

المرجعيات التاريخية في نصوص شعراء الحلة البارزين

أشرف مانع فرهود

جامعة الفرات الأوسط التقنية

ashrefmana@gmail.com

علي أكبر محسنی جیهانگیر آمیری علي سليمي

جامعة الرازي/ كرمنشاه/ إيران

تاريخ نشر البحث: 2022 / 7/ 24

تاريخ قبول النشر: 2022/ 5/ 8

تاريخ استلام البحث: 2022/ 4/ 18

المستخلص

يميط هذا البحث اللثام عن تجربة الشعراء، وكيفية تخصيص مرجعياتهم التاريخية على اختلاف ألوانها ونمطها وقضاياها، وهو ما نصبوا إليه في هذه الدراسة الخاصة بنصوص أبرز الشعراء الحليين، وكيفية ألجأ لغتهم مع المرجعيات التاريخية، بالتعامل مع الأمثال القديمة، بالإضافة إلى العبارات التاريخية، مما مكنهم أن يكونوا فرسانا في هذا المجال، وقد كان المنهج التحليلي هو النهج المتبع في تحليل وتفسير النصوص المختارة، كونها أخذت تحتل مكانة مهمة في موضوعات الأدب، وصارت موضوعاتها تستهوي عددا من الباحثين الذين تأثروا بها.

الكلمات الدالة: المرجعيات، اللغة، الاقتباس، التاريخ، الرمز، الأمثال.

Historical References in the Poetry of Prominent Hilla Poets

Ashraf Mana Farhood

Al-Furat Al-Awsat Technical University

Ali Akbar Mohseni Jehangir Amiri Ali Salimil

Al-Razi University/Kermanshah / Iran

Abstract

This research will reveal the experience of the poets, and how to enrich their historical references of different colors, style and issues, which is what they aimed at in this study of the texts of the most prominent poets, and how to ideological their language with historical references, by dealing with ancient proverbs, in addition to phrases history, which enabled them to be a mare in this field The analytical method was the approach followed in analyzing and interpreting the selected texts, as it took an important place in literature topics, and its topics became attractive to a number of researchers who were influenced by it.

key words. References, language, quotation, history, symbol, proverbs.

المقدمة

ما يزال التاريخ يحتفظ بدور مهم في حياة الأمم والشعوب، فهو الخارطة التي عن طريقها تصل إلى ملامح الشخصيات التاريخية التي حيكّت عبر أزمنة متعاقبة، بالإضافة إلى استقراء الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التي طغت على تاريخ الأمم كلها، "فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها جانباً في دلالاتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد، أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر عبر مواقف وتفسيرات جديدة" [1، ص120]، ولا شك في أنّ معاناة الباحث في اختيار مادته العلمية، تنهض على تصور عقلي، وجمالي، يسعى عبرهما إلى ترجمة مبررات الاختيار، في منهجية قادرة على بلوغ مبتغاها الأكاديمي، لذا لم يكن اختيار موضوع (المرجعيات التاريخية عند أبرز الشعراء الحليين) اجتهداً عشوائياً. بل اختياراً واعياً، ثم تبلورت أسسه، واتضحت معالمه، بعد قراءة مجموعات شعرية لكثير من الشعراء الحليين، قراءة متأنية، إذ كان فيها مادة خصبة قابلة للدراسة المنهجية، وأخذنا بعض القصائد من شعراء حليين ربما لم يقدر لهم من الذبوع والانتشار ما يستحق، واقتبسنا من أشعارهم بعض النماذج التي تنعكس عليها بعض الاتجاهات التاريخية، وإن كانت قليلة العدد، وتجاهلنا أغلبها؛ لأننا لم نجد فيها مظهراً فنياً، إنما كلمات مسطرة وأبيات تسير مع الوزن لا غير، وهو يحاكي الأساليب القديمة من الشعر، وقد جاء البحث على قسمين، الأول محاولة البحث عن المرجعيات التاريخية الخاصة بالأمثال، أما القسم الثاني فحاولنا فيه جمع الكلمات والعبارات التي لها أثر تاريخي، أما (الخاتمة) فقد ضمت أهم النتائج المتواضعة التي توصلنا إليها، تلتها المصادر والمراجع في تشكيل فضائها المرجعي القائم على التتابع الهجائي لعناوينها.

أولاً: توظيف الأمثال التاريخية

لا يخفى ما للمثل من تأثير على الرغم من إيجازه اللفظي ووفرة معناه، ولذلك نرى تسابق الشعراء على هذه اللمسة الحرفية في أغلب قصائدهم، فأما أن يأتي به حرفياً، في حال تلاؤمه مع سياق القصيدة، أو يتلاعب في الكلمات محاولاً إبطال فكرة المثل، وهذا يحتاج إلى شاعر يعرف ويفهم ويلم ويعي.

خاصرة الزقاق [ص، ص43]

كانت حياتك أصغر من نصٍ نثري

وأكبر من تفعيلات الرحيل

كنت تعترض على هذه الأرض

وتشرب الشاي الممنوع

وتردد

(الشببت واللبطت أيام الصيف غلابة)

أنت الوحيد الذي أتهم (أنكيدو) بالغباء

لكي يسافر مع حكايات جدته

لم تتجرأ يوماً خدش وردة

فانجرحت مكفوءاً على نفسك

وانطلقت تؤمن بالرصيف

لم تنتبه لفرط توزيعك الحقول المطمئنة

وأنت غائر التجاعيد

أتدرك كل هذا الغباء؟

وأنت لا تملك سوى أثارٍ من (نقرة السلطان)

كانَ عليك الاعتراف (بثورة الشواف)

حتى لا تترك أثراً على سياط الذاكرة

قبل الدخول في القصيدة، وما يهمنا فيها من رموز تاريخية، لنستذكر معاً الرمز بشكل عام، فهو بمصطلحه الأجنبي (Symbol) يعني أن يحل شيء محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية متعارف عليها" [3، ص181]

وهو يطابق تعريف فيرث للرمز بأنه إدراك شيء ما يقف بدلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو تمثيله، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين علاقة العام بالخاص وهو شيء له وجود حقيقي مشخص لكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد" [4، ص28]. هذان التعريفان كانا مفتاح الدخول للقصيدة، كونهما يعنيان أولى الرموز التاريخية في هذا النص، الذي يعود إلى مثلٍ عراقي قديم، وهو (الشبوط واللبيط أيام الصيف غلبة)، فأحياناً يشار إلى حادثة قد حصلت في أزمان انقضت وحملها التأريخ بين أدراجها تضرب مثلاً في حوادث مماثلة تحصل في الزمن الحالي ناهيك عن المعتقدات التي صنفت أشهر السنة من حيث اختلاف الأجواء ومن حيث تكرار الحوادث المتشابهة في ذات الشهر وكذلك ازدهار الزرع في أشهر معينة، والحصاد في أخرى، جميعها قيست وصنفت على أساس ألفاظ ومصطلحات قد تشابه العديد منها في وزنها وقافيتها اللغوية العامة الدارجة. حيث حظي شهر شباط بالتسميات الأكثر وعندما كانت السماء تمطر بشدة في أيامه الأخيرة قيل (لو شبوط لو لبطت بيه علايم صيف) وعن الأيام القاسية بالبرد سماها العراقيون في شهر شباط بـ(المربعانية) وقيل عن الأيام الباردة جداً (شباط الأزرك) وعن الأيام التي تحصل فيها أمطار ورياح (العجوز).

هذا في ما يخص الرمز، ولكن فكرة القصيدة وموضوعها بشكلها العام؛ تحاكي واقع حال والد الشاعر، فجاء الرمز ليؤكد صلابه هذا الرجل وصبره عند اشتداد الشدائد عليه، وإصراره على أن دوام الحال من المحال، وهو يضعنا بين كفتين تكاد تكون زمانية، وهما الصيف والشتاء، إذ دلل إلى الجانب المشرق والمضيء (بالصيف)، يعاكسه الجانب المظلم القاسي ببرودته (الشتاء)، الذي يصفه بأنه زائل لا محالة، حيث يوضح لنا الشاعر بأن الحياة وما فيها من ملذات كانت لا تعني شيئاً لذلك الرجل، وكان يراها مجرد مدة ستنتضي بحلولها ومرها، وكون الشاعر من أبناء العراق وهو البلد الذي يغلب صيفه على بقية الفصول الثلاثة، حيث يستمر ارتفاع درجات الحرارة إلى ستة أشهر، سببها الموقع الفلكي، وانخفاض مساحات واسعة من أراضيها، وقلة الغطاء النباتي، وبعده عن المسطحات المائية، وصفاء سمائه لمعظم أشهر السنة، لذلك استوجب استدعاء هذا المثل التراثي؛ لأنَّ طريقة استدعاء التراث وتفعيله في القصيدة المعاصرة، يقتضي إعادة إبداعه من جديد حتى يتحول إلى وحدة دلالية تشكل مع وحدات دلالية أخرى غير تراثية تمطيلاً لنواة النص الدلالية" [5، ص209]. وقد يكون العكس، إذ جاءت طريقة الاستدعاء عفوية وصادقة من فم الأب، وكان الشاعر ناقلاً لهذا المثل كما سمعه من أبيه.

ثم تأخذ مرجعيته التاريخية لاسم صريح (أنكيو) وهو يستحضره هنا ليثبت أن هذا الأب الحقيقي، هذا الرجل الذي لا يؤمن بالأساطير، وبعيداً عن التكهّنات، كون أنكيو من الأساطير التاريخية السومرية القديمة، بدليل إرفاقها بكلمة (الغباء)، فهو يحاول إيصال رسالة إلى المتلقي أن على الإنسان أن يعيش الممكنات، ولا يغشي عقله الإيهام، فهو يختلف جذرياً عن الرمز المذكور، فشتان بين الإنسان المسالم وبين الإنسان الذي قضى شطراً من حياته بالحروب، وهذه الفكرة تؤكد أن الرمز التاريخي أداة تعبير أساسية، إذ إن توظيف الرموز التاريخية والشخصية التاريخية في القصيدة من شأنه أن يثير دلالات متعددة تسهم في إعادة خلق الحاضر بغض النظر عن الشخصية التاريخية بحد ذاتها، إذ تتسحب الدلالات من الماضي لتلامس الواقع المعاصر سواء اعتمدتها القصيدة في بنيتها الكلية أو الجزئية لإضاءة الموقف أو جزء منه، وأن غاية الرمز التراثي الأساسية هي التخفيف من وطأة الحاضر وشنح اللغة الرمزية بطاقة شعورية جديدة تكتسب أبعاداً معنوية ضاربة بجذورها في التاريخ [6، ص19] وتبقى لغة الشاعر هي المهيمنة والأداة الضاربة وعين القصيدة.

ومن ثم ينتقل الشاعر إلى رمز تاريخي يكاد يكون الأقرب زماناً ومكاناً علينا، هو (سجن نقرة السلطان) الذي يعدّ من أقدم السجون العراقية، ويقع في محافظة المتى في مدينة السماوة ناحية السلطان في منطقة صحراوية بدوية بالقرب من الحدود العراقية السعودية، تأسس على يد القوات الإنكليزية المحتلة في عشرينيات القرن الماضي، لكون المنطقة نائية وهي منفى في ذلك الوقت حيث اختار الإنكليز منخفض السلطان أو ما يعرف بنقرة السلطان، لتكون مقراً لهذا السجن علماً أن هنالك سجنين في نقرة السلطان، الأول السجن الذي بناه الإنكليز والذي نتحدث عنه، وبني الثاني على أحد تلال السلطان في ستينيات القرن الماضي من الحكومة العراقية، وهو أكبر من سابقه وأوسع بكثير، وهو من أوائل السجون التي يرحل إليها المثقفون والسياسيون الذي يعارضون الدولة وخاصة أولئك المنتمين للحزب الشيوعي العراقي، وقد أصبح السجن رمزاً للنضال [7، ص38]. ومما يبدو واضحاً أن أبا الشاعر كان أحد هؤلاء الذين قضوا ربيعاً من الزمن في هذا السجن السيء الصيت، مما وصل إلينا من أخبار السجن فيه، وبذكر الشاعر هذا السجن دليلاً واضحاً على أن السجن من الشخصيات المثقفة المعادية للنظام البائد، كون هذا السجن يختص بهم، ونلاحظ كمية الاختزال التي وفرها الشاعر للقارئ عن طريق هذا الرمز، كونه بحد ذاته فكرة كاملة ومصورة في ذهن القارئ للرمز السلبي، ولا ننكر أن الرمز وسيلة مهمة في الشعر العربي القديم، إلا أنه في القصيدة الحديثة تجاوز ذلك عبر جملة من التحولات، أسهمت في اغناء الرمز دلالة وإيحاء، بوصفه وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي فهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله لذاته [8، ص158] فقد كان هذا الرمز بمثابة البوصلة التي استخدمها القارئ للوصول إلى واحة ومخيلة الشاعر.

وهناك ترابط بين الرمز الذي نحن فيه (ثورة الشواف)، والرمز الذي مضى ذكره (نقرة السلطان)، فهما يعدان امتداداً لمسيرة والد الشاعر، ومنهجاً واضحاً لتوجهاته السياسية آن ذاك، إذ تعد ثورة الشواف امتداداً لثورة 14 تموز 1958 وتصحيحاً لمسيرتها التي استطاع عبد الكريم قاسم بتأييد الحزب الشيوعي العراقي وموازرتة من الخروج على مبادئها الأصلية بسيطرته على مقاليد الحكم وحصر الصلاحيات المهمة بالمناصب التي كان يشغلها "رئاسة الوزراء - وزير الدفاع - القائد العام للقوات المسلحة" وباشراً بتوجيه الأمور بحسب أهوائه الشخصية المتقلبة المعادية إلى تطلعات الأمة العربية بتوجيه ودعم من الحزب الشيوعي العراقي. وعمل على محاربة الفئات القومية بلا هوادة وزج قادة تلك الفئات

في المعتقلات والسجون، لهذه الأسباب وغيرها قامت ثورة الشواف في الموصل، غرضها القضاء على عبد الكريم قاسم، وفشلت في حينها ثورة الشواف للظروف والملابسات التي أحاطت بها" [9، ص 37]. يبدو أن النص هو اعتراف مباشر من الشاعر بأن والده من قادة الحزب الشيوعي ومؤيديه في ذلك الوقت، كون العداء بقي مستمرا بين القوميين والشيوعيين، إلى أن تقلدوا القوميون مقاليد الحكم، ومن ثم أصبح الشيوعيون لقمة سائغة في أفواه القوميين.

المحتوى غير متوفر [10، ص 31]

أنشر الخشب على صدري

كي أقنع الطيور على أشكالها

أحصن أجوبتي من أسألتها حين تتحل

لكنني أثل بكيس دقيق أبيض

تخبز امرأة ريفية

في قرية نبي جائع

يعد التراث العربي القديم مادة مكنزة من الحكمة، وحين تسري الحكمة في عروق اللغة تنمو وتثمر العدي من التعبيرات المختلفة بأشكالها لتقدم غصارة تجارب طويلة بأكثر الجملي إيجازاً وأقربها إلى البلاغة، ومن أولى هذه الأشكال هي الأمثال العربية، فكان العرب يوجزون قصة في جملة من عدة كلمات لتدل عليها وتشير إلى هدف القصة ذاتها، ولعل براعتهم في هذا المجال سبيل واضح إلى الوقوف على اتقاد ذكائهم وشدة فصاحتهم في آن واحد. نستخرج من النص أعلاه أحد الأمثال المتكررة على ألسنة الناس، المثل: الطيور على أشكالها تقع، يميل كل جنس من المخلوقات إلى شبيهه في أي محور من محاور التشابه، فالإنسان يميل إلى الإنسان الذي يشاركه ضمن اتحاد احتياجاتهما، أو أهدافهما، أو طريقتيهما في التفكير والتصور. وكذلك الحيوانات والطيور، يميل كل منها إلى العيش مع أشباهها في النوع والمنشأ، فيغرد أحدها إلى نظيره ليأنس به ويمثله في رحلة الحياة وقد ورد هذا المثل على لسان العرب بقولهم: "الطيور على ألافها تقع"، والإلف محبة، والألف ما يستأنس به الآخر ويعتاد عليه ويعاشره" [11، ص 151]. وعند التمحيص في ذلك المثل وجدنا مقالا في مجلة أردنية تناقشه من الجانب الآخر - أي الغربي - مفادها، فنجدته متداولاً ما لا يقل عن منتصف القرن 16، واستخدم الكاتب وليام تيرنر نسخة من هذا المثل في كتابه للكوميديا الساخرة عن الكاثوليكي المذهب "إنقاذ الثعلب الروماني". "الطيور من نوع ولون واحد دائماً ما تطير مع قطيع واحد، وكذلك الاقتباس الأول المعروف والمطبوع من إصدار اللغة الإنجليزية المستخدمة حالياً لهذه العبارة، ظهرت عام 1955م في "القاموس الإنجليزي - الإسباني". والذي تم إعداده من قبل مؤلف المعاجم الإنجليزي جون منشو، كما ظهرت العبارة أيضاً في ترجمة بنجامين جويت لكتاب أفلاطون "الجمهورية" عام 1856م. وبشكل أوضح، قد تكون موجودة في النص اليوناني الأصلي في قرابة 380 ق.م، "الرجال في عمري يمضون معا في قطيع، ونحن الطيور على أشكالها، كما يقول المثل القديم، ويمكن ترجمة نص أفلاطون بطرق أخرى، ومن الأصح أن نقول: إن جويت هو الذي قال: إن العبارة قديمة وليس أفلاطون. كما أن عدم وجود أي اقتباس منه باللغة الإنجليزية قبل القرن 16 يشير إلى أن ترجمتها الحرفية لم تكن موجودة في "الجمهورية" وهو النص الذي كان يقرأه الكثير من علماء اللغة الإنجليزية الكلاسيكية قبل القرن 16م" [12، ص 4]. فهو في كل اللغات مأخوذ للتعبير عن التوافق، فما يجمع بين اثنين ليرافقا مع بعضهما هو القانون الذي يجعل الطيور

أيضاً تنقاد إلى مثيلاتها وأسرارها، وهو التقارب والتلاقي، فالغراب مع الغراب، والحمام مع الحمام، فلا يطير الطير إلا مع بني جنسه، ويفسر علماء الطيور ذلك السلوك بأنه "السلامة بالعدد" وذلك يعتبر تكتيك للحد من خطر الافتراس. ومن حيث اللغة، في السابق كان يشار إلى الطيور بأنها تحلق معا، وذلك أكثر شيوعاً من أنها تتوافد معا، وقد عبّر العرب بهذا المثل عن ضرورة اتخاذ الحيطة والحذر في اختيار الصديق، لشدة تأثيره، فصديق الخير يأتي بالخير وصديق السوء يأتي بالسوء، وفي هذا المعنى قيل الحديث الشريف: "المرء على دين خليله، فلينظر أحكم من يخال"، فكان الحديث تنبيهاً لئلا يقع الإنسان فريسة الصحبة الفاسدة، لأن الطيور على أشكالها تقع [13، ص 93]. ولكن يبقى السؤال، هل رفع المثل من قيمة القصيدة أم لا ؟ لقد كانت طريقة عرض المثل في القصيدة هاشمية وغير عميقة، بحيث لا نجدها تقف مكتفة مخيلة القارئ لسماع أهاته، ولا حتى اعترضت تأملاته، فهي من الرموز السطحية ذات التأثير البسيط غير المباشر، جاءت كل لحظة عابرة في مخيلة الشاعر، ويكمل الشاعر بأن مطالبة بسيطة جداً، رغم أنه يعيش في بلد غني جداً، ويردف غنى بلده بغنى آخر، فهو يعيش في بلد الأنبياء، بدليل عبارة (نبي جائع)، فهو يؤكد استحالة نمو الفقر في هكذا بلد، وهذا الترابط الوثيق بين الشعر والمرجعيات التاريخية" دال على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري" [14، ص 195]. وكذلك مدى المصادقية التي يتحلى بها الشاعر ومخيلته التي أخذت النص للخروج بهذه الثيمة المميزة.

الجمال على التل إلى الطغرائي شاعراً" [15، ص 34]

وأنا لا ناقة لي فيك ولا جمل.....

سأقود بقشتك التي قصمت ظهري

قطيع نهارات سقطت كعيون القتلى لتتير جسورنا

فمن علم الجمل النوم فوق التل؟

وهو الذي لم تقصم ظهره قشة أحلام.....

وأنا لا ناقة لي فيها ولا جمل

في هذه القصيدة يحاول الشاعر على استعراض مرجعياته التاريخية المؤطرة بالفكرة الأدبية، محسناً بها قوام نصه، عبر تضمين أمثالا عربية قديمة وشائعة على ألسنة الناس، محاولاً لفت أنظار وأسماع المتلقي وتبسيط الفكرة التي يومي إليها، عسى وأن يلتقي بهم المطاف إلى نقطة تأمل الشاعر، وتجدر الإشارة إلى أن بعضاً من أساليب تعامل الرواد مع الموروث التاريخي في القصائد العمودية قد بقي ذاته في قصائدهم الحرة، على الرغم مما امتلكوه من قدرة ثقافية وإبداعية متطورة، وإن أجروا على بعض الصيغ تغييراً ما حين خلقوا من بعضه دلالات نفسية توطد الفكرة أو تضفي عليها شيئاً جديداً، وهذا يتمثل في تعبيرهم عن الموروث بالتشبيه، أو الاقتباس، أو التضمين، وغيرها من الصيغ التي تتناول الموروث بشكل عرضي في القصيدة، أي يكون مظهراً خارجياً لا غير، من دون النفوذ إلى جوهره وحقيقته [16، ص 101]. ولكننا في هذه القصيدة نجد التضمين متغلغلاً في أعماقها، حيث المثل الشائع (لا ناقة لي فيها ولا جمل)، وتعود قصته إلى شخص يدعى الحارث بن عباد يرفض المشاركة في حرب ثار لمقتل ناقة، زلت يوماً امرأة تسمى البسوس بناقتها.. إلى جوار جساس بن مرة.. وكان جساس من سادة قومه.... بعد عدة أيام من إقامة البسوس.. دخلت ناقتها في إبل كليب بن وائل.. فرماها بسهم فقتلها...ولما علم جساس بما صنع كليب.. ثار لقتل

ناقاة امرأة نزلت في حماه.. فتربص لكليب و قتله، فثارت حرب بين قوم كليب و قوم جساس، وكان من قوم جساس رجل يسمى الحارث بن عباد، رفض مساعدة قومه في الحرب.. و أعلن عدم مشاركته في الحرب قائلاً: (لا ناقة لي فيها ولا جمل) فصار المثل يضرب لبراءة الإنسان من تهمة لاشأن له بها.. إذا دعي إلى عمل لا يجني من ورائه نفعاً" [17، ص 104]. فهذا التضمين للأمثال الشعبية في أكثر من نص لدى الشاعر، إن دل على شيء فإنما يدل إلى تلك اليد الطولى التي يمتد بها الشاعر بثقافته التاريخية التي تلفت الأنظار، وفي هذا المعنى أنشد كثير من شعراء العرب وضمنوا في قصائدهم هذا المثل، ومنهم الشاعر الطغراني الذي كان مفتاحاً لقصيدة الشاعر هو وقصيدته، حيث حملت القصيدة اسمه معززة ذكر بعض العبارات من قصيدته، حيث قال في لاميته الشهيرة:

فيم الإقامة في الزوراء لاسكني

بها ولا ناقتي فيها ولا جملي

وقول الراعي:

وما هجرتك حتى قلت معلنة

لا ناقة لي في هذا ولا جمل

ومن ذلك قول الشهاب أبي الشتاء محمود:

أين الذي بره الألاف يتبعها

كرائم الخيل ممن بره الإبل

لو مئل الجود سرحاً قال حاتمهم

لا ناقة لي في هذا ولا جمل [18، ص 311].

وفي النص ذاته يذكر مثلاً آخر مستقيماً من معناه الثر، وكذلك لشهرة هذا المثل بين أرجاء السامعين، نجد أثره في النص مرتين، مرة حين يقول: سأقود بقشتك التي قصمت ظهري، ومرة أخرى يقول: وهو الذي لم تقصم ظهره قشة أحلام.

وهو مثل يشير إلى حدث صغير يحدث أثراً كبيراً (معنوياً عادة) ليس بذاته فقط بل لأنه جاء بعد تراكم كثير من الأحداث، كالبعير الذي يحمل الأحمال الثقيلة حتى لم يعد يحتمل شيئاً آخر، ثم تضع فوقه حملاً صغيراً (كالقشة مثلاً) فينقسم ظهره، ظاهرياً بسبب القشة، ولكن حقيقة بسبب عدم قدرته على حمل كل الأحمال السابقة، اقتبس هذا المثل في اللغة الإنجليزية حرفياً بالمعنى ذاته (the straw that broke the camel's back) من اللغة العربية [19، ص 198]. فقد يقصد شاعرنا بالقشة التي قصمت ظهر البعير، الشيء البسيط الذي أدى إلى حدوث الكارثة، القشة التي قصمت ظهر البعير برأيه أن لكل حيوان قدرة خاصة في تحمل الأعمال، فإذا زاد الحمل عن الطاقة، عجز الحيوان عن حمله مهما كان قليل الوزن كالقشة، وهذا الأمر يُشبه الإنسان في حياته، فهناك طاقة معينة لتحمله أعباء الحياة ومشكلاتها، وربما تأتي مشكلة هينة فوق مشكلاته لا يستطيع معها الإنسان مواصلة الصمود فينهار، هذا المثل يُستعمل للتعبير عن زيادة المشكلات عن طاقة التحمل، ولذلك لا يمكن أن تستهين بالأحداث الصغيرة، والتي مع تراكمها تسبب المشكلات الكبيرة، وفي نفس الوقت لا ننظر إلى الحدث الصغير الذي كان سبباً مباشراً في حدوث الأزمة على إنه السبب الرئيس.

أما في قوله (ومن علم الجمل النوم فوق التل) فهو تلميح واقتباس من المثل الشهير (الى متى يبقى البعير على التل)، فأظنه يحاكي حالة الشعوب المغلوبة على أمرها حيث وضعها حكامها فوق مكان عالٍ وهم يعيشون في سفح الوادي و(البعير) المسكين ينظر اليهم وهم يتتعمون ويأكلون ويرقصون غير مباليين و(البعير) ينظر اليهم وهو في حيرة من أمره لأن الحكام قالوا له اننا وضعناك في مكان مرتفع وجعلناك شامخ وجعلناك فوق الجميع وانظر إلى حالنا نحن أقل منزلة منك ، وكما يبدو ان هذا القول وجد ترحيبا وصدى عند بعض الناس لكن البعض الآخر فقه وعرف الحقيقة وفجر ثورة عارمة وراح ضحيتها الكثير الكثير ، ولكن البعد الرمزي للتل هو القمة ومنها رأس السلطة أيضا. والنوم فهو مقدمة للظلمة والتي شبه العراقيون فترات الظلم والقهر والجور بها وقالوا عنها (فترات مظلمة). لقد قيس السؤال عند العراقيين مثلا يضرب في مجالات مختلفة أهمها السياسة، ولكن هذا الأمر لم يقيد الشاعر من الاستفادة من هذا المثل وتضمينه كبعد تاريخي ومرجع من مرجعيته التي لا يخفيها غبار، لأن عودته إلى تلك القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء أو رجعة، وإنما هي إحياء لكل ما أوتر عن الماضي الشعري من معطيات فنية إيجابية، وهي تطوير لفن الشعر كما إنها تعميق وإضاءة لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني [20، ص222]. وكذلك لتحقيق عنصر الاثارة الذي يمثل روح الشعر في ذهن المتلقي عن طريق إثارة تلك الأجواء التاريخية في نسيج النص الجديد، والتي لا بد لها أن تكون ملتحمه معه [21، ص264]. وهذا ما لمسناه واضحا جليا في النص المذكور.

على بابك [22، ص122]

لا فرق في الموت عندي

أن أتناثر قصائدًا

فوق صدرك

أو تغتالني شظية غادرة

لا فرق

فالطرق كلها تؤدي إليك

وعلى بابك

خواتيمها

ونأخذ شاعراً حلياً آخر ونصا جديداً، حيث محاولته تضمين المثل الروماني التاريخي في قصيدته واستحواذ فكرته ودمجها مع فكرة القصيدة مولدة فكرة جديدة خاصة بالشاعر ذاته، فالمثل الشائع الذي يقول (كل الطرق تؤدي إلى روما)، فهي قبل أن تصبح عاصمة الإمبراطورية الرومانية، كانت تروم بناء دولة واسعة النطاق بحيث تكون هي المتسيدة على جميع البلدان، وقد حثت ذلك عن طريق فتح أكثر البلدان المجاورة لها، فكان العائق الأكبر هو وعورة الطرق بينها وبين تلك البلدان، وبذلك عملت على ربط كل تلك المدن المفتوحة بطريق مرصوف إلى روما، كي يسهل عليها حماية هذه البلاد والتواصل معها، ويصل عدد تلك الطرق تسعة عشر طريقاً، هناك وجهتين في تحليل هذا النص، الأولى عامة والتي تحيلنا إلى تعدد السبل والأسباب لنتيجة واحدة، أي أن النهاية عند الشاعر واحدة وإن كانت الطرق متعددة، أما الوجهة الخاصة والتي قد يعينها الشاعر أكثر على إنه نص غرامي يبدأ من عنوان القصيدة (على بابك) يحاكي حبيبته ضمن رسائل عميقة وشيفرات لا يفهمها إلى هما الأثنين، فتلك الصورة العميقة التي يطغي عليها

لون التضحية ويهيم على باقي الألوان مكونة لوحة تصور طريقاً لا رجعة فيه وإن تعددت مخارجه فنقطة الوصول واحدة، وجمعت هذه الصورة محورين في أن واحد أو دالتين فيختار منها دلالتها الأولى ويضيف عليها بعداً جديداً مستوحى من طبيعة تجربته الشعورية، فيخلق منها خلقاً جديداً عن طريق تناظر الدالتين - القديمة والحديثة- في السياق الشعري الجديد على حد التناظر أو التعارض والتعاكس، فيكشف عبر مضمون الحدث التاريخي المستدعي، غايات بعيدة يعبر بواسطتها عن تجربته الإنسانية، بحسب طاقة الشاعر التعبيرية، وقدرته البيانية على صهر تلك الأحداث ضمن سياق التجربة [23، ص56]. وبذلك يكون الشاعر قد وصل بنصه إلى بر الأمان الذي يقيه غرق نصه في بحار النقد وأقلامهم.

بعد الخسارة صباحاً [24، ص78]

أنا فقط

أعظم الهاربين

نحو جدائل لن يأكل الدهر عليها

وينتهي نصفي فوق خاصرتي

خاصرتي الممتلئة بندم شعرها.

ثم ينتقل بنا في ذات النص إلى ضفة من ضفاف التاريخ الأخرى، مغالزاً أحد الأمثال العربية المشهورة، والذي يكثر تداوله على ألسنة الناس، وهو (أكل الدهر عليه وشرب)، وهو مثل يضرب للشخص الذي فني ذكره ولم يعد يسمع من أخباره شيئاً، وقد يضرب في الشخص الذي قد طال عمره، وأكل وشرب مدة طويلة من الدهر، وقد نجد الإستعارة المكنية واضحة في هذا المثل، كونه حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، حيث أنه يشبه الدهر بالإنسان وأعطاه صفة الأكل والشرب، غير أن الدهر هو للدلالة عن الأيام والليالي، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم (وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) [الباقية، 24]. ولكني أرى أن الشاعر قد صاغ من المثل عبارة جديدة وخاصة به فهو يقول (نحو جدائل لن يأكل الدهر عليها)، فهو يوظف هذا المثل لأظهار صورة قصر المدة الزمنية لهذه الجدائل (أي أنه يحاكي مرحلة الشباب اليافع)، غير أن أصل المثل يراد منه وصف طول الفترة الزمنية في أغلب استعمالاته، حيث قول الشاعر:

كم رأينا من أناسٍ قبلنا شرب الدهرُ عليهم وأكل [25، ص211]

ولكني أرى قصده أبعد من ذلك بكثير، بحسب تصوري القاصر أراه يقصد بالدهر (الناس أنفسهم)، وهي محاولة منه إيصال فكرة بعيدة على المتلقي بعض الشيء وهي أن تلك الجدائل التي رسمت وخطت طريق العفة لم تدنسها أيادي الناس، فهو يلبسها ثوب القداسة والنقاء، ولكي اثبت صحة تحليلي أستذكر قولاً لذكر الدهر جاء به الشاعر محمود سامي البارودي (رحمه الله) في مقدمة ديوانه "وقد يقف الناظر في ديواني هذا على أبياتٍ قتلها في شكوى الزمان، فيظن بي سوءاً من غير رويةٍ يجيلها، ولا عذرةٍ يستبينها، فأني إن ذكرتُ الدهرَ؛ فإنما أقصد به العالم الأرضي؛ لكونه فيه؛ من قبيل ذكر الشيءٍ بأسم غيره لمجاورته آياه، كقوله تعالى (وأسأل القرية)، أي أهل القرية، وكما قال أبو كبير عامر بن حليس الهذلي:

عجبْتُ لسعي الدهر بيني وبينها فلما أنتقضى ما بيننا سكن الدهرُ

فأنه أراد بسعي الدهر، سعي أهل الدهر بالنمائم والوشايات، فلما أنقضى ما كان بينهما من الوصل سكنوا وتركوا السعاية، ولهذا أمثلة كثيرة" [26، ص32].

وهذا التحليل يتناسب مع رؤية أن الشاعر

يعيش مرحلة الحب العذري مع محبوبته لا ذلك الطيش الذي تشوبه النزوات الفانية ذات الجذور السطحية التي تزول بزوال النزوة والشهوات.

ثانياً_ توظيف الرموز والعبارات التاريخية.

صباح الخير أيتها الحمامة" [27، ص27]

قد أكون أنا

من أطاح بلياليها الألف

ولم يُبق غير ليلة

يتكى فيها على أطراف الكلام

في هذا النص الذي يطوف بنا إلى شاعرٍ حلّي آخر وهو (ولاء الصواف)، الذي نراه يحاكي رمزاً تاريخياً لا يخفيه الغبار، وهو كتاب (ألف ليلة ويلة) التي تدور أحداثه بين الملك الشهير شهرزاد وابنة الوزير شهريار، وكيف آل بينهما طريق الألف قصة، فنلاحظ سمة الرمز والإشارة بشكل إلى بوح شعري توجي إلى تأثره المطلق بهذه الحادثة التاريخية، فذكره إياها إشارة مختزلة توجي إلى دلالات عميقة في نفس الشاعر والتي هي كطبيعة البركان عندما يثور، فنراه يوظف لغته التاريخية توظيفا يفوق الاستعمال العادي، وهذا يذكرنا بإشارة الدكتور صالح هويدي لمصطلح التوظيف، حيث يقول: "إن توظيف الأشياء في المصطلح الأدبي هو ذلك الذي يجعلنا نراه عنصراً يحتل مركزاً من اهتمام المبدع ويشغل مساحة لونية تلعب هي وغيرها من ألوان العمل الأدبي وعناصره المختلفة، دوراً في حركة بناءه وتطوره" [28، ص88]. وقيل إنه أي القصة الأصلية مترجم من أصل بهلوي فارسي اسمه (الهزار أفسان) وتعني الخرافة، وضع الكتاب في القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر، ومنهم من يقول إنه بمرور الزمن أضيفت إليه مجموعات من القصص بعضها أصولها هندية قديمة، والآخر مأخوذ من أخبار العرب الحديثة، والقصص فيه بين الواقع والخيال، وتبرز فيها بيئات العراق ومصر وسوريا، وتبقى هذه القصص ذات مصدر حياتي واقعي لما يحتويه من الأشعار والحكايات التي توضح لنا الوجه الحقيقي للتاريخ القديم والعادات التي كان لها كل التأثير على الواقع الاجتماعي والثقافي والعلمي، بدليل سعة انتشار هذا الأثر الخالد، وتهافت المطابع العربية قديماً على إعادة طباعته وترجمته إلى أكثر من لغة كالفارسية والإنكليزية، يجذب الأسلوب السري الذي يطغى على كتاب ألف ليلة وليلة القارئ، ويُعيد به إلى تاريخ وقوع الأحداث في الزمن القديم ويبقى معظمه قادراً على تقديم العون جمالياً للشاعر الحداثي الذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مشتتة تمتد بين الماضي والحاضر، وتتفتح في الوقت نفسه في احتضان المستقبل، بما تمتلئ به من سحر، ووعي، وطاقة، إن ما يقدمه الماضي للشاعر الحديث، يتجاوز الواقعة الزائلة، أو الحدث المنقضي، ليشمل مدخراته من المرويات والاساطير والرموز، والنماذج العليا، ومنجزات المخيلة الشعرية التي ما يزال الكثير منها اخذاً" [29، ص41]. وهذا إن دل على شيء فإنه يؤكد نجاح الشاعر في دمج الصورتين البعيدة والقريبة وصلقهما في إطار جديد خاص به ليولد نص جديد وفكرة جديدة لنص يسعى لرؤيته متكاملًا.

اللواء المستباح" [30، ص 8].

أعطيت قلبه ينأى بحضنه فانقض ينزعه من الأحشاء
ليلوكة نشوى الخيال ونخبه كأس لهند في الزمان النائي
صوت لقابيل الجحود ومديّة يدعو الغراب يلم في أشلائي

تأخذنا القصيدة مباشرة إلى حادثة تاريخية استطاع الشاعر عن طريقها أن يربط الماضي بالحاضر؛ لأنه وجد في الإطار الشعري إطاراً تاريخياً واجتماعياً لا يمكن للشعر أن ينفصل عنه حتى لو ادعى ذلك [31، ص 86]. والتي تعد من أشهر المواقف التي يرويها التاريخ الإسلامي وبالتحديد في معركة أحد حيث استشهاد عم النبي محمد (ص) حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه، على يد وحشي بن حرب بتحشيد من هند بنت عتبة والتي بعد استشهادها وقفت على جسده وبقرت بطنه ولاكت قطعة من كبده فلم تستسغها فلفظتها، وخرج رسول الله (ص)، يتلمس حمزة بن عبد المطلب، فوجده ببطن الوادي قد بقر بطنه عن كبده، ومثل به، فجُدع أنفه وأذناه، قال حين رأى مارأى: لولا أن تحزن صفيه، ويكون سنة من بعدي لتركته حتى يكون في بطون السباع، وحواصل الطير، ولئن أظهرني الله على قریش في موطن من المواطن لأمثلن بثلاثين رجلاً منهم" فلما رأى المسلمون حزن رسول الله وغيظه على من فعل بعمه ما فعل، قالوا. والله لئن أظفرنا الله بهم يوماً من الدهر لنمثلن بهم مثله لم يمثله أحد من العرب، أن الله عز وجل أنزل في ذلك، من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم وقول أصحابه: {وَأِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ وَلَئِنْ صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِلصَّابِرِينَ، وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلَّا بِاللَّهِ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلَا تَكُ فِي ضَيْقٍ مِمَّا يَمْكُرُونَ} [النحل: 126-127]، فعفا رسول الله (ص)، وصبر، ونهى عن المثلة [32، ص 391]. فرى الشاعر في هذا النص قد وضع شخصيتين تاريخيتين أحدهما تمثل الخير كله، والأخرى تمثل الشر كله، بالمقابل واضعاً نفسه وحببيته أمام هاتين الكفتين (الخير والشر)، محاولاً دمجهما معاً بطريقة التوظيف التاريخي والقصصي "قالشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي" [33، ص 111] ليوصل للقارئ مدى الألم الذي يعتريه كونه على يقين بمعرفة القارئ واستيعابه القصة الأولى.

ثم ينتقل بنا في النص نفسه إلى أشهر القصص التاريخية وأقدمها، وهي قصة أبناء سيدنا آدم، وهي ترسم أول أنواع الخلاف الذي وقع بين أولاد آدم، راح خلاله أحد الأخوين مقتولاً، وكذلك هي تجسد الصراع الأبدي الذي ما زال العالم يعيشه، والذي يبدأ بكفتي الخير والشر، ثم ينتقل إلى الانتقام والجريمة، ومن ثم بعدها إلى الندم وخيبة الأمل، ومما زاد هذه القصة شهرة إنها تداولتها جميع الأديان ولم تقتصر على طائفة، باستثناء التفاوت في بعض التفاصيل، ولم يقتصر الشاعر على قصة القتل فحسب، بل دلل عليها بطريقة الدفن التي عمل بها القاتل أزاء المقتول، وهي قصة الغراب الذي يبحث في الأرض، فعرف منه هابيل كيف يوارى سواة أخيه، وبهذا يُعدُّ التاريخ من المراجع الثقافية الخصبة التي ترفد الشاعر وتغنيه بالكثير، سواء بالأحداث أم الشخصيات أم الأماكن التي يستعملها الشاعر _ في الأغلب _ كإشارات ورموز تساعد على إثراء قصيدته موضوعياً وفنياً، كما أنه بتوظيفه لتلك الرموز والإشارات التاريخية يظهر براعة وقدرة؛ إذ أنها تجعله يعبر عن خباياه ومكنوناته النفسية ومشاعره الوجدانية، التي تستطيع أن تجذب المتلقي وتضفي على نصه جمالاً ومتعةً، والتعبير عن هذا كله، إنما يتم عن طريق تحكم الشاعر بخياله الخلاق، الذي يحيل كل تلك الإشارات والرموز إلى صور شعرية حية تعبر عن اتجاهات مختلفة [34، ص 333]. ولكن لو نلاحظ جيداً

نرى الشاعر قد تلاعب نوعاً ما في الأدوار، ما بين القصة الحقيقية وبين ما رسمه في النص، فهو يصور لنا حبيبته على أنها امتداداً لقابيل بل تفوقه حقداً، وكذلك فإن الغراب في القصة الأولى جيء به لإرشاد القاتل إلى سوء عمله وكيفية التعامل مع الجثة، لكن الشاعر يصور الغراب في القصيدة بأنه مدعو من قبل الخصم نفسه، وقد أمره أن يلتقط أشلاءه، فالقاتل الأول قام بالجريمة ولم يخطط للخطوة الثانية، وهي مرحلة إخفاء أو دفن الجثة، عكس القاتل الذي يصرح به الشاعر فهو قد خطط لعمليتي القتل والتخلص من الجثة في آنٍ واحد. وهذا ما يؤكد أهمية ودور هذه المرجعية في رفد ثقافة الشاعر برؤى تفتح له أفاق شعرية وتمنحها صفة التميز، كونه يجد في كثير من مصادرها ما يقنع به النص المعاصر، بقناعات توجي إلى وشائج تلك العلاقة بين الزمنين الحاضر والماضي، بحيث يؤدي المستدعي وضائف مغايرة وأدوار تختلف اختلافاً كلياً عما سبق، من أجل تحقيق أثار وأهداف متباينة في بنية النص المعاصر" [35، ص12]. وحتى يومنا هذا استطاع أن يربط بوساطته حقائقهم التاريخية بالحادثة الراهنة في ضل كم من الأحداث التاريخية والرموز السلبية في سياق نصه قصد من وراء ذلك إنتاج الدلالة الشعرية، "لأن اللغة الشعرية هي طريقة نوعية في استعمال اللغة، والتي تعتمد على الاختيار من خارج حقل التوقعات في أثناء قيامها بعملية الإسناد" [36، ص20]. ولمسنا هذا جلياً ونحن نتفحص هذا النص وما يملكه من ربط قصصي شعري، مؤكداً على مكانة الشاعر وثقافته وإطلاعه وعدم ركنه للتاريخ، واستخدامه كلون أساسي في لوحات قصائده.

ننتظر حتى لا نعود " [24، ص34]

يا صديقي

الحُب يطفو إلى النوم

نُبْلُهُ تارةً

نُسْعُهُ تارةً

ونقتله بالأخرى

لكنه

يبقى

العشاء

يستهل الشاعر نصه بأحد أحرف النداء، (يا صديقي) موجهاً إلى الرمز الأشمل والتي تدور في فلكه القصيدة، وهو (الصديق)، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة، كما إنَّ القوة في أي استعمال خاص للرمز تعتمد على السياق الشعري الذي يضفي على الرمز طابعاً شعرياً ينقل المشاعر المصاحبة للموقف، ويحدد الأبعاد النفسية، وعلى هذا الأساس ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، وفي ضوء العملية الشعرية التي تتخذ منه أداة وواجهة لها" [14، ص99]. ويسترجعنا فيما يلي بحالة البرود التي شابت هذه العلاقة، وانعدام اللقاء الذي يعدُّ أوكسجين الصداقة لكلا الطرفين، بدليل تشبيه الحالة بالمتوقفة، وتوظيف كلمة (النوم) فيها، واسعافها بمفردة (نبُلها) فهو يصف حالة النائم وكيفية إيجاد حل لإيقاظه، محاولةً منه دمج الفكرتين معاً، وأما عبارة (نقتله بالأخرى) قد يكون مغزى الشاعر منها تقريب شخص آخر، أو قيام علاقة أخرى لتزيح أو تأخذ مكان الأولى، ونصل بالعبارة التي تخص بحثنا والتي تعدُّ من المرجعيات

التاريخية وهي (العشاء الأخير)، ويطلق عليها مصطلح آخر هو "التناول" وتحول إلى شعيرة من الشعائر أو طقسا من الطقوس الكنسية الشائعة في معظم كنائس العالم، ويرمز بالعشاء الرباني أو العشاء الأخير، في المسيحية إلى عشاء عيسى عليه السلام - مع تلاميذه واقتسامه معهم الخبز والنبذ - قبيل صلبه - حسب زعمها، وتشير كثير من المصادر المسيحية إلى أن هذا الحدث يحمل في طياته إشارات أشار إليها المسيح من أن الخمر هو دمه الذي سيفك من أجل البشرية وأن الخبز هو جسده الذي صلب وكسر من أجل البشرية ونجاتها، صارَ هذا الحدث طقسا من طقوس الكنيسة الأساسية، ويعتبر هذا الحدث شديد الأهمية في المسيحية إذ به أسس يسوع، وفق الإيمان المسيحي، القداس الإلهي والقربان الأقدس، ويدعى يوم استذكار ذلك سنوياً «خميس الأسرار»، لتأسيسه سري الكهنوت والأفخارستيا. فمن أكل هذا الخبز وشرب هذه الخمر استحال الخبز إلى لحم المسيح والخمر إلى دمه فيحصل امتزاج بين الأكل وبين المسيح وتعاليمه [36، ص83]. والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ للوهلة الأولى، ما الغرض من زج هذه العبارة في جسد القصيدة؟ ولكن حسب فهمي للنص أن الشاعر أراد إيصال فكرة للمتلقي، هي أن العلاقة بينه وبين صديقه صارت تلفظ أنفاسها الأخيرة، وأصبح الاستمرار معاً شبه مستحيل، والذي يؤكد صحة قلبي استخدامه لمرجعية (العشاء الأخير)، ومن الملاحظ أن كل تجربة شعورية لها القدرة على أن تستدعي، بما فيها من خصوصية في كل عمل شعري أي رمز قديم متى ما وجدت فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية [14، ص199]. حيث تصبح هذه الفكرة صوت القصيدة وقلبها النابض وسلاحها عند تقادم النقاد عليها.

رسالة لأبي ذر " [2، ص83]

ستكبر مثلاً كبر الحصاد

وتتأى ثم يجنيك البلاد

فحاذر رحلة لم تلق فيها

سوى ريحاً يزوجه الرماد

وخذ معنك ماء لا يكنى

لئلا يحرف النهر اصطياد

وعد عوداً فصيحاً كي تغني

وكن ضوءاً إذا طال السواد

ولا تترك لنا فخ المنافي

فهذي الأرض يحكما انقياد

وقل عنا بما شئت اعترافاً

بأننا قد نما فينا العناد

ويجري سهونا العبثي سراً

ونكذب كي يوارينا الحياذ

أبا ذر لك الصحراء أنثى

يسامرها على المحو أعتياد

النص أعلاه يسلط الضوء على إحدى الشخصيات الايجابية في التاريخ العربي الإسلامي، فهي تحتسب كنقاط قوة لنصه، ومنها ينبثق طريق حلول الأزمات، وكذلك نرى فيها الصورة الكلية لتقييم الأبعاد، فهي مصدر الانفتاح على الحياة والأخرين، كونها ذات اهتمام عام لا ذاتي، نابع من توافقه مع نفسها ومع الآخرين، وفيها تكون الصعوبات فرصة سائحة لاكتساب خبرات جديدة، لاحتواء متغيرات الحياة، والشخصيات الايجابية: هي أحد الأوجه المضئية والمشرقة في صفحات التاريخ، فنرى الشاعر يختار منها ما يتناسب مع حالة قصيدته وما فيها من قضايا وأفكار وهموم، محاولة منه في نقلها إلى المتلقي، كونه يجد فيها مجالا واسعا للتوافق مع بعض جوانب تجربته التي تكسب من هذه الشخصيات نوعاً من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونا من جلال العراق. [1، ص120]

وفي هذه القصيدة التي وضع الشاعر عنوانها باسم رمز من الرموز التاريخية الدينية الايجابية وهو، جندب بن جنادة، وقيل يزيد بن جنادة، وقيل برير بن جنادة، وقيل برير بن عبد الله، وقيل جندب بن السكن، وقيل برير بن السكن، وقيل ابن عسرة [37، ص42]. فهو يحاول استذكار ذلك الصحابي الجليل، وما له من مواقف ضلت تنير طريق التاريخ الاسلامي، ففي بيته الأول الذي يؤكد فيه على سمو ورفعة هذه الشخصية على مر السنين، فبدلاً من أن يذكر الشاعر أحداثاً وأماكن تاريخية، وما إلى ذلك، فإنه باستدعائه للشخصية التاريخية يثير في ذهن المتلقي كل ذلك. ناهيك عن أن تضمينه للشخصيات التاريخية لا يأتي اعتباطاً، ولا اسفافاً، وإنما رصفاً شعرياً أدبياً ممزوج بالخيال الأخاذ، ليكشف لنا حالة الشاعر وتصويراته.

منقولاً إلى البيت الثاني الذي نرى فيه وكأن الشاعر ناصحاً ومحذراً لهذه الشخصية الرمز، على عدم اتخاذ طرق ما، قد لا يجني منه إلى الخسارة والخذلان، ولكنه في الحقيقة يحاول مزاجاً الأحداث بين الأمس واليوم، متكاملاً على هذه الشخصية الفذة التي اختارت أن تعيش وحدها وتترك الدنيا وملذاتها، على أن لا تخالف المبادئ التي شربها من كف الاسلام على يد الرسول الأكرم محمد (ص)، كان أبو ذر ضحماً جسيماً كثر اللحية، وكان شجاعاً يصيب، ينفرد وحده ويقطع الطريق، ويغير على الصرم في عماية الصبح على ظهر فرسه كأنه السبع، فيطرق الحي ويأخذ ما أخذ، ثم إن الله قذف في قلبه الإسلام، وسمع مقالة النبي وهو يوم إذ يدعو مخفياً، فأقبل يسأل عنه، [37، ص22]. وإلى البيت الذي يليه حيث يبدأ بفعل الأمر (كن)، في الشطر والعجز من البيت، فالشاعر هنا يضع نفسه موضع الناصحين، فكن عوداً، مفادها اتسم بالمصادقية والقول الصائب وإذا حضرت فليكن محضرك خيراً، وكن ضوءاً، أي لا يشغلنك كثرة السواد من حولك، فإن كثرة الطغاة والأشرار لا تعني انتقاء الخير، وهي مقارنة بين الخير والشر، والضوء والعمية، وكل هذه الرسائل جاءت محملة على أكتاف هذا الرمز المقدم الذي اجتاز كل الاختبارات الدنيوية، وهو من الأولين من نجباء أصحاب النبي محمد (ص)، وكان خامس خمسة في الإسلام، ثم إنه رُدَّ إلى بلاد قومه فأقام بها بأمر النبي، فلما هاجر النبي هاجر إليه أبو ذر ولازمه وجاهد معه [38، ص46]. ومن بعدها يستذكر حادثة اعتقاله الناس والعيش وحيداً في الصحراء، بدليل لفظة (المنافي)، مؤكداً أن الحكم للسواد، أي أن الشر لم يبق للخير مكاناً، ومعللاً في البيت الذي يليه وقوف الأغلبية مع هذا السواد، أما لأجل الجاه أو المال أو الخوف من القتل والسجن والتعذيب، ومع كل بيت يؤكد الشاعر ثبات الرمز على نفس المبدأ بتغيير الأحداث والأزمان، فهو كان يقول، إني لأقربكم مجلساً يوم القيامة من رسول الله (ص)، وذلك إني سمعته (ص)، يقول: أقربكم مني مجلساً يوم القيامة من خرج من الدنيا

كهيفة ما تركته فيها، وإنه والله ما منكم من أحد إلا وقد تشبث منها بشيء غيري [38، ص72]. ويرجع في البيت الأخير باستنكاره حياة أبي ذر في الصحراء وحيداً إلى أن مات فيها في (الربذة)، وهو على نهج وطريق واحد، يبدو أن الشاعر قد جاء بهذه الشخصية لحاجته إليها في هذا الزمان، ويراهم أنها لن تتكرر ومن الصعب إيجاد مثيلها، إذ نلاحظ الشاعر استدعى ثقافته التاريخية بما يناسب هواجسه الداخلية، في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ووظفها توظيفاً منح النص قدرة على الإيحاء واستلهم العبرة والعظة [39، ص357]. لأن التاريخ بطبيعته يمثل أقوى مظهر للدلالة، إذ تتجلى فيه عادة الضمير القومي وصورة الذات الجماعية، التي تعود إلى الماضي لتجد فيه ما يتناسب مع واقعها المعيش، وكأنه يقف معللاً السبب من وراء ما تشكله صورة القصيدة من أحداث، [40، ص183]، عند قراءة مجمل أبيات هذا النص نراها تأخذ مساراً واحداً، وفكرة لا تحتل الازدواجية، فالرمز واحد لا يتغير وتحاك عبره الأحداث، هذا الرمز الذي لطالما حملنا التاريخ أمانة وأحداثاً ومواقفاً تليق به، مؤطرة بخالص الإيمان وصدق المصاحبة، يبين النص أيضاً أن صراع الخير والشر لا ينتهي، والذي لا يمكن أن نغفله هو أن الخير دائماً متقدّم على الشر، والتبشير سابق على التنفير، والثواب قبل العقاب، والجنة سابقة على النار، وذلك كله منهج ثابت يتفق مع طبيعة الإسلام باعتباره دين الإنسانية، الناسخ لكل الأديان والشرائع التي قبله، المكمل لرسالاتها، المتمم لأهدافها؛ ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ [الأنبياء: 107].

أنشئ مدجنة بالسنا". [24، ص52]

الجنة تفتح فكرتها

تشجرك نبتة

أوراقها خدود

تقبل عند التوبة

فينوس مهمتها تكل

تجدل الأمواج بضبابك

تعود خاضعة مستضعفة

لنوبة خصرك....

في هذا النص نرى الشاعر قد أخذته مخيلته إلى رمز أسطوري من الطراز الأول، وصورة من صور الجمال على مدى التاريخ، وهو في محاولة لخلق حوار شعري بينه وبين المحبوبة، مستحضراً كل ما تحمله جعبته من أدوات الجمال، فالرمز ظاهرة فنية تستثمر المنجزات الثقافية الإنسانية تتأملها بعمق لتعيد انتاجها من جديد بواسطة النشاط الروحي الخلاق لتركب من الثقافة الإنسانية اشكالا رمزية وتحيل هذه الاشكال إلى رغبة الوعي الإنساني في التعبير عن الحقيقة والواقع بأكثر من شيء واحد . لكون الدلالة الرمزية متشظية الابعاد، متحركة ومتقلبة ومتنوعة، لا تقف عند حدود المشابهة، ولا تعتمد مبدأ التناظر أو التماثل، بل هي اشارة منتزعة من الصورة المتخيلة في نظام لغوي مكتنز بالمحتمل يدفع بالمتلقي لاعادة خلق ترابط فكري محتدم بغية القبض على ابعاده الدلالية والايحائية" [41، ص222]. وفينوس هي آلهة الحب والجمال لدي الرومان واسمها في اليونانية الآلهة أفروديت. اعتقد الرومان أن الإلهة فينوس ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة، وكانت بغاية الجمال وتكسو الشامات والنمش جسدها الشديد

البياض، ارتبطت أساسا مع الحب والجمال والخصوبة، وكانت القرين للبركان. كما كان ينظر إليها بجدية من الشعب الروماني عن طريق الأسطورة إينيس، وكانت تؤدي دورا رئيسيا في العديد من الاحتفالات الدينية الرومانية شأنها شأن معظم الآلهة والآلهة في الأساطير الرومانية، لكن الشاعر اختزل كل ما فيها واكتفى بوضعها ضمن أدوات الجمال المعبر بها عن حبيبته.

أنثى مدجنة بالسنا [24، ص76]

يا أنتِ

في رأسي غيمة متورطة فيك

يا أنتِ

لا يهمني أن أكون

حيا على منضدة الموت،

مرضا مشردا،

سيف الله المشلول،

متبحرا بالضباب،

لا يهمني أي شيء

أي شيء

ومن نسيج النص نفسه نرى الشاعر قد اقتبس إحدى العبارات التاريخية المشهورة في التاريخ الاسلامي، مع بعض التلاعب بالمفردات التي كونتها له مخيلته، الا وهي (سيف الله المشلول)، وأصلها (سيف الله المسلول) والتي لا يخفى على القاصي والداني أصل هذه العبارة التي كان مختصها وسيدها ومستحقها الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام)، فقد روي عن النبي صلى الله عليه وآله، أنه قال: "علي سيف الله يسله على الكفار والمنافقين". وعن النبي صلى الله عليه وآله قال: "هذا علي بن أبي طالب، هذا سيف الله المسلول على أعدائه". البلاغة [42، ص278]. وفي الحديث القدسي المروي عن رسول الله صلى الله عليه وآله: "وأيدتك بعلي، وهو سيف الله على أعدائي، وفي زيارة أمير المؤمنين، المروية عن الصادق عليه السلام "وسيف الله المسلول". [43، ص179]. حسب فهمي للغرض الأساس من استحضار الشاعر لهذه العبارة، هو لما تحتويه من قيمة عطائية في ذهن المتلقي، وبالتالي حاول أن يأتي بمفرد (المشلول)، ليبين مدى العجز الذي يعتريه، إذ ان الوظيفة الأساسية للرمز ليس في التعبير عن الفكرة فحسب، بل غايته في الأساس أن يحتفظ بانتباهنا منصبا عليه في الوقت الذي شغل به إحساسنا بتغطية الفكرة وحجبها لمنعها من بلوغ منطقة الوعي الواضح" [44، ص24]، فبتكرار عبارة (أي شيء) يؤكد الشاعر على التخلي عن كل ملذاته، فهو يرى نفسه مغلوبا على أمره ولم يأخذ استحقاقه في تلك الشراكة التي تضمنت بنودها حفظ حقوق كلا الحبيين، ونراه يلجأ إلى أن الحب الذي يعيشه هو من طرف واحد، وبالتالي تكون نهايته الفشل.

أنمار مردان، أنت اغنيتي المريضة [10، ص57]

كان علينا

قبل أن تنتهي ملامحنا

الاكتفاء بالوضوء

بنزوة لا رقبة لها

أن نغتسل بطقوس بوذا

نحتسي خمرة طيشنا

وأن نشكّ بتلك الخيبة

ونطرزها على جذع فكرة

ونستلقي لوهم لا وداع له...

في هذا النص الذي يدور فيه الحوار بين شخصيتين، (الشاعر وعشيقتة)، ونحن نرى كمية اللوم الواضح على مدار القصيدة، بدليل تكرار (نون حرف المضارع) داخل النص عبر الكلمات (نغتسل، نحتسي، نطرزها، نستلقي)، فالشاعر يحاسب نفسه وحببيته على كمية الهفوات التي ارتكبتها، وهو نادم كل الندم، وعازم على عدم تكرار تلك الأفعال، ثم يأتي استدعاء الرمز التاريخي (بوذا) هو: لقب مؤسس البوذية، إحدى ديانات العالم الوضعية، ومعنى الكلمة في الأصول الأجنبية (المتنور) أو (المتيقظ)، واسمه سيدهارتا جوتاما كما يلقب بشكياموني (حكيم قبيلة شاكيا)، وقد اختلف العلماء والباحثون أيضاً حول شخصية بوذا، هل هي شخصية حقيقية، أم شخصية أسطورية مختلفة، فقد زعم بعض المؤرخين أن بوذا شخصية خرافية لا وجود لها، وذلك لكثرة الأساطير والخرافات التي نسجها البوذيون حول شخصية بوذا، وفي هذا يقول الشيخ محمد أبو زهرة: "ولكن الحق أن بوذا وجد حقاً وأن قبره قد قامت بجواره مسلتان وأنه قد وصل إلى تعاليم وحقائق عن طريق التجربة والمقابلات الدقيقة بين الأمور والآراء المختلفة وأنه كان على جانب عظيم من طيبة النفس وحسن الخلق ولطف المعشر وكانت نفسه معتركا شديدا لنضال بين نوازع الجسم وما أخذ به نفسه بالرياضة حتى انتهى بالانتصار على لذاته انتصارا مؤزرا". [45، ص3] حسب تصوري أن الشاعر استذكر ذلك الرمز ليبرر عدم قدرة الإنسان في السيطرة على نزواته، وكبح جماح ملذاته، كونه يرى الشيطان قد لازم النفس البشرية في كل مفاصل الحياة، محاولاً كبكبتها إلى هاوية النار، فبوذا الخلاص، وبوذا الطهر، وبوذا النجاة كما يصوره الشاعر، فكان الرمز بمثابة تضاد واضح لتلك الأفعال التي يسردها الشاعر، بدليل أنه يصرح بتلك الخيبة التي تعتريه وحببيته لما جاء منهما، محاولاً أن يطرز هفواته على لسان قوله، وبذلك أصبح الرمز نهاية التطور الذي تطمح الصورة دائماً للوصول إليه، كما يرى بعضهم وهو لديهم تمثيل موضوع صوري وتكثيف انفعالات عميقة أو ارتباطات وجدانية معقدة، بوصفه موضوعاً قادراً على حملها ومعبرا عنها بطريقة الأحياء التي تبتعد عن ذكر أي من تلك العناصر والارتباطات" [46، ص56]. غير أن الرمز في هذا النص جاء ممزوجاً بالصورة التخيلية فبينما تراه يصرح علناً بالاسم (بوذا)، وبين ما خفي من مجمل الكمالات التي يستدلها القارئ من هذا الرمز، "إذ أن استدعاء مثل هذه الشخصيات التاريخية ليس مجرد ظواهر عابرة فإلى جانب دلالتها التاريخية فقد حملها الشعراء المعاصرون دلالات وإيحاءات ورؤى جديدة ومعاصرة قابلة لتأويلات مختلفة" [47، ص3]. إضافة إلى البعد التاريخي والحضاري لهذه الأعلام فإن هناك بعداً معاصراً ودلالة جديدة ورؤى تتجاوز دلالة الرمز اللغوي التاريخي لتخلق دلالة واقعية معاصرة" [48، ص55]. فكينونة النص النثري جاءت وجسدها مضجراً بالآهات، وعلى كتفها خطايا لا حيلة لها إلى الصبر على حملها، فهو نص مأساوي نوعاً ما، لا يطمح للوصول إلى مرسى التقاؤل، كل الذي أستطاع فعله هو أن يعدّ خطايا وذنوبه، فنراه متمسكاً بما فاتته، ومتأسفاً

عليه، وجاءت لفظة (الوضوء) لتنتشل الشاعر من تلك الخطايا وتنقيه جسدياً ونفسياً، أما عبارة (خمرة طيشنا)، فهي استنكار لآخر خطاياهم، وتعليماً عليها كي لا تنسى، ويكملها بمفردة (الخبية)، ليؤكد أن نزواته وعثراته لا فائدة منها، فهي مجرد أوهام وسراب دنيوي تأخذ بصاحبها إلى التهلكة. ثم يأتي بعبارة (جذع فكرة)، وهي كناية بعيدة نوعاً ما، احتاجت إلى واسطة وهي الجذع، ليتم اتصال المعنى المراد إلى المتلقي، واستنكار لجذع النخلة، الذي ينسج عليه تلك الخطايا، جاءت هذه الصورة دليل على الثبات والبقاء، فالشاعر يحاول جهد الامكان الإستفادة من ماضية وعثراته السابقة، ويطمح في عدم نسيانها كي تبقى معلقة على جذران ذاكرته، ويختتمها بذلك الوهم الذي كان يعيشه وتلك الصورة السرابية التي رسمتها مخيلته وهي كفيلة أن تأخذه إلى عدم الاستقرار.

ضبابية قيثار ناعسة" [10، ص73].

سأنتصبُ مهرجاً حول خصرِكَ الشاسع

وأترأق بقوامِكَ الشذري قسراً

تعالِي نتكاثُ في موعدٍ غريب

نهسهسُ في أنْ طاولتنا اللازوردية

عن شقشقة الشفق العاجز عن التلثم بالرحيل

لنتوالى شراهما الغيم

والمطر كذبة كاسحة

فينهار بالترويج عن نفسه الفضفاضة

ويجفُ نوماً جالساً

ونبقى علامات استرخاء يانعة

أيتها الغجرية

كيف صنعك الخالقُ

خططَ وجهك بنجمةٍ

وكتبَ على النجمةِ

الاستعمال لخمرة واحدة فقط...

في هذه القصيدة سنحاول أن نقف على بعض الكلمات التي رأيناها من وجهة نظرنا ذات طابع تاريخي، بدليل عدم تداولها والإغفال عنها لدى أكثر الشعراء وفي أغلب قصائدهم، فمن النظرة الأولى للنص الشعري نرى مدى تمسك الشاعر بمعطيات ما سيرد فيها بدليل لفظة (سأنتصب) الفعل المضارع وحرف الاستقبال والتنفيس (السين)، اللذان يؤكدان على ما تحتويه اللفظة من ثبات مستقبلي، مستعيناً في السطر نفسه بلفظة (شاسع)، وهو أسم فاعل من (شسع)، وهو كل ما ترمى أطرافه وكبر، في وصف خصر محبوبته، مكملاً في الغزل والوصف الجسدي للمحبوبة، وهو يحاول أن يسترجع مراهقته معها وهي مرحلة من مراحل عمر الإنسان تبدأ عند البلوغ وتستمر سنوات لا تتجاوز الثامنة عشرة من العمر، فغرام المراهقة حب سريع الزوال، تطغي الشهوة على مفاتيح أبوابه، ولكنني أجد في هذا الشطر نوع من الإبهام، فلفظ (قسراً)، الدالة على الإكراه والعنوة، لا تتواءم مع كمية الغزل المفرط في النص، يبدو أن هناك صراعاً في

مخيلة الشاعر بين الخير والشر، فهو يرى أن ما يفعله وتشتهيه نفسه غير الذي يتناسب مع مكانته الاجتماعية والأخلاقية، ولكنه غير قادر على الخروج من دوامة الصراع، ويكمل حوار مع المحبوبة (تعالى نكاثف في موعد غريب)، فهو تعبير عن مدى الوصول إلى حالة التقرب الجسدي والنفسي الذي لا تستطيع لفظة أن تحمل تلك الفكرة إلا بهذه اللفظة الفيزيائية (نكاثف)، وتعني كثر وتراكب، وتبقى الخيفة ملازمة مخيلته والتردد الواضح، فالموعد الغريب هو الموعد غير المخطط له وغير المدروس، إلى أن يصل بنا إلى اللفظة المراد ذكرها وهي (نهس) والهسيس: الكلام الخفي الذي لا يفهم، وهو الهمس. وقد هس الكلام هسيساً: أخفاه.

قال الأخطل: وطَوَيْتُ ثَوْبَ بَشَاشَةِ أُلَيْسَتَه *** فَلَهْنٌ مِنْكَ هَسَاهِسٌ وَهُمُومٌ

قال الشاعر: الجَوْهَرِيُّ: وَلِلَّهِ فُرْسَانٌ وَخَيْلٌ مُغِيرَةٌ *** لَهْنٌ بِشُبَّاكِ الْحَدِيدِ هَسَاهِسٌ

وأَنشد أبو عمرو: لَيْسَنَ مِنْ حَرِّ الثِّيَابِ مُلْبَسَا *** وَمُذْهَبِ الْخَلْيِ إِذَا تَهَسَّهَسَا [49، ص55]

وقال في هَسَاهِسِ أَخْفَافِ الْإِبِلِ: إِذَا عَلَوْنَ الظُّهْرَ ذَا الضَّمَاظِمِ *** هَسَاهِسًا كَالْهَذِّ بِالْجَمَاجِمِ [50، ص144]

ولكن اللفظة داخل النص توحى بسرية الموعد وتورية عن العلى، إكمالاً لما جاء به الشاعر سابقاً من أن هذا الحب يجب أن يبقى لابساً ثوب التخفي، وقد كتب له العيش في الظلام. ومن ثم يكمل بمرجعياته التاريخية إلى لفظة الشقشقة، وتعني (ثَارَ وأفصح في الكلام)، حيث قوله (عن شقشقة الشفق العاجز عن التلثم بالرحيل)، فالشفق: حمرة تظهر في الأفق حيث تغرب الشمس، وتستمر من الغروب إلى قبيل العشاء تقريباً، فهذا الشطر يضم مجموعة من الاستعارات، حيث أعطى للشفق حق الشقشقة والكلام، وكذلك استعار له صورة التلثم ويقصد بها شد النقاب على الأنف والفم، وهي استعارة أخرى لذلك الشفق ليؤكد الصورة الجلية من ذلك التخفي. يقول الشاعر تميم بن أبي بن مقبل [51، ص142].

قومي بن عامر فاخضر بمثلهم عند الشقائق ذات الجورِ وافترِحِر.

وبهذا يُعد التاريخ من المراجع الثقافية الخصبة التي ترفد الشاعر وتغنيه بالكثير، سواء بالأحداث أم الشخصيات أم الأماكن أم الألفاظ التي نحن في صدد ذكرها، والتي يستعملها الشاعر - في الأغلب - كإشارات ورموز تساعده على إثراء قصيدته موضوعياً وفنياً، فهو بهذا التوضيف اللائق للقصيدة والمجمل بالرموز والإشارات التاريخية يرينا مدى تمكنه التاريخي؛ جاعلاً من خباياه ومكنوناته النفسية ومشاعره الوجدانية هي التي تتكلم، وتستطيع أن تجذب المتلقي وتضفي على نصه جمالاً ومتعة، والتعبير عن هذا كله، لا يتم إلا عن طريق تحكم الشاعر بخياله الخلاق، جاعلاً من تلك الإشارات والرموز صور شعرية حية نابضة لها مدلولات واتجاهات مختلفة، ويكمل الشاعر تغزله بالمحبة حتى نراه يستعير عمل القلم أو فرشاة الرسم ويوظفها توظيفاً جمالياً أخاذاً محاولاً أن يضع النجمة أمام الأمر الواقع وهي ترسم وجه حبيبته، وكأنه يقول إن هذه النجمة ليست وضيغتها الرسم، بل لرسم حبيبي فقط، بدليل عبارة (وكتب على النجمة الاستعمال لخمرة واحدة فقط)، فهذه العبارة المتداولة لأكثر الحاجات والمستلزمات التي يحتاجها الإنسان، ويكون استخدامها لمرة واحدة لا غير، فهو يوظف هذه العبارة كي يصل بالقارئ إلى ما يصبو إليه من تلك الصورة الشعرية المرسومة في مخيلة الشاعر.

بعد الخاسرة صباحاً" [24، ص78]

وهي تُكثِرُ نَزَوَاتِهَا نَحْوَ ضَحِيَّةٍ

لا ذنب لها سوى إنها تؤمن

بأن الحب شبحٌ ثمين.....

في هذا النص الشعري نلاحظ ونشخص إحدى الكلمات التي نراها مرجعية تاريخية وهي (يُكشّر)، وسبب رؤيتها مرجعية تاريخية هو هو ذلك الانزياح والابتعاد الذي نراه في شعراء كتابة النص الشعري الحديث عن هكذا كلمات قد يرونها هم غير متداولة على أسماع القارئ؛ مما يصعب عليه استذوق النص الشعري، وهي من الفعل الرباعي (كَشَّرَ)، وهو صيغة مبالغة من الفعل (كَشَرَ)، فيقال كَشَّرَ الشخص، أي أظهرَ استياء وعدم رضا في أمر ما، وكَشَّرَ عن أسنانه، أي كشفها، ولكن الشاعر هنا قد استجد بهذه الكلمة، كونه رأى فيها جبل النجاة وفرشاة الرسم التي عبرت بأدق التفاصيل لرسم لوحة مخيلته وهو يصف نفسه الأمانة وهي تفتقر تلك الضحية (المحبوبة) التي طاعته لرسم خارطة الحب معاً، وهو يبرئها عن كل ذنب، ويخطئ نفسه علناً، على مرأى ومسمع القارئ، وقد سبق لهذه الكلمة أن تقول قولتها في نصوص لشعراء قداما، فيقول الشاعر العباسي محمد بن حازم الباهلي "[52، ص80]

وَأَنْ من الأخوان أخوان كثيرة وأخوان حياك الأله ومرحبا

ومن استعمالات هذه الكلمة في الشعر الأموي حيث يقول جرير "[53، ص167].

إذا كشرت إليه يقول بلوى إلى تيمية كعصا المليل

ولكن شاعرنا في نصه قد استعار معنى التكشير ليوظفه في نزوته محاولاً وضع الصورة الحسية إلى جانب الصورة المرئية، ونحن نعرف أن فعل التكشير يراد به صورة مرئية وواضحة في الوجه، عكس النزوة التي هي قوة بابلوجية في الإنسان لا شعورية في حالة نشاط وأثرة متواصلة، وتتبع نوع من المجال والحيز في الجهاز النفسي، ومنبعها هو جسدي، مثل الجوع أو العطش أو الرغبة الجنسية، ومن هنا تبدأ فكرة الشاعر محاولة منه دمج الصورتين معاً، فالموضوعات التي يختارها الأدباء من الطبيعة والتاريخ -كمثال- ليعالجوها في اثر، في فن، تدل على توسيع كبير لنطاق الاهتمام الإدراكي بحدث، بفعل بمنجز إنساني، يدفع إلى أمام، وبالتالي تدل على توسيع كبير أيضاً لمدى استيعاب الجوهر والروح "[54، ص112]. وهناك شيء لافت للانتباه وهي استخدام الشاعر لكلمة (نزوة)، وهذا ما نجده متعارض بين الحبيين، النزوة تبرر العيوب، ولكن الحب يخفيها، وكذلك النزوة تمر مرور الكرام، لا يمكنها مقاومة الوقت، فلو هجرت وقت قصير نسيت من كان قلبك ينبض لأجله، وهذا اعتراف صريح من الشاعر بأنه يعيش نزوات نفسية بلا حب صادق.

بين حقائق السفر [55، ص33]

مذياح قديم..... تلفاز من الخشب ذو (اللمبة)

جدتي..... حكايات الانقلاب

جاء الزعيم ذهب الزعيم

ردة تشرين

في هذا النص الموجز نجد الشاعر يحاول أن يأخذ القارئ إلى العقد الستيني من القرن الواحد والعشرين، عبر استذكارهما داخل رياض النص الشعري والإشارة إلى أهم الأحداث التي يراها الشاعر شواهداً لذلك العقد الفريد، التي لا يستطيع أن يضعها خلف ظهره وهو مقل على السفر، حيث يبتدأ من أقدمها زمناً (المذياح)، مضيفاً إليه كلمة (قديم)

ليدل فترة دخوله عام (1936) إلى العراق، ثم يلحقه بالقول (تلفاز خشبي ذو اللمبة)، فهو عبر كلامه عنه يرسم لنا الإندهاشة التي تعتريه، حيث رؤيته لهذا الجهاز والفرحة تملأ ناظره في وقتها، فيعد تلفزيون العراق أول تلفزيون عربي بدأ إرساله التلفزيوني الأول عام 1954، وبدأت القصة قبل ذلك بعام حين حضرت إحدى الشركات الألمانية للمشاركة في معرض تجاري للأجهزة الإلكترونية في بغداد وصادف أن بين معروضاتها مرسله للبث التلفزيوني باللونين الأبيض والأسود مع استوديو صغير مجهز بلوازم التصوير وعدد من المراني (أجهزة التلفاز) التي شدد انتباه العراقيين وأصابتهم بالدهشة كونهم لم يروها أو يسمعوها من قبل، وبعد انتهاء المعرض قررت الشركة إهداء تلك المعروضات إلى حكومة العراق الملكية، وبهذا يعتبر التلفزيون العراقي أول محطات التلفزيون الناطقة باللغة العربية في العالم على الإطلاق، "[56،ص5]. ثم تراه ينتقل إلى رمز وصورة أخرى من صور الستينات وهي جدته، ومحاولة منه ربط حكاياتها بالانقلابات التي كانت تشغل شأن كل مواطن عراقي، لما خلفته تلك الانقلابات من أزمت اجتماعية وسياسية هتكت بالشارع العراقي أن ذاك، ونظرا لأهمية هذه المرجعية ودورها في تكوين بنية الشاعر الثقافية، أكد عليها ابن طباطبا العلوي (ت:322)، في حديثه عن القوى والأدوات الفعالة في سقل موهبة الشاعر، إذ ركز على الوعي بالحدث التاريخي، أو فهم الصراع المتمثل بالحروب، من أجل فهم التغيرات الحاصلة في تلك المجتمعات، ليقوده ذلك لفهم هذه الطبائع التي ستكون موضوعاً لشعره ومداراً لفنه "[57،ص51]. وأبرز تلك الانقلابات هي حركة تشرين ومعارضيتها ومؤيديها حيث نراه يكرر (جاء الزعيم ذهب الزعيم)، تأكيداً منه تكرار الخلافات واستمرارها بين الأحزاب والسلطة الحاكمة بقيادة عبد الكريم قاسم الذي لقب ب(الزعيم)، فحركة 18 تشرين التصحيحية حسب رأي قادتها أو انقلاب أو ردة حسب رأي معارضيتها، والتي قام بها رئيس الجمهورية العراقية عبد السلام محمد عارف لإقصاء حكم حزب البعث، حيث نجح بالتعاون مع شخصيات سياسية وضباط أعضاء في تنظيم الضباط الوطنيين أو الأحرار لحركة 14 يوليو 1958، وبعض الشخصيات التي تنتمي للتيار العربي وأخرى مستقلة من عسكريين ومدنيين والتي ساهمت في تنفيذ حركة 8 شباط 1963 ضد نظام حكم رئيس الوزراء الأسبق العميد عبد الكريم قاسم، وكانت حلقة ضمن مسلسل انقلابات شهدتها العراق في تلك الفترة "[58،ص4]. والسؤال الذي يدور في ذهن الباحث، ما المغزى من ذكر هذه الحادثة؟ هل هو منحاز إلى فئة ما من هاتين الفئتين؟ أم إنه يريد أن يقول إن الجانب الأمريكي كان ولا يزال له اليد الطولى في التحكم بالبلد سياسياً واقتصادياً، فهي إشارة من الشاعر إلى القارئ لمراجعة صفحات التاريخ، ومعرفة العدو الحقيقي لهذا البلد، وما يؤكد صحة رأينا هو اشارت التقارير الأمريكية، ومما له مغزاه ما ورد في مذكرة وزارة الخارجية الأمريكية فيما بعد إلى سفارتها في بغداد في الخامس من شباط 1963 ما نصه: نحن نتفق مع السفارة ان العراق بلا شك اصبح من الناحية الفعلية قاعدة سوفيتية، ويبدو من تلك الاشارات التي شكلت قناعات كافية لدى الادارة الامريكية ان يستقر رأيها إلى تقديم الدعم للبعثيين في حال تنفيذهم انقلاب ضد عبد الكريم قاسم "[59،ص6]. فهو يمزج الماديات (مذياع، تلفاز، حقائب، جدتي) بالمعنويات (انقلاب، ردة تشرين)، وعليه ينبغي في استخدام الكلمات اليومية في الشعر أن ترتفع عن مستواها اليومي إلى مستوى الأداء الشعري الممزوج بالخيال لرسم خارطة الطريق التي يحدد عبرها ملامح مخيّلته.

الخاتمة.

بعد أن تعرف هذا البحث على المرجعيات التاريخية عند أبرز النصوص التي وجدناها مادة دسمة لبحثنا، أصبح إلزاماً علينا أن نبين أهم ما لمسناه فيها، فتعاملهم مع ذلك الموروث التاريخي بشكل عام ونسجه في جسد نصوصهم، مكنهم من أن يزرعوا فيها بُعْداً قَدَرها أن تتجاوز عصرها، وجعلها تنبض بالحضور المستمر وأكسائها ثوب التجدد والواقعية، تاركاً خيطاً دقيقاً لمتلقيه يصل عبره إلى فضاء النص الشعري، محرضاً مخيلته إلى أكثر من تأويل، مازجاً تجربته الذاتية في السياق ذاته، واضعاً من الرمز في جسد قصائده صورة استقرازية للقارئ، مؤكداً له أنه ذو وعي تام ولمم بالجوانب التاريخية عبر تلك الرموز التي تتغير زمنياً ومكانياً، وقد أسهم هذا التداخل التاريخي في إثراء النص الأدبي دلاليًا، وجعله ذا إيحائية عظيمة عبر مراعاة الوضوح في وصف الفكرة بدلاً من تشكيلها بالصورة، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلاً من الجملة في بعض النصوص، واعتماد الجملة أساساً للوصف التاريخي في البعض الآخر، محاولة منهم التعايش بين الزمنين الماضي والحاضر، مؤكدين أن مبدأ التوافق أو التعارض خياراً متروكاً للقارئ.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر.

-القرآن الكريم.

[1] استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997م.

[2] ديوان خارج الوقت داخل الحواس، عمار الصلف، دار نشأت للنشر، 2019.

[3] معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، د. مجدي وهبة، كامل المهندس 1981.

[4] تخصيب النص، محمد الجزائري، دار أمانة عمان الكبرى، 2000.

[5] القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، علي المتقي، المطبعة الوراقية الوطنية، مراكش، ط1، 2009.

[6] الشعر والزمن، جلال الخياط، وزارة الإعلام العراقية، 1975.

[7] جاسم المطير، نقرة السلطان، دار المكتبة الأهلية، البصرة، 2008.

[8] الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1996.

[9] انتفاضة الموصل - ثورة الشواف - 7 آذار 1959، حازم حسن العلي، الدار العربية للموسوعات، 1987.

[10] ما أقوله للنحات، أنمار مردان، دار الفرات للثقافة والأعلام، 2020.

[11] الأمالي المطلقة، الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، بيروت، 1995.

[12] مجلة المدينة، شهرية أردنية إلكترونية، نوفمبر 2016، الساعة الثانية عشر مساءً.

[13] الأمثال العربية القديمة، للمستشرق دOLF زلهام، ترجمة رمضان عبد التواب، بيروت، 1970.

[14] الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار العودة وإدار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.

- [15] جبار الكواز، ديوان أحزان صانع الطين، بغداد، دار الرواد المزدهرة، ط1 2018.
- [16] أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
- [17] أشهر الأمثال العربية، وراء كل مثل قصة وحكاية - وليد ناصيف، دار الكتاب العربي دمشق، 2011.
- [18] مجمع الامثال، الإمام أحمد بن محمد أبو الفضل الميداني، تح محمد محي الدين، مكتبة مشاة، طهران، 1346هـ.
- [19] معجم التعابير الاصطلاحية في العربية المعاصرة، وفاء كامل فايد، ط1، القاهرة، جامعة القاهرة، 2007.
- [20] دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيماش، دار الرشيد للنشر، بغداد- العراق، ط2، 1982.
- [21] تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام العراق، 1975م.
- [22] ديوان مالم يقله قلبي، وداد الواسطي، ط1، دار الصواف للطباعة والنشر، بغداد، 2018.
- [23] الرمز ودلالته في الشعر المغربي العربي المعاصر، عثمان خشلاف، دار التبئين الجاحظية الجزائر، ط1، 1995.
- [24] متى يكون الكون هامشاً، أنمار مردان، ط1، دار الفرات للثقافة والأعلام، بابل، 2019.
- [25] الأمثال والحكم، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، الجمهورية الإسلامية الإيرانية، 1987.
- [26] ديوان محمود سامي البارودي، محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
- [27] ديوان أغاني الصموت، ولاء الصواف، سورية دمشق، ط1، 2018.
- [28] التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ، صالح هويدي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2007.
- [29] في حادثة النص الشعري، دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009.
- [30] ديوان أبجدية الدخان، محمد الوائلي، ط1، 2019، قصيدة اللواء المستباح، دار الكتب والوثائق، بغداد.
- [31] الظاهرة الشعرية العربية، حسين خمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011م.
- [32] المستدرك على الصحيحين، الحافظ بن عبد الله الحاكم النيسابوري، ج2، دار المعرفة، بيروت.
- [33] قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- [34] المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الأندلسي عصري الطوائف والمرابطين حسين مجيد رستم، كلية التربية، جامعة البصرة، 2008.
- [35] قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- [36] المسيحية مقارنة الأديان، أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1998.
- [37] الطبقات الكبرى، محمد بن سعد بن منيع الزهري، دار الهجرة للنشر والتوزيع، الرياض، ج4، 1991.
- [38] السير، ابي أسحاق الفزاري، تحق فاروق حمادة، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987.

- [39] توظيف المرجعيات الثقافية في شعر محمد مردان، دار ضفاف، 2013.
- [40] أساليب الشعرية العربية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- [41] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، 2003.
- [42] تاريخ الأمم والملوك، كارل بروكلمان، ج3، ترجمة: عبد الحليم البشار، دار المعارف، القاهرة، 1993.
- [43] شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد المعتزلي، تح: محمد ابراهيم، دار الكتاب العربي، ج1، 2007.
- [44] الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، د. صالح هويدي، دار الشؤون العربية، 1989.
- [45] اليوم السابع، صحيفة أخبارية الكترونية، الشركة المصرية للصحافة، الأربعاء، 8 أبريل، 2020.
- [46] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.
- [47] خصوصية الخطاب الشعري في ديوان طواف المغني الحبيب الزبيدي دراسة في ظاهرتي الانحراف الاسلوبي والتناص، ابراهيم الكوفي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج (29) ع (1)، 2002.
- [48] الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. خالد الكركي، دار الرائد للنشر والتوزيع، 1989.
- [49] العباب الزاخر واللباب الفاخر، رضي الدين الحسن بن محمد بن الحسن بن حيدر العدوي العمري القرشي الصغاني الحنفي - توفي: 650هـ/1252م، وزارة الاعلام العراقية، دار الرشيد، 1981.
- [50] تهذيب اللغة، أبو منصور الأزهري - توفي: 370هـ/980م، دار الكتب العلمية، 2004.
- [51] ديوان: موقع الكتروني تم انشاؤه عام 2013، يعني بالمرجعيات التاريخية والادبية.
- [52] كتاب واقعية الإسلام ومثالية المسلمين، عيسى محمود طه، دار الكتب العلمية بيروت، 2010.
- [53] ديوان جرير، جرير بن عطية الخطفي، دار بيروت للطباعة النشر، 1986.
- [54] خطاب الإبداع، محمد الجزائري، دار الشؤون الثقافية العامة، 1993.
- [55] الحياة برمية نرد، ناصر أبو الورد، مصر، دار النخبة، 2018.
- [56] جريدة الصباح الجديد، اسماعيل زاير، بغداد، 2004.
- [57] الصنعة الفنية في التراث النقدي حسن أحمد بنداري، دار الكتب، بيروت، ط1، 2000.
- [58] جريدة الحوار المتمدن، حامد الحمداني، العدد 4279، بغداد، 2013.
- [59] جريدة ملاحق المدى، عبد الله حميد العتابي، بغداد، 7-2-2021.