض الذرى:** وهي على نهج القسم الذي سبقه.

٤) **منفرداً ناظراً إلى الجبال:** وهي على نهج القسم الذي سبقه أيضا.

٥) **المبتدأ والمعاد:** وهي قصائد قصيرة من غير عنوان تشبه القسم الأول من الديوان.

والقصائد لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً من حيث البناء أو الوحدة في كل قسم أو داخل الأقسام كلها إذ يمكن تحريكها بالتقديم أو التأخير من دون أن يحدث ذلك خللاً ما لأنها قصائد مستقلة في نفسها لا يربطها جميعا سوى نمط الخطاب السائد المبني على شعور عميق بالخيبة والحزن واليأس من حال الخراب التي أبصرها الشاعر بعين بصيرته فحزن لها قلبه وشعوره، ليدعو نفسه الى اعتزال كل هذا الخراب في مقطوعة صغيرة صدَّر بها ديوانه يقول فيها:

---

[٤] ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة، دار نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩، ص١٣..

آنَ أنْ تتعَبا !

آنَ أنْ تكسر المغزلا

قندساً أعزلا

ذهبت بقناطره الريح أيدي سبا !

وقد أعادها الشاعر في موضع آخر بعد أن غير ترتيبها ووضعها تحت عنوان (إيماض)[٥]:

آنَ أنْ تكسر المغزلا

آنَ أنْ تتعبا

قندساً أعزلا

ذهبت بقناطره الريح أيدي سبا !

وقد ختم الديوان بمقطوعة مفردة أيضا مستعملاً أسلوب الدعاء:

يا إلهي أعطني، وأنا نائم،

ما تشاء

غيرَ أن تتمدّدَ جنبي، جثّتُها العرقه

متثائبةً في ارتخاء

متورِّدةً، عبقه !

---

[٥] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٤٧.

منهج الدراسة:

تفترض مقولة (النص منهاج الناقد) أن النص هو الذي يفرض المنهج على الناقد، وليس الأمر إختياراً إعتباطياً، فديوان حسب هذا يستحضر في مضمره كثيراً من النصوص والأعلام والإشارات الموحية، بل إن الشاعر قد بنى ديوانه أساساً على محاورة أحداثٍ وأشخاصٍ وأفكارٍ تسكن في ذاكرته منذ عقود، وإذا ما ادّعى حسب العزلة في ديوانه هذا فإنه يحاول إيهام القاريء عن الحقيقة المضادة وهي حقيقة الإتصال لا الإنفصال، لأن الشاعر – ولا سيما إن كان في مثل مقام حسبٍ وقيمته – ليس له أن ينفصل عن محيطه مهما سعى أو ادّعى، وهذا ما أكده حسب بقوله: (أمّا الآن وبعد أن عدت من الخارج فأنا أفضِّل لزوم بيتي كما أوحى لنا المعري، إلّا أن هذا ليس انعزالاً عن العالم أو التاريخ المعاصر، إنما هي العواصف الغبارية أو الدموية، فلم يعد للشاعر منطق فيها، كل شيء إلى غير ما نتيجة، ولم يعد الشاعر إعلامياً أو بوقاً أو ما يشبه البوق، وينبغي أن نتأمّل مسألة العاصفة تأملاً حاذقاً وعميقاً، لا أدري من أيّ جهة يقتل الشاعر! يبدو أن الجهات كلها لا ترى غير قتل الشاعر أو

الفنان، أمّا في الأيام المظلمة الآتية فحسبنا أن نقول: إنّا لله وإنّا اليه راجعون)[٦].

إن حسب الشيخ جعفر الذي التجأ إلى غرفة أحكم إغلاقها على نفسه لم يشأ إلّا أن يترك نافذتها مفتوحة على العالم، فكانت هذه النافذة، بما لها من دلالة رمزية، هي قناة الإتصال التي لم يستطع إغلاقها كما أغلق باب غرفته، وعبر هذه النافذة أطلق العنان لذاكرة مكتنزة بأن تجود بما طمره فيها من سنين طويلة ومن حصيلة معرفية واسعة، وهذا ما جعل نمط الإنتاج يختلف عن سواه مما سبق لدى حسب، فالسمة المميزة في هذا الديوان هي غلبة، أو تغليب تقنيات التناص بأنماطه المختلفة، ولذلك لابد من تحديد مفهوم هذا المصطلح بما يتعلق بهذه الدراسة وحدها، أمّا الإحاطة التامة به فممّا يقع خارج نطاق هذا البحث.

مفهوم التناص:

يبنى التناص على مسلّمة لا مفرَّ منها وهي التكوين المعرفي والثقافي للذات المبدعة، فالفنان أو الأديب مهما حاول التهرب من محيطه لابد له من أن (يستمد من المخزون اللغوي الذي يعيش في

---

[٦] موقع جريدة المدى الالكتروني: www.almadapaper.com

داخله مما حمله معه على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والإقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولايمكن استعماله إلّا بمزجه وتوليفه)[٧] مع غيره من النصوص التي تخرق الإستقلال الوهمي للنص (فالنص ليس ذاتاً مستقلةً أو مادةً موحدةً، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)[٨] وهو بذلك يصبح (ملتقى نصوص، أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء)[٩] بما استقر في ذاكرة القاريء من نصوص أخرى سابقة دخل معها النص في حوار، وهو بذلك يدخل في علاقة، أو تعالق، مع نصوص أخرى[١٠] ليتحول إلى (وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أيّ خطاب لغوي بدونه)[١١].

يعتمد التناص سبيلين هما: الإرادة غير الواعية، وذلك عندما يتسلل شيء من حصيلة الذاكرة ومن مخزونها المعرفي من دون إرادة الكاتب إلى نصه، وهو أمر لا مفر منه إذ الكاتب يستعمل كلمات،

---

[٧] د. الغذامي، عبد الله : ص ٧٢.

[٨] د. الغذامي، عبد الله: ص٣٢١.

[٩] د. بركات، وائل، مفهومات في بنية النص، دار الحرية للطباعة، دمشق، ١٩٩٦: ص٩١.

[١٠] ظ: د. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦: ص١٢١.

[١١] د. مفتاح، محمد: ص١٣٥.

وهي مادة للتداول سبق استعمالها ويمكن أن تستعمل في المستقبل على أيدي كتّاب آخرين.

والإرادة الواعية، وذلك عندما يعمد الكاتب إلى أساليب المحاكاة، أو التضمين، أو المعارضة، أو غيرها فيقصد إلى استعمال نص سابق أو إقتطاع جزء منه أو الإشارة والتلميح اليه لغرض ما[١٢]، (فأنْ تتذكَّر شيئاً يعني أنْ تُحضِرَ للوعي مادةً من المعرفة المخزونة)[١٣] التي يمكنك أن تتحكم باستعمالها للشأن الذي تريد.

وهذا ما صنعه حسب في ديوانه هذا إذ عمد الى الأمرين معاً ولكن الذي يغلب على الديوان استعمال السبيل الثاني، وهو الإستمداد من الذاكرة الواعية بقصد، أو لغرض ما، لذا إجتمع لديه من الأعلام ما لم يجتمع لسواه من الشعراء في هذا المجال الضيق، وهو ما يجعل الدراسة ملزمةً ببيان دلالة هذا الإستعمال ومقاصد الشاعر منه، وهي مهمة أوكلها الشاعر إلى قارئه المثقف الذي عليه أنْ يماثل الشاعر في مخزونه الثقافي، وهذا فرض صعب التحقيق إذ يبدو الشاعر قد حوى في ذاكرته أصنافاً شتّى من المعرفة، وإن قدم بنفسه ما يعين

---

[١٢] ظ: د. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت : ص٢٤٣.

[١٣] أ. د سعيد حسن البحيري،علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مئسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٤ م: ص٤٥.

القاريء بأنْ بيَّن السياق الذي كتب فيه هذا الديوان بقوله: (كتبت هذه المجموعة في عام ١٩٩٩، أي نهاية القرن العشرين، قبل أن تتشكل الأحداث الأخيرة في العراق، فهي إنما تحاول أن تجسد شعريا بعض تأمّلاتي أيامَ كنت منعزلاً في شقة ما في الأطراف من مدينة عمان الأردنية، وكنت بعيداً أثناء كتابتها عن أيّ مرجع أو مصدر ثقافي فلقد كنت بلا صحبة إلّا نادراً، ولكنَّك قد تجد في هذه الرباعيات أصداءً ثقافية مما يكمن في الأعماق من ذاكرتي الثقافية، فلقد أهديتُ معظم هذه الرباعيات إلى شعراء وفنانين من العرب والعالم عبر الأعصر الثقافية الطويلة... وهكذا كانت أو جاءت هذه الرباعيات صورة عليا لأعماقي السفلى إنْ صح هذا التعبير، كنتُ وأنا أكتبها وكأنني أحاور ضيفاً مستحضراً من العمارة أو موسكو، من لندن أو دمشق أو أيَّة حاضرة أخرى فقد يبدو لي أنني أستضيف آلاف الطيور المهاجرة النازلة فوق نافذتي فكنت أختار منها دون تعيين)[١٤].

أهم مظاهر الديوان: إجتمعت في هذا الديوان مجموعة من المظاهر التي يمكن رصدها بالنقاط الآتية:

---

[١٤] موقع جريدة المدى

١- **الشخصيات:**

لو شئنا أن نصنّف الشخصيات التي ذكرها حسب وجعلها عناوين لرباعياته لوجدنا نصفها الأكبر من الشعراء من شتى الأزمان والبلدان منهم: معروف الرصافي، وعرار شاعر الاردن، والياس أبو شبكة صاحب "أفاعي الفردوس"، وجبران خليل جبران أديب المهجر، وعمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الحسي، وأنسي الحاج من رواد قصيدة النثر، وعبد الوهاب البياتي أحد أهم رواد الشعر الحر، وطرفة بن العبد الفتى الجاهلي القتيل، وطاغور شاعر الهند، وبلند الحيدري، وعمر الخيام صاحب رباعيات الخيام، ونزار قباني شاعر المرأة، وابن زيدون الاندلسي صاحب ولّادة بنت المستكفي، وديك الجن الشاعر المفجوع بقتله حبيبته، وأبو القاسم الشابّي شاعر تونس الرومانسي الثائر، وعبدالله كوران شاعر كردستان، وبدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وفدوى طوقان الشاعرة الفلسطينية، وجلال الدين الرومي الشاعر المتصوف، وسعدي يوسف العراقي البصري المغترب، وأحمد شوقي، وخيري منصور الشاعر الفلسطيني، ويوسف الصائغ الشاعر والناقد والرسام العراقي الموصلي، والمتنبي، والفرزدق، وبوشكين الشاعر الروسي القتيل في مبارزة مدبرة، والبحتري، ووالت ويتمان

الامريكي صاحب ديوان أوراق العشب، وبودلير الشاعر الفرنسي الرجيم صاحب ديوان أزهار الشر، والجواهري، وأبو تمام، ودانتي صاحب الكوميديا الإلهية، وأبو نواس، وهوميروس صاحب الإلياذة، وتأبَّط شّراً الشاعر الصعلوك، ونازك الملائكة، وسان جون بيرس الشاعر والدبلوماسي الفرنسي وغيرهم من الشعراء الأعلام المشاهير.

أمّا النصف الآخر فقد ضم حشداً من أعلام الحرية والفن والفكر والرواية والتاريخ منهم: الحسين بن علي الإمام الشهيد، وجيفارا الثائر الأممي، وماو تسي تونغ الزعيم الصيني، وجوزيف ستالين الزعيم السوفييتي، وهيجل الفيلسوف، وصاموئيل بيكت رائد مسرح اللّا معقول، وتورجنيف الروائي الروسي صاحب رواية "الحب الأول"، وجابريل غارسيا ماركيز الروائي الكولومبي الحائز على جائزة نوبل، وجواد سليم النحات العراقي صاحب نصب الحرية في بغداد، وسبينوزا الفيلسوف، وأفلوطين الفيلسوف الذي تأثر به العرب أكثر من سواه، ومايكل إنجلو الفنان الإيطالي الشهير، وعمانوئيل كانت الفيلسوف والرياضي العقلي، وليو تولستوي الروائي الروسي صاحب رواية "الحرب والسلام"، وزكية جورج المطربة العراقية الرائدة، والموسيقيون باخ وهايني وجايكوفسكي وبتهوفن وشوبان وموزارت، والفنانون ديلا كروا ورافائيل وبيكاسو وفان كوخ وشارلي شابلن وأديث بياف..

وغيرهم حتى بلغ عدد الأعلام الذين ذكرهم حسب في عناوين رباعياته (١٥٥) إسماً، هذا عدا من ذكرهم في الرباعية نفسها تصريحاً أو اشارةً مستعملاً أسلوب الرسالة بحرف الجر (إلى) أو اسم الفاعل (قارئاً) أو (ناظراً) أو (متذكراً) أو (مصغياً)، وله أساليب أخرى .

- **الدمج بين الشخصيات:** وذلك حين يجمع في رباعية واحدة أكثر من شخصية تلتقي في صفة جامعة كما في قوله في رباعية بعنوان (جيفارا)[١٥]:

النص؟

وقد أفاد حسب من مبدأ التناص وتقنياته المختلفة في محاورة هذا الحشد المزدحم من الأعلام عبر الانماط الآتية:

بعدما اقتطعوا من يَديكَ اليدينْ

وانحنى الطفلُ عيسى على الرقدة

الراضِيه

جاء بالأرجوان الحسينْ

بالعباءة، تلقى على الجثة العاريه !

---

[١٥] رباعيات العزلة الطيبة: ١٦٠.

فسمة قطع اليدين التي نسبها إلى جيفارا المخاطب تشير أيضا من بعيد إلى العباس بن علي أخي الحسين، والفعل " إنحنى" يعزز هذا المسار في النص بالإستناد إلى واقعة إنحناء الإمام الحسين على أخيه العباس لحظة مصرعه، وفي قولته الشهيرة: الآنَ إنكسر ظهري وقلّت حيلتي، أمّا "عيسى" فيدخل في العلاقة بصفتي البراءة والإعجاز معاً فضلاً عن الصفة الجامعة وهي التضحية، وقد اكتفى حسب بنسبة " الأرجوان "، وهو كناية عن لون الدم بجامع الحمرة، إلى الحسين في حين جعل نسبة الجثة العارية مردّدةً بين الثلاثة جيفارا والحسين وعيسى فهؤلاء حل بهم الحال نفسه بعد تضحيتهم بأنفسهم.

إنَّ مثل هذا التداخل والتمازج يصنعه حسب في موضع آخر قد يبدو أكثر وضوحاً من سابقه، وهو رباعية بعنوان (إلى جيفارا)[١٦]:

هو ذا الأفقُ لم يخْبُ عن قطرة

من نجيع الحسين، المسيح..

ما انطوى عن يدٍ لك مقطوعةٍ

---

[١٦] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ٩٦.

عن يدٍ للحسين..

وإلى أنْ يحينَ اعتناقُ اليَدين

ستطيل(المصارف) أيدي الصفيح !

فالأفق يشير إلى بيتي[١٧] أبي العلاء المعري من نونيته التي أولُها:

علَّلاني فإنَّ بيض الأماني فنِيت والزمان ليس بفاني

وقد داخل حسب بين الحسين والمسيح حتى كأنهما واحد، واليد المقطوعة هي اليد الممنوعة من ملامسة الغاية التي ضحت من أجلها، وإذ قطعت اليدان فقد افترقتا وبانت قوَّتهما لتحل (المصارف) رمز الحياة المادية المبتناة على الربا والكسب الحرام محلَّهما، ولتظهر أيدي الصفيح التي هي دلالة الفقر المدقع لتحدث التناقض، او لتعبِّر عنه.

يعود حسب إلى الفكرة نفسها ليعمّقها ويمنحها بعداً جديداً في رباعية أخرى بعنوان (إستعبار)[١٨] :

كلَّما احمرَّ بالشّفقِ الأفْقُ يعلو الفلاة

---

[١٧] البيتان هما: وعلى الأفق من دماء الشهي دينِ عليٍّ ونجلهِ شاهدان
فَهُما في أواخر الليلِ فجرا نِ وفي أولياته شفقان

[١٨] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ٨٦.

كنتَ أنتَ القتيل..

والسَّبايا؟ أَمنْهُنَّ هذا البكاء الطويل

لم يزل يتحدَّرُ ملءَ الفرات؟

فالأفق الأحمر، والشفق، والقتيل، معطيات سبق أن عالجها حسب، ولكنه يضيف إليها عنصراً جديداً ذا أهمية إذ يجعله امتداداً للزمن الماضي في الحاضر باتجاهه نحو نساء الحسين السّبايا وما يصدر منهن من بكاء طويل ممتد من ذلك الزمان إلى هذا الزمان، البكاء[١٩] الذي يتحدّر عبر الزمن مثلما يتحدّر نهر الفرات وما جرى على أرض الفرات ومائه من جريمة مستمرة لا تريد أن تنقطع، وما يتغير إلّا المجرم والضحية..

ويستعمل حسب أسلوب دمج الشخصيات في مقطوعة أخرى وجَّهَها إلى (طرفة بن العبد)[٢٠]:

كنتَ أوّلَ (لوركا) قتيل..

(الرياح الكثيفة داخنة، ماطره)

هكذا.. يلمس الباب.. أو هي شاحنه

---

[١٩] – وتبدو الإشارة خفيّةً إلى مقدمة تائية دعبل الخزاعي: تجاوبْنَ بالإرنان والزفراتِ..... نوائح عجم اللفظ والنطقات

[٢٠] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ٦٢.

(تطرح) الخطوة العابره

عبرةً (للصهيل)!

فهو يدمج بين شاعرين هما طرفة بن العبد الفتى الشاعر الجاهلي القتيل ولوركا الشاعر الإسباني الشاب الذي قتله اليمينيون في الحرب الأهلية في إسبانيا في ثلاثينات القرن الماضي.

ويمكننا تأويل الفعل (يلمس) بالإشارة إلى "المتلمس" خال الشاعر القتيل الذي فك كتابه وطرحه لينجو من القتل، في حين أصرّ الفتى على الذهاب إلى البحرين لينال الجائزة الموهومة فكانت فيها نفسه التي أصبحت عبرة للصهيل، أو لكل نفس جامحة .

- **ذكر الشخصية بأبرز أعمالها:** وهذا هو الأسلوب الأكثر شيوعاً في الديوان، ولكن حسباً لا يريد أن تستعيد الذاكرة أعمال الأعلام بحسب النسق التاريخي المنضبط، فليس هذا شأنه، وإنما هو يستعيدها لتكون دالةً على حال متقلبة إنتهت به إلى الخيبة من كل ما بذل هؤلاء أنفسهم من أجله، وسرّحوا أحلامهم في مستقبل الأيام علَّ شيئاً منه يتحقق ولكن من دون جدوى، وها هي

رباعيته الموجهة إلى (الشابّي)[٢١] أبي القاسم (١٩٠٩ – ١٩٣٤) شاعر تونس وداعيتها الى الثورة تظهر هذا المآل:

حطباً عاد (حطّابها)

والرّعاةُ السّمان

في فراء الذئاب الطريَّة يستمطرون

القُنن

سحباً من دخان..

و(أغاني الحياة) مكمَّمة بالعفن !

فالإشارة في السطر الأول تتجه إلى قصيدة الشابّي: (النبي المجهول)[٢٢]، وأضاف وصف السمان إلى الرعاة لتنقلب الدلالة باتجاه الحكام المستذئبين على شعوبهم المستلبة، وفي القنن إشارة إلى قول الشابّي:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

---

[٢١] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ١٠٠.

[٢٢] –ومطلعها: أيُّها الشعب ليتني كنتُ حطّابا.... فأهوي على الجذوع بفأسي ظ: الشابي، أبو القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم وتحقيق: نشأت المصري، مكتبة الايمان، المنصورة، مصر، ب – ت : ص١٣٠.

فقد تحول كل ذلك الإصرار والتحدي إلى سحب من دخان يعلو الفضاء الرمادي الداكن.

وأمّا (أغاني الحياة) ديوان الشابّي وهتافه وإصراره على الحياة فقد تحولت بعده إلى عفن ! فما أشدَّ شعور حسب بالخراب الذي آل اليه أمر أحلام الشعراء ونهضتهم الخائبة، وهذا ما يطالعنا به حسب عند حالم رومانسي آخر هو جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١) وقد خصَّه حسب بأكثر من رباعية منها قوله[٢٣] في إحداها:

قد تطيرُ بأجنحةٍ

من (جرائد) ما اخضرَّ صبّارها..

قد تقول (السواقي) لنا

ما تقول البحور..

غير أن القبور

تتهاوى ولم يصحُ، بعد،

من النوم حفارُها !

---

[٢٣] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ١٣٢.

فهو يشير في السطر الأول إلى (الأجنحة المتكسِّرة) كتاب جبران، ولكنه يجعل الأجنحة من (جرائد) الحكام التي هي أبواق إعلامية تنفخ في الهواء، ولا تولِّد إلّا اليأس ممثلاً بالصبّار الذي يعيش في الصحراء ولا يثمر شيئا، فضلاً عما فيه من انطواءٍ على معنى الصبر اللّا مجدي.

ويحاور حسب جبران في الأسطر الأخرى في قصيدته (المواكب) التي جعل فيها جبران الفوز لحب الحياة وانتصارها على الموت، لكن حسباً يقلب النتيجة لتكون القبور وحفارها هما الخاتمة، إنها الخيبة، والمرارة التي يطالعنا بها حسب ثانية وهو يحاور الفنان الأمريكي الساخر شارلي شابلن (١٨٨٩– ١٩٧٧) المعروف بحركاته الطريفة صحبة كلبه الصغير، فيقول[٢٤] :

ضحكاً أسوداً

كنتَ تضحك، فالأرض تضحك

ضحك ابتهاجٍ مرير..

أيَّ كلب شريد، ضرير

قد يؤرِّق بالصيحة (المنتدى)؟

---

[٢٤] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ٩٠.

فسخرية شابلن ليست هزليةً بقصد الإضحاك الساذج، إنه الفن ذي الرؤية الإنسانية الذي سخره الفنان من أجل الكشف عن سوءات مجتمع مادي جشع يُعتصر فيه الضعيف حتى يُسحق، وهو إبتهاج مرير ذلك الذي يبديه مشاهدو شابلن إذ يكتشفون مرارة حياتهم.

وأمّا الكلب فقد ينصرف إلى دلالةٍ أخرى هي نظر هؤلاء المتجبّرين إلى الضعفاء أو المستضعفين إذ لا يجدي الصياح ورفع الصوت بالنكير في هز النظام الرأسمالي المكين.

يسلط حسب شعوره بالخيبة أيضا على أعمال الشاعرة العراقية نازك الملائكة (١٩٢٣ – ٢٠٠٧) في رباعية وجهها إليها فيقول[٢٥]:

هو خيطٌ على سروة البيت

يلتفُّ عاماً فعام

أنا كنتُ المُعلَّق بالخيط عنقاً كليل..

مالئاً (بالرِّماد) فماً

(بالشَّظايا) يداً بالرُّكام

---

[٢٥] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص ١٤٠.

من (قصائد) طفلٍ هزيل

فالسطر الأول يشير إلى قصيدة نازك: (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)؛ وهي تتحدث عن قصة حب رومانسية، لكن حسباً يحوّل رباط الحب هذا (الخيط) إلى مشنقة، ضحيتها عنق كليل، ثم يجعل ديوان نازك (شظايا ورماد) رمزاً للخيبة أيضاً، فالرماد يملأ الفم ليسكته بغصَّته، والشظايا تملأ اليد لكثرتها؛ وهي مادة قتل واسعة الإنتشار، لتتحول القصائد إلى ركام ينتهي إلى طفل هزيل هو صورة أخرى لطفل أحلام نازك، صورة تنتهي إلى الموت والإنطواء، إنها الأحلام الخائبة أيضا.

- **المعارضة بالقلب:** يستعمل حسب أسلوب المعارضة بالقلب، أي بقلب معنى قصائد زملائه الشعراء لا بقصد المعارضة وحدها وإنّما للتدليل على ما انقلب إليه الحال بعد مرور السنين، ومغادرة أولئك الشعراء الحياة مخلّفين آمالهم وأحلامهم التي استحالت هباءً، من ذلك رباعية (إلى البيّاتي)[٢٦]:

عُدْ بِنا (يا قطار الشّمال البعيد)

عد إلى الشمس والنخل والقُبَّره..

---

[٢٦] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة:ص٩٠.

المقاهي، المطاعم غربي برلين

باردة، مضجره

والصنوبر متَّشح بالجليد !

ونــرى أن الشــاعر يقلــب بوضــوح قصــيدة عبــد الوهــاب البياتي(١٩٢٦ –١٩٩٩) وهـي بعنـوان: قطـار الشـمال[٢٧]، ومنهـا يقول:

ألا يا قطار الشمال البعيد

إلى شرق برلين، عجِّل بنا

فعَمّا قليل يشق السماء

هتاف الجماهير: " إنّا هنا "

وغاب رصيف القطار

ومنديلُها لم يزَلْ في يدي

وسروتنا تصنع الأغنيات

عصافيرها بانتظار الغد

فخطـاب حسـب الموجَّـه الـى قطـار الشـمال يبـدأ بقلـب فعـل الأمر(عجّل) إلى (عُدْ)، والعودة إلى الشمس والنخل والقبرة، وهي

---

[٢٧] البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠١: ص١٦٠.

بيئة الشاعر في طفولته، أو بيئة العراق إذا أخذنا الرمز بدلالته الأشمل، ويقلب شرق برلين – التي كانت رمز السلطة الشيوعية والتحرر آنذاك– إلى غربها أي النقيض تماماً، وشجرة السرو إلى صنوبر متشح بالجليد، واستعمال الفعل (إتَّشح) يوحي بالحزن لانجماد الحياة بفعل الجليد، وبين القصيدتين قرابة نصف قرن من الزمان تغير فيها الحال وآلت الآمال والأحلام إلى الخيبة بعد الأمل، وإلى الفتور والإنكماش بعد التوهج والفورة، فكأن حسباً يعزي زميله الراحل قبله – البياتي– برحيل أحلامه، وانطواء شراعها على صخرة شاطيء النسيان المتجمد.

٢ – المرأة:

المرأة عنصر دائم الحضور في شعر حسب الشيخ جعفر، وقد تغير موقعها، وموقف الشاعر منها، بتغير الحقب الزمانية التي عاش فيها الشاعر، وهذا أمر قد يبدو واضحاً عند أغلب الشعراء، ولكنه عند حسب يأخذ مساراً آخر ذلك بأن المرأة لم تكن في مجمل نتاجه الشعري إلّا رمزاً، أو فكرة ذهنية أكثر من كونها حضوراً مادياً واقعياً، لذا نرى أن المرأة في أعماله الشعرية الكاملة: ١٩٦٤ – ١٩٧٥ كان يطغى عليها التوظيف الأسطوري، فهي رمز أسطوري يسعى إلى

تحقيق حلم مستحيل[٢٨] برغم ما كان لحسب – الانسان – علاقته الإعتيادية بالمرأة باختلاف صورها، بل هو كان يحوِّل المرأة الإعتيادية – كالأم مثلا – إلى نسق أسطوري يجاوز الواقع ويستعلي عليه.

قدم حسب المرأة في صورتين رئيستين هما: صورة المرأة الصالحة الإيجابية، وصورة المرأة النقيضة لها، وقد بدأ من حواء (التفاحة)[٢٩] أو الرمز العام للمرأة وهي التي تمثل الأصل الصالح للمرأة في عهدها الأول، فهي خلقت صنوَ آدم، وهي جنة أرضية عوضته جنته التي افتقدها.

ومن ذلك صورة الأم، ففي قلب الغربة، أو في ضجيجها تقفز صورة الأم فجأة كما في رباعية جعل عنوانها (بادية)[٣٠] وهو عنوان يفارق بيئة الرباعية ويعبر عن شعوره إزاءها:

في اغبرارٍ من الأفق والبجع الساحلي

---

[٢٨] – ظ: الخاقاني، حسن، النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر، نشر الجامعة الاسلامية، النجف الاشرف، ط١، ٢٠٠٩: ص ١٢٥ – ١٥٧.

[٢٩] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٤١.

[٣٠] – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص ٥٤.

الكسولْ

تتخافق خيمة أمّي هناك..

لا أريد المراقص مرتجَّة

في اصفرار الكحولْ..

لا أريد السكاك !

فالرباعية مبنية على أساس الكشف عن التناقض بين حال الغربة المشار إليها باغبرار الأفق والبجع الساحلي الكسول والمراقص المرتجة، وحال الشعور بالحنين إلى خيمة الأم التي ماهي إلّا عباءتها التي تدثره بالدفء والأمان بمقابل كل هذا الذي اجتمع على الشاعر في غربته، بل، وهو في شيخوخته المعبرة عن عجزه يستعيد ذكرى الجدة التي ترقِّصه وهو طفل إذ يقول[٣١]:

جدَّتي الضَّرِعَه:

وأنا الآن محدودبٌ يتسوَّل لطف السما

رقِّصيني كما

كنتُ طفلاً بأربعي الخَرِعَه !

---

[٣١] – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٧٣.

فلم تكن الأم لدى حسب، وكذلك الجدة [٣٢]، مصدراً للحنان والدفء حسب، بل كانت مصدراً لتزويد ذاكرته بكم هائل من الحكايات الشعبية التي ظهرت واضحة في مجمل نتاجه، ولعله لهذا السبب يستعمل الشاعر الروسي القتيل (بوشكين) رمزاً متكرراً في رباعياته[٣٣] إذ نجد توافقاً في مصدر تكوين كل منهما وهو الحكايات التي تقصها الأم أو الجدة.[٣٤]

وعندما تتحول المرأة لدى حسب الى الصورة المضادة فهي إنما تعبّر عن سوء المجتمع الفاسد وليس عن حالها الأصل وهذا مايمكن أن يشرح موقف حسب من المرأة الذي قد يوهم أحيانا بغير هذا المقصد، وتصبح المرأة رمزا للعجز والشيخوخة، ويظهر العجز في استحالة اللقاء المرتجى، وتعذّره على الشاعر والمرأة معاً، وتظهر الشيخوخة في إناخة ثقل السنين عليها، وعليه في الوقت نفسه،

---

[٣٢] – علينا أن نلحظ الحضور المؤثر للجَدَّة في مجمل أدب حسب، ومن ذلك روايته: ربما هي رقصة لا غير، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ص٥٠ مثلا.

[٣٣] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٥٣، ١١٨.

[٣٤] –ظ: بتروف،س. م، بوشكين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١: ص ٨ –٩.

فالمرأة هي صورة منعكسة عن صورة حسب نفسه وإحساسه بالعجز والشيخوخة أيضاً، يقول في رباعية له بعنوان (كآبة)[٣٥]

أوقَدَ الحارسُ الشَّبحي المنارْ

فاقترحْ كاسَك الدائخه..

لم تعدْ هي غير مضيّفةٍ شائخه

تتلمَّس بردَ الحقائب مهملةً للغبار !

فقد اختار حسب هنا مهنة(المضيّفة) التي تقترن بالأناقة والذوق والشباب، لكنه أتبعها بصفة (الشائخة) ليسلخ عنها تلك الصفات ويلبسها صفة (الشيخوخة)، ثم إنها تحولت من علاقتها الانسانية بالمسافرين إلى علاقة جديدة مع الجماد الذي تمثل في حقائب باردة إفتقدت حرارة الحياة وقد غطاها غبار السنين، ولا أدري إن كان أراد بالمنصوب (مهملة) العود على الحقائب أم على المرأة؟ أم أن التأويل يقبل الأمرين معاً وهذا من دأب حسب في شعره كل حين.

---

[٣٥] – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٥٠.

إن هذا التحول المزدوج يستعمله حسب في رباعية أخرى بعنوان (١٩٨٩)[٣٦] يقول فيها:

كان مقهى فأصبح منطرحاً للخُضَر

وهي (فالا الممرِّضة الغَردَه)

لم تعدْ غيرَ قابلةٍ مترهِّلة تبتدر

كلَّما طَرَحتْ نغلَها

(عشتروت) معفَّرة نَكِدَه

فالممرضة هنا تناظر المضيفة هناك ؛ كلاهما يعمل في مجال إنساني يتسم بالحركة والإبتسام والإقبال على الحياة لكنها تتحول هنا إلى قابلة مترهلة، تعمل في مجال قذر، إذ يستعمل حسب بالأداة (كلّما) مبدأ تكرار الفعل الفاحش (طرحت) أي أسقطت، فهي الفاعل، وهي تسقط (نغلاً) نتاج الفعل اللّا شرعي، ولكن الأهم في هذا التحول ما جرى لعشتروت، إلاهة الحب والجمال، فقد تحولت إلى مومس تطرح نغلا كل حين، ولم يعد لها من سمات الجمال شيء

---

[٣٦] – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ٨١، ولابد أن نلحظ أن هذا العام هو العام الذي رحل فيه حسب إلى روسيا وأقام فيها الأشهر الثلاثة الأخيرة من العام الذي كان آخر أعوام الإشتراكية قبل التحول الجارف، ومن الجانب الذاتي شهد حسب ما أصاب أماكن ذكرياته في الستينات من تحول أو خراب.

فهـي معفـرة نكـدة، وعلينـا أن نلحـظ الانتقـال مـن (فـالا) الممرضـة الأجنبية إلى عشتار العراقية القديمة والمعاصرة في وقت معاً.

إن المرأة وقد تحولت هذا التحول المؤلم أصبحت لدى حسب رمزاً للعجز المطلق، عجزها هي وعجزه هو، وهذا ما يبدو جلياً في رباعية جعلها خلواً من العنوان[٣٧] يقول فيها:

ما أنا المغرم الأخرقا

فأصيخُ إلى صوتِك المتكاسل

عَبْرَ (الثقوب)

أنا شيخٌ دؤوب

سيطيلُ (الفصولَ) عن امرأة طرقته

فأثقل مزلاجه المغلقا !

تبدأ الرباعية بالنفي: نفي صفات قد يتصف بها في الأغلب الشباب، أو أول الشباب على وجه التحديد، ثم ينتقل إلى الإخبار التقريري: أنا شيخ دؤوب، فصفة (دؤوب) لا تنصرف الى الفعل والحركة ،إلّا في مجال التأمل في العجز عن الإستجابة للمرأة التي

---

[٣٧] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٥٩.

طرقته، واختيار الفعل (طرق) يحيل إلى زمن هو الليل، والليل لباس للفعل الجنسي، لكن أدوات هذا الفعل عاجزة عن الأداء الذي تؤديه الجملة البلاغية: (فأثقل مزلاجه المغلقا) .

يظهر العجز أيضاً، ولكنَّه في الشاعر وليس في المرأة، حين يستعمل (زليخا) رمزاً لإمرأة تتنكر بالنقاب الذي يتحول من رمز للعفة إلى ساتر مخادع للفجور، وإذ هي تقبل عليه لا يجد لديه إلّا الاكتفاء بالملامسة الخارجية والعجز عن سوى ذلك ما دام قد خلا مما يمدّه على قوة الفعل[٣٨]:

يتوارى بها، بزليخا النقاب

أسوَداً، في الطريق إلى السائح المليونير

فإذا ابتدرتْكَ مصافحةً.. أيَّ ضير؟

فابتهجْ بأناملها الخمسْ، ما دمتَ

قفْرَ الوِطاب

لم يقتصر حسب على ذكر زليخا وحدَها بأنها رمز تاريخي – ديني، وإنَّما ذكر كثيراً من نساء أخريات ذوات انتماء مختلف إلى

---

[٣٨] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٧٩.

التـراث مثـل ولّادة بنـت المسـتكفي حبيبـة الشـاعر إبـن زيـدون[٣٩] والخيـزران[٤٠] زوج هـرون الرشـيد الـذي بلغـت الدولـة الاسـلامية فـي عصره أقصى اتساع لها، وجنان[٤١] الجارية التي تعلق بها أبو نواس، وهو يعبر في هذا عن إنهيار المرأة الحلم التي طالما طاردها الشعراء في كل زمان ومنهم نزار قباني في قصيدته (قارئة الفنجان) وذلك ما نجده في رباعية وجّهها حسب (إلى نزار قباني)[٤٢]:

أيَّةُ امرأةٍ في الضّباب القديم؟

في دمشق المرايا وأندلس الطيْلَسان

تتنهَّد، تصحو، تَغيم؟

أيَّةُ امرأةٍ في الدخان؟

فقد إستعمل أسلوب الإستفهام الإنكاري، فكأنه يقول: لا إمرأة فـي الضـباب القـديم أو الحلـم القـديم، ولا إمـرأة فـي دخانـك يـا نـزار ودخاني، فما هو إلّا الوهم الخدّاع، وما هو إلّا حلم زائف، وهي المرأة

---

[٣٩] –ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٩٩، ١٢٤.

[٤٠] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٤.

[٤١] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٢٧، ١٥٨.

[٤٢] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٩٨.

نفسها التي فقدت نبض الحياة وأصبحت دميةً أو كالدمية لا تفيق وكل ما حولها يشعر بالموات:[٤٣]

مُذْ أتيتُ إلى قصرها قبلَ عام

وهي نائمةٌ كمخدَّرةٍ لا تُفيق

الستائر نسجُ عناكِبٍ

والضّوء كالغَمام

من أنا؟ ما بقائي إلى الجنبِ من دميَةٍ

مُتَلفِّفة من الدمقْسِ العتيق؟

فقد قلب صورة المرأة لدى نزار وأحال صفاتها إلى صفات مطاردِها، ولم يعد ذلك القصر المسحور مخيفاً كما كان في (قارئة الفنجان).

إنّ المرأة تأخذ مساحة واسعة من الرباعيات وتعلن عن حضور واضح مؤثر فيها، لكنّها تحولت إلى رمز للعجز والشيخوخة والموت، وتحولت إلى رمز لانقلاب أسس الحياة وسيادة الفساد فيها فقد غطى الزيف كل شيء وتهاوت أحلام الفضلاء من فلاسفة وشعراء أمام

---

[٤٣] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٧٤، وانظر: ص١٦٧ أيضا.

صـلادة واقـع جديـد لا يقـدم لهـم فـي كـل يـوم إلّا مزيـداً مـن السـوء والخراب.

٣-ادماج الأسطورة:

لـم تعـد الأسـطورة فـي شـعر حسـب ذلـك الجـزء النـاتيء الـذي يمكن تلمسه بسهولة كما هو الشأن لدى شعراء آخرين، ولا سيما في بداية الإلتفات إلى أهمية الأسطورة وتوظيفها في الشعر فقد أضحت جزءاً تكوينياً من النص، مدمجا فيه، غير ظاهر، ولا نجد منه سوى إشارات غامضة قد تفيد في الإهتداء إلى الأصل وقد لا تفيد أحيانا، ذلك بأن الأسطورة قبل أن تصبح جزءاً من النص قد أصبحت جزءاً من ثقافة الشاعر منصهرة في أعماق خفية من اللّا وعي فتطل منها بعض إشارات حين لا يسعها نص مكثف كهذا النمط الذي اختاره حسب في رباعياته.

إنّ شظايا التوظيف الأسطوري مبثوثة في محتوى الرباعيات، ولذلك سيقصر البحث الإشارة إلى بعض أمثلة تتسم بالوضوح أكثر من غيرها فالرؤية الأسطورية غالبة بالتأكيد بوصفها نسقاً مهيمناً على

نتاج حسب عامة، ومن ذلك على سبيل التمثيل رباعية له يقول فيها[٤٤]:

أفصحي لي،

وقد أقفلَ الحرسُ القصر،

من أنتِ يا شهرزاد؟

ملكاً كنتُ، فاستصرختْني يداكِ..

أنا تغزلني الغازلاتُ نهاراً..

وتنقضني في الليلِ يداكِ

سرِّحي العبدَ

أو أغلظي الحبلَ في أيِّ متجرة أو مزاد !

فخطاب الشاعر يتجه إلى شهرزاد، وهي الراوية المعروفة في الليالي، لكنه سرعان ما ينتقل إلى أسطورة إغريقية تضمنتها الأوديسة عن بنلوب: المرأة التي تنتظر عودة زوجها أوليس فتوهم المتعرضين لها من الرجال بالغزل نهاراً ونقض ما تغزل ليلاً، ولكن الأمر يتجه إلى الشاعر نفسه فهو المغزول المنقوض وكأنه يحمل عذاب

[٤٤] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٤.

سيزيف، أو بروميثيوس الأبدي أو كليهما ليل نهار مربوطاً بالزمن الحاضر المشار إليه بالمتجر والمزاد.

وهكذا هو يفعل في تناول الأسطورة إذ سرعان ما ينقلها إلى الزمن الحاضر بعلامة من علامات زمن الحضارة البائسة كما هو الحال في رباعية أخرى[٤٥] تفيد من التراث الأسطوري العراقي القديم:

أنا في القعرِ من حانةٍ في القرار

من خَرائِبِ سومر

تخطو إلى جانبي الكَواهِنُ والناذرات

وأنا بينهنَّ دمّوزي المضرَّج

يخضلّ، من حولي، الجلَّنار

أو أنا بين أيدي النوادل،

في مطعمٍ مطفأ،

يترفقْنَ بي ضاحكات !

فهي حكاية العراقي منذ فجر التاريخ لذا يبدؤها حسب بطريقة من يحكي إلى الناس نسبه ليعرِّفهم به ولكن مع انقلاب الموقف إلى

---

[٤٥] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٨.

الأسوأ فدمّوزي (تمّوز) تندبه الكاهنات وتنذر النذور من أجل أن يعود إلى الحياة كي تعودَ الحياة معه، لكنّ سليلَه العراقي المعاصر قد صار جوّالا في المهاجر تتلقاه ضحكاتُ هزءٍ أو سخرية، ولابد من الإشارة إلى استعماله (الجلّنار) فهو لون تفتح الحياة ولكنّه مرادف للون الدم الذي يضرج جسد تموز وهو اللون الذي لم يفارق أرض العراق منذ ذلك الزمان.

ونجد هذا الإشتباك بين عناصر مختلفة من مصادر مختلفة في رباعيات أخرى[٤٦] فمن الحكاية الشعبية عن النسر الذي يخطف الأميرة نجده ينتقل بصورة مفاجئة إلى النّوار زوج الفرزدق، أو الإنتقال في رباعية أخرى[٤٧] من حكاية الكنز إلى الثور السومري وهو جزء من ملحمة كلكامش، أو توظيف حكايات السندباد[٤٨] رابطاً إيّاها بالعصر الحاضر وهو الغاية من ذلك كله.

---

[٤٦] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٥٥.

[٤٧] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٨٤.

[٤٨] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٠٤، ص١٧٩، السندناد وحكاياته من الرموز التي تواتر على توظيفها كثير من الشعراء المحدثين ومن بينهم حسب، وكان التوظيف في الغالب يخضع لرؤية الشاعر والغاية التي يبتغيها منها، ولذلك جاء هذا التوظيف مختلفاً، مختفياً في بناء القصيدة ومضمونها في أغلب الأحيان، وللتفصيل أنظر:

٤-حضور السرد:

قد يبدو حضور السرد مفاجِئاً في قصائد قصيرة جداً إعتمدت مبدأ التكثيف لكنَّ حسباً إستعمل هذا الفن في رباعياته فالسرد جزء أصيل من تكوين حسب نجده واضحاً في أعماله الشعرية السابقة[٤٩]، ثم في أعماله النثرية اللاحقة[٥٠] ولكن الذي ينبغي الوقوف عنده هو هذه المهارة العالية والتمكن من توظيف السرد الذي يعتمد بطبيعته الإطالة والإهتمام بالتفصيل، لكن حسباً يغلِّب الشعر على السرد، ونجد أنه قد اتخذ لديه سبيلين:

الأول: هو مخاطبته الشخصيات فيسرد بعضاً من المواقف معها بطريقة مركزة كما هو الحال في الرباعية[٥١] الموجهة إلى الشاعر صلاح عبد الصبور فهو يتوجه إليه بالخطاب مستذكراً لقاءاً سابقاً، أو في حديثه عن المطربة العراقية القديمة زكية جورج في

الصكر، حاتم، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٩٤ ص ٤٥ – ص٨٠.

[٤٩] ظ: الخاقاني، حسن: ص٢٧ – ص٦٣.

[٥٠] –أصدر حسب.عدة أعمال سردية منها: رماد الدرويش، والريح تمحو والرمال تتذكر، وهما في السيرة، وربما هي رقصة لا غير وهي رواية.

[٥١] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٣٤.

رباعية أخرى[٥٢]، وهذا النمط هو الغالب لديه فهو يسري بدرجات مختلفة من الوضوح في مجمل الرباعيات.

الثاني: أما السبيل الثاني فهو الإفادة من الحكاية القديمة، أو من أسلوبها أحيانا في رواية حكاية تنتمي إلى الماضي وتقصد الحاضر كما هو الحال في رباعية[٥٣] يتحدث فيها عن الجنية التي ينفتح عنها الجدار، أو يعيد سرد الحكاية بطريقته الموجزة كالرباعية[٥٤] التي يقول فيها:

جاءَ طيرُ السنونو إلى بيته مزمعا

أنْ يبيض

فالتقى في الحجيرة أفعى فقال:

لم تزل تتوحَّم صفرُ الصِّلال

في منازل غير منازلها..

فأعطني، يا إلهي، جناحاً عريض

---

[٥٢] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٦٥.

[٥٣] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٤٢.

[٥٤] الشيخ جعفر حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٠.

أو يستعمل طريقة الإخبار، أو الرواية القديمة عندما يروي حكاية[٥٥]:

قال كسرى: أنا الخيطُ والمقْرضَه

أين مني البيادق والفِيلَه؟

أنا عبدُ مغنيَّة مُعرِضَه

كلَّما جمعتْها يدي انفرطت

كالقلادة كالسنبلَه !

فهو يعطي مستلزمات السرد حقها من الحضور، فنجد الشخصيات معروفةً واضحةً، والحوار يجري ليتقدم بالحدث ويبرزه واضحاً، وقد أمكن له ذلك برغم ضيق المساحة المتاحة له في هذه الرباعيات الموجزة.

ويفيد حسب في استعماله السرد بالإستمداد من الذاكرة، فإيراده الذكريات يتخذ سبيل السرد أيضا ونجد ذلك في عدة رباعيات[٥٦]، أو يستعمل اللفظ (متذكراً) صريحاً في بعض عناوين رباعياته[٥٧].

٥- إستعمال الإحالة:

---

[٥٥] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٦١.

[٥٦] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٦، ص٥٩.

[٥٧] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٣، ص٥٥، ص٦٨، ص٧٦، ص٨١، ص٨٢، ص٨٣.

تؤدي الإحالةُ في القصيدة وظيفةً رمزية مقرونةً بالتأويل، وهي بهذا تكونُ رابطةً وثيقةً من حيث التوصيل والتأثير يفيد منها الشاعر في الوصول إلى المتلقي، ولما كانت قصائد حسب في هذا الديوان قد اعتمدت التكثيفَ الشديد مبدءاً بنائياً لها فلابد من أن يأتي بالإحالة مكثفةً أيضاً قد يكتفى فيها بالإشارة وحدَها ويَدَعُ البقيَّةَ لحسن ثقافة المتلقي وتأويله، والإشارات التي أوردها حسب متنوعة، ذات انتماءات ودلالات مختلفة، ولكنّنا نستطيع أن نقسمها على قسمين هما: الإشارات العامة، والإشارات الخاصة.

الإشارات العامة: وهي التي تنتمي إلى التراث عامةً سواء ما كان منها من أساطير أو أحداث أو شخصيات معروفة تستقي دلالتها منها وإن كانت هذه الدلالة غير محدّدة لأنَّ منها ما ينتمي إلى التاريخ أحياناً ولكنَّه يَرِدُ بصورته الأسطورية لا الواقعية ومثال ذلك إشارة حسب إلى (عطر منشم) المعروف بدلالته على الحرب.[٥٨]

[٥٨] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٥٨.

وتعد الخمر ومتعلقاتها من أكثر الإشارات استعمالاً في ديوان حسب هذا[٥٩] فقد تكررت لديه ألفاظ: الحان، الشراب، النادل، المدام، الكؤوس، الخمارة، وغيرها، ومثال ذلك رباعيته[٦٠] التي يقول فيها:

قلتُ (مقتصداً) مفرطا

بانطِباقِ اليَدينِ على قبضَةٍ من فلوس:

(يا أبا الفتحِ لي خمرةٌ

في كؤوس الطريقة رائقَه..)

ضحكَ الشيخُ منّي وقال:

(لن أزيدَ المَقال..)

غيرَ أنَّ الخطا، في تردّدِها،

أوصَلتْني إلى حانَةٍ

يتصدَّرُها الشيخُ مؤتَلِقا

باصْطِفافِ الكُؤوس

عندَ نافِذَتي

---

[٥٩] – ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٣٣، ص٣٧، ص٣٩، ص٩٣، ص٩٧، ص١٢٧، ص١٣٥، ص١٥٢.

[٦٠] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٣٩.

وحِيالي المصارِفُ تشْهقُ ناصِلَة

متباعدة، والصّروح

تترامَقُ، والطائرات

في دويٍّ، إلى مُنْتأى أو نُزوح

فإذا خيّروني لا أتخيّر ممّا أرى

غيرَ ما ابتعتُ من (جرعةٍ) أو (فُتات) !

فقد إستعمل حسب الخمرَ الصوفيّة وسيلةً لبيان الحال الحاضرة، فالحياة الصوفية المكتفية بأدنى درجات الكفاف تقابلها المصارف النهمة، والعمارات الشاهقة، وضجيج الطائرات التي لا يرى منها حسب سوى وظيفة واحدة هي النأي والنزوح عن الأوطان كما هو شأنه، ليعود من كل هذا إلى الإكتفاء (بجرعة) قد تبدو واقعية، ولكنها محصورة بين قوسين وهذا ما يجعلها قابلة للتأويل باتجاهات أخرى.

الإشارات الخاصة: ونعني بها إشارات حسب الخاصة التي اقترنت بشعره وعرفت عنده أكثر مما عرفت عند سواه، ومن

أبرزها: الجرة[٦١] فهي من الإشارات الأثيرة لديه منذ أعماله الأولى، والحبل[٦٢] الذي تكرر استعماله لديه منذ أعماله الأولى أيضا، وكذالك الحمام واليمام[٦٣].

وقد يدمج حسب أحياناً بين إشاراته الخاصة مثل النخلة وما يشير الى الغربة كالصنوبرة[٦٤]، أو الدمج بين المدن التي تدل على غربته ومدن بلاده التي هجرها[٦٥] وهو في كل هذا يظهر إنشداده بين الماضي والحاضر، أو بين الذكرى الأليفة إلى نفسه والواقع البغيض، وهو ما أوجد لديه شعوراً بالضياع والتشرد[٦٦] في

---

[٦١] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٦، ص١١١، وهي من الرموز التي أتعبت الناقد حاتم الصكر في البحث عن مرجعية واضحة لها سنين عددا، ثم اهتدى لمصدرها بعد جهد إذ وجده في بعض حكايات كليلة ودمنة، أنظر تفصيل ذلك في: الصكر، حاتم، البئر والعسل قراءات معاصرة في نصوص تراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ص١٣٣ – ص١٤٨.

[٦٢] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٢١، ص٨٠، ص١٠٥، ص١٠٧، ص١٣٠، ص١٣٣، ص١٥٧.

[٦٣] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٣٠، ص٦٧، ص٧٧، ص١٣٧.

[٦٤] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٢٠، ص٦٩، ص١٠٣، ص١٧٣.

[٦٥] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٦٩، ص١٠٧، ص١٤٨، ص١٦٤، ص١٦٩.

[٦٦] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٩٤، ص٩٦، ص١٠٤، ص١٥٠، ص١٦٠.

هذا العالم الفسيح الذي لم يجد فيه متسعاً فاضطر إلى العزلة والإنفراد[٦٧]، أو مقابلة هذا العالم بإعمال مبدأ المفارقة[٦٨]، أو السخرية السائدة في الديوان حتى صارت تهيمن عليه بوضوح.

مصادر حسب:

يمكن إرجاع رباعيات حسب، وما ورد فيها من أعلام أو حكايات إلى مصادرها الأصلية وهي مصادر واضحة تنقسم على قسمين هما:

١- **الرحلة الروسية:** فقد أتيح لحسب بعثة إلى روسيا عام ١٩٦٠ واستمرت ست سنين ملأ فيها ذاكرته بأعلام وأحداث مختلفة، وكان له فيها علاقات واسعة، وحين عاد إلى روسيا عام ١٩٨٩ – من بين عدة رحلات سابقة – وجد معالم موسكو قد تغيرت، والظروف الإقتصادية والإجتماعية قد تغيرت كثيراً، بل كانت البلاد على شفا الإنتقال من هيمنة النظام الاشتراكي المتهاوي إلى نظام جديد فيه كثير من الإنفتاح الذي يكاد أن يبلغ الفوضى،

---

[٦٧] – ظ:الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٢٤، ص٢٨، ص١٣٥.

[٦٨] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص١٥، ص١٩.

وكان هذا مما يؤلم حسب ويؤذيه كثيراً وهو يرى كل شيء ينهار أمام عينيه، وكل شيء يتحول نحو الاسوأ في الناس وعلاقاتها وهذا ما جعل هذه الفكرة مهيمنةً على نصوصه ؛ فكرة الانهيار والتحول والتلاشي والزوال، لذلك نجد شخصياته تحمل صورتين: الصورة الأصلية الرائعة متمثلة بالشباب والحب والحيوية، والصورة الجديدة بعد التحول وهي صورة الشيخوخة والعجز والفساد، ولو أخذنا أمثلة لرأينا الممرضة (فالا) قد فقدت جمالها وحيوتها من حيث الشكل أو الهيأة، ولكنّها فقدت أيضاً صفتها المهنية حين تحولت إلى قابلةٍ مختصةٍ بالحمل غير الشرعي، وفي هذا دلالة رمزية كبيرة إذا نظرنا الى عنوان الرباعية وهو: ١٩٨٩[٦٩].

٢- **الذاكرة الريفية:** المعروف عن حسب أنه ظل وفياً لبيئته الريفية التي انحدر منها، وهي بيئة حاضرة حضوراً قوياً في مجمل أعماله الأدبية شعراً ونثراً، وهي لا تأتي من الذاكرة بوصفها كياناتٍ عيانيةٍ منفصلة وإنما هي جزء من تكوين القصيدة ذائب فيها ومتماسك معها.

---

[٦٩] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٨١.

وقد فرضت هذه البيئة حضورها الواضح في رسم معظم الشخصيات مهما اختلف مكان عيشها، فصورة الشيخ مستمدة من أشخاص معينين مرّوا في حياة حسب وكانوا في عمر الشيخوخة بصفاتٍ محدّدة أوْردَها في مذكراته ووجدناها حاضرةً في صوره الشعرية، وكذلك صورة المرأة: المرأة الحلم التي انغرست في مخيّلته منذ الطفولة والصبا، والمرأة المجنونة التي هيمنت على مخيلته بفعل الحكايات المتداولة وقد عزّزها الواقع بقوة.

وهكذا الأمر مع مكوّنات الطبيعة المائية – الهور – والزراعية: في الريف والقرية، فرائحة الفواكه والخضار لم تفارق حاسة حسب الشمّية وقدرته التخيلية، وألوان الطبيعة الصارخة هي السائدة بقوة في الديوان، والمذكرات ولا سيّما اللون الأحمر الذي قد لا تخلو صفحة من ذكر له منذ أن لُفَّ به صغيرا أثناء المرض طبقاً لمعتقداتٍ ساذجة، ولا أدري إنْ كان في انتماء حسب الفكري ما يصلح تفسيراً جزئياً لطغيان اللون الأحمر في أدبه عامة.

وفيما يأتي بعض النماذج التي تحيل صور حسب إلى مصادرها:

– **الدرويش:** وهو من الصور التي إهتم حسب بذكرها حتى جعل سيرته الأولى بعنوان (رماد الدرويش) والدرويش هو طائر اللقلق (وقد إعتاد الصِبْيةُ أن يدعوا هذا الطائرَ المنعزلَ درويشاً ربما لانزِوائِه هذا أو لنفسه التقيّة الصالحة فلا شأن له بأفراخ الدجاج اللّاهية حولَ أمِّها النابشَةِ الكَدود، أو بأفراخ البطّ الداجن العوّامة)[٧٠].

– **الشيخ:** إجتمعت صورة الشيخ لدى حسب من مشاهد عدة، فقد (كان صاحب الكوخ المنفرد شيخاً متوحداً مهزولَ القوام، أبْيضَ اللحية، أشبَه بدرويش، أو راهب منعزل، كان عابداً ناسكاً منقطعاً للعبادة... كان طائراً غريباً ذلك الشيخُ عاش أعواماً طوالاً من عمره جاراً للماء والزرع منصرفاً إلى آخرته وقد تفرّق الأبناء وماتت الزوجة من زمن بعيد)[٧١] ويمكن أن نضيف إلى هذا صورة جده الذي مات ورثاه: الشيخ الطويل بجلبابه الابيض ولحيته الحمراء[٧٢]، وصورة أبيه الشيخ الناحل أسمر الوجه...[٧٣]فمن كل

---

[٧٠] – الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦: ص٥٨.

[٧١] – الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر: ص٦٧ – ص٦٨

[٧٢] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر: ص١٧ – ص٢١.

هذه الصور وغيرها أنتجت لنا مخيلة حسب صورة الشيخ في رباعياته ومجمل أدبه.

- **الحكايات:** يغلب النمط الحكائي على أدب حسب الشيخ جعفر عامة، ويظهر في الرباعيات برغم ما فيها من كثافة وإيجاز ذلك بأنَّ الحكاية جزء رئيس من تكوين حسب، ويبدو واضحاً تأثر حسب بمصادر متنوعة منها: أحاديث الأمهات والجدّات وحكاياتهن الخيالية الطويلة، وفي هذا يقول حسب (هنا يلوذ الصبْيَةُ بأعطاف جدّاتهم المتغضِّنات وهنَّ يقصصْن أقاصيصهنَّ الطويلة عن النسر وابنة الملك المختطفة)[٧٤] .

ومنه القراءات الأولى في زمن الطفولة والصّبا، فقد عد حسب (القراءة) – ويقصد بها الكتاب المدرسي في التعليم الابتدائي – مصدراً لذاكرته بما فيها من أوصاف الحقول والمراعي، ثم (هذه القصص المقتبسة من " كليلة ودمنة" و " الشوقيات الصغيرة " كالثعلب وقد خرج إلى الطير بثياب الناسك الزائف، والصياد واليمامة الحمقاء، وهدهد الملك سليمان، ولعلّ أول قصة طويلة

---

[٧٣] – ظ: الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر: ص٩٤.

[٧٤] – الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر: ص١١٢ – ص١١٣.

هي قصة مريم الزنارية المقتطفة من ألف ليلة وليلة)[٧٥] وقد تيسَّر له الحصول على هذا الكتاب في وقت مبكر من صباه.

- **المرأة الحلم:** عاش حسب طفولته بين مجموعة من النسوة اللّاتي تركن أثراً عميقاً في نفسه منهن: جَدَّته التي تقص عليه الحكايات، وأمه التي تقرأ ولا تكتب، وزوج عمه التي حملته بين يديها وهو نصف نائم، وأخته التي سُرقت حُليُّها، وقد ماتت بعد مرض وكان يمر على قبرها في القرية فتخنقه العبرة، والصبيَّة المسيحية القادمة من الموصل رفْقةَ أبيها الموظف، والفتاة ذات الشعر الطويل التي أصرَّ على تقبيل شعرها لجماله، (وأمرأة التنور المتوهِّجة الوجنتين، عائدةً بثوبِها الهاشمي، تقصُّ عليه حكايات الجنيات والأميرات المسحورات المتحولات طيوراً خضراء)[٧٦]، كل هؤلاء النسوة كنَّ يغذين ذاكرة حسب، ويزرعْنَ في لا وعيه سعياً خائباً من أجل الإمساك بطيف إمرأةٍ حلميَّةٍ أفنى حياته يطارد سرابها ليعترف بالعجز والخيبة في آخر الطريق الذي يمكن أن

---

[٧٥] – الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر: ص٣٧.

[٧٦] – الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرياح تتذكر: ص٣٨.

تمثّله رباعية بعنوان (زينغا)[٧٧]، ويمكن أنْ يضافَ إلى هذا الحلم الخائب ما كان يبصره مع أبناء قريته خلف الأهوار من سنا نارٍ: (فأمّا هذا الوهج الليلي الأصفر وهو يشع كالهالة والغيمة العسجدية فوق أعالي الهور فلم يكن شيئاً آخر غير مدائن " حفيظ " الذهبية المخبوءة تحت أعماق المياه الخضراء)[٧٨] لكن الصورة تتهاوى حينما يعرف أنّها لم تكن سوى نار آبار النفط الأزلية، ويمكن أنْ نضمَّ الخيبةَ في هذه الصورة إلى خيبة أخرى هي إختفاء البستان الذي كان يزهو بأنواع الفواكه والثمار، وتحوَّله إلى أرض جرداء ليكونَ " الفردوسَ المفقود " الذي آل إلى التلاشي والزوال ولم يبقَ منه سوى ذكرى شاحبة يقسو عليها الزمان، وهذا هو المرتكز الرئيس في شعر حسب، ولا سيما المتأخر منه، فهو يخضع لهيمنة الزوال والتلاشي فلا يستطيع الإمساك من ذلك كله إلّا بذكرى بعيدة، وخير ما يعبر عن ذلك سيرته التي إختار لها عنواناً ذا مغزى هو: الريح تمحو والرمال تتذكر...

---

[٧٧] الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة: ص٥٣، وهي نفسها المرأة التي تتداخل مع غيرها من النسوة، وتظهر واضحةً في رواية حسب (ربما هي رقصة لا غير) في الفصل الاول: ٩ – ٣٨.

[٧٨] – الريح تمحو والمال تتذكر: ٨٠.

التكثيف والإيحاء

تترسّم لغة القص والسرد الموجز في إطار إنتاجها التشكيلي والبنيوي خطاً تعبيرياً خاصاً يتمخّض عن فرادة أسلوبية قد لا تتحقق في أي طراز آخر، فهذه الخصائص مجتمعةً هي ما تجعل من نصّ إبداعي سرديّ قصةً قصيرة، فتكتنز الدوالّ اكتنازاً خصباً فيها وتلتئم على شبكة من القيم والمعاني والإشارات والعلامات والرموز، فالقصة القصيرة تقوم في بنائها على هذه الخصائص مجتمعة، وقد تتشابك في بناء علاقاتها ويؤدي الفصل بينها الى الاختلال في بنية القصة العلائقية، وما تقوم عليه من حدث فجائي محدود الامتداد قوامه المفاجأة والسخرية والادهاش، ويبتعد الكاتب في القصة القصيرة عن الحشو الزائد الذي يؤدي الى الترهل ، والذي تستدعيه الكتابة السردية في الروايات والقصص الطويلة، فتعدد الأحداث، وكثرة الشخوص، وتنوع الفضاءات تستدعي لغةً ابداعية أخرى تقترب في بعض تقنياتها من لغة الحياة اليومية، أمّا لغة القصة القصيرة فتستدعي لغة موجزة على نهاية مفاجئة أو مفارقة ، بل تُبتنى على المفارقة والسخرية والتهكم وتبتعد كثيراً في اقتضابها عن لغة الحياة اليومية.

تستند المرتكزات البنيوية لفن القصة القصيرة على مجموعة المعايير والمقاييس النقدية التي تخرجها من مجال الكتابة السردية المطولة، وتقترب فيها من مجال الكتابة الشعرية ، وهي تشترك مع باقي الفنون السردية في الانطلاق من الفكرة ومعالجتها، من خلال أحداث مركزة، تؤديها عوامل معينة، وذلك في فضاءات محددة مع الاستعانة بالأوصاف المكثفة، وذلك عبر منظور سردي معين، ضمن قالب زمني متسلسل أو متقاطع أو هابط سرعةً وبطءًا مع انتقاء سجلات لغوية وأسلوبية معينة للتعبير عن رؤية فلسفية ومرجعية معينة[١]، إلّا ان ذلك القالب الزمني المتميز بتلك الخصائص قد يفتح فضاءات تأويلية واسعة، وهنا تكمن قدرة المبدع في البراعة في اختيار المفردات الرشيقة الموحية المكثفة ذات الإيحاء التهكّمي، وهذا ما سنجده في دواوين حسب الشيخ جعفر، إذ أن القصة القصيرة في بنائها تقترب كثيراً من بناء القصيدة السردية الموجزة التي طغت في دواوينه.

التكثيف

من المصطلحات التي تتوافر في القصة القصيرة جداً، وفي الشعر بصورة عامة، فهو من الخصائص التي يجب أن ترتكز عليها الكتابة الابداعية في كلا الجنسين، والتكثيف بعد ذلك مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب، إذ يقوم على (إذابة مختلف العناصر ، والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كُلٍّ واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف)[٢]، فالتكثيف تحت هذا المعنى محاولة اقتضاب العناصر، والتخلص من الحشو والجمل الكماليّة التي لا تؤدي إلى الهدف بوضوح، فهو لا يعني الاقتصاد اللغوي حسب، وإنما الاقتصاد الذي يُفضي إلى فاعلية مؤثرة في طريقة تناول الموضوع واختزاله، واستعماله بطريقة بارعة يؤدي إلى الاثارة والتشويق في بنية القصة القصيرة[٣]، فالتكثيف عنصرٌ حيويٌ في القصة بما تنطوي عليه من مجازات وثنائيات تُستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاءات المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة، والتكثيف كما أشرنا إلى ذلك هو خصيصة مشتركة بين الشعر، والقصة القصيرة، وحسن استعماله، وطريقة تناوله بحرفية عالية، وحذق متناهٍ يخرج به من إطار الشعر الى إطار القصة القصيرة، فالتكثيف في الشعر غيره في

القصة القصيرة، فكلما زاد في الغموض والتلميح كان في الشعر أدخل.

إن التكثيف في القصة القصيرة يتعامد مع الحدث، فلا قصة بدون حدث حتى وإن كان ومضةً سريعة لأنّه من دون حدث لا تجد ما ترويه، فنجد أن التكثيف فيها يبعدها عن الاستطراد في السرد، فيجب الاقتصار على المفردات الموجزة التي تخدم غرض الكاتب، ليحضر التكثيف بهيمنة واضحة على علاقات النص، ويكون حيتئذٍ من الصعوبة الاستغناء عن سطر واحد فيها، فيكون العمل القصصي مكثفاً متخلصاً من السرد غير اللازم(٤).

ويقف على الضد من التكثيف الإرهاق الذي قد يلحق ببنية القصة القصيرة إذا ما كان استعمال التكثيف نابعا من عدم فهم وإدراك وإلمام من المبدع بقواعد اللغة، والنحو، وضروب البلاغة فضلاً عن تعمقه بعلم الدلالة والأسلوبية، وعلم العلامات، يُضاف الى كل ذلك الخبرة الشخصية التي يكتسبها المبدع من خلال مطالعاته الخاصة(٥)، وقدرته الابداعية وتجربته العميقة بالتراث، وآداب الشعوب الأخرى قدر الإمكان، كلّ ذلك يمكن أن يخرج القصة القصيرة ولغتها من دائرة الإرهاق والتعمية والغموض الى دائرة التكثيف بأنواعه المتعددة.

فالقصة القصيرة التي تعتمد التركيز الشديد في المعنى، والتكثيف اللغوي الذي يخيل ولا يخبر، ولا يقبل الشطط ولا الإسهاب، ولا الاستطراد، ولا الترادف ولا الجمل الاعتراضية ولا الجمل التفسيرية، وتستهدف المضمون الذي يقبل التأويل، هي من الصعوبة إلا للقاص البارع في البلاغة، والفنون القولية، وفلسفة المعنى[٦]، وهذا ينسحب قطعاً على القصيدة السردية المقتضبة التي تتسق في مبناها ومعناها مع القصة القصيرة، لذا تستلزم قدرة وتجربة من الكاتب سواء في مجال القصة أو القصة الشعرية.

إن هيمنة خصيصة التكثيف تبعد القصيدة السردية عن انفراج النص وانفتاحه على لغة انشائية بسيطة، مألوفة او اعتيادية فضلاً عن التخلص من الفضول، والفائض اللغوي، ويرى بعض الكتّاب في التكثيف قوةً للنص، والتكثيف أنواع، فثمة تكثيف يضرّ النص، وينقله من دون أن يمنحه ما اصطلح على تسميته بالتكثيف التحريضي أو (الاختزال التحريضي) الذي يعمد فيه الكاتب الى تحريض أفق القارئ وتفعيل مخيلته لفكّ تشفير الفكرة والمفردات، ويتوقف هذا النوع على مدى حميمية علاقة الكاتب باللغة بالدرجة الأولى والأخيرة[٧].

هناك من يقابل بين مصطلح (الاختزال) و(التكثيف) ويتحدث عنهما تحت مرجعية أو دلالة واحدة، لكن د. احمد جاسم الحسين يرى

عكس ذلك فيقول : (بداية أُفضل مصطلح التكثيف على الاختزال بسبب مرجعية كل منهما ودلالته فالاختزال من الرياضيات، وقد يشير الى التكثيف أو الى الابتسار في التكثيف، أمّا التكثيف فهو مستعمل في ميدان النقد الأدبي، وكذا الاقتصاد اللغوي المقترن بالشحن لما يبقى من مفردات، وتراكيب لأن تثوير الطاقات الكامنة للمفردات يعوض عن زيادتها، أمّا من جهة الإرهاق لبعض المكونات فالأمر يتعلق بالقاص لأن التكثيف غير الإبهام، وغير الغموض وغير انغلاق الدلالة)[٨].

ويرى بعض النقاد أن التكثيف له علاقة خاصة بتنظيم الصفحة تبييضاً وتسويداً، وكل ما تحويه من مؤشرات بصرية وعلامات سيميائية تشكيلية، فالقصيدة السردية القصيرة تخضع لخاصية التكثيف والتركيز، وتجميع أكبر عدد من الأحداث والجمل، وذلك في رقعة طبوغرافية محددة، ومساحة فضائية قصيرة فهذا على المستوى الشكلي للتكثيف[٩].

ويؤكد آخرون شرط الحكاية في القصة القصيرة جداً فيقول: (مهما قصر الشريط اللغوي فلا بدّ من علامة حكائية تميزه حتى لو عدلنا من مفهوم الحكائية او السردية ليتضمن عدداً أقل من الوحدات والوقائع المتتابعة، لكن التخلّي عن السمة الحكائية او فقدانها يخرج النص او الكتابة من دائرة السرد كلها)[١٠]، ففضلاً عن العلامة

الحكائية، والفعل السردي، فإن النقاد قد حذروا من التفريط بالقصر، كما حذروا من الطول لأن الركون الى أحد الطرفين يخرج القصة القصيرة من دائرتها، فإمّا ان تكون قصة أو تخرج من دائرة القص أصلاً ثم إن كلاً من الطريقتين: الإطالة والقصر الشديد، مخاطرة وولوج البحر يحتاج الى الكثير من الحذر الشديد المعضد بالدراية والفهم والقدرة اللغوية(١١)، ثم إن القصيرة القصيرة جداً محتاجة الى الجمل الفعلية القصيرة والسريعة، والمتعاقبة او الجمل الإسمية ذات الطاقة الفعلية، ذلك إن الحدث الذي تقدمه لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسائل غير المباشرة، كالحوار، أو المنولوجات، لذا تنشأ الحاجة الى جمل فعلية أو ما يعوض عنها من حركية وفعل(١٢).

من خصائص التكثيف الناجح:

١- هو الذي يثبت توهّجَه في النص ويبنى على عمق الفكرة، وبلاغة اللغة، ويدعو الى عودة الحياة لروح الكلمة المقتضبة التي توحي بفائض المعنى(١٣).
٢- الاعتماد على الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الروحي والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير، والإشعاع بأكثر من دلالة.
٣- الاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات.
٤- تركيز الحوار أو الاستغناء عنه إذا أمكن ذلك.

٥- العناية الخاصة بالاستهلاك في جذب القارئ.

٦- الاهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعاً مؤكداً نجاح القصة او إخفاقها[١٤].

ومن الاستعمالات التي تساعد القاص في تكثيف الحدث والموضوع هي الرمز، والتناص، والانزياح اللغوي والفكري، والموضوعاتي، والاستعارة، والمفارقة بأنواعها وتسريع الحدث، فالتناص بأنواعه يساعد في تكثيف النص بالاعتماد على مفردة او مفردتين تنفتحان على فضاءات تأويلية ومساحات دلالية عدة.

وليس التكثيف نوعاً أو نمطاً واحداً، بل هو متعدد الجوانب، ومن أهم أنواعه:

١-التكثيف البنائي: هو العمل على الحذف، والإضمار، والإيجاز والاختزال، والترقيم حتى يصبح كل حرف وكل كلمة وكل ترقيم في النص له أثر أساسي في السرد.

٢_التكثيف الدلالي: هو العمل على الإيحاء، الإيماء، التلميح، الرمزية، الخيال، السخرية، بدلالات تشبه لغة الشعر .

٣-التكثيف التجريدي: هو العمل على الخيال، والرمزية، وأحياناً السخرية، وينقسم الى ثلاثة أقسام:

أ- يصور الكاتب المعاملات، والصفات أشخاصاً يتفاعلون بينهم مثل الصدق والكذب، والحب والكراهية، والحرية والاستعباد.

ب- العمل على توظيف شخصيات أسطورية، ويتناول الكاتب ومبادئ هذه الشخصيات ليقارنها مع واقعه.

ت- يصور الكاتب الحيوانات، أو النباتات، أو أجرام السماء، أو أماكن من الأرض مثل البحار والأنهار والجبال كأنها شخصيات تتفاعل فيما بينها.

٤-التكثيف السيكولوجي: ينقسم إلى قسمين:

أ- يعمل الكاتب على تفكيك الذات، التي تمثل المجتمع، فتصبح (الأنا، والأنا الأعلى، والهو) أشخاصاً تتفاعل فيما بينها، وعلى الرغم مما يبدو من تنوع أو اختلاف فبطل القصة واحد هو الذي يمثل الإنسان بصفته العامة.

ب- النوع الثاني الخاص بعالم الطفل، وما يتعلق به من تحولات وانفعالات.

٥-التكثيف الروحي: وفيه يعمد الكاتب على فرق الذات الى مادة وروح ويجعلهما يتفاعلان وهنا يستعمل السخرية، وهذا الازدواج قد

يصور الكاتب شخصية واحدة مصابة بانفصام الشخصية تدعو الى الماديات، والأخرى الى السمو والروحانيات.

٦-التكثيف البنيوي: يعمل فيه الكاتب على كل مستجدات العلوم والتكنولوجيا، التي لا يراها تخدم الانسان بل تدمره[١٥].

لقد توفرت أنواع التكثيف كلها في شعر حسب الشيخ جعفر، خاصة الدواوين التي ظهرت بعد عام ٢٠١٠ إذ نجد الشاعر ينزع فيها نحو التكثيف، والاختزال، فلا تتجاوز القصيدة لديه (ثلاثة أبيات) كما في ديوانه (انا اقرأ البرق احتطاباً)، ويجتهد في استغوار المكنون بقوة الكلمة التي تُشكل مشهداً بصرياً، فيصف حركية الحياة، واليوميات ضمن قصائد سردية قصيرة تشابه في بنائها إلى حد ما القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، فضلا عن أن الشاعر في القصيدة السردية يظلّ مرتبطًا بالإطار العام للجو الموسيقي لمقطوعاته والتوسل بتقنيات التكرار والجناس لمعادلة الجو الموسيقي الداخل للمقطوعة، ليحاكي واقعاً ذهنياً أراد الشاعر استغواره.

إن التكثيف الذي ينزع إليه الشاعر في دواوينه ينتج ثيماتٍ جمالية وتجريدية، تجريبية، وأخرى سوريالية، ويسيطر التكثيف السيكولوجي على مقطوعاته لأن شاعراً كحسب الشيخ جعفر تنقّل بين عدة عزلات اضطراراً أو اختياراً يجد لذة في اجترار ثيمات

تسكنه، وتسيطر على إحساسه، وقدرة تمييزه فلا ينظر مقطوعاته تلك إلّا من عبر لا شعوره واستكناه اغواره النفسية، لذا نجد مكنونات اللا شعور تطفو على المفردات، عن طريق مخاطبته للأنا، أو البحث عن نفسه وسط الناس، أو استنطاق الماديات والجمادات، أو أنسنة الحيوانات، فينكشف وعي الشاعر الشعري من خلاصات المعادلة المادية والذهنية في مظهرية قصيدة سردية تحكي عقد الحياة ومشاكلها، فضلاً عن الحزن، والشعور بالفقد والعزلة.

إن التكثيف خصيصة شعرية تتسم بمبالغة الشعر قبل أن تكون من لوازم القصة القصيرة، ولذا فإن دواوين حسب التي قامت على التكثيف بأنواعه هي ما أعطى صوره الشعرية تلك الأبعاد الدلالية المفتوحة، فالقصيدة السردية التي كتبها حسب قد استعارت من لوازم القصة القصيرة العديد من الخصائص، منها قصر المسافة، والتناص الذي يحيل إلى دلالات أخرى، فضلاً عن تراكيب الجمل التي تتكون منها تلك القصيدة، بما فيها من تتابع المَشاهد، وهذا ما استعارته القصيدة من السرد المشهدي الذي تخلص من سلطة الراوي، وصارت المشاهد متتابعة ،البصرية والحوارية، وإن كان المشهد تقانة مسرحية أصلاً ومن مسلمات السرد المشهدي أنه يضع المتلقي إزاء المواقف المعلنة للشخصيات(١٦)، من ذلك ما نقرأه في ديوان (في مثل حنو الزوبعة) فقد تشكلت بنية بعض القصائد على

تتابع المشاهد والصور، وخفت صوت الراوي خلف أصوات الشخصيات، وصارت القصيدة السردية تحكي عن نفسها معتمدة تارة على التناص وأخرى على تقنيات أخرى، سنلحظها تباعاً حين نقف عند بعض النصوص، من ذلك مقطوعة (من مذكرات الأمير ميشكين) عشيّة عرسِه الخرب، يقول حسب فيها:

(ما معنى ان تنشقّ الصورة عن صوره

تتلظى في الطين الفكره

تتحجر في النسيم العاري؟

ما معنى أن أتهشّم في المعنى

أتجمّع أشتاتاً في اللا معنى؟

غرقت في اللجّة ماريّا

وطفت في بيدا المعنى سفني))[١٧].

لقد توسل الشاعر في المقطوعة السردية السابقة الابتداء بكلام الشخصية، وطرح تساؤلاتها العديدة (ميشكين) الأمير الشاب بطل رواية (الابله) لدستوفيسكي، فالشاعر من خلال عنوان المقطوعة يحيلنا مباشرة الى تلك الأحداث التي اكتنفتها رواية الأبله

وبطلها الأمير ميشكين، فهو من خلال هذا التناص فتح آفاقا أوسع للدلالة، أمّا التكثيف الذي بنى عليه مقطوعته فهو من النوع البنائي، إذ استعان الشاعر بعلامات الترقيم، لتوضيح ما يريده ، فالأقواس كلام ليس له بل هو منقول عن لسان شخصيته التي تحدثت مباشرة، ثم تساؤلاته التي تحكي دلالات متعددة، فهو يسأل عن مصيره المجهول ورحلته التي امتدت سنوات ثم عاد من جديد، ثم ختم الشاعر مقطوعته بنقاط دلالة على أن هناك كلاماً محذوفاً، فهو ينقل المتلقي من قصيدته المكثفة بنائياً الى تلك الرواية التي كان بطلها الأمير ميشكين.

ويبقى الشاعر في مقطوعة أخرى يسترسل عرض ما تُفكر فيه شخصية الأمير الذي عاش بطيبته وسط مجتمع متناقض تملأ الشرور قلبه، إذ لم يعرف الأمير إلّا الطيبة رسولاً للناس، وقد عمّت إنسانيته أعداءَه وأصدقاءه على حد سواء. يقول حسب في مقطوعته تلك المعنونة بـ (آخر ما قاله الأمير صامتاً ساعة إدلاجه) :

(أتذكرُ آنيةً تتحطمْ في ظل الفكره

أتذكّرُ عينين ارتضتا غرقا

في أنقاضِ الفكره

أتذكرُ برقَ جنونٍ في الفكره

فلماذا العالم في العالم

والفكرة تائهةٌ في أشرعةِ الفكرة ؟) [١٨].

إن من خصائص القصة القصيرة ، هو بناؤها على الجمل الفعلية ذات التركيب البسيط، وهذا يعود الى ضرورة التكثيف فيها، وقد استعمل الشاعر الجمل الفعلية في تسلسل واضح، (تذكر، تتحطم، ارتضتا) فهذه الأفعال تدلّ على أفعال حيوية، وحركية فالتذكر فعل حيوي يقوم به الانسان أمّا التحطم فمن الأفعال الحركية التي تدلّ على تشظي الأشياء وتفرقها، وهو في هذه المقطوعة القصيرة، قد قارب بين فعل التذكر والتحطم، محوّلاً الفكرة لذات شاعرة مفكرة، فالتكثيف المستعمل في المقطوعة السردية السابقة، هو من النوع التجريدي إذ يقوم على الخيال والرمزية، فهو يصور شيئاً مجرداً كالفكرة تائهة تبحث عن فكرة أخرى، السخرية من الأفكار المتناقضة التي تتحطم في الذهن، تغرق صابحها في متاهة لاحدود لها، فهي كبرق الجنون حين يصيب الانسان.

لقد استطاع الشاعر ومن خلال عمق تجربته ووعيه بالتراث، وعمق فهمه للغة أن ينسج قصائد سردية مكثفة تقوم على الجمل

المشعة بالدلالات التي تقبل أكثر من تأويل، من ذلك قصيدته (سوق الحرير) يقول فيها:

(.....وسألت الساحر المسحور عن سلمى فقال:

(أتظنُّ الكرم غير الثفل يعلو الممسحة؟

انت يا ابن الناس تعلم إلّا ما يُقال)

وأسفَّ اللحية الشعثاء تحت المروحة

***

قلتُ: (فيم احمرَّ يوم السوق وانصبّ الغمام؟)

قال: (بل شُبِّه للغُمْر بأخرى

فأنلني من لدنك التبغ واكفُفْ يا همام

إن في النيرنج أطواراً!) وأورى واستسرّا

***

أمسِ في ملهى (الصفا) أابصرته بين اثنتين

قلت: (سلمى؟) قال: (يا ابن الناس تُهينك التهاني

ستراها في افترار الرقص، فانهل (رشفتين)

وعدا العوّادُ بالعود :(اسقياني)

أنا لم أبرح أعبُّ الراح ليلاً أو نهاراً

وأرى سلمى، ولا أصحو على أيدي السكارى!)[١٩]

لقد طغى التكثيف بآلياته على المقطوعة السردية، فبدأها بنقاط فارغة دلالة واضحة على وجود كلام سابق محذوف وفي هذه المقطوعة تظهر براعة الشاعر اللغوية باستعمال مفردات القاموس التي قلّ استعمالها من لدن الشعراء، فظهرت في فضاءات كتاباته، وتخلص الشاعر من الحشو الذي يضر بتكثيف القصيدة السردية، فلم يستعمل مفردة إلّا ولها وقع خاص في تهيئة المتلقي نحو ما يريد ان يُفضي به، فضلاً عن المفردات ذات الأبعاد الدلالية المتعددة، فهو يصف حادثة كاملة ، وقصة حبه لسلمى - إسم لإنثى طالما استعمله الشعراء لمناداة معشوقاتهم -، فهو رمز من رموز العشاق الشعراء في التراث العربي، وفي ختام المقطوعة يأخذنا الشاعر الى الحال التي كانها، وما كان يحكيه سابقاً إلّا طيفاً من أطياف سكره، ويختم الشاعر مقطوعته السردية بمفارقة وسخرية، فقد قابل بين المتضادين (الصحو، والسكر) وبهذه القفلة خلق شعورًا بالإدهاش لدى المتلقي، فاتحاً نصَّه على فضاءات متعددة التأويل.

في (الممشى) يأخذنا حسب معه إلى لوحة من المفردات ذات الإيحاء الشديد، يبدأ مقطوعته السردية بوصف المكان الذي ابتدأ الدخول منه الى أعماق الملتقي ليأخذه معه الى جزئيات ذلك الممشى:

(الممشى)

(ممشى الى البرجِ النحيل، على جوانبه تلوح

أحجارُ مصطبة وعشبٌ او بقايا

شجر ، وعابرة تجيء بها الأماسي أو تروح

وجؤار بطٍّ ملَّ بركته، فأمعنَ في الشكايا[٢٠]).

يصف الشاعر ممر الممشى، الذي لاحت على جوانبه الأعشاب، وبقايا الشجر وصوت البط الذي ملَّ البركة وكأنه يشكو، لقد أسقط الشاعر هواجسه النفسية ووحدته على البط، فخيّل إليه انه يمعن في الشكوى، لقد حاول الشاعر في النص السابق أان ينقل اللغة من الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح الى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي، إن اللغة التي تشكل منها ديوانه (كران البور) في أغلبه لغة مسبوكة فصيحة غير مستعملة إلّا في بطون القواميس وعند الأوائل، فحاول الشاعر إبراز موهبته اللغوية من خلال ذلك، وهذا ما يسهّل عليه استعمال تقنية التكثيف التي

تحملها المفردات ذات الدلالات البعيدة المستعملة في قصائده السردية .

في ديوانه (أنا أقرأ البرق احتطاباً) نقف عند العديد من النصوص التي امتازت بخصيصة التكثيف، من ذلك المقطوعة التي يقول فيها:

(سأنام كالغرقى الرقودِ على الرمال

الطير ينعق كالنوائح باختفاقٍ وارتحال

والأفق كالقفل الصدئ...) (٢١).

إننا نرى انثيال الصور في هذه المقطوعة الصغيرة، التي تحكي فضاءات متعددة من التأويل، فهي تتدفق واحدة تلو الأخرى، بضبابية مشحونة بالانثيالات التعبيرية التي أسقطها على كل مفردة حتى جاءت متراصة متماسكة يأخذ بعضها بتلابيب الآخر، في صورة وهمية خارقة للعادة، ويأخذ الشغف بقلب المتلقي نحو الإسقاطات التي يحاول الشاعر إثارتها، فالغريق في الرمل صورة قاسية أقسى من غريق الماء، والصورة الأخرى الناحبة صورة الطائر الذي ينعق في كل خفقة وارتحال، ويذيلها بصورة الأفق الذي

يلامس جناحي الطائر مركزاً على اللون (الصدئ) المائل الى الإحمرار.

لقد اختزل الشاعر صوراً عدة في هذه المقطوعة الصغيرة، وهنا تبرز قدرته اللغوية وعمقه المعرفي وخياله الضارب بعيداً في اللا معقول، كل ذلك توسلاً لينقل صورة الألم المتجسم بين أضلاعه.

الإيحاء:

يترافق التكثيف مع عنصر الإيحاء فأحدهما يؤدي إلى الآخر، فلا تكثيف بدون إيحاء ، والإيحاء هو الدلالة المتشظية من مفردات قليلة لها نسق واحد، وقد يشعّ الإيحاء من خلال جمل مترابطة وهو الأغلب، وقد يشعّ من خلال صيغة اشتقاقية ارتأى الأديب استعمالها بدل صيغة أخرى أدت حزمة واسعة من الإيحاء، إن ثقافة الشاعر اللغوية تبرز من خلال إيحاء المفردات المستعملة في نصوصه، فضلاً عن رمزية بعض المفردات التي تنقل ذهن المتلقي إلى عوالم أخرى، فالرؤية السردية التي إعتلت منصّة النصوص لدى حسب الشيخ جعفر تحكي إيحاء المفردات، وشاعر بثقافة حسب نجد تلك التراكمات المعرفية لديه تظهر بصور شتّى، فهو في دواوينه كلها ينزع نزوعاً إبداعياً نحو تكثيف المفردات، ومن ثم إيحائيتها الواسعة، فدلالات المفردات التي يسوقها تأخذ أكثر من معنى، ونلاحظ أنه في

دواوينه ينحو منحى تصاعدياً فكلما تقدم في العمر نزع الى استعمال المفردات القليلة أو الاشتقاقات النادرة أو الصيغ المهملة، غايته في ذلك عنصر الإيحاء الذي هو واحد من أهم عناصر القصة القصيرة ، فالقصة القصيرة في منحاها الدلالي هي ومضة إيمائية ترتكز على مفردات قليلة ذات سمة إيحائية (ليس بوسع القصة القصيرة جداً إلّا أن تتعامل مع اللغة من منظور التكثيف الحاد، فتغدو لغتها محدودة جداً من حيث عدد الكلمات ولكنّها في الوقت نفسه لغة تحيل الى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات، فاللغة الإبداعية هنا لا تحتمل التفصيلات والشروح والحوارات المطولة..)[٢٢]، وهذا الأمر ينسحب على لغة حسب الإيحائية في دواوينه كلها.

إن الايحاء (يعتمد على لغة إبداعية وهي لغة فوق اللغة، تعني التعبير عن المعاني المباشرة التي لا تحتمل التأويل عادة، فإن اللغة الابداعية لغة مجازية من الدرجة الأولى أي أنها تتكئ على الصورة الفنية والرمز والغموض الشفاف))[٢٣].

إن الاختزال بالمضامين ، والاهتمام بالجهد التكثيفي الإيحائي يحلق بالمنجز الإبداعي القصصي الى درجة عالية من الشعرية في اللغة والدلالات، والإشارات والعلامات، بل تتكئ القصة القصيرة على عنصري التكثيف والإيحاء، فتبدو جماليات النص مبهمةً من

خلال ذلك على المنجز الشعري الابداعي للأديب الذي يحكم أدواته بصورة متزنة وفعالة[٢٤].

والإيحائية بعد كل ذلك كما يشير الى ذلك بعض الباحثين هي ((طريقة الإتيان بالصور اللا متلاصقة والاستعارات، والتشبيهات المتلاحقة، وهي طريقة نسج الكلمات والتراكيب الغامضة التي يؤدي ربطها ببعضها الى خلق جو من الإبداع الشعري مع الغموض والضبابية في تشكيل المقاطع وهيكل القصيدة)) [٢٥].

فالإبتعاد عن المباشرة والتقريرية واعتماد الرمزية واحدة من مرتكزات الإيحاء في النص الأدبي السردي، فخيال الشاعر المكتنز بصور شتى هي من تخلق في نصوصه تلك الإيحاءات المتناثرة التي تعطي تأويلات مفتوحة في ذهن المتلقي وهناك من الباحثين من أفاض في الشرح، والبحث في العلاقة الجدلية القائمة بين اللفظ والمعنى وجذورها العميقة في التراث العربي وعلاقة ذلك بالإيحاء، إذ يخلص من ذلك الى أن اهتمام الشعراء بألفاظهم وباختيارهم لها من دون سواها إنما هو لغايات تتعلق بالدلالات التي قصدوها، بوصفها أكثر دقة للتعبير عما يشعرون به، فكل لفظ صالح لأن يستعمل في عمل أدبي، وكل ما في الأمر أن الأديب بدوره يختار للكلمة المكان الذي تكون فيه أصلح وتكتسب الكلمة وصفاً خاصاً لاستعمال الأديب لها في ذلك المكان، وهذا جزء من عملية التطويع التي يتناول بها

الأديب اللغة ليخضعها لغرضه، ولغة الشعر بطبيعة الحال تنحرف عن الاستعمال الحقيقي المألوف للألفاظ فتستعمل الألفاظ فيها استعمالا مخالفاً دائماً لما هو متواضع عليه، وربما لا تكون مطابقة للواقع، فتظل الكلمات حاملة للمعاني المتعارف عليها إلى أن يأتي الأديب المقتدر الذي يفجّر طاقات معانيها لتخرج الى السياقات المختلفة[٢٦].

إن القصائد السردية في دواوين حسب الشيخ جعفر تتخذ من الايحاء الدلالي مستبنى لها في تشكيل المعنى، وقد يحاول ان يخلق فضاءً ايحائياً من خلال تلك النهايات المفتوحة التي تتحمل أكثر من تأويل، ونجد ذلك واضحاً في ديوانيه الأخيرين (أنا أقرأ البرق احتطابا ، وتواطؤا مع الزرقة)، اذ العبارات المحكمة والصور المتتابعة، والحوارات المفتوحة والنعوت المتداخلة طاغية فيهما ، ومنها العناوين الخاصة بالقصائد ذات الإحالات المختلفة ومنها مقطوعة (القطط) مهداة إلى الشاعر سعدي يوسف، وهذه تقنية أخرى من تقنيات الإيحاء لدى حسب، إذ أن العنوان عتبة مهمة من عتبات تأويل النصوص لديه، فضلاً عن بعض الإشارات التي يبتدئ بها مقطوعاته من خلال الإهداءات وعلاقة ذلك بالشخصيات التي يستدعيها، فسعدي يوسف شاعر عراقي معروف، ولم يرد اسمه هنا اعتباطاً، بل إن الشاعر يريد من خلال ذلك أن يرسل إشاراتٍ إيحائية متعددة قد ترتبط بيوميات ذلك الشاعر المذكور آنفاً.. يقول فيها:

(جاءت القطط الخضر والبيض

والحمر والصفر

.....

جاءت القطط الخضر تعلك برعم

زيتونة ذابلاً.....

جاءت القطط البيض ملتفة

برداء الزفاف الجليدي[٢٧]...).

إن دلالة الألوان التي اختارها الشاعر نعتاً لتلك القطط لها إيحاء خاص، وهذا ما تحكيه الأسطر المتلاصقة، فكل قطة اتخذت دورها تماشياً مع لونها الطاغي (القطط الخضر، والزيتون الاخضر) (القطط البيض، والثلج)، (القطط الحمر والفوانيس) فهل أراد الشاعر قططاً بعينها أم أنه يوحي من خلال تراسل الحواس الى قطط أخرى تشبه الى حد ما نساءً يتصارعنَ في مخيلة الشاعر، وهذا بدلالة الأسطر القادمة إذ يقول فيها:

((جاءت القطط الناعسة

متأبطة كتباً او مكانس أو صحفاً[٢٨])).

لقد أسبغ الشاعر على قططه نعوت البشر، فهي إذن ليست قططاً إنما نساء استبدلها الشاعر بتلك القطط وألوانها المميزة التي تحكي دلالة خاصة لكل لون استدعاه هنا.

ويبقي الشاعر قصيدته القائمة على الوصف والحدث والحركة مفتوحة على مصراعيها أمام التأويلات. يقول في ختامها:_

(جاءت القطة الأم مبرقة ، مرعده

جاءت الريح فانتهيت

بين أيدي الصحاب الصحون

الغطاء، الملاعق والمنضدة! [٢٩]).

لقد ختم الشاعر مقطوعته تلك بعلامة إيحائية أخرى، علامة التعجب، وبقي الأمر ملتبساً في ذهن المتلقي، فماذا أراد باستدعاء صور القطط، ولعله أراد بذلك أن يماثل عملاً قصصياً أو شعريا للشاعر سعدي يوسف، محاولاً من خلال ذلك مسايرة الشاعر فيما نحاه من منحى خاص.

هناك بعض الشخصيات التي التقاها الشاعر يوم كان في منزله الطلابي بموسكو قد غزت كل مقطوعاته في ديوانه (تواطؤا مع الزرقة) فغدت رموزاً يحاول من خلالها ضغط المفردات وتكثيفها

من أجل بث الإيحاءات المتنوعة التي تحتمل تأويلات متعددة، قد ينجح المتلقي في رصد دلالاتها، وقد يقضه في منتصف المعنى باحثاً عما يكمل تلك السنوات او الرموز المضببة التي استدعاها، ثم عودة أخرى الى تلك الشخصيات وواقعها في الحياة نحاول ان نقتنص المعنى الغائم وراء بعض المفردات ، وما أراد الشاعر بثه من خلال تلك الشخصيات التي غدت رموزاً في مقطوعاته تلك، في مقطوعة (التواطؤ) نقف عند بعض تلك الشخصيات، وهو يحاول في الهامش إضاءة فكر المتلقي عنها وما تنطوي عليه من ملمح يميزها في حياتها، يقول فيها :

(لم أعد أجد (القطع) بين الحقيقة والحلم
في المسرح (الظل) يخطو يدور
آخذاً من لبوس الممثل، من وجهه
القط والدائرة
بينما أنا كالناس كالآخرين!
فلماذا اعتكاز التوهم بالذاكرة؟
مثلاً:

في الطريق الى البيت تسألني
جارة او فتاة من الحي عما يؤرقني
فإذا ما صحوت التقى الصحو بالحلم ،

واشتبكا (امرأة أم سراب)

.....

في الطريق الى البيت

تخطر لي غبرييلا، التفاتتها...

تشره الخطو اسمايلونا[٣٠] ....

فغبرييلا مسترال شاعرة تشيلية حاصلة على جائزة نوبل، واسمايلونا ممثلة روسية شهيرة، فاستدعاء هاتين الشخصيتين له ايحاءات متعددة أراد الشاعر بثها من خلال وجودهما في نصه.

في ديوان (انا أقرأ البرق احتطاباً) الذي اشتمل على قصيدة الهايكو اليابانية والتي من مميزاتها القصر مع تركيز المعنى، وهذا التركيز يستدعي من الشاعر الاقتصار الشديد في مقابل الايحاء، وهذا ما طغى على معظم القصائد السردية في الديوان، فمقطوعاته القصيرة ذات النهايات المفتوحة تحكي مجموعة مرة التأويلات، فمن ذلك قوله:

(أنا ام قميص أبي (الغريق)

ما انفكّ ينضح للرياح معلقا

خلقاً، رتيق؟[٣١])

وعلى النسق نفسه تجري كل مقطوعات الديوان.

إن القاص يترك مجموعة من الفراغات البصرية والدلالية في النص، التي يكون القارئ مجبراً على ملئها بواسطة مايحمله فن مضمرات نصية ومضمرات تخاطبية يشترك فيها الملقي بالمتلقي ومن ثم يكون النص خاضعاً لعملية التلقي والتأويل، حيث ينتج القارئ نصاً آخر يتلاءم وقناعات المتلقي وثقافته، فالنص يكون مشحوناً بحمولة فكرية تخضع لعملية التأويل، فكل قارئ يؤولها حسب قناعته وحسب ما يحمله من آليات وأدوات تفكيكية وتأويلية، وتتعدد القراءات بتعدد القراء وبتعدد التأويلات[٣٢]، وهذا هو عينه الايحاء الذي نزع له حسب الشيخ جعفر في دواوينه الاخيرة كما أسلفنا.

الهوامش

[1] – ينظر: المرتكزات البنيوية للقصة القصيرة في العراق: راسم قاسم، موقع صوت الاخر، ٢٠١٢/٨/٨.

[2] – ينظر: تفسير الاسلام: سجموند فرويد، ت: مصطفى صفوان: ص٢٩٢ ، وينظر اوهاج الحداثة: نعيم اليافي، ص٢٠٣.

[3] – ينظر: القصة القصيرة لمقاربة بكر: د. احمد جاسم الحسيني، ص٣٩ ، وينظر: التكثيف في القصة القصيرة جداً: د. جاسم خلف الياس، موقع النور، ٢٠٠٨/١٠/٢٨.

[4] – التكثيف في القصة القصيرة: د. مسلك ميمون: موقع الكاتب مسلك ميمون .بحث منشور في الانترنت.

[5] –القصة القصيرة جداً في عيون كاتبها: تحقيق: صيام المفلح، جريدة الرياض، ع (١٣٥٢٠، ٢٠٠٥/٦/٣٠).

[6] – ينظر: مكونات الابداع في القصة القصيرة جداً: د. مسلك ميمون، مدونة الكاتب الالكترونية.

[7] – ينظر: التكثيف في القصة القصيرة جداً: د.خلف الياس، بحث منشور في الانترنت.

[8] – القصة القصيرة جداً في عيون كابتها: تحقيق: هيام المفلح، جريدة الرياض، ع(١٣٥٢٠)، ٢٠٠٥/٦/٣٠.

[٩] – ينظر: المرتكزات النبوية للقصة القصيرة في العراق: راسم قاسم، موقع صوت الاخر، ع ٣٩٩، ٢٠١٢/٨/٨.

[١٠] – اشكالات الهوية الاجناسية التوقعية السردية: محمد عبيد الله، ص٨.

[١١] – ينظر: القصة القصيرة جداً: د. احمد جاسم الحسين، ص٢٧.

[١٢] – ينظر: القصة القصيرة جداً (قراءة نقدية) د.جودي البطانية، مجلة التربية والتعليم (م١٨)، ٣٤ ٢٠١١، ص٢٢٦.

[١٣] – ينظر: المصدر نفسه، ص٢٢٤.

[١٤] – ينظر: القصة القصيرة جداً بالمغرب (مواقف ورؤى): استطلاع عبد الله المتقي، ديوان العرب، ٢٠٠٦/١٠/١٦.

[١٥] – ينظر: الحل القويم لكتابة القصة القصيرة جداً: محمد معمري، دنيا الوطن، ١٤–٢٠١٠/٩ انترنت، وينظر أيضاً: مصطلحات تهمك معرفتها: عالم الأدب والنقد، موقع د. محمد صالح رشيد الحافظ، ٢٠١١/١/٤.

[١٦] – ينظر:د فاتر الزفتية بين السرد المشهدي وتعدد الرواة: د.خليل الموسى، م جامعة دمشق، (خاص الجولان) ٢٠١٣، ص١٨٥.

[١٧] – في مثل حنو الزوبعة: حسب الشيخ جعفر، ص٥٠.

[١٨] – في مثل حنو الزوبعة: حسب الشيخ جعفر، ص٥٢.

[١٩] – كران البور: حسب الشيخ جعفر: ص٥٣، ص٥٤.

[٢٠] – كرن البور: ص٥٦.

[٢١] – انا اقرأ البرق احتطاباً: حسب الشيخ جعفر: ص١٣.

[٢٢] – بنية التكثيف والمفارقة في قصة فرح ياسين، د. احمد حسين الظفيري، موقع المثقف.

[٢٣] – بنية التكثيف والمفارقة: د. احمد حسن الظفيري، بحث منسور في الانترنت، موقع المثقف.

[٢٤] – ينظر القصة القصيرة جداً وملامح بنائها الجمالي، سعدي عبد الكريم، جريدة المؤتمر، ع(٢٩٨٣، حزيران، ٢٠١٤).

[٢٥] – الرمزية الايحائية في شعر بدر شاكر السياب، خيرية عجرش، قيس خزاعل، التراث الادبي، س٢، ع٦، ١٣٨٩هـ.

[٢٦] – ينظر ايحاء الكلمات في الشعر العباسي: دراسة تأويلية في قصيدته الاختيار ورمزية التعبير" د. ثائر الشمر، د. كمال السامرائي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، م٤، ع٢، ص١٣٨-١٣٩.

[٢٧] – تواطؤ مع الزرقة: ص٣٤.

[٢٨] – المصدر نفسه: ص٣٥.

[٢٩] – المصدر نفسه: ص١٥.

[٣٠] – تواطؤ مع الزرقة: ص٦٢.

[٣١] – انا اقرأ البرق احتطابا: ص١٧٤.

[٣٢] – ينظر: القفلة والنص المفتوح في القصة القصيرة جداً: محمد ايوب، موقع ويب، بحث منشور بتاريخ ٢٠١٤/٢/٢١.

المفارقة في القصيدة السرديّة

ينطلق بحثنا لدراسة المفارقة في القصيدة السردية من كونها من الخصائص التي تميز القصة القصيرة التي بدورها تقترب من القصيدة السردية بما تحمله من مميزات القصة القصيرة أو القصيرة جداً ، إذ عليها أن تنطوي على مفارقة أو مفاجأة وإلا تحولت إلى نوعٍ أدبي آخر لا يمت بصلة إلى القصيدة السردية أو القصة القصيرة ، فكلاهما يلتقيان بهذه الخصيصة التي يعمد إليها الكاتب أحياناً من أجل إثارة دهشة المتلقي الذي يحاول أن يتلمس آثار الإبداع من خلال طريقة المبدع في جعل المفارقة تنطوي على شيء جديد ومدهش تستهوي ذائقة القارىء .

تنقسم المفارقة إلى عدة أنواع قد تصل إلى اربعين نوعاً، ولكننا أرتأينا الوقوف عند أنوع منها قد طغت على دواوين حسب الشيخ جعفر وتداخلت فيما بينهما إذ أن النص الأدبي لدى حسب يمتزج بين مميزات السرد وخصائص الشعرية ، ولذا نجده يعمد أحياناً إلى تضمّن المفارقة التي تجمع بين نوعين أو أكثر في سياقٍ شعري واحد

ومنها مفارقة الموقف، والمفارقة اللفظية ووقفنا أيضا عند المفارقة الدرامية ومن خلال التطبيق الذي أفصح عن تداخل هذه الأنواع ، ونجد أهتمامًا واضحا من لدن حسب بالفنتازيا التي تُعد نوعاً من المفارقة التي تقوم على العجائبية والغرائبية ولذا أفردنا لها تطبيقات خاصة لكثرة ورودها في دواوينه.

إن الحداثة الأدبية الفكرية قد عمدت إلى تذويب الحدود بين الأجناس الأدبية فتداخلت الصفات الجامعة بين نصٍ أدبي وآخر ، إذ كان الإبداع وطريقة الرصف والأسلوب وإنطواء النص على خصائص مميزة هي ما تؤهل النص الأدبي للارتقاء فضلاً ‘ عن إثارة دهشة المتلقي ووضعه في عوالم التغريب التي يعمد إليها المبدع أثناء الكتابة الإبداعية.

وكان غرضنا مما أثبتناه هو أن نُعطي صورة ولو بسيطة عن تداخل الأنواع الأدبية وتمازج خصائصها على نحو ما رأينا في الدواوين الشعرية لحسب الشيخ جعفر مادة التطبيق لهذه الموضوعات .

المفارقة

لم نقف على تعريف جامع مانع للمفارقة على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولتها فضلاً عن التطبيقات سواء على الشعر القديم أم الحديث، وعلى السرد وهو مدار بحثنا، وهناك خلط كبير بينها وبين بعض الأنواع أو الخصائص، فنجد المفارقة مصطلحاً يواكب المصطلحات البلاغية عند بعض الدارسين، بل هو صورة متطورة عنها (كالمدح بما يشبه الذم، أو التطابق، او تجاهل العارف) وغيرها مما تتحقق في سياق واحد أو أكثر يجمع بين نقيضين او أكثر، والبحوث – كما أسلفنا – والدراسات البلاغية، الاكاديمية التي تناولت المصطلح من الكثرة بمكان، وكل باحث ذهب فيها مذهباً عضده بالأدلة التي اعتمد في جلها على الدراسات البلاغية القديمة، والدراسات الغربية التي قد يتسع فيها المصطلح لتعدد المفارقة الى أنواع بحسب هيأة المتناقضات او التضاد الذي ورد في السياق الابداعي، وقد يضيق ليشمل كل عمل انتهى بمفاجأة، أو دهشة بغض النظر عن كثرة المناقضات بينها وبين السخرية والتهكم التي عدّها أغلب الدارسين نوعاً من

أنواع المفارقة، فدرسها تحت عنوان واحد (مفارقة السخرية أو التهكم) ولكننا في هذا البحث سنعمل على التفريق بين المصطلحين على الرغم من علاقة العام والخاص التي قد تربط بينهما.

إن أولى نقاط تميز المصطلح (المفارقة) هو بالرجوع الى أصله اللغوي كما ورد في معجمات اللغة*.

جاء في أساس البلاغة للزمخشري (فرق) فرق بذا المشيب في مفرقه، وفرق في الطريق فروقاً، انفرق انفراقاً إذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما[1].

وقد حاول الدكتور أحمد مطلوب أن يجمع بين كل المصطلحات البلاغية مع تعريفاتها، وإحالتها التي تتناسل عن مفردة (فرق) وهو لا يخرج كثيراً عما ورد في المعاجم القديمة والحديثة عن معنى التباعد والافتراق والاختلاف.

فالاختلاف والمفارقة مترادفان لدى كثير من النقاد الذين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة، فمن ذلك ما ذهب اليه الدكتور رشاد رشدي، إذ قال (إنّ انعدام المفارقة أو الاختلاف يؤدي الى

انعدام الصراع أو التشابك، وذلك يؤدي بدوره الى انعدام أو ضعف الحركة)[٢].

أمّا في المعنى الاصطلاحي، فقد تعددت التعريفات والحدود لمصطلح المفارقة، وغدا مفهوم المفارقة يكتسب دلالات شتى بتغير الزمان والمكان، ولم تقف دلالته عند دلالة واحدة محددة وذلك بعد أن اتسعت دائرة المفارقة على الساحة الأدبية لتشمل على دلالات مختلفة[٣].

ولسنا في هذا المبحث بصدد الوقوف عند التدرج التاريخي لمصطلح المفارقة، وتطور دلالتها عبر الزمن واختلاف رؤية النقاد سواء الغربيين أم العرب على حد سواء، إنّما نحاول أن نجتزئ ما يخدم البحث، فضلاً عن المفارقة التي ترتبط بموضوع دراستنا الخاص بدراسة خصائص القصيدة السردية، فالمفارقة في الشعر تختلف عمّا هي عليه في السرد، وعليه فإن مفارقة القصيدة السردية ستجمع بين المنحيين في صورة تكاملية قد تكون بارزة في كتابة حسب في دواوينه، فضلاً عن طغيان مفارقة على أخرى بحسب الأنواع سنقف عندها، وقد تناولها حسب في كتاباته عامة، أو التي برزت في كتاباته الابداعية.

فالمفارقة في أبسط تعريفاتها (قول شيء بطريقة لا تستثير تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة)[٤].

ويقول ميويك أيضاً (إن فن المفارقة هو فن قول شيء دون قوله حقيقة)[٥] وهناك من ربط بين نفسية الكاتب وذهنه، فهي أثر نفسي يثبته الشاعر في نصوصه، تقول في ذلك نبيلة ابراهيم (المفارقة بادئ ذي بدء تعبير كتابي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها)[٦].

إن مصطلح المفارقة هو ترجمة لمصطلحين أولهما (parad ox) والآخر (irony)* والمصطلح الأخير وبحسب الدراسات التي تناولته قديم جداً ورد منذ عهد افلاطون في جمهوريته على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، أو هي طريقة معينة في المحاورة تضيء عند أرسطو الاستعمال المراوغ للغة، وهي عنده كذلك شكل من أشكال

البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، أو الذم في صيغة المدح[٧].

وقد اتفقت أغلب المعاجم على أن مصطلح (irony . paradox) يوناني الأصل، يتكون من مقطعين، ومعناهما (الرأي، المخالفة أو الضد) فالمفارقة لدى كل المعاجم تعني رأياً غريباً مفاجئاً يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به، أو هي رأي مخالف للرأي الشائع، وكلما زادت درجة التضاد يؤدي الى توليد طاقة أكبر في حركة الشعرية[٨]، وقد فصّل العديد من الباحثين الذين تناولوا مصطلح المفارقة في ترجمة هذا المصطلح في المعجمات، ومنهم من راح يتلمس أثرها في البلاغة العربية، والتراث العربي، تحت مصطلحات عديدة منها (المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف وغيرها) [٩]، وقد أفاض الدكتور (قيس الخفاجي) في تأصيل مصطلح المفارقة، وتتبعه في القواميس الأجنبية ومرادفاته، ثم تتبعه في المصادر الأجنبية والعربية، وكيف تناول النقاد هذا المصطلح تحت مظلة التناقض والتضاد، والرأي المخالف وخفاء المعنى، ولن نقف عند تلك المساجلات لأننا في

صدد تطبيق هذا المفهوم على شعر حسب الشيخ جعفر وطريقة وروده عنده في قصائده السردية،إذ يخلص الدكتور قيس الخفاجي بتعريف هو خلاصة تتبعه المستفيض لمفردة المفارقة وإيرادها في المصادر الأجنبية والعربية الى أن المفارقة : (بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي، ولتعميق حسّه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة[١٠]).

وترى (أمينة رشيد) أن المفارقة مفهوم يقع في موضع بين البلاغة والفلسفة، وهي لا تخرج عن المفاهيم وحدودها التي وقف عندها النقاد بقيام المفارقة على دالٍ يخفي مدلولاً آخر متناقضاً معه، ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القبول ولكنه يظل ملتبساً إذ أن قصدية المتكلم ونواياه يمكن التشكيك فيها، ولا يمكن للمفارقة أن تتجلّى إلّا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه، فالمتلقي هو من سيبحث عن تلك

المفارقة وتجلياتها في النص، وتجد أن المفارقة من المفاهيم الأساسية في السرد[١١].

وهناك من يجد أن صورة المفارقة أخذت دلالة أوسع من دائرة التناقض والتضاد في النقد الحديث، إذ ماثلت في تجلياتها في النص الابداعي صورة (الطرس) التي تعني حرفياً من حيث الأصل صحيفة أو ورقة مُحيت منها الكتابة الأولى، وكُتب مكانها أخرى، ولكن بطريقة لا تخفي تماماً النص الأول، فيبقى هذا الأخير مرئياً ومقروءاً من خلال النص الجديد[١٢]، فالمفارقة بعد ذلك خفاء بين السطور التي عمد اليها المبدع، تحتاج الى ذكاء وذهن فضلاً عن فهم لحياة المبدع للكشف عن تلك الدلالة المتخفية وتجلياتها، وقد انقسم النقاد بعد ذلك في تعريف المفارقة وبيان أنواعها على عدة أقسام، منهم من جعلها لغة الشعر وصورها تتجلى في أنها صورة بلاغية تقدم على التناقض والتضاد، وتجاهل العارف، وهذه هي مفارقة السياق، وهناك مفارقة الأحداث والمفارقة المصنوعة، والمفارقة الملحوظة وقد تشعبت أنواع المفارقات بحسب رؤى الدارسين والباحثين معتمدين في جلّ ما يذهبون اليه على التقسيمات الأولى التي وردت عند

ميويك في المفارقة وصفاتها[١٣]، ولا يستطيع البحث ان يقف عند كل انواع المفارقات بل سيختص بما ورد منها في شعر حسب الشيخ جعفر، وغدا ظاهرة متجلية في دواوينه الشعرية، هذا فضلاً عن أن تطبيقاتنا خاصة بقصيدة السرد، التي ستجمع بين خصائص السرد والشعر، فالمفارقة السردية تقوم على المفارقات الزمنية والأحداث، والشخصيات، ومفارقة الشعر تقوم على الجملة الشعرية أحياناً أو على المقطوعة بكاملها فعادة ما تتجلى صور المفارقة في خواتيم القصائد، ومعظمها يقوم على المفارقة الفنتازية، ومفارقة المواقف وغيرها، ولذا سنقتصر في بحثنا على تجلي مفارقات تجمع بين خصائص النوعين، فالقصيدة السردية تجمع بين ما للشعر من ميزات، وما للسرد من ميزات، ومن ذلك القصيدة الدرامية وقصيدة الفنتازيا والمفارقات القائمة على وحدة الزمن، والشخصيات والأحداث.

تقوم المفارقة على عناصر تزيد من تحفيزها لذهن المتلقي من ذلك:

١- **مبدأ الاقتصاد:** فالمفارقة من الناحية الأسلوبية، ضرب من التأنّق غايته إحداث أبلغ الأثر بأقل

الوسائل، وصاحب المفارقة المتمرسة يستعمل من الإشارات أقلّها.

٢- **مبدأ التضاد العالي:** فكلما ازداد الفرق بين ما ينتظر حدوثه وبين ما يحدث فعلاً كبرت المفارقة.

٣- **الموضوع:** فثمة مجالات قد تثير المفارقة أكثر من غيرها، وهي المجالات التي تتوافر على رصيد عاطفي كبير من المثل: الدين، والحب، والأخلاق، والسياسة، إذ تتميز هذه المجالات بانطوائها على عناصر متناقضة[١٤].

وهناك من يضيف الى عناصر تحقق المفارقة في النص عناصر أخرى قد تحمل المضمون نفسه، ولكن مع اختلاف العنوان، من ذلك ما أضافته الناقدة (نبيلة إبراهيم) لتحقق المفارقة:

١- ازدواج المعنى، فبناء المفارقة عند نبيلة ابراهيم يقوم على مستويين، أولهما: المستوى السطحي للكلام، وثانيهما: المستوى الكامن الذي لم يعبر عنه بعد،

وبسبب التوالد بين المستويين تبرز دلالة المفارقة بوضوح[١٥].

٢- القصدية: إن المفارقة ليست رد فعل صبيانياً تجاه قوة (سلطة ما)، إنها نوع مما ترشحه القراءة الجديدة المتأتية من التفكر في المرجعية المشتركة، فهي طريقة تفكر مقصودة فلفكر الشاعر – اقتناصاً وتشكيلاً – أثر كبير في جعل المفارقة مشعة وجذابة ومجيء المفارقة ليس عفوياً.

٣- الإحساس بها: تقوم المفارقة على تقديم إحساس مغاير للمتلقي فالإحساس بالتواتر الناشئ عن وجود المفارقة يفتح له الأفق الشعري لاستبصار ما استشعره الشاعر[١٦].

إن عناصر تشكيل المفارقة هي ذاتها الدعامة التي تقوم عليها ملامح القصة القصيرة، ولذا فقصيدة السرد عند حسب تماثل إلى حد كبير ملامح القصة القصيرة، كما أسلفنا من حيث أن المفارقة تنقسم على أنواع كثيرة، فقد وصلت لدى عدد من الباحثين المغاربة والجزائريين إلى أكثر من أربعين نوعاً، وهناك

من حاول أن يلغي علاقة العام والخاص بين بعض أنواع المفارقات لتغدو مفارقة واحدة لها تشكلاتها التي تميزها عن غيرها، فضلاً عن فصلها عن البيان والبديع ، ولأن عملنا التطبيقي سيقوم على نصوص حسب فقط ، لذا سنركز على الأنواع التي طغت على دواوينه، ومن تلك المفارقات التي قد ترد في الشعر والقصة، مفارقة الموقف، ومفارقة الفنتازيا والمفارقة الدرامية، فهذه هي أبرز الأنواع، ومع هذا سنقف عند مفارقات سردية كمفارقة الشخصية، والزمن إذ وردت عنده على تفاوت واضح في دواوينه فتراها متجلية في أحدها، ومتخفية في الآخر تحتاج الى كشف اللبس عنها، وهذه واحدة من لوازم المفارقة، فهي لا تكشف عن نفسها منذ القراءة الأولى.

١-مفارقة الموقف: ويقال لها أيضاً مفارقة السياق، لأنه عنصر مهم فيها، ومرتبط بحدوثها وقيامها ومفارقة الموقف ناتجة من اسمها عن موقف ما[١٧]، ولا تتضمن بالضرورة وجود شخص يقوم بالمفارقة، لكنها مجرد حالة او ظرف او نتيجة لأحداث من شأنها أن تضاف إلى ذلك، ويتم رؤيتها وشعورها بأناه مفارقة، وهي مشابهة للمفارقة اللفظية، ولكنّها لم تكن مدركة حتى القرن

الثامن عشر على الرغم من أن كثيراً من الناس كانوا يشعرون بها، ولكنها تميل لأن تكون فلسفية او كوميدية أو مأساوية، والمفارقة الناتجة عن الموقف تكون غير مقصودة من صاحب المفارقة كما هو الحال في المفارقة اللفظية، يظهر التناقض في الأفعال في مفارقة الموقف في لحظة معينة، وتؤديها بحسب (ميويك) شخصيات غير واعية، وتتولد من كشف حقيقة تكمن وراء المظهر وتميل لإثارة المسائل الفكرية[١٨].

إن شخصية حسب الشيخ جعفر المتعمقة بفهم التراثين العربي والروسي ستكون بطبيعة الحال ميّالة الى مفارقة الموقف، وسنرى طغيان هذه المفارقة على دواوينه، لمفارقة الموقف التي تعتمد على حسّ الشاعر العميق بالأشياء والأحداث من حوله تدعوه ومن منظور فلسفي الى تصويرها بصورة قد تكون عفوية أحياناً ولكنّها مقصودة وتحمل دلالات بعيدة عن السياق الذي تكونت به تلك المفارقة، وعلى القارئ استنباط تلك الأبعاد الفلسفية والشعورية وربطها بالحالة الشعورية للمبدع (حسب) وكشف خيوط التعارض، ولذا يعتمد اكتشاف هذه المفارقة لدى حسب على المراقب أو القارئ أو الملتقي في الكشف عن

التعارض بين المعنى الظاهري والخفي ، فطرفا الخفاء والتجلي الذان تقوم عليهما المفارقة لا يمكن مسك خيوطهما من القراءة الاولى، بل قد تحتاج الى استنباط وتحليل لمجمل القصيدة، وربطها بسياقها الخارجي من أجل الكشف عن دلالاتها، ففي ديوان (وجيء بالنبيين والشهداء) نجد مفارقة التضاد، ولن نجد طغيان هذه المفارقة إلّا في دواوينه المتأخرة، وحين نقف عند ديوان (في مثل حنوّ الزوبعة)، نجد أن المفارقة تطغى على القصيدة كلها، من ذلك قصيدة (راوية الضيف) إذ المفارقة فيها لا تطغى على كل بنية القصيدة ، وإنما نجد أن بعض المقاطع منها قد بنيت على المفارقة السياقية التي تحمل بعداً فلسفيّا أراد الشاعر إيصاله للملتقي.

يقول فيها :

(المهارى مشتتة في البطاح
الكثيفة، ناضحة ،
من ترى هاجها؟
في الليالي السفيفة
تشتعل الأنجم الزرق في أعين النسوة

المستحمّات تواً، أسرتهن الخفيضة

من نسج أيديهن ،

فجر أشقر يخطو على الرمل،

ضروع ثرّة تشخب في آنية الصفر،

صيف أعجف تنتفه في السهل أيدي الحدأ الشهباء

هل يوقظ فينا غير طعم الكلأ اليابس؟[١٩]).

المقطع المختار هو مقتطع من قصيدة طويلة للشاعر يصف فيها حضور ضيف لدى إحدى القرى تاركاً في كل حلقة من سلسلة القصيدة ، فحوى سؤال فلسفي عميق يحمل فضاءات متعددة ثم يخلص الى المقطع المختار، فمن خلال التأنّي في الوصف، ورسم لوحة فنية عن تلك القرية، والنسوة العاملات، والفجر الأشقر، والحليب يسكب في الأواني، ولكن في نهاية الأمر، يطالعنا الشاعر بقوله (هل يوقظ فينا) وهنا تكمن المفارقة ، فكأنّ كل هذا الجمال حوله لا يعطي في الحياة إلّا طعماً أعجف يابساً مقيتاً.

في قصيدة أخرى (مشيكين في مذكرات منقطعة) يبدو الأمر مختلفا تماماً، فنحن أمام قصيدة تقوم من أولها إلى آخرها

على المفارقة السياقية، فالشاعر ومن خلال حسه العميق بالأشياء حوله يحاول أن يرسل لنا عبرَ باثّ دلالي عميق، ما يكتنف الحياة من تضاد وتناقض، بل يقدم صورة هي أشبه بجثّة تلفظ أنفاسها الأخيرة، وهناك من يترقب آخر اللحظات ليقيم مراسيم الدفن لما يتركه الحال الأخير من مغزى لدى الكاهن أو حفار القبور الذي سيسعد بدفنها، على الرغم من الرغبة المخنوقة لدى الكاهن تجاه هذه البغيّ التي أرادوا دفنَها، ولكن هناك من حاول أن يتشبّثَ بتلك البقايا لعلّها تعود للحياة من جديد، يقول في مطلعها:

(كانت خضراء بلون الفضّة والمبغى

في الخدر المنغلق الأبيض

تتمدد ميتَة

.....

قلنا: بقيا روح تتنفس او بقيا همسة[٢٠]).

فهو في شطر يقرّ بموتها، ولكن ما حركته الرياح منها قد ترك ذلك الأمل بأنها مازالت تتنفس، ولذا راح متوسلاً بالكاهن كي يُبقي عليها دون دفن، فالمفارقة هنا أن الشاعر مع اعتقاده

الجازم بموت الضحية إلّا أن هبوب الريح قد أعطته املاً بأنها مازالت تتنفس وهذا بحد ذاته مدعاة لأن يترك الأمر، وهو نوع من التمسك بالأمل المتعلق بين الموت والحياة، حتى يصل في مقطعها الأخير إلى أن يضع ختاماً مبنياً على المفارقة اللفظية، وهنا تتداخل المفارقات (اللفظية، السياقية) ففي الأولى كانت المفارقة خفيّة، ولكنها في اللفظية تجلت من خلال مفردة الحلم، فكل الأحداث التي توالت في القصيدة السردية لم تكن إلّا ومضة من حلم كان الشاعر مستغرقاً فيه، فبأربع وخمسين شطراً من الوصف الذي كان جلّه عن مراقبته لتلك الجثة الممددة أمامه، يحدوه الأمل في أن تعود اليها الحياة ليخلص في المقطع الأخير الى قوله:

(وتلبث حيناً محترساً

حتى دبّت في المرضع والخشب الروح الخضِله

فتوارى في أصداء خطىً لا أسمعها

فأصابتني الرعدة

وتخطفني نور لا يُدرك

واجتثت اعضائي في صرخة ...

وأفقت صباحاً لا أدري

أصحوت على مطرٍ

أم أيقظني طفلٌ يبكي) [٢١].

فالألفاظ المتجلية في (الصحو، والاستيقاظ، والحلم) كلها تحكي مفارقة لفظية، ولكن هناك المعنى المتخفي من كل تلك الأحداث المتسلسلة التي حاول الشاعر إيصالها إلى متلقيها، وهو أن الحياة في مجملها عبارة عن موت متجسد بموت، وحلم مزعج وأضغاث أحلام، وأوهام خانقة وعلى الرغم من كل شيء ستأتي ساعة الصحو، التي قد تطول أاو تقصر بحسب المدة التي تستغرقها الحياة.

إن التزاوج والحضور بين المفارقتين (اللفظية والسياقية أو الحدثية) تكاد يكون سمة واضحة في ديوان (في مثل حنو الزوبعة) فنجدها في أكثر من قصيدة سردية، أو في مقطع من قصيدة سردية، أو في ختام مقطع من قصيدة سردية، من ذلك ما ختم به قصيدته السردية (أغنية اعتيادية) يقول فيها:

(آخيت النبضة والطعنة

فأضعت خطاك

.....

لا الفارس فوق المصطبة الخضرا

لا الأيقونه

لا الكاهن في الأفق الخابي ..

حوذي يجأر في حانه

وبغي في ثوب أصفر..

فاجز عنا الكأس المره

واعبر شبحياً مرتبكاً

تتلقفك الطرق الكدره

وتشبثْ بالمعنى

في اللامعنى..)[٢٢]

فمع أن المفارقة اللفظية كانت حاضرة من خلال (المعنى، اللامعنى) فإن المفارقة السياقية كانت الى حينها لا تقل عنها حضوراً وتجلياً من خلال المعنى المتخفي الذي حاول الشاعر إثارته من خلال رسم معالم أغنية شعبية كانت متداولة حينذاك ولكنّها ذات دلالات ضدية معاكسة للواقع الحقيقي.

تكاد تكون قصائد ديوانه (في مثل حنو الزوبعة) على هذا النحو من المزج بين عدة مفارقات في النص الواحد، وذلك لما تتميز به نصوصه من طول فضلاً عن تعدد في بثّ الفكرة التي يريدها وكذلك الحس الفلسفي العميق بالأشياء فالشاعر في حركة فكرية جدلية مع الأشياء حوله، فهو لا يراها جامدة أو لا تملك الحياة، فلما حوله من أشياء مدلولات عميقة تزيد من وطأة الرصد في نفس الشاعر ومثال ذلك في مقطوعته (في مثل حنو الزوبعة) فهي في بنائها الفني والشكلي تشابه الى حد بعيد القصة القصيرة بما تكتنزه من أبعاد ودلالات تميزها عن غيرها من أنواع القص أو السرد، فهي تبدأ بحدث الإفاقة والاستيقاظ) :

((أفاق الفتى،

ملء عينيه يشتعل البرق

يسمع طرقاً على بابه، والرياح اصطراع[٢٣]).

يأخذنا الشاعر الى أعماق الاحداث مبتدئًا تسلسل تلك الأحداث باستيقاظ الفتى النائم، ولكنّها استفاقة مؤطرة بحلم آخر تحكيه جملة (يشتعل البرق) ،ثم الحدث الآاخر هوالطرق على

الباب ،وصوت الرياح العالية ،ولذا يبدأ الحوار في القصيدة السردية من نوع المناجاة، فهو يطرح على نفسه السؤال (من ترى جاءه الآن) أم إنها الرياح، والشجر المتقوض) إننا أمام قصيدة سردية تحمل كل دلالات القصة القصيرة وبناءها، ومن مميزات، أو خصائص بناء القصة كما أسلفنا (المفارقة بأنواعها) ولذا نجد أن مفارقة الموقف هنا هي الطاغية فضلاً عن مفارقات أخرى ربما سنقف عندها لاحقاً في دراسة الأنواع الأخرى تباعاً.

يبقى الشاعر مراوحاً في مكانه يطرح السؤال تلو الآخر عن ماهية الطارق في هذه اللحظة، فيضع عدة خيارات أمامه، ثم يجنح بعيداً في خياله ليظن أن الطارق ريح أو غيرها، ولكنّ الباب تنفتح عن امرأة:

(من ترى جاء؟

والطرق يشتدّ و ينفتح

الباب عن هيئة امرأةٍ ترتدي الخزّ

والمدينة تغرق في النوم).[٢٤]

ويستمر الشاعر في وصف هذه المرأة ووصف من حوله، ليتحول الليل الساكن إلى صخب متخللاً وصف بعض ذكرياته ويومياته، وبعد مرور ١٣٥ بيتاً وسطراً شعرياً يصل الى المقطع الذي يحمل المفارقة بين طياته، لكنها من نوع المفارقة اللفظية التي امتزجت مع مفارقة الموقف في الأسطر السابقة:

(الحديقة تغرق في الشمس، يفتح عينيه : لا

شيء غير السرير المبعثر في الركن منه القميص الممزق[٢٥]).

إذن لم تكن كل تلك الاحداث المتلاحقة إلّا حلماً مزعجاً أرّق نوم الشاعر، وهنا تكمن المفارقة اللفظية التي بنيت على مفردات واضحة تشير إلى تلك الصورة المعكوسة أو المقلوبة في ذهن الشاعر، وفي نفس الوقت طغت مفارقة الموقف التي حملت بين طياتها أبعاداً نفسية حاول الشاعر بثها من خلال كل سياق أورد فيه حدثاً مختلفاً ومفارقاً، فالشاعر في دوائر متعددة، من حلم مزعج الى واقع مشحون بالأحداث الى روح تصطرع في

داخلها الهواجس والبحث عن المخرج، فضلاً عن الذاكرة التي اختزنت تلك الصور الأخاذة عن حياة لم يبقَ منها الا صور رمادية باهتة.

أمّا في ديوان (أعمدة سمر قند) فنحن أمام مفارقة من نوع آخر، هي المفارقة الدرامية التي نقف عندها في نقطة منفردة، ولكن كما أشرنا إلى ذلك فإن جلّ مفارقات حسب متداخلة الأنواع، فقد يجمع في نص واحد بين مفارقتين أو ثلاث، منها مفارقة الحدث أو السياق التي نحن بصددها.، فمن ذلك مقطوعة (في المركب الغريق):

يقول فيها:

(غرقت أغانيهم، وأسرج فوقها البحر الأجاج
أفراسه المتصافنات وأغرق البحارة المتبحرون
أتراحهم في راحهم، وتغوّر الأفق الزجاج
فأخذت أسأل شيخهم عن يقظة الدم والجنون

قال: (أتئد في الخطو واجتنب التوقف في الزوايا
الليل أوشك أن يشجّ عروقَه المتورّمة

فإذا تمطّت في الرؤى الغرقى الحدائق والصبايا
وعلَت خوان الزاد أحراش الجذى المتفحمة
فأزح غمار الكوّة المتلاصفه
ستلوح عن غربي هذا المركب الثمل الجزيرة
فاركب إليها القُفّة المتراجعة
واقرأ أنين الطين تبرح بقعة الضوء الأخيره ...
الشيخ أغفى وانطوى البحارة المتكومون
عبثاً أهدهد طفلةً شاخت وأحتلب السكون[٢٦] !).

بُني النصَّ السابق على أسلوب التضاد في المفردات الذي يخلق بدوره مفارقة لفظية، وفي مجمل المفارقة اللفظية التي طغت على سطر دون آخر برزت المفارقة الحدثية او مفارقة الموقف، إذ أن وراء التضادات والتناقضات المجتزأة مفارقة متخفية، قد نلمح بعض تجلياتها بتلك النظرة العامة التي أسبغها على مفارقته تلك لتخرج من دائرة التخفي الى دائرة التجلي وتركن الى مشاعره المنطوية في نفسه.

وفي ديوان (كران البور) يعلو صوت التضاد بين العلاقات المكونة للقصائد السردية فيه، ونجد تقنية الحلم واليقظة هي المسيطرة على التقنيات الأخرى فيه، ويُستدل عليها من خلال السياق فهي حدثية سياقية، فأحلام حسب معبأة بالألم والتناقض، ويحاول وضع المتلقي بين علامات تعجبية، هل هو فعلاً حلم، وهل هو حلم يقظة أم حلم نوم، من سياق المفارقة نفهم أن بعض أاحلامه هي أحلام يقظة، بل لعل الشاعر كان يمدّ بوجدانه خارج حدود الفضاء نحو أفق إبداعي يركن إليه راسماً من خلاله تلك الخيالات المحتشدة في صور متعددة ومتنوعة ، يأخذنا معه إلى أعماق لا شعوره المتناقض، إلى تلك الروح المتمردة على نفسها، والهاربة بعيداً عن أضواء الناس وضوضائهم.

فالشاعر في كل قصائده المبنية على المفارقة يؤسس قصته وسرده على مشهد واقعي ثم يؤثثه بأبعاد تتصل بواقعه المشحون بمعانٍ وأبعاد متعددة ولكنه في لحظة ما يشدنا الى تلك البؤرة التي بنى عليها قصته، فإذا بنا أمام حلم أو ذكرى بعيدة أو مفارقة وقتية وغيرها من التقنيات التي تخلق طبقات متعددة في

النص تأخذك معها من زاوية إلى أخرى متنقلة في دهاليز روح حسب المهاجرة دوماً نحو الظل واكتناه الماضي في (القبو) فنحن أمام مفارقة سياقية حديثة قائمة على تقنية الحلم واليقظة، يقول فيها:

(سكروا وأغفى بعضهم، وتخلّج الساقي البدين
وتلبّد القبو المزوق، فاتكأتُ وقلتُ: آن
لي أن أنام، هنا كما ناموا لحين!
وصحوتُ وامرأة تقول (كفى التسكّع يا فلان)
من أنتِ؟ قلتُ (وفيم عتبكِ يا مليحة؟)
(أنسيتَ أنّك جئتَ بي؟ الليل آذن بانصراف!
قم فالرياح كما تروم، تجوب سكتنا الفسيحة
ذهبية تحت الخطى النشوى الخفاف!)

***

قلتُ: (أفصحي وتمهّلي... فلقد تزاح
حجبٌ فأذكر أو أرى الدردار يفسح لي.... فنمضي
سترى! فهاك يدي فما أنا في الصباح
لك أو لغيرك.. فالندى يخبو ويخمد كل ومض!)

***

وأتى الصباح... وضوّأَ القبو الحوائط والرسوم

فرأيتها فيهنّ تضحك لي وتبعد او تحوم! [٢٧]).

يستهل الشاعر مقطوعته السردية بوصف الخمارة التي كانوا فيها ، ومنها ينزل الى القبو ليصفه أيضا، ليفاجأ بامرأة هناك، ولكن في نهاية الحوار لم تكن إلا لوحة معلقَةً تشير إليه من بعيد.

إن محاولة نقل المتلقي من الحلم الى اليقظة لها أثر نفسي في تلقّي المفارقة، فالمتلقي ينتظر من الشاعر الحدث القادم، وما يفضي إليه اللقاء ولكنه يفاجئه بأن ما تخيله لم يكن سوى وشم في لوحة جدارية معلقة أمامه.

ولم اعتماده التغريب إلا ليقدم شكلا من أشكال المفارقة يقوم على التضاد، ولما يحمله من فضاءات متعددة، إذ يجمع الشاعر في نص واحد بين المألوف والغريب في مفارقة حدثية فيقول في نصّ له، من ديوان (رباعيات العزلة الطيبة):

(ترشَح الحَنفيّة تقطر ليلاً..

الى أن أنام ..

في ارتياح الى قطرات لها

متواترة ، مجهدة

فإذا انقطع الماء،

واقتطع الصمت منّي المنام

قمت مبتدراً أتفقدها، وأتعهدها

أملاً ان تصبحها السحب مبرقة مرعده! [٢٨]).

ويحاول حسب من خلال استعمال دلالة التغريب خلق المفارقة فقطرات الماء المترشحة من الحنفية من الأمور المزعجة لعامة الناس، وهذا أمر مألوف، ولكنّه هنا يستأنس من الصوت، وتلك القطرات، بل نراه يحرص على تفقدها إن توقفت، فوراء دلالتي المألوف والتغريب تصنع المفارقة الحدثية التي يكون أمرها متخفيا دائماً فالشاعر يحكي وحدته، وأنسه بأمور بعيدة عن تقبل الناس تعبيراً عن شدة تلك الوحدة لحدّ الاهتمام بالتوافه والانتباه لأذى الأشياء.

في نص آخر طغت فيه مفارقة السياق يقول:

(سألتني الطريق إلى ساحةٍ،

نحن فيها، مصارحة مضمرة..

فأجبت بغمغمة كاعتذار..

ولكم جبت بعدئذ طرقاً

سائلاً مثلها

صحبة أو جوار

وأنا أتذكر نظرتها المترددة المقفرة! [٢٩]).

في النص السابق لم يلجأ الشاعر الى استعمال مفردات تدل على التضاد، ولكن التضاد يُقرأ من قراءة النص بأكمله، فالمفارقة هنا هو ما آلت إليه أحوال الشاعر بعد ذلك إذ حان دوره في أن يجوب الشوارع بلا رفيق.

ويستمر الشاعر في إيراد مفارقاته المتنوعة هذه في ديوان (رباعيّات العزلة الطيبة) متمثلة بمفارقة واحدة أحياناً أو عدة مفارقات متداخلة.

وفي ديوان (أنا أقرأ البرق احتطابا) نحن أمام أانواع متعددة من المفارقات، فقد طغت المفارقة بأنواعها على النصوص الثلاثية الأسطر، وقد تفاوتت المفارقة السياقية بين التجلي لوحدها أو مقترنةً بمفارقة أخرى، ولكن من أبرز المفارقات ظهوراً

هي مفارقة الفنتازيا التي أفردنا لها نقطة مستقلة لكثرة ورودها، والنص الآتي نقرأ :

(الليل كالمعزى يجيء

متلطّخ الشفتين بالشفق احمرارا..

ركب الفلاسفةَ الحمارُ؟ أم اعتلى الصحب الحمارا ؟)[٣٠]

بعد وصفه الليل بالمعزى لسواده يتطرق الى الاحمرار والحمار وهي إشارة الى جهل أولئك الذين ارتقوا ظهر الحمار وهم فلاسفة بلا فلسفة! .

الفنتازيا

يتداخل مصطلح الفنتازيا مع مصطلحات أخرى أثناء الحديث عن هذا النوع من المفارقات لارتباطها بكل ما هو عجائب وفجائي وغرائبي، وقد عرف مصطلح الغرائبية بعض الباحثين بقوله (أسلوبٌ مخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعينٍ مغايرة ترى مالا نرى لتشكّل صياغات نصّية لوقائع مختلفة سِمَتها التغاير المبني على مفارقة العقل، والواقع، والدخول في فضاءات تتعارض ومعيّارية التقنين الحياتي، وهي في السرد المعاصر تنحت متنها بتقنيات عالية اللغة ومحكمة الرؤى همّها

اختراق المألوف والدخول الى أعماق الروح المتهاوية الأوصال في عالم المادة البغيض وهي تقوم على الغرابة) [٣١]، فالغرابة ، والخروج عن المألوف، وقلب الواقع المتصور في ذهن المتلقي ركائز يعتمدها المتوسل بالفنتازيا في نصوصه، فضلاً عن توسعة الافق كما يؤكد ذلك د. حاتم الصكر، إذ يذهب إلى أن طغيان الفنتازيا في الرواية العراقية التي كُتبت في العقود الأخيرة تميزت بسعة الأفق، وهذا الأمر يعطي المجال للباحث كي يرصد تلك التداخلات النصية التي تظهر أكثر من ميزة في مقدمتها النزعة التجريبية لدى الكتّاب، وشعورهم بضرورة الكتابة بحرية لا يهبهم إيّاها السرد التقليدي (التصاعدي) أاو البناء المنطقي للرواية كأنّما يعادلون بذلك ما يجري على الأرض العراقية من أحداث لا تخضع لمنطق او تفسير[٣٢] ينطلق د. (حاتم الصكر) في تفسير طغيان الفنتازيا على الرواية العراقية من خلخلة صورة الواقع في ذهن الكاتب الذي لا يجد أموراً واقعية، وإنّما هي أشبه بالغرائبية ولكن هذا الأمر مع الشعر سيبدو أكثر اختلافاً، فالشعر في العقود الأخيرة وإن نحى منحى غرائبيا فنتازيا إلّا أن ذلك لا يرجع الى تأثّره بالواقع فقط، بل الشعر في كنهه يرتبط بالغرائبية لأن

الشاعر ينطلق في نصوصه من فضاءات غرائبية عجيبة قد لا تخضع لمنطق معين وهذا يتيح للشاعر أن يحكي ذلك العمق المعرفي والفلسفي بالأشياء حوله التي يكون نظره لها مختلفاً تماماً عن الإنسان الاعتيادي، ولذا تتشكل الفنتازيا لديه بصورة واضحة نتيجة ذلك العمق والفهم المغاير لأشياء حوله ومن هنا استحق لقب شاعر.

لقد تعددت المصطلحات التي تحوي مضموناً واحدًا لا يخرج عن الغرابة والانقلاب على المألوف، فالفنتازيا والفنطازيا والفنتاستيك والخيالي كلها مسميات لمضمون واحد[٣٣].

فالفنتازيا تحاول الانقلاب على المرجعيات التاريخية والدينية والاسطورية، والأدبية لأنها تنطوي على ضدين في وقت واحد: الواقع، وتلك الانقلابات عليه، ولذا تعدّ قصص الخيال واللامعقول والجن وغيرها من الفنتازيا[٣٤].

فالفنتازيا في أثناء حضورها في النص تؤسس شبكة دلالية واحدة، تنبثق من الخروج عن المألوف، وهذا عين ما سنراه في ديوان (أعمدة سمرقند) الذي جاءت كل قصائده السردية على

هذا النمط، فضلاً عن ديوان (الفراشة والعكاز) ،أمّا الدواوين الأخرى، فقد كان حضور الفنتازيا فيه قليلاً.

قد أتاحت الفنتازيا والتوسّل بها لدى حسب تشكّلات خيالية، لا تملك وجوداً فعلياً ويستحيل تحقيقها، فضلاً عن تحرره من منطق الواقع والحقيقة في سرده مبالغاً في افتتان (خيال القراء[٣٥]، فضلاً عن تخلص السرد في الوقت نفسه من رقابة العقل والمنطق باعتماده المغاير كحامل دلالي وفني في آن واحد، بغية إدخال المتلقي في دائرة الإدهاش والمتعة، ويتم بناء عالم الفنتازيا عن طريق خلق شخصيات عجائبية أو فنتازية تمنح أوصافاً او صفات تشكل فرقاً للطبيعة[٣٦]، فضلاً عن قلب توقعات المتلقي او القارئ، وهذا ما بني عليه نص حسب الشيخ جعفر حتى ليغدو سمة بارزة في كتاباته التي خرقت الواقع من خلال بناء شخصيات وهمية والإفصاح من خلالها عن التذمر من الواقع، ومحاكاة الظلم او الخداع، او السلبيات في الواقع، فحسب قد انفرد في مخيلته باستقصاء عوالم متخيلة هي من بنات خياله الواسع، وتمرده على الواقع المشحون بالكذب، والتسلط وهذا ما

انسحب على حياته فيما بعد إذ آثر العزلة بعيداً عن أضواء الواقع.

في (ليلة القردة) يحكي قصة القرود مع الطائر الناصح فيقول:

(هبّت على الجبل الرياح، وأغرق السفج الجليد
فشكا القرود البرد في الغاب المطير
ورأوا اليراعة في الظلام كأنّها الشرر البعيد
قالوا: (سنوقد نارنا) وتكوم الحطب الكسير

***

وتجمّعوا يلقون فوق اللمعة المتوقدة
أخشابهم متراقصين وينفحون
عبثاً، فما ارتجفت على أيديهم المتجمدة
نار ، وما برحوا عراةً يلغطون

***

ورأى صنيعهم المعابث طائر فتوقفا:
(لا تتعبوا! ما في اليراعة من شرار!)
فتصايحت أخواته رفقّا به وتخوفا:

(الليل أدرك ركبنا.. إن القرود لفي بوار!)

***

فأحبّ أن يزجي لهم نصحًا أشدّ وأقربا

فرموا به أرضاً، فمات مهشماً متخضباً[٣٧]).

فهو يحكي قصة عن تلك القرود التي تجمعت حول حطب كسير، ولكن طائراً ما حاول أن يزجي لهم النصيحة فما كان منهم إلّا أن أسقطوه مهشماً، فالقصيدة السردية تقوم على شخوص خيالية حيوانية، وهي صورة بعيدة عن الواقع، فالحيوانات في أصل وجودها لا تقترب من النار ولكنّه هنا حاول أن يجعلها تقترب منها بلا خوف، خالقاً من خلال ذلك مفارقة فنتازيّة غرائبية السمة تعتمد مفارقة معرفية لأن النار رمز المعرفة، وجعل القرود نقيضا لها بصفتها الأصلية وبتصرفاتها الآنية اتجاه النار والطائر الناصح لها.

وهكذا تسير قصائد الديوان على حكايات قصيرة تقوم على المفارقة الغرائبية وعلى السنة الحيوانات والجمادات.

في ديوان (الفراشة والعكّاز) نحن أمام مفارقات متعددة تتزاوج فيما بينها لتخلق شبكة من الفضاءات الدلالية، وفيها

صورة مقلوبة عن واقع غير موجود يحاول الشاعر رسم ملامحه في ذهنه، متخيلاً وجوده على الرغم من استحالة ذلك، ليخلق مساحة عميقة من التأويلات، في المنقار يسرد لنا قصة البومة اللعبة التي اشتراها من سوق السراي، ولكنه ندم حين عادت الحياة الى روح تلك الدمية المتشكلة بصورة البومة، وكلما حاول التخلص منها، كان يجدها أمامه في حبكة درامية شيقة، فيقول فيها:

(غير أن (الصوت) من ليلٍ الى ليل يعود
ويسلّ النوم من أجفاني الثقلى فأصحو
وأرى البومة من فوقي تحوم[٣٨]).

فها هي تعود الى الحياة، تنعب فوق رأسه تقض مضجعه، فهذه الرمّة المحشوة قشّا كيف عادت اليها الروح!! فيقول:

("رمّةً" محشوة الجلد بقش وخيوط!
إنما أربكني منها الخروج
وعراك القطط الحمقى ببابي وانتشار
أعظُم الفئران في الحجرة والريش المدمى[٣٩]).

فقد عادت الروح اليها، وقامت بينها وبين الحيوانات الأخرى معركة خلفت عظام الفئران واصطكاك القطط عند بابه وصياحها العالي.

وهكذا يمضي في كل قصيدة بنيت على السرد الفنتازي، الذي يفسح المجال امام المتلقي لعدة تأويلات عميقة، فالشاعر المنعزل بعيداً عن العالم يرى من حوله الأشياء بصورة مريبة تثير الهواجس والقلق في النفس.

لقد غدت المفارقة في شعر الرواد ميزةً مهمة تميز بها شعرهم الذي واكبوا فيه التطور الحديث في تقنيات الشعر الحر ، وحاولوا مجاراة كبار الشعراء في العالم الغربي مستعملين آلياتهم وطرقهم في التعبير الشعري ، وكانت المفارقة واحدة من الآليات التي عمد إليها الشعراء كي يضيفوا عامل الدهشة والإثارة للمتلقي ، بعد أن غدت الموضوعات مكررة ، فضلاً عن تأثرهم بالترجمات والإطلاع على نتاج الشعراء ، فيعمل الشاعر قدر أمكانه على إيجاد مساحة تعبيرية

خاصة به يحاول من خلالها النفوذ إلى ذهن المتلقي ، وبعد حقبة الرواد يطل شعراء الجيل الستيني الذي تميز بعطائهِ الثر على مستوى التحديث الأدبي ، ونتيجة التأثر بالترجمات وسعة ثقافة الشاعر راح يتوسل بأساليب تعبيرية مبتكرة تعطي لنصه الحيوية والديمومة في الساحة الثقافية العراقية والعربية ، فكانت المفارقة بأنواعها واحدة من أساليب التعبير التي يتوسل بها القاص والشاعر على حدٍّ سواء ولذا أعتبرت المفارقة من ميزات القصيدة السردية لما تحمله من مقدمة وعرض وخاتمة منطوية على مفاجأة ودهشة ، وأحياناً يعمد الشعر إلى استعمال تقينات المفارقة الزمنية التي تعد من ميزات السرد وأنواعه من قصة قصيرة وقصة ورواية ، وهذا ما تميزت به قصائد حسب الشيخ جعفر الذي أنطوت دواوينه على مفارقات عدة متداخلة حاولنا الوقوف عند المهمة منها في نصوصهِ . وفي الختام لا نملك إلا أن نقول أن حسب الشيخ جعفر الشاعر الذي ينتمي إلى جيل الستينات الذي عُرف عنه عطاؤه المتنوع والثر ، قد نجح في ابتكار تقنيات، أو توظيفها واستعمالها ليفتح باباً للولوج إلى عوالم متخفية أخرى تضمنتها دواوينه العديدة .

الهوامش

*((فقد ورد في لسان العرب تحت عنوان مادة (فرق) بفتح الفاء والراء والقاف، ومصدرها (فرق) بفتح الفاء، وسكون الراء، فرقه يفرقه فرقاً، وانفرق الشيء وتفرق، وافترق أي باينه والمفرق وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر..)

[١] – ينظر: اساس البلاغة: الزمخشري، ج٢، ص٣٩٣.

[٢] –مقالات في النقد الادبي: د. رشاد رشدي، ص١٠٨، وينظر: المفارقة في شعر الرواد: ص٣٩.

[٣] – شعرية السرد في شعر احمد مطر: عبد الكريم السعيدي، ص١٢٢.

[٤] – المفارقة وصفاتها: ميويك، ص٢٩.

[٥] – المفارقة وصفاتها: دي سي ميويك، ص٥.

[٦] – فن القص: نبيلة ابراهيم، ص١٩٧.

* _ إن إحدى الإشكاليات التي واجهت البحث في مصطلح المفارقة هو ترجمتها للعربية ، فالترجمة لهذا المصطلح (irony) تعني السخرية وتعد الأخيرة اخص من المفارقة ، وقد حاول بعض الباحثين ان يترجم المصطلح الى السخرية ولكنه يستعمل دلالة المفارقة في المعاجم العربية في تطبيقاته ولذا جاءت التطبيقات مخالفة لأصل المصطلح وترجمته .

[٧] – ينظر: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة: احمد جبر، ص١٧.

[٨] – ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: احمد محمد يس، ص٦٨ ، وينظر: في الشعرية: كمال ابو ديب، ص٤٦، وينظر: شعرية المفارقات الزمنية، رسالة ماجستير، عرجون الباتول، ص١٠-١١.

[٩] – ينظر: المفارقة القرآنية: محمد العبد، ص٥٣، وينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث: ناصر شبانة، ص٣٤.

[١٠] – المفارقة في شعر الرواد: د. قيس الخفاجي، ص٦٣.

[١١] – ينظر: المقارفة الروائية والزمرة التاريخية: امنية رشيد، مجلة فصول، م(١١)، ع)٤)، ١٩٩٣، ص١٥٧.

[١٢] – ينظر: المفارقة في النص الروائي، حسن حماد، ص٢٧.

[١٣] – ينظر على سبيل المثال لأنواع المفارقات ما أورده الباحثون في رسائلهم الخاصة من عن المفارقة منها المفارقة في مقامات الحريري، فهي عنده تتعدى عشرين نوعاً، والمفارقة في مقامات الهمذاني تعدت أكثر من ثلاثين نوعاً.

[١٤] – ينظر: المفارقة في رواية (ليلة عسل): مفاح الحويطات، مجلة جامعة النجاح، م٢٨ (٢)، ٢٠١٤، ص٣٣٨.

[١٥] – ينظر: المفارقة: نبيل ابراهيم، مجلة فصول، ع(٣، ٤)، م(٧). ص١٣٩.

[١٦] – ينظر: المفارقة في شعر الرواد: قيس الجنابي، ص٧٨، ص٨١، اذ تقوم المفارقة لديه على عناصر عدة تتعدى السبع عناصر، ولديه تفصيلات اكثر فيها.

[١٧] – ينظر: المفارقة الاسلوبية في مقامات الهمذاني: يبرير فريحة، ماجستير جامعة قاصدي الجزائر، ص٢٣.

[١٨] – ينظر: المفارقة وصفاتها: دي.سي.ميويك، ص٢٠، ص٢٣، ص٨٢، ص٩٠، وينظر ايضاً المفارقة الشعرية المتنبي انموذجاً: سناء هادي، دكتوراه، جامعة بغداد، ص١٣.

[١٩] – في مثل حنو الزوبعة: ص٣٨.

[٢٠] – في مثل حنو الزوبعة: ص٤٣، ص٤٤.

[٢١] – في مثل حنو الزوبعة: ص٤٨٠.

[٢٢] – في مثل حنو الزوبعة: ص٥٣.

[٢٣] – في مثل حنو الزوبعة : ص ٥٧.

[٢٤] – في مثل حنو الزوبعة: ص٥٧.

[٢٥] – المصدر نفسه: ص٦٧.

[٢٦] – اعمدة سمر قند: ص٧.

[٢٧] – كران البور: ص٦٢.

[٢٨] – رباعيات العزلة الطيبة: ص١٧.

[٢٩] – رباعيات العزل الطيبة: ص١٨.

[٣٠] _أنا أقرأ البرق احتطابا : ص ٦٧.

[٣١] – سرديات عراقية (اضاءات) د. فاضل عبود التميمي، ص٤١ وما بعدها.

[٣٢] – ينظر: المشهد الروائي العراقي، جوانب وجزئيات، حاتم الصكر على الانترنت.

[٣٣] – ينظر: شعرية السرد عند احمد مطر: ص١٤٠.

[٣٤] – المصدر نفسه: ص١٤٠.

[٣٥] – ينظر: التعبير الفنتازي ومضامينه الكاشفة: د. فائز الشرع، بحث متنوع في الانترنت.

[٣٦] – ينظر: شعرية السرد عند احمد مطر: ص١٤١.

[٣٧] – أعمدة سمرقند : ص٣٤.

[٣٨] – الفراشة والعكاز: ص١٠.

[٣٩] – المصدر نفسه: ص١٠.

خصائص الخطاب السردي في سيرة حسب الشيخ جعفر:

الريح تمحو والرمال تتذكر

تنفرد السيرة بجنسها الأدبي المعروف المختص بتاريخ الشخصية، ولكن حسب الذي سبق له أن سجل محطات حياته في سيرة سابقة هي (رماد الدرويش) يعود مرة أخرى ليسجل أشياء بقيت في نفسه في سيرة جديدة هي (الريح تمحو والرمال تتذكر)

مازج حسب في سيرته هذه بين سردين هما سرده لرحلته الروسية الاخيرة في العام ١٩٨٩ إذ الاشتراكية على إعتاب انهيارها المعروف، وبين سيرته القروية التي سجلت نشأته المبكرة قبل رحلته الأولى عام ١٩٦٠ وهي سيرة حلمية استعادها عبر الذاكرة التي أنتجت خطابها الخاص وتتلذذ بذكرياته الحبيبة إليها.

هل يمكن للشاعر أن ينزع عن روحه ووجدانه ضميره الشعري؟ كنت أسال نفسي الباحثة وأنا أتقدم لتقليب سيرة حسب الشيخ جعفر التي اختار لها عنوانا دالّا هو: (الريح تمحو والرمال تتذكر) وكنت عند حسن التوقع بعد عشرة طويلة مع حسب أنتجت كتابا وعدة بحوث، فقد نازع الشعرُ السردَ وأخذ كثيرا من مكانه ومكانته، وجاءت السيرة – مثلما جاء الشعر قبلها – من موئل واحد هو تلك الشاعرية الفذة التي حازها حسب عبر رحلة مع الحرف بدأت ولم تنته بعد!

مازج حسب في سيرته هذه بين موطنين مختلفين لحياته، إذ ضمت مذكراته عن رحلته الأخيرة الى روسيا في الأشهر الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٨٩ وهي امتداد، أو استذكار لماض بعيد أمضاه في هذا لبلد أول شبابه، وبموازاتها، أو ضمنها رحلة السيرة القروية التي جاءت استمدادا من ذاكرة ثرّة تعيد انتاج الذكرى من جديد، وتصنع الماضي البعيد وكأنه حياة حارة طازجة لا تنتجها الذاكرة وإنما تعيشها النفس المشبعة بالحنين اليها مرة أخرى من جديد كما تود وتشتهي هي لا كما كانت عليه الأحوال أو الوقائع في حقيقتها.

عاش حسب أزهى أيام حياته في تطلعه وشبابه، في الاتحاد السوفييتي السابق، وقد أخذت السنين الخمس ١٩٦٠ – ١٩٦٥ التي أمضاها هناك حيزا لا يمكن أن يتلاشى من ذاكرته ونفسه، وبذلك كان من حقه أن يُسجَّل في صفحات طوال، فكان ذلك سيرةً طويلةً مفصلةً أصدرها حسب في ثمانينات القرن الماضي سمّاها "رماد الدرويش" ولكن يبدو أن شيئا فيها ظل يلح على ذاكرة حسب ونفسه فعاد مرة أخرى لاستكمال ما مضى في سيرته هذه، ولكن تبدل الحال، فلم يعد يرى ما كان يراه من قبل، والتجربة الاشتراكية – ومن ورائها الايديولوجيا التي اعتنقها – هي الآن في طريقها الى الزوال، والدلائل تتراكم أمام عينيه لتدفع بحلمه ليتلاشى مع السراب!

أمّا الشاب الذي تفتحت أمامه الحياة فقد شاخ، و"لينا" الحبيبة التي عاد إليها وجدها قد تجاوزت الثامنة والخمسين، فصارت رمزا لقرب انهيار التجربة الاشتراكية، وبذلك ظهر لديه خطاب جديد يظلله اللون القاتم للحياة السائرة في طريق لا تُعرف له نهاية، فيهرب من الحاضر القاتم هذا الى الذكرى، الى أحلام عالم فردوسي مفتقد يحن اليه ويستحضره بأبهى صوره ليوجد منه تعويضا غير شاف عن حاضر منذر بالخراب، ولذلك نجد أنفسنا أمام خطابين مختلفين بنيا

على التفاوت يميزان سيرة عن أخرى، فالسيرة الروسية غدت كابية الألوان، تظلل سماءَها حمرة قاتمة، وتئن تحت الريح الخريفية المثلجة، تقابلها سيرة قروية تنتجها الذاكرة، وتصنعها النفس الهاربة من حاضرها الكالح لتجد الدفء، والحياة البريئة في أحضانها.

وليست البيئة وحدها كانت علامة دالة على هذا التفاوت بين خطابي السيرتين، فمكوناتهما تدل عليه أيضا كالناس والحيوان والشجر والسماء والمطر... كلها تقع تحت مبدأ التفاوت بين السيرتين.

كانت الشعرية طاغية على السيرة كلها، ولذلك عدلنا عن المنهج المتوقع في دراسة السرد، فلم نشأ استخراج أدوات السرد وتقنياته التي أصبحت تمرينا يتدرب به المبتدؤون، ولا استخراج التشبيهات والاستعارات التي غدت كسابقتها، وإنما آثرنا الوقوف على ما يميز خطاباً من آخر في السيرتين، واستظهار الدلالات الخفية التي استبطنها النص بمنهج وصفي يجلي ويظهر، ولا يقسو فيقطّع أوصال النص، ولذلك أكثرتُ من إيراد النصوص الدالة على تثبيت ما أريد حتى يستغرق القارئ في شعرية النصوص نفسها لعله

يستشعر بعضاً من مكنونها، ويستشعر الفارق بين خطابين أنتجهما حسب بقدرة لا يدانيها الشك.

إنّ حسب الشاعر هو نفسه حسب الناثر، لا تفارق ريشته يد الإبداع التي تحملها، يمتعنا بما يمس النفوس ومشاعرها، ويبني لغته السردية / الشعرية من الوجدان والخزين الثقافي الفني العميق، وليس من هيمنة العقل الواعي، لذلك جاءت لغته في هذا النص مكثفة، ممتلئة بالدلالات على غير ما نراه في لغة السرد ذات البعد الواحد، فالسيرة ليست مذكرات، أو يوميات، ولم ينظِمْها تسلسل ضابط، وإنما هي ذكرى احداث تتدفق عبر التداعي، واللّا شعور، ولذلك لا يهتم حسب لتسلسلها فيتقدم حدث على آخر من حيث التنظيم، ويتخلف عنه من حيث الزمن، ولا سيما في السيرة القروية التي هي سيرة حُلمية شعرية أكثر بكثير من السيرة الروسية.

في تحديد الجنس الادبي:

لم يشأ حسب أن يفعل في "الريح تمحو والرمال تتذكر" ما فعله في سيرته السابقة "رماد الدرويش" التي جعلها خلواً من الدلالة على جنسها الأدبي الذي تنتمي إليه، فقد أثبت في أسفل الكتاب كلمة

"سيرة" وقد عاد حسب ليؤكد هذا الأمر في المقدمة إذ بيّن أنه (يتداخل في هذه المحاولة القلمية موضوعان أو مادتان: الرحلة الروسية الأخيرة، و " السيرة القروية "، أو الخطوات المبكرة الأولى في الأصح)[٧٩] وبهذا يضع حسب القارئ أمام جنس أدبي واضح لا لبس فيه هو جنس السيرة الذي نعرفه بأنّه ترجمة حياة، أو تاريخ لها، ولكن حسبا لا يريد، ولا يمكن أن ينهج نهج المؤرخ الذي يوثق حياةً أو يتدرج فيها صعودا فيستعمل لذلك التقرير والدقة والوثيقة التي تثبت ما يقول، فحسب شاعر أولا، لذا علينا أن نتوقع منه أن يسلك سلوك الشعراء، أو كبار الأدباء الذين سجلوا سيرهم، وليس ببعيد عنا كتاب الأيام لطه حسين، واعترافات مالك بن الريب للشاعر يوسف الصائغ، ففي السيرتين تطغى الشعرية اللذيذة، ويختفي التقرير والوثيقة، ولا يبقى إلّا أن ينساح خيال المتلقي مع شاعرية الأحداث، وأسلوب عرضها من دون الالتفات الى دقتها أو قيمتها في نفسها، فلربَّ حدث صغير يترك من الأثر في نفس القارئ ما لا يتركه تاريخ معركة كبرى من المعارك التي يسردها مؤرخ.

٧٩- الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦، ص٧.

لذا لن نأخذ من جنس السيرة هذا الوقائع لنبحث في صدقها، وإنما نبحث في هذا الانثيال الشعري الذي لم يفارق قلم الشاعر وهو يجري في مضمار السرد.

التداخل السردي[٨٠]:

اعتمد حسب في سيرته المزاوجة بين حقبتين مختلفتين من حياته، فالنسق الرئيس هو الرحلة الروسية الأخيرة التي شملت الأشهر الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٨٩ التي قضاها موفداً في موسكو للمشاركة في الدورة الصحفية التي يقيمها اتحاد الصحفيين السوفييت[٨١]، والنسق المضمّن هو الحديث عن الحقبة الأولى من حياته التي تمتد منذ الطفولة حتى بعثته الأولى إلى الاتحاد السوفييتي طالباً وهو في عمر السابعة عشرة.

وقد تقاسمت الحقبتان السيرةَ قسمة غير عادلة، فالرحلة التي استغرقت ثلاثة أشهر فقط من عمر الزمن استغرقت أكثر من ثلثي

٨٠- ظ: المرزوقي، سمير، مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٦ – ١٠٢.

٨١- الشيخ جعفر، حسب، ص ٧.

السيرة، والحقبة التي امتدت سبعة عشر عاما بقي لها أقل من الثلث، وقد قال عنها حسب في المقدمة: (لم تكن هذه "السيرة" القروية في بادئ الأمر إلّا صفحات عجلى مختلطة بغيرها، مضطربة، متعثرة، فكان لابد أن أعيد كتابتها، وقد استللتها استلالا من بين الكتابات الأخرى أثناء الرحلة وبعدها)[٨٢].

استعمل حسب طريقة الحصر بين قوسين لحقبة النشأة، وقد أدرجها عن طريق حيلة فنية معروفة هي ادعاؤه العثورَ على أوراق قديمة خلّفها في موسكو وقد احتفظت له بها صديقته الأثيرة "لينا" وهي خليط من أوراق وقصائد وترجمات فيها ملف قديم ضم هذه السيرة التي (لم تكن غير محاولة مبكرة في السيرة أو ما يشبه السيرة، ولم تكن هذه "السيرة" غير هذا الخيط الرفيع المتلوّي تحت أكوام من التراكمات "القصصية" الأخرى، فلم تكن الكتابة هنا بالسيرة الخالصة، فهي غالبا ما تجنح الى "التأليف" القصصي المتراكم، آخذةً مادتها من الطفولة الريفية الجنوبية، وكان عليَّ أن أستل الخيط الباهت استلالا من بين الركام القصصي المتراكم، وأن أعيد كتابته، فلم يكن

٨٢ – الشيخ جعفر، حسب، ص ٧.

إلّا مقاطع مبتورة، أو متناثرة مختلطة بغيرها، لا بأس في أن تخرج من بين يديَّ آخر الأمر متناثرة، متداخلة مختلطة كما يعنُّ لها أن تخرج)[٨٣]

أمّا الانتقال من حقبة إلى أخرى في السيرة فيتمّ غالباً من دون مقدمات، ولا يفرق بينهما سوى حصره السيرة القروية بين قوسين، ولكنه قد يمهد للانتقال أحيانا، ولا سيما في البدايات الأولى بذكر "الأوراق القديمة" التي جعلها تضم سيرته القروية: (كانت الساعة الثانية عشرة عندما وصلت الفندق والغداء بعد ساعتين، وأنا في غرفتي، وتذكرت الكرّاسة القديمة، أخرجتها من الحقيبة الخفيفة ورحت اتصفحها متأمّلاً، وجلست إلى الطاولة الثقيلة المنبسطة عند الحائط، موقداً لفافةً لي... غالبا ما كان يتذكر تلك الليلة....)[٨٤] أمّا القطع، أو العودة إلى السيرة الروسية فيتم بمؤثر خارجي مثل: (وَرَنَّ جرس التلفون فرفعت سماعته)[٨٥] لتظل الطاولة، والكراسة القديمة وسيلة العودة الى السيرة القروية، وقد لا يكون الخروج منها إلّا قطعاً مفاجئا

---

٨٣ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٥.

٨٤ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٧.

٨٥ – الشيخ جعفر، حسب، ص ٢٣.

من دون مقدمات أحيانا، وهذا ما يجعل الترابط بين السيرتين قلقاً في النص الواحد للدرجة التي يمكن معها فصل السيرتين عن بعضهما وقراءة كل منهما من دون الحاجة الى التعلق بالأخرى.

الموقف من التصريح إلى التلميح:

نشأ حسب الشيخ جعفر مرتبطاً باتجاه فكري واضح ظل مخلصا له بقية حياته، وذلك هو الانتماء اليساري الماركسي الذي تعززت قوته بالحقبة التي أمضاها في موسكو من عام ١٩٦٠ – ١٩٦٥ وهي حقبة الدراسة التي كان يسميها "الفردوسية".

وحين عاد الى موسكو مرة أخرى وجد أن أشياء كثيرة قد تغيرت، وإن البلاد – ومعها الأيديولوجيا التي تحكمها – على اعتاب تغيّر واسع بانت ملامحه قوية في مختلف مناحي الحياة، لذلك يقول في مقدمته: (ويهمّني ان أذكر هنا، إن هذه الصفحات قد كتبت قبل الردّة والتفكّك، فإذا لاح للقارئ أن ثمة تنبؤا بهذه الردة السياسية فإنني أسارع لأؤكد إن الأمر لم يكن أمر تنبؤ إنما هو توقع لا غير، وقد كانت الأوضاع تسير سيرا حثيثاً باتجاه الردة الغادرة المعروفة)[٨٦]

---

٨٦ – الشيخ جعفر، حسب ص ٧.

ويبدو من هذه المقدمة أنها لا تقتصر على مبدأ الإخبار، وإنما تتعداه الى اتخاذ موقف فكري واضح، فهو يستعمل الفاظ الردة، الغادرة.. وهو موقف سيظل ملتزما به على مدى صفحات سيرته هذه.

أما مظاهر التغيير الأخرى التي لمسها حسب، فهي تظهر جليَّةً من وصفه لبعض المواقف المتعلقة بالحياة اليومية، كالحصول على السجائر، والفواكه والخمر، وهجرة الروس الى أوربا، وقدوم السيّاح الأجانب، وكثرة بنات الهوى وتعلقهنَّ بأتفه الأشياء [٨٧]، وظهور العصابات والسرقات وفقدان الأمان، وهذا ما يظهر في تحذير صديقه المقيم في موسكو الروائي غائب طعمة فرمان: (ينبغي أن تكون حذرا، فلم تعد موسكو آمنةً في الليل، في فندقكم نفسه قبضوا على عصابة خطرة من اللصوص الأوغاد قبل شهر يبدو أنها مافيا جديدة، إنهم لن يتورّعوا عن القتل من أجل غنيمة أو صفقة مربحة، الأفضل ألّا تحمل معك نقودا، ولا تتجول وحيدا في الطرقات كما هو شأنك من قبل، حين تعود من سهراتك وفتياتك، لقد تغير الوضع تماما، يبدو أن البلد على حافة الخراب، فلا بضائع كافية في

٨٧ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١١.

السوق.. والناس يتذمّرون، وهذه السياسة لا تدري هي نفسها إلى أين ستمضي، وأين ستنتهي أو كيف ؟)[٨٨]

ويورد حسب حديثا أكثر وضوحا حين يجمعه اللقاء بصديقيه غائب وجلال، فهو حين يتحدث عن تلك الجلسة الحميمة ينتقل إلى بيان الموقف مما يجري: (.. كانت المائدة شهية طيبة، وكان للفجل الاحمر الناحل الناعم مذاق شهي لا ينسى، كان مذاقا عراقيا طازجا غضا، وشغلنا بالحديث عن الهاوية الفاغرة فاها تحت أقدام المسيرة الاشتراكية المغدورة، من أيّة جهة ترى، بل من أية أيدٍ جاء هذا الخراب؟ أهي اصابع الغرب الاميركي الخفية والظاهرة؟ أم هذا هو "الانفتاح" أعطى الفرصة هائلة متاحة للمخربين والكارهين؟ وفي التلفزيون السوفييتي تعرض التظاهرات المعارضة، ويمزق العلم الاحمر، وينادى بالتغيير! وأي تغيير هو؟ لم تكن الأمور واضحة، كل ما يهمّهم أن يغيّروا، وهم يتحركون سريعا، ويصفقون عند كل خطوة معادية للاشتراكية، وما هم إلّا فئة، أو فئات متعددة تتحرك علناً تحت الأضواء، وإن الشارع غير عابئ بهم كما يبدو، ولعلّ

---

٨٨ – الشيخ جعفر، حسب، ص ٢٤ – ٢٥.

الأغلبية العظمى كانت تتصورهم صيحة نزقة عابرة)[٨٩] ولعل هذا ما رآه حسب من خلف حجابه الأيديولوجي الكثيف.

ولكنّه يسجل بعض المظاهر التي طرأت على الحياة الروسية من الناحيتين الفكرية والمادية، فعن التغير في الحياة الفكرية يشير إلى المحاضرة الأولى التي تلقّاها في بعثته الصحفية (كانت المحاضرة الأولى عن هذه القوى والاتجاهات السياسية الجديدة وقد بدأت تتشكل متكتّلةً متنافسة، وكان الحزب العريق الجبّار منقسماً على نفسه بالرغم من تماسكه الظاهر، وفي الأفق لا يدري أحد في وضوح أي غد يخفق في الأفق)[٩٠] ولكنّ الحديث عن الجانب المادي من التغيّر يمكن أن يجيب عن بعض اسئلة حسب التي لا يود ان يواجه جوابها الحق فيتحدث عن المواد المهرّبة التي لا تعدو أن تكون أشياء بسيطة كالجبن الأبيض، وبعض المعلّبات المختفية من السوق[٩١] أو المظاهر التي استجدت في الحياة الروسية مثل أكشاك

---

٨٩ – الشيخ جعفر، حسب، ص ٤٥.–

٩٠ – الشيخ جعفر، حسب، ص٥٥.–

٩١ ظ: الشيخ جعفر، حسب، ص ٦٦.–

الأردية، والمقاهي القائمة بمظلّاتها الملوّنة، وأكشاك الأطعمة التي إستاجرها الأثرياء الجدد من أصحاب الملايين [٩٢].

ومن الناحية الفنية يمكن أن نفيد من وصف حسب للزمن الطبيعي[٩٣] في بيان عمق إحساسه النفسي بقرب زوال الاشتراكية، فهو يحدد الزمن تحديدا دقيقا يمكن أن يحمل دلالة على ذلك إذ يقول: (نحن الآن مع الطلائع الأولى من الخريف الموسكوفي الذهبي هذه المرة، غير أن الصيف لم يزل ذلك العام متلكّئا، متشبّثا بأذيال الشجر، وهي أيام رائعة مشمسة دافئة، بل هي حارة أحيانا، وهذا ما يسمّونه هناك "صيف النسوة" أي كما أن للمرأة أحيانا فتنة طاغية في كهولتها، لم تلبث إلّا قليلا وتزول، فإن للطبيعة، أحيانا، جمالا قصيرا أخّاذا هو جمال الأيام الصيفية المتأخرة، وقد أشرقت فجأة، منبثقة من تحت عباءة الخريف المدلهمّة)[٩٤] وهذا هو شعور حسب الذي كان واثقاً بأنه يشهد الأيام الأخيرة لحلم، او فكرة اعتنقها على مدى عقود مضت، وهو ما يمكن ان يزيده تأكيداً تصريح المرأة التي أحبّها،

---

٩٢ ظ: الشيخ جعفر، حسب، ص ٧٤ – ٧٥.

٩٣ ظ: تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١ ن ٢٠٠٥، ص ٤٥.

٩٤– الشيخ جعفر، حسب، ص ٩.

لأكثر من مرة، بأنها في الثامنة والخمسين، ولم يعد بإمكانها ان تقدم له من الحب ما كان في أيام سلفت، واعترافه بمقابل ذلك، بانه قد أصبح شيخاً[٩٥]، وإن كان هذا بحكم الواقع ومرور الزمن الحتمي.

بنية التناظر والتفاوت:

ويمكن أن نلمسهما في المظهرين الآتيين:

بيئة السيرتين: تنتمي السيرتان إلى بيئتين مختلفتين تمام الاختلاف، فالبيئة القروية ذات تكوين مائي غالب هي ما يسمى "بالهور" الذي هو مسطّحات مائية كبيرة تضم كياناً طبيعيا، وبشريا لا يجد وسيلة للعيش سوى العمل الدؤوب المستمر، برغم تقلّب الأحوال والفصول، فالبيوت التي ما هي إلّا أكواخ صغيرة، تطفو على الماء، ومصدر العيش هو الماء اعتمادا على صيد الأسماك وطيور الماء، والمساحة منفتحة امام الخيال لا يحدّها حتى الأفق البعيد.

أمّا البيئة الروسية التي تقابلها فهي بيئة جليدية، ذات أشجار كثيفة، وعواصف ثلجية، وإذا كانت البيئتان تضمان بشرا هما عماد

---

٩٥ – ظ: الشيخ جعفر، حسب، ١٢ – ١٦.

الحركة فيهما فهم مصدر للتفاوت أيضا، فالنسوة الريفيات فقيرات، لكنّهن عاملات، والرجال البسطاء كذلك، هذا على الإجمال، أمّا على التفصيل فإنّ التفاوت يبدو واضحا من حيث الجانب الأخلاقي، فالنسوة في البيئة الروسية سواء كن عاملات أم غير عاملات هنّ في الأعم الأغلب أقرب إلى الرذيلة، لا يتورعن عنها، بل يسعين إليها، وأمّا بنات الهوى اللواتي تغص بهن الفنادق والساحات فهذا عملهنّ وهذا شأنهنّ.

وأمّا الرجال في البيئة الريفية فهم إما رجال دين على صلة وثيقة بمرجعياتهم في النجف وكربلاء، وإما رجال عاملون، أو هم منعزلون لا يخلون من حضور عنصر الدين في حياتهم، ولا يخلون من العادات الكريمة، فحتى اللص الذي رآه الفتى يوما متأهّبا للسرقة يلقاه بعد حين في موقف آخر للكرم.

ويبدو التفاوت واضحاً أيضا عندما يعرض حسب في السيرة الروسية نماذج من الرجال، فالسياح يشربون الخمر ويرقصون، والصياد يُخرج أشياء من جيبه كأنّه مهرّب، والرجل الذي يصحب امرأةً، وتبدو عليه الكياسة، سرعان ما يتكشّف أمره عن قوّاد!

وقد وظف حسب مكونات البيئة الأخرى في باب التفاوت ايضا، فالطير في بيئة الأهوار هو البط البري الأبيض، او اللقلق الناسك الذي يسميه "درويشا"، أو الخضيري الذي يسبح قريبا من البيوت، أو الدجاج الباحث عن رزقه. فيما نجد بمقابل ذلك كله أن طيور البيئة الروسية الأكثر ورودا هي الأغربة السود.

وكذا الحال فيما يتعلق بالنبات، فنبات السيرة القروية هو النخيل، وبساتين الأعناب، والرمان والبطيخ الاصفر، وشجرة اليقطين، والبردي والقصب، وحشائش الارض التي يؤكل بعضها كالرّشاد، بينما نجد نبات السيرة الروسية موصوفا بصفات توحي بالكآبة مثل: الحمرة الداكنة، والخضرة الداكنة، والغبرة أو الصفرة الباهتة.

وقد يناظر حسب بين بعض أدوات النقل والحركة مثل: المشحوف المنحدر في الهور يقابله المصعد المنحدر في الفندق، وهو ما يخفي تفاوتاً مادياً، أو حضاريا، بين البيئتين.

التفاوت في الأداء السردي: يقدم حسب نمطين مختلفين من السرد، أو خطابين سرديّين مختلفين باختلاف شعوره تجاه ما يسرد في كل

من السيرتين، فالسرد المتعلق بالسيرة الروسية يقدَّم بضمير المتكلم، وهو يفترض أن يكون سردا ذاتيا لا يخلو من تسجيل مشاعر الذات أكثر من السرد الموضوعي الذي اتبعه في السيرة القروية.

غير إن سرد السيرة الروسية يبدو أفعالا متلاحقة تكاد تقدم شعورا جافّا تجاه الاحداث والشخصيات، عدا الصديقة القديمة "لينا"، فهو سرد غايته تسجيل حركات السارد، ومن ذلك قوله: (إنّ عليّ أن ألتحقَ غداً بالدورة، ولم تكن المدرسة الموسكوفية العليا بعيدة عن ساحة مايكوفسكي، وكانت المحاضرة الاولى عن السياسة الاقتصادية الجديدة، وفي الفرصة كنّا ندخّن عند نافذة الممر المطلة على الشارع الممتد باتجاه اتحاد الكتّاب، فتذكرتُ أيام المعهد الأدبي وتدخيننا عند نافذة الممر، واحسست إني طالب من جديد، وكان مبنى اتحاد الكتّاب عبر الشارع نفسه)[٩٦] فنلحظ إن التذكر يثير ذكرياتٍ تمرّ على ذهن الراوي من دون استثارة مشاعر قوية واضحة، فهي لا تزيد على استثارة باهتة للإحساس الأول الذي يحسّ به الطالب في أول يوم دراسي له، وهو ما تكاد تحتفظ به ذاكرة الطلبة عموما.

٩٦- الشيخ جعفر، حسب، ص ٣٥ – ٣٦.

ولـو نظرنـا فـي موقـف آخـر، كـان ينبغـي أن يكـون أكثـر حميمية، لتبين لنا برود المشاعر التي يزيدها وصف البيئة المحيطة (لم تعد الثلوج رطبة ذائبة، باعثة الكدر في النفس، بل هي تنزل جافة او كالجافة، فتبهج المرء وتسره كلّما شاء نزهة في الطرقات، فلم أصل إلّا متأخرا نصف ساعة، كان الليل مطبقا، مدلهمّا في الحدائق العامة الخالية، والثلوج ناعمة خفيفة، والناس يسرعون الخطى إلى المداخل أو الأزقّة الجانبية، وكانت النوافذ مضاءة كلها تقريبا في المنزل الطلّابي وأنا أمرّ به، وكنتُ مرتقيا الدرجات العتيقة الى الطابق الثاني حاملا بيدي حقيبتي الخفيفة، صاعدا الى لينا...)[٩٧] ويسند حسب هذا بوصفه لبعض المناظر الاعتيادية ولكنها ذات دلالة واضحة كقوله: (ومررت بمخزن الحي رغبة بالمرور لا غير، فوجدته خاويا مقفرا، لقد أقفل الطابق الثاني إقفالا بالحديد الصدئ، وخلا الطابق الأول من كل شيء تقريبا، رُفعت الرفوف وأزيلت الحواجز، وأقفرت الأركان والواجهة، لا شيء غير مائدة خشبية ثقيلة تتوسط المخزن، وهي خالية لا تحمل شيئا غير صندوق نبيذ، وفي الزاوية البعيدة من الطابق تقبع امرأة عجوز عارضة للبيع طبقة بيض وحيدة،

---

٩٧ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٤٥.

فتـذكرت الرفـوف المثقلـة وتـلال الأجبـان وقنـاني الفودكـا والخمـر المتراصة المتعالية حتى السقف، والصناديق المحملة بالفاكهة)[٩٨].

أمّا الأشجار التي تمثّل عنصرا مشتركا بين بيئتي السيرتين الروسية والقروية فإنها تبدو من شعور هو أقرب إلى الموت في السيرة الروسية (وقد أسير طويلا كالهائم على وجهه، مع امتداد البولفار، تحت أشجاره العالية المتمايلة، تحت أشجاره المتشحة بالصفرة الشاحبة الهزيلة، كان الخريف الموسكوفي يتجرد ناحلا بين يدي، وكنت أتنزه سائرا تحت أشجاره بلا اتجاه، او بين هذين الصفين الطويلين من الحور والدردار، من البلوط والقيقب الأحمر الخابي والدلّب، وأرى الأوراق اليابسة متطايرة في الرياح، مرتمية على كتفي وبين أقدامي، أو هي تهبط هبوطا واهنا خاملا في الريح الواهنة وكنت أركب الترام وأتركه بعد موقف أو موقفين أو ثلاثة فاكتشف أشجارا أخرى، وصفرة ثانية)[٩٩]

٩٨ – الشيخ جعفر ن حسب ، ص ١٥ – ١٦.

٩٩ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٢٣.

إن تعداد حسب لهذه الأنواع من الأشجار، ووصفها بالكثافة والعلوّ، يظهر تفوقها من حيث العدد والحجم وتعدد الألوان على شجر السيرة القروية القليلة، المتناثرة، أو الواطئة، ولكن خطاب حسب تجاه بيئته الأصل يختلف تماما، فهو مقرون بالحب، وتنتجه العاطفة، ويستغرق في حال حلمية برغم الفارق بين زمن وقوع الحدث وبين زمن استعادته عبر الذاكرة (وعلى الجروف المنحدرة من الجداول يخضرّ القنّب الناهض متمايلا على امتداد الجروف، وتتشابك اللوبياء الزاهية منحدرة عن جرف آخر، آخذة فسحة عريضة من الحقل، وحيال الضفة غالبا ما يتوقف بين كوخ وآخر القارب المنتظر بأقفاص الدجاج، فتبيع القرويّات دجاجهن أو بطوطهن، وهنا يتعالى صياح الديكة المطاردة الفارّة، ويتراكض الصبية وتتجمع الايدي قابضة عليها في هذه الزاوية أو تلك من الكوخ)[١٠٠] .

ويكشف وصفه لفصل الشتاء في السيرة القروية، الذي هو أشد قسوة من الخريف، عن مظاهر ذلك الخطاب أيضا (كان الشتاء باردا قصيرا، والسماء زرقاء صافية في أغلب الأحيان، وقد تتجمع الغيوم

---

١٠٠ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٢٥ – ١٢٦.

القاتمة وتهطل الأمطار الغزيرة طيلة النهار أو الليل، وتظل السماء غائمة متلبدة دون أن تمطر إلّا مطرا ناعما خفيفا، وتنقشع السحب في مهب الريح القوية العالية، وفي الليلة الرابعة عشرة يسبح القمر البدر في السماء كبيرا متألقا باردا)[١٠١] ولو وازنّا وصفه لليل في السيرة الروسية بصورة الليل في السيرة القروية الذي يكاد أن يكون أسطورياً لرأينا ذلك الفارق في الخطاب والوصف واضحا بقوة لا تنكر (فأمّا هذا الوهج الليلي الأصفر وهو يشع كالهالة أو الغيمة العسجدية فوق أعالي الهور فلم يكن شيئا آخر غير مدائن "حفيظ" الذهبية المخبوءة تحت أعماق المياه الخضراء، لا تخرج أو تطفو إلّا في هذه الليلة الصافية او تلك – ولم تكن بالطبع إلا التماع النار الأزلية المشبوبة قرب آبار النفط الجنوبية – وفي الهور جنانه الملتفّة بالغَرَب[١٠٢] والأعناب ! وعرائسه الليلية من الجنيّات بجدائلهن الذهبية يأسرن الصياد التائه ويتزوجنه)[١٠٣] وهنا يخرج حسب من السرد الواقعي إلى سرد فوق واقعي تعبيرا عن خطابه المتميز تجاه بيئته الأصل.

١٠١- الشيخ جعفر، حسب، ص ٩٤.

١٠٢- هو نوع من الشجر الكثيف الذي يكثر في البيئات المائية.

١٠٣- الشيخ جعفر، حسب، ص ٨٠.

السرد فوق الواقعي[١٠٤]:

يستعمل حسب في السيرة القروية نمطاً من السرد الذي يتجاوز الواقع، ويسبغ عليه مسحة حلمية، لذا لا نستطيع أن ندرجه ضمن أنماط السرد المعروفة في هذا المجال كالسرد العجائبي، أو الغرائبي، أو الفنطازي وغيره من التسميات[١٠٥] لأن الشروط الأساسية لمفاهيم هذه المصطلحات غير متوافرة فيه، لذلك آثرنا هذه التسمية التي تنطلق من الواقع عبر الذاكرة، وتتجاوزه بوساطة الخطاب [١٠٦]، وسنجد أمثلة كثيرة لهذا النمط من السرد في السيرة القروية، يقابله انحسار تام له في السيرة الروسية، ومن ذلك وصفه مهده المعلق بين وتدين بانه حلم، بل لا يدري أهو حلم أم واقع[١٠٧] ويصف الخوف من

---

١٠٤ – لا نعني بهذا " السريالي " أو ما قد يختلط به من الناحية الاصطلاحية، وإنما نعني به تجاوز الواقع الصادر عن إرادة واعية احيانا او قريبة من غير الواعية احيانا اخرى.

١٠٥ – ظ : بدر، د. فاطمة، الفنطازية والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، كتابات للثقافة والنشر، دار ادهم، القاهرة، ط١،٢٠١٣، ص ٦ – ١٥.

١٠٦– ظ: الشرع، د فائز، انساق التداول التعبيري دراسة في نظم الاتصال الادبي ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩ ص ٢٩٣.

١٠٧ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٧.

حيوان وهمي يدعى " السيبة " بطريقة الأطفال: (وفي الليل تأتي السيبة زاحفة من أوجارها الجبلية الخفية، تأتي السيبة متلصّصة، حذرة لتخطفه وتمضي الى كهفها المظلم، وهناك تأكله أو تطعم منه فراخها، ويتصورها بقوائمها الأربع القصيرة وبطنها الطويل الزاحف وهو يكاد يلامس الأرض، وهي مع انتصاف الليل تترقب غفلة من أعين الحراس كي تتسلل فوق الرمال المنبسطة مقتربة من المهد)[١٠٨].

ويفيد حسب من حكايات العجائب في بناء سرده فوق الواقعي حين يسجل بعض ذكريات الطفولة: (هنا يلوذ الصبية بأعطاف جدّاتهم المتغضّنات وهنّ يقصصن أقاصيصهنّ الطويلة عن النسر وابنة الملك المختطفة، وتحت نخلة ما في الظلمة المتكاثفة تتوامض سيجارة لص من اللصوص المتربصين وقد تبدو عبر الحقول العارية أو بين النخيل المظلمة، عينا "الطنطل" كشعلتين، وإن للطنطل قدرة عجيبة في التحول واتخاذ أي هيأة يريد، فهو تارة طفل من أطفال الجيران، أو امرأة مخبولة عابرة، أو هو هذا العبد الأسود العملاق

---

١٠٨ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٨.

ذراعاه "فالتان" ورجلاه "مسحاتان" وأنيابه الرهيبة أنياب خنزير)[١٠٩] فالآثار التي يحدثها حديث العجائز في أخيلة الصِبْية هي التي مهدت لتخيل الصورة الوهمية للطنطل، وهي صور نراها تبعد عن التراث الحكائي العربي الذي يمكن أن نجد له أصولا واضحة في ألف ليلة وليلة[١١٠]، ولذلك نجد حسبا يعتمد صيغة افتتاح الحكي في ألف ليلة وليلة في سرده مكررا عبارة (كان ياما كان وعلى الله التكلان)[١١١] .

أما السبيل الآخر الذي ينقل السرد من الواقع إلى فوق الواقع فهو الرؤيا الحلمية [١١٢]، وقد أورد حسب هذه الرؤيا مفصلة، مقرونة بمزيد من الاعتناء والاهتمام والمحبة، فهو يظهر اهتمامه أوّلاً ببعض الشعائر الدينية التي يفتح عليها الأطفال أعينهم لكنها تظل مصدر الرؤى المستقبلية: (غير إن المواكب الكبيرة الحافلة إنما تقام في العمارة نفسها، طالعة من "الحسينية" او عائدة إليها عبر الأزقة

١٠٩– الشيخ جعفر، حسب، ص ١١٣، والفالتان مثنى فالة: آلة صيد السمك، وهي خشبة طويلة في راسها حديدة متشعبة تشبه، اصابع يد مفتوحة، وأما المسحاتان فمثنى مسحاة: أداة حفر، وهي خشبة طويلة تنتهي بقطعة حديد عريضة حادة.

١١٠ – ظ: الشرع، د. فائز، ص ٢٩١.

١١١ – ظ الشيخ جعفر، حسب، ٥٧ و ٩٤ مثلا.

١١٢ – ظ: ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤ ن ص ٨٥ – ٨٩.

المزدحمة بالمتفرجين، وفي أول عهده بالشعر، أيام الابتدائية الأخيرة، طالما هزته هذه الذكرى الدامية الفاجعة فكتب المراثي باكيا الإمام الشهيد، ذلك الصيف أصيبت عيناه بالرمد، وتورمتا تورّما مخيفا، وفي الليل، ولم يعد يدري: أكان صاحيا أم هي إغفاءة عابرة؟ في أول الليل كان مستلقيا على الفراش في فسحة من الأرض بين الأكواخ الثلاثة، فإذا بالزرقة القدسية العجيبة تغمر، فجأة، كل شيء، وإذا به لا يرى غير هذه الزرقة مترعة الفراغ بين السماء والأرض، وعلى كرسي أخضر يرتفع بقوائمه عن الأرض لا يمس شيئا منها، قائما في الهواء، على كرسي أخضر أبصر بالإمام الشهيد جالسا متعمّما بعمامته الخضراء، متلفّعا بعباءته السوداء، صامتا لا يتحرك، مشيحا بوجهه عن الارض، نيّراً، قدسيّا، مسربلا بالطهر والنقاء، وكان وجهه الساكن واضحا بهيّا، ولم تدم الرؤيا إلّا برهة واختفى كل شيء وقد انحسر الرمد عن عينيه وتلاشى دفعة واحدة، واختفى الرمد اختفاء، ولم يُصب الفتى بعدها بالرمد، ولم يزل يتذكر تلك الهيأة النورانية الطاهرة، والزرقة القدسية الباهرة العجيبة وإحساسه بها، إحساسا لا يدري أي شيء هو من الأرض، لم يكن بالشعور الارضي أبدا، ولم يكن إلّا عذوبة وبهجة أو صفاء غريبا يوصف، ولم يقص الرؤيا

على أحد من أهله، كان متهيّبا، خائفا أن يصف الملامح النورانية والبهجة الغامرة العجيبة، ولم تكن هذه بالرؤيا "الصوفية" فيما يظن، بل هي رحمة خصه بها الامام الشهيد المظلوم)[١١٣].

ولو شئنا أن نفتّش عن مزيد من النماذج التي نقلتها ذاكرة حسب الحلمية من صورتها الواقعية الى صورة فوق واقعية لوجدناها متناثرة في مجالات مختلفة كالطبيعة بما فيها من طير وبشر، فالطائر الذي يعجب به حسب هو طائر أسطوري يختلف عن طيور البيئة التي يحيا فيها: (وأحبَّ من الطيور "طير ينت الملك" الأخضر الغريب، نادرا ما كان يرى او يلوح فوق أغصان الشجر كالأمير الأسطوري التائه، كان طائرا غريبا في مثل حجم الزرزور، قلقا كالعصافير، أخضر الريش، ولم يكن قوتُه، كما خيّل للفتى، إلّا التين والأعناب، بعد رؤيته لم يفتأ الفتى مفتونا بقصة البلبل الغرّيد والأولاد الثلاثة، وقد قرأها مرارا في قراءة الصف الابتدائي الثالث ولم يكن بلبله هو طائرا آخر غير هذا الأمير الأسطوري الأخضر)[١١٤].

---

١١٣ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٢٧.

١١٤ – الشيخ جعفر، حسب، ٩٧ وانظر: ٧٣.

أمّا من البشر فيمكن أن نرى صورة الشيخ[١١٥]، وصورة المرأة المجنونة [١١٦] التي يعرضها بطريقة تقرّبها من صفات الشخصية المؤسطرة[١١٧].

ويمكن ان نوازن السرد في السيرتين بحسب الجدول الآتي:

	السرد في السيرة الروسية	السرد في السيرة القروية
زمن السرد	الحاضر	الماضي
الضمير في السرد:	المتكلم	الغائب
الراوي:	المؤلف نفسه	الفتى (شخصية تبدو منفصلة)
الحدث:	واقعي	حقيقي في أصله، متخيل في السرد

١١٥ – ظ: الشيخ جعفر، حسب، ص ٦٨ و ٩٤.

١١٦ – ظ:الشيخ جعفر، حسب، ص ٣٧، ٧٢، ٧٣، ١٤٩، ١٥٠

١١٧ – ظ: ياسين، د فرج، أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١،٢٠١٠،ص ٣٤ – ٣٦.

المصدر:	تأليفي	الذاكرة
طبيعة السرد:	واقعي معقول	واقعي وفوق واقعي
نمط السرد:	ذاتي	موضوعي
الفاعل:	السارد نفسه	الفتى (مسرود عنه)
تدفق السرد:	متسلسل	غير متسلسل (انتقائي)
طبيعة خطاب السرد:	وصفي ايديولوجي	عاطفي تخييلي

الربط السردي بين السيرتين:

ذكرنا إن المدخل الرئيس الذي استعمله حسب للربط السردي بين السيرتين الروسية والقروية هو الملفّة القديمة التي قدمتها له لينا وقد كانت محتفظة بها مدى غيابه الطويل، ولكن هذا الأمر اقتصر على البداية وحدها ولا يمكن ان يستمر طويلا، ولذلك اتخذ من بعض

الإشارات التي قد لا تكون واضحة تماما معْبرا للانتقال من سرد إلى آخر، ويمكن أن نجملها في سبيلين هما:

١) الإفادة من دلالة بعض الكلمات وفي مقدمتها " الطاولة " التي نشر عليها أوراق تلك الملفة فهي الأكثر تكرارا إذ تكررت سبع عشرة مرة[١١٨]، وغالبا ما وصف الطاولة بانها: عارية، صقيلة، خالية إلّا من أوراقه، وربما هو يجعل الطاولة الصقيلة كناية عن الذاكرة النقية التي احتفظت بنقاء الحياة الريفية البسيطة وما زال في النفس حنين عميق اليها برغم بهرجة الأضواء في موسكو.

وغالبا ما لازم الطاولة نافذة مفتوحة على الخارج فتحة صغيرة، فإن كان الجو عاصفا بالثلوج، ولا يسمح بفتح النافذة مد حسب بصره مخترقا الزجاج ليفتح السرد، فالنافذة لم تكن جزءً من المكان حسب، بل كانت مدخلا سرديا يفتح إمكان الانتقال من السيرة الروسية الى السيرة القروية، فكأن النافذة مفتوحة من الذاكرة باتجاه السرد المتعلق

---

١١٨ – ظ: الشيخ جعفر، حسب، ص ٥٧، ٦٦، ٧١، ٧٩، ٩٤، ١٠٢، ١٠٩، ١١٧، ١١٩، ١٢٥، ١٢٩، ١٤٠، ١٤٩، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٤، ١٦٩.

بالسيرة القروية ليقابل انغلاق المكان "الغرفة" في السيرة الروسية التي يتخذها للقراءة في أوراقه القديمة.

ويمكن أن نجد كلمات أخرى لكنها أقل حضورا، مثال ذلك كلمة موسكو العاصمة الروسية: (وكانت الأغربة المتجمعة تتخافق وتتصايح عبر النافذة الكبيرة المشرفة على الريف والغابات، تلك هي أغربة الحقول المتاخمة تعلو المداخل الى موسكو منذ أنشئت أكواخا من أخشاب الغابات المتكاثفة فيما حولها، ومن هنا جاء اسمها: من هذه الألواح الخشبية المرصوصة أسقفا وحوائط وأسيجة، وكانت الطاولة الصقيلة تتلامع تحت الضوء... غير أنه لم يرتحل الى موسكو لأول مرة إلّا عام ١٩٦٠، ولم تزل هذه السنة آنذاك مجهولة، ملتفة بأستار الغيب والكتمان...)[١١٩].

أمّا طعم القهوة المرة في فمه فيرجع بالذاكرة الى الطفولة المبكرة فيستذكر طعم الحليب الطازج: (وها هي الجواميس واقفة وضروعها المنتفخة تكاد تقطر حليبا، والنساء يسرعن بقدورهن

١١٩ – الشيخ جعفر، حسب، ص٤٧ – ٤٨، ولنلتفت الى ربطه بوساطة " الخشب " بين الأكواخ التي أنشئت منها موسكو، وبين الطاولة التي يقرأ عليها مذكراته.

ليحلبن، وتهتف باسمه زوجة عمه الأصغر وتأخذه بين يديها لصق الجاموسة المطفل الوادعة، وتجعله ينهل الحليب الدافيء من الضرع الممتليء كما ينهله الحولي الصغير آ خذا الحلمة المبتلة ملء فمه، وقد تندى وجهه بالحليب الطازج الشاخب)[١٢٠].

واستعمل حسب الغناء وسيلة ربط ايضا، مقارنا بين نمطين من الغناء يعبران عن نمطين مختلفين من الحياة، ونجد الفتيات عنصر ربط إضافي خاضعا للمقارنة نفسها (ولم تزل الفتيات يفدن ويخرجن دونما توقف، وفي الفيديو يتلوّى المغنون بعيدا عنا في الردهة الثانية، وتمر بائعة الورد فأنتقي باقة من القرنفل، فتشع عينا الريم بهجة وسرورا... غير ان للريف أغاني أخرى تتجرح بها الحناجر وتتقرح الأفئدة، يتلوع بها المصدور العاشق وتتأوه بها الفتيات عند الرحى الثقيلة الدائرة بين أيديهن، لافظة من حولها الدقيق أكواما، وفي الفضاء الخالي يجأر الفلّاح المنفرد ما شاء له الفضاء الممدود، وتتغنى المرأة العابرة الوحيدة مهمومة، او خالية البال، وتتصدع عاليا و بعيدا أصوات المغنّين الهواة في الصمت الليلي الشامل في

---

١٢٠ – الشيخ جعفر، حسب، ١١٩.

الساعات المتأخرة من ليالي الأعراس، أو فجأة دونما حفل أو زفّة في القوارب، وأمّا صوت خاله فكان حزينا مجروحا لا يرتفع إلّا في عاشوراء، متفجعا باكيا الإمام الشهيد المظلوم)[١٢١]

أمّا باقة الورد التي تناوله إيّاها بائعة الورد فتثير في ذاكرة حسب نوعا من الشجر الذي نبت قويا خشنا في البيئة المائية هو شجر الغرب: (استوقفه الظل والساقية، تحت أشجار الغرب فأخذ يقرأ.. ولم تزل العصافير تتواثب بين أفنان الغرب، والساقية تجري متريّثة، معشوشبة الجانبين، والشمس تجنح مائلة عبر الأراضي المنخفضة)[١٢٢]

أما المراة التي يسميها "المناوبة الصفراء" وهي إحدى العاملات في الفندق فتثير فيه ذكرى طفولة بعيدة تتعلق بامرأة أخرى هي زوجة عمه (وكان نائما حين حملته زوجة عمه، بين يديها الى القارب العائد

---

١٢١ – الشيخ جعفر، حسب ن ص١١٣.

١٢٢ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٧٣.

به الى أهله، أفاق بين يديها نصف إفاقة وسريعا ما عاود الرقاد، ولم يفق ثانية إلّا قرب سوق "الطويل")[١٢٣]

يسرد حسب سيرته القروية بأدوات شعرية، ولذلك يتيح للذاكرة أن تنثال بفيض مخزونها عن طريق الإثارة بكلمة، أو موقف[١٢٤] أو أي مؤثّر آخر، فيتدفق منها تيار من الكلمات التي تجد ترابطها الشعوري فيما بينها من جهة، وترابطها مع السيرة الروسية وهي الأصل من جهة، وهذا ما ينتمي الى مبدأ التداعي الحر، أو انثيالات الحرة للذاكرة، ولكنها مترابطة ايضا، فهي ليست مفككة، أو متنافرة، وإن بدت متفاوتة أحيانا فإنّما تقدم أنموذج الإختلاف الحتمي بين بيئتين مختلفتين أنتجتا سيرتين مختلفتين من حيث المحتوى التعبيري، ومترابطتين من حيث المستوى الواقعي، فهما يرجعان الى محور واحد هو الذات التي تريد ان تسجل بعضا من محطات رحلتها الشاقة في حياة متقلبة ليس لها قرار، فقدمت خطابين متمايزين انتظمتهما السيرة جميعا.

---

١٢٣ – الشيخ جعفر، حسب، ص ١٢٠.

١٢٤ – ظ الشرع، د فائز، ص ٢٩٤ – ٢٩٥.

شِعريّة البحث عن النصف الضائع

في رواية " ربّما هي رقصَةٌ لا غير"

لم يكن هذا هو اللقاء الأول للقارئ بحسب الشيخ جعفر كاتباً في فنون النثر فقد سبق أن قابله في سيرته " رماد الدرويش" التي اتخذت مساراً سرديّا واضحا يختلف عن كونها مجرد مذكّرات أو ذكريات، وقابله في سيرته الثانية "الريح تمحو والرمال تتذكر" وفيها ذلك المزج السردي المقتدر بين ذكريات الطفولة والصبا في النشأة الريفية الأولى وبين ذكريات أيام الدراسة في موسكو أوائل الستينات، وفي هذه الأعمال وغيرها برز حسب كاتباً بارعاً لا يقل نثره مكانةً أو مقاماً عن شعره، وكيف يقل وهو الذي ما تخلّى يوماً عن شعريته الأصيلة فيه؟

تأتي روايته "ربّما هي رقصة لا غير" لتندرج في هذا السياق الشعري أيضاً وإن كُتبت بلغة نثرية هي أقرب إلى السرد ومتطلباته، فهو على وعي تام بما يستلزمه السرد من أدوات لا يمكن له القيام بدونها ولكنّه استطاع في الوقت نفسه تنفيذ مستلزمات الشعرية أيضا،

واستطاع المزاوجة الناجحة بين الفنين بتمكّن الخبير المقتدر الذي أمضى جلّ حياته في هذا السبيل الشاق الطويل.

صدرت هذه الرواية عن دار المدى في طبعتها الأولى سنة ٢٠١٢ وقد أثبت المؤلف تاريخ الفراغ منها في ٧-١٢-١٩٩٦ وهو الزمن الذي كان يعيش فيه حسب الشيخ جعفر في عمّان منزوياً، واقعاً تحت شعور مرير من الوحدة والعزلة التي أبدع فيها مجموعة من أهم أعماله الأدبية في الشعر مثل ديوان رباعيات العزلة الطيبة، وسيرته السردية "الريح تمحو والرمال تتذكر" وغيرهما من الأعمال.

وقعت الرواية في ٣٥١ صفحة من القطع المتوسط وضمّت اثني عشر فصلاً بطريقة الترقيم العددي، ولم تأتِ هذه الفصول متساوية أو متقاربة في عدد صفحاتها بل متفاوتة كثيراً أحياناً، فأصغرها الفصل الخامس الذي جاء في ست صفحات فقط، وأكبرها الفصل الثاني عشر وهو الأخير قد جاء في مئة وعشر صفحات، أمّا بقية الفصول فهي بين العشرين والثلاثين في الأغلب، على أن المؤلف يقترح عن طريق إحدى الشخصيات دمج كل فصلين في فصل واحد لتكون فصولها ستة وتؤلف كل منها بعد الدمج حكاية لتضاف إلى حكايات ألف ليلة وليلة فيصبح عدد الحكايات ألف

حكاية وسبع! وهو أمر لم يتحقق فعلاً لكنّه يفتح الباب للرواية لتقترب من الإطار الحكائي المعروف لألف ليلة وليلة سواء من حيث بعض تقنيات السرد، أم من حيث الأجواء السحرية الشعرية التي تخلقها فيتجاوز المألوف ويتحرر من قيوده.

وجدتُ أنّ الرواية لا تريد أن تنصاع إلى تنميط معين فهي تتمرد على قوانين السرد التقليدية كما تفلت من الاندراج تحت سقف الواقعية السحرية، أو الفنطازيا إذ توهم أول الأمر بذلك، ولذلك وجدت أن السبيل الأفضل لدراستها هو ادراجها تحت هذا العنوان الفسيح ولكنّه الدقيق أيضاً وهو "الشعرية" الذي يعطي حرية أكبر في تتبع مظاهرها ويستجيب لواقع يفرض نفسه وهو أن كاتبها شاعر تأصّلت فيه الشعرية منذ ما يزيد على نصف قرن من الابداع والمعاناة بخصوصيته المعروفة فكيف له أن يتخلّى عن شيء تلبّسه ولا يستطيع منه فكاكاً وإن حاول جاهدا؟

مشكلة الانتماء:

تواجه القارئ وهو يطالع رواية الشاعر حسب الشيخ جعفر (ربّما هي رقصة لا غير) مشكلة الانتماء، فأين يمكن وضع هذه

الروايـة التـي لا تريـد أن تهـتم بسـرد حـدث مـا، ولا تحـاول أن ترسـم خطوطاً واضـحة لشخصـية مـا حتـى وإن كانـت رئيسـة فيهـا، ذلك بـأن الذي يغلب عليها ويمثل المرتكز الأساس في انشائها هو هذا الدفق الشعري الذي ينساب من قلم الكاتب وقلبه متجاوزاً الواقع المألوف إلى عالم تعجز حتى المخيّلة عن استيعابه أحياناً، بل هو يجعل هذا المألوف مجرّد جسر للعبور إلى عالم اللا مألوف وهذا ما يجعل انتمـاء الروايـة متـرددا بـين احتمـالات تقترحهـا المصـطلحات التـي اقتربت من هذا النوع من التأليف القصصي.

وأول ما يطالعنا في هذا السبيل مصطلح "الفنطازيا" وما يقاربه مـن عجيـب، أو عجـائبي فقـد دأب عـدد مـن البـاحثين علـى توجيـه دراساتهم الفاحصة انطلاقا من مفهوم هذا المصطلح إلى مجموعات مختـارة مـن أعمـال الـروائيين العـرب والعـراقيين، ومـن ذلـك دراسـة د. فاطمة بدر الموسومة ب: (الفنطازيا والصولجان دراسة في عجائبية الروايـة العربيـة) وقـد عقدت لهـا تمهيـداً بيّنـت فيـه مفهومهـا لمصـطلح العجائبي[١٢٥] ولا أراها قد أصابت في ما أرادت.

١٢٥- ظ: بدر، د. فاطمة، الفنطازيا والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، دار الأدهم، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص ٩ – ١٨.

وفي أماكن أخرى من بلاد العرب نجد مجموعة من الدراسات الأكاديمية في رسائل للماجستير والدكتوراه تنحو هذا المنحى أيضا مثل دراسة الباحثة سميرة بن جامع وهي رسالة ماجستير اقتضاها المنهج عقد فصل لبيان معنى العجائبي[١٢٦] وقد اختلط لديها بما جاوره من مصطلحات مقاربة.

وأما دراسة الباحثة السعودية نورة بنت ابراهيم العنزي الموسومة بـ: "العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة"[١٢٧] فقد فاقت أقرانها بما قدمته من فهم عميق لطبيعة المصطلح تاريخاً ومفهوماً، وقدرةً على مناقشة معظم جوانبه مع استخلاص مفهوم مركّز يتسع لاحتواء كثير من مظاهر الابداع التي تستمد وجودها من الخيال السردي الذي يهرب من القيود المنطقية الجافّة، وقد عرضت نماذج كثيرة اشتملت على مثل هذا الأداء في الرواية العربية والعالمية.

ينطلق معظم الباحثين في تحديد مفهوم العجائبي أو الفنطازيا من رؤية الناقد المعاصر تزفيتيان تودوروف التي تعتمد على تردد

١٢٦- ظ: بن جامع، سميرة، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، جامعة لحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٠، ص ١٠ – ٢٥.

١٢٧- ظ العنزي، نورة بنت ابراهيم، العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، ص٧- ص٢٥.

القارئ بين المألوف واللا مألوف وما يمكن أن يقع من حدث فجأةً ليس بالمستطاع تفسيره بحسب المنطق العقلي[١٢٨] مع ظهور الشك في مسألة انتماء ما يقع من حدث أهو في هذا العالم أم في عالم مغاير تماما؟[١٢٩]

إنّ هذا التردد بين عالمين يدفع بمفهوم المصطلح إلى الالتباس مع مفاهيم مصطلحات أخرى مجاورة مثل "الواقعية السحرية" التي بدأت من مجال الرسم والفن التشكيلي معتمدة الغرائبية[١٣٠]، ولكنها اقترنت وعرفت بشيوع نتاج أدباء أمريكا اللاتينية فيما بعد، على أن الواقعية السحرية نفسها تختلط بعناصر مجاورة أيضاً، فهي يمكن أن تقترب من (الوعي الأسطوري بالعالم، ففي الوعي الأسطوري نجد العالم على الرغم من امتلائه بالأسرار إلا أنه مفهوم، فليس ثمة أيّ حدث مفاجئ أو أيّ حدث ليس له تفسير، فبعث الموتى ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نبات أو العكس أو التطابق بين الكون

١٢٨- ظ: العامري، كامل عويد، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣، ص ١٨٨ – ص١٨٩.

١٢٩- ظ: أبتر، ت. ي، أدب الفنطازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص١٣ – ص ١٤.

١٣٠- الرويلي، د. ميجان، والبازعي، د. سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء –لبنان، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧، ص٣٤٨.

والمكـان وأبديـة اللحظـة)[١٣١] هـذه كلهـا أمـور مألوفـة فـي العـالم الأسطوري وإن سمّيت حديثاً بالواقعيّة السحريّة، ونجد لها أصولاً معروفة في التراث الإنساني ومنه "ألف ليلة وليلة" التي أفاد منها كتّاب أمريكا اللاتينية على وجه التعيين.

وتقترب كلّ من الفنطازيا والواقعية السحرية أيضاً من الدادائية والسوريالية، ومن هذا ما أثبته لها من خصائص زعيمها أندريه بريتون في بيانه سنة ١٩٢٤: البحث عن العجائبي، وشعريّة الحلم، وتمثيل اللا شعور، والكتابة الآلية، والصور الصادمة التجديدية، والتجريب الكامل من خلال اللغة... والمنولوج الداخلي، والمشاهد الاستبطانية، والمونتاج والسرد غير المرتب ترتيباً تعاقبيّا، واستخدام مفردات متعددة المعنى، والاستعارات الصادمة، وغير ذلك من تقنيات محدثة)[١٣٢].

إنّنا نجد أشياء كثيرة من هذه في رواية حسب الشيخ جعفر ولكننا لا نستطيع الجزمَ بأيٍّ منها سمةً مميزة، فليس لأيّ مفهوم من

١٣١- أبو أحمد، د. حامد، في الواقعية السحرية، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤٢- ص ٤٣.
١٣٢- م. ن: ص٣٥.

هذه المفاهيم السيطرة المطلقة على مسار الرواية وبنائها، وعلينا أن لا نتوقع استسلام حسب لمثل هذا الافتراضات الخارجية وهو الذي طلّق الوعي منذ زمن بعيد وراح يترك القلم ينساب بين يديه ليسطر على الورق ما يجود به عقل يعمل ببعض الوعي إن لم يكن بغياب تام له.

لذلك لا يمكن أن ندرج رواية حسب هذه تحت أيّ مسمّى من هذه التسميات، فلا يمكننا أن نقول عنها إنها رواية فنطازية مع إنها لم تخلُ من الفنطازيا، ولا نقول عنها إنها تنتمي إلى الواقعية السحريّة مع إنها قد وسمتها في بعض مفاصلها، لذا أقترح تسميتها "رواية شعرية" اتفاقاً مع ما قاله تودوروف وهو يدرس إحدى الروايات التي حملت هذه السمة ليعلن عن ولادة جنس روائي جديد[١٣٣] له الحقّ في الوقوف بوجه الرواية التاريخية، والرواية السردية، وهي تتسم بأنها مبنية على التأمل وليس التجربة، وتقوم على التفكير وليس الفعل، موضوعها جوهر العالم عن طريق الحدس والقوى الداخلية وتمنح هويةً غامضةً للأشياء والكون[١٣٤] وهي بذلك تتنازل عن السمات

١٣٣ - ظ: تودوروف، تزفيتيان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة : عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ١١٢- ص ١٢٨.
١٣٤- ظ: م. ن: ص ١١٥.

التقليدية للرواية المبنية على الوعي والمنطق في الترتيب والتتابع والاهتمام بالفعل والشخصية والزمن، إنها نمط ينطلق من ذات المؤلف وما فيها من انفعال ينزع إلى التعبير تماماً مثل القصيدة التي تحاصر شاعرها لتقفز من صدره إلى الورق مباشرة، عاريةً من كل قيد يثقلها.

الروائي وسيرته:

تغترف الرواية الشعرية من الذات وما فيها من نزوع انفعالي، وتميل إلى التأمّل في مسار قد مضى، ومسارٍ حاضرٍ أو هو آت، لذلك هي لا تنفصل عن سيرة الروائي نفسه، وربما وجدنا أنفسنا أمام نوع من التعارض بين السيرة والفن القصصي (فالسيرة فن لا بمقدار صلتها بالخيال وإنّما لأنّها تقوم على خطة أو رسم أو بناء، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال بل هي أدب تفسيري، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذي يخلق خلقا من حيث أن صاحبه معنيٌّ بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق)[١٣٥] التي تندرج في إطار سردي لا يكاد يغادر الواقع نفسه، محرومة من نعمة

١٣٥- عباس، د. احسان، فن السيرة، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٩٢، ص ٨٤- ص٨٥.

الحرية، ومن فسحة الخيال (وهي التي تضع الحد الفاصل بين القصة والسيرة، فالقصصي حر في الخلق والبناء، يمكن أن يتخيل مواقف ومحاورات، وله الحق في أن يصف التيار الداخلي في نفس الشخصيات التي يرسمها)[١٣٦].

لقد استطاع حسب الشيخ جعفر بتوظيفه موهبتَه الشعريّة في كتابة روائية تجاوز هذا التفاوت بين السيرة والرواية فهو لا يريد أن يكتب سيرة كما صنع في " رماد الدرويش" مثلا، ولا يريد أن يستعيد براءة الطفولة والمكوّنات الثقافيّة التي تلقّاها في مرحلتي الصبا وأول الشباب كما صنع في سيرته الثانية "الريح تمحو والرمال تتذكر" بل يريد هنا أن يمزج بين السيرة والرواية، ويضع السيرة أو أجزاء مختارة منها في خدمة الرواية، فلم تكن السيرة إلّا منطلقاً مساعدا للغاية التي بُنيت عليها الرواية وهي رحلة البحث عن النصف الضائع، فالنصف الأول معلوم لديه وقد تشبّع به حتى لفظه وهو المادي الدنيوي الزائل، ولكنّ النصف المفقود وهو الروحي الغائب كان مدار البحث الواسع، ولذلك نجد حضور السيرة متحرّراً من الترتيب المنطقي فيمكن أن يكون صعوداً نحو مرحلة الدراسة والطلب في موسكو أو نزولاً نحو

١٣٦- م. ن: ص ٧١.

الطفولة وأحاديث الجدّة التي كانت مصدراً رئيساً لإمداد مخيّلته تماماً مثل جدّة غابريل غارسيا ماركيز الروائي الكولومبي الذي ركز وجود الواقعية السحرية في الفن الروائي الحديث.

إننا نجد أنفسنا هنا أمام عمل أدبي يجترح لنفسه تجنيسه الخاص فهو يفيد من كلّ التقنيات الخيالية التي أفاضت بها عليه الفنطازيا والواقعية السحرية والسوريالية، ويوظف السيرة في بناء رواية شعرية تمتلك نهجها الخاص الذي يؤذن بنهاية الرواية، ويبشر بميلاد السيرة الذاتية المكتوبة روائيا (فالروائي على كل حال، هو كاتب يملك واقعاً داخلياً حيّاً يحتاج للتعبير عنه، ويملك كذلك قصصاً مثيرة... مسارات وتوترات مشوّقة توجه القارئ إلى رسالة معينة، وهو الكاتب الذي يتخيل نفسه يخوض تجارب الآخرين لكي يستطيع خلق شخصيات واقعية)[١٣٧] لكنه يمكن أن يتّجه إلى نفسه كذلك، مستمداً انفعاله من ذاته الباحثة عن إجابات شافية لأسئلة قلقة، عميقة كالأسئلة الوجودية حاضراً أو مستقبلاً، ويبقى للأسلوب حكمه في ذلك، وإن كان هذا النوع من البحث والانفعال أدّى إلى فسح المجال

١٣٧- نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، دانيال مندلسون وآخرون، ترجمة وتعليق حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م: ص ١٦١.

أمام السيل الشعري ليتدفق قوياً فيقدم نوعاً جديداً من الرواية الشعريّة التي تركّز على مجالها الشعري، متنازلةً عن معظم منجزات الروائيين وحِيَلِهم وتقنيّاتهم فتسطع القيمة الشعرية أولا لتكون الوجه الأبرز لهذا العمل الذي بدأ روائيا في شكله، وكان شعريّاً في سمْتِه.

ولا نعني بالشعرية هنا اتساع المفهوم ليشمل نظرية الأدب، ولا ما شاع من بعض الكتابات السردية التي تستظل بظل الشعر بنيّةٍ مسبوقة وفعل مقصود، وإنما نعني هذا الفيض الذي ينطلق من كاتب هو شاعر قبل كل شيء وبعد كل شيء، متمرّس بالكتابة الأدبية بأنواعها المختلفة لما زاد على نصف قرن أو يزيد، فالرواية، أو السيرة، والحديث في المقابلات الاعلامية هي نشاطات لا يمكنها لديه أن تتحرر من هيمنة الشعرية ولا سيما مع شخصية أدبية وثقافية مثل شخصية حسب الشيخ جعفر الذي نعرفه غارقاً في الشعر لحد فقدان الوعي فيه، ومتسربلاً باللغة الشعرية إلى أعمق مغاراتها، وهو لا يمكنه – حتى إن حاول – أن يتحرّر من سطوة الشعرية وهيمنتها عليه بعد هذا العمر الطويل الذي أفناه في أفنائها ودهاليزها الملتوية المعقدة، وقد لمسنا هذه الخاصية فيه في معظم نتاجه الشعري والأدبي المتنوع، فكيف إذن لرواية تنساب بين يديه انسياب الأحلام

والرؤى اللذيذة أن تنزع عنه هذا الثوب الذي اكتساه منذ أوائل طفولته التي اغرقتها حكايات الجَدّة وما فيها من تحليق في أفق خيالي لا يحد؟

من هذه الرؤية ستكون وقفتنا في دراسة هذه الرواية، وهي وقفة متحررة من سطوة العقل واملاءاته، ومن فروض المنهج الحاد بجفافه القاسي، فلابدّ لعملٍ شعري شفيف من رؤية شفيفة تقاربه وتستطيع التجاوب مع بعض نغماته الشجية بالعذوبة نفسها ما أمكنها ذلك، مع علمها المسبق أنها ستقصّر في المجاراة فليس اللاحق كالسابق مهما اجتهد.

مرتكزات رئيسة في تحقيق الشعرية.

حاول حسب كغيره من مؤلّفي الروايات تجاوز حدودَ المعقول والتبرّؤ من تأليف هذه الرواية بنسبتها إلى شخص مجهول[١٣٨] تنطبق عليه مواصفات حسب في مرحلة الدراسة في الستينات في الاتحاد السوفييتي، لذا كتب للرواية "توطئة" بيّن فيها طريقة وصول هذه

١٣٨ - ظ: تودوروف، تزفيتيان، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٩حيث يقول: نبرر حتى وجود الكتاب لنجعله" حقيقيا" أكثر: بأنّه مخطوطة وجدت عن طريق الصدفة، أو مراسلة أو مذكرات شخصية تاريخية، نهدم باستمرار الوهم لنتذكر بأننا نقرأ حكاية والتي يجب أن لا نأخذها من أجل الحقيقة..

الأوراق إليه حين أخذ دور السارد أو الروائي وذلك عن طريق امرأة كانت جارة المؤلف الأصلي استودعها أوراقَه هذه واختفى، ولم تشأ إهمالها حتى التقت بابن بلده لتستودعه إيّاها، ثم رأى بالتشاور معها نشرها.

لا تقدم التوطئة مفاتيح مهمّة تساعد على القراءة بقدر ما تحاول ايهام القارئ بطبيعة المحتوى وتضليله عن المؤلف الأصلي، غير أننا يمكن أن نقف عند بعض النقاط الغامضة التي يمكن الاهتداء إلى فحواها بعد بلوغ مرحلة بعيدة من القراءة ومنها:

اللقاء القدري للمؤلّف بهذه الحكايات التي سنجد أن يَدَ القدر لها بعض الأثر في مسيرة الحدث وشخصياته، ومنها التشابه، إن لم نقل التطابق بين المؤلف الأول والسارد أو الراوي من حيث الصفات الجسمانية ومن حيث الدراسة ثم العمل مترجماً، فهو يقول عن المؤلف الأصلي: (هو فتى أجنبي.. أكمل تعليمه في الأقاصي الشمالية من الكرة الأرضية، واستقرت به النوى هناك بعد أن وجد عملاً مجزياً وشقّةً مريحة! أنا لم أعرفه ولم ألتقِ به ولم أسمع عنه إلّا ما قالته بعدئذٍ امرأة كانت جالسةً على المائدة القريبة من المائدة التي كنت أجلس اليها، ذاتَ ليلةٍ مع أصحاب لي في مطعم من المطاعم

الساهرة)[١٣٩] وهنا نلاحظ النفي، والتناظر بين الشخصيتين، إن لم يكن التطابق، وهذا ما تؤكده المرأة بقولها: (لم يكن من الصعب عليّ أن أعرف أنك وجاري من موطن واحد.. إنّ لكما ملامح لا تخطئها عين طفل..)

أمّا من الإشارات الماديّة التي يمكن أن نفيد منها فهي الشقة وما فيها من رفوف الكتب، وهي كانت المكان الذي استوعب حياة الشخصية، ومنها الطرقات القريبة من المنزل، والمخزن والمطعم المجاورين وهما مداران رئيسان للأحداث أيضا.

ومن العلامات المادية المهمة نجد "المنظر الافريقي" وهو الذي سيطالعنا كثيرا حين يلتقي السارد بامرأةٍ أفريقية تعمل ممثلة وراقصة وتكون مقابلةً للمرأة الصفراء وهي الآسيوية.

ومن الشخصيات التي وردت في التوطئة نجد البائعة الحسناء (التي صاحَبَها الفتى قبل الحكاية.. ولم يتطرّق إليها إلّا مرةً واحدة في أوراقه؟)

١٣٩ - الشيخ جعفر، حسب، ربما هي رقصة لا غير، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط١،٢٠١٢. ص٥.

يبدأ السرد من حيث انتهى الحدث مخبراً بالزمن الماضي، أي من لحظة انتهاء الحكاية، ولكنّ التدقيق في الأمر يظهر أن الراوي يستعمل طريقة الايهام بطريقة مربكة للقارئ: (انقطع الخيط بيني وبينها لحظة رأيت الغليون في غرفتها... خلته غليون رئيسها الأعجف الطويل..)[١٤٠]، ثم يستعمل طريقة استذكار الماضي لاستئناف رواية الحدث: (إني أتذكر أول مرة رأيتها فيها..) وبعد تأكيده أمر الانقطاع عنها يعود الغليون إلى الظهور في جوابها النافي: (إنك مخطئ يا صاحبي.. فما أنا إلّا لك.. لك وحدك، وأمّا الغليون الذي اتخذتَه حجّة للفرار مني.. فهو غليوني أنا.. إنني أدخن الغليون الآن بين الآونة والأخرى)[١٤١]، فالغليون – الذي سيكون له شأن في الرواية– يصبح هنا رابطاً لامتداد الحدث سواء عبر استذكاره أم عبر إعادة روايته مرة أخرى في زمن جديد ينتمي إلى الماضي لكنّه يصدر عن الحاضر، فهو زمن آني مرتبط بأداء السرد نفسه، وكلّ ما يرد من سرد بعد هذه النقطة سيكون منتمياً إلى مساري الماضي والحاضر.

---

١٤٠ - م، ن: ص٩.

١٤١ - م، ن: ص ١٣.

إن مجمل الشخصيات، وما تقوم به من أفعال تندرج في ما يمكن أن يكون تجاوزاً للواقع المألوف، أو تميل إلى التحرر من صفات الواقعية نحو صفات العجائبية، ولكن ذلك لا يحدث بصورة انقطاع فعلي واضح وإنما يحدث بصورة التردد بين الواقعي والعجائبي، إذ يمكن أن تُحملَ كثير من أفعال الشخصيات على مستوى الأداء الواقعي كالحركة وممارسة الحياة الاعتيادية ولكنّها غير منقطعة في الوقت نفسه عن الانتماء إلى عالم آخر غير العالم الواقعي هو الغريب أو اللا مألوف أو العجائبي بصورة أخرى، وهذا ما ينطبق على معظم الشخصيات المشاركة في انجاز الحدث. ولكنّه يظهر بصورة جليّة واضحة في حياة الشخصية الرئيسة التي يبحث عنها السارد وهي شخصية زينغا المرأة الخيالية المتحولة في أحوال وصور شتى، يساعدها في ذلك بعض الشخصيات الاخرى، مع توظيف بعض الأدوات المادية أيضا.

تحوّلات زينغا من الواقع إلى تجاوز الواقع:

تبدو زينغا في بداية الرواية أنثى دخلت في علاقة عاطفية اعتيادية مع رجل لكنّها لا تستمر طويلاً على هذا الحال إذ سرعان ما تبدأ بتحوّلات تنبئ عن شخصيتها المجاوزة للواقع، وقد مهّد الراوي لذلك ببعض الإشارات المنثورة في صفحات الرواية قد لا تثير انتباه القارئ المتعجّل منها حملها صفة أنثى وليس امرأة، ومنها حرص النص على استبعاد أيّة علاقة جنسية قد يذهب اليها ذهن القارئ من نوم الأثنين في غرفة واحدة، ومنها حديث السارد عن اختفائها الغامض.

إن هذه الاشارات الصغيرة تعزز التصريح بلا انتمائها، ففي توثيق حياتها الأولى: (كنت أعرف أن أمّها طبيبة بارعة ومديرة مستشفى.. وأن أباها علّامة في الرياضيات، أما هي فلم تكن إلّا لقيطةً كما أخبرتني، وجدتْها أمّها طفلةً نائمة في سيارتها المقفلة عند سياج المستشفى، طفلة في الخامسة لا غير.. وقد فقدت ذاكرتها آنذاك فلم تكن تعرف شيئا عن أهلها أو بيتها.. ولم يكن معها أيّ ورقة أو وثيقة تدلّ على شيء وكان اسمها، أو ما ظنت الطبيبة أنّه

أسمها مكتوباً على زجاج السيارة الداخلي الخلفي بأحرف غريبة خضراء).[١٤٢]

تبدو الغرابة من الصفات الأساسية لشخصية زينغا، فهي تهذي بكلمات غريبة غير مفهومة، وهي ملحّنة بالفطرة تتغنى بأغنيتها المفضلة: أغنية الزوبعة الثلجية، التي سيتكرر ظهورها في الرواية حتى النهاية لتكون البديل الوحيد الذي يلتقي به السارد بدلاً من زينغا التي لا يمسك لها ظلّا.

تتداخل زينغا في عدة شخصيات فهي يمكن أن تكون بائعة في المخزن، أو سكرتيرة مدير المخزن، أو حتى دمْيةً خشبية في واجهة المخزن، ولكنّها على أيّ حال لا تكفّ عن الحركة والانتقال والشراب، فهي تتحول في كل اتجاه وتظهر في كل الوجوه، ولكن السارد الذي يلهث وراء كل التحولات يعطيها في الوقت نفسه صفات الثبات فهي لا تتغير، وهي رمز الأنوثة الأبديّة، وهنا يظهر الفارق بين زينغا الأرضية وزينغا المثالية، أي زينغا المفكرين والفلاسفة.

قالت الحدباء كمن يخاطب نفسه:

---

١٤٢ -م، ن : ص ١٦- ص١٧.

- زينغا لا تتغير!

ورفعت قدحاً ممتلئا بالمياه المعدنية:

- زينغا نقيّة مثل صورة الماء الصافي!

ما الذي يجعلها تفصح وتغالط؟ أهو تغيير في "المشروع"؟ ألم تكن غنوصيّة، غامضةً من قبل؟ ألم تكن "محايدة"؟ أم أننا نقترب من الحافّة؟ وكنت أرى الثريات تتوهج حيناً وتخفت حيناً آخر.

ثم أقبلت السكرتيرة! أقبلت زينغا في ثوب سهرة آخر...

رفعت الخبيرة قدحها مقترحة:

- نخب الأنوثة الملائكية.

قلت متذكرا:

- إنهم ينعتونها بالأبدية.. الأنوثة الأبدية!
- هي هكذا عند الفلاسفة والمتصوفين الأوائل كما تفضلت. أما أنا فلم أقصد إلّا طفولة زينغا التي لم تفتأ هالتها الزحلية طائفة بوجهها، محيطةً به كما تحيط الحاشية بالمتون من المجلدات المبهمة![١٤٣]

١٤٣ - م، ن: ص١٧٧- ص١٧٩.

يتجلّى هذا الانهمار في التفلسف في جلسة أخرى ليتجه أيضا صوب زينغا التي هي الغاية لكل فكرة تطرأ، أو جلسة تعقد، فمن حديث السارد مع نفسه يستذكر شخصية "ديوتيما" معلّمة سقراط في مأدبة افلاطون: ها هي الحدباء تشرح النظرية الديوتيمية قارئة أفكاري:

- مثلما التنوّع هو السبيل إلى الجوهر الفرد. مثلما الكثرة هي الطريق المجرّب إلى الفرد الجوهري ينبغي التعدد في الحب، والتدرج به صعوداً على سلّمه الطويل إلى الكوّة الليلكية الزاهرة مثل كوكب الصباح، اعتباراً من الدرجة الجسدية من السلّم، إلى الدرجة الروحية أعني العمليّة فإلى الدرجة المعرفيّة أي العلميّة، وصولاً إلى الجمال الليلكي المطلق أعني الجميل في ذاته حيث تتألّق العينان الذهبيتان، عينا زينغا![١٤٤]

فالعينان الذهبيتان، أو الشعلتان الذهبيتان هما الصفة المميزة الوحيدة لزينغا التي تظلّ ثابتةً على مسار الرواية على الرغم من تحوّل صفاتها الأخرى، ولذلك اقترنتا بهذا التأمّل الفلسفي فهما رمز لذلك الاشعاع العلوي أو الروحي الذي يتوق إليه الفلاسفة والمتصوفون ومن سار في دربهم، ولذلك نجد أنّ السارد يحاول أن يعمّق الفكرة الفلسفية بإيجاد النقيض، فهو يضع امرأةً يسميها (الغولة) بمواجهة زينغا، ومنها ينطلق في تغليب فكرة القبح والجمال: (السراب

---

١٤٤ - م. ن : ص ٣٢٨.

في القنينة والمرأة معاً. أين أسهر الليلة، ومع من؟ أنا حرّ غير أنّ الغولة حرّة هي أيضاً في تفضيلها أيّ مطعم أسهر فيه! يقول الذئب هسه: القبح والجمال، الظلمة والنور، الإثم والقداسة. نقائض سريعاً ما تندمج إحداها بالثانية.. ولم يكن أرقى ما قيل فنياً وفكريّا وهو نادر جدا! إلّا تعبيراً عن هذه الثنائية.. غير أنني أعترض متذكرا ديستوفيسكي المهووس بالمزج بين الضدين أيضا، فإذا كانت البيرة هي الظلمة مثلا والماء هو النور.. فما الذي ينتج عن مزجهما غير إضاعة المتعة والمال؟ غير عكّازة لا تنفع أحدا؟ انا أعرف جيّدا مقاصد الذئب الهرم الاصلاحية التي هبطت عليه في لحظة نوبة مريبة. إنّه يدعو إلى غربلة عقيدة الخطأ والصواب فتصبح الغاية القصوى هي بلوغ الاستقامة والطاعة وعندئذ تدرك، كما يزعم، أن التسعة والتسعين صالحاً أدنى درجةً في عين الخالق، من خاطئ واحد لحظة توبته! الذئب والحملان! لماذا ترتفع بالذئب توبته المتأخرة فيعلو فوق الخراف الوادعة؟)[١٤٥]

لا يكاد يفترق هذا التأمل الفلسفي الجاف عن الأنثى زينغا فهي ترمز في بعض جهاتها الى هذه الحياة النقية المنتزعة من رحلة ذنب

---

١٤٥ _ م.ن: ٣٢٢.

طويلة باتجاه توبة متأخرة ولكنّ الشكّ في غياب العدالة ينسف هذا الأمل الرجراج، وحينَها يبقى الباب مفتوحاً أمام التأويل إذ تنتهي الرواية عند لحظة بدايتها، عند أغنية الزوبعة الثلجية التي لحنتها زينغا لتظهر بديلاً عنها، أو بعضاً منها في الختام.

تحوّلات السارد:

تبدو تحولات السارد إيهامية تجري في الذهن أكثر من امكان ادراجها في أي مستوى واقعي، وهي تبدأ من العلاقة الخيالية بين السارد والصورة المعلقة في شقته، صورة زينغا ذات العينين الذهبيتين المشتعلتين، زينغا هي التي تغادر إطارها لتنجز فعلاً سرديّا ما ثم تعود إلى ما كانت عليه عند انتهاء المهمة.

لكن حركة السارد أوسع من هذا بكثير وإن كانت على ارتباط شبه دائم بهذه العشيقة السحرية المتحوّلة التي تمثل الفاعل المؤثر في حركات السارد السحريّة أيضاً، وهي حركات منها ما يكون جزئيّا

صغيراً كأنّها تهويمات الظهيرة، ومنها ما يستغرق وقتاً وانتقالاً في المكان كما هو الحال في رحلته من مكان إقامته إلى "تالن" عاصمة استونيا حيث تقيم زينغا مع زوجها الشاعر الاستوني الذي يكبرها سنّاً: (أفقتُ! في غرفة غير غرفة نومي، هي غرفة فندق كما بدت لي. جواز سفري منطرح على الطاولة الصغيرة عن قرب، ورحت أتصفحه: هو جواز سفري الأخضر بعينه، وآخر تأشيرة فيه تنبئ أنني في تالين، وأنني قدمت إليها بالطائرة! قمت أتفقد الغرفة الرحيبة المطليّة بلون الذهب هي غرفة فندق دونما ريب، أزحت الستائر جانبا وأطللت على المدينة والنهار الغائم، متى وصلت؟ لا أدري ربّما قبل ساعات ما دمت ناهضاً توّاً من نومي المريح!)[١٤٦].

تنتهي رحلة السارد القصيرة هذه بالعودة إلى غرفته مطلّا من النافذة نفسها التي كانت منطلق الرحلة، وهذا أمر متوقع إذ لابد من وضع نهاية للرحلة، لكنّ هذه النهاية ليست استجابةً منطقيّة لنظام الأشياء حسب، بل سعياً إلى الدخول في رحلة جديدة أكثر إيغالاً في الخيال، وهذا ما يبدو واضحاً في رحلة تنطلق من رفوف مكتبة تضمّ

١٤٦ - م. ن : ص ٧١.

الكتب والمخطوطات العتيقة تشرف عليها امرأة خبيرة في الأربعين أو الخمسين، ولا تكاد تغيب زينغا أيضاً عن التأثير فيها:

(انفتح أحد الرفوف عن سلّم أبيض.. انحدر بنا قليلا، كما ينحدر السلّم الكهربائي إلى الضباب السفلي الأخضر! إلى ضباب لن تصل العين من خلاله إلى شيء غير خضرته السرابيّة الكثيفة. أخرجت زينغا من حقيبتها غليونها المفضّض.. كان موقداً بناره السرّية الداخلية كما يبدو.. قرّبته من فمها، دونما تعجّل، آخذةً منه أنفاساً قصيرة، مقتربةً مني، متمايلةً كالثملة وكأنّما أسكرها الدخان أو أصابها الدوار، خفتُ أن تسقط، وقد رأيتها أشدّ ترنّحا، فمددتُ إليها كلتا يديّ إنّما هي لا تُلمس، لا يمسك بها! هي كالفراغ وكالهواء، وهي في ثوب آخر غير ثوبها الذي دخلت به، في ثوب لا أكاد أميز لونه.. عارية الذراعين، منكشفة النحر والكتفين، وجهها وشعرها غير واضحين، أما عيناها الذهبيتان فتبدوان في وضوح، وتشعّان بين آنٍ وآن عن رؤى وأطياف لا أعرف كنهها.. غير أنها جميلة جمالا فائقا غريبا!)[١٤٧].

---

١٤٧ - م. ن : ص١٠٧.

تستمر رحلة السارد مع زينغا التي تتداخل مع بطلات أعمال مسرحية أو فنية مشهورة مثل الملك لير، وشهرزاد الحكيم، وحورية بحر إبسن، وأوفيليا وفيدرا لتتداخل كلها في امرأة واحدة هي هذه زينغا العجيبة الغريبة، ومن الواضح أن السارد يستثمر هذه الرحلة للإيغال في بيان صفات زينغا السحرية وتحولاتها المرئية واللا مرئية، ولكنَّها تبقى إلى النهاية طيفاً هارباً لا يمكن الامساك به.

يعود السارد إلى استعمال "النافذة" وهي رمز الرؤية والرؤيا لديه وسيلةً مفضّلة في بناء رحلة خيالية طويلة تمتد به إلى مرابع الطفولة والصّبا عبر نوع من التماهي بين الرؤية البصرية، والرؤيا الخيالية، ففي نهاية الفصل الخامس نجد السارد يتطلع من نافذة المكتبة إلى العرصة الخالية المهملة:

(أبصرت صبيّا راكباً أتاناً طيّعة ذلولا، أوقفها برهةً ناظراً إليّ هو الآخر وانطلق بها مرحاً سالكاً طريقاً أو منعطفاً لا يبدو لي خلف الحائط الجانبي من المكتبة)[١٤٨].

١٤٨ - م. ن: ص ١٣٠.

يحدث التحوّل من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم ليستأنف به رحلة تستغرق الفصل السادس:

(الحمارة تعدو خبباً حاملةً إيّاي، غير مرهقة بصبيّ في مثل وزني، بين التل والآخر أرى السهول الرملية منبسطة مترامية.. متموّجة أحياناً، لن تعوي بنات آوى إلّا مع الهزيع الأول من الليل... استقبلتني امرأة شابة لوّحت الشمس بياضَ وجهها تلويحاً خفيفا، قبّلتني وأدخلتني الخيمة الكبيرة، أحاط بي الأخوال والخالات، وفرشوا الأبسطة الملونة وألقوا الوسائد، أقبلوا بالتمر واللبن والأسئلة وأنا أبحث بعينيّ القلقتين عن جدّتي.. وكنت أشمّ رائحة القهوة والمسك الفائح وألمح الأساور والقلائد المتلامعة وأنا أبحث عن وجه جدّتي.. أخيراً أقبلت إليّ.. أو جاؤوا بها إليّ غير متوكئة إلّا على عصاها. وقد ازداد ظهرها انحناءا.. أما وجهها فلم يزد تغضناً أو تجاعيد. أقبلتْ ومسبحتها الطويلة البيضاء في يدها، ورائحتها القديمة، رائحة الجدّات تفوح من حولها محببة، مذكّرةً برائحة الحقول المحصودة والبيادر الليلية! قبّلتني وضمّتني إليها واضعةً يدَها على رأسي، قارئةً تعاويذها. وكانت المرأة الشابة البيضاء الملوّحة بالشمس قليلاً تجيء

بالعشاء وبالمنشفة والماء، تخرج من الخيمة أو تدخلها غادية رائحة ولم تكفّ عن الحركة ولا تجلس إلينا إلّا بعد العشاء والشاي)[١٤٩].

لا يكتفي السارد برحلته الطويلة هذه نحو الطفولة والصبا وإنما يعود إلى استعمال النافذة أيضاً في بناء رحلة جديدة ذهنية أيضاً فينطلق من نافذة المكتبة التي وقف ينتظر فيها برهةً لكنّ ذهنَه يختلق رحلةً طويلةً تمتد على سبع صفحات تتضمن أحداثاً متفرقةً ويلتقي بأشخاص مختلفين، مستغرقةً يومين أو ثلاثة.[١٥٠]

أدوات الشعريّة:

استعمل حسب في روايته هذه مجموعة من الأدوات الشعريّة التي استطاع بها إغناء الفكرة الرئيسة وتعميقها في ذهن المتلقي بأساليب خفيّة لا تظهر للمتلقي واضحةً مباشرة ولكنّها تؤدي فعلَها المقصود وتحقق الغاية المطلوبة، ومن هذه الأدوات نذكر:

١- **التماهي:** استعمل حسب مبدأ التماهي ليساعده في إنجاز مهمّة التحوّل التي فرضها على شخصياته، ونعني بالتماهي امتزاج شخصيه بأخرى، او بعنصر

١٤٩ - م. ن : ص ١٣٣.
١٥٠ - ظ: م. ن: ص ٢١٤- ص ٢٢١.

سردي آخر حدَّ الاندماج الى الدرجة التي تصبح فيها الشخصيتان شخصية واحدة لكنّها مترددة بين الشخصيتين، وهذا ما نجده ينطبق على الشخصيات الرئيسة مثل زينغا التي ظهرت في صور مختلفة لأنّ التحوّل من صفاتها الأصلية، وكذلك دنيا[١٥١].

نجد أنّ زينغا قد تماهت مع الدمية الخشبية في معرض المخزن، ولكنّها تتماهى أيضاً مع سكرتيرة مدير المخزن بعد ذلك.

أمّا دنيا التي هي شخصيةُ عاملةٍ في مصنع فنجدها تتماهى مع دنيا ابنة خالته في قريته التي هاجر منها، وسيظهر التحليل لاحقاً مزيداً من أفعال التماهي في الرواية.

٢- **تحريك العناصر الماديّة الجامدة:** نجد أنّ السارد في هذه الرواية لم يقتصر على اسباغ حركة سحريّة على الشخصيات الإنسانية المشاركة وإنّما امتدت الحركة إلى العناصر الماديّة الجامدة وهي حركة تتجاوز المألوف إلى ما ورائه، وهي بذلك تكتسب صفتها الشعرية الواضحة، ومن ذلك:

---

١٥١ - ربما يمكن لنا أن نستعين بإحدى مرجعيات حسب الشيخ جعفر في تأليف الرواية وهي حكايات ألف ليلة وليلة إذ نجد دنيا هي الأخت الصغرى لشهرزاد، وكانت وظيفتها الطلب من شهرزاد مزيداً من الحكايات فهي تمثل مفتاح الحكي من حيث الوظيفة السردية، وتظهر صفات شهرزاد التي تماثل زينغا من حيث سحرها الملك شهريار بحكاياتها وتشويقها له ليبقي عليها حية، ثم ليكون أسير حكاياتها، وبذلك يمكن أن نقف على جانب من دلالات شخصية زينغا من خلال صفات دنيا، مع عدم اغفالنا التأويلات الأخرى الممكنة أيضا.

– **الغليون:** هو أداة معروفه للتدخين، لكنّه يظهر في الرواية وقد اكتسب طابعاً سحرياً جعله قادراً على التلويح بمصائر الشخصيات أو التحكّم بها أحياناً، بل هو العلامة المادية الأولى التي نقابلها في الرواية، وقد كان السبب الرئيس لانقطاع خيط العلاقة بين زينغا والسارد عندما شاهده مطروحا على مائدتها:

(ثم أوقدتْ غليونَها المفضّض وأخذت تدخّن وسألتها معابثاً: متى حصلتِ على هذا الغليون الغريب بنقوشه وتفضضه؟ فأجابتني هازّة كتفيها:

– اشتريته.

– ومن أين اشتريته؟

– كنت مارّة أشمّ الروائح الطيبة وغير الطيبة تفوح بها الاعشاب وقد امتلأت بها سلال النسوة البائعات.. فاقتربت مني فجأة امرأة شيخة عارضة عليّ هذا الغليون بثمن بخس فاشتريته.

غير أن الدخان يتشكل ملء عينيّ المخمورتين أشكالا لا يتشكلها دخان المدخنين عادة، كنتُ أرى خطوطاً تتفرّق وتتجمع دوائر

تتـداخل فتبـدو كـالوجوه الغامضــة المبهجــة آخـذةً الوانـاً صـفراً وخضرا.. وهي تدور من فوقنا متمايلةً كالراقصة النشوى..)[١٥٢].

لقد قصر حسب الفعل السحري للغليون على ارتباطه بزينغا وحدَها ولذلك حين يجرّب هو أن يدخّن بالغليون نفسه فإنّه يفقد خاصـيته السـحرية ولا يعـدو أن يكـون إلّا خشـبة كبـاقي الخشـب ولكنّـه يسـتجيب لانفعـالات زينغـا ويغضـب لغضـبها: (ولـم يبـرح الغليـون المفضـض بنقوشـه الغريبـة منطرحـاً وديعـاً غيـر عـابئ بشيء، أخرجت علبه سجائر تفضّلها على غيرها سائلاً إيّاها أن لا تقرب الغليون فيثير صداعها بتبوغه القوية.

من يدري أيّ أخيلةٍ يخبـئ من فوّهته وعنقه الناحل الطويل، لن أسألها شيئاً عن اختفاء الصورة أو ما توهمتُه أنا اختفاءً.. لن أزعجها بأفكاري الغريبة وشطحاتي.. طفق الغليون يتحرك منعطفاً برأسه ناحيتي منذراً إيّاي كما يبدو فأمسكت به وكان وادعاً بارداً كأيّ خشبة.

– أتريد أن تدخّن به؟

---

١٥٢ - م. ن : ص ٢٠- ص٢١.

– كلّا إنّما أخذته هكذا تبركاً به!

– أهو تعويذة؟

– لا أظن هو غليون طريف لا غير)[١٥٣]

وعلينا أن نتذكر أن الغليون مرتبط بالجدّة وهو ما يتيح لها التماهي مع المرأة البائعة التي وهبت الغليون إلى زينغا في السوق.

– **الخاتم:** إذا كان الغليون من الأدوات الحديثة المستعملة في صناعة الغريب والعجائبي فإن الخاتم من الأدوات التقليدية المعروفة في هذه الصناعة، ولنا في التاريخ الشعبي والأسطوري خير معين على تصديق هذه الحقيقة.

يظهر الخاتم لأول مرة في رواية "ربما هي رقصة لا غير" في موقف حرج لينقذ السارد منه، ففي أول لقاء له بدنيا، وإذ تصاب بالدوار بتأثير زينغا، يجد السارد الخاتم مطروحاً على الطاولة ليكون سبباً في شفاء المرأة من ذلك الدوار، ولمّا كان السارد لا يستطيع البوح بالطريقة السحرية التي جاء بها الخاتم إلى الطاولة فإنّه مضطر

١٥٣ - م. ن: ص ٣٠ – ص ٣٢.

إلى التسويغ الذي يبدو في ظاهره اعتذاراً كاذبا، لكنَّه يتصل من جانب آخر، أو يمهّد، للاتصال بالطفولة حيث الجدّة ودنيا والخاتم:

(وسمعت النادلة:

- إنّ لديك خاتماً رائعا.

فرأيت قرب قدحي خاتماً ذهبيّا بديعاً، يلتمّ أعلاه على فصٍّ أزرق برّاق لا أدري أيّ حجرٍ كريم هو!... رفعت الخاتم تعجّباً به ناظراً إلى دنيا وقد ذهب عنها دوارها واضطرابها، فهي تبتسم لي معتذرة عن ازعاجها إيّاي كما تقول فمددت إليها يدي بالخاتم الرائع فرحاً قائلا:

- هو هديّة منّي إليك، لم أزل محتفظاً به منذ زمن بعيد، منذ طفولتي تقريبا.. هو هديّة من جدّتي وأنا أهديكِ إيّاه.. خذيه من فضلك وضَعيه حول أصبعك الآن، بدا لي إنّه ملائم تماما لك.. فجرّبيه.)[١٥٤]

إنّ الطريقة التي وصل بها الخاتم إلى السارد هي طريقة سحريّة لم يجد لها تفسيراً، لذلك يقتصر على تتابع الاسئلة على الرغم من اعتذاره الكاذب، أو التسويغي في أحسن حال:

---

١٥٤ - م. ن: ص ٤٥.

(وكنت أقول لنفسي: من أين جاء هذا الخاتم؟ ومن أتى به؟ كان شرشف المائدة غير مستعمل قبل حضورنا.. فقد جيء به نظيفاً، مكويّاً مع أول الليل، ولم يجلس أحد قبلنا الليلة إلى المائدة فيتركه بدون أن ينتبه له، فمن أين جاء؟ وكنت أرفع قدحي بين الحين والآخر فلم ألاحظه.

وقد اختفت زينغا حالما وجدناه، هل هي التي وضعته بين يدي؟ ولماذا؟ أم تريد إبعاد دنيا عني مثلما أبعدتْ صبيّة المطعم؟)[١٥٥].

يظهر الخاتم في حلم زينغا، ولكن تتضح صورته ووظيفته عندما يصبح مقابلاً ماديّا لعنصر مادي سابق هو الغليون، الذي يمثل لدى السارد قوة طاردة له عن زينغا، وهنا يأتي الخاتم ليكون القوة الجاذبة له:

(يبدو لي أنهما قوتان متعادلتان تقريبا.. قوة إبعادها عني وقوة الحاحها عليّ.. قوّتُها الخفيّة وقوة الشيخ أم هما قوتا الغليون والخاتم؟ وأين هو الغليون الآن؟ أهو معها: لن تتركه ما دام يحلو لها التدخين

---

١٥٥ م. ن : ص ٤٦.

من وقتٍ إلى آخر، وربما لم يكن إلّا لعبة تتلهى بأخيلتها المجنحة السابحة في الهواء، لكنْ من يدري أيّ قوة كامنة فيه؟)[١٥٦].

يستمر حضور الخاتم عنصراً مقابلاً للغليون، في فصول الرواية ويكتسب صفة التحوّل، والتحويل أيضاً، إذ يمكن أن نجده في أصبع الدمية الخشبية، أو يظهر على حين غرة في رواية عابرة تسلّى بها السارد أو في أماكن أخرى، لكنّه في كلّ الأحوال لا يتخلّى عن وظيفته الرمزية المعززة بانتمائه إلى الشيخ، أو الى الجدّة، وارتباط ذلك بزمن الطفولة.

لم يقتصر حسب على توظيف الغليون والخاتم عنصرين ماديين حسب، وإنما انفتح على أدوات أخرى منها: الثوب الشبحي الأسود الذي يتجّول في أماكن مختلفة، وتمثال الفارس النحاسي الذي يتكلم، فضلاً عن المونيكان أو الدمية الخشبية التي كانت مدار تحوّلات كثيرة تتماهى كثيرا مع زينغا المتحوّلة، والعكاز الخشبي الذي يستعمله الشيخ ذي الحاجبين الأبيضين.

الصراع بين المتضادات:

---

١٥٦ - م. ن: ص٥٥.

استعمل حسب في روايته مبدأ الصراع بين المتضادات بدلاً من الصراع المباشر بين شخصيات واضحة وذلك تعميقا للبنية الذهنية التي كانت عماد الرواية، وتعبيرا تمثيليا للصراع النفسي الذي يهيمن على السارد المنقسم بين المادة والمثال، ويمكن أن نجد أبرزَ نمطٍ من الصراع بين المتضادات في:

- **الفراشة والوطواط:** الفراشة رمز للرشاقة والخفّة والجمال، وهي معروفة برقصتها التي يمكن أن تحيلنا إلى عنوان الرواية الذي يحمل كلمة "رقصة"، والفراشة من جهة أخرى هي رمز للروح المرفرفة في بعض الأساطير، مثلما هي رمز للقصيدة التي يطاردها الشاعر من دون جدوى، هذه المعاني وغيرها مما استقر في ذهن حسب، ربّما هي التي قادته إلى استعمال الفراشة وصفاً لزينغا، أو مقابلاً لها أحياناً، مقابلاً تمثيليا، كما هو الحال في الموقف الذي جمع زينغا إلى الفراشة في مكان واحد:

(أخذتُ أتأمّل وجهها الطفولي بشفتها السفلى الممطوطة.. وأجفانها الطويلة المسبلة وهي نائمة، مستغرقةً في النوم ولم أبرح متأمّلاً وجهها... والريح تحفّ حفيفًا خافتاً في أشجار الحديقة العالية العتيقة والليل يرذّ.. " من أين جاءت هذه الفراشة البيضاء؟" لقد دخلت من الكوّة المنفتحة بالطبع. فمن أين تجيء إلّا منها؟ الفراشة تحوم مبتعدة، مقتربة مني وأنا أتطلع اليها مبتهجاً قائلاً لنفسي: "هي منحة تبعث بها الحديقة الفائحة تحت نافذتي تقريبا.. منحة خفيفة كأنفاسها الناعمة المنبعثة اليّ من الرياح الطيبة،

فجأة وجدتني ناهضاً عن المقعد، ناسياً عجزي عن القيام، متجهاً إلى المطبخ لأدخّنَ هناك.. بعيداً عن إقلاق زينغا النائمة والفراشة الحائمة)[١٥٧]، ولو شئنا التعمّق في التحليل فعلينا أن نتوقف عند هذا التقابل بين زينغا والفراشة، وعند التقابل الوصفي بين: زينغا النائمة والفراشة الحائمة، وأن نربط بين الحديقة الفائحة ذات الروائح الطيبة، وبين وصف زينغا بأنها عصفورة الجنة والنار، الذي جعله السارد تصويبا لوصف المرأة لزينغا بأنها: عصفورة النار!

إن مجرد حضور دنيا، عبر اتصال تلفوني، كفيل بقلب المعادلة، إذ يؤدّي ذلك الاتصال إلى اختفاء زينغا والفراشة معاً في لحظة واحدة، وهذا دليل الترابط القوي بينهما.

وقد ترسل زينغا الفراشة لتنوب عنها، وهذا ما يظهر في رسالة ترسلها:

(كانت الرسالة خاليةً من أيّ حرف تماماً، لم تكن إلّا فراشة ورقية بيضاء.. انفلتت من بين يديّ طائرة وخرجت من النافذة

---

١٥٧ - م. ن : ص ٨٩.

المفتوحة، تابعتها بعيني وهي تبتعد تحت أضواء الطريق والحديقة أو رأيتها ترتفع عالياً في الرياح الهابة وتختفي بعيدا.. كما تختفي طيارة الطفل اللاهي في منفرج بين البيوت، وقد انقطع بها الخيط الناحل المديد، فانطلقت تحملها الريح العالية فوق السطوح.. بعيداً إلى حيث لا تصل عيناه الباحثتان عنها بين الحمائم الحائمة، فيقف يائساً، مدحوراً ولا شيء في عينيه إلّا البكرة وبقية الخيط الخاذل.. وأمّا أنا فلا خيطَ يتدلّى من يدي، ولا بكرة أطبق أصابعي الخائبة عليها.)[١٥٨]

لم يكن هذا الانديا‌ح الذهني نحو ملاعب الطفولة منقطعاً عن الفراشة، فهي في بعض دلالتها الرمزية لا تخلو من حمل معنى الطفولة أيضاً، الطفولة التي لا تخلو من مطاردة الفراشة أو ما أشبهها، فالترابط الذي قد يبدو بعيداً هو موجود في مناطق دفينة من الروح التي لا تبرحه[١٥٩]، مع وجوب الانتباه إلى حضور " الخيط" الذي كان انقطاعه في أول صفحة من الرواية انطلاقا لاستعادة

---

١٥٨ - م. ن : ص ٢٠٨.

١٥٩ عليّ أن أعترف بأنني قد أوليت هذا المقطع اهتماما خاصا لأنه أثار بي ذكريات الطفولة، ومطاردة الفراشات وما أشبهها من حشرات أولا، والطيارة الورقية ثانيا، وهي اللعبة التي كنت بارعا فيها بأشكال وأساليب متنوعة، أنها أثارت حنينا دفينا لم أعتقد أنه ما زل حيا بعد كل تلك العقود من السنين الغابرة! وهذا ما يؤكد أنّ اسلوب حسب في الاستذكار لا يقتصر على كونه نزوعا ذاتيا محضاً وإنّما هو تسجيل فني لذكريات دفينة قادرة على خدمة مسار الرواية وأهدافها موضوعياً أيضا.

الأحداث كلّها وإعادة سردها من جديد، وهو هنا يمثل مفتاحاً لإعادة سرد ماضي الطفولة مرة أخرى، فهو يحمل دلالة مهمة ولم يكن ذكره عرضيّا عابرا.

كان من الصفات التي خصّ بها المؤلّف الفراشةَ صفتان واضحتان هما: البياض والحركة فقد اختار أن تكون فراشته بيضاء، وأن تكون ذات حركة واسعة، وفي هذا تعزيز لدلالتها الرمزية التي سنجد ما يقابلها مناقضا من حيث اللون "السواد" ومن حيث الثبات على وضع واحد في مكان واحد وذلك هو "الوطواط".

يمهد السارد للتقابل اللوني بترديد حركة الرداء الأسود الذي يضطر إلى مراقصته أحياناً، وظهور فراشة ذات لون أسود لا تبتعد عن ارتباط بذلك الرداء:

(شيء واحد أثار تساؤلي وحيرتي: على مكتبي وفوق الترجمة المنجزة فإن فاتتني رؤيته اليوم فلن تفوتني غدا، ظرف كتب عليه أسمي وعنواني، فتحته فوجدت به ورقة سوداء خُطّ عليها بالحبر الأبيض: كنت تنتظر فراشة بيضاء.. آسفة الفراشة السوداء تطير

تحت الثلوج أيضاً لم يكن هذا هو كل شيء بالطبع، ها هو الرداء الأسود جالس أمامي على المقعد كما تجلس السيدة في حدادها)[١٦٠].

لكن الرمز الأكثر ثراءً في اللون الأسود هو ذلك الذي نجده في "الوطواط" الذي تعلّق في سقف غرفة النوم عندما كانت "دنيا" في تلك الغرفة، فيدور حوار طويل بين السارد وذلك الوطواط الذي يصفه بأنه شيطان إيفان من أحد فصول رواية "الأخوة كرامازوف" وهو حوار يستغرق بضع صفحات من الفصل الحادي عشر:

(طيلة الليل كان عالقاً بنتوء برز فجأةً في السقف ووجهه الواضح اليّ، ولعلّه كان في الشقّة طيلة الوقت، أنا لا أدري، يبيض أو يلد ويأكل بيوضه أو فراخه، ليس هو منهم، ما دامت دنيا نائمة في الغرفة، ما دامت دنيا في الشقة فهو ليس منهم، ربّما جاء إلى الشقة وعشّش فيها قبل أن أسكنها، أو هو حلّ مقصورته ساعة حلولي الشقة، متنقلا معي فوق قبعتي أو في جيب معطفي، أنا لم أره

١٦٠ - الشيخ جعفر، حسب، ربما هي رقصة لا غير : ص ٢٦٣.

ولم أشعر به إلّا هذه الليلة، ولست متطيّراً منه تطيّر بايرون من الخفّاش والثوب الأسود: دنيا نائمة.. لا تدري ولا يخطر لها ببال)[١٦١].

إنّ حواراً طويلاً ينعقد بين السارد والوطواط لا يخلو من تنازع وتناصح، ولكنّ الأمر ينقضي حين تستيقظ دنيا من نومها، فيتبين من حوارها مع السارد أنّه كان في حلم كأنّه كابوس، يقابله حلم دنيا وهي تتزلّج على الثلج كأنّها نورس أبيض! وهذا يعني أنّ كل ما دار من حوار، ومن وجود للوطواط إنّما كان ينتجه تخيّل محض، وأنّ كل ذلك قد جرى في ذهن الشخصيّة أيضاً مثل بقية الأحداث التي سبقت.

التنازع بين زينغا ودنيا:

قدم حسب في روايته شخصيتين أنثويتين هما زينغا ودنيا في مسارين متقاربين، غير أنّهما يُظهران نوعاً من التنازع ينبئ عن اختلافهما الجذري، فقد اختار اسم "دنيا" للشخصية الأنثوية التي يرتبط معها بعلاقة وثيقة وهي عاملة في مصنع تعمل مع جمع من النساء.

---

١٦١ - م. ن: ص ٢٣٥.

لم يخلُ اللقاء الأول للسارد بدنيا من تدخل زينغا، فهي التي أصابت دنيا بدوار أفقدها تركيزها، وهي التي رفعت عنها ذلك الدوار بوضع الخاتم على الطاولة، لكنّ زينغا لا تغار إلّا من دنيا وهي لم تفعل ذلك مع فتاتين أخريين اتصل بهما السارد، وزينغا تحضر بصورة ما في كلّ لقاء يجمع بين دنيا والسارد، متدخلةً، منغّصةً أحياناً، ولكنّ هذا الأمر لا يحدث إلّا في ذهن السارد نفسه، ففي الشقّة مثلاً نجد حضور زينغا يأتي عبر صورتها المعلّقة في الغرفة، تترصد وتؤثر: (فلماذا تلحّ عليّ العينان الذهبيتان وأنا مع دنيا تحت سقف واحد؟ لماذا أفكّر بالوجه الطفولي والشفة الممطوطة ودنيا ملء عيني؟ ألم تكن زينغا بعيدةً عنّي تقريباً كلّ مرة كنت فيها مع دنيا من قبل؟ ألم أرَ جدّتي في المترو رؤية واضحة؟)[١٦٢].

إن حضور الجدّة هنا يحيل مرة أخرى إلى مرابع الطفولة والصبا، فهناك يلتقي بدنيا التي هي ابنة خالته ليحدث التماهي بين شخصيتين كلاهما تحمل الاسم نفسه:

- من أنتِ؟
- أنا دنيا.

---

١٦٢ - م، ن: ص ١٢٠.

- دنيا؟
- ابنة خالتك ألم تعرفني؟
- وكيف لا أعرفك؟
- فلماذا، إذن، تنظر مستغربا إليّ؟
- ازددت جمالا يا دنيا![١٦٣]

يجري هذا اللقاء الوهمي في واحدة من تهويمات السارد وهو ينظر في المكتبة من النافذة، ولكنّه لقاء لا يسلَم من حضور مؤثر لزينغا على بعد المسافة الزمانية والمكانية:

(فجأةً انتبهت إلى أنني أمسك بيد ابنة خالتي كما يمسك الرجل بيد امرأة يعشقها. ألم أعد إلى جدتي صبيّا؟ هل هي زنغا تعبث بي؟ لقد كنت قبل لحظات في غرفة الخبيرة منتظراً عودتها.. فأين هو الكتاب؟ كنتُ ممسكاً به قبل لحظات فأين هو الآن؟ أجل! أنا في خيمة جدّتي دونما ريب! وملء عينيّ العاشقتين عينا دنيا ابنة خالتي! إنّما كيف وصلتُ إلى هنا في لحظة واحدة؟ ألم أصل مع أول الليل راكباً أتانا؟ من النافذة إلى الخيمة؟ ترى من طوّح بي إلى هنا؟ أهي زينغا عابثة بي؟ ولماذا توصلني

١٦٣ - م. ن: ص ١٣٥.

زينغا إلى جدّتي صاحبة الخاتم الأزرق؟)[١٦٤] والجدّة هنا عبر خاتمها السحري الأزرق تعلم كل شيء عن دنيا وعن زينغا كما هي زينغا تعلم كل شيء عن دنيا وعن السارد أيضا.

حين نخرج من العوالم السحرية التي صنعها السارد في رحلته الى موطن الطفولة ونعود الى العوالم الواقعية نجد أن كل ذلك قد استغرق أربع دقائق فقط من عمر الزمن الواقعي هي الدقائق التي استغرقتها الخبيرة القديمة في المكتبة وكان فيها السارد منتظرا إيّاها عند النافذة.

تظهر العلاقة بين دنيا وزينغا احياناً نوعاً من التداخل الذي يصعب فكّ اشتباكه، لكنّ كلّاً منهما تظلّ محتفظةً بالسمات الأساسية المميّزة لها، ومن علامات ذلك التداخل المتشابك ما نجده في انسياب حوار السارد من خطاب زينغا إلى خطاب دنيا مباشرة ومن دون فاصل، فهو يوجّه كلامه إلى دنيا – دنيا الطفولة – متصلاً بحواره مع زينغا:

- لا تضربي حماري الصغير يا دنيا.
- أنا لم أضربه. بل حثثته على السير.

---

١٦٤ - م. ن: ص ١٣٦.

- سأقول لجدّتي فتضربك.
- إنها جدّتي أيضاً ولن تضربني.[١٦٥]

إنّ حضور الجدّة يكشف مرة أخرى، مع حضور بيئة الطفولة عن عناصر مشاركة في الرواية ذات تمثيلات واضحة مثل: الغولة، البومة، الأميرة، وهي ذات منابت سحرية أصيلة:

- هل تريد رؤية الأميرة؟
- وأريد رؤية البومة أيضا!
- من يشاهد الأميرة لن يرى البومة.. ومن يشاهد البومة لن يرى الأميرة. للأميرة ضفائر ذهبية طويلة.. ترمي بها عليك فلن تقدر على الخروج من بين طياتها والتفافها حولك. وللبومة عينها.. تسحرك بنارها وتأخذك إلى جنة البوم.[١٦٦]

إشارات دالة:

نثر حسب في روايته مجموعة من الإشارات الصغيرة ذات الدلالة في توجيه المعنى صوب البحث الذي يقتصر على ذاته ولا يتوقع منه أن ينتهي إلى نتيجة منتظرة.

فالسارد على مدى صفحات الرواية هو في رحلة بحث عن شيء ما لم يصفه ولم يصرح به، نصف غير ملموس ولا محسوس،

---

١٦٥ - م. ن : ص ٣٠٤.
١٦٦ - م. ن: ص ٣٠٥.

لا يمكن الامساك به، أيمكن أن يكون النصف الضائع من النفس الانسانية التي على الرغم من انها أرغمت على أن تعيش في حياة مادية واقعية فإنها تظل في توق وشوق الى التقاء حياتها المغيبة في نصفها الآخر المفقود الذي فصلت عنه بقوة قاهرة لكنها منجذبة إليه باشتياق من أجل اللحاق بذلك الشطر الذي غادرته كما يرى الفلاسفة من افلاطون وابن سينا الى جان بول سارتر؟

لقد جرب السارد الالتصاق بنماذج حياتية مختلفة، كما هو شأن بقية البشر، لكن زينغا ظلت هي الغاية الأسمى التي يسعى اليها، وظلت زينغا في الوقت نفسه تبث سحر وجودها المفقود في لحظات الحياة التي عاش فيها، وهي متفلّتة من الوصف أو الثبات على صورة واحدة على الرغم من حضورها الفعلي أحيانا، فهي متحوّلة في شتى الأوضاع والصور: يمكن أن تكون الزهرة والفراشة معاً، ويمكن أن تكون بائعةً في مخزن وسكرتيرةً لمدير ذلك المخزن، يمكن أن تظهر وتختفي لتتدخل في حياة السارد، ويمكن أن تغادر إطار صورتها المعلّقة في غرفته لتذهب إلى " تالن" أو إلى المطبخ لتشاركه في اعداد القهوة فتشرب وتدخّن معه.. يكفيه من عينيها الذهبيتين حركة واحدة لتغيّر مسارَ حياته في لحظة واحدة.

ليس لزينغا صفات جسدية محددة كما لأيّ شخصية روائية، إنّها صفات زئبقية متغيرة لا تستقر على حال، لا يظهر منها على وجه الثبات سوى عينيها الذهبيتين وكأنهما شعلتان لا تخفتان أبدا.

زينغا ليست امرأة وإن حملت صفة الأنوثة ، إنّها شيء آخر، ولذلك لم نجد لها صفاتٍ جنسيّة كالأخريات، محتفظةً بنوع آخر من الجمال.

ويمكن أن نفيد من مجموعة من الإشارات الصغيرة الدالة في تعزيز هذا الفرض.

فزينغا هي عصفورة النار، بل عصفورة الجنّة والنار! وهي تتداخل مع شخصيات أسطوريّة معروفة، أو شخصيات بطوليّة في أعمال فنية روائية أو مسرحية، وهي تتغيّر ولا تتغيّر في الوقت نفسه، فهي رمز الأنوثة الخالدة، تشبه فراشةً بيضاء، تطير تحت المطر، زينغا الأرضية تختلف عن زينغا الفلاسفة والمتصوفين، تظهر على الزجاج، أو تسير على الثلج، ملحّنة بالفطرة تغنّي أغنية الزوبعة

الثلجية التي هي رمز ودلالة عليها حتى تنوب عنها أحيانا، ترتبط بأدوات سحرية: غليون مفضض، خاتم ازرق.

لا أصل لها، جاءت من لا مكان، وجدوها ملقاةً في سيارة، لا أمَّ لها، ولكنّها تقول في إحدى برقياتها: (لم تزل أمّي في مدارها الجنوبي منجذبةً للشمس)، يمكن أن تخرج من الصورة لتؤدّي رقصتَها الثلجية في البهو ، ترتبط برباعيات الخيّام ، وفي ألف ليلة وليلة بعلاقة وثيقة، تغار من نقيضها (دنيا) ولا تكاد تغار من غيرها، بل لا تأبه بالأخريات.

يبحث السارد عنها وهو بين الناس متحيراً مترددا:

(أتعبني السير بين الناس وهدوء الصورة في الشقة! ومن الشقّة إلى أقبية الحدباء، ومن المقهى إلى المطعم وأنا أردد: أين هو الطريق إلى النور؟ وأين هي طفلة الحمائم؟ [١٦٧] إنّه في رحلة بحثٍ لا نهايةَ لها، بحث عن فجر أبديّ لا حرَّ فيه ولا برد... ولا رحلة بلا شروط)[١٦٨]، إنّها رحلة الإنسان في البحث، يتّجه فيها

---

١٦٧ - م. ن: ص ٢١٤.
١٦٨ - م، ن : ص٢١٤.

مرةً نحو الطفولة فلا يجد فيها المبتغى على الرغم من كلّ ما فيها من براءة ولذّة ، ويتجه صاعداً فلا تمسك يداه إلّا الهواء وضوء الشمس.

إنّها رحلة بحث تنتهي بها الرواية من حيث بدأت محورها زينغا بكلّ ما ترمز اليه:

– حدّثيني عن زينغا.

وكنت قلقاً عليها.

– لا تخشَ عليها شيئاً إنّها هناك ولا ندري متى تعود ربّما بعد ساعة أو بعد أيّام، كثيراً ما ارتحلت إلى ذويها ورجعت من هناك.. لم يطلْ غيابها أكثر من أيّام معدودة.. غير أن الرحلة مختلفة هذه المرة كما أظن.

– بم تختلف هذه الرحلة عن غيرها؟

– لا أعرف تماماً أين هو السبب. ربّما هو اختلاف بين أفراد الفئة العليا فهي ذاهبة للتهدئة وابداء النصح والمشورة ، وقد يتطلب الامر منها التفوّه بكلمة واحدة وأخيرة. بكلمة من كلماتها

هـي تكفـي لإقنـاعهم كلّهـم. أنـا لا أقـول إلّا تخمينـاً وتصـوراً أمّـا الواقع فلا أعرفه، إن لها اسرارها كما تعلم!

– أمّا عودة الصورة إلى الإطار فلا تعني حتما ظهور زينغا في الشقة، إنّها تعني عودتها إلى الأرض)[١٦٩].

تجمع زينغا من الصفات ما يمكن أن يكون متضادّا، فهي الجنة والنار أو هي النار والثلج في وقت واحد، وهي زوبعة ثلجية[١٧٠]: سواء أكانت هذه الزوبعة عنوانَ أغنية لحنتها بفطرتها أم هي علامة رئيسة من علامات حضورها وهذا ما تنتهي به الرواية، فهي تنتهي عند قيام هذه الزوبعة الثلجية التي لها من القوة والروعة ما يبهر السارد ويبهج رفيقته معه:

(أحببنا أن نطيل الجولة حتى الساحة الدائرية حيث يقف الفارس المجنّح قبل أن نعود فنرتقي السلّم إلى شقتها. أخذ الثلج يهمي والرياح تشتد هبوباً وصياحا وتكاثر انهمار الثلج فتطاير في الرياح ونحن نقترب من الساحة، فجأة لاح فوق الساحة اعصار

---

١٦٩ م، ن : ص٣٤٨.

١٧٠ - كان حسب - على مدى مسيرته الأدبية- مولعاً باستعمال الزوبعة وما يلحقها في مختلف أعماله مكرراً إيّاها بدلالات مختلفة، من ولعه بها أنه جعل الزوبعة وما فيها من حنوّ في عنوان أحد دواوينه وهو "في مثل حنوّ الزوبعة".

أو عمود ثلجي يرتفع وينخفض من دون أن يلامس الأرض.. تاركاً عليها ألواناً قزحية تتلاشى مع ارتفاعه وتبدو واضحةً مع انخفاضه كأنّ العمود الثلجي دائراً حول نفسه متراقصاً.. أخذ لون الليالك الندية.. قلت وأنا اقترب من الساحة الدائرية متجهاً إليه ، مأخوذاً بروعته وبداعته.

– أنظري.. انظري..

– لا تخطُ خطوةً داخل الساحة.

وأمسكتْ بذراعي مبتهجةً وقد اتسعت عيناها التتريتان البرّاقتان متابعةً بهما العمود الثلجي الراقص..

إلى أن اختفى تماماً في أعالي الزوبعة الثلجية فهتفت متحيّراً..

– أهي زينغا؟

– من يدري ! ربّما هو رسول منها لا غير..)

هكذا تنتهي الرواية وهي تفتح باب الحيرة إذ لم تصل إلى اليقين لتستمر رحلة الشك والبحث من أجل العثور على النصف المفقود بعد أن خابت كل مجالات البحث التي اتسع نطاقها من

الطفولة إلى خاتم الجدّة السحري إلى دنيا وكلّ النساء معها إلى أفكار الفلاسفة والمتصوفين، من كلّ انواع الخمر وأخيلتها التي عجزت عن بلوغ أيّ من درجات اليقين لتبقى زينغا بعد كلّ ذلك التحوّل والتماهي محتفظةً بغموض أسرارها وليظلّ السارد لاهثًا وراء ظلّها الذهبي الهارب.

خاتمـــــــــــــــة

يمتاز حسب الشيخ من بين شعراء الحداثة بسماتٍ مميزة تجعله مغريًا للدارس المجد، منها: غزارة نتاجه الأدبي وتنوّعه، وعمق ثقافته وخبرته، وامتلاكه رؤية خاصة للحياة مشبعة بشعور مأساوي يتسم بالشمولية والنظر الثاقب.

أمّا نسق نتاجه الأدبي فلم يقتصر على الشعر وحده، فقد كتب المسرحية والقصة والقصة الشعرية، ثم جاد علينا بأعمال سردية روائية متماسكة، وقبل ذلك كانت له تجربة رائعة في مجال كتابة السيرة، وكل هذا يجعل من حسب أديبا متنوع النتاج، غزير العطاء، يستمد من خبرة وممارسة وتجربة يكاد أن ينفرد بها من بين أبناء جيله، أو من بين شعراء الحداثة العربية عامة.

هذا وغيره يدعو الدارسين الجادين إلى ولوج عالم هذا الشاعر الساحر، فهو يحلق بين الأرض والسماء ولا يكاد يستقر على غصن من شجرة الحياة حتى يتحول عنه إلى آخر أكثر إيراقا وإشراقا، يمتح من سلسبيل خيال واسع فسيح، لا تكاد تحده إلا حدود الابداع والتكوين الفني المؤثر.

أمّا في مجال الصنعة الأدبية فهو من الشعراء الذين يحترمون أدواتهم الابداعية ولا يستهينون بشروط توظيفها، أو التقليل من قيمة استعمالها، إو إجهاض حيويتها بالاستهلاك المتكرر، أو الدوران في حلقة موضوع شعري واحد، بل يزدان نتاجه المتنوع الغزير بتغير وتطور هائل في استعمال التقنيات المتاحة أو ابتداع الجديد منها، وفي ذلك نجد لديه جرأة في اقتحام عوالم قد يصعب على غيره الخوض فيها أو الاقتراب من شواطئها المخيفة، فقد جرّب أن يكتب القصيدة السردية القصيرة المكثفة، وجرب أن يكتب الثلاثيات بما عرف بشعر (الهايكو) ذي الأصل الياباني وأصدر فيه دواوين كان لها الصدى المسموع في الثقافة العربية المعاصرة.

إن ما قدمناه من دراسات في هذا الكتاب لا تعدو أن تكون مفاتيح أولية لولوج عوالم حسب السحرية نضعها بين أيدي طلاب المعرفة وعشاق النغمة الطروبة ونحن على ثقة بأنّ من يديرها في أبواب أدب حسب المتنوع ستنفتح أمامه آفاق رحبة من عالم الخيال والفن، عالم سحري لا يدخله إلا من ارتدى شعار الأرواح الشفيفة، ونزع عن كاهله دثار الجسد الكثيف.

إنها دعوة مخلصة إلى كل النقاد والدارسين ليتجهوا بأنظارهم صوب هذا النتاج الثر ليستمتعوا قبل كل شيء بجمال جواهره الثمينة، ومناظره الخلابة الجميلة التي بثّها حسب في ثنايا مؤلفاته بعد أن أمضى من عمره في التجارب والثقافة العميقة المتنوعة ما زاد على نصف قرن من الابداع المتجدد الذي لا يزيده تقدم العمر إلا خبرة وطراوة تلتذ بها النفوس الظامئة لرشفات الجمال من عالم الجمال الساحر.

ألف تحية لك منّا يا حسب الشيخ جعفر وأنتَ تنظر بعينين متعبتين من شرفات عزلتك التي اخترتها إلى هذا العالم الخرب الموحش، فتأخذنا لنتسامى عليه معك إلى عالم آخر مكتنز بالجمال والحب والسحر والمتعة الروحية العميقة في رحلتك الرائعة التي تقدمها لقراء أدبك الخالد.

المصـــــــــــادر والمراجـــــع

- القرآن الكريم.
- أبتر، ت. ي، أدب الفنطازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- إبـراهيم، زكريـا، دراسـات فـي الفلسـفة المعاصـرة، مكتبـة مصـر، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٦٨.
- إبراهيم، نبيلة، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.
- أبو أحمد، د. حامد، في الواقعية السحرية، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- أبـو ماضـي، إيليـا، ديـوان إيليـا أبـي ماضـي، دار العـودة، بيـروت، ط١ ٢٠١٠.
- أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، وزارة الارشاد، الكويت، ١٩٧٠.
- بتـروف، س. م، بوشـكين، ترجمـة: د. جميـل نصـيف التكريتـي، وزارة الثقافـة والاعـلام، دار الرشـيد للنشـر، دار الحريـة للطباعـة، بغداد، ١٩٨١.
- البحيـري، سـعيد حسـن، علـم لغـة الـنص المفـاهيم والاتجاهـات، مؤسســة المختــار للنشــر والتوزيــع، القــاهرة، ط١، ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٤ م.

- بدر، د. فاطمة، الفنطازية والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، كتابات للثقافة والنشر، دار أدهم، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣.
- بركات، د. وائل، مفهومات في بنية النص، دار الحرية للطباعة، دمشق، ١٩٩٦.
- بلوك، الكساندر، قصائد مختارة ترجمها عن الروسية حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
- بن جامع، سميرة، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، جامعة لحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٠.
- البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠١.
- التميمي، فاضل عبود، سرديات عراقية اضاءات في القصة والرواية والنص، ،بغداد / دار الشؤون الثقافية / ٢٠١٣
- تودوروف، تزفيتيان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة : عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢.
- تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١ ، ٢٠٠٥.

- ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤.
- ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- جبر، أحمد، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.
- حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ انموذجا، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
- الخاقاني، حسن، النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر، نشر الجامعة الإسلامية، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٩.
- الخطيب، يوسف سامي، ت. س. اليوت، دار منارات، عمان، ط١، ١٩٨٦.
- خلوصي، د. صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مطابع دار الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٧٤.
- خليل، أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.
- رشدي، رشاد، مقالات في النقد الادب، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩.

- الرويلي، د. ميجان، والبازعي، د. سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء – لبنان، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧.
- الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (المتوفى: ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط١، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.
- السعيدي، د. عبد الكريم، شعرية السرد في شعر أحمد مطر دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، دار السياب ٢٠٠٨.
- السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
- الشابي، أبو القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم وتحقيق: نشأت المصري، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ب – ت.
- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت ط١ ، ٢٠٠٦ .
- الشرع، د. فائز، أنساق التداول التعبيري دراسة في نظم الاتصال الأدبي ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.

- الشرقي، علي، ديوان، جمع وتحقيق: ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.
- الصكر، حاتم، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٩٤.
- الصكر، حاتم، البئر والعسل قراءات معاصرة في نصوص تراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
- الصكر، حاتم، حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- العامري، كامل عويد، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣.
- عباس، د. احسان، فن السيرة، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٩٢.
- عباس، عبد الجبار، السياب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢.
- العبد، محمد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، مطبعة الأمانة، ط١، ١٩٩٤.
- عصمت، رياض، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠،

- عويضة، كامل محمد محمد، شوبنهاور بين الفلسفة والادب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- غالفر، د، ب، أدب أمريكا اللاتينية، ترجمة: محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- الغذامي، د.عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، النادي الثقافي العربي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥م.
- فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣.
- كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارفن القاهرة، ط٥، ١٩٨٦.
- المرزوقي، سمير، مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦.
- مندیلسون، دانیال وآخرون، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، ترجمة وتعليق حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

- ميويك، دي سي، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي الجزء الرابع، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الدار العربية للنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩٣.
- هثجليف، أرنولد، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.
- ويس، أحمد محمد، الإنزياح: من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ –
- ياسين، د. فرج، أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠.

الرسائل الجامعية والدوريات :

- الباتول، عرجون، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية (التجليات لجمال الغيطاني انموذجاً)، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بو علي الجزائر، ٢٠٠٩.
- الخفاجي، قيس حمزة، المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشهر الحر، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٤.
- العنزي، نورة بنت إبراهيم، العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها،

- فريحة، يرير، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمداني، ماجستير جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

أعمال حسب الشيخ جعفر :

- أعمدة سمر قند، دار الآداب ، بيروت ،١٩٨٩.
- أنا أقرأ البرق احتطابا، دار المدى، ٢٠١١.
- تواطؤا مع الزرقة، دار المدى، ٢٠١١.
- رباعيات العزلة الطيبة، دار نخيل، بغداد ، ٢٠٠٩.
- ربما هي رقصة لا غير، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢.
- الريح تمحو والرمال تتذكر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦.
- الفراشة والعكاز، اصدار جريدة الصباح، بغداد، ٢٠٠٧
- في مثل حنو الزوبعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٨
- كران البور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣.

المجلات والصحف:

- البطاينة، د. جودي، القصة القصيرة جداً (قراءة نقدية)، مجلة التربية والتعليم (م١٨)، ٣٤ ٢٠١١، ص٢٢٦.
- الحويطات، مفلح، المفارقة في رواية (ليلة عسل)، مجلة جامعة النجاح، م٢٨ (٢)، ٢٠١٤،

- رشيد، أمينة، المفارقة الروائية والزمرة التاريخية، مجلة فصول، م (١١)، ع (٤)، ١٩٩٣.
- الشمري، ثائر، والسامرائي، كمال، إيحاء الكلمات في الشعر العباسي: دراسة تأويلية في قصدية الاختيار ورمزية التعبير"، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، م٤، ع٢، ص١٣٨-١٣٩.
- عجرش، خيرية، وخزاعل قيس، الرمزية الايحائية في شعر بدر شاكر السياب، مجلة التراث الادبي، س٢، ع٦، ١٣٨٩هـ.
- عبد الكريم، سعدي، القصة القصيرة جداً وملامح بنائها الجمالي، جريدة المؤتمر، ع(٢٩٨٣، حزيران، ٢٠١٤).
- المفلح، هيام،(تحقيق) القصة القصيرة جداً في عيون كاتبها، جريدة الرياض، ع(١٣٥٢٠)، ٢٠٠٥/٦/٣٠.
- الموسى، د. خليل، "دفاتر الزفتية" بين المشهد السردي وتعدد الرواة "رواية جولانية"، مجلة جامعة دمشق، عدد خاص، ٢٠١٣.

مصادر من الانترنت :

- المشهد الروائي العراقي، جوانب وجزئيات، حاتم الصكر على الانترنت.

www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=382.

- التعبير الفنتازي ومضامينه الكاشفة: د. فائز الشرع، بحث منشور في الانترنت

موقع جريدة المدى الالكتروني: www.almadapaper.com

- المرتكزات البنيوية للقصة القصيرة في العراق، راسم قاسم، موقع صوت الآخر، ٢٠١٢/٨/٨.
- التكثيف في القصة القصيرة جداً، د. جاسم خلف الياس، موقع النور، ٢٠٠٨/١٠/٢٨.
- التكثيف في القصة القصيرة، د. مسلك ميمون: موقع الكاتب مسلك ميمون، بحث منشور.
- مكونات الابداع في القصة القصيرة جداً: د. مسلك ميمون، مدونة الكاتب الالكترونية.
- القصة القصيرة جداً بالمغرب (مواقف ورؤى)، استطلاع عبد الله المتقي، موقع ديوان العرب، ٢٠٠٦/١٠/١٦.
- الحل القويم لكتابة القصة القصيرة جداً: محمد معمري، موقع دنيا الوطن، ١٤-٢٠١٠/٩.
- مصطلحات تهمك معرفتها: عالم الأدب والنقد، موقع د. محمد صالح رشيد الحافظ، ٢٠١١/١/٤.
- بنية التكثيف والمفارقة في قصة فرج ياسين، د. احمد حسين الظفيري، موقع المثقف.
- القفلة والنص المفتوح في القصة القصيرة جداً: محمد ايوب، موقع ويب، بحث منشور بتاريخ ٢٠١٤/٢/٢١.

الفهرست

١- المقدمة ..... ٧.
٢- نحو تأويل للرؤى والتقنيات.....١١.
٣- رباعيات العزلة الطيبة ..... ٦٦.
٤- التكثيف والإيحاء.....١٠٧.
٥- المفارقة في القصيدة السردية..... ١٣٠.
٦- خصائص الخطاب السردي..... ١٦١.
٧- شعرية البحث عن النصف الضائع.....١٨٤.
٨- خاتمة ..... ٢٢١.
٩- المصادر والمراجع.....٢٢٣.

التعريف بالمؤلف:

الدكتور حسن الخاقاني كاتب من العراق ولد في سنة ١٩٦٣، يعمل في جامعة الكوفة – كلية الآداب أستاذًا للأدب الحديث ونقده، نشر أكثر من ٦٠ بحثًا علميّا في مجلات عراقيّة وعربيّة محكّمة، وشارك في مؤتمراتٍ علميّة محليّة وخارجية، له مشاركات في الحياة الثقافية وقد نشر كثيرا من المقالات في الصحف والمجلات المختلفة.

صدرت له عدة مؤلفات منها:

- الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي.
- النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر.
- أبحاث في الأدب.
- تذويب الإنسان.
- العنف الثقافي خطاب خصوم الحداثة.
- أقبية الصمت، وهي مجموعة قصصية.
- طبق العسل في أدب حسين مردان،
- وحشة الفقد في شعر السيد حيدر الحلّي.
- نشيج العباد في أرض السواد.