وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

حضور النص الجاهلي والإسلامي في الشعر العراقي الحديث
(جيل الستينيّات)

رسالة قدمتها الطالبة

رنا جمعة صالح

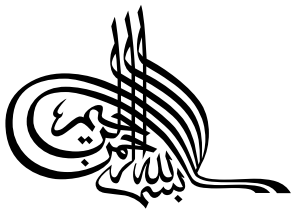
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية– جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

علي متعب جاسم

١٤٣٣ هـ ٢٠١٢ م



﴿ نٓ ۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ﴾

(سورة القلم : الاية١)

الإهداء

إلى القمر الذي تدور حوله النجوم سيدنا محمد صلى الله عليه

وسلم

إلى من خطواتهم تراودني ليلا نهارا عائلتي الكريمة وفاءً ومحبة

إلى رفيق دربي اشكر صبره علي زوجي

إلى من لم تزل الحروف في لسانه بعدُ تتعثر ولدي يونس

رنا

الشكر والثناء

قد تتعثر الكلمات على اللسان لكنها حتما لم تكن كذلك إلا لعظيم ما يثقلها من رفعة المكانة وكبير الهيبة لأستاذ يتربع على عرش قلوب تلامذته لِمَ يكبرونه فيه من حبوة الأب الحنون والأخ الناصح والمعلم الحريص أستاذي الدكتور على متعب جاسم لك مني وافر الشكر والامتنان . . .

رنـــا

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(**حضور النص الجاهلي والإسلامي في الشعر العراقي الحديث (جيل الستينيّات)**)والمقدمة من قبل طالبة الماجستير **(رنا جمعة صالح)** قد جرت بإشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع /

الاسم أ.م.د علي متعب

توصية رئيس القسم :

بناءاً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع/

الاسم: م.د محمد عبد الرسول سلمان

رئيس قسم اللغة العربية التاريخ

/ / ٢٠١٢م

.أ

إقرار الخبير العلمي

أشهد أني قرأت الرسالة الموسومة ب ((حضور النص الجاهلي والإسلامي في الشعر العراقي الحديث (جيل الستينيّات)))التي قدمتها الطالبة (رنا جمعة صالح ذياب) إلى كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالى، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، وقد وجدتها صالحة من الناحية العلمية.

التوقيع:

أ.م.د.سلافة صائب العزاوي

الخبير العلمي

/ / ٢٠١م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة، نشهد أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ ((حضور النص الجاهلي والإسلامي في الشعر العراقي الحديث (جيل الستينيّات)) وناقشنا الطالبة (رنا جمعة صالح ذياب) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها (الأدب) وبتقدير ( ).

التوقيع:
الاسم:أ.د. علي حداد حسين
التاريخ:
رئيسا

التوقيع:
الاسم:أ.د.خليل إبراهيم عبد الوهاب
التاريخ:
عضوا

التوقيع:
الاسم:أ.م.د. ستار عبد الله
التاريخ:
عضوا

التوقيع:
الاسم:أ.م.د.علي متعب جاسم
التاريخ:
عضوا ومشرفا

مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى على قرار اللجنة

التوقيع:
أ.م.د.نصيف جاسم محمد
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية
التاريخ / /٢٠١٣م

الإهداء

إلى القمر الذي تدور حوله النجوم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من خطواتهم تراودني ليلا نهارا عائلتي الكريمة وفاءً ومحبة

إلى رفيق دربي اشكر صبره علي زوجي

إلى من لم تزل الحروف في لسانه بعدُ تتعثر ولدي يونس

رنا

د.

الشكر والثناء

قد تتعثر الكلمات على اللسان لكنها حتما لم تكن كذلك إلا لعظيم ما يثقلها من رفعة المكانة وكبير الهيبة لأستاذ يتربع على عرش قلوب تلامذته لِمَ يكبرونه فيه من حبوة الأب الحنون والأخ الناصح والمعلم الحريص أستاذي الدكتور على متعب جاسم لك مني وافر الشكر والامتنان . . .

رنا

.هـ.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإقرارات	أ- ج
الإهـــــداء	د
الشكر والتقدير	هـ
المقدمة	٢-٥
التمهيد	٧-٢٠
الفصل الأول : النص موجهاً قرائياً	
المبحث الأول : العنوان موجهاً قرائياً	٢٢-٤٥
المبحث الثاني : المقدمات الافتتاحية موجهاً قرائياً	٤٧-٦٠
الفصل الثاني : حضور النص الموروث في المتن الستيني	
المبحث الأول : النص الظاهر	٦٢-٨٤
المبحث الثاني: النص الخفي	٨٦-٩٩
الفصل الثالث : ظاهرة القناع والرمز عند جيل الستينيات	
المبحث الأول: قصيدة القناع والشخصية عند جيل الستينيات	١٠١-١٢٣
المبحث الثاني : ظاهرة الرمز عند الشاعر الستيني	١٢٥-١٤٤
الخاتمة	١٤٦-١٤٧
المصادر	١٤٩-١٥٩

التمهيد

أولاً : مفهوم النص

ثانياً : مفهوم الحضور

ثالثاً : الشاعر الحديث والتراث

الفصل الأول

(النص موجهاً قرائياً)

المبحث الأول

العنوان موجهاً قرائياً

الفصل الأول

النص موجهاً قرائياً

المبحث الثاني

المقدمات الافتتاحية موجهاً قرائياً

الفصل الثاني

حضور النص الموروث في المتن الستيني

المبحث الأول

النص الظاهر

الفصل الثاني

حضور النص الموروث في المتن الستيني

المبحث الثاني

النص الخفي

الفصل الثالث

ظاهرة القناع والرمز عند جيل الستينيات

المبحث الأول

قصيدة القناع والشخصية عند جيل الستينيات

الفصل الثالث

ظاهرة القناع والرمز عند جيل الستينيات

المبحث الثاني

ظاهرة الرمز عند الشاعر الستيني

المصادر

المقدمة

الخاتمة

المقدمة

الحمدُ لله نحمدهُ ونستعينه ، ونعوذ به من شرورِ أنفسنا وسيئاتِ أعمالنا ، والصلاة والسلام على نبينا محمدٍ (ﷺ) وعلى آله وصحبه أجمعين إلى يوم الدين .

وبعد:

تعددت الدراسات، وتنوعت مباحث القول في الشعر العراقي الحديث، ومنطلقاته الفنية ، باتجاهاتٍ شتى ، ولم تكن هذهِ الدراسة لتجد لنفسها مكانة بين هاتيك الدراسات بسهولة ، إذ أن لخصوصية المنهج ، وطريقة المعالجات الفنية ، والتحليلات الدقيقة الأثر الكبير الذي قادنا باتجاه إيجاد فسحة لاكتشاف زوايا لم يسلط القول فيها على المنجز الستيني الشعري، آخذين بنظر الاعتبار المفهوم الفني للجيل الذي تشكّل بفعل عوامل عدة معروفة للدارسين ، فقد حمل أصحاب هذا الجيل بيارق الشعر من بعدِ جيل الرواد ، وأوصلوها الى أيدٍ أخرى ، لتسير سلسلة الشعر التي لا تتوقف .

حاول هذا البحث استنطاق النصوص الستينية لمعرفة مدى حضور النص الموروث (الجاهلي والإسلامي) فيها ، والكيفية التي تشكّل بها ذلك الحضور لديهم وقد أغفلنا في دراستنا هذهِ الجانب الإحصائي ، بل كانت دراستنا انتقاء نماذج تُحدد مفهوم ذلك الحضور ، وآليات وجودهِ هي مبتغانا ، وقد وقع الاختيار على عددٍ من الشعراء الستينيين بعد قراءاتٍ متتاليةٍ لشعرهم وهم : (خالد علي مصطفى ، حميد سعيد ، يوسف الصائغ ، سامي مهدي ، ياسين طه حافظ ، حسب الشيخ جعفر ، فاضل العزاوي ، محسن أطميش ، علي جعفر العلاق)، لا لأنهم من خيرة الشعراء الستينيين فحسب ، بل لأن ظاهرة حضور النص الموروث تجلت بوضوحٍ في شعرهم مما أغنانا عن غيرهم .

اتبع البحث منهجا تحليلياً في دراسة الموضوع إذ تناول الجانب النظري أولاً ، ومن ثم أردفهُ بتحليل النصوص الشعرية تحليلاً أفادَ من سياقات النصوص وتركيبها الفني ، مقسماً ذلك على تمهيدٍ وثلاثة فصول ، وخاتمة ضمّت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

يحتوي التمهيد على مباحث ثلاثة :

المفصـل الأول: حَـد الـنص لغـةً واصـطلاحاً، مفهومـهِ عنـد النقـاد العـرب القـدامى والمحدثين .

المفصل الثاني: تناولت فيه مفهوم الحضور، وقد تطرقتُ من خلالِ ذلك الى حد النص بشكلٍ يسير، لكي أميز بين مفهوم الحضور ومفهوم التناص.

المفصل الثالث : درستُ فيهِ علاقة الشاعر الحديث بالتراث، لأصل بذلك الى علاقة الشاعر الستيني بالنص الموروث (الجاهلي والإسلامي).

أمّا الفصل الأول: فقد خُصص لدراسة العتبات الستينية بوصفها موجهاً قرائياً للنص من خلالِ مبحثين: .

المبحـث الأول: بينّـا فيـهِ أثـر المـوروث الجـاهلي والإسـلامي فـي عنونـة النصـوص السـتينية ، إذ عَمـد بعـض الشـعراء السـتينيين إلـى صـياغةِ عنوانـاتِ قصـائدهم مـن النصوص الجاهلية والإسلامية .

المبحث الثاني: بينّا فيه أثر ذلك الموروث في عتبة المقدمات الافتتاحية، التي يفتتح بها الديوان أو النص، إذ إن بعضها تَشَكّل من الموروث الجاهلي والإسلامي .

وأمّا الفصل الثاني : فقد درسنا فيه كيفية حضور النص الموروث في المتن الشعري الستيني، وذلك من خلالِ مبحثين: **الأول** : أطلقنا عليه تسمية(**النص الظاهر**)، ذلك لأننا بينّا فيه حضور النص الموروث بالشكل الظاهر الذي يظهر للقارئ بوضوح، ويستطيع إرجاعه الى منابعهِ الأصلية من دون عناء .

الثاني: أطلقنا عليه تسمية (**النص الخفي**)، الذي لا يظهر للقارئ أول وهلة، إنما يتطلب منه عدة قراءات لاكتشاف ذلك.

أما الفصل الثالث: فقد درسنا فيه ظاهرة القناع والرمز عند الشاعر الستيني، وقد تناولنا الرموز والأقنعة التي لها مساس بالموروث الجاهلي والإسلامي، والتي يمكن أن تُعد رموزاً جاهليةً أو أسلاميةً ذلك هو موضوع بحثنا، وتم من خلالِ مبحثين:

الأول: ظاهرة القناع عند الشاعر الستيني، إذ حَددتُ مفهوم الظاهرة أولاً، ومن ثم كيفية حضورها عند الشاعر الستيني، وأهم الأقنعة الموروثة لديهم من خلال تحليل بعض نصوصهم.

أمّا الثاني: فقد حددتُ فيه مفهوم الرمز وكيف تناوله الشاعر الستيني، واهم الرموز التي يمكن أن تُعد رموزاً تراثيةً.

وقد حاولنا من خلال فصول البحث الثلاثة أن نبين كيفية تشكّل الموروث (الجاهلي والإسلامي) بين الجيل الستيني والجيل الذي سبقه (مرحلة الرواد)، بوصفهِ الخطوة الأولى في صعود سُلّم الشعر لدى جيل الستينات ، مسترشدين بكثيرٍ من المصادر التي أعانتنا في الوصل أو الاقتراب الى ما نرمي إليه كان من أبرزها: (الموجة الصاخبة لسامي مهدي ، دير الملاك لمحسن أطيمش ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث لعلي عشري زايد ، اتجاهات الشعر العربي لاحسان عباس ، شجر الغابة الحجري لطراد الكبيسي وأثر التراث في الشعر العراقي الحديث لعلي حداد) ومصادرٍ أخرى ذُكرت في متن البحث ، متجاوزين بفضل الله صعوبات كثيرة كان أكثرها شدّة، يستدعي هذا الموضوع قراءات متأملة طويلة في بطون كتب التراث والنصوص الستينية لملاحقة الأثر لاسيما وأننا اعتمدنا حضور (النص) بوصفهِ ظاهرة كتابية لا تنتمي الى تجنيس أدبي واحد فلاحقنا النصوص القرآنية والواقعة التأريخية وأقوال نثرية مأثورة ، فضلاً عن النصوص الشعرية الموروثة مؤمنين بأن (الأمواج الهادئة لا تخلق بحاراً شجاعاً).

وإذ أُشارف على الانتهاء من كتابة المقدمة، فإن الإدعاء بكمال العمل غير صحيح وليس وارداً مطلقاً، إذ الكمال والتمام لله وحده، وليس لنا إلا السعي لما يوفقنا الله فيه، ونأمل أن يكون في جهدنا خيرٌ لمن يَطّلع عليهِ ، إذ يفتحُ أفقاً للمناقشةِ أو باباً للردِ أو نافذةً للفائدةِ، ولابدَّ لي من الوقوف إنحناء لكلِّ من أسهمَ بالقول أو بالرأي أو بالتشجيع من أجل إتمام هذه الرسالة، وأخص أولاً أُستاذي المشرف الأستاذ المساعد الدكتور علي متعب جاسم الذي أقترح عليَّ موضوع الرسالة ، وأطال النظر قارئاً ومناقشاً لمفاصلها ولم يبخل عليَّ بعلمٍ أو مشورة ، وأساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور خليل إبراهيم القيسي والأستاذ الدكتور فاضل عبود التميمي

والأستاذ الدكتور إياد عبد الودود الحمداني والأستاذ المساعد الدكتورة منى شفيق توفيق والدكتور محمد عبد الرسول والأستاذ سعد جمعة صالح، والى كلِّ من أسهم على نحو بآخر في إنجاز هذا البحث، وكلُّ ما أرجوه أن أكونَ وفيّةً لكرم أخلاقكم وطيب ما علمتموني، ولكم كل الاحترام، إن هذا بعض غرسكم، وعسى أن يهدينِ ربي لأقرب من هذا رشدا .

الباحثة

أولاً : النص لغةً واصطلاحا

النص لغةً :

هنالك معان متعددة للنص وردت في المعاجم العربية ، فقد جاء معناه في لسان العرب الرفع((النص : رفعك الشيء، نص الحديث ينصهُ نصّاً رَفَعه ، ونص المتاع جعلهُ بعض على بعض))[١] .

وقد ورد ذكره في القاموس المحيط بمعنى الحركة ((نص الشيء حركه، ونص العروس أقعدها على المنصة))[٢] .

وقد يقترب المعجم الوسيط من المعنى الذي نَمنحهُ للنص في وقتنا الحاضر((النص: معناه صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها))[٣] .

ففي هذا المعنى يقترب من دلالة النص الاصطلاحية ، فهو الوعاء الذي توضع فيه المادة الأدبية وترسل إلى المتلقي بطريقةٍ ما، شعرية كانت أم نثرية .

النص اصطلاحاَ :

هنالك تعريفات عديدة للنص تعكس وجهات نظر أصحابها ، فقد عرفهُ **رولان بارت** ((انه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تعرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إليه سبيلا)) [٤] .

ويطلق بول ريكور مصطلح النص على ((كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة))[٥] .

---

(١) لسان العرب : مادة نصص .

(٢) القاموس المحيط : مادة نصص .

(٣) المعجم الوسيط : مادة نصص .

(٤) نظرية النص : رولان بارت ، ترجمة وتعليق : محمد خيري البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣، ١٩٨٨م: ٨٩ .

(٥) النص والتأويل : بول ريكور، ترجمة : منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، ١٩٨٨م : ٣٧ .

ويعرفه برتينتو بأنه ((مقطوعة معينة من العلامات اللغوية حتى وإن كانت غير مرتبطة ، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياقٍ ملائمٍ لها)) [١] .

وقد عرفته جوليا كرستيفيا بأنه ((جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معهُ))[٢].

وما يميز النص الأدبي بحسب رأي ريفاتير هو ((طاقتهُ الدلالية الكامنة في تماسك إحالات شكل منهُ على شكل آخر ، وفي ظاهرة ترديد النص ما يقولهُ ، على الرغم من تنوع طريقة القول تنوعاً دائماً))[٣] .

أي إن النص الأدبي يتوقف بحسب رأي ريفاتير على مشكل الأدبية ، فلا أدبية خارج نطاق النص ، ولا يوجد نص أدبي خالٍ من الأدبية، ولا تُفحص الأدبية إلا من خلال نصوص أي صروح مشيدة ، وهذا يعني أن النص لابد أن يكون له وجودٌ ملموسٌ ، تدرك أدبية الأثر، من خلال النصوص تحليلاً أسلوبيا، لأن المحلل الأسلوبي ينطلق في البحث عن النص الذي هو صرحٌ مكتملٌ البناء ... متبعاً سمة الفردية في الأثر، وهذه السمة الفردية هي تسمى أسلوبا[٤]. وقد جاء مفهوم النص عند هارتمان بأنه ((علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي))[٥] .

---

(١) النص بوصفهِ إشكالية راهنة في النقد الحديث: فاضل ثامر، مجلة (الأقلام)، ع٣-٤، ١٩٩٢ : ١٧ .

(٢) علم النص: جوليا كرستيفيا ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة ، عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب : ٢١ .

(٣) ريفاتير: عن مقال (النص وقضاياه) : محمد الهادي الطرابلسي ، مجلة (فصول) ، ع١ ، ١٩٨٤: ١٣ .

(٤) يُنظَرُ : المنزلات ، منزلة النص ، طراد الكبيسي ، ج٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥م: ٨.

(٥) علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات: سعيد حسن بحري: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م: ٩٦.

وفي مدوّنة النقد العربي الحديث، يعكسُ مفهوم النص وتعريفهُ تقارباً أو انعكاسا للرؤية النقديّة الغربية فقد ذهب د. علي حداد الى كونهِ ((تشكيلاً لغوياً ذا خصوصية تعبيرية ، تؤيدها مستويات متعددة من الأداء الجمالي المنسجم في تكوين بنية خاصة، تستفيد من المنجزات المعرفية والجمالية ومختلف أنماط التعبير الأدبي والفني)) [١].

ومن خلال هذه الرؤية لمفهوم النص، يدعو الدكتور علي حداد إلى ((استخدام مفردة (**نص**) للإشارة إلى ما هو كتابي إبداعي، لكي تخرج بها عن التداول في مختلف أشكال الكتابة، ونوجزها في حدود الممارسة الأدبية))[٢] .

ويورد الدكتور محمد مفتاح تعريفات عديدة للنص تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجيه مختلفة ، فهناك التعريف البنيوي ، وتعريف اجتماعيات الأدب ، والتعريف النفساني الدلالي ، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب ... الخ .

فالنص هو :

- **مدونة كلامية:** يعني إنه مؤلف من كلام...
- **حدث :** فكل نص هو حدث يقع في زمان ومكان ...
- **تواصلي:** أي انه يهدف إلى إيصال المعلومات والمعارف ونقل التجارب إلى المتلقي.
- **مغلق:** أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية .
- **توالدي:** إي إن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية.[٣]

---

(١) النص وأسراره: إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة: د. علي حداد، ط١، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، الجمهورية اليمنية: ١٩.

(٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٣) ينظر :تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص):د. محمد مفتاح، ط١، ١٩٨٥، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا . المغرب:١٢٠.

ومن ثم فان النص هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة [١] .

وقد ظهر النص بوصفهِ مصطلحاً إجناسياً للإبداع الذي يحاول أن يجمع بين الشعر والرواية والقصة ، في كتابة إبداعية جديدة لا جنس لها ، ولكنها تخترق كل (**الأجناس**) الأدبية ، من أجل تأكيد (**جنس**) أدبي جديد، هو (**الكتابة**) ، وغالباً ما يكتب على غلاف هذه الكتابة : نصوصاً إبداعية [٢] وبذلك فأن البحث يتبنى مفهوم النص ويدرسُ حضورَهُ ، بغض النظر عن كونهِ قرآنياً أو شعرياً أو سردياً أو الخ ... فالنص تشكيل لغوي لَهُ أُطرٌ محددة ، ومِن هذا المنطلق سنتعاملُ مَعَهُ .

وقد يتداخل مفهوما النص والخطاب تداخلاً كبيراً في الخطاب النقدي الحديث لدرجة يصعب فيهِ أحيانا أن نميز بينهما ، فقد ذهب بعض النقاد المعاصرين إلى إن النص يقتصر على المفهوم الكتابي ، بينما يقتصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي، ويقدم (فان وابك) تمييزاً أكثر تحديداً ، إذ يُنظَرُ إلى النص بوصفهِ بنية عميقة، بينما يمثل الخطاب بنية سطحية، أو يُنظَرُ إليهما بوصفهما مظهرين: المظهر التجريدي، والمظهر الحسي، فالنص مظهر تجريدي بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية أساسية تتجلى في ملفوظٍ واحدٍ[٣] . أما بريكر فقد عرفهُ بأنهُ ((تتابع مترابط من الجمل ، ويستنتج من ذلك أن الجملة بوصفها جزءً صغيراً ترمز إلى النص ، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام أو علامة تعجب ثم بعد ذلك وصفها على أنها وحدة مستقلة نسبياً[٤] .

ولابد من وجود علاقة بين النص وقارئه أي بين المنشأ (منتج النص) ، وبين المُخَاطَب (المتلقي للنص) ، كما هي العلاقة التي توجد بين النص وصاحبهِ ، لأن

---

(١) يُنظَرُ: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : ١٢٠ .

(٢) يُنظَرُ: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة – : محمد عزام . من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠١ م: ١٣ .

(٣) يُنظَرُ: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث : ١٦ .

(٤) علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات : ٩٦ .

كل نص لكي يمتلك شروط وجوده لابد من وجود تفاعل بين المرسل والمتلقي ، فليس هناك خطاب أحادي الجانب (أي مرسل بدون مرسل إليهِ)، فلا بد من وجود جانب آخر وليكن ذات المرسل نفسها ، كما نجد في بعض أنواع الخطاب ، لذا نجد الدراسات الإنسانية والنفسانية والسياقية ، ركزت على دور المتلقي (قارئ النص) في صياغة الخطاب وتحديد وجهاته[١] .

فضلاً عن إن ((فهم النص وتأويلهِ يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص، وتعتمد صيغة الكتابة المؤسساتية على قدرة القارئ على إدراك العالم كنقطة مرجعية بالنسبة إلى النص، وكذلك على قدرة القارئ على إضفاء سمة الطبيعة أو الواقعية على النص (تطبيع النص)))[٢] .

وفي الدراسات الحديثة اقترن مصطلح النص بمصطلح التناص ، إذ يفاد من المعنى اللغوي ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع بعضها الآخر في ترابطاتها المختلفة، فالنص لا يمكن أن يكون نقياً وبريئاً لأن في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة [٣]، ((وعبر آلية التناص يصبح النص – نسيجاً من المقتبسات المأخوذة من عدد لا يُحصى من مراكز الثقافة)) ، فالنص الأدبي أياً كان جنسهُ (شعر ، نثر) هو مجموعة أقوال الآخرين ونصوصهم ، فأقوال الآخرين تلك ونصوصهم تسمى بـ (النص الغائب) وهو ((مصطلح نقدي جديد ، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة ، ويعني أنَّ العمل الأدبي يدرك في علاقتهِ بالأعمال الأخرى ، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين و (النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أعيدت

---

(١) يُنظَر: دينامية النص (تنظير وانجاز) : د. محمد مفتاح ، ط٣ ، ٢٠٠٦، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان: ٤١-٤٢ .

(٢) دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً: د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٥م ، ٢٦٢ .

(٣) يُنظَرُ: النص بوصفهِ إشكالية راهنة : ١٨ .

صياغتها بشكل جديد ، وليست هنالك حدود بين نص وآخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ، ويعطيها في آن))[١] واحد.

ويذكر الدكتور محمد عبد المطلب أنَّ جيرار جينيت عُني عناية فائقة فيما اسماه (التعالي النصي)، وهو نوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية أو الظاهرة لنصٍ معين مع غيرهِ من النصوص ، وبهذا يكون التعالي النصي متضمناً (التداخل النصي) بالمعنى الدقيق ، والمقصود بـ (التداخل النصي) هو الوجود اللغوي ، سواءاً كان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً ، لنص آخر وربما كانت أوضح صور التداخل بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر[٢]، لأن ((كل نص هو عبارة عن (لوحة فسيفسائية) من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى))[٣] .

فالنص الجديد هو مجموعة نصوص عديدة تم إنتاجها من قبل منتج النص (شاعراً كان أم ناثراً) ، وتعتمد على ثقافة القارئ وفطنته في إرجاع كل نص إلى أصله ، وليس المهم في نوعية النصوص المأخوذة ، وإنما تكمن الأهمية في كيفية التعامل مع تلك النصوص بطريقة تجعل القارئ منسجما مع النص الجديد ويفكر في تحليله ، وإن تلك النصوص التي تم إنتاجها من قبل منتج النص قد تكون ((شعرا أو حكايةً أو واقعةً، شخصية يتم توظيفها، أسطورة يتم استلهامها .. الخ)) وتجدر الإشارة إلى إننا وانطلاقا من مفهوم النص الذي أشرنا إليه سنعتمد ملاحقة النصوص التراثية بوصفها تشكيلاً لغوياً ينضوي أو يُسهم في إنتاج النصوص الجديدة وهو ما اصطلحنا عليه (بالحضور).

---

(١) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي : ١١ .

(٢) يُنظَرُ: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر– لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٥م : ١٥٢ .

(٣) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: د.عبد الله الغذّامي ، ط١، ١٩٨٥م : ٣٢٢ .

ثانياً : **مفهوم الحضور** :

إن مفهومنا لمصطلح الحضور يأتي من كونه قادراً على إيجاد تفاعل حقيقي بين النص القديم والنص الحديث ، وليس بحثاً عن تشكل الأثر وبيانه ومحاولة رصده ، وإنما يحاول أن يقول أن ثقافة الشاعر صانعة نصه ، وليس المهم في رصدها أو رصد جانب منها ، وإنما المهم هو كيف تفاعلت ؟ وماذا أنتجت ؟ أي إننا نتلمس ثقافة الشاعر الستيني من خلال نصوصه ، ولذا يبدو لنا إن مصطلح الحضور أكثر قيمة وأعلى شأنا وأعمق أثراً من مصطلح التناص ، لأن التناص قد يكتفي في أغلب الأحيان على تشكل اثر النص القديم في النص الحديث ومحاولة رصده فقط . لذا ارتأينا عنونة البحث بـ (الحضور) بدلاً من (التناص) .

وقد يتقاطع مصطلح الحضور مع مصطلح الاستحضار، إذ إن مصطلح الحضور وسنقصده بالدقة المطلقة ، إن النص الشعري الستيني يفتح أبوابهُ للتعاشق والاندماج مع نصوص تراثية أخرى لوجود نمط من التجربة ينتجها الشاعر برؤية مغايرة ، وربما يكون هذا بالعكس تماماً مما لمسناه في تجربة الخمسينين الشعرية من عموم العرب، حين راحوا يبحثون في رموزهم الدينية استحضاراً أو إستدعاءاً كما هي البدايات الأولى للجيل الستيني ، ولكن يجوز القول هنا إن معظم الرموز الحاضرة في النصوص الستينية قد أعلنت مغايرتها للسابقين ولا سيما في مراحل نضجها ، وهو ما أفصح عنهُ الشاعر سامي مهدي في كتابه عن الحركة الستينية (الموجة الصاخبة)[١] ، وينبني على ذلك نمط من العلاقات المستوحاة من النصوص القديمة لم تكن نلمسها عند من سبقهم ، ربما بسبب محاولة التفرد والاختلاف عن المشروع الخمسيني، أو محاولة خلق((شخصية شعرية متميزة))[٢]، أو ربما الوقوع تحت مؤثرات جديدة، ((فالشاعر العراقي ظل يلاحقهُ هاجس التجييل والانتقاء إلى تجربة جيل شعري محدد أو حقبة

---

(١) يُنظَرُ: الصفحات: ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠ .

(٢) حوار مع الشاعر حميد سعيد، حاوره: رزاق إبراهيم حسن، (مجلة أفاق عربية)، ع٩-١٠(أيلول، تشرين الأول) ٢٠٠١م: ٤٦.

زمنية معينة، وقد أسهم الهاجس العميق في سعي الشاعر العراقي للتفرد والتميز))[١]، هذا فضلاً عن امتلاك الستينيين روحاً جديدة تدفعهم إلى البحث عن أنماط الكتابة الجديدة[٢]، وكذا ((النزوع إلى التجريب والإفادة من التقنيات المتطورة لإنتاج نصوص ما ورائية لتكون فيما بعد نصوصاً خالدة وصالحة لكل زمان ومكان))[٣] . مما أدى ذلك كُلهُ إلى بروز الطابع الخاص لكتابه جيل الستينات ، إذ إنَّ كل شاعر كان يملك ما هو خاص بهِ ويختلف بهِ عن الشعراء الآخرين، مشكلاً ذلك الغنى والتنوع الذي عُرفت بهِ التجربة الستينية العراقية[٤]

(١) شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشضي : فاضل ثامر ، الناشر : دار المدى ، ط١، ٢٠١٢م:٨٩ .

(٢) يُنظَرُ: الموجة الصاخبة: شعر الستينات في العراق: سامي مهدي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٤م: ٢٣.

(٣) الإغراب في الشعر العراقي المعاصر ، جيل الستينات : د. زينب هادي حسن اللجماوي ، ط١ ، ٢٠١١م : ٣٢ .

(٤) ينظر:الروح الحية ، جيل الستينات في العراق : فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ط٢ ، ٢٠٠٣م : ١٨١ .

ثالثاً : **الشاعر الحديث والتراث**

- **مرحلة الرواد** (**الجيل الخمسيني**)
- **مرحلة ما بعد الرواد** (**الجيل الستيني**)

لقد اتكأ الشاعر الحديث على التراث الذي ((يعني في أهم ما يعنيه ذلك الحضور الغائب ، أو الغياب الحاضر لمفردات الثقافة السالفة على اختلاف مضانها وضروبها))[١] ، لذلك عده مصدراً من مصادر تكوّن مادتهِ الشعرية ، ((فهو عالم واسع محرض لا يحتويه زمان أو مكان ، فالشاعر التراثي يلغي الزمن فيكون حاضراً ماثلاً هو خلاصة الدهور والأحقاب ، التراثي (القديم والمعاصر) قادر على الحضور في الحاضر والبقاء في المستقبل))[٢] ، فالموروث الجاهلي ولا سيما الأدب والموروث الإسلامي ومنه (القرآن) يعدان مادة خصبة يغترف منها الشاعر متى ما شاء ، إذ إن الأدب الجاهلي غني بالصور الشعرية التي تدلُّ على الثقافة العالية التي أمتلكها الشاعر الجاهلي ، فضلاً عما أمتلكهُ القرآن الكريم من قصصٍ وحكايات وشخصيات سلبية وإيجابية وأساليب بيانية يلجأ إليها الشاعر الحديث ويستثمرها في نصوصه الشعرية ، لذا يعد الموروث الجاهلي والإسلامي وسيلة من وسائل إغناء النص الشعري الحديث ومنحهِ الأصالة والحياة ، وقد عمد الكثير من الشعراء إلى استلهام نماذج من النصوص الجاهلية أو الإسلامية ومحاولة صهرها في نصوصهم الحديثة بطرائق وتقنيات متعددة أي محاولتهم (عصرنة النصوص الموروثة) .

---

(١) الجوهرة السوداء – إشكالية قراءة التراث : د. بشرى موسى صالح، مجلة (الأقلام) ، ع(٤– ٥) ، السنة ٤١، ٢٠٠٦، ٨ .

(٢) الشاعر المعاصر والتراث : د. جلال الخياط ، مجلة (الأقلام) ، ع١١، ١٢، السنة ٢٤، ١٩٨٩م: ٢٦ .

ومن العسير على الشاعر الحديث أن يتجرد كلياً من التراث ، فالشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفاً إليه شيئاً جديدا[١] ، ولكن ليس معنى ذلك أنَّ يدخل في التراث ولا يخرج منهُ أو ينغمس في الحاضر ، بل ينبغي أن ينتظم في الماضي، تأريخاً ولغةً وفكراً وحضارةً ، ويتصل في المعاصر فكراً وتأريخاً وحضارةً وبالتالي يعيد بنية الماضي (التراث العربي) والمعاصر (الفكر الإنساني) ليدخلا كعنصرين مهمين في حاضرٍ معروضٍ أمام المستقبل[٢] .

وهنالك مسألة مهمة لابد من التطرق إليها ، وهي ليس من المهم في حضور التراث حضوراً ساذجاً ومحاولة زجهِ في الحاضر بأيّة طريقة كانت ، وإنما تكمن الأهمية في حضور التراث بوعي من قبل الشاعر ذاته ، أي انهُ يحاول استلهامه وإعادة إنتاجه وصياغته صياغة تجعل النص الجديد نصاً إبداعياً يرتقي إلى مستوى التراث الذي تم إنتاجه ، فلا بد للشاعر وهو يوظف النص التراثي أن يتنبه إلى مسألة مهمة ، وهي أن يكون هذا النص مناسباً لأفكارهِ يحتويها ويُعبر عنها في النص الشعري الذي يبدعه ، فالمسألة ذات شقين : أولهما (الحالة الموضوعية) التي يسعى الشاعر إلى تقديمها ، وثانيهما (الحالة التراثية) المستخدمة وما فيها من دلالات ومواقف ذات صلة بالحالة الموضوعية والترابط بين هذين الموضوعين أساس ما يبغيه الشاعر من التراث ، بوصفهِ مظهراً من مظاهر التعبير التي توصل أفكاره إلى المتلقي[٣] .

وقد تتفاوت قدرة الشعراء في طريقة تعاملهم مع التراث ويعتمد ذلك على الفطنة والموهبة والجرأة والبراعة التي يمتلكها الشاعر في حضور النص الموروث وإعادة بنائهِ واحتوائهِ ، فالشاعر البارع حقاً ((هو ذلك الذي يستطيع أن يبعث الحياة من جديد في

---

(١) يُنظَر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م: ١٤٤.

(٢) يُنظَرُ: المنزلات : ج١ / منزلة الحداثة : طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ١٩٩٢م : ١٥ .

(٣) يُنظَرُ: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: د. علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) ، ط١، ١٩٨٦م: ١٧٩.

ألفاظ هي على وشك الاندثار أو الموت ، ويتأتى له هذا من حساسيته الخاصة إزاء المفردة الموروثة))[١] .

فضلاً عن اعتماد ذلك على قرب الشاعر أو بعده من الموروث ، فيجب ((أن نميز في التراث بين الغور والسطح ، فالسطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، أما الغور فيمثل التفكر التطلع والتغير والثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه ، بل أن تتصهر فيه .. فالشاعر الجديد منغرس في تراثه ، أي في الغور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنهُ ، انه متأصل لكنهُ ممدود في جميع الآفاق))[٢] ، ومعنى هذا انه لا يدخل في التراث ولم يخرج منهُ ولم يدخل في أوربا ولم يعرف سواها[٣] ، وعلى هذا ((فعملية الخلق الجديد تنهض من خلال تمثل الموروث ذاتياً ينسجم مع التجربة الشعرية ، أو وعي التجربة التي تحمل سمات خاصة : هي نتاج الفردية والغيرية))[٤].

ولعل لحركة الأحياء تلك الحركة التي سبقت جيل الرواد أثراً كبيراً في جيل الخمسينات ، إذ إنها تمثلت التراث من خلال مرحلة (التعبير عن الموروث) ، بمعنى تسجيل عناصرهِ ومعطياته بدون إضفاء دلالات معاصرة عليها ، فهم تأثروا بالتراث ووظفوه لكنهم لم يحسنوا توظيفه ، ومع ذلك هم لفتوا أنظار الشعراء الرواد إلى وجود نهر هائل من كنوز التراث من خلال (مرحلة التعبير به) بمعنى توظيفهِ فنياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة[٥] ، أي تجاوز مرحلة تسجيل التراث وتدوينه تأريخياً بل استلهامه وتوظيف رموزه وشخصياته للتعبير عن تجربتهم الشعرية وهمومهم الذاتية وقضاياهم الاجتماعية ، إلا إنهم مع ذلك لم يصلوا إلى ما وصل إليه جيل الستينيات

---

(١) دير الملاك : د. محسن أطيمش ، دراسة نقدية ، ط٢ ، ١٩٨٦م : ١٩٤ .

(٢) زمن الشعر: أودونيس ، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م : ١٦٩.

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠م : ٥٧ .

(٤) رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، م١٩٩٨: ١٧٨ .

(٥) يُنظَرُ: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م : ٢٥ .

الشعري ((الذي يشير إلى تجارب تجديدية محددة في الشعر العربي تختلف عن تجارب شعر الخمسينيات))[١] ، فقد جاء تمثلهم للتراث اشدُ وعياً من الجيل الخمسيني إذ إنهم تجاوزوا التوظيف الواضح للرموز والشخصيات التراثية ، وجعلها شاهداً على قضاياهم العصرية ، بل راحوا يبحثون عن تقنيات جديدة في التعامل مع التراث ، إذ أصبح ((الرمز التراثي قناعاً يتعامل معه الشاعر الستيني بوعي أشد من ذكر الرمز خالياً من قسماتهِ الماضية وملامح الحاضر))[٢] ، بيد أننا لا نغض الطرف عن أثر جيل الرواد في الجيل الستيني، ((فلعل المؤثر الأول الذي امتد من البياتي إلى الجيل التالي هو الرموز التراثية الإنسانية فهو الذي لفت الأنظار بشكل محدد إلى بروميثيوس والمعاناة الذاتية لهُ سارقاً للنار ، وكذلك سيزيف واوديب وسواهما من رموز التراث الإنساني))[٣] .

إن الاستقصاء الشامل للرؤى النقدية بالنسبة للشعراء الستينيين يدلُّ بوضوح على مدى تأثرهم بالتراث وأهتماهم الواسع بهِ ، على الرغم من اختلاف أنماط تفكيرهم ، ويؤكد الوعي النقدي وأهميته القصوى لديهم ، وإن كان هذا الوعي لا يلغي الاختلافات بينهم وبين رؤاهم ، وقد اتخذت العلاقة بالتراث أشكالاً ثلاثة يمكن الإشارة إليها بالآتي:

(١) النظرة التقديسية : التي تتخذ التراث أنموذجا تتحقق به عناية الأديب في محاكاته والنسيج على منوالهِ ، وهذه النظرة تُعد سلفية كونها ، تجعل التراث يحويها ، ولا تحتويه فضلاً عن التنازل عن وعي الحاضر وضروراته .

(٢) النظرة المتطرفة الرافضة : التي تضع التراث في مواجهة الحاضر والمستقبل ، لأنها تعاديه وتجعله خلف ظهرها ، وهذه النظرة تؤكد استلاب الذات لا بوصفها حاضراً متخلفاً فحسب، بل بوصفها حضارة وتاريخا.

---

(١) شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشضي: ٩١ .

(٢) معنى الوعي الشعري بالتراث، الشاعر الحديث والتراث، حاتم الصكر، مجلة الأقلام ، آذار ١٩٨٦م : ٧٣ .

(٣) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

(٣) النظرة التوفيقية : وهي نظرة تحاول الإمساك بالعصا من الوسط فهي نظرة توفيقية في منطقها واقعية في جوهرها ، تعد التراث رافداً ضرورياً لإضاءة الحاضر واستكشاف المستقبل[١] .

وقد أكد ذلك الشاعر الناقد سامي مهدي في كتابه (الموجة الصاخبة) حينما قال: إن التجريب الستيني نحا منحيين مختلفين عن بعضهما في تعاملهِ مع التراث:

الأول: يحترم التراث ويتواصل معه ويعتبره رافداً أساسياً من روافدهِ .

الثاني: ينطلق من (قطعية) مع التراث ناجمة عن جهل بهِ أو تعال عليه[٢]

وهنالك منحىً ثالث وهم من يوافقون بين الماضي والحاضر ولم يعلنوا القطعية مع التراث العربي ، بل ابقوا قنواتهم مفتوحة عليهِ ، ونحن نقرأ في نصوصهم الشعرية وتفوهاتهم النقدية ما ينبئنا بإطلاعهم على التراث العربي واعتزازهم بهِ يرقى عند أكثرهم إلى المستويات الإيديولوجية[٣] .

من خلال ما تقدم نستطيع أن نصل إلى حقيقة مفادها أن جيل الرواد أثر في الجيل التالي (الجيل الستيني)، بشكل مباشر أو غير مباشر، إذ أنه فتح الأبواب أمامهم لدخولهم التراث وجعلهِ حاضراً في نصوصهم الشعرية بطريقة واعية ، فهم أول من وظفوا الرموز التراثية ولفتوا الانتباه إلى الأساطير والخرافات ، بيد أن الجيل الستيني كان أكثر جرأة في تعاملهِ مع التراث ، مما ولّد لديهم طرائق جديدة وتقنيات حديثة استعملوها في نصوصهم الشعرية ، ((فالشاعر الواعي هو الذي يكون التراث ملكاً له ، ولا يكون هو ملكاً للتراث))[٤] .

---

(١) يُنظَرُ: الشعراء النقاد تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث (الشعراء الستينيون أنموذجا) ، أطروحة دكتوراه ، خليل شيرزاد علي السوره ميزي ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية – ابن رشد ، ١٤٣٠هـ –٢٠٠٩م : ٤٢ .

(٢) يُنظَرُ: الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق): ٢٣٣ .

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٢ .

(٤) في مقابلة أجرتها الباحثة مع الشاعر الدكتور خالد علي مصطفى ، يوم الأربعاء الموافق ٢٠١٢/١/٢٥م.

ويتضح مما مرّ إن ارتباط الشاعر بتراثهِ يشكل مصدراً أساسياً في تكوين تجربته لغةً وصوراً واستعارات ، على أن لا يكون ذلك الارتباط واقعاً في دائرة التقليد السطحي الساذج ، بل يجب أن يكون عاملاً مهماً في تطور العمل الشعري وإثرائهِ من خلال تمثيل الموروث وتوظيفهِ بوعي في عملية تتلاءم وتجربتهِ الشعرية وكما ستتضح في فصول البحث القادمة والتي ستجعل من العتبات مفتتحاً لها .

مدخل :

انشغلت مرحلة جيل الستينيات بإيجاد مفاتيح أسرار النص، فالبحوث العلمية والدراسات الأدبية قد رصدت ذلك وحددتهُ باتجاهين : أحدهما: عتبة العنوان، والآخر: عتبة المقدمات الافتتاحية، إذ كان للعنوانات التراثية النصيب الكبير في مجمل الأعمال الشعرية لشعرائنا ، ويتجلى ذلك في الصفحات اللاحقة ، أما عتبة المقدمات الافتتاحية فتكاد تكون سمة بارزة تميزت بها الأعمال الأدبية للشعراء الستينين، وغلبت هي الأخرى على مجمل أشعارهم بشقيها ، الأول: هو المفتتحات المقتبسة من النصوص التراثية القديمة ، والشق الثاني: النصوص الافتتاحية للدواوين، أو أحياناً لنصوص أو مقطوعات لشعراء آخرين ومنهم عالميون، ولم تكن إنتقاءاتهم للعنوانات اعتباطية أو تزينية وذلك لأن التعالق الحاصل بين العنوان والنصوص يحدث من مؤثرين، أحداهما، المعنى الاصطلاحي للعنوان مفهوماً دارجاً في المعاجم والتراث العربي، والآخر، كون هذه العنوانات تمثل مفاتيح لنصوص تراثية عربية ، ولعل ما اصطلحنا عليه بحضور النص يندرج ضمن هذا القالب.

إنَّ للعنوان الذي يتصدر المجموعة الشعرية أو النص الشعري، أهمية كبيرة ، فهو الذي يلملم تحت عباءته ما يتواجد في النص من أسرار إذ ينبثق العنوان من القصيدة ذاتها، ((فهو آخر ما يُكتب منها ، والقصيدة لا تولد من عنوانها ، إنما العنوان هو الذي يتولد منها ، وما من شاعرٍ حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات ، وهو بذلك عمل في الغالب عقلي))[١] فهو أي العنوان آخر الحركات بالنسبة للمبدع وأول العلامات بالنسبةِ للقارئ لأَنه يعدُّ: ((نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة))[٢] فضلاً عن انهُ ((يؤلف على مستوى التعبير مقطعاً لغوياً يعلو النص تتحكم بهِ قواعد سيميائية تعمل على بلورة

---

(١) الخطيئة والتكفير: ٢٦١.

(٢) سيمياء العنوان: بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة،عمان الأردن،ط١،٢٠٠١م : ٤٦ .

موضوعه وتحديد رؤيتها وترميز دلالاتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء (ألفاظ مفردة)))[١] .

تولي الدراسات النقدية الحديثة ولاسيما السيميائية أهمية كبيرة للعنوانات الشعرية التي أغفلت من قبل الدراسات النقدية القديمة ، ((بوصفها في . منظور هذه الدراسات . هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصّي ولا تحظى بأهميته))[٢] بل إن الشاعر القديم لم يبذل جهداً في انتقاء العنوان لنصه، إذ يُقال سابقاً يائية فلان أو لامية فلان، أما في الوقت الحاضر فقد أصبح النص يُدرس ابتداءاً من العنوان ، إذ أنه ((الموجه الأول للنص إذا افترضنا أن هناك أكثر من موجه لهُ))[٣] ، ويُعد كذلك مدخلاً تنويراً بات الاهتمام بهِ من قبل المبدع والناقد على حدٍ سواء ، مما يعني إن الناقد أخذ يتعامل مع العنوان بقصدية عالية بغية انتشاء الأثر المضاف وتوجيه القراءة ، مما ولّد عند القارئ نزوعاً لاكتشاف البنية والدلالة فيه ، بوصفهِ من المولدات الشعرية التي لا تقل أهمية وأثر عن النص نفسه[٤].

فلا شيء كالعنوان ((يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته ، فهو يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غُمضَ منهُ))[٥] وكذا لكونهِ ((أولى عتبات النص التي لا يجوز تخطيها و لا تجاهُلها ، إن أراد القارئ التماس العلمية في التحليل والدقة في التأويل))[٦] ، وعلى ذلك أصبحت الدراسات الحديثة تولي هذه العتبة أهمية كبيرة

---

(١) ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ١٩٩٥م: ١٠.

(٢) شعرية الحَجْب في خطاب الجسد ، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري : أ.د محمد صابر عبيد ، المركز الثقافي العربي ، ط١، ٢٠٠٧م: ٢٥ .

(٣) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الشعري (مقاربات نقدية) : د. سمير خليل، ط١، بغداد، ٢٠٠٨م: ٦٦.

(٤) يُنظَرُ: تنوير النص، ملاحظات في بنية العنونة والإهداء في نصوص خالد السعدي: د. علي متعب جاسم : بحث منشور على موقع الانترنيت.www.ahewar.org

(٥) دينامية النص (تنظير وإنجاز) : ٧٢ .

(٦) وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغمازي : أ.رحيم عبد القادر ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية: منشور على الموقعwww.adablabo. net

ذلك لأنها هي ((التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النصوص وتفكيك شفراتها واستقراء محمولاتها الدلالية ، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى ، وبما يمارسهُ من غواية وإغراء للمتلقي))[١] .

وعلى ذلك لابد من وجود علاقة بين موضوع النص وعنوانهِ ذلك لأن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات إبستمولوجية ودلالية وبراجماتية، فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية أو الداخلية تُعد قيمة إبستمولوجية أو أشارية تفيد في وصف النص ذاته،[٢] لذا أصبحت العلاقة بين ((عتبة العنوان ومكونات المتن علاقة تضافريّة توليدية لا يُمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة، لأنها تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية ذات خصوصية زمكانية خاصة، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعة يجب إن تُقارَب دائماً من خلال مجمل المكونات البنائية للنص))[٣].

وكما إن هنالك علاقة بين عنوان النص والنص ذاته ، فلا بد من وجود علاقة كذلك بين القارئ والنص وعنوانهِ ذلك لأن ((العنوان يتمتع عند قارئ النص العادي بأولوية التلقي الذي يؤسس عليهِ تواصله اللاحق معهُ ، فغالباً ما يدفعهُ العنوان ليضع شكلاً مفترضاً للنص ، يُقيم عليهِ صلته اللاحقة بهِ ، بعيداً عنه بسبب من خبرة سابقة ، أو لضعف مقدرة العنوان على إثارة دوافعه وشدهِ الى النص ، أما القارئ المنتج فإن تعاملاتهُ مع النص وعنوانه لها طابعها الأكثر حيويةً وتعقيداً ، فهو لا يكتفي بالتلقي وحده بل يسير بالنص وعنوانه معاً الى مساحة تأمله وانشغالاته القرائية الجادة ، متجاوزاً المثيرات المباشرة فيها))[٤] لذلك فإن العنوان عند القارئ المنتج يُعدُّ ((بنية لغوية أشارية أولية ترصد اللقاء الأول بين النص ومرسلهِ من جهة ومتلقيه من جهةٍ

---

(١) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : عصام حفظ الله واصل ، ط١ ، ١٤٣١ هـ – ٢٠١١م ، دار غيداء للنشر والتوزيع : ٣٧ .

(٢) يُنظَرُ: اللغة والإبداع الأدبي: د. محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م: ٤٩.

(٣) شعرية الحَجْب في خطاب الجسد : ٢٨ .

(٤) النص وأسرارهُ: ٢٦.

أخرى وبهذا يتحول العنوان الى علامة تواصلية دلالية))[١] فضلاً عن كون العنوان ((ضرورة كتابية فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال))[٢] .

ومن هنا لم يعد انتقاء العنوان عند الشاعر اعتباطاً ، إنما جاء عن وعي الشاعر بأهمية هذه اللفظة أو تلك ، ليخلق منها عنواناً لنصهِ ، ((لأنه يتعالق مع النص الذي يندرج تحته من خلال مجموعة من الوظائف التي يعبر عنها))[٣] ، فتكون بذلك ((الدلالات المتكونة في النص هي امتداد لتخطيط فكرة ومفردات العنوان))[٤] وهنا تكمن العلاقة بين النص وعنوانهِ .

يقوم العنوان بوظائف عديدة منها[٥] :

١ـ **الوظيفة التعينية** : وتهدف الى تحديد لغة النص والى التعرف عليهِ من حيث إنها تُعرّف بالمتن ، وتشير الى محتواه .

٢ـ **الوظيفة اللغوية الواصفة**: وهي وظيفة دلالية تجعل العنوان يقول شيئاً عن مضمون النص، ويصبح وسماً وتسمية لهُ.

٣. **الوظيفة الأغرائية** : وتعمل على لفت انتباه المتلقي وشدهِ الى المتن ، بما يقوم العنوان من اختزال لمضامينه ، وتكثيف لها ، فتطلب البحث عما يوضحها ، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع الى متن النص، لتوضيح الدلالات، والإيحاءات، بشكل أكثر تفصيلاً .

وقد تختلط وظائف العنوان بعضها مع بعضها الآخر في النص الواحد ، إذ إننا نجد أكثر من وظيفة يقوم بها وَيَصْعُب على الباحث تحديدها ، فهناك الوظيفة الدلالية الضمنية التي تأتي ((مصاحبة للوظيفة الوصفية وتحمل بعضاً من توجهات المؤلف

---

(١) العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف) ، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن:ط١ ،٢٠١٠م : ٥١

(٢) العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة القاهرة،ط١، ١٩٩٨م : ٤٥ .

(٣) النص وأسرارهُ: ٢٦.

(٤) التناص في شعر الرواد : احمد ناهم ، بغداد ، ط١: ٢٠٠٤: ٧٧ .

(٥) يُنظَرُ : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ٤٠، ٤١.

في نصهِ ، كما أنها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة))[١] وأخيرا يمكن عَدّ العنوان ((هوية ومعنى وإيحاء ، وهي ملامح متداخلة الى الحد الذي يصعب معها كشف ملمح دون آخر ، فالعنوان هوية على العمل باعتباره يدخل مع النص الذي يحملهُ في علاقة جدلية ، وهو معنى ، لأنه نص مختصر يحمل معنى ، (...) ثم أنه إيحاء، لأن النص الأدبي يتراوح عنوانه عن المألوف دلالياً تركيبياً))[٢]

وَيَلفُتَ نظر الباحثة أن شعراء الستينيات تعاملوا مع العنوان على وفق تقانات جديدة خالفوا بها ما جاء بهِ جيل الرواد ، فقد وجدنا عنوانات لنصوص ستينية تحيلنا لنصوص خارجية (جاهلية كانت أم أسلامية)، كأن يأتي عنوان أحد الدواوين أو أحدى القصائد حاملةً لاسم شخصية تاريخية أو أدبية ، أو إننا نجد بعض العناوين تحيلنا إلى أجواء قرآنية أو ماله علاقة بالقرآن، أو أن يأتي محتضنا فضاءً شعريا قديما أو مالهُ علاقة بهِ ، لذا جرت دارستنا للعنوان مفصلةً كالأتي:.

(١) العنوان المأخوذ من الفضاء الديني أو مالهُ علاقة بهِ.
(٢) العنوان المأخوذ من الفضاء التاريخي الأدبي أو ماله علاقة بهِ.
(٣) العنوان المأخوذ من الفضاء التراثي الشعري أو مالهُ علاقة بهِ.

١) العنوان المأخوذ من الفضاء الديني أو ما له علاقة بهِ: ـ

إنَّ للمضامين والمفردات الدينية القرآنية نصيباً لا يُخفى من الحضور في قصائد الشعراء الستينيين، إذ أنهم تنبهوا لما تحفل بهِ المفردات القرآنية من قوة إيحائية وتأثير إيجابي في نفسية المتلقي بوصفها تحاكي مرجعيات مسبقة في تصورات القارئ لأنهما يندرجان في مجتمع تغلب عليه الثقافة الإسلامية، فقد جاء حضورها في النص الشعري الستيني ابتداءً من العنوان عن طريق آليات عدة، ومن هذه الآليات التي لجأ إليها

---

(١) وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغمازي : مصدر سابق .
(٢) شعرية العنوان في المجموعة القصصية (حب وبطاقة تعريف) للقاص عبد السميع بنصابر: الطيب هلو / وجدة . www.lahtiri 1965.alabboys,com

الشاعر الستيني في توظيفهِ القرآن الكريم من خلال العنوان آلية الاقتباس[١] ، إذ يقتبس لفظة من القرآن الكريم ويجعلها حاضرة في العنوان ، والباحث حينما يبحث في هذه اللفظة فأنه يحاول أن يدخل من خلالها إلى عالم النص فيكتشف أسراره أو جزءاً منها ، وذلك لوجود علاقة بين العنوان والمتن النصي ، ((فالعنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر الى فضاء المتن النصي وموحياتهِ ومقولاته ، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منهُ))[٢] ، ومن العنوانات التي جاء القرآن الكريم حاضراً فيها : (سُورة الحب) عنوان لمجموعة شعرية للشاعر خالد علي مصطفى يتكون هذا العنوان من لفظتين (سُورة) و (حب) ، إن اللفظة الأولى مستوحاة من القرآن الكريم وملتحقة باللفظة الثانية ، إذ إن هذا أول مثير سيمائي يُداهم بصيرة القارئ مخلفاً تساؤلات ومثيراً رغبة في التأويل .

يحيل المتن النصي دلاليا على فضاء تأريخي يصور عاشقين عربيين يتخيلهما الشاعر وهما يقومان بسياحة في البلاد العربية والتأريخ العربي متخذاً من الحالة الفلسطينية زاوية نظر فنية [٣] ، وهنا نستطيع أن نلمح العلاقة الخفية بين العنوان ونصه ، فالعنوان (سُورة الحب) يوحي لنا أنَّ قصائد الحب تسمو وترتفع عن بقية أغراض القصائد الأخرى ، وهذا السمو والارتفاع قد يمنحها القداسة المأخوذة من قداسة القرآن الكريم ، فهذه القصيدة عبارة عن علاقة بين حبيبين تتسم بصدق العاطفة وطهارة القلب ، وهذان الحبيبان هما الشاعر(العاشق) وفلسطين(المعشوقة) ، فقد تصل هذه العلاقة الى تضحية الحبيب من أجل حبيبتهِ وغالباً ما تعالج قضايا تتعلق بآلام كِلا

---

(١) يمثل الاقتباس بالمفهوم الاصطلاحي عملية الاستمداد التي تُتيح للمبدع أن يُحدث انزياحاً محدداً في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينهِ شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي ، يُنظَرُ : قضايا الحداثة : ١٥٤ .

(٢) شعرية الحَجْب في خطاب الجسد : ٢٨ .

(٣) يُنظَرُ : سُورة الحب ، خالد علي مصطفى ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام : ٥٧ .

المحبين نتيجة الفراق،لاسيما وإن الشاعر لم يتحدث عن حبيبٍ عادي إنما تحدث عن الحبيبة (القدس) والتي ترمز الى فلسطين كلها :

أزفت زوابعنا ، ومدَّ الحبُّ ذاكرةً على ظهر السفين،
فبأي سكين أقصُّ خريطتي،
وأسُطِّر الدمَ وهو يرفع بيننا
هذا نشيدي يهتدي بدمائنا،
ويشق فيكِ عنانهُ(١)

ومما يؤكد ذلك أنَّ ذات الشاعر تخاطب منذ بداية القصيدة الحبيبة وتصف مشاعر الشوق والحرمان لديهِ، وحين أراد الشاعر أن يُضفي على نصهِ شيئاً من القدسية والروحانية ، نجدهُ يلجأ إلى القرآن الكريم ، وينتقي منه لفظة تمنح نصه القداسة، فالعلاقة بين العنوان ونصهِ تكاد تكون علاقة تقديس وتضخيم يكسبها النص من خلال هذا العنوان ، ففي هاتين اللفظتين سُورة وحب معنى عميق قد لا يصل إليه القارئ بسهولة؛ ويمكن القول ((بأن المبدع (الشاعر) وهو ينحت بنيان عنوان قصيدته أو بنيته يستحصلهُ ، من علاقات نصه المنجز ، وتركيب ذلك العنوان نفسه يعني تأويلها بما يوحي بهِ المتن الشعري أي بما يراه مناسباً للعنونة))(٢) ، أي إن العنوان (سُورة الحب) أصبح موجهاً قرائياً لما يوجد من دلالات في النص ، فحينما أراد أن يمنح نصه القداسة أنتقى له عنواناً من الفضاء القرآني يمثل تلك القداسة ، إذ أن لفظة (**سُورة**) مأخوذة من القرآن الكريم ، فما نزل على النبي من كلام الله يسمى سُوراً كما هو معروف ، هذا من جهة علاقة العنوان بمرجعهِ أو فضائهِ الخارجي ، أما من ناحية علاقتَهُ بالمتن الشعري ، ففي النص العديد من أجواء الروحانية والقدسية التي تمثل ما جاء في العنوان .

ومن العنوانات الستينية الأخرى التي تحيلنا الى الفضاء القرآني عنوان قصيدة (الأعراف) للشاعرِ نفسه ، إذ يثير انتباه القارئ الى إن هذه اللفظة مأخوذة من إحدى

---

(١) سُورة الحب:٧ .

(٢) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية): ١٠٧.

سور القرآن الكريم ، واختلف المفسرون في تحديد معناها ، فقال بعضهم : إنها حجابٌ بين الجنة والنار ، وقال البعض الآخر إنها سورٌ بين الجنة والنار ، واختلفوا كذلك في أصحاب الأعراف من هم ؟ ولكن المعاني التي توصلوا أليها قريبة ترجع الى معنى واحد ، فهم قوم استوت سيآتهم وحسناتهم فلا يعرفون مصيرهم أهم في الجنة أم في النار[١] ، فذكرهم الله سبحانه تعالى في سورة سُميت (**بسورة الأعراف**) قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَىٰهُمْ ۚ وَنَادَوْا۟ أَصْحَٰبَ ٱلْجَنَّةِ أَن سَلَٰمٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴾[٢] .

وبما إن العنوان يولد من نصهِ ، والنصوص هي التي تفترض (العنوانات) ، فلا بد من وجود علاقة بين العنوان والمتن النصي الذي يندرج تحتهُ ، فالمتأمل به يجد إن لفظة (الأعراف) تُعبر عما جاء في القصيدة من أسرار ، ففي كل جزء من أجزائها شيءٌ من هؤلاء الأعراف ، فهم الشعب الفلسطيني الذي بات معلّقَ المصير كما هو حال أعراف يوم القيامة ما بين الجنة (التحرير) والنار (الاحتلال) ، فالعنوان أصبح موجها للقارئ بأن قضية الأعراف هي قضية الشعب الفلسطيني كله هذا من جهة علاقة النص بالفضاء القرآني أما من جهة علاقة العنوان بنصهِ فأن ذلك متأتٍ من خلال ثيمة (التنبؤ بالمستقبل) ، فأجواء القصيدة تدل على المستقبل المجهول لهؤلاء الأعراف(الشعب الفلسطيني) وتحاول التنبؤ بمستقبلهم فيستنجد بالكهنة والعرافين لمعرفة مصيرهم فهم ميتون بلا محال ، ولكن كيف ومتى لا يعملون !؟

الزمن الغابر والعرّاف
اجتمعا في الكهف توأمين
وانعقدت بين اللسان والدخان سيرة الأعراف[٣]

---

(١) يُنظَرُ : تفسير القرآن العظيم للإمام عماد الدين القرشي الدمشقي (٧٠٠. ٧٧٤هـ) ، اعتنى بهِ : أبو صهيب محمد بن سامح ، نشر وتوزيع : دار ابن الجوزي ، ٢٠٠٩م، ج٣: ٢٧ .

(٢) سورة الأعراف: آية ٤٦.

(٣) موتى على لائحة الانتظار: مجموعة شعرية، خالد علي مصطفى، مطبعة العربي الحديثة، ط١، ١٩٦٩م:٦٥.

فـالأعراف أنفسـهم لا يعرفـون مصـيرهم ، لـذا نجـدهم يسـتنجدون بهـؤلاء العـرافين لمعرفة ذلك ، ويحاول الشاعر البحث عن حلول فهو دائماً مشغول بقضية شعبة فنراه يريد التوصل إلى ذلك المستقبل في كل جزء من أجزاء القصيدة، إلا أنَّ كل المحاولات تبوء بالفشل عبر جملة (لم أسمع الجواب) التي تكررت في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة :

لم اسمع الجواب
بل مسكت يدي الصدى العالقة بالأهداب
الصمتُ في الأقفال
ونشرة الإلهام في قصائد الأعراف

لم اسمع الجواب
إلا شراراً يحرق الأسمال في جمرة البخور
فتظهر الأشباح في
ستائر الدخان تلقي السجع في فتور

لم اسمع الجواب

إلا صدىً ردده الليل وغذاه حرير الباب[١]

ويمكن القول إجمالاً إن العنوان القرآني لفظة (الأعراف) أصبحت موجهاً قرائياً للنص الشعري ، فكل جزء من أجزائه يعبر عن هؤلاء الأعراف كما بيننا ، وهذا من جانبهِ يكشف عن العلاقة التبادلية بين العنوان القرآني ، والنص الشعري ، إذ يفيد كلٌّ منهما من الآخر ، فالعنوان من جهتهِ يكشف عن جانب من أسرار النص ومكامنهِ ، ويستطيع القارئ من خلالهِ أن يتوصل إلى قراءة ما للنص واستنطاقه ، أما النص فمن جهته يُعبر عما جاء في العنوان وعما أراده الشاعر لنصهِ .

---

(١) موتى على لائحة الانتظار : ٦٦ وما بعدها.

وتجدر الإشارة إلى إن الشاعر خالد مصطفى يركز دائماً على مصير شعبهِ ، فنراه يضع نفسه في أماكنٍ عدة، الموقف المحير لهؤلاء الأعراف ففي قصيدته (**رسالة الغفران**) يتخذ الموقف هذا ذاته إذ يقول :

صرت في المنزلة الوسطى : شيوخ عن يساري
يفرغون البحر بالمشكاة في كأس العمارْ ،
وصبايا عن يميني يأتدمن النار من ثدي الغبار
أنت مُلقىً بين بابين ، فهيِّيْ خيمة أخرى ، نؤيا ورمادْ !(١)

فهنا يفيد من حكاية هؤلاء الأعراف ، حيث يحدق على يساره ليرى أهل الجنة وهم يتغلبون في النعيم ((يفرغون البحر بالمشكاة في كأس العماد)) ، والآخرة في قصيدته هي آخرة أخرى متخيلة تبتعد عن الشكل المألوف ، فأهل الجنة في العقيدة الإسلامية هم ((أصحاب اليمين)) ، غير أنهم في قصيدة خالد يصبحون ((أصحاب اليسار)) وأهل الجنة في العقيدة الإسلامية شباب لايشيخون غير أنهم في قصيدة الشاعر خالد شيوخ مكتهلون (٢) .

ومما نلاحظهُ أيضاً إذ لفظة (الأعراف) أصبحت عنواناً لأحدى دواوين الشاعر ياسين طه حافظ ، إلا إننا لم نلاحظ تلك العلاقة الواضحة بين العنوان ونصهِ كما في قصيدة الأعراف للشاعر خالد علي مصطفى .

(٢) العنوان المأخوذ من الفضاء التأريخي الأدبي أو ماله علاقة بهِ :

التفت الشاعر الستيني الى عنونة نصوصه عنواناً يشي بفضاء تاريخي أدبي ، كأن يكون مأخوذاً من أسم شاعر ، إذ إن للموروث الأدبي أثرا كبيراً في نفسية الشاعر المعاصر، ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء لاسيما من يملك تأريخاً عريقاً ومؤثراً الأقرب الى نفسيتهِ ، إذ أنها ((هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير

---

(١) غزل في الجحيم، مجموعة شعرية: خالد علي مصطفى، ط١، ١٩٩٣م، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٧.

(٢) يُنظَرُ : علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي : ١٢٩ .

عنها ، وكانت هي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي اكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر))[١] .

ولا بد من وجود أسس يضعها الشاعر نصب عينيه حينما ينتقي الشخصية الأدبية ، إذ يجب أن تلائم تجربتهُ المعاصرة وان تناسب أفكار القصيدة ورؤاه الخاصة التي يريد أن ينقلها الى المتلقي ، وبخاصة إذا كانت تلك الشخصية هي محور القصيدة التي يخلق منها عنواناً .

ويبدو أن الشاعر الستيني قد نحا منحىً مغايراً للشاعر الخمسيني في التعامل مع الشخصيات التأريخية الأدبية ، إذ حاول أن يجعلها حاضرةً في نصهِ ابتداءً من العنوان ، إذ يصوغ من اسمها عنواناً لنصهِ، ومع ذلك فأننا لا نغفل اثر الحركة الخمسينية في تجربة الشاعر الستيني، إذ كان لأدونيس ديوان عنوانه (مهيار الديلمي) وهو من الشخصيات الأدبية .

ويكون توظيف الشخصية التراثية عنواناً للنص الشعري بطرائقٍ عدة:

١ـ **حضور الشخصية** في النص الشعري بكل تفصيلاتها وملامحها وتأريخها فقد يأتي العنوان والحالة هذه اسماً للشخصية الحاضرة في النص من خلال تأريخها.

٢ـ **حضور النصوص الأدبية** للشخصية التراثية في النص الشعري الحديث، أي أن تظهر الشخصية في النص من خلال نصوصها، فقد يأتي العنوان والحالة هذه اسماً للشخصية الحاضرة في النص من خلال نصوصها.

٣. **حضور تجربة الشخصية التراثية** في النص الشعري الحديث أي إن النص الشعري ينطلق من خلال مفصل واحدٍ من مفاصل حياة الشخصية التراثية، فقد يأتي العنوان والحالة هذه اسماً للشخصية الحاضرة في النص من خلال مفصل مهم في حياتها.

وعلى هذا هناك شخصيات تراثية وظفها الشاعر الستيني بإحدى الطرائق السالفة الذكر وجاء بعنوان نصهِ اسماً لها من ذلك مثلاً توظيف الشاعر حميد سعيد شخصية (سُحيم) ضمن الطريقة الأولى فعنون نصَهِ (سُحيم)، ووظف الشاعر يوسف الصائغ شخصية (مالك بن الريب) ضمن الطريقة الثانية فأتى بعنوان نصهِ اسماً (لمالك)

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر :٢٠ .

وسنقتصر على هذين الأنموذجين ذلك لأننا نستطيع من خلالها أن نبين العلاقة بين النص الموروث الذي جاء في النص ابتداءاً من العنوان والنص الستيني الحديث .

يتخذ الشاعر حميد سعيد من اسم الشخصية الأدبية (سُحيم)[١] عنواناً لنصهِ ، فعين القارئ حينما تبصر العنوان يتمالكها فضول لمعرفة شخصية (سُحيم) ولماذا صاغ الشاعر من اسمها عنواناً لنصهِ ؟

ينفتح العنوان على الفضاء التأريخي الأدبي ، فهو من الشخصيات التي تحمل تأريخاً مليئاً بالأحداث ، إذ ظل يعاني الغربة والكبت النفسي طوال حياته ، ذلك لأنهُ كان عبداً أسود فظل هذا القدر يلاحقهُ وشكل عقدة نفسية أنتجت حالة رفض وتمرد على المجتمع الذي يعيش فيه ، بيد أن رفضه هذا وتمرده على مجتمعه ألحق به النفي في الحياة .

كان سُحيم عنيف الميل الى النساء شديد الهجاء بهن، لا تفارقهُ الشهوة للجنس الآخر، لذا نجده يضيق ويحاول أن يتلمس تعويضاً لهذا العيب الخلقي الذي جعل النساء تنفر منهُ بشدة [٢] ، كان لهذه الشخصية الأثر الأكبر في نفسية حميد إذ انه أحس بالظلم الذي ألحق بسُحيم جراء رفض المجتمع إليه ، فينظر بهِ الى كل إنسان مظلوم ، فشخصية سُحيم هي شخصية حميد سعيد ذاتها ، إذ انه يختفي وراءها ويُصبح أول المظلومين ، هي شخصية كل إنسان يُظلم ولا يستطيع أن يثور أو يتمرد ولو بنطق الحروف فعليه أن يصمت في هذا المجتمع الذي أصبح من يتكلم فيه أول المنبوذين ، فحضور (سُحيم) في النص شكّل لدى القارئ الإحساس بالألم الذي لحق بالشاعر أولاً وبكل إنسان مظلوم على وجه الأرض ثانياً وكل هذا جعل الشاعر حميد سعيد يلجأ إلى شخصية (سُحيم) ويجعلها محوراً لقصيدته ابتداءً من العنوان :

---

(١) شاعر جاهلي أدرك الإسلام ، كان حبشياً معلطاً قبيحاً ، عُرف بسواد البشرة ، اشتراهُ بنو الحسحاس وأصبح عبداً لهم ، وضعهُ ابن سلام الجمحي في الطبقة التاسعة من طبقات فحول الشعراء . يُنظَرُ : طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي (١٣٩. ٢٣١هـ)
قراءة وشرحهُ : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني:ج١/١٨٧ .

(٢) يُنظَرُ : سُحيم عبد بني الحسحاس (**دراسة موضوعية وفنية**) : رعد عبد الجبار جواد أبو كلل ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٥هـ . ٢٠٠٤م : ١٠ .

فالعابر الذليل من يُميت في دمائهِ الحروف
ومن يُذل الليل في محرابهِ الأنوفْ
ومن يُذّوب الحديدَ من يُفتت الصخرْ
الحس يا سُحيمُ والهجيرُ والضجْر
أسمع رغمَ البعدِ شهقة الدمِ الجموح
في عروقِكَ الذبيحه
وأشهد المأساة في عينيك وانتفاضة القريحة(١)

فضلاً عمّا تقدم إننا في قصيدة (سُحيم) لا نواجه الإنسان الضائع الذي لا يسأل عنهُ التأريخ لأن من عادة التأريخ إسقاط أمثال هؤلاء ، بل إننا نواجه كذلك الإنسان العاشق الذي يُعاني نفور النساء منهُ، لذا أصبحت مسؤولية الشعراء ومنهم حميد بإعادة تقويم أمثال هؤلاء من الطبقة المسحوقة في ضوء الرؤية الثورية المعاصرة(٢) :

واشهد المأساة في عينيك وانتفاضةَ القريحة
وأنت إذ تمزقُ الثيابْ
تدغدغ النهوْد
تنغبُ من عيون كل كاعب سُلافةً سخية
فليكذب العفاةُ
وأكذب انت يا سُحيمْ
لن يسأل التأريخُ عنك عن حقيقة القضية(٣)

إنَّ حضور سُحيم في عنوان النص معناه حضور تأريخه الحافل بالأحداث (تمردهُ، ظلمهُ، عقده النفسية . نفور النساء منهُ . استسلامه . شعورهُ بالنقص .. الخ)،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: حميد سعيد ، م١ ، ط١، ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٤م: ٣٩ .
(٢) يُنظَرُ : شجر الغابة الحجري: كتابات في الشعر الجديد : طراد الكبيسي ، الكتاب الأول ، بغداد: ٢٣٦ .
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١ .

وذلك يؤدي بدوره الى إغناء تجربة حميد الشعرية، لأن حضور التراث عن طريق التأريخ يعدُّ عنصراً ثرياً في التجربة الشعرية :

من ينجد الشاعر والعبدَ
ومن يصدّقُ النبي
أشح من غيثِ الصحارى
ما تحدث الغبي
بأنّ عصفة الدماء إن أُذلت ..
استباحت حرمةَ الوجود
وأنت إن عذبت بالنار وبالصخرِ وبالسياط
فقد شعرتَ
وقد كذبت حين قلتَ ما شعرتْ
وليكذب العفاة واكذب أنت يا سُحيم
فان خلفَ كل حرفٍ من حروفك اللعينة
جدارُ صمتٍ يخنقُ المدينة...(١)

نستطيع من خلال ما تقدم أن نصل إلى إنَّ الشاعر الستيني تعامل مع هذه الشخصيات التراثية بوعي، إذ انه لم يجردها من تأريخها بل جعلهُ حاضراً بكل تفاصيله، وحاول أن يستغل ذلك من العنوان، إذ انه أطلق اسم الشخصية على عنوانهِ فأدى العنوان وظيفة دلالية وجهت القارئ إلى أهمية تلك الشخصية ومحاولة البحث عن تأريخها، أي إن العنوان أصبح عنصراً موازياً للنص الشعري إذ قام بدور فعال في جذب القارئ وإغوائه لمعرفة الشخصية التي وُظِّفَ اسمها عنواناً للنص.

أما الشاعر يوسف الصائغ فقد أتخذ من اسم الشاعر الإسلامي (مالك بن الريب) عنواناً لأحدى قصائدهِ وهي(اعترافات مالك بن الريب) والتي تصبح فيما بعد عنواناً لأحد دواوينهِ، فيوظفها في نصهِ على الطريقة الثانية، أي انه يستغل نص قصيدته التي مطلعها (ألا ليت شعري) ويأتي بعنوان القصيدة اسماً لصاحبها (مالك بن

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤١.

الريب)[١]، وقد جاءت شخصية مالك بن الريب في هذه القصيدة ((مركبة ، وتأتي متسربلة ، بدرامية الحدث ، إذ إنها تعاني ، وتصارع حتى آخر رمق))[٢] ، لذا نجد العنوان الحديث (اعترافات مالك بن الريب) يتكأ على ما اتصفت بهِ هذه الشخصية في نصها من اعترافات بالغربة والندم الذي أحسهُ ساعات موتهِ، فجاءت لفظة (الاعترافات) حاملة لكل ذلك، لان شاعرنا أحس بالغربة كذلك ، فمالك الذي أراد أن يوقف حياته الطويلة في الصعلكة والمروق ، فخرج في جيش ابن عفان غازياً وباع الضلالة بالهدى ، وقدم أعترافَهُ الوحيد بين لدغة تختفي داخل خفهُ ورغبة في الغفران، متأخرة لكنها قادمة هي اللدغة ذاتها التي كانت تقف بين شاعرنا الصائغ اليوم وبين أية بداية جديدة[٣]:

أيها النازحون .. حدودكم اقتسمتْني

تعالوا انظروا:

أي جنبٍ يعنّ على مالك حين تدنو المنية ؟

تعنّ المنازلُ ..

عنّتْ كرومُ أبيكمْ ..

ثمارُ بساتينكم أطعمتْني الندامة..

رأيت التي لا أقول أسمها في (السمينةِ) تبكي..

سمعت ابنتي تتنبأ:

---

(١) شاعرُ أسلامي تزعم طائفة من اللصوص ، وكان فاتكاً فارساً لصّاً وقاطعاً للطريق ، خرج مع سعيد بن عفان أخي عثمان بن عفان (رضي الله عنه) لما ولي خراسان ، إذ أغراه ببعض المال ، فلما كان في الطريق أراد أن يلبس خفهُ ، فإذا بأفعى بداخلها فلسعتهُ ، فلما أحس بالموت قال أبياتاً يرثي فيها نفسه ويصف قبرهُ . يُنظَرُ: الشعر والشعراء : لأبن قتيبة ، ج١ ، بيروت . لبنان ، ١٩٦٤م: ٢٧٠ ، يُنظَرُ: جمهرة أشعار العرب : لأبي زيد القرشي ، ت.١٧٠هـ، دار المسرة، بيروت ، ط١، ١٩٨٣م: ١٤٣. .

(٢) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: ٦٨.

(٣) يُنظَرُ: الحب الغالب والحب المغلوب: حاتم الصكر، ملحق قصائد يوسف الصائغ: يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م: ٤٧٨ .

((خذ خيمةً يا أبي ،
فبلادُ المهاجر ملعونةٌ
والطريق إلى القدس ، جدٌّ طويلْ ...))
أيما وحشةٍ يا ترابَ بلادي أقاتلُ ؟
إنَّ يديَّ تُحاربني
قتلوني ثلاثاً ...
ولكنني لم أمتْ
إن ((مالك)) يشترط الكبرياء
اشترطت أموتُ بلا ندمٍ ...(١)

أعطى العنوان (**اعترافات مالك بن الريب**) صورة استباقيه عن المتن ونبه القارئ إلى أن قصيدة مالك بن الريب ستصبح خلفية لمعظم صور يوسف الصائغ ، فهنالك علاقة جدلية بين عنوان الديوان (اعترافات مالك بن الريب) والقصيدة المعنونة بهذا العنوان ، فضلاً عن قصائد الديوان الأخرى التي يمكن عدها اعتراف يوسف الصائغ بخطايا شعبه ولعل في ذلك شيئا من الجدة يمكن أن يحسب للشعراء الستينيين في تعاملهم مع العنوانات التراثية .

إن ما نلاحظهُ على مصدرية العنوان انه مأخوذ من اسم لشخصية تراثية ، أما مصدرية المتن فأنه أُخذ من نصوص تلك الشخصية وهذا يعني مطابقة العنوان لمتنهِ هذا من جهة علاقة العنوان بمتنهِ النصي ، أما من جهة علاقة النص الحديث بالنص التراثي فقد جاء نص مالك بن الريب قناعاً للشاعر يوسف الصائغ وهذا ما سنفصلهُ في فصل القناع والرمز عند الشاعر الستيني.

(٣) العنوان المأخوذ من الفضاء التراثي الشعري أو مالهُ علاقة بهِ :

قد تتشكل بعض العناوين الستينية من الفضاء الشعري التراثي سواء كان جاهلياً أم إسلاميا ومن ذلك مثلاً نجد عناوين أحدى النصوص الستينية مأخوذاً من مطلع أحدى

---

(١) قصائد يوسف الصائغ : ٥٩ .

القصائد الجاهلية أو الإسلامية ، أو مأخوذاً من ظاهرة فنية عُرفت في احد العصرين وذلك من جانبهِ يجعل النص الشعري الحديث ينفتح على نصوص شعرية قديمة .

فمن تلك العناوين قصيدة الشاعر محسن أطيمش (ولي دونكم اهلون)[١] ويثير هذا العنوان انتباه القارئ لأنه مأخوذٌ من الفضاء الشعري التراثي، إذ انهُ مطلع إحدى قصائد الشاعر الصعلوك الشنفرى الأزدي المعروفة بـ (لامية العرب) ، والقارئ حينما يبصر العنوان فأنه سرعان ما يستحضر في ذهنهِ بيت الشنفرى :

ولي دونكم اهلون ، سيد عملسٌ

وأرقطُ زهلول ، وعرفاء جيألُ[٢]

فالعنوان جزء والبيت كل يدلان على الإحساس بالغربة والحرمان من الأهل الذي لحق الشنفرى ، فقد قطع علاقته بأهلهِ ومجتمعهِ وقبيلةِ لأنهم همشوه وانتبذوه لكونه عبداً أسودَ إذ إنَّ هذا اللون كان عندهم يدلُّ على الشر ورداءة المنبت ، لذا فأن هذا التهميش يجعل الفرد ينهار ويفكر بالانتقام و الالتحاق بمجتمع حيواني بدلاً من مجتمعه الإنساني ، بما امتاز بهِ من صدقٍ ووفاءٍ وراحةٍ واطمئنان فقدت في المجتمع الإنساني[٣] .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، ما الذي حدا بالشاعر المعاصر لأن يجعل من هذا القول الشعري المثير عنواناً لنصهِ ؟

أن أول ما يلاحظهُ القارئ على بنية العنوان هذا دلالتين:

الأولى ، الرفض للمجتمع الذي نشا فيه ، **والثانية** ، دلالة اليأس منه ، الرفض للمجتمع لأنهم خيبوا أمالهُ في الماضي واليأس منهم لأنهم حتماً سيخيبون آمالهُ في المستقبل ، فالعبارة بهذا تدلُّ على الماضي والمستقبل وتعطي صورة كلية عمّا جاء في القصيدة

---

(١) ولي دونكم اهلون: القصيدة الأخيرة للشاعر الدكتور محسن أطيمش ، قدم لها ووضع حواشيها : د. خالد علي مصطفى ، مجلة الأقلام ، ع٣ ، تموز – آب – أيلول ، ٢٠١١م : ٩٧.

(٢) لامية العرب أو نشيد الصحراء لشاعر الأزد ((الشّنفرى)) : شرحها وحققها : د. محمد بديع شريف ، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت ، ١٩٦٤م : ٢٩ .

(٣) يُنظَرُ : بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية ، الأسطورة والرمز : د. عمر عبد العزيز السيف، ط١، ٢٠٠٩م، بيروت . لبنان: ٢٠٧ وما بعدها.

من مضامين ، فهي ((سيرة ذاتية ، ينظر منها الشاعر إلى المستقبل في ضوء ما تحقق في الماضي ، تتجلى منها صور العذاب والبكاء منبثقة من صور الغربة ، والعزلة وضياع المستقبل وإدانة التاريخ ، ولهذا يستبطن الرثاء الذاتي ، رثاء الوجود كُله))[١] ، ويمكن أن نسجل أول ظهور لهاتين الدلالتين في نص محسن اطميش :

فأنا المسكون بالزيت هجرتُ الزيتَ مذ صارت لي الكفان كالأكفان والمرآة كالصخرة والنسوة عند الفجر ألواناً بلا معنى ، فلا غصنٌ هنا أو أقحوانٌ كل ما صاغهُ الدهر مياهاً هو كالفاسدِ بين العُشبِ الأصفر ينمو هو والرمل فيكتظ بهِ الشريانُ نهراً دونما صيدٍ [٢].

أو يقول مثلاً:

زمن ضاع كما الخيط الحريرُ إذ تكنسهُ الموجةُ ، تلقيهِ على أسوارِ من هاجرَ تطريزاً هلالياً على منايَ غريبْ[٣] .

ففي هذين المقطعين إشارات واضحة تُدلل على ما جاء في العنوان من دلالاتٍ رصدناها ، إذ إن تسمية نصهِ بعنوان نص جاهلي جاء من قبيل تجربة الشاعر الشنفرى نفسه ، فهم اشتركوا في ضياع أنفسهم ، ورفضهم لمجتمعهم وعاشوا في تجربة متقاربة بحثاً عن الحياة ، الحياة الجديدة ، فيمكن القول إن العلاقة بين النصين أصبحت علاقة رفض وتمرد على المجتمع الذي همشهم وخذلهم ولم يساعدهم في أخذ حقوقهم ، ففي عبارة الشنفرى التي جعلها الشاعر محسن أطيمش عنواناً لنصهِ معنى عميق مؤلم، ذلك لا يمكن للإنسان أن يستبدل مجتمعهِ الإنساني الذي ولد ونشأ فيهِ بمجتمع حيواني خطر كالضباع والذئاب والأفاعي التي هي من أعدى الحيوانات للجنس الإنساني.

---

(١) ولي دونكم اهلون : ٩٩.

(٢) المصدر نفسه :١٠٠ .

(٣) المصدر نفسه : ١٠١ .

إن الشعور بالخيبة والإحباط حيال هذا المجتمع هو الذي جعل الشاعر ينتقي عنوان كهذا لنصهِ ، وإشارات النص تدلُّ على ذلك إذ أصبحت الكفان كالأكفان، والمرآة كالصخرة ، والنسوة ألواناً بلا معنى ، وجمود الأغصان والأقحوان ، والنهر دونما صيد ، والزمن ضاع وأصبح كالخيط الحرير الذي تكنسهُ الموجة ... الخ من دلالات .

ويمكن أن نرصد سبباً آخر دفع الشاعر لكتابه نص كهذا مليء بالحسرات والغربة، فالشاعر كتبه وهو خارج وطنهِ ، بعيدٌ عن أهلهِ وأقربائهِ ، ((وغير بعيد إن يكون هذا الخروج المؤقت من العراق فرصة مناسبة تتيح له أن يقول ، ما يقولهُ بعيدا عن أية ضغوط محتملة قد تواجهه لو انه نظمها وهو في وطنه ، فإحساس الشاعر بفقدان التوازن في العراق ، قد أعاد إليه توازنهُ النفسي ، حيث وجد في فضاء الله اللانهائي مجالاً بنظمهِ هذه القصيدة))[١] ، وانتقاؤه هكذا عنواناً مثيراً لها. لذا أصبحت هذه القصيدة المتنفس الوحيد للشاعر ، وهو بعيدّ عن وطنه ، يُعبر بها عمّا يُسيطر عليه من مشاعر الغربة والإحساس بالوحدة والضياع :

إنها قافلة المحنة ،
بدءُ السّيْر ،
نحو الاغتراب
وقال لي :
أنت الذي علمتني الغربةَ والهجرة والنأي! ،
وأنت الذي سميتني الاغترابْ[٢]

أخيراً يمكن أن نعد العلاقة بين العنوان (ولي دونكم اهلون) وبين النص القديم، مطلع قصيدة الشنفرى علاقة الدوافع النفسية ، فأسباب قول الشنفرى هذه القصيدة هي من قبيل الرفض للمجتمع الذي يعيش فيه واستبدالهم بمجتمع حيواني غير مجتمعه، هي الأسباب ذاتها التي دفعت بالشاعر محسن اطميش لانتقاء عنوان كهذا لنصهِ، أي إن الهاجس النفسي المشترك بين الشاعرين هو المحرك الرئيس لاختيار هكذا عنوان.

---

(١) ولي دونكم اهلون : ٩٩.
(٢) المصدر نفسه : ١٠٠ .

وتعدُّ قصيدة الشاعر خالد علي مصطفى (المعلقة الفلسطينية) من العناوين التي تدخل ضمن هذا الفضاء ، أي الفضاء (التراثي الشعري) ، والذي أصبح فيما بعد عنواناً لأحدى دواوين الشاعر أي انه أصبح عنواناً داخلياً وخارجياً ، فهو مقسم الى خمسة دواوين داخلية ، ويحمل كل ديوان عنوانه الخاص بهِ ، وتندرج تحته مجموعة من القصائد وكآلاتي :

الديوان الأول : الأوراق .
الديوان الثاني : الحلم الفلسطيني
الديوان الثالث : المعلقة الفلسطينية .
الديوان الرابع : زيد بن عمرو بن ثقبل يبحث عن أرض الأحناف ..
الديوان الخامس : مُت كي يؤكل الخبز باسمي .

يتكون العنوان (المعلقة الفلسطينية) من جملة مكونّة من لفظتين معرفتين (المعلقة) و (الفلسطينية)، ويمكن إحالة اللفظة الأولى الى الفضاء الشعري القديم ، ففي العصر الجاهلي هنالك قصائد لشعراء جاهليين اكتسبت تسمية المعلقات فيما بعد، وتدل اللفظة الثانية على موطن الشاعر الأصلي (فلسطين) ، لذا فاللفظة الأولى (المعلقة) اكتسبت الهوية الفلسطينية ، وهذا من جانبهِ يُطمئن القارئ بأن موضوع الديوان يتعلق بالقضية الفلسطينية .

ولكن السؤال الذي ظلَّ يراودني طوال قراءتي العنوان (المعلقة الفلسطينية)، لماذا أنتقى الشاعر مثل هذا العنوان لديوانه ؟
أهنالك معلقات في عصرنا الحديث ؟

إن للمعلقات أهمية كبيرة في التأريخ الأدبي القديم على مر العصور ، ولأهميتها وشهرتها ظلّت حاضرة على مدى أربعة عشر قرناً نموذجاً للأدباء يُحتذى به ، ومثالاً لهم يقتدي بهِ ، فانتقاء الشاعر هكذا عنوان (المعلقة) هو من قبيل إكساب النص القدسية التأريخية والأهمية الشعرية والشهرة الكبيرة ، هذا فضلاً عن إن التكتيك الذي عمده الديوان عدة أقسام كان تكنيكاً مكتسباً من نظام المعلقات القديم ، لاسيما في دخولهِ النص، إذ إنه بدأ القصيدة بالوقوف على الأطلال كما بدأ أصحاب المعلقات

قصائدهم فيقترب بذلك إلى التكوين التقليدي للقصيدة الجاهلية ، وكذلك تقترب في أسلوبها ولغتها وطريقة تأديتها البناء الفني للمعلقات:

عدنا إليك مدينه الذكرى ، بلا كتبٍ وأمتعةٍ تركنا خلف بواباتِ
مَهجرنا صغاراً يحرسونَ وقائعَ المنفى ؛ وعدنا
نتصيد الأشباحَ من بين الأزقةِ ، ثم نلبسها وندخلُ في الكهوفْ :
كل الوجوه تصدّعتْ بين المرايا والسيوفْ !
والغار مكشوف...
أندخل يا دليلَ الروح في الظلمات ؟
وتبسط تحت أرجلنا بقايا غابةٍ ضاع أسمُها .. كلُّ الشوارع ضاع في المنفى اسمها
ودليلنا يتلمس العتبات ، يبحث عن يدٍ
كتبت على الجدران مرثية[١]

يبدأ الشاعر معلقته كما لاحظنا بالوقوف على الأطلال، أطلال المدينة التي أصبحت ذكرى، وعنصر الأطلال من أهم عناصر النسيب في القصيدة الجاهلية ، وهو ليس مجرد استجابة للطبيعة البيئية لهجرات القبائل ، بل هو وقفة طقوسيه تأملية تعيد صوغ نظرة الإنسان الى الوجود، وهو تفريغ انفعالي لتوترات في نفس الفرد ، وتلقيه عبر الشعر يفرّغ التوترات الجمعية أيضاً ، ولاسيما إنّ هذا الطلل يختزل فلسفة الحياة والموت ، والخصب والمحل ، والحركة والسكون[٢] ، فأراد شاعرنا أن يبلغ كل ذلك فبدأ القصيدة بالوقوف على الأطلال، وانتقى لنصهِ عنواناً يليق بتلك الأجواء الجاهلية المبثوثة في القصيدة .

إن العنوان (المعلقة الفلسطينية) وجه القارئ بوجود ملامح وإشارات يمكن أن يلتقطها لاكتشاف العلاقة ما بين النصين العنوان الجديد واللفظة القديمة التي اكتسبت الجدية والعصرية جراء وضعها عنواناً لنص جديد ، فأهمية العنوان جاءت من أهمية

---

(١) المعلقة الفلسطينية : مجموعة شعرية : خالد علي مصطفى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩م : ٨٢ وما بعدها .
(٢) يُنظَرُ : بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية : ١٥٣ .

مصدرهِ فضلا عن أهمية الموضوع الذي يعالجهُ ، إذ انهُ يبحث دائماً عن وجودية الكائن العربي ويعبر بها عن الواقع الفلسطيني وما لحق بهِ من ضياع وخيبة ويأس .

وجاءت لفظة (المعلقة) عنواناً لأحدى قصائد الشاعر حميد سعيد (من معلقات العصر)، ففي هذه القصيدة نواجه وجه الإنسان الأول.. الإنسان البراءة.. ذاك الذي لوثوا سمته البدوي النقي... فلم يعد منهم، لقد ارتفع سور الانفصام بينهما وانطلق خنجر العقم يمزق خيوط التواصل بينهم وبين الحقيقة، ولكن الشاعر هنا، وهو يعي ذاك بحدة وعمق، يحافظ على روحهِ ، وهو يعلم أنَّ (جهنم هي معبرنا لليقين .. وان صوتها البكر.. ما زال يسأل هل من مزيد!)[١] :

دونكم وجهيَّ المتأرجح شدّوا عليه

بنواجذكم

أطفئوا السُؤلَ في مقلتيهْ

لوّثوا سمتهُ البدويَّ رماداً وقارا

ما تنفس ظلّكُم المرُّ إلا احتضارا

فاغرسوا في سباخ أقاصيه

.. شوكاً .. صباراً

جرروهُ مُضاعاً على الطرقات وغلّو يديه

ما تهاوى جليد وصوتي يشدُّ ويقرع عُهر الجذور

صحتُ .. بُحّت دمائي .. أبيني وبينكم قامَ سور؟[٢]

يبدو أنّ الشاعر في هذه القصيدة يعمد الى إبداع نوعٍ من المفارقة، يحيي من خلالها نصه الموسوم ب(من معلقات العصر) وذلك بحضور لفظة (المعلقة) في عنوانه وما يحمله من تداعيات ذهنية ونفسية في فكر المتلقي تجعله يعتقد أن هذه القصيدة فريدة غنية بكل مضامينها وهذا ما يؤهلها لأن تتربع على عرش العلو والسمو كمعلقات العصر الجاهلي.

---

(١) يُنظَرُ: شجر الغابة الحجري، ٢٣٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، حميد سعيد: م١: ٣٥.

ويتخذ الشاعر سامي مهدي من لفظة (أطلال) عنواناً لأحدى قصائدهِ ، فيمكننا إحالة هذه اللفظة إلى الفضاء التراثي الشعري ، فإطلالة الشاعر على رحاب الماضي هي الأرضية المشتركة لأطر لوحات الافتتاح عند الشعراء القدامى دون استثناء، وبهذا الوعي يكون لنا أن نستوعب البعد الرمزي للوحة الطلل[١] ، فظاهرة الطلل في الشعر العربي قبل الإسلام كانت جزءاً من الحياة البدوية ، الرعوّية ، الشظفة، الضنكة التي كان نظامها ينهض على إجبارية التنقل من مرعىً الى مرعى ، ومن وادٍ الى وادٍ ومن غدير الى غدير[٢] ، وهذا من جانبهِ ينعكس على تجربة الشاعر الجاهلي ، فمن يتأمل نصوصهم التراثية يجدها تُعبر عن الواقع الذي يعيشهُ ، فكان يبكي الديار والزمن ويستذكر الأحبة والأهل ويعبر عن العهود الماضية والأزمنة الخالية ، لذا أصبح ما يسيطر على بنية العنوان (أطلال) كل ما يدلُّ عليها من معنى (الفقدان)، وهنا تُكمن العلاقة بين العنوان الحاضر واللفظة القديمة ، فضلا عن أن المتن الشعري لسامي مهدي يدلُّ على ذلك :

ليس ثمة ما يمنح الحزن
تلك البيوت
دُرست ، أو تكاد ، وزايلها الزهو والجبروت
قد ترى ، عند أبوابها صبية يلعبون
ولكن كل الذي بقي اليوم منها هنا
طيفها وهو بدوي
ونظرتها وهي تسحبها في خفوت
أنت لم تعطها من خيارٍ سوى الموت
فاحتكمت للسكوت [٣]

---

(١) يُنظَرُ : قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري : د. محمود عبد الله الجادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ٢٠٠٢م : ١٥ .

(٢) يُنظَرُ : السبع معلقات دراسة سيميائية ، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م ط١: ٦٠ .

(٣) الأسئلة : سامي مهدي : الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون،دار الرشيد للنشر: ٦٣.

ويبقي أن نورد ملاحظة نراها مهمة، وهي أن هنالك عناوين لقصائد ستينية قد تندرج ضمن الفضاء القرآني أو التراثي الشعري ، لكن علاقتهما بهذا الفضاء تبدو ضعيفة ، وتحدث مفارقة بين العنوان والمتن النصي الذي يندرج تحتها ، من تلك العناوين ما نجده عن الشاعر حميد سعيد في قصيدته (القارعة) أو (معلقة البصرة)، فلفظة القارعة تحيلنا الى الفضاء القرآني ، إذ إنها سورة من سور القرآن ولكن علاقتها بالمتن الذي يندرج تحتها تبدو ضعيفة ، فالقصيدة هذه معادل موضوعي تتحدث عن ذَكَر النحلة الذي يتمرد وينتفض على نظام المملكة ، وبالتالي فأن ذلك التمرد والانتفاض يوقظ ضمائر الذكور الأخرى ، والباحث بهذا لا يجد علاقة واضحة يبن العنوان ومتنه وبالتالي يفقد العلاقة بين العنوان والفضاء القرآني الذي أُخذ منهُ ، فالذي حدث فقط انهُ سُحِبَ إلى الجانب الشعري لغرض التضخيم فقط ومن دون أن يؤثر في النص تأثيراُ مباشراُ ، ومثل ذلك قصيدته الأخرى (معلقة البصرة) التي يتحدث فيها عن تجربة السياب مع حبيبتهِ (وفيقة)، فالعنوان (المعلقة) سُحِبَ من الجانب التراثي الأدبي الى الجانب الشعري المعاصر من دون أن يؤثر في النص تأثيراً مباشراً ودون أن يكون علاقة ما بينهِ وبين الفضاء الذي أُخذ منهُ .

إذن مما تقدم نستطيع أن نقول تنوع مصادر العناوين الستينية ، واختلاف علاقتها بتلك المصادر ، فقد وجد عنوانات ستينية مأخوذة من الفضاء الديني أو الفضاء التأريخي أو الأدبي القديم ، فتبدو علاقتها بذلك الفضاء علاقة مباشرة وتوجه القارئ إلى قراءة النص الذي يندرج تحتها قراءة ما .

مدخل

تعدُّ المقدمات الافتتاحية العتبة الثانية من العتبات التي توجّه القارئ إلى علاقة النص الحديث بالنص الموروث، ذلك لأننا وجدنا تنوع مصادر تلك المقدمات فهنالك مقدمات لشعراء جاهلين أو أسلامين أو أقوال نثرية لشخصيات معروفة، وهذه المقدمات تعدُّ ((بوابة مهمة من البوابات التي يتوسّل بها القارئ من أجل الدخول إلى أجواء النص وفضاءاته وطبقاته ، إذ يسهم في فتح ثغرات تنطوي . إذا ما قرئت جيداً . على أهمية بالغة يُسهم في فك شفرات كثيرة في المتن النصي، لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرّة الواعية من مساحة أبداع النص))[١] .

وقد نالت عتبة المقدمات أهمية كبيرة كذلك ، فهي من المفاتيح التي تجذب القارئ ويحاول من خلالها فك أسرار النص ومكامنهِ لذا لابدَّ من وجود علاقة وثقى بين المقدمة التي يفتح بها الديوان أو القصيدة وبين الديوان أو القصيدة ذاتها ، فهناك من يَعدها عتبة إشارية موازية للنصوص التي تندرج تحتها وهي ذات ((صلة بالحساسية التي تحيط بالنص قبل إبداعه وفي أثناء إبداعه وحتى بعد إبداعه ، ويعتمد في ذلك على حساسية الظروف الخارجية المحيطة بإبداع النص غالباً ، لكنها في الوقت ذاته تجيب على نوع من الأسئلة الشخصية والثقافية والمعرفية عند الشاعر))[٢] .

وإذا تتبعنا بنية المقدمات الافتتاحية التي تتصدر النصوص الشعرية فإننا نجدها على نوعين:

الأول: المقدمات الخارجية: إذ يفتتح بها الشاعر ديوانه، **والثاني:المقدمات الداخلية** يفتتح بها الشاعر نصوصهُ الشعرية، وقد تختلف مهام كل نوع في خدمة النص عن النوع الأخر، فالمقدمات الخارجية هي التي تُفْصِح عمّا جاء في الديوان من أبعاد رؤيوية وفكرية ، لذا تعد مرآة عاكسة لما جاء في الديوان من نصوص شعرية ، وتستجيب جميع هذه النصوص لما جاء في هذه البنية من رؤى وأفكار ، فمثلاً يَفْتتح الشاعر ديوانه بنص شعري أو نثري لأديب ما أو شخصية مؤثرة في التأريخ ، ولم

---

(١) شعرية الحجب في خطاب الجسد : ٥١.

(٢) المصدر نفسه : ٥٢ .

يكن اختياره لهذا النص عبثاً بل جاء عن وعيٍ الشاعر وقناعتهِ بأهميةِ هذا النص وجعله مفتاحاً للديوان .

أما **المقدمات الداخلية**: فهي التي تتصدر القصائد وتعد في اغلب الأحيان خلاصة تجربتها ، وتأتي أهميتها كونها بداية النص ومدخَلهُ ، وتقوم بعملية الربط بن الداخل / المتن والخارج / المتلقي ، أو نصوص وإشارات ما ، فهي بهذا لا تقل أهمية عن المقدمات الخارجية التي تتصدر الدواوين الشعرية(١) .

إن المقدمات الافتتاحية الداخلية التي يفتتح بها النص والخارجية التي تتصدر نصوص المجموعة الشعرية أو نصوص الديوان علامة بارزة يستدل بها على خارطة النص الدلالية وتعدُّ وسيلة من وسائل تنوير النص ومعرفة ما يحمل من أفكار وتطلعات يقصدها الشاعر(٢) .

وقد تنوعت المقدمات الافتتاحية من جيل إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ، لأن اختيارها يخضع لظروف النص وأفكاره ، وظروف الشاعر وأفكاره ، فقد تتنوع في أشكالها ومصادرها ومقاصدها على النحو الذي يناسب كل قصيدة وعلى وفق رؤيتها وحساسيتها ، فقد يكون لها أكثر من دلالة رمزية تمنحها للمتن النصي ، إذ إنها تتشابك وتتداخل مع المتن النصي من جهة ومع عتبة العنوان من جهة أخرى لذا فهي تخدم الطرفين معاً (عتبة العنوان والمتن النصي) فتكون بذلك كتلة شعرية ملتهبة واحدة ، تعمل في سياق سيمائي واحد فائق التشابك والتداخل في أغلب الأحيان (٣).

وقد تكون هذهِ المقدمات الافتتاحية قابلة للتأويل والقراءة والاستنطاق على وفق ثقافة القارئ ورؤيته النقدية ، فيجب أن تكون قراءة هذه العتبة حذرة فيما يتعلق بمقاربة الجانب التأويلي المرتهن بها ولا تُبالغ في الذهاب أبعد مما يجب إلا حين تكون العتبة جوهرية وصحيحة وداخلة في صلب التجربة، ولا يمكن التقاط الشفرات المركزية في النص من دون المرور التأويلي على مساحاتها وقراءتها قراءة واعية ومنتجة ، ذلك

---

(١) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر:٩٩

(٢) يُنظَرُ: تنوير النص: ٦

(٣) يُنظَرُ: شعرية الحجبْ في خطاب الجسد : ٥٩

لأن هنالك بعض العتبات قد تكتفي بالمستوى التزييني الإدعائي أو الإعلاني المجّرد الذي لا يدخل في صميم تجربة الكتابة الشعرية وتفاصيلها وجزئياتها[١] .

يأتي ديوان الشاعر خالد علي مصطفى (المعلقة الفلسطينية) مثالاً واضحاً عن المقدمات الخارجية.

يفتتح الشاعر ديوانهُ بعجز بيت الشاعر (أمريء القيس) :

فلو أنها نفسٌ تَموُتُ جميعةٌ(*) ولكنّها نفسٌ تَسَاقَطُ أنْفُسَا[٢]

جاءت هذه المقدمة الشعرية عن قصدية الشاعر ووعيهِ في اختيارها وجعلها مزاحمة لعتبة العنوان من جهة ونصوص القصائد من جهةٍ أخرى ، فالشاعر يقدم فيها أبعادهُ الرؤيوية والشعرية فهي ذات إيحاءات نفسية تعكسها تجربة الشاعر وقلقهِ ، وكأن هذا النص هو لمحة تشكل وفق مخيال شعري عصري على اعتبار إن النفس الإنسانية مجموعة من الأنفس التي تتساقط واحدة تلو الأخرى كما تتساقط أوراق الشجر ، ذلك لأن موتها البطيء يستنزف في كل مرحلة عضواً حتى تتساقط جميعها وتؤول إلى الانتهاء، وذلك هو الإنسان العربي ذاته التي جاءت قصائد الديوان جميعها تعبر عنه وكذلك هو الواقع الفلسطيني الذي يُعبر عنهُ عنوان الديوان (المعلقة الفلسطينية) ، لذا فأن هذه المقدمة تعد موجهاً قرائياً تحريضياً يُراهن على سقوط الإنسان العربي إزاء قضايا الواقع العربي والانهيار الفلسطيني ، وهي بذلك تأخذ كثيراً من الدلالات المتساقطة على المتن النصي فقصائد الديوان جميعها تُعبر عن ذلك الواقع .

وقد تتفاعل وتتمازج هذه المقولة الافتتاحية مع عنوان الديوان الداخلي(أوراق) وعنوان القصيدة الأولى (جذور) لتُشكل بذلك في مخيلتنا رؤية ذلك الإنسان كسقوط الشجر من الأوراق وحتى الجذور، فنراه يقول:

في جذور الزيتون أشرعت كوخي ثم أبحرت في دماء الغصونِ؛

فرأيت النجوم ، في السقف حيرى

بين حب الفضا وحبّ السجون،

---

(١) يُنظَرُ: شعرية الحجب في خطاب الجسد : ٥٢ .

(٢) ديوان أمريء القيس : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف – مصر ، لا ت ، ١٠٧.

(*) كذا والصواب (جميعها).

ورأيت الدليل يسأل في الليل
دليلاً عن عاشقٍ مجنون ...
((أنت ، يا أيها المسافرُ هَبْ لي
بعضَ يومٍ ؛ وخُذْ جميعَ سنيني
واسترح في مقصورة الليل شوطاً
كلَّ أفقٍ من الندى يعتريني ..))
فاستفاق الصدى على شفتيه :
((سرقوا مقلتي ، وصادوا جبيني
وأنا الآن، في دموعي، أُسَّوي
لي كوخاً ، كي اختفي من ديوني !))[1]

يتعالق هذا النص مع بيت امرئ القيس الذي أوردناه قبل قليل ، فالفكرة التي أراد أن يمنحنا إياها سراً خالد علي مصطفى تتمحور في الانزلاق في متاهة الغربة غربة الوطن ، إذ إنَّ موت النفس المتمثل بسقوط الشجرة ، غصناً وجذراً وكأنها تقتلع من جذورها، إذا ما علمنا أنَّ امرأ القيس قد عَنى بتساقط الأنفس تساقط الأشجار ، فهذا النص إن دلَّ على شيء فإنهُ يدلُّ على خيبة أمل الشاعر اتجاه الواقع العربي ثم إنَّ هذا النص أصبح خلفية لمعظم صور النصوص الأخرى في الديوان ، إذ إنها جميعاً تدلُّ على ذلك الشعور الذي يتمالك الشاعر منذ بداية المجموعة وحتى نهايتها .

أصبح هذا النص الذي أفتتح بهِ الديوان لافتة دلالية وشعارا تسقط عليه عين القارئ قبل الدخول إلى نصوص الديوان هذا، فضلاً عن إن الشخصية الموروثة (شخصية امرئ القيس) أصبحت حاضرة في الديوان من خلال توظيف نصها بوصفهِ مقدمة ، والتوظيف له حضور ذو علاقة تكاملية مع النص الجديد ولا نستبعد ما يمكن أن نسميه بالمؤثر الفني، فالشاعر خالد علي مصطفى، معروف عنه شغفهُ بالصور الغريبة الفاتنة استيعابا وإبداعاً وصورة إمرىء القيس تعد من الصور الانبثاقية

([1]) المعلقة الفلسطينية: ٧.

التي تحقن مخيلة القارئ وتشده الى عالمها، ولا نستبعد أبدا إعجاب الشاعر في تشكيلها أو أثرها الفني .

ويفتتح الشاعر حسب الشيخ جعفر ديوانهُ (الطائر الخشبي)[١] بنصٍ شعري للشاعرة المتصوفة رابعة العدوية تقول فيهِ :

وكيف تصف شيئاً أنت في حضرته غائب

وبوجوده ذائب ،

وبشهودهِ ذاهب ، وبصحوك منهُ سكران ،

وبفراغك منهُ ملآن ،

وحيرة لازمة ،

وقلوب هائمة

يغدو هذا النص مفرقاً عميقاً في فلسفة الأشياء : (حاضر ، غائب) و (الوجود ، الذائب) و (الشهود ، الذاهب) و (الصحو ، السكر) و (الفراغ ، الممتلئ) و (الحيرة ، اللازمة) ، (القلوب ، الهائمة) لكي يصف المفارقة الحاصلة في نفسيتهِ فهو غائب عن وطنهِ ظاهراً لكنهُ حاضرٌ في أعماقهِ باطناً .

فهذا السؤال الذي ابتدأ بهِ الشاعر حسب ديوانهُ : كيف تصف شيئاً أنت في حضرتهِ غائب ؟ يجعل حسب في تأملات عشقه ، مجذوباً ، مستغرقاً في محبوبهِ ، لا يرى شيئاً غيره ، ولكن كيف يصفهُ وهو بعيدّ عنهُ، فهذه التجربة تجربة الاغتراب ، والابتعاد عن المحبوب والوطن وهي تجربة فريدة ومعرفية في جوهرها وهي روحية فهو في حالة اشتياق دائم إلى كل ما هو كامل وجميل ويقصد بهِ وطنهِ ومحبوبهِ ، لذا يصبح جواب السؤال الذي يطرحهُ ويبتدئ بهِ الديوان إشراقياً بالكشف واليقين ، وتلك حالة مخصوصة[٢] .

---

(١)ينظر الأعمال الشعرية: ١٩٦٤. ١٩٧٥م: حسب الشيخ جعفر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام . ديوان الشعر العربي الحديث ، ١٩٨٥م: ١٢٩

(٢) يُنظَرُ: شجر الغابة الحجري: ٢١٢.

في جميع قصائد الديوان نجد هذه المفارقة سواءٌ أكانت في العنوان مثل القصائد : (الراقصة والدرويش) و (الشك واليقين) و (الأميرة و المتسول) و (الحضور والغيبة) و (الملكة والمتسول) أم في المتن ففي جميع نصوص القصائد يتلمس القارئ تلك المفارقة العميقة في فلسفة الوجود والغياب وجود الروح وغياب الجسد وهذا هو وجه الشبه بين النص القديم نص رابعة العدويّة والنص الحديث نص حسب الشيخ جعفر ، ففي قصيدة (الدخان) مثلاً نجد الشاعر حسب يجسد هذهِ المفارقة فيقول :

دخنّ ودخانّ ، ليس غير الدخان
وأسأل بقايا الكأس في كل حان :
كيف مضى الماضي وفات الأوان ؟
وفي كتاب واحد في السرير
نقرأ أو تسمع لحناً صغير
ونشرب النبيذ .. في المسرح نمضي هذه الأمسية الناعمة ؟
يمتضي الإسفلت
طيراً أضاع الصوت
تمتضي البارات
وجه نبي مات[١]

ففي هذه القصيدة يُعبّر الشاعرُ حسب الشيخ جعفر عن تجربة يمكن أن تكون المقدمة بما كونته من مفارقة مدخلا بعينها، ويبدو في حالة اغتراب دائم : حضورٌ غائب وغيابٌ حاضر ، غائبٌ في موسكو حاضرٌ في بغداد ، فهو حاضرٌ حضوراً جسدياً بيننا ، غائب غياباً روحياً عنا ، أي انهُ حاضرٌ حضوراً روحياً في الخارج ، غائبُ غياباً جسدياً عن ذكرياته في موسكو ، والمقطع الأول من النص يمثل تلك الذكريات في موسكو[٢] والمقطع الثاني :

---

(١) الأعمال الشعرية:حسب الشيخ جعفر: ٢٢٠ وما بعدها .
(٢) يُنظَرُ: شجر الغابة الحجري: ٢٢٤.

يمتضي الاسفلت
طيراً أضاع الصوت... الخ
ويجسد حالهُ في بغداد ، وهذا ما عنيناه بالغياب الروحي .

وفي قصيدتهِ (الراقصة والدرويش) يمثل أيضاً ما جاء في تلك المقدمة الافتتاحية للديوان من مفارقة فنراه يقول:

رائحة الثلوج والفراء
والشوح في ربيعهِ الأخير
والشمس في حدائق الثلج وفي فراشنا الدثير
رائحة الشتاء ..
يا وردة زرقاء
يا شمعة صغيره [١]

فهنا يصف حياته التي قضاها في موسكو، ولكنهُ يعود ليصف حياتهُ الأولى التي قضاها في العراق ويقول :

أكلما خبا الصدى والريح
رأيت عينين وحيدين وامرأة
توقد ناراً تحت قدر ، والنخيل في الدجى تنوح
ويصرخ البط الطريد ، والنجوم مطفأة
أكلما خبا الصدى والريح
واشق قلبي مثل جذع نخلة مجروح
هامت كطير الفلوات الروح ؟[٢]

أي إنهُ في حالة قلق دائماً، ومدموغ بوضعية اجتماعية وحالة نفسية خاصة.. حالة من هجر بعد الوصال، وانقطع بعد الاتصال وغاب بعد الحضور وأنها اقرب لأن تكون حالة استلاب اجتماعي ووجودي ، فكأن لسان حاله يقول : إني أبصر ما لا

---

(١) الأعمال الشعرية:حسب الشيخ جعفر: ١٩٦٤. ١٩٧٥م: ١٤٠.
(٢) المصدر نفسه : ١٤ .

تبصرون .. ومعكم ولست معكم، على الرغم من بعده عن وطنهِ إلا أنَّ أصداء حياته الأولى، وأصداء حياة وطنهِ حاضرة في روحه ، ممتلئاً بها جسده ، فمهما بَعُدَ فهو قريب[١] .

وتبقى قصائد الديوان الأخرى تعبر عن تلك المفارقة التي افتتح بها ديوانه بأي شكل كان، فتكون جزءاً من بناء القصيدة ولتجسد حالة الشاعر حسب القلقة وشعورهِ اتجاه وطنهِ .

ولم تكن هذه النماذج التي ذكرناها من المقدمات الافتتاحية وحدها حاضرة في النص الشعري الستيني، فقد تنوعت المقدمات الافتتاحية الداخلية والخارجية تبعاً لتنوع ثقافة الشاعر الستيني، فقد جاء منها نصوص لأدباء عباسيين أو متصوفين متأخرين أو حتى شعراء أجانب فمن ذلك مثلاً ما نجدهُ في ديوان خالد علي مصطفى إذ يفتتح مجموعتهِ الشعرية (سُورة الحب) ببيت للمتنبي :

كم سألنا ، ونحن أدرى بنجدٍ أطويل طريقنا أم يطولُ[٢]

ويتصدر قصيدة حسب الشيخ جعفر (أوراسيا) نص للشاعر المتصوف جلال الدين الرومي :

وقلتُ لها: كوني لي رفيقاً فأنا من أهلك

فأجابتني لم اعد اعرف لي قريباً من غريب ... الخ[٣]

ومن التراث الديني يأخذ الشاعر ياسين طه حافظ مزموراً من مزامير داود ليجعلهُ مفتتحاً لديوانهُ الأول: الوحش والذاكرة الذي ضم ست عشرة قصيدة ، يقول المزمور (الى متى تهجمون على الإنسان وتهدمونه كلكم كحائط منقض . كجدار واقع ؟ إنما يتأمرون ليدفعوه عن شرفه ...)[٤] .

ومن ألواح سومر يفتتح قصيدتهِ الطويلة (النشيد) :

---

(١) يُنظَرُ: شجر الغابة الحجري: ٢٢١.

(٢) سُورة الحب: ٩.

(٣) الأعمال الشعرية ١٩٦٤. ١٩٧٥ م:حسب الشيخ جعفر: ٣٦٣.

(٤) الأعمال الشعرية : ١٩٦٨ . ١٩٧٨م: ياسين طه حافظ ، م١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٧م : ٥ .

يا سومر
أيها البلد العظيم، يا أعظم بلد في العالم لقد غمرتك الأضواء المستديمة !(١)

وقد يفتتح الشاعر الستيني مجموعاته الشعرية أو قصائده بكتاباتٍ شخصية تصدر من عنده، فمن ذلك مثلاً ما نجده عند الشاعر سامي مهدي، حينما افتتح مجموعته الشعرية (بريد القارات) بكتابات شخصية، تصدر من عنده، إذ يقول:
ما بقي الآن أعذبُ
ما بقي الآن أصفى
وأحفل بالحبّ
أخصبُ بالذكريات ... الخ(٢)

الآخر:المقدمات الداخلية: هي التي تتصدر القصيدة وتعدُّ في أغلب الأحيان خلاصة تجربتها ، وتأتي أهميتها كونها بداية النص الأدبي وهي عتبة ((فاعلة ومؤثرة وموجهة للحراك الشعري الدلالي في فضاء الخطاب عموماً))(٣) ، وتتوسط بين عنوان القصيدة ومتنها، فتكون بمثابة الشعار الذي يرُفع أمام القارئ قبل الدخول إلى عالم النص ، فلا بد من أن يوجد تلاحما وتماسكا وتمازجا بين أفكار المقدمة التي تتصدر القصيدة وبين أفكار القصيدة ذاتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلا بد لنا من التقاط الالتحام كذلك بين بنية المقدمات الافتتاحية الداخلية وما بين عتبة العنوان من جهةٍ أخرى ، لكي يكون العمل الشعري بنية واحدة متماسكة من العنوان وعتبة المقدمة الداخلية وحتى المتن النصي.
يعمد إليه الشاعر سامي مهدي في تقديم قصيدة (من سيرة أبي ذر الغفاري) بنصين للصحابي أبي ذر الغفاري (رحمهُ الله) وقولٍ ثالثٍ للرسول (ﷺ) .

---

(١) الأعمال الشعرية:ياسين طه حافظ: ٢٢٨.
(٢) بريد القارات: سامي مهدي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م: ٥.
(٣) شعرية الحجب في خطاب الجسد : ٥٣ .

إن هذا النمط من التوظيف لا يدخل في إطار البنية الشعرية قدر ما يدخل في إطار تهيئة المناخ التأثيري المطلوب في أجواء القصيدة ، أي أنه يُهيء القارئ نفسياً قبل الدخول إلى عالم القصيدة وان افتتاح الشاعر الستيني بعضاً من قصائدهِ بأقوال نثرية لشخصيات تاريخية جاء عن وعيهِ بأهمية تصدير تلك الأقوال لتلك القصائد إذ إن ((القول النثري الذي يعلق على هامش المتن الشعري يؤدي وظائف أساسية في تشكيل البنية العامة للنص ، ويقدم مشهداً يسهم في زيادة قوة وضوح النص ، وإشراقه الدلالي ويؤسس مقترباً نصياً يُساعد في فتح مغاليق النص))[١] ، ولابد للقارئ أن يُبين علاقة النص الموروث الذي تقدم القصيدة بالنص الحديث الذي اندرج تحتها ، وكذا يبحث عن الروابط التي تربط بين النص النثري المتقدم والمتن الشعري ذلك لأن ((القول النثري وهو يتقدم النص ، عليه السعي من أجل الحضور والتماس مع النص الشعري (شعرياً) بالمعنى الذي يفضي إلى التحرر من نثريتهِ في المقام الشعري))[٢] .

تتكون القصيدة من ثلاثة مقاطع، يفتتح المقطعين الأول والثاني بأجرأ الأقوال النثرية لهذا الصحابي الجليل ، أما المقطع الثالث فيفتح بقول للرسول (صلى الله عليه وسلم) يمدح فيه هذا الصحابي بعد موته . ويمنح كل مقطع عنوانا داخليا يتناسب مع المقدمة الافتتاحية الداخلية التي تصدرت القصيدة.

المقطع الأول:(في الطريق إلى الشام)

يفتتح بقول أبي ذر:(إن بني أمية تهددني بالفقر والقتل ، ولبطن الأرض أحبُّ إليَّ من ظهرها ، وللفقر أحبُّ إلي من الغنى)[٣]، إنَّ هذا النص الذي تصدر القصيدة قام

---

(١) جماليات القصيدة العربية الحديثة: د. محمد صابر عبيد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق . ٢٠٠٥ م: ١٢٦ .

(٢) المصدر نفسه : ١٢٦ .

(٣)إنَّ هذا القول العظيم قالهُ الرسول (صلى الله عليه وسلم) بحق أبي ذر الغفاري في موتهِ ووحدتهِ ، وذلك في غزوة (تبوك) سنة (٩هجرية)، كانت أيام عسرة وقيظ ، فتلفت الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، فلم يجد أبا ذر فسأل عنه ، فأجابوه : لقد تخلف أبو ذر وأبطأ بعيره ، فقال الرسول (صلى الله عليه وسلم) : ((دعوه ، فإن يك خير فسيلحقه الله بكم ، وان يك غير ذلك فقد

بعدة وظائف أفاد منها النص ، إذ انه أعطى فكرة عامة عن أفكار الشخصية الموظفة ، ثم انهُ أسهم في رسمِ أجواء تهيئ نفسية القارئ للدخول الى عالم النص ، فأسهم في معرفة ما يرمي إليهِ النص من أفكار ودلالات مبثوثة فيهِ ، إذ إن النص يصف رحلة هذا الصحابي إلى الشام من أجل محاصرة معاقل السلطة والثورة ، فهنالك معاوية بن أبي سفيان يحَكُم أرضاً من أكثر بلاد الإسلام خصوبةً وخيراً وفيئاً ... وإنهُ ليعطي الأموال ويوزعها بغير حساب يتألف بها الناس الذين لهم حظٌّ ومكانة ، ويؤمن بها مستقبلهُ الذي كان يرنو إليه طموحاتهُ البعيدة[١] .

والشعار الذي رفعهُ أبو ذر الغفاري بنصرة المظلوم ومحاربة الظالم في هذا النص المتصدر يُجسدهُ المتن النصي الذي اندرج تحتهُ ، إذ جاءت الرحلة من أجل ذلك الشعار وهنا تكمن العلاقة بين عتبة التصدير والمتن الشعري ، إذ إن القصيدة تسرد أحداث تلك الرحلة التي جاءت من أجل مناصرة الحق ومحاربة الباطل وتصف مشاعر الناس وشوقهم في استقبالهِ :

وتمتد الطريق ، وترحب الأصداء
فتحرن ناقة عجفاء
ويلتفت السجين بألف تذكارِ
إلى أهلٍ .. إلى دارِ
إلى ظلٍ ترقرق فيه نبعُ الماء
ألذَّ من الشمال إذا تبرّ الواحة الخضراء

ويُطرقُ :

أين بيت اللّه ؟!

نفح محمد فيه ..

أراحكم الله منهُ ...)) وفي الغداة ، وضع المسلمون رحالهم ليستريحوا ، فأبصر احدهم رجلاً يمشي وحده ، فأخبر الرسول (صلى الله عليه وسلم) فقال الرسول (صلى الله عليه وسلم): كن يا أبا ذر ، واخذ الرجل بالاقتراب ، فإذا هو أبو ذر (رضي الله عنه)، يمشي صوب النبي ، فلم يكد يراه الرسول حتى قال ((يرحم الله أبا ذر ، يمشي وحده ، ويموت وحده ، ويبعث وحده

(١) يُنظَرُ: رجال حولَ الرسول: خالد محمد خالد، دار الفكر ، بيروت . لبنان ، بغداد : ٦٩.

ونبر حديثه ، وخشوع راويه ،
أبعد اليوم تحملني إلى جنباته الأسفار ؟![١]

فضلاً عن ذلك فأنهُ لا يُخفي على القارئ ما تحملهُ القصيدة من جانب سياسي يرمي إليه الشاعر، إذ إن الطابع الكفاحي والنضالي الذي حفلت به تلك السيرة جعلت الشاعر يتمسكُ بها ويصوغ منها نصاً يُقتدى به ، وبذلك أصبحت القصيدة رمزاً من رموز النضال ، وعلى الرغم من تعبيرها عن الإحباط النفسي الذي يُعنى بهِ بعض المجابهين في ظروف الانتكاسات والانهيارات التي كان يعيشها أبناء أمتهِ ، إذ إن القصيدة كُتبت في فترة الستينيات فترة الهزيمة التي راح كثير من الشعراء الستينيين يتحدثون عنها ، وعن التنبؤ بها، فأصبحت القصيدة قصيدة أفعال واحباطات تصدع في نفس أبي ذر وفي نفس شاعرنا ، فعبرّ عنها بمونولوج ذاتي، وغالباً ما يتولى التصوير[٢] .

أما القول الثاني فأنه ينحصر بين عنوانين: عنوان رئيس ((في الشام المنفى)) وعنوان فرعي ((شواظ من نار)) فيقول فيه: ((أخرجوني إليكم غضباً عليَّ، وأخرجوني منكم إليهم عيثاً بي ، ولا يزال هذا الأمر في ما أرى ، شأنهم في ما بيني وبينهم حتى يستريح بر أو يستراح من فاجر !))[٣] .

إن هذا القول الذي تصدر نص الشاعر يحمل في طياتهِ مدلولات خطيرة نادى بها أبو ذر في أثناء منفاه في الشام ، إذ رفض القصور والكنوز في الدنيا ونادى بكسر القيود بين عامة الشعب وخاصتهم ، وجاء متن النص يسرد الجزء الثاني من تلك الرحلة التي خاضها من اجل تنفيذ ذلك ، لذا أصبحت هناك علاقة ثلاثية بين عتبة العنوان (في الشام المنفى) وبين القول النثري الذي تصدر المتن النصي ، فأصبح التصدير مدخلاً لإضاءة ما في النص من عتمة وغموض :

---

(١) رماد الفجيعة: سامي مهدي، ط١، ١٩٦٦م: ١٦ وما بعدها.
(٢) يُنظَرُ: الغابة والفصول ، كتابات نقدية : طراد الكبيسي ، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري ، بغداد ، ١٩٧٩م: ٢٥٥ .
(٣) رماد الفجيعة : ٢٣ .

وان الفتح ليس كنوز مغلوب ، ولا صلوات منقادِ ،
ولا قصراً تشامخ فوق هام الناس ، أو صيداً تلوى تحت صياد
فإفساد لخلق الله ..!
أيّهُ عصفهٍ عَصَفا ؟!
شواظ هذه الكلمات ، قار فازَ وانقذفا
ولولا أن هذا الفتح أسرجَ مُهرَ زاهٍ ، مَدّ مائدةً من الثمرِ ،
ولولا أنه ما زال طفلاً لينَ الزندين لا يقوى على خَطَرِ
يسارق حدبَ صدرٍ مُشفقٍ وحُنوّ منتصرِ
لماجت بالزنودِ حدائق ((الخضراء))
وشقت صدرَ سيدهُ مدىً ، وتحدّت الأسماء !(١)

فالنص الشعري هذا أصبح يُجسد كلَّ ما نادى بهِ من أفكار أشرنا إليها من مُناصرة الحق والتمرد على الباطل ومحاربة الظلم والطغيان وهي شعارات فُقدت في وقتنا الحاضر وراح شاعرنا ينادي بها ويطمح بها إلى أبناء أمتهِ.

إنَّ هذه المقدمات الافتتاحية تُعَد بنية دالة مثرية دلالات النص وكشوفاته ، وهي تشكل علاقة بارزة على خارطة النص الدلالية ويتخذها الشاعر وسيلة من وسائل تنوير النص(٢) أما القول الثالث الذي يتصدر الجزء الثالث من السيرة والذي يندرج بين عنوانين كذلك عنوانا رئيسيا (في الربذة ..) من منفاه الأخيرة إذ وافاه الأجل هناك وعنوان فرعي (الصيحة الضائعة) ، وهو حديث للرسول (صلى الله عليه وسلم) بحق أبي ذر: ((يا أبا ذر ، رحمك الله ، تعيش وحدك ، وتموت وحدك ، وتُبعث وحدك ، وتدخل الجنة وحدك ، يُسعد بك قوم يتولون غسلك وتجهيزك ودفنك ...))(٣) .

فهذا القول الذي افتتح بهِ الشاعر قصيدته أصبح الوجه الثاني للنص الشعري، لأن الشاعر أعاد رواية أحداث هذا القول :

---

(١) رماد الفجيعة : ٢٥ .
(٢) يُنظَرُ: تنوير النص : ٧ .
(٣) رجال حول الرسول : ٧٦ .

وكأن الليل في الصحراء دنيا دونما حدّ ولا زمنِ
فخيمة جندبٍ أزل من العتمات والوحشة
و أشباح تجر على الثرى نعشه ،
وأسراب من الأفكار تقرأ خطوة التأريخ ، وهو يعجّ بالمحن :
دم ، ونثير أشلاءٍ وأحقاد تغطي الأرضَ تغشى كل ما فيها ومملكة بلا حدٍ ، وأجيال من التعساء ينشرها ويطويها ضجيج مهرجٍ ، وفجورُ جاريةٍ ، وبيتٌ قالهُ دجال وألقاب، وحشد من بطولاتٍ مزيفةٍ ، ولا أبطال !(١) .

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نقول إن المقدمات الافتتاحية الداخلية أصبحت موجهاً قرائياً ثانياً للنص الستيني يستثمرها الشاعر بوصفها نصا آخر موازيا لنص المتن وهي نافذة القارئ للدخول الى عالم النص وفك أسرارهِ . فضلاً عن أنها أصبحت منفذاً آخر للاقتراب من التراث وإعادة بثهِ من جديد .

(١) رماد الفجيعة : ٣٣ .

مدخل :

لجأ الشاعر الستيني إلى تقانات عدة في إطار إفادته من الموروث، فبعد إطلاعنا على نتاجهم الشعري اكتشفنا أن هناك نصوصاً شعريةً تظهر إفادتها من الموروث ويبدو للقارئ انه بالإمكان اكتشاف عوالمها من القراءة الأولى ويتناسب هذا التصور على وجه الخصوص مع النصوص الشعرية التي تستثمر النصوص القرآنية بوصفها مشبعة بعوالم القرآن لغة ومعنى فضلا عن النصوص الشعرية والنثرية الأخرى، وتنتج عن هذه التصورات وشائج تبدو جلية حيناً وخفية حيناً آخر ، لذا سنتناول في بحثنا هذا الجانب الأول من ذلك الحضور ، وأطلقنا عليهِ بالنص الظاهر أما المبحث الثاني فقد مثّل الجانب الثاني من ذلك الحضور وأطلقنا عليه (النص الخفي).

يعتمد الشاعر في هذا النوع من الحضور أي(النص الظاهر) على (التلميح) سواء كان في عنوان النص أم في متنهِ ، إذ ينثر بعض العلامات التي ترشد القارئ إلى مرجعيات النص ومضانه ، ويعتمد ذلك على ذاكرتهِ وثقافتهِ ، وعلى وجود قسط وميثاق مشترك من التقاليد الأدبية والسنن الثقافية بين المؤلف وقرائهِ[١] .

ويندرج القرآن الكريم بوصفه النص الأعلى ضمن الحضور النصي عند أغلب الشعراء الستينيين، فالقرآن الكريم كان وما زال منبعاً ثراً استقى منه الشعراء القدامى والمحدثون متى ما شاءوا مَادتهم الشعرية ، والمتأمل في نصوصهم سيجدها منفتحة على النص القرآني بشكل جلي أحياناً وخفي أحياناً أخرى عن طريق الاقتباس أو الإشارة أو التلميح ، ومعنى ذلك ((التفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبياً ودلالياً ، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى ، ويعد هذا النوع جزءاً مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطهِ المتعددة))[٢] .

وقد جاء حضور النص القرآني في القصيدة الستينية حضوراً عابراً أحياناً وفعلياً أحياناً أخرى ، أي ليس أكثر من الالتفات إلى استعارة جميلة مصدرها القرآن تعجب الشاعر وتثير انتباههُ ، أي تظهر في النص الشعري وسرعان ما تختفي ، وكأنها تداع

---

(١) يُنظَرُ: الليث والخراف المهضومة، دراسة في بلاغة النص الأدبي: د. شجاع مسلم العاني، الموقف الثقافي ، السنة الثالثة ، ع١٧ ، أيلول / تشرين الأول / ١٩٩٨ م: ٩٧ .

(٢) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ٧٧ .

ذهني أكثر من كونها استلهاماً موظفاً توظيفا تاماً من أجل كشف حالة أو موقف يتطور وينمو ضمن السياق الشعري الجديد[١] .

ومن النماذج الستينية التي تُدلل على هذا التوظيف ما جاء في قول الشاعر سامي مهدي :

كأن حرستهُ وادخرتهُ أسراب الأبابيل
لمعركة سواها ، كرَّ فيهِ جيش تضليل[٢]

أو قول حميد سعيد :

من مات .... مات ومن لم يمت فليكن معنا
إننا راحلون الى (جنةٍ عرضها) الوطن العربي[٣]

أو قول علي جعفر العلاق :

من ترى
قال : يا نار كوني ندىً
يا ندىً كن لهب[٤]

فهذه العبارات القرآنية الثلاث (طيراً أبابيل) و (جنة عرضها) و (يا نار كوني برداً) على الرغم من أنها لم يجر عليها سوى تحويرات طفيفة وإيرادها في النص الشعري مردّهُ ((الإعجاب الشخصي بالعبارة الموروثة التي تحولت إلى نسيج في الذاكرة ، وهو نوع من التداعي إذ حملها لصورتهِ . معنىً أو إيحاءاً جديداً منسجماً مع موقفهِ المعاصر ، وحالتهِ الخاصة))[٥]. إلا أن الشعراء وبالذات في المثالين الثاني والثالث ، أحالا النص إلى مفارقة سياقيّة فتحت النص وأغنتهُ إذ وضعت المتلقي إزاء طرفين متقابلين في إدراكِهِ المعنى ، الطرف الأول الحضور القرآني والطرف الآخر السياق الجديد وهو ما يوّلد نمطاً من التأثير فائق القدرة .

---

(١) يُنظَرُ: دير الملاك: ٢٣٣ .

(٢) رماد الفجيعة : ٢ .

(٣) الإعمال الشعرية الكاملة: م١: ٣٢٥.

(٤) شجر العائلة، مجموعة شعرية:علي جعفر العلاق، المكتبة الوطنية، بغداد ، ١٩٧٩م: ٧٩.

(٥) دير الملاك: ٢٣٤ .

وهنالك نمطٌ آخر لجأ إليه الشاعرُ الحديثُ ومنهُ الشاعر الستيني، إذ يوظف النص القرآني توظيفاً أكثر فاعلية لخدمة موضوع القصيدة أو لإفادة حالة الشاعرِ النفسية، فتصير الصورة الموروثة مع ما يلحقها من إضافات أو تحويرات استلهاماً وتمثلاً للموروث وصياغته صياغةً جديدةً ، تتأتى به عن دلالته السابقة وتكسبهُ أبعاداً أخرى هي مما يتطلبهُ موقفُ الشاعر المعاصر ورؤيتهُ(١) .

فمن النماذج الستينية التي تعدَّ شاهداً على ذلك إفادة فاضل العزاوي في قصيدتهِ (جيش الفقراء)، إذ أفادَ من النص القرآني في سورة طه : ﴿ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ﴾ (٢) .

فهذه الآية الكريمة تتحول إلى صورةٍ شعريةٍ لدى الشاعرِ فيقول :

فصعدتُ إليهِ وقال : انزع نعليك على بابي وأصعد

قلتُ : ولكني أخشى أن أصعد

قال : اصعد لترى ظلك في حجر الوادي

قلتُ : جميلُ هذا الوادي

قال : أدخل إنك في وادي الشجرة(٣).

في الآية القرآنية الكريمة يذكر اللهُ سبحانهُ وتعالى قصة نبينا موسى (عليه السلام) عندما ناداه ربهُ وأمرهُ أن يخلعَ نعليهِ لأنه في مكانٍ مقدسٍ، وهنا نشير إلى أن فاضل العزاوي يلجأ إلى المعنى القرآني ليضمنهُ نصه الشعري مع أجراء التحويرات في حوارٍ يدور بين شخصيتين: شخصية البطل عبد الله التي تظهر في أغلب قصائد المجموعة ،وهي رمز لشخصية الإنسان الشرقي البسيط الذي يتضور جوعاً ويجلس أو يتسكع في الطرقات بحثاً عن لقمة العيش ، ولذا جاء عنوان المجموعة حاملاً لاسمهِ مجازاً (الشجرة الشرقية)، وبين شخصية الراوي الذي يروي قصة هذا الإنسان المعذب .

---

(١) يُنظَرُ : دير الملاك: ٢٣٤ .

(٢) سورة طه : آية ١٢ .

(٣) الشجرة الشرقية ، مجموعة شعرية : فاضل العزاوي ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٦ : ٣٦ .

ويمكـــــن أن تُعـــــد ((مجموعتـــــهُ الشـــــعرية هـــــذهِ (الشـــــجرة الشرقية) التي تدور حول البحث عن الإنسان والصفاء الإنساني محاولة إبداع وتشكيل جمالي للغة من أجل خلق مناخ لغوي موروث يستقي معظمَ أسلوبهِ وعباراتهِ من القرآن والإنجيل وكتابات الصوفيين أيضاً ... وتكتظ القصيدة بالحكايات والمشاهدات والأمثال التي هي جزءٌ من معطيات الأساليب الدينية))[١] ، فنراه يقول مستثمراً بنية الفاصلة القرآنية:

ما لم اشهد جرحي لن أعرفَ نفسي. إن الإنسان ليسقى
فإذا هو شيخٌ يسعى، وإذا هو طفلٌ يبحث عن معنى[٢]

فقراءة هذا المقطع تُحيل القارئ إلى نمط التركيب القرآني الوارد في سُورة عَبَسَ :

﴿ عَبَسَ وَتَوَلَّىٰٓ ۝١ أَن جَآءَهُ ٱلۡأَعۡمَىٰ ۝٢ وَمَا يُدۡرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ۝٣ أَوۡ يَذَّكَّرُ فَتَنفَعَهُ ٱلذِّكۡرَىٰٓ ۝٤ أَمَّا مَنِ ٱسۡتَغۡنَىٰ ۝٥ فَأَنتَ لَهُۥ تَصَدَّىٰ ۝٦ وَمَا عَلَيۡكَ أَلَّا يَزَّكَّىٰ ﴾... الخ)[٣].

فالإفادة من الهيكل العام الذي وردتْ فيهِ الآيات القرآنية السابقة يضخها في بنية أسلوبية تؤكد دلالات تُعضد رؤية الشاعر وأفكارهِ التي بثها في عموم المجموعة .

ومن النصوص الستينية الأخرى التي تُعد مثالاً واضحاً لهذا التوظيف، ما جاء في قولِ الشاعر خالد علي مصطفى في قصيدته الطويلة (سفر بين الينابيع) :

جئتكم من بلاد الثعابين ألدغُ موتاكُمُ
ثم أبعثهم في لهيب البنادقِ خلقاً جديداً
أنا عيسى الذي لم يُدر خدَّه
أنا موسى الذي يضرب البحر يفتح باباً لقافلة
المتعبين
أنا أنتم .. ولكن أقدامكم لا تروض أفراسها فأراكم سكارى وما أنتم بسكارى
أنكمْ زمنُ الميتينْ[١] .

---

(١) دير الملاك : ٢٠١ .
(٢) الشجرة الشرقية : قصيدة المعراج : ١٣ .
(٣) سورة عبس : ١-٧.

إن هذا التركيز على الصياغات والصور القرآنية ينتقل أحياناً الى صعيد تغير تلك الدلالات لتتناسب مع فعل القوة الذي يبحث عنهُ الشاعر ومن ذلك ما لاحظناه من استعمال رمز نبي الله عيسى (عليه السلام) بعكس دلالته المتعارف عليها في الصفح والتسامح والسلام بقوله : لو أن أحدكم صفعني على خدي الأيسر لأدرتُ له الأيمن بصفعي ثانية ، ولكن الشاعر هنا يرفض هذا الفعل المهادن حين يستثمره بالاتجاه المعاكس فيقرن بينه وبين موسى(عليه السلام) الذي يضرب البحر بعصاه كي ينشق ، وفي هذا تركيز على دلالة الفعل وما فيها من قوة[٢] ، ومن يتتبع قراءة النص بجده يلجأ الى الصورة القرآنية مرة أخرى الواردة في سورة مريم مع تغيير دلالتها ، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴾[٣] ،إذ يُغير دلالتها كالآتي : فأراكم سكارى وما أنتم بسكارى ، انتم زمن الميتين .

ففي هذا النص يُعيب الشاعر على أبناء أمتهِ ويغضبُ منهم ، ويرفض انتماءه إليهم، لأنهم خذلوه ، فنراه يلجأ إلى الصورة القرآنية التي تصف الناس يوم القيامة بالسكارى عن طريق التشبيه ، فالشاعر استعارَ هذه الصورة ومنحها دلالةً أخرى ، إذ وصف فيها أبناء أمتهِ فأصبحوا كالسكارى الذين لا يدركون ما يدور حولهم من الأمور وما هم بسكارى إذ لم يشربوا الخمر، إنما وصفهم بالسكارى لجهلهم بقضيتهم المصيرية ، لجهلهم بثورتهم القومية ، فالنص الشعري أفاد من النص القرآني إفادةً واعيةً ، فلم يقتبس النص القرآني بصورتهِ الأصلية ، إنما اقتبس منه ما يحملُ منهُ ثيمة الضياع والجهل والتيهان ليصف بهِ الإنسان العربي الفاقد لمصيرهِ ومستقبلهِ .

فضلاً عن ذلك ما جاء به في القصيدة ذاتها من إفادة قرآنية:

سرقوا من جبيني حديقة بيتي
وأدعوها لهم .. أين أنتمْ
يا رفاقَ الصبا . خبروني

---

(١) سفر بين الينابيع : ٧٠ .
(٢) يُنظَرُ: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي : ١٢٧ .
(٣) سورة الحج: (آية : ٢)

عن مشاوير قلبي ، متى النزهةُ القادمة ؟
حّدثوني عن الضائعين بقلبي
متى تخرجُ الأرضُ أثقالها ؟
إنكم أنتم الضائعون بقلبي ... [١]

في نصهِ هذا يفيد الشاعر من الصورة القرآنية الواردة في سورة الزلزلة قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝١ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴾[٢] ، فالشاعر حينما يتذكر وطنه المنهوب يقول : سرقوا من جبيني حديقة بيتي ، وأدعوها لهم . وحينما يتذكر أهله ورفاقهُ يقول :

أين أنتم يا رفاق الصبا .. خبروني
عن مشاوير قلبي ، متى النزهة القادمة
حدثوني عن الضائعين بقلبي

فنراه يستنجد بالثورة لإرجاع ذلك بلغةٍ مريرةٍ مفيداً من النص القرآني : (متى تخرج الأرضُ أثقالها) ، فأصبحت الآية القرآنية حاملةً لدلالةٍ أخرى غير الدلالة التي خرجت من أجلها ، فالنص القرآني يتحدث عن أهوال يوم القيامة ، بينما النص الشعري يتحدث عن أهوال يوم الثورة ، التي بات الشاعر يحلم بها ويتمناها لأبناء أمته ، فنجدها تتحول من الجملة الإخبارية : (وأخرجت الأرض أثقالها) لأنه أمرٌ رباني متأكد الحصول الى جملةٍ استفهاميةٍ ومتى تخرج الأرض أثقالها ؟ لتؤدي الدلالة التي يريد أن يتوصل إليها الشاعر بقوةٍ أكبر واندفاع أكثر ، فالنص القرآني أمرٌ لا بد من حدوثهِ بينما النص الشعري يتمناه الشاعر ويستنجد لوقوع ذلك الأمر ، وهو يرسمُ خارطةً لواقع الإنسان العربي المعاصر ، فأصبح هناك ((محور جدلي يدور بين (مجابهة الوصول إلى الثورة والسقوط) وبين (شمس المستقبل التي يجدها في الرؤيا والحلم) ... أي ما بين

---

(١) سفر بين الينابيع : ٧٢ .
(٢) سورة الزلزلة: (آية ١- ٢) .

الثوري المدمر الوجه المدمر الوجدان الناهض قبل الوصول، وبين الوصول ذاتهِ))[١].

ومن النصوص الستينية الأُخرى التي توظف الصورة القرآنية توظيفاً واعياً وبالشكل الظاهر لصالحها ولخدمة موضوعها ما نقرأهُ في قصيدة حميد سعيد (صيغة مقترحة للملحمة الغجرية) إذ يقول :

لقد راودتكِ المدينة عن نفسها ... راودتني ..
كما راودتني الأميرةُ من قبل،
بي ما يثير المراودة البكر
لكنني لا أطيق الإقامةَ ... يلعَنني جسد امرأة
وأخاف المدينة ... اهربُ من جسدي...
حتى اسقطُ كالطير[٢] .

إن هذه الصورة الشعرية تستند أساساً إلى عبارات قرآنية﴿ وَلَقَدۡ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفۡسِهِۦ ﴾[٣]، وبعضها الآخر يُشير من بعيدٍ إلى سورة يوسف ، قبل دلالة القميص وعبارة (راودتني الأخيرة) لأن بطلة القصة القرآنية (زُليخة) كانت أمرآة العزيز فهي أذن ملكة أو أميرة وكل هذه الالتفاتات أسهمت في خلق صورة شعرية جديدة يظهر فيها النص القرآني ويختفي في الوقت نفسهُ ، فلقد أراد الشاعر أن يفيد من صورة المراودة وتمَ لهُ ذلك ، غير أن الصورة لم تنطفئ وتظل حبيسة دلالة الصورة القديمة ، بل تمت بين يدي الشاعر وتطورت إلى الحد الذي غدت فيهِ هي المضمون الشعري كلهُ، المراودة والمدينة والجسد[٤] :

يلعنني جسدُ امرأة
ويباركني جسد امرأةٍ

---

(١) البناء الجدلي في قصيدة (سفر بين الينابيع) : علي عباس علوان ، ملحق بالمجموعة الشعرية(سفر بين الينابيع) ، لخالد علي مصطفى : ٨٩ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد: م١: ٣١٨.
(٣) سورة يوسف: (أية ٣٢)
(٤) يُنظَرُ: دير الملاك : ٢٣٦.

وأخاف المدينة

ويعمد الشعراء الستينيون الى توظيف القصص القرآنية في أطار استحضار مدلولها الديني ، وضخ تأثيره الروحي في البنية الفكرية للقصيدة ، على الرغم من اعتمادِ التوظيف على الصورة الجزئية الموحية من القصة[١] ، ففي قصيدة (شواطئ لم تعرف الدفء) للشاعر حميد سعيد يوظف قصة نبينا إبراهيم (عليه السلام) :

وتنتظرين أن يأتي.. ولم يأتِ
ولم يأتِ
وتبغم في حنايا البيت سمفونيةُ الصمتِ
ولم يأتِ
فيا أبواب مُدي صرخةً الإنسان
مدِّيها
عسى أضياف إبراهيم تأتيها
ستنحَرُ ليلَهم جائعٍ
ولسوف تقري بالعيونِ .. ومن مآقيها
سَتُطعمُهم ومن خلجات شمسٍ في لياليها
تطلُ .. تطلُ والحيتان تخفيها[٢]

يُشرك الشاعر في نصهِ هذا قصتين القصة الأسطورية لشخصية (بنيلوب)[٣] وقصة نبينا إبراهيم (عليه السلام) حينما دخل عليهِ الملائكة يبشرونه بغلامٍ ، ولعل استحضار قصة سيدنا إبراهيم (عليه السلام) في هذا المقام يوحي بالأمل الضائع الذي كانت تعانيه (بنيلوب) من عودة زوجها ، ولعل بشرى الرسول الغائب كانت هي المقترب بين القصتين وكذا بين النصين النص الموروث قصة نبينا إبراهيم عليه السلام والنص

---

(١) يُنظَرُ: ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠م : ٣٠ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد: م١: ٢٧.

(٣) تلك المرأة الأسطورية التي أنهكت حياتها في حياكة غزلها ثم تنقضه من جديد انتظارا لزوجها.

المعاصر قصيدة حميد سعيد إذ إن شاعرنا كذلك يبحث عن رسولٍ يزف لهُ بشرى الأمل المفقود .

ويستحضر في قصيدتهِ (رحلة الصمت) قصة نبينا يونس (عليه السلام):

يا يونس الراقد في جوف الحوت
يا أيها المبحر في المستحيل سُمارك الأمواتُ من أي جبل ؟
وجوهُهم زرقاء من لعنةٍ
أم من عويلٍ طويلٍ ؟

إذ إنَّ الشاهر هنا يقدم قصة سيدنا يونس عليه السلام حينما ابتلعه الحوت في رحلة اسماها رحلة الصمت للتعبير عن الصبر الذي يتلقاه الأنبياء أي أنهم أصبحوا رموزا للإنسان العربي؛ وفي قصيدة (أعترفات مالك بن الريب) ليوسف الصائغ تؤدي قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) في الجب مهمة التعبير عن الحرمان الموجع للنفس وهي تواجه رغباتها المحرمة ، إذ تدعوه أمرآة العزيز وهو يأبى رغبتها :

خذني الآن إذن
مغترباً
غربة يوسف في الجبِّ
وفي السجن
وان تدعوه أمرآة في قصر الحاكم
لكن
يا يوسف اعرض عن هذا ..
ها أنذا أعرض ،
صار السيف رغيفي
والمقتلُ بين الكرمِ ومعصرتي[١]

---

(١) قصائد يوسف الصائغ : ٥٣ .

فيوسف الشاعر هو يوسف الصديق (عليه السلام) ، فما لاقاه من ظلمٍ وسجنٍ واغتراب من قبل امرأة العزيز ، لاقاهُ يوسف الشاعر من قبل السلطة الحاكمة فتشرد وظُلم وسجن ، فالشاعر وظف قصة يوسف لتعبير عن تجربتهِ المؤلمة .

ويلاحظ المتأمل للنصوص الشعرية الستينية ان بعضها يتكأ على الموروث الديني ((وهذا عائدٌ الى سلطة الخطاب الديني على الخطاب الأدبي بشكل عام مع اختلاف تجارب المبدعين وتباين اهتماماتهم))[١] ، ولقد استوعب الشاعر الستيني هذه الحقيقة استيعاباً وراح يستلهم رمز العروبة ورموز الإسلام في عددٍ لا يُحصى من النماذج لعل أوضحها ما جاء في قصيدة حسب الشيخ جعفر (الصخرة والندى)، إذ أنه جعل قصة استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) رمزاً للتعبير عن القضية العربية ، قضية الاستشهاد العربي ، فهو يصور كيفية استشهاد الإمام الحسين من أجل الحرية والعدالة وكيف أصبح ((راية تلتف حولها الجموع فحينما استقر بهِ المطاف رأساً وحيداً متربا مقطوعاً في طبق من ذهب يصوغ بالمسك والحناء رأى وجه أمهِ الزهراء مبللاً ليلة الموت كالشموع ، وبعد معاناة عذاب الاستشهاد والأمة يغدو رأس الحسين الشهيد راية تسير وراءها الجموع))[٢] .

الجسد المنطفئ المطحون بالحوافر
باق على الطفوف
والرأس من باب الى باب على رماحهم يطوف
فمن يلم لحميَ العالق بالخناجر
وينزع السهم الذي يخترق الخواصر
فتهدأ الروح ولا تهاجر
وراء هذا الرأس مثل طائر ..
.. وحينما استقر بي المطاف

---

(١) التناص : دراسة في الخطاب النقدي العربي : د. سعد إبراهيم عبد المجيد ، عني بنشره وتصحيحهُ : شجاع مسلم العاني ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠١٠ م: ٢٢٦ .
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ١٢٢ .

رأساً وحيداً ، متربا ، مقطوع
في طبق من ذهبٍ ، يصوغ
بالمسك والحناء ،
رأيت وجه أمي الزهراء
مبللاً ، طوال ليل الموت ، بالدموع
ورفرفت حمائم بـ
تؤنسني ، طوال ليل الموت ، كالشموع[١] .

فالشاعر حينما أراد أن يُعبرُ عن قضية نبيلة كهذه، قضية الاستشهاد نراه يلجأ الى الشخصيات التي تُجسد ذلك ، وخير مثال حضور شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) ، إذ يتحدث عنها بلغةٍ واضحةٍ تظهر للقارئ من خلال إشارات واضحة في النص ، مثل : (الجسد المنطفئ ، الرأس مثل طائر ، الرأس المقطوع ، وجه أمي الزهراء ، ... الخ) من الإشارات التي يحاول القارئ التقاطها ، ويمكن أن نعقد مقارنة في توظيف شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) بين الشاعر حسب الشيخ جعفر في نصهِ المتقدم وبين الشاعر خالد علي مصطفى في نصهِ (ملاح الصحراء)[٢] ، إذ يختلف توظيف الشخصية التراثية من شاعر الى آخر ومن جيل الى آخر وهذا يمنحنا فرصة الموازنة بين تجارب الشعراء ومدى حضور الموروث الديني وطبيعة توظيفه في الموضوع الشعري .

وفي ضوء ما أشرنا إليهِ من اختلاف توظيف الشعراء للموروث الديني، فقد نجد توظيف الشاعر خالد علي مصطفى لشخصيةِ الإمام الحسين جاء بطريقةٍ فنيةٍ واعيةٍ لتأريخ تلك الشخصية أكثر من وعي الشاعر حسب الشيخ جعفر لها ، فقد اختفت صورة حضور هذه الشخصية التاريخية في البناء الشعري لدى الشاعر ، إذ نجد في بعض مقاطعها استلهام الحس التاريخي العام واستحضار زخمهِ في النسج الفكري للقصيدة ، وفي تجربتهِ هذه تتحول معطيات التأريخ مادة شعرية تؤدي مهمتها في تصوير الصراع الداخلي الذي يعيشهُ الشاعر اتجاه الواقع العربي المعاصر في تلك

---

(١) الأعمال الشعرية، ١٩٦٤. ١٦٧٥م: حسب الشيخ جعفر،: ١٥ .

(٢) وقد وردت هذه القصيدة في المبحث الثاني من هذا الفصل (النص الخفي):ص٨٧.

الفترة ، إذ إنها فترة فشل الثورات العربية، وفترة انهيارات واحباطات عاشها أبناء الأمة العربية وما لحقها جراء نكسة حزيران١٩٦٧م، أما طريقة توظيفها لدى الشاعر الآخر فقد جاء بصورة مباشرة ومن دون إيحاء، إذ إن القارئ سرعان ما يستطيع التقاط الإشارات التي تُدلل على حضور الشخصية في الحدث الشعري ، فلم تختلط تجربة حسب الشيخ جعفر بتجربة الإمام الحسين بل هناك انفصالٌ بين التجربتين ، فالشاعر يصور مأساة الحسين وكيف قطع رأسهُ بكل وضوح ، فلم يكن هناك انسجام تام لقصة الاستشهاد في البناء الفني للقصيدة ، بل انه قامَ بتوظيف الحدث الشعري بكل وضوح كما مثلنا سابقاً.

ويبدو أن النمط الذي يتبعهُ الشاعر خالد علي مصطفى في توظيفه الحدث التاريخي بالشكل الخفي في قصيدته (ملاح الصحراء)، قد مارسهُ الشاعر في أكثر من إنموذج كما سنراه في المبحث الثاني (النص الخفي)، فقد استطاع أن يوظف الرمزين الإسلاميين (عمر بن الخطاب) و(خالد بن الوليد) في قصيدتين اتبع فيهما هذا النمط الفني في توظيفهِ للحدث التاريخي .

ويُفيد الشاعر حميد سعيد من الحكاية ذاتها في قصيدته (مقطوعات صغيرة الى الفرات) إذ يقول :

على الجراف السُمرِ كانَ وجهي
نشيدَها .. غامرتُ سابحاً الى الأعالي
تعطلت يداي .. لم أُصلِّ
ولم أمرر بسمتي في الجُرَحْ
أنا الفرات وثيابي الملحْ
الملح والفرات حق جدتي الزهراء
من بعلها علي[١] .

فالشاعر يتغنى بالتأريخ الإسلامي لتلك الشخصية الثائرة ، فقد ظلت هذه الشخصية بما تحملهُ من تأريخ مادة تراثية ثرة لا يعني الشاعر من حضورها إلا مدلولها الإنساني

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد م١ :١٢٦ .

المتجدد ، وتلك فرصة هيأت للحدث التاريخي التأقلم في أجواء العصر ومنحته قدرة استيعاب معاناته والتعبير عنها من خلال استدرار جوهره الإنساني. وتظهر قصة استشهاد الحسين (عليه السلام) ظهوراً واضحاً في قصيدتهِ (عودة المرفأ البداية)، حينما يتحدث عن عذاب فلسطين وما جرى فيها من ظلمٍ وتشرد، يستذكر ظلم الإمام الحسين مع الشمر فيقول :

بين حديث العشية...
والثلج يجرفني في البكاء
وفلسطين لما تزلْ في دمي
شغفٌ
النساءُ تحدثنَ عنها .. بكينَ .. وقُلتُ :
لعل فلسطين واحدة من بنات الحسينْ
يرتدينَ اعترافاً ...
وعلى وجه أمي انسحاقُ المآذنْ
ويراوحن بين اعتناق أبي عِفّةَ الحُزنِ
والانحباسِ المحيطِ براية صمتي
فأنا أعرفُ الشمر مزّق من شرهِ رايةً للحسين[١] .

وهنا تظهر (قوة التشخيص) ، إذ انه جعل فلسطين واحدة من بنات الحسين ، ذهبت أسيرة كسيرة ... فبين أحاديث العشية فوق سطوح المنازل صار الطفل يومياً يسمع مأساة ابنة الحسين فلسطين، فلم يعرف الطفل فلسطيناً، ولكنه كان يصحو على صوتها المختنق الذبيح تحت حد سيف الشمر(وشمر فلسطين هي : الامبريالية والصهيونية)[٢] ، فالشاعر عبّر عن الحدث الشعري المعاصر (تجربة فلسطين) عن طريق الحدث التاريخي الموروث (تجربة الإمام الحسين) ولكن ذلك كله يحدث بطريقة واضحة للقارئ ، وليس المهم في ذلك إنما تكمن الأهمية في كيفية التلاؤم بين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: م١ : ١٣٥ وما بعدها .
(٢) يُنظَرُ: شجر الغابة الحجري: ٢٣٣ .

التجربتين أي أن يُصبح الماضي حاضراً والحاضرُ ماضياً في البناء الفني وهيكلية القصيدة العام .

وتحضر في بعض مقاطع قصيدة يوسف الصائغ الطويلة (انتظريني عند تخوم البحر) نصوص تراثية ، يُلمّح إليها الشاعر من خلال إشارتهِ إلى بعض العلامات التي تُدلل على تلك النصوص الموروثة ، إذ يبقى الشاعر ((حريصاً في هذا النمط من توظيف الموروث على اختيار الصور والإحداث التي لا يقف بينها وبين وعي متلقيهِ حاجز ثقافي متخصص))[١] ، فمن ذلك مثلاً حضور قصة سيدنا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) مع المرأة العجوز التي وضعت في القدر الماء وتركتهُ يفور ويفور لتقنع صبيتها الجياع ، بأنه زاد وستنضج عمّا قريب ، فيأتي الخليفة عمر (رضي الله عنه) بالسمنِ من داره ويطعمهم، فقد تظهر القصة بوضوح بعد إدراك القارئ الإشارات التي ينشرها الشاعر في قصيدتهِ :

اخبز
بالحقدِ
لأهل الجنة أرغفةً من ذهبٍ
ماذا يأكل أطفال البصرةِ حين يجوعون ؟
وبمَ من قدْرٍ
تغلي فيه الماء عجوز ؟
وتُمنى جوعَ فراخٍ زغبٍ
((رويداً ... رويداً ..
بَنيَّ قليلاً ...
سينضج في القدر ما تأكلون .))
منذ قرونٍ ، والماء على صبر الصبية يَغلي...
فينامون ، ملائكةً متعبةٌ ،
وتنام البصرة جائعةً ...

---

(١) ملامح المورث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠: ٢٩.

ويظلُّ نداء عجوز
تغلي في القدر الماء .. يُمني
بحساءِ ، لا ينضجُ
رملَ الشاطئ ...(١)

يتحدث الشاعر هنا عن هزيمة حزيران الموجعة ١٩٦٧م وعن مرارة الأمة العربية ولوعتها ، فنراه يصوغ عباراته بلغةٍ موجعةٍ ، مستلهماً قصة الخليفة عمر (رضي الله عنه) مع المرأة العجوز قصيدة ذات أبعاد سياسية قومية ، إذ أصبح شعبهُ أمثال هؤلاء الأطفال الجياع تهيمن عليهم الخيبة ، ويفتقدون الأمل ، إلا إن الفرق بين أبطال القصتين ، إن هؤلاء الأطفال الجياع كان هناك من ينقذهم ، فالخليفة عمر بن الخطاب أتاهم بالطعام ، وأطعمهم ، أما الشعب العربي فقد بات في خذلانهِ إذ فُقِدَ من ينقذهُ :

فتظل البصرة جائعة
ويظلُّ نداء عجوز
تغلي في القدر الماء .. يمنى
بحساءٍ لا ينضجُ ،
رمل الشاطئ ...(٢)

ومن الإشارات التي تدلُّ على تلك القصة والتي يُمكن للباحثةِ التقاطها : (أن الأطفال جياع ، وبم من قدر ، تغلي في القدر الماء عجوز ، سينضجُ في القدر ما تأكلون ، والماء على صبر لصبية يغلي ، حساء لا ينضج ... الخ من الإشارات) ، فمأساة حزيران الدامية قدرت على شعراء جيل الستينيات ومنهم يوسف أن يعيشوا مثقلين بهموم أبناء وطنهم ، إذ أنها خلقت شعراً جديداً منفتحاً على التراث العربي ومنهُ قصص الصحابة والتابعين فهذه قصيدة ((تستبطن في فضائها نبرةً نقديةً حادةً للواقع العربي كاشفة بالتصريحِ والتلميحِ عن ضعفهِ ، واختلاط قيمهِ وتصور وعيهِ ، وإخفاق أهدافهِ ، وتمزقه ذات اليمين وذات الشمال ، من غير أن يعرف لهُ قصد ، أو يُدرك

(١) قصائد يوسف الصائغ : ١١٢ وما بعدها .
(٢) قصائد يوسف الصائغ : ١١٢ .

لوجودهِ معنى))[١] ، وبهذا المستوى من الحدة أو ذلك لتكون الحصيلة المرارة ، اليأس ، الضياع ، خيبة الأمل ، و... الخ ، فالشاعر أراد أن يُعبر عن كل ذلك الواقع المتأزم فاستلهم القصص والحكايات الموروثة لخدمة موضوعهِ المعاصر[٢] .

وكما أن للقرآن الكريم أهمية كبيرة وحضوراً واسعاً في شعر جيل الستينيات ، فلقد صار الموروث الأدبي الجاهلي والإسلامي مصدراً مهماً في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة ، فمن يتتبع الشعر الستيني سيجد العديد من الصور الشعرية الموروثة الموظفة توظيفاً عميقاً لخلق صورة جديدة تخدم موضوعهُ المعاصر وموقفه الخاص به، وفي هذا الموضع لا بد من الإشارة إلى بيت الشاعر الصمة القشيري:

تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشية مِنْ عرار[٣]

إذ كان مؤثراً في أكثر من شاعرٍ معاصر وصارت صورة التمتع بشميم زهرة من نبت نجد الفواح ذات اللون الأصفر مصدراً شعرياً في تكوّن الصورة لدى العديد من الشعراء إذ وظفه الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدتهِ (أغنية) يقول :

قالوا : وفي عينيك يحتضر النهارُ
وتجف رغم تعاسة القلب الدموع
قالوا : ((تمتع من شميم
عرار نجد))
يارفيق
فبكيت من عاري ((فما بعد العشية من عرار))
فالباب أوصده ((يهوذا)) والطريق
خال ....[٤]

---

(١) رباعية يوسف الصائغ من التناص الكلي إلى التناص الموضعي : أ.د خالد علي مصطفى ، الأديب ، السنة الثالثة ، العدد(١٠٥) ، ١ شباط ، ٢٠٠٦م : ٢

(٢) يُنظَرُ : الأجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى عام١٩٩٠م في الدراسات النقدية العراقية: ١٦٢

(٣) ديوان الحماسة: لأبي تمام ، تحقيق : د. عبد المنعم أحمد صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠ م: ٣٧٣ .

(٤) ديوان البياتي : ج١ : ٣٨٣ .

والشاعر هنا في إفادته من الموروث أقتطع البيت الشعري القديم ليوزعه من دون القدرة على إنتاجه من جديد ولذا بقي تضمينا غير متمثل وغير متجاوز على حد قول الشاعر محسن أطيمش(١)

ولم يكن الشاعر سامي مهدي أكثر توفيقاً من البياتي في توظيفهِ لهذه الصورة ، فقد جاء توظيفاً عادياً لم يدفع بالحدث الشعري الى الإمام ولم يغن تجربة الشاعر المعاصرة :

شميم عرار نجد بات يشجيهِ ،
وهل بعد العشية من عرار لو يرجّيهِ
وقبل اليوم لم يتلمظ الآهات
ولم يستوحش الطرقات
وحيداً كان يسعى ، زاده تقواه
وناقتهُ كثيبُ(٢)

وقد وظفها الشاعر خالد علي مصطفى أيضاً في قصيدته (سفائر الصحراء) إذ يقول :

والماءُ في الآبار دمعُ الريحِ ، ينظفُ في الظهيرة
رملاً يُحدِّثُ واحةَ ،
في ظلِّ ثوبي ، عن شياطينِ الجزيرة ،
عن قادمينَ الى المدينة يحملون النار في ورد الجبال
يعطونها لعرار نجدٍ في الصباحِ بلا سؤال(٣)

فهنا تمثل شدة التعلق بالمكان ، والاستشعار بالفقد ، فقد تمثل (عرار نجد) ، بالنسبة للشاعر ، الموطن الذي فقده مثلما فقده صاحب (عرار نجد) ، لذا يتوحد الشاعران في فقدان موطنيهما ، إذ ان الشاعر الصمة القشيري عندما طلب من صاحبه

---

(١)**ينظر: دير الملاك:٢٢٩**
(٢) رماد الفجيعة : ١٩ .
(٣) موتى على لائحة الانتظار:١٥ .

أن يتمتع للمرة الأخيرة ، من شميم نجد الفواح ، لأنه يعرف انه سيحرم من نفحات نجد وسيحرم من الأهل ، ومن قيامهِ بينهم إلى الأبد ، لذا فإن لحظة أحساس الشاعر خالد علي مصطفى بكل ذلك جعلهُ ينقل صورة الصمة الشعرية فالصورة تؤكد على فكرة الحرمان، وهذا ما أحسه شاعرنا فعلاً ، أي أصبحت العلاقة بين الصورتين علاقة حرمان ، حرمان الصمة من نفحات نجد وحرمان الشاعر من نفحات فلسطين.

ويجد قارئ شعر خالد علي مصطفى العديد من الصور الشعرية الموروثة لا سيما في مجموعتهِ الشعرية (موتى على لائحة الانتظار)، إذ أننا نجد استعاراته لصورة الشاعر الجاهلي (تأبط شراً) :

رميتُ عند البحر أرواقي حبست الموج في الأصداف

فيقول الشاعر خالد علي مصطفى:

رميت عند البحر أوراقي، حبست الموج في الاصداف

وعدتُ اتبعُ الفراشةَ الملوَّنة

تطيرُ نحو سنديانة تريح يومها الأخير ،

وتستحمُّ في بقايا دمعها المثقلِ بالزعترِ والصفصاف[١]

يُجري الشاعر بعض التحويرات على بيت الشاعر تأبط شراً ليخرجهُ من دلالتهِ الأصلية في وصف هروبه من (بجيلة) تلك القبيلة التي أسرتهُ الى دلالة أخرى تلائم تجربة الشاعر المعاصرة ، وهي دلالة المأساة والانهيار ودلالة الانسلاخ عن الذات تاركاً خلفهُ تأريخهُ ، ذكرياته في عالم الطفولة والبراءة فأصبح الاستهلال خلفية لكل صور القصيدة الأخرى :

ونمتُ في حضن أبي

أحلم بالفراشة الملونة

ولم يتم آخر الأنباء عن محاورات الكهنة[٢]

ويصف حنينه الى قريتهِ (عين غزال) وذكرياته مع والده :

ووالدي يذهب بالصباحِ حائراً الى المدينة

---

(١) موتى على لائحة الانتظار: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٠ .

يبعد في عينيهِ وجه البحر والسفينة
الزاد في وفاضة عشبُ السفوحِ ، لاهب جبينه[١]

لقد تغير معنى الصورة الموروثة ، وأصبح يحمل دلالة أخرى غير التي خرج من أجلها ، زيادةً على ذلك أنها أصبحت مطلعاً استهلالياً للقصيدة ، فيعد الاستهلال في النص عنصراً مهماً له تأثيره النفسي في المتلقي فهو يتيح له المشاركة في خلق النص[٢] ، لذا نجد اهتمام الشعراء بمطالعِ قصائدهم ، ويحاولون إيجاد طرق جديدة للدخول الى عالم النص ، فنراهم يستعيرون صور موروثة يفتتحون بها قصائدهم ، فالشاعر خالد علي مصطفى يستعير صورة الشاعر الجاهلي تأبط شراً ويوظفها توظيفاً واعياً في نصهِ ، إذ يستهل بها قصيدته ويجعلها جزءاً من البناء الفني الجديد ، فلا يقحمها إقحاما ولا يضمنها تضميناً تاماً ، بل يجعلها تنسجم مع أجواء القصيدة والحالة النفسية التي يعيشها.

وتبرز أهمية الاستهلال في الجذب والاستقطاب الذي يترك أثراً في المتلقي، إذ نجد الشعراء يُشكلون تفاصيل الاستهلال تشكيلاً يهيء منافذ ينسحب المتلقي من خلالها الى الموضوع الشعري الذي سيواجههُ في النص ومضامينه ، وما سيأتي من أحداث ، فلا يمكن عزل الاستهلال عن جو القصيدة العام ، فثمة ضوابط خفية ، وجو نفسي عام ، وعواطف تنير سرد أحداث النص ، وتؤثر فيها ، فتفتح تفاصيله على موضوع النص[٣].

وهذا ما حصل مع قصيدة الشاعر خالد علي مصطفى، إذ افتتحها بأبيات مؤثرة هيأت المتلقي لاستقبال ما جاء في النص من أحداث ومضامين .

---

(١)المصدر نفسه: ٩١ .

(٢) يُنظَرُ: البنية السردية في شعر الصعاليك : أ.د ضياء غني لفتة ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٠م : ٩٦وما بعدها .

(٣) يُنظَرُ: مدخل في بنية القصيدة العربية قبل الإسلام : د. محمود عبد الله الجادر ، مجلة آفاق عربية ، ع١٢ ، ١٩٨٧م : ١٨٩ .

وإذ نُمضي في موضوع بحثنا عن النصوص التراثية الظاهرة في القصيدة الستينية ، فإننا سنجد صوراً موروثة أخرى أشار إليها الشعراء الستينيون إشارات عابرة ، فمن ذلك مثلاً قول الشاعر حميد سعيد في قصيدته (توقعات حول مستقبل المدن المهمومة) :

تُقاذفني الرمالُ وصحبتي سيدٌ عملس
أرقط زهلولُ[١]

فإنه يشير إشارةً تراثيةً بسيطة إلى قولِ الشاعر الجاهلي الشنفرى الازدي[٢] :

ولي دونكم اهلون ، سيدٌ عملسٌ
وأرقطُ زهلول ، وعرفانُ جيألُ[٣]

وعلى الرغم من الإشارة الخفيفة هذه إلى بيت الشنفرى، إلا أنها ذات قوة لاستحضار شخصية (الصعلوك) القديم في النص المعاصر وهذا الحضور للشخصية ليس ذاتهُ وإنما إشارة الصعلوك المعاصر المتمرد على قومه كما تمرد الصعلوك الجاهلي سابقاً ، العازف عن كل ما يعبرون[٤] .

ويستعير الشاعر علي جعفر العلاق في (القصيدة المائية) ضمن ديوانه (وطن لطيور الماء) الصورة الشعرية في قول الشاعر الصعلوك عروة بن حزام[٥] :

كانَّ قطاةَ علقتْ بجناحِها على كبدي من شِدّة الخفَقَانِ[٦]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حميد سعيد: م١ : ١٨٩ .

(٢) فصلنا في بيت الشنفرى هذا ضمن المبحث الأول في الفصل الأول ، إذ انه يُشكل عنواناً لأحدى قصائد الشاعر محسن أطيمش .

(٣) لامية العرب أو نشيد الصحراء لشاعر الأزد ((الشنفرى)) : ٢٩ .

(٤) يُنظَرُ : شجر الغابة الحجري : ٢٥٠ .

(٥) من الشعراء العذريين الذين اشتهرت قصة غرامهِ بابنة عمة عفراء ، وهي شخصية حقيقية دخلت الى الأدب الشعبي من الأدب الفصيح ، إلا إن الخيال الشعبي قد أضاف إليها وحرّف من أحداثها الكثير ، يُنظَرُ : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب : د. علي عبد المعطي البطل ، ط١ ، ١٩٨٢ م، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، صفاة ، الكويت : ١٠١.

(٦) شعر عروة بن حزام، تح د: احمد مطلوب، د: ابراهيم السامرائي ، بغداد ١٩٦١م : ٩٦.

بعد إجراء التحويرات عليها ، فيقول :

(هل كانت ماء على كبدي

أم قطاة ؟)[١]

إذ انه يحاور الحبيبة ويقدم التساؤلات للقارئ ، ويرسم لها أكثر من جواب يلتقي فيه مع توجهاته ، فيحوّل القول من الجملة الخبرية إلى الجملة الاستفهامية ، ليترك الجواب مفتوحاً للقارئ ويشركه معهُ في أجواء النص ، خالطاً ذلك بعالم الطبيعة من فصولها وسمائها ومائها :

هل كنت ماء على كبدي

أم قطاة ؟

ووجهك ،

ذلك الشيُّ ، البهي

يعرف أرضاً بأخرى

ويوصل ماءً

بماء ،

لو كنت نرجسية

تتنزه بين الندى

والغصون النظيفة[٢]

ويظهر ذلك للقارئ من خلال إشارات خفيفة الى نص عروة بن الحزام ، مثل : (كبدي ، القطاة) .

وهناك نصوص نثرية أثرت في نفسية الشاعر الحديث فحاول أن يستعيرها ويجعلها حاضرة في قصيدتهِ ، مستغلاً ما يسمى (بعملية العقد) ، ((وهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري الى خطاب نثري ، فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من

---

(١) وطن لطيور الماء ، مجموعة شعرية لعلي جعفر العلاق ، مطبعة العزي الحديثة ، ١٩٧٥ م: ١٦٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٤.

المستوى النثري الى المستوى الشعري عن طريقة إضافة الجانب الإيقاعي فحسب))[١]، هذا من جانبهِ يمثل نوعاً من الحضور النصي ، حضور نص نثري في نص شعري ، ((وعلى الرغم من ندرة توظيف الحديث النبوي الشريف في الشعر الحديث فإننا قد نفوز بنماذج لم تعن بحرفية النص قدر عنايتها باستلهام ما يحقق للقصيدة فاعلية التأثير الإيحائي))[٢] ، فيمكن تسليط الضوء على أقوال نثرية للصحابة الإبرار حاضرة في القصيدة الستينية ، فقد أفاد الشاعر خالد علي مصطفى في الكثير من قصائده من هذه النصوص ، ففي قصيدته (راية الصحراء)، يستشهد بقول للصحابي أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) يقولهُ بحق البطل خالد بن الوليد (عُقمت النساء أن يلدن مثل خالد))[٣] ، ففي مقولتهِ هذه يصف شجاعة خالد في أرض المعركة ، والشاعر من جانبهِ يبحث من خلال هذا القول عن رجال للثورة وكأن الأمهات العربيات عقمن بعد ولادة خالد أن يلدن رجالاً شجعاناً أمثالهُ ، فيجعل من هذه المقولة أسطورة لم يبق منها سوى أصداء :

(عقمت النساء أن يلدن مثل خالد
أسطورة مكتوبة بالماء
في جبهة الصحراء)[٤]

وهنالك قول للأمام علي (عليه السلام) حاضرٌ في قصيدة (سُورة الحب) للشاعر نفسه :

قال : ((امنحوني بعض ما أورثتكُمْ
آه من الزاد القليل
ووحشة السفر الطويل !!))[٥]

---

(١) النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م: ٤٣ .
(٢) ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠ م: ٣١ .
(٣) رجال حول الرسول : ٥٠
(٤) موتى على لائحة الانتظار: ٢٤.
(٥) سورة الحب: ٣٠.

فإنه حوّر قول الإمام علي عليه السلام : ((آه من قلة الزاد ، وبعد السفر ، ووحشة الطريق ...))[١] ، ولما لهذا القول من خصوصية ، فقد نجده حاضراً في نصوص الكثير من الشعراء المحدثين ، إذ جعلهُ أدونيس مدخلاً لأحد دواوينه ، أما الشاعر خالد علي مصطفى فقد جعله حاضراً في نصوص قصيدتهِ الطويلة (سُورة الحب) على لسان إحدى شخصيات القصيدة ، شخصية الشيخ الحائر الذي بات ينتظر العشيق والعشيقة ليدخلهم :

وجاء من اقصى البيادر شيخنا
يسعى ، يدبُّ على عصا منخورةٍ
قال : ((امنحوني بعض ... الخ[٢]

إذ أصبحت هذه الرحلة صعبة المشاق ، أنهكت الراحلين ، جعلت الشيخ الذي يلتقي بهم يلجأ الى قول الإمام علي (عليه السلام) ليصف ذلك .

من خلال ماتقدم يمكننا القول الى أن الشاعر الستيني قد عَمد الى التعامل مع النصوص الموروثة بصورةٍ مباشرة وربما كان عامل الزمن والنضج الفكري والإبداعي للشعراء يقف وراء ذلك ، إذا ما علمنا أنَّ هذه القصائد شكلت المراحل الأولى في حياتهم الإبداعية ومنطلقاتهم الشعرية .

---

(١) نهج البلاغة: الإمام علي(عليه السلام)، شرح الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، الجزء لثاني، منشورات مكتبة النهضة بغداد:٨٥

(٢) سورة الحب: ٣٠.

مدخل : ▪

حاول الشعراء الستينيون كتابة قصائدهم بلغة إستعارية ، حاملة كثيرا من الأسرار المستقاة من التراث ولكن بشكلٍ خفي أحياناً، ليتركوا المجال للقارئ في اكتشاف ذلك وتأويلِهِ ،ذلك: ((إن النص الجيد قادر دوماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة))[١] ، فهم قاموا بإعادة قراءة ((نتاج سابق لهم بصورة معينة))[٢] وقد تأتي تلك الصورة بشكل ظاهرٍ إذ يستطيع القارئ فيه اكتشاف النص الغائب من خلال القراءة الأولية للنص ، ذلك لأن لغته واضحة ومباشرة بعيدة عن المجازات والاستعارات المكثفة ، تمتد فيها خيوط النص الغائب إلى ذهن القارئ بشكل سريع ، وهذا ما مثلناهُ في المبحث الأول من هذا الفصل ، وقد تأتي تلك الصورة بشكلٍ خفي لا يظهر للقارئ أول وهلةً ، لأن ((عملية الظهور والخفاء هي عملية نسبية لا يمكن إسنادها إلى معايير ثابتة لاتكاء تحققها على ثقافة المتلقي وأدواته المعرفية))[٣] ، أي إن مهمة كشف هذا النوع من الحضور ((لا يظهر إلا من خلال تحليل الدلالات الخفية العميقة في النص))[٤] ، أو أن يشير الشاعر الى ذلك النص من خلال وضع هوامش تدّلُّ القارئ على مصدر النص الغائب ، إذ يوظف الشاعر مثلا شخصيةً أو حكايةً أو قصةً جاهلية كانت أم أسلامية ، بيد أن ذلك كلهُ يحدث بشكل خفي ربما يشير إليه الشاعر أحياناً وقد يترك المجال للقارئ في اكتشاف النص الموروث وتأويلِهِ أحياناً أخرى ، وقد جاء هذا المبحث لرصد ذلك وتبيين مدى امتصاص الشاعر الستيني للآثار الموروثة بالشكل الخفي ، ويحاول أن يكشف جاهداً العلاقة بين النص الموروث والنص الستيني المعاصر .

---

(١) النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي : ٥٤ .

(٢) الليث والخراف المهضومة: ٨٤ .

(٣) التناص ، دراسة في الخطاب النقدي العربي : د. سعد إبراهيم عبد المجيد : ٢٥٢ .

(٤) التناص في شعر العصر الأموي : بدران عبد الحسين البياتي ، رسالة دكتوراه ، جامعة الموصل ، ١٩٩٢م : ١٣٣ .

ففي قصيدة (**ملاح الصحراء**) للشاعر خالد علي مصطفى تحضر شخصية تاريخية إسلامية ، هي شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) قُبيل استشهاده، بيد أننا لا نجد في هذه القصيدة ما يشير أو يدلُّ على تمظهر هذه الشخصية في النص، والسبب إن الشاعر ذوّب الشخصية التراثية في نصهِ ومنحها صفات ودلالات أخرى تخدم موضوع القصيدة المعاصرة ، إذ إنها تتحدث عن الواقع العربي في تلك الفترة ، إذ إن القصيدة كُتبت في سنوات الستينات مؤطرة حالة من الانكباب على النفس بسبب الانتكاسات وفشل الثورات في جميع أنحاء الوطن العربي ، فهي صورة لذات الإنسان العربي الحديث الذي يحسُّ بالإحباط نتيجة اندحار الواقع العربي وهزيمتهِ ، ولكن يمكن اكتشاف حضور هذه الشخصية من خلال إشارات خفية عدة جاءت مبثوثة في ثنايا النص ، فمن تلك الإشارات مثلاً رسمهُ لأجواء المعركة ومأساة الاستشهاد :

تسيرُ مع الصولجان بكف الأمير
تكسرت السفن الخزفية
صدىً بعثرته السيوف دماً للضحية
مياه الفرات ، من النبع ، يحبسها الصولجان مصباً أخيراً
على جبهتي :
تلتقي النارُ فيها يكفِّ الأمير !
هلم أحرقِ النهرَ فوق ذؤابة رُمحك ، صُبَّ الخمور
على قدميكَ وشاحاً يغطيهما عن مجيئي
إليكَ ، بصوتِ المآذنِ في شبحي[١]

إن هذهِ القصيدة مكتوبة بلغة رمزية عالية غير تلك اللغة التي كتب بها جيل الرواد ، النص الإسلامي (قصة استشهاد الإمام الحسين) حاضرٌ فيها ، لكن بطريقةِ خفيةِ لا يكشفها إلا القارئ الفطن ، ذلك إن الشاعر ((لا يُقدم سرداً تاريخياً لقصة استشهاد الحسين ، أو يروي على لسانهِ ذكريات خاصة محددة ، بل يُقدم الشهيد في حوار تصويري حُر مع ذاتهِ ساعة احتدام المأساة واتخاذ قرار المواجهة ، فصاحب هذا

(١) موتى على لائحة الانتظار : ٧ .

الحوار لا يذكر الأشخاص بأسمائهم ، بل يشير إليهم إشارات غامضة فلا يتوصل القارئ الى معرفتهم إلا بعد أن تتجمع كلها ، أو معظمها بين يديه))[١] .

وهذهِ الطريقة الجديدة في تناول الشخصية التراثية ، قد اعتادها الشاعر الستيني واعدها منطلقاً إبداعيا تجاوز بهِ ما فعلهُ سابقوه من تقنيات القناع والرمز الى ملمح فني أبعد ، فلم يسرد الحكاية كما هي في التأريخ ، بل انه يشير إليها إشارات عابرة تدلُّ على تلك الحكاية ، إذ تغلب على القصيدة الاستعارات والكنايات والمجازات ، وهي التي كونت عملية خفاء النص، وكذلك الغموض الحاصل في النص، ((فثمة ملاح وثمة صحراء ، وسبط يرحل وموجه ذهبية يبحث عنها ، ونهر مقيد (الفرات) أو تلال رسائل لا حناجر لها ، وطريق بين الشام والمدينة ، وثمة أسير وأخ لم يعد بالماء ، وأخت ، وقبله جَدّ ، ونبوءة ... الخ... وكل ذلك إشارات لا يستطيع أن يلتقطها ويربط بينها إلا من كان على معرفة بقصة استشهاد الحسين كما جاءت في الروايات التاريخية والشعبية))[٢] :

مياه الفرات على جبهتي حزمة من رماح
تحاصر خطو المسافر
وفي مقلتيه تلالُ الرسائل دون حناجر ،
لو انك جدلتها حدوة الرياح
وأطعمتها قبلا للمسافة ،
فهي حصانك ! لما تزل بئرنا ، دون دلو ، حديثَ خُرافة ![٣]
رفوف المأسي على كتفي ارتقتها السيوف
بلا أجلٍ ... غَربُها يستمد الصدأ

---

(١) الموجة الصاخبة: ٢٥٦ وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٧.

(٣) قال الزمخشري(٣٣٨هـ) في المستقصي في أمثال العرب:٣٦١/١" هو رجل من بني عذرة استهوته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدثهم بالأباطيل، وكانت العرب إذا سمعت مالا أصل له، قالت: حديث خرافة".

من الصفحة المتآكلة العشب فوقَ الرفوف[١] .

إنَّ وجه العلاقة بين النصين النص الموروث قصة استشهاد الأمام الحسين والنص الحديث قصيدة خالد علي مصطفى هي قضية الإنسان الشهيد في كل زمانٍ ومكان، فلانسكاب الدماء، دماء الشهداء الفلسطينيين قدسية مستمدة من تضحية الأمام الحسين بدمهِ ومقارعة الظلم والبحث عن الحرية والعدل والإنصاف والإنسان العربي الفلسطيني الذي ظل ينادي بذلك حتى استشهاده ، جعل صوت الحسين يمتزج بصوت الشهداء ، وأصبحت شخصية الحسين إطاراً كلياً للقصيدة ابتداءاً من العنوان الخفي (ملاح الصحراء) حتى نهاية القصيدة ، إذ إنها تسيطر على مقاطعها الثلاثة وتدور حول كل عناصر القصيدة ومكوناتها ، فالشاعر من خلال ذلك أراد أن يبلغنا رسالة ، هي ان ثورة الحسين قائمة على الرغم من استشهاده وكذا ثورة الفلسطيني قائمةٌ على الرغم من تشُرّده أي انه حاول أن يحل الرمز القديم (شخصية الحسين) بالواقعة الإنسانية المعاصرة (قضية الإنسان الفلسطيني المشرد والشهيد) .

والبحث توصل الى ذلك من خلالِ افتراضنا ((أن ثمة تماهياً بين كينونة الشاعر وكينونة الشهيد ، واعتمدنا على أنا النص واستضأنا بموجهات خارجية منتقاة من سيرة الشاعر))[٢] .

وتعد قصيدتي (سفائر الصحراء) و (راية الصحراء) مثالين آخرين في حضور النص التراثي بالشكل الخفي ، ففي الأولى ، يتناول حكاية طعن عمر بن الخطاب (**رضي الله عنه**) ، وفي الثانية ، حكاية عزل الصحابي الجليل خالد بن الوليد في معركته مع الروم ، ويتتبع التقنيات ذاتها في قصيدته (**ملاح الصحراء**) ، إذ انه يستعمل اللغة المجازية التي تسيطر عليها الكنايات والاستعارات ، فلا يتمكن القارئ من فك رموزها والتوصل الى النص الغائب إلا بعد عدة قراءات ، إذ إن هاتين القصيدتين هما تكملة تجربته الشعورية في قصيدته (**ملاح الصحراء**) ، وعلى الرغم

---

(١) موتى على لائحة الانتظار: ٨.

(٢) الموجة الصاخبة: ٢٥٨ .

من إن الحكايات الثلاث، حكاية استشهاد الإمام الحسين (**عليه السلام**) وطعن عمر بن الخطاب (**رضي الله عنه**)، وعزل خالد بن الوليد في معركته تعدُّ عنصرا فاعلاً في القصيدة ، إلا إننا نجد أنَّ درجة تكثيف هذه الرموز الثلاثة (**الحسين وعمر وخالد**) بلغت أعلى درجات الغموض والإيحاء مما يعطيها شحنات مضاعفة في غنى الدلالة وتعدد القراءات ، وذلك أنَّ هذه القصائد الثلاث جميعها تنتقد الواقع العربي المتأزم في تلك الفترة ، وان أغلب قصائد هذا النوع تعتمد التكثيف الرمزي والإيحاء .

وقد يشير الشاعر إلى النصوص الغائبة من خلال الشروح والتوضيحات التي يضعها نهاية المجموعة الشعرية ، إذ انه يحس بعدم قدرة القارئ على اكتشاف تلك النصوص ومعرفة مصدرها ، فقد عمد الشاعر خالد علي مصطفى بوضع هامش نهاية المجموعة يشير إلى انه استعار بيتين وردا في معلقة لبيد بن أبي ربيعة في قصيدتهِ **(سفائر الصحراء)** :

أفتلك ؟ أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها
وتضيء في وجه الظلام منيرة كجمانة البحري سُلَّ نظامها [١]

إذ انه يوظفها كالآتي : كفاي ، ورق النبوة ، بيرقان على الصحارى
أجمانة البحري كيف تركت هادية الصوار؟
الرمل ذاكرتي ، فأين وجوه قافلة البحار [٢]

إن الشاعر لبيد يصف في هذين البيتين وأبيات أخرى وردت في المعلقة مأساة بقرة وحشية أكل السبع ولدها ، إذ أنها تلهت عنهُ وهي تسير في مقدمة قطيع البقر الوحشي[٣] ، لذا جاءت قصة البقرة المسبوعة حادة وخطرة ، فالموت ينشب في أبنها أظفاره ، وتنبأ به ومداهمة الليل والبرد والمطر لها ، ثم ما توجههُ في معركتها مع

---

(١) ديون لبيد بن ابي ربيعة، دار صادر، ١٩٦٦م : ١٠١.
(٢) موتى على لائحة الانتظار : ١٤ .
(٣) شرح ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري : حققه وقدم له : د. أحسان عباس ، الكويت / ١٩٦٢م : ٣٠٩ .

الرماة والكلاب ، كل ذلك جعل لقصتها طابعا (دراميا) عنيفا ، بسبب من احتدام الصراع المزدوج فيها[١] .

إن نصوص الموروث الجاهلي والإسلامي قد وجدت منافذ متعددة في نتاج الشعر الستيني ، إذ إنها قامت بإعادة أبيات تراثية حتى كادت تخفي الأصل وان بقي ما يشي بهِ ، وهذا ما حصل بالضبط مع أبيات لبيد بن أبي ربيعة إذ إن الشاعر قام بتوظيف التوجه العام لمنحى البيتين (فجمانة البحري) هي قطع العقيق الذي انقطع خيطها والتي علقت برقبه البقرة لتضيء لها الطريق و (**هادية الصوار**) هي البقرة التي تسير في مقدمة قطيع البقر الوحشي ، فحينما قطعت (**جمانة البحري**) أظلت البقرة طريقها ، هذه الصورة الجميلة دفعت بالشاعر الى استعارتها وتوظيفها في البناء الجديد لقصيدته ، إذ انه جعل من (**جمانة البحري**) رمزاً للخليفة عمر بن الخطاب (**رضي الله عنه**) ، و (**هادية الصوار**) رمزاً للشعب العربي الذي ظُلَّ طريقه بعد فقدانه لجمانة البحري أي بعد طعنة (عمر) فأصبحنا بلا قائد يقودنا ولا راعٍ مسؤول عنا كالبقرة التي فقدت ذلك الضوء الذي يأتيها من العقيق المعلق برقبتها .

فهذهِ فكرة القصيدة التي راح الشاعر يبحث عنها في معلقة لبيد ، وهذان البيتان تمكنا من استحضار أجواء المعلقة التراثية ، فقد عمد الشاعر الى توظيف أداء هذا النص الشعري ومضمونه ليغير به مجرى الحدث ويمنحه إيحاءه التأثيري ، وهنا اختفى وجه التأثر بالمعلقة لولا أشارة الشاعر الى استعارتهِ هاتين البيتين في نهاية المجموعة ، وهذا ما أطلقنا عليه بالنص الخفي .

إننا نبحث من خلال ما تقدم عن علاقة النص الموروث (معلقة لبيد بن أبي ربيعة) بالنص الحديث قصيدة الشاعر خالد علي مصطفى، فوجدنا أن ثيمة التعلق بين النصين هي الضلالة والتيهان الذي أحستهُ البقرة بعد فقدها جمانة البحري ، وأحسهُ المسلمون بعد فقدان الخليفة عمر ، وما يحسه الشاعر الآن إذ أننا نفتقد الى تلك الجمانة التي تضيء لنا الطريق .

---

(١) يُنظَرُ: من أطلال الحبيبة الى أطلال القبيلة ، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ابي ربيعة العامري : د. خالد علي مصطفى ، ط١ ، بغداد ، ٢٠١١م : ٢٨٣ .

ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ الشاعر خالد علي مصطفى يوظف النص الموروث بالطريقة الخفية التي اشرنا إليه بكثرة وقد تميز شعره بصعوبة فهمه ، ويرجع بعض النقاد أسباب ذلك إلى (اللغة) ، إذ إنها ((المشروع الأول لدخول القارئ الى القصيدة واختلاطه بها))[١] ، وأننا وجدنا توظيفه ألفاظ الموروث من ذلك مثلاً " لفظة الدمن ، الخيول العسجدية ، الرتاج ، شآبيب ، بيارق ، جذع ... الخ ، وقد يبعد البعض الآخر ذلك الغموض من اللغة لأن ((اللغة لا تشكل بذاتها عقبة في طريق الفهم والوضوح))[٢] ، ويَحيل ذلك الى الصور إذ إن ((خالداً يعمد الصور وتوليدها المستمر بعضها عن بعض حتى تغدو معقدة أحياناً ، كجذع النخلة المتعثكل))[٣] ونحن بدورنا نرجح الرأي الثاني ، ذلك لأن اللفظة أذا كانت منفردة ، وإن كانت موروثة قديمة يمكننا فهمها والإحاطة بها بالرجوع الى المعاجم ، بيد إن فهمهما يَصْعُب إذا أُدخلت في صور معقدة ومكثفةٍ وشُحنت بدلالات أخرى ، وهذا ما حدث في قصائد خالد الثلاث الماضية، مما جعل النص الموروث يختفي ولا يظهر للقارئ إلا بعد إشارة الشاعر إليه، أو بعد عدة قراءات ، فكل استعارة تنفتح على استعارة أخرى ، وكل صورة تشحن الشخصية بإيحاءات ودلالات لا يمكن معرفتها وفك رموزها ألا بعد عناءٍ طويل ، وعلى الرغم من ذلك فأن الشاعر نجح في توظيف النص الموروث في قصائده الثلاث الماضية ، ويمكن أن تُعد من القصائد الناضجة في مجال توظيف النص الموروث بالشكل الخفي ، ((لأن نجاح الشاعر يُقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفذ من الإيحاءات من ناحية وتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية ، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها))[٤] ، وذلك هو الشعر الحقيقي .

---

(١) مملكة الغجر ، دراسات نقدية : علي جعفر العلاق ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م : ٧٧ .

(٢) إعادة كتابه قصائد ذات أفعال : طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام ، ع٢. ٣ ، ١٩٧١م : ٢٧ .

(٣) المصدر نفسهِ : الصفحة نفسها .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢٢٠ .

وأخيراً لابد من الإشارة إلى إن الشاعر خالد علي مصطفى يُعد من أكثر شعراء جيله إحاطةً بالتراث وتوظيفه لشكليهِ الجلي والخفي ، وأكثرهم قدرة على توظيف الرموز والاستعارات في نصوصهِ ، وقد تكونت لديه هذه المقدرة من ملازمتهِ الحادة لقراءة التراث، ويمكن عده في المنبر المتقدم لمثقفي جيله فساعده ذلك في أن يكون له رصيدٌ ثريٌّ من المعاني والألفاظ الموروثة الغنية بالدلالات العميقة ، ومن ثم تكونت لديه جمل شعرية محبوكة حبكة قوية .

أما الشاعر حسب الشيخ جعفر فقد استعمل أفكار الأقاصيص والحكايات القديمة والموروثة بشكلٍ خفي ، ففي قصيدته (طوق الحمام) نراه يفيد من حكاية عنتر وعبلة والمهر المستحيل الذي طلبهُ والد عبلة لها ، فعبله هي ابنة عم عنترة الذي أحبها حباً عميقاً موجعاً جسدهُ في أغلب قصائدهِ، وان عمهُ وعدهُ بها لكنهُ لم يَفِ بوعده ، وأخذ ينتقل بها من قبيلةٍ الى أخرى من أجل أبعادهُ عنها ، بل انهُ طلب ألف ناقة عصفورية مهراً لها ، فأصبحت هذهِ الحكاية أسطورة زمانها[١] ، وأسطورة الشاعر حسب الشيخ جعفر كذلك ، فمن المعروف عنه إنه يبحث دوماً وفي جميع دواوينه عن امرأة ضائعة تلك هي عبلة في هذا المقطع ، من دون أن يأتي على ذكرها ، وإنما يذكر شيئاً من متعلقاتها :

قالت : ما الذي تروم ؟
قلتُ : شديد ، جائعٌ ، مهزوم
قالت : إذن جئتي بعنقودٍ من النجوم
وخفته من لؤلؤ الغيوم
وأثقلت تصلح من ثيابها المنحسرة
مسحورة ، منبهرة
كنتُ على أسوارها أصيح :
يا شمعة تلهث في ضريح
يا كرمة تطعم نهديها ذئاب الريح

---

(١) يُنظَرُ: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب : ١٠١ وما بعدها .

قلبي علاه القش والغبار
كنتُ شريداً ، جائعاً ، منهار
وحدي على أسوارها أصيح
يا حسرة ضائعة في الريح[١]

وللشاعر حسب الشيخ جعفر أسلوبٌ خاصٌ في التعامل مع الشخصيات التاريخية والأسطورية، أختلف فيهِ عن معاصريه يتمثل باكسابها بُعداً أيدلوجيا ونخبويا، فينتزع عنها ثوب الماضي ويلبسها ثوباً آخر يجسد الواقع المعاصر الذي يعيش فيهِ ويحياه[٢] ، أي انه يقوم بعصرنة الشخصية التراثية ويحاول أن يمزجها بعناصر القصيدة لتخدم موضوعها ، ذلك ((انهُ لا يستعير أي ملمح من الملامح الخاصة بالشخصية وإنما يستعير مدلولها العام ، فيأخذ من هذا المدلول إطاراً عاماً يملؤه بالملامح المعاصرة ، إذ لا ترد داخل هذا الإطار أية أشارة خاصة الى الشخصية المستعارة ، ولا ينطق عليها أي ملمح من الملامح التفصيلية المعاصرة التي يملأ الشاعر بها الإطار ، وإنما تظل الشخصية بعناية الخلفية الرمزية للقصيدة ، يحسُّ بها القاريْ لكنهُ لا يلمسها))[٣]، لأنهُ ذوّب أجزاء من الحكاية القديمة في نصهِ الجديد ، وكسر الحدود ما بين النصين ، مضيفاً على نصهِ الجديد لسانهُ وتحويراتهُ وتعبيراته العصرية ، ليمنح شخصياتها دلالات أخرى يريد أن يتوصل إليها الشاعر بأي طريقة كانت ، لذا جاء تعامل جيل ما بعد الرواد أكثر نضجاً مع التراث إذ إن حضوره يأتي حاملاً الكثير من الرؤى الروحية والدلالية التي تجعل النصوص تتفتح على أفاق متعددة من الرؤى والدلالات[٤] .

وإنموذج آخر دالٌ على ذلك إفادة سامي مهدي من القصة ذاتها والتقنية ذاتها في قصيدتهِ (الظمأ) إذ انه يشير الى عنترة بن شداد من غير أن يأتي على ذكرهِ ويمنح قصتهِ دلالات أخرى إذ انه ((ينحرف بتفاصيلها نحو وجه آخر ، بعد دمج هذه

---

(١) الأعمال الشعرية : ١٩٦٤ . ١٩٧٥ م:حسب الشيخ جعفر: ٤١ . ٤٢ .
(٢) يُنظَرُ : شعر حسب الشيخ جعفر ، دراسة فنية : رحمة عبد الغفور جابر الياسري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٦ : ٤٣ .
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢٠١ .
(٤) يُنظَرُ : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ٢٩ .

التفاصيل في النواة المولدة داخل القصيدة ونسيجها))[١] لذا نجدهُ يفتتح القصيدة بالرجوع الى التراث يبحث في تفاصيلهِ عن شيء افتقده أوضاع منه ، فهو ضمآن ولم يجد الماء وربما يرمز للماء بالوطن ، التأريخ ، أجداده :

قلبي يوغل في أدغال التأريخ الدكناء
يبحث عن أسماء الأشياء...
عن وجه بدوي يلهث في عري الصحراء ...
عن رئمٍ تملك حدّ الأفق وتطوي كل فلاةٍ عذراء
قلبي يبحث عن قطرة ماء
صافية ، فأنا ظمآن
جرّب كل جرار الخلقِ ، وَطّوّفَ في كل الشطآن
فرأى سمناً ...
لبناً ...
قاراً ...
ورأى كل الأشياء ...
إلا الماء[٢] .

فيرتبط ذلك كلهُ بقصة عنترة بن شداد إذ انه يبحث عن حبيبتهِ (عبله) ويحاول أن يجمع مهرها المستحيل كي يستطيع الزواج منها ، أي أصبحت الثيمة أو النواة الأساسية للقصيدة هي (البحث عن شيء) ، وهنا تكمن العلاقة بين النصين ، فالاثنان ظمآنان الشاعر يبحث عن وطنهِ وتأريخهِ ، وعنترة يبحث عن عبلة حد الظمأ :

وهنا الفارس يجمع مَهرَ حبيبته العذراء
ويعود يسوق نياقاً صفراً عبر الكتب
تعبر من أحمال هدايا حلبِ
ويرد عن الحيّ لصوص الصحراء

---

(١) الموجة الصاخبة : ٣٣٦ .
(٢) رماد الفجيعة : قصيدة الضمأ : ٤١ .

(يا هذا الفارس ، من شق رداء حبيبتك العذراء،
وأباح الجسد الأسمر للريح ؟!
يا هذا الفارس ، من عصر النهد ، ومن جرح الشفة السفلى ؟!
يا هذا .....))
وسمعت الحيَّ يصيح :
((قد وَطِيءَ الفارس انثاه العرسِ وولى !))[١] .

لذلك أصبحت القصيدة كلها تعبر عن فقدان الشاعر شيئاً والقصة بدلالاتها الجديدة تجسد ذلك فنجدهُ، يصنع أسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة قصصية تأخذا أبعادا أسطورية مكتسبة من ذيوعها في الأوساط الثقافية[٢] ويصبح توظيفه للتراث توظيفاً خفياً إذ انهُ ذكر عنترة وحبيبته عبلة بشكل خفي ((ليجعلها متخفية وراء ملفوظات توحي بحادثة ، أو صفة متعلقة بها ، دون أن يذكرهما ، ولا يتم التعرف عليهما حينئذ ولا على المعنى و لا على أبعاد النص إلا بعد إعادة متعلقات الشخصية تلك الى أصولها، أي إلى الشخصية التي قامت بتلك الأفعال أو الإحداث ، أو اتصفت بتلك الصفات))[٣] ، أو انه قام بتوظيف الشخصية التراثية توظيفاً عكسياً[٤] . فمنح عنترة أوصافا على غير ما عرفت به من الشجاعة والمروءة كما يروى عنهُ في التأريخ ليعبر عن الدلالات الجديدة :

((يا هذا الفارس من شق رداء حبيبتك العذراء
وأباح الجسد الأسمر للريح ؟

---

(١) رماد الفجيعة : ٤٣ وما بعدها .
(٢) ينظر: الموجة الصاخبة : ٣٣٦ .
(٣) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ١٥٩ .
(٤) إن التوظيف العكسي للشخصية التراثية معناه توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية ، ويهدف الشاعر في استخدامه هذا الأسلوب في الغالب الى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنهُ . يُنظَرُ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢٠٣ .

يا هذا الفارس من عصر النهد ، ومن جرح الشفة السفلى ؟!
يا هذا ...))[١]

لذا نستطيع القول بان الشاعر سامي مهدي أفاد من حكاية عنترة وحبيبتهِ عبلة ، بيد أن إفادته جاءت بشكل خفي لا يتمكن القارئ من اكتشافهِ ، وردهِ الى مصادرهِ إلا بعد اطلاعهِ على التراث القديم وما جرى فيه من حكاياتِ وأحداث .

وفي القصيدة ذاتها يفيد الشاعر من حكاية الشاعرة ليلى الأخيلية[٢] ، من غير أن يأتي على ذكرها كذلك ، ويمنحها دلالات أخرى على غير ما عرفت به ، لتخدم موضوع القصيدة وتعبر عن مغزاها ، فقام باستلهام الشخصية من منظور أسطوري إذ أعاد خلقها وتشكيلها وذلك بتضمينها دلالات الأسطورة الأصلية المحضة ، وحولها بجميع ملامحها وصفاتها إلى الأسطورة المساوية تماماً لدلالة الأسطورة الأصلية التي لحقت بها ، واكتسبت بدلالاتها العموم والشمول الزماني والمكاني[٣] .

وهو بذلك استطاع أن ((يخالف الشاعر الخمسيني))[٤] ويتمثل النصوص التي تنحى منحا شبه أسطوري، فلم يُصرح بذكر ليلى ولا بذكر الذي كانت تهواه ويهواها وتقول فيهِ الإشعار ، إذ إن أكثر مراثيها عن توبة بيد أن حُرِمَ منها بعد أن خطبها من

---

(١) رماد الفجيعة : قصيدة الظمأ : ٤٤ .

(٢) اختلفوا في العصر الذي تنتمي إليه ، إذ قيل إنها شاعرةٌ أسلاميةٌ عاشت شطراً من حياتها في عصر الخلفاء الراشدين وواكبت بعض أحداثهِ ، وقيل إنها أموية إذ إن أكثر شعرها يرجع الى العصر الأموي ، ففيه ذكر لخلفاء هذا العصر وبعض أمرائه ، ويرجح الرأي الأول أبو الفرج الاصبهاني (ت٣٥٦) إذ يعدها من النساء المتقدمات من شعراء الإسلام ، يُنظَرُ : ديوان ليلى الاخيلية ، عُني بجمعهِ وتحقيقه : خليل إبراهيم العطية وجليل العطية ، دار الجمهورية . بغداد ، ١٣٨٦هـ . ١٩٦٧م : ٢٠٠١٩ ، ويُنظَرُ : الأغاني . ج١١ : ٢٠٤ .

(٣) اسطرة الشخصيات الإسلامية التراثية في الشعر العربي المعاصر ، محمد بن عبد الله منور آل مبارك المؤتمر الثالث للغة العربية وآدابها ، الاتجاهات الحديثة في الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا ١٤٣٣هـ . ٢٠١١ م،: ٥٠٢.

(٤) الأجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى عام١٩٩٠م في الدراسات النقدية العراقية : ١٦٦.

أبيها فأبى إن يزوجهُ إياها وزوجها في بني الأذلغ[١] ، فأصبحت هذه القصة أسطورة زمانها فحاول الشاعر أن يفيد من ذلك من غير أن يأتي على ذكر تفاصيل هذه القصة ، بيد أنهُ يمنح القارئ الفطن بعض الإشارات التي تُدلل عليها ، إذ يقول :

وهنالك شاعرة تشهق عند رفات حبيبٍ مات
ونموت ، فكل وصيتها أن توهب أبكار الكلمات
للنخاس إماءً يشتمن العفة في الحانات
أو يرثين غريم الوالي بالآهات[٢]

فمن تلك الإشارات التي يمكن أن يتوصل إليها القارئ بعد اطلاعهِ على قصة الشاعرة وحبيبها توبة ذكرهُ صفاتها : (شاعرة ، لها حبيب مات ، توهب أبكار الكلمات ، عفتها ، فمن يقرأ شعرها يتلمس عفتها ، وصدق عاطفتها اتجاه توبة).

وقد يُخفى وجه التأثر بالنص الشعري التراثي ، وذلك بإعادة صياغته حتى يكاد يخفى الأصل وإن بَقي ما يشي به[٣]، من ذلك مثلاً ما نجده عند الشاعر خالد علي مصطفى إذ انه أعاد صياغة بيت الشاعر تأبّط شراً حتى كاد يخفي أصلهُ ، فنراه يَضع هامشاً صغيراً نهاية المجموعة الشعرية يدلُّ على أن هذا البيت مأخوذ من الصعلوك تأبط شراً في مدح أبن عمٍ له :

ويَجْعلُ عَيْنيهِ ربيئةَ قَلْبِهِ
الى سَلَّةٍ من حَدِّ أخلقَ صائِكِ[٤]

إذ يخفيهِ خالد فيقول :

سبيئة القلبِ على العينين

وهو يريد به وصف ذكاء خالد وفطنتهِ، وما يحس بهِ القلب تراه العين .

---

(١) يُنظَرُ: ديوان ليلى الأخيلية : ٢١ .
(٢) وماد الفجيعة : ٤٣ .
(٣) يُنظَرُ: ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠م : ٤٠ وما بعدها
(٤) ديوان الحماسة : ٣٩ .

ممّا تقدم نستطيع أن نقول إن الشاعر الستيني حاول أن ينحو منحاً مغايراً للشعراء الرواد ، أو أن يطور ما بنوه ، إذ انه لم يولد من فراغ بل لقي أساساً قبله بنى عليهِ تجربتهِ الشعرية ، لذا جاء توظيفه للنص القديم بشكلٍ خفي في كثيرٍ من الأحيان ، فجاء توظيفه للقصة أو للحكاية بعدم ذكر أبطالها ولم يُصرح بشخوصها ، وإنما منح القارئ بعض الإشارات التي تدلل على ذلك النص ، ويعتمد ذلك بالدرجة الأساس على ثقافة القارئ ومدى اطلاعه على الموروث القديم ، ليتمكن من إرجاع كل نص الى منبعهِ الأصلي .

مدخل :

القناع لغةً : ((هو ما تغطي المرآة به رأسها من ثوبٍ وغيره))[١] .

أما **اصطلاحاً :** هو ظاهرة فنية ظهرت في الشعر العراقي الحديث عند جيل الرواد ، وهو أن يتقمص الشاعر شخصية في الغالب تراثية يتكلم من خلالها عمّا يريد أن يفصح بهِ ، مستخدماً صيغة ضمير المتكلم .

فالقناع أسلوب (تعبيري . فني) ، بدأ الشعراء المعاصرون سعياً جاداً لخلقهِ ، ليحقق لهم مطلب التطور الفني الذي يتطلعون إليهِ ، وعبرَ هذه الرؤية استطاعوا أن يطوروا أسلوب التعامل مع الشخصية التراثية على نحو جعلهم قادرين على استنطاقها وحدها في القصيدة ، والاختفاء وراء وجودها ، ليحمّلوها تجربة شخصية متسعة تخص الوجود المعاصر (فكراً وموقفاً)[٢] ، فهم بهذا الأسلوب يمنحون تجربتهم الشعرية أقنومها المميز ، والخروج في بعض أمثلتهِ إلى فضاء ملحمي يتسم الطول والنزعة التاريخية[٣] .

يختلف النقاد في أصل الشخصية المتقمصة ، إذ يعارض بعضهم أن تكون الشخصية القناع شخصية معاصرة ، ويورد رأيهُ بأن ((القناع لا يَصْلُح الإ للماضي ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التأريخ))[٤] ، ذلك لأن ((الشاعر يعتقد أنها قادرة على الإيحاء أكثر من سواها ، فذكرها يعيد التفصيلات التاريخية التي تحيط بها ، من حيث دورها التاريخي ومكانتها في زمانها مما يُسهّل مهمة الشاعر في إنشاء حالة شعرية ذات طبيعة درامية))[٥]، ولكن السؤال الذي يمكن أن يُسأل، ألم توجد أصوات لشخصياتٍ معاصرةٍ امتلكت تاريخاً عريقاً من خلال مواقفها الإنسانية النبيلة تَصْلُح لأن تكون أقنعة يختفي الشاعر وراءها ويتكلم من خلالِها ؟

---

(١) لسان: العرب : مادة قنع .

(٢) يُنظَرُ: النص وأسراره؛ إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة: ١٨٧.

(٣) يُنظَرُ: المرآة والنافذة: د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١ م، ط١: ١٤٨.

(٤) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : ١٦٠ .

(٥) المصدر نفسه : ١٥٠ .

إننا في الحقيقة لم نعثر في نتاج الجيل الستيني ولا الجيل الذي سبقهُ تقمصهم لشخصية معاصرة، ولكن الذي وجدناه التمثل بالشخصيات المعاصرة وجعلها رموزاً وليست أقنعة.

وقد تقترب قصيدة القناع من الفن المسرحي ، ذلك لأن الشاعر الذي يوظف الشخصية قناعاً والمؤلف المسرحي يختفيان وراء الشخصيات الموظفة في القصيدة بالنسبة للشاعر ، وفي المسرحية بالنسبة للمؤلف المسرحي ، إلا إن الفرق بين الفنين (فن الشعر وفن المسرح) إن صوت الشاعر في قصيدة القناع وما يحملهُ من أفكار ورؤى لا يظهر للقارئ إلا من خلال الشخصية المتقمصة في القصيدة ، ومعنى ذلك ((اتحاد الشاعر برمزِهِ اتحاداً تاماً))[١] ، أما الشخصية المسرحية ((فهي مستقلة عن المؤلف ، أي إن لها مواقفها المتفردة التي لا تُطابق مواقف كاتبها بالضرورة ، لأن تصرف الشخصية المسرحية وأقوالها إنما تنبع من ظروفها الخاصة داخل الحدث المسرحي ، وربما يُقال أن المؤلف المسرحي يَطل أحياناً من بعض الشخصيات التي تبدو قريبة منهُ ، حاملة شيئاً من أفكاره))[٢] .

وقد يُظنَّ أن قصيدة القناع هي ذاتها قصيدة السيرة، والحقيقة غير ذلك، لأن في قصيدة السيرة يكون الشاعر هو المتحدث عن بطلهِ يصفهُ ويشير إليه ويشرح أفعالهُ ، أي أن يعلو صوته على صوت بطلهِ ، أما القصيدة القناع فالعكس تماماً ، فقد يعلو صوت البطل على صوت الشاعر، بل إنهُ في بعض قصائد القناع يختفي تماماً ، فلا نكاد نلمح لهُ أثراً[٣] .

والشاعر في القصيدة يتخذ موقفاً ما ، أما موقف (المتحدث عن) أي أن يتحدث عن الشخصية الموظفة في القصيدة ، فيحاورها ويسرد أفعالها ، ويحاول في أغلب الأحيان أن يسقط عليها بعض ملامحهِ المعاصرة ، وأما أن يتخذ موقف (المتحدث من خلال)، أي أن يتحدث من خلال الشخصية ، فتنوب عنهُ في جميع الأقوال والأفعال وتلك هي قصيدة القناع ، وقد يختلط الموقفان في القصيدة الواحدة ، أي أن يتحدث

---

(١) دير الملاك : ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه : والصفحة نفسها .

(٣) يُنظَرُ: المصدر نفسه : ١٠٨ .

الشاعر عن الشخصية تارة ومن خلالها تارة أخرى ، ويستطيع القارئ أن يميز بين الموقفين من خلال معرفته لدلالة الفعل المستخدم في القصيدة وإشارات أخرى يتلمس من خلالها توجهات النص ، وسنحاول الكشف عن ذلك من خلالِ ما تبنياه في البحث من النصوص الستينية .

القناع والشاعر الحديث

لا يختلف اثنان في أهمية التطور الذي أحدثتهُ قصيدة التفعيلة لحركة الشعر العربي الحديث ودفع عجلتهِ إلى الأمام ، وذلك من خلالِ مناداتها بالتجديد الشعري ، واستخدام التقنيات الجديدة من قناعٍ أو رمز أو أسطورةٍ ، ذلك لأنهم وجدوا في هذه التقنيات ((طاقة دلالية إضافية ومسألة مفتوحة للتعبير الشعري))[١] ويؤكد النقاد أن أول من أستخدم القناع في قصائدهم هم الشعراء الرواد لاسيما البياتي والسياب ، ويؤكدون كذلك على أن الشعراء الستينين يتناولون الشخصية القناع في قصائدهم ولكن بطريقة تختلف عن طريقة الرواد ، وذلك ((لتحقيق التفرد والخصوصية والمغايرة وعدم الدوران في تلك التجربة الشعرية السائدة في فترةٍ أو حقبةٍ زمنيةٍ معينةٍ أو عقدٍ محدد ، فعلى الرغم من امتلاك الأجيال أو الموجات الشعرية المختلفة ملامح وقواسم أسلوبية وتعبيرية ورؤيوية مشتركة ، إلا أن شعراء كل جيل أو عقد يحاولون ابتكار مزايا مغايرة خاصة بهم))[٢] ، فهم اختلفوا عن البياتي الذي يعتمد في ((نصهِ الدرامي القناعي على استحضار الشخصية التاريخية سواء دينية كانت أم أدبية أم فكرية ... ، والتركيز على شهرتها التاريخية المجردة من دون تغذية النص بحدث متسلسل ينظم حركة القناع داخل النص الشعري))[٣] ، فالقناع عنده ذاتي أي طغيان الذات على الشخصية المتقمصة ومعناه حشد لأسماء تاريخية نستطيع أن نمحي صوتها وسرعان ما يظهر لدينا صوت البياتي ، وغياب صوت الشخصية المتقمصة تماماً . من ذلك مثلاً

---

(١) الرمز في شعر السياب ، ديوان (أنشودة المطر إنموذجاً) : مناف جلال عبد المطلب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩ م: ٧ .

(٢) شعر الحداثة من بنية التماسك الى فضاء التشضي : ٨٩ .

(٣) القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الرواد حتى عام ٢٠٠٠ م: أحمد مهدي عطا الله ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠١١م : ١٨٤ .

قصيدتهُ (موت المتنبي) ، فعلى الرغمِ من ((أن القصيدة تفيد بشكل أو بآخر من إنجازات الفن الدرامي ، كبلورة المواقف المتصارعة والمتضادة ، وتتشابك الأصوات الشعرية ، والاهتمام بنمو الحدث وتطوره ، إلا أنها تظل بعيدة عن فكرة القصيدة القناع ، وذلك لغياب صوت المتنبي غياباً يوشك أن يكون تاماً ، وعلو نبرة صوت الشاعر المعاصر التي جاءت في أغلب المقاطع تعبيراً عن أفكار البياتي التي تكررت في العديد من قصائده ، أي إنها ليست الأفكار والمواقف التي يمكن أن تكون نتاجاً للبطل ، ضمن ظروفه التاريخية ومواقفه في الماضي))[١] ، ونحن نعلم أن علو صوت الشاعر المعاصر على صوت الشخصية المتقمصة من عيوب قصيدة القناع ، وذلك لأننا سرعان ما نستطيع اكتشاف صوت الشخصية الخفية الحاملة لأفكار القصيدة ورؤاها وهي شخصية الشاعر الحقيقية ، فضلاً عن ذلك أن القناع والحالة هذه يصير ((ثانوياً وتابعاً ، وشيئاً واقعاً في الظل من الحدث و ليس هو الحدث نفسه))[٢] قال البياتي:

الرُخُّ ماتَ
بيضةٌ تعفَّنت في طبق الخليفه
الرخ صاح جيفه
في طبقٍ من ذهبٍ – يازَبَدَ البحار
ويا خيول النار
توثبي واقتحمي الأسوار
ومزقي الشاعر والدينار
وليأكل الخليفةُ الأوراقَ والغبار
ولتسلم الأشعار
كافورُ كان سيدَ الخليقة

---

(١) دير الملاك : ١٠٦ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه : ١٠٨ .

والشمس والحقيقه[١]

وقد يظن البعض إنَّ قصيدة مدينة السندباد للشاعر السياب هي قصيدة قناع والبحث يخالف ذلك، إذ إننا لا نجد في القصيدة من رحلات السندباد ومعاناته ومغامراته سوى العنوان ، فذات الشاعر تطغى على القصيدة طغياناً تاماً ويعلو صوت الشاعر في أغلب المقاطع على صوت الشخصية السندباد فلا يوجد توحد تام بين الشخصيتين ، وبهذا تفقد القصيدة الشرط الأساسي من شروط قصيدة القناع الناضجة :

جوعان في القبرِ بلا غذاءْ
عريان في الثلجِ بلا رداء
صرحتُ في الشتاء :
أقِضّ يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ ،
مضاجع الحَجَرْ ،
وانبتِ البذور ، ولتفتِّح الزّهرْ ،
واحرقِ البيادرَ العقيمَ بالبروقْ
ونجر العروق
وأثقل الشجر[٢]

ونراه كذلك يُحشد أسماء أسطورية أخرى ، ولم يعطِ مجالاً للسندباد لكي يتحدث نيابةً عنهُ ويقوم بدور الشخصية القناع ، بيد أن ذلك ليس معناه عدم وجود قصائد قناع ناضجة لدى جيل الخمسينات ، ففي نتاجِهِم الشعري قصائد كثيرة وظفت شخصية القناع توظيفاً فنياً[٣] ، لذا أننا لا نغفل أثر جيل الخمسينيات في الجيل الستينيات إذ إن ((الريادة البياتية لقصيدة القناع وأسلوبها البنائي انعكست على قصيدة الستينات العراقية وأثرت فيها إلا أنها لم تبق في هذه الدائرة إذ أظهرت هذه القصيدة تحولات بنائية في

---

(١) ديون عبد الوهاب البياتي: ١/٧١٢-٧١٣

(١) ديوان بدر شاكر السياب : دار العودة – بيروت ، ١٩٧١ : ٤٦٣ .

(٢) يُنظَرُ على سبيل المثال قصيدة (تموز جيكور) للسياب ، وقصيدة (عذاب الحلاج) للبياتي ، فهما من القصائدُ الناضجة لفكرة قصيدة القناع .

قصيدة القناع خرجت على أنموذج الرواد))[١]، بغض النظر عن البدايات الأولى لهذا الجيل ، فمثلاً يوظف الشاعر سامي مهدي شخصية أبا ذر الغفاري قناعاً لهُ في ديوانهِ الأول (رماد الفجيعة) فنجده يستعمل الشخصية استعمالاً كنائياً ويفرط في سرد تفاصيل من قصة السيرة وتبتعد بذلك عن القصيدة القناع[٢] .

ولكننا حين نصل بهذا الجيل الى المراحل الناضجة ، فأننا نشهد تجارب شعرية جادة في قصيدة القناع ، فقد شهدت القصيدة مغايرة بنائية مختلفة عن القناع الريادي، فسار التحول باتجاهين : موضوعي وبنائي ، إذ تحولت القصيدة الدرامية من الموضوعات العامة المعبرة عن التجربة الكلية الى موضوعات خاصة معبرة عن التجربة الذاتية وهو جزء من التحول الدرامي ، أما الاتجاه الثاني البنائي فهو أخطر من الاتجاه الأول وأعمق ، فصوت الشاعر نتلمسه في النص بوظيفة الراوي العليم ، بل إنَّ صوت القناع خافت يعتمد على الرصد المنظوري لحركته ومن ثم حركة الحدث[٣] ، وبذلك يُحمّل الشاعر الشخصية المتقمصة ما يريد أن يتوصل إليه من أفكار ورؤى من دون أن يحس القارئ، ويصل بذلك الى ذروة الحلول الشخصي (الشاعر هو الشخصية والشخصية هي الشاعر) وحتى تصبح ((القصيدة النموذجية عندهم نسيجاً متصلاً متكاملاً ، تبدأ من نقطة برق ثم تتقدم في بناء نسيجها حتى تفضي الى استعارة كلية قابلة لتأويلات قد تتعد بتعدد القراءات))[٤] .

ومن القصائد التي تُدلل على هذا التحول قصيدة (ملاح الصحراء) و (سفائر الصحراء) و (راية الصحراء) للشاعر خالد علي مصطفى ، ففي الأولى يتقمص تجربة الأمام الحسين(عليه السلام) وفي الثانية صوت الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وفي الثالثة يتوحد مع البطل خالد بن الوليد (رضي الله عنه) .

ففي قصيدة (ملاح الصحراء) يتقمص الشاعر تجربة الإمام الحسين (عليه السلام) ويتخذ الشاعر موقف الراوي العليم فيسرد الإحداث على لسان الشخصية المتقمصة ،

---

(١) القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الرواد حتى عام ٢٠٠٠م : ٢٠٤ .
(٢) ينظر: الموجة الصاخبة: ٢٥٤.
(٣) يُنظَرُ :القصيدة الدرامية في الشعر العراقي من مرحلة الرواد حتى عام ٢٠٠٠م:٢٠٦.
(٤) الموجة الصاخبة: ٣٣٥.

بل انه يتوحد مع شخصية الإمام الحسين ويذوب الصوتان معاً ، صوت الشاعر في صوت الحسين وصوت الحسين في صوت الشاعر من دون أن نفصل بينهما :

مسكنا الرياح على صهوة الزمن البخس ، نبكي
على ضفةِ النهرِ أيامنا الراحلة
على جبل الطور ماتت رؤى الوحي بين رمالٍ وشوك
هلم أعطني السيف ، لم يبقَ لي غير هذا الزمن
ألمُّ الثواني على مقلتيهِ
من الشامِ حتى المدينة
تجمهر بينهما الناس ، كل يحدث عن رحلة البسط ، يبكي عليهِ[١]

بل إن صوت الحسين يعلو على صوت الشاعر في أغلب مقاطع القصيدة :

رسمت حديقة بيتي على جبهتي ، أينها الموجة الذهبية ؟
تسيرُ مع الصولجان بكفِّ الأمير ،
تكسرت السفن الخزفية
صدى بعثرتهُ السيوف دماً للضحية
مياه الفرات، من النبعِ ، يحبسها الصولجان مصباً أخير
على جبهتي :
تلتقي النارُ فيها بكفَّ الأمير !
مياه الفرات على جبهتي حُزمةٌ من رماح
تحاصر خطوَ المسافر ،
وفي مقلتيهِ تلالُ الرسائلِ دونَ حناجر
لو انك جدَّلتها حدوةً للرياح

فيمكن التقاط صوت الشخصية المتقمصة من خلال الإشارات المبثوثة في القصيدة ، والتي تصف رحلة الإمام الحسين إلى العراق وتصور استشهاده ، فمن هذه الإشارات (السيوف غدت دماً للضحية) التي تشير إلى تحول الرمل لوناً أحمر تدلل على دم

---

(١) موتى على لائحة الانتظار : ٧ .

الحسين الشهيد ، و(مياه الفرات حزمة من رماح) تشير الى محاصرة الإمام الحسين من أهل العراق تحذره بعدم المجيء وإعلان الثورة لئلا يُقتل و(يدي تتلمس قبلة جدي) تشير إلى تقبيل الرسول للحسين من شفتيهِ لأنهُ سيقطع رأسهُ وللحسن من جبينهِ لأنه سيسم ، ولكننا لا نستطيع التقاط تلك الإشارات إلا بعد أن تتجمع كلها ، ذلك لأنه بنى قصيدته بناءاً فنياً وحبك الإحداث حبكة قوية بلغة مجازية تسيطر عليها الكنايات والاستعارات ، وتلك لغة غير اللغة التي كتب بها جيل الرواد، فالقصيدة ((تتقدم لبناء تشكيلها الشعري بلغة إستعارية يهمها رسم مناخ أكثر مما يهمهما بناء حبكة معينة ...، فلا نجد))[١] في قصيدة الشاعر خالد علي مصطفى ((ذلك السرد التاريخي المنطقي المتتابع... بل نجد، حواراً داخلياً حراً هو أقرب إلى الهذيان منهُ إلى الحوار ، العالم فيهِ لا كما هو في واقعهِ ، بل كما يتخيله صاحبه لحظة الأزمة))[٢] .

أما في قصيدتهِ الثانية (سفائر الصحراء) فانه يتقمص تجربة الخليفة عمر بن الخطاب (ﷺ) ، ومع أن المشهد يعتمد على صوت الراوي الصوت الحقيقي للشاعر إلا إن حضور الشخصية المتقمصة بشكلٍ مكثف من خلال أحداثها وما قامت بهِ من بطولات يجعل صوتها هو الذي يعلو على صوت الشاعر :

((طه!))
واعمدةُ المصلى تمسح الرؤيا بثوبي
عن خنجر مصَّ المسافة بين فارسَ والمدينة
ناراً تعرَّت عن أبالسة تُقيم طقوسها في جوفِ قلبي
أنا ما شقيتُ بغير دمعكَ
لن ألبي
الا هدير الأعصر الأولى بموجِ الرمل : راياتٍ وزينه
لفت صحارنا بلمسةِ كفك الباني مآذن من سكينه
ألقى عليها اللهُ جيشاً لن نراه بغير ((سارية)) السفوح
وذا عاُم المجاعة رايةٌ مركوزة فوق الحقول

---

(١)الموجة الصاخبة:٢٥٨

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

يبست غصَونُ الماءِ فيها
يا واحة في ظل ثوبي تستريح :
حملت (اليك سَفائرُ الصحراءِ فاليةَ الأفاعي
من نار أورقةِ المجوسِ ، وها ذراعي[١]

ونراه في (راية الصحراء) يتقمص تجربة البطل الإسلامي خالد بن الوليد وما قام بهِ من بطولات في معركة اليرموك ، ليعبر عما يريد أن يتوصل إليه من أفكار ورؤى عصرية ، إذ انهُ يتخذ من معركة الشام مثالاً يعبر بهِ عن الفشل والانهيار الذي حلَّ بالأمة بعد عزل خالد[٢] ، وكأن خالد بن الوليد يعيش بيننا وتم عزله ، فتبدأ القصيدة منذ إقبالهِ مع قواته إلى ارض الشام لخوض المعركة وحتى عزله :

أسمع صوت الريح يأتي من أقاصي الشام
يربط بين النخل واليرموك ،
يكتب فوق الرمل بالحوافرِ العتاقِ والسهام
رسالةً بين يديها تخشعُ الراياتُ والملوك
مسرجة هي الخيولُ :
كلٌّ فارس أراه يمسكُ الزمام
ينتظر الإيماءَ بالمسير[٣]

ويتوحد الشاعر مع قناعهِ توحداً تاماً ، إذ أننا لا نستطيع ان نفصل بين تجربة الشخصية المتقمصة وذات الشاعر إلا من خلال حضورها المباشر في الحدث :

بعد أن وصلتُ رافعاً غصون الشام لالتقائنا سقيفه
على يديَّ ، فوقَ جبهتي ، نزيفه ،
يشدني لحائطٍ من المرايا صورةٌ
مرسومةً بريشةِ الخليفة :

---

(١) موتى على لائحة الانتظار : ١٣ وما بعدها .
(٢) يُنظَرُ : رجال حول الرسول : ٣٠١.
(٣) موتى على لائحة الانتظار : ١٨ .

هل استطيع وضع كفيَّ على النبع رسولاً يمسح الشعائر القديمة ؟
هل استطيع حرق عشبِ الغوطةِ العقيمة ؟[١]

وهو بذلك لم يجرد الشخصية / القناع من صفاتها وتأريخها ، بل جعلهُ حاضراً في نصهِ ، ونراه يذكر أحداث المعركة بكل تفصيلاتها ، ليصبح رمزاً للخلاص المفقود بعزلهِ ، لذا لم يصبح للرايات التي يحملها في المعركة أية معنى :

وحدك في الغربة لا
جارٌ يغني الأمسَ في عينيكَ ، لا وشاح
تنشره في جبهة الحصانِ راية ...
لم يبق للرايات عرسٌ في الصحارى ...[٢]

وذلك جاء من أجل وصف الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بسبب ما يحدث لأمتهِ وشعبهِ ، فالضمير في (وحدك) يعود في الحقيقة على صوت الشاعر ، ولكن الحضور الكلي للشخصية في النص من خلال تعدد أحداثها وبطولاتها ومواقفها هو الذي جعل صوت القناع يطغى على الشخصية الأصل (صوت الشاعر) .

في نهاية المطاف ما نستطيع أن نقوله أن القصائد الثلاث يتقمص الشاعر فيها تجربة البطل وليس البطل ذاته فليس القناع معناه فقط أن يتقمص الشاعر شخصية بل هناك (قناع التجربة) يتقمص فيها الشاعر تجربة البطل ، لذا نرى على الرغم من استشهاد الإمام الحسين من أجل قضيتهِ، وطعن عمر من أجل عدالته وعزل خالد في معركته إلا إنهم ينجحون في رسالتهم ، فالحسين ينجح بإعلان ثورته وعمر ينجح بنشر عدالته ، وخالد ينجح باندحار خصمه، إلا أنها مع ذلك تدلل ((القصائد الثلاث)) على معنى واحد هو الشعور بنشوة النصر من خلال تقمص الشخصيات وإظهار مدى فاعليتها في تاريخ الإنسانية لتكون بمثابة عنصر محفز يحمل في باطنه دعوة للاقتداء بهذه الشخصيات ، لأنها قصائد تتخذ من تجربة الشخصية القناع وجهاً للتعبير عن النفس الوجودية إزاء قضايا الانهيار الفلسطيني بوجه خاص والعربي بوجه عام .

---

(١) موتى على لائحة الانتظار: ٢٣ .
(٢) المصدر نفسه : ٢٥ وما بعدها .

ونحن نبحث من خلال ذلك كلهُ عن العلاقة بين النص الإسلامي الموروث (تجربة الأمام الحسين والخليفة عمر والبطل خالد) وبين نص الشاعر الحديث ، فوجدنا إن هناك علاقة تفاعل ما بين النصين ، فصوت الشاعر يتوحد بتجربة هذهِ الشخصيات ليكوّنا صوتاً ثالثاً يعبر عن حديث الشخصية المتقمصة عَلناً وصوت الشاعر خفاءاً .

ويتخذ الشاعر يوسف الصائغ من قصيدتي (لو كنت من مازن) للشاعر الجاهلي قريط بن أنيف، و(هل أبيتن ليلة) للشاعر مالك بن الريب قناعاً لهُ ، إلا انه لم يتخذ ذلك من الشخصية التراثية ذاتها، بل انه اتخذ من تجربة القصيدة قناعاً لهُ، فاستغل نصوصها الشعرية ((وهذا اقرب ما يمكن أن نسميه بـ(الأقنعة النصية)، فقصيدة (اعترافات مالك بن الريب) لا تسعير شخصية مالك بن الريب ، كما يحدثنا عنها التأريخ، بل تستعير صوت قصيدتهِ ومرتكزاتها التعبيرية وما ينبثق عنها من مواجد عاطفية موصولة بالغربة والندم والحنين ، ذلك أنَّ المسافة بين الصورتين : صورة مالك بن الريب في التأريخ ، وصورتهِ في القصيدة متباعدتان بعض الشيء ، بحيث تعجز أحداهما أن تكون مرآة للأخرى الأعلى نحو جزئي))[١] ، لذا نجد سيطرة النص الغائب (مرثية مالك بن الريب) ، على النص الحاضر(اعترافات مالك بن الريب) منذ بدايتهِ وحتى النهاية من اقتباسٍ وتحويرٍ وتضمينٍ وإشارة : إذ يقول يوسف الصائغ :

ترابُ سهيل انطفأ
واستراحت على حلم صهوة وخيام ...[٢]

فإنه يحاول أن يمتص فكرة بيت مالك بن الريب ، إذ كانت أمنيته الأخيرة أن يرفعهُ صاحباه من الأرض لتقر عينه برؤية (سهيل) ذلك النجم الذي يطلع من جهة اليمن مسقط رأس الشاعر وموطنه الأصلي فهو يماني كما يقول عنه الرواة[١] ، فيقول :

---

(١) رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناص الكلي الى التناص الموضعي : أ.د خالد علي مصطفى، جريدة (الأديب) ، السنة الثالثة ، العدد(١٠٥) ، ا شباط (فبراير) ، ٢٠٠٦ م: ٣ .

(٢) قصائد يوسف الصائغ : ٥١ .

أقول لأصحابي ارفعوني لأنني

يقر بعيني ان سهيل بداليا[٢]

فرؤية مالك للنجم سهيل بمثابة رؤية بلده الأصلي (اليمن) فسهيل هو الأمل الوحيد لمالك ، إذ انه يشكل عرفاً اجتماعياً لدى العرب الأوائل ، أما يوسف الصائغ فإنه يفقد الأمل بانطفاء ضوء سهيل ، فيقول :

ترابُ

(سهيل) انطفأ ...[٣]

ويقتبس بيت مالك الذي يدلُّ على ولادة ساعة الموت ، وهي أقسى أنواع الغربة التي يعيشها الإنسان ، من دون أن يكمل عجز البيت :

(فيا صاحبي رحلي

دنا الموت ... فانزلا ...)

في جبل الزيتون[٤]

فمالك يقول :

فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا برابية اني مقيم لياليا[٥] .

فضلاً عن الاقتباس في قولهِ :

خذاني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعباً قيادياً

وقد كنت عطافاً إذا الخيل أدبرت

وقد كنت ...[٦]

---

(١) يُنظَرُ : رؤية جديدة لشعرنا القديم ، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة : د. حسن فتح الباب ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤م :٦٧

(٢)جمهرة أشعار العرب: ١٤٤

(٣) قصائد يوسف الصائغ : ٥٢.

(٤المصدر نفسه : والصفحة نفسها .

(٥) جمهرة أشعار العرب : ١٤٤ .

(٦) قصائد يوسف الصائغ : ٦٧ .

فأنه يضمن بيت مالك :

خذاني فجراني ببردي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعباً قيادياً

وقد كنت عطافاً إذا الخيل أدبرت سريعاً الى الهيجا الى من دعاليا[١]

والتحوير في قولهِ :

(رهنتُ له فرسي وعقالي

وساومت بين الهدى والظلال)[٢]

إذن انه يحور بيت مالك:

ألم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحتُ في جيش ابن عفان غازياً[٣]

وتسير قصيدة يوسف الصائغ على هذا المسار حتى نهايتها ، فتغدو لغة الشاعر تمثلاً للغة التراث الشعري أو الأدبي بشكلٍ عام ، وفيها يتم استيحاء الأجواء اللغوية الموروثة، من دون الوقوع في التقليد ، فلا يتم الاستيحاء بالمفردة وحدها ، أو بالعبارة والتركيب ، إنما بكل هذه الأجواء معاً ، وبالإفادة من التضمين والاقتباس والإشارة والتحوير كما بيننا ، مما يؤدي الى ما يمكن وصفهُ بأنه محاولة لإشاعة مناخ لغوي موروث[٤] ، وهذا إن دلَّ على شيء فإنه يدلُّ على حضور النص الموروث في النص الستيني المعاصر حضوراً واضحاً .

ويتخذ القناع الشكل ذاتهُ في قصيدته (رياح بني مازن) ، إذ يوظف نص قصيدة الشاعر قريط بن أنيف لصالح نصهِ الجديد :

لوكنت من مازن لم تستبح إبلي بنو اللقيطة من ذهلِ بن شيبانا

إذاً لقامَ بنصري معشر خشنٌ عند الحفيظةِ إن ذَوْ لوثةٍ لانا

قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناجذَيه لهم طاروا إليه زافات ووحدانا

لا يسألون أخاهُمْ حين ينذُبُهُم في النائبات على ماقال بُرهانا

---

(١) جمهرة أشعار العرب: ١٤٤ .

(٢) قصائد يوسف الصائغ : ٥٨ .

(٣) جمهرة أشعار العرب : ١٤٤ .

(٤) يُنظَرُ : دير الملاك : ١٩٨ .

لكن قومي وإن كانوا ذوي حسبٍ ليسوا من الشرِّ في شيء وإن هانا[١]

فهذا النص يدلُّ على الرفض ، رفض الشاعر لقبيلتهِ لأنهم جبناء لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم ، والانضمام إلى قبيلة بني مازن فهي قبيلة عرفت بالشجاعة ورد الأثر ، وهذه الفكرة ذاتها التي أراد يوسف الصائغ التعبير عنها ، فنراه يقول :

رياح بين مازن أيقظتني ...
على موهنٍ ، فز روحي لها : (ها أنا ...)
وأوجعني موضع القلب مني
وأختنقت ، وأخجلني سور سجني ...
وموجعةٌ لهفتي لا عشيرَ لها غيرُ ريحٍ ، يعذّبني ،

بل انه يعيب عليهم ويرفضهم بصريح العبارة إذ يقول :

ألا تخجلون ؟
ترابٌ لكم !!
واسمعوا الريح تعوي ...
تهبّ على الضفتينْ
على القدس مجزورة السالفينْ
عليكم عشيري ، أجل وأسمعوني :
فعمرٌ تقضّى ، وما زالَ فوق الترابِ الدمُ ...
ولما تزل أرضكم تستباح على ملأٍ منكمو ...
ويا ويح قلبٍ ، يساومُ من ذلةِ الصبرَ[٢] .

فالنص يعبر عمّا تعبر عنهُ قصيدة قريط بن أنيف من مشاعر الخيبة والإحباط بسبب من خذلان قومه إياه ، لإيثارهم السلامة والاستكانة ، ففي القصيدة سخرية مبطنة من واقع الحال ، واعتراف مرٌ برغبة صريحة في الانتماء إلى واقعٍ آخر بعيد

---

(١) ديوان الحماسة : أبو تمام ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠م : ٢٩.

(٢) قصائد يوسف الصائغ : قصيدة رياح بني مازن : ٨٠ .

المنال، فهذه المفارقة السوداء الساخرة ، هي ما حاول يوسف الصائغ أن يستثمرها في قصيدتهِ ، ويعبر بها عن واقع الهزيمة في حزيران ١٩٦٧م[١] .

ويختفي صوت الشاعر في النص الجديد وراء صوت قريط في النص القديم ، فيأخذ موقف (المتحدث إلى) ، فأفعال القصيدة كلها ماضية وتدلُّ على (أنا الشاعر) مثل : (أيقظتني ، اختنقتُ ، أخجلني ، أوجعني ، صرختُ ، خذوني ، باركني ، ... الخ من الأفعال) ، فهو بذلك أراد أن يعبر عن العجز الذي يحيق بالإنسان ، إذ وصل الأمر بهِ الى أن تمنعهُ جدران سجنهِ من أن يشارك قومه مأساة هزيمتهم ، وهنا تأخذ صور الندب والتفجع حصة وافرة من مجرى القصيدة ، حالت من دون أن تكون قصيدة الشاعر الجاهلي قاعدة لها ، ولذا فقدت ما يسميه الدكتور خالد علي مصطفى (لمح الأصل) ، ولولا عنوانها وعبارات طائشة تخللتها (فأواه لو كنت من مازن) لما تبين لنا شيء من قسمات القصيدة القديمة[٢] :

ولاح كأن (بني مازن) يقبلونِ ،
هتفت أثبتي يا رياحُ ، لقد أوشك البارقُ ...
خَففت لهم حاسرَ الروحِ ، صلتاً ،
وحفيت شوقني ، وعوّقني في ارتكاضي ترابُ ..
وعثّرني وَهنُ عظمي . سقطتُ ،
وحشو عيوني سرابُ
فأواه لو كنت من مازن
وما كان عضمك بالواهنِ
وما كنتَ فظاً غليظ الحلوم على الأقربين ،
خفيفاً على الغادر الخائن ...[٣]

وبهذا الخلل بين (لمح الأصل) و (سطوع الواقع) انكسر القناع ، ولم يبق منه إلا العنوان وشظية ، وهذا على العكس مما جاء في قصيدة اعترافات مالك بن الريب

---

(١) يُنظَرُ: رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناص الكلي الى التناص الموضعي : ٣.
(٢) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٣) قصائد يوسف الصائغ : ٧٩ .

إذ إننا نستطيع أن نستخرج أثر قصيدة مالك بن الريب ونلمح الأصل في نص يوسف الجديد(١) .

ونخلص مما تقدم إنَّ الشاعر يوسف الصائغ قد تقمص تجربة القصيدتين قصيدة مالك بن الريب وقصيدة قريط بن أنيف بشكليه الجلي في الأولى والخفي في الثانية، إذ جعل حضور النص التراثي في الأولى واضحاً عن طريق الاقتباس والتضمين والإشارة والتحوير ، وفي الثانية خفياً ، إذ لم يتمكن القارئ من رصد ذلك إلا من خلال بعض الإشارات وعنوان القصيدة وكلاهما من قصيدة القناع .

إن هذه الأقنعة التي قدمناها لا يعني إنها هي الوحيدة التي وظفها الشاعر الستيني بل هنالك مجموعة أخرى لا تقل أهمية عنها ، فهنالك الأقنعة الوهمية التي يتخيلها الشاعر ، فيخلقها خلقاً ، إذ لا تنتمي الى مصدر تأريخي أو واقعي أو أسطوري فهي شخصيات متخيلة من صنع الشاعر وإبداعه من ذلك مثلاً شخصية (أبو يعلي الموصلي) للشاعر حميد سعيد وشخصية (الدرويش) للشاعر حسب الشيخ جعفر وشخصية (عبد الله) للشاعر فاضل العزاوي وهي أقرب إلى الرموز الشخصية.

ومن ظواهر التحول والتطور في قصيدة القناع الستينية هو توظيف الصوت القناعي بقصيدة (قصيرة) تعتمد على التكثيف الدرامي والمزاوجة بين التجربة الواقعية والتجربة المتخيلة.

إن هذه التحولات التي أحدثها جيل الستينيات الشعري جاءت لتخالف ما أعتاد عليهِ جيل الرواد ، إذ إننا لم نعثر في تناجهم الشعري على قصائد قناع بهذا الحجم .

ومن خلال ما تقدم في استقرائنا للتجربة الدرامية في القصيدة الحديثة عند جيل الستينيات نستطيع القول أنَّ القناع جاء بأشكالٍ ومظاهرٍ متعددة، فهناك توظيف الشخصية التراثية قناعاً وتوظيف تجربة الشخصية التراثية قناعاً كما في قصائد خالد علي مصطفى الثلاث التي أشرنا إليها سابقاً ، وهنالك (الأقنعة النصية) التي توظف مقاطع من قصيدة الشخصية التراثية كما جاء في قصيدة يوسف الصائغ (انتظريني

---

(١) يُنظَرُ: رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناص الكلي الى التناص الموضعي : ٣ .

عند تخوم البحر)، وهنالك توظيف الصوت القناعي بقصيدة قصيرة والى آخرهِ من التحولات والظواهر الجديدة التي أحدثتها قصيدة القناع الستينية .

وبقي لنا القول أن هنالك قصائد ستينية توظف الشخصية التراثية توظيفاً فنياً إلا أنها لا تدخل ضمن قصيدة القناع بل ضمن قصيدة الشخصية ، فهنالك اختلاف ما بين القصيدتين ، ففي قصيدة الشخصية يتخذ الشاعر موقفاً من الشخصية الموظفة مختلفاً عن موقفهِ في قصيدة القناع ، إذ انهُ يتحدث إلى الشخصية ويحاورها بدلاً من أن يتحدث من خلالها كما هو في قصيدة القناع، فقصيدة الشخصية ((تنتقي من القصة حكايتها ومن الملحمة اختفاء صوت الأنا ومن الرواية شيئاً من السرد والحبكة ومن الشعر وهي قصيدة تجمع بين الموضوعية والأنا في آن واحد وتجمع بين حدث متصور بأسلوب حكائي في سرد شعري حاذق مؤكدة تأكيداً بارزاً على الشخصية في القصيدة ، وهذا يعني إنّ قصيدة الشخصية ذات صيغة موضوعية))[١] ولاعتبارات منهجية فان دراستنا تقتصر على القصائد التي وظفت الشخصيات ((الإسلامية والجاهلية)) وهي قصائد تقترب من قصائد السيرة الغيرية، إلا إنّ ما يجنبنا ذلك التوصيف أنّ الشعراء يتخذون من الشخصية مدعاة للقول، أي أن الشاعر يسحبها من تاريخها إلى تاريخه وبذلك يتوخى من توظيفها إيجاد مواقف درامية معاصرة منتزعة من التاريخ ، ومن تلك القصائد الستينية التي تُدلل على هذا التوظيف قصيدة (طارق بن زياد) للشاعر حميد سعيد ، ومما نجده عند الشعراء أنهم يتجهون إلى الشخصيات المؤثرة والفاعلة في التأريخ ليعبروا ((عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته ، ولذلك كانت معظم رموز وأقنعة الشعراء اللذين استلهموها وأعادوا صياغتها وتذويبها في نصوصهم رموز وأقنعة معاناة وغربة، أو إدانة وثورة وتمرد يبتغون من خلالها تغيير الواقع ، والاتصال بمواضيع قيمة يرون الزمن الحاضر فاقداً لها))[٢] ، فحينما يوظف الشاعر حميد سعيد شخصية البطل طارق بن زياد فذلك لأنه يمتلك خلفية تاريخية تصلح لأن تكون مادة شعرية للشاعر ، فكلنا يعلم بالفتوحات والانتصارات التي تحققت

---

(١) قصيدة الشخصية في شعر الحرب : علي عباس علوان ، مجلة الأقلام ، السنة ٢٣ ، شباط ، ١٩٨٨م : ٤ .

(٢) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ١٥٢ .

على يَدي هذا البطل ، ويكثر الشعراء توظيف القواد الكبار الذي قادوا جيوش الفتوح في مشارق الأرض ومغاربها في ((إطار المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا))[١] ، فالشاعر حميد سعيد في قصيدتهِ (طارق بن زياد) يبين من خلال مقابلته بين ما يمثله طارق بن زياد من فتوحات وانتصارات وما يمثلهُ وقتنا الحاضر من انكسارات وهزائم ونكسات :

الأطلسي وجهي المغامرْ
وطارقٌ على مدى السنين رايةٌ حبيبةٌ تُسافر
إلى سنين الوجد والمحبة
فكوا رباط الخيل يا أحبةْ
الثمن البخسُ هو الموت إذا ما لقي الإنسان
في العراء ربّهْ
يكبرُ طارق وسيفه يُداعب المحيط .. أرضهُ اليبابَ
والعساكر
تقرأ للمحيط سورةَ الفتح[٢] .

فطارق في القصيدة الرمز القومي الذي نفتدي بهِ، إلا انه غاب في وقتنا الحاضر وبات افتتاح المدن المحتلة أمراً مستعصياً، ((فعلى الصعيد العام من المعاني ، يمثل طارق رمزاً تاريخيا وعلى صعيد المعاني الخاصة يمثل رمزاً للمخلص الثائر المقدام))[٣] : أي انهُ قدم الشخصية التراثية :

رأيت طارقاً .. رأيتُ سيفهُ
رأيتُ وجههُ بوجهي
حين أورقت مياه البحر واستعارات لغتي
الفارس القادم من بغداد

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:١٢٦ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد: م١ : ١٥٣ .
(٣) الإغراب في الشعر العراقي المعاصر، جيل الستينات:زينب هادي اللجماوي ، ط١، ٢٠١١م : ١٧٥ .

والقادم من دمشق
شقا صفحة البعد ... توحدا
واشتعلا ..
فلم يعد يفرِّق المحيطُ
أيَّ فارسٍ رأى[١]

وفي قصيدتهِ الأخرى (وجه عمار بن ياسر) يستثمر الشاعر شخصية الصحابي الشهيد عمار بن ياسر رضي الله عنه ليصور مأساة الإنسان العربي المظلوم من أجل الدعوة الإسلامية أي انهُ قدم الشخصية التراثية:

يا وجه عمار بن ياسر يا نقيَ الجوع
تركت أناملها على شفتيك صمت مواسمِ
الأجُر والخشب
يا وجه عمار بن ياسر تخلق الأنهارُ
بسمة غابة الغربِ ...
يا وجه عمار بن ياسر
كلُّ وجهٍ للصعاليك القدامى
أهلوك ينتجعونَ أرصفة الرشيدِ
ويكتبون الشعرَ للغاباتِ للأنهارِ
نقرأ ما كتبنا للجليد[٢]

فالشاعر المعاصر يستثمر مثل هذه الشخصيات المعروفة تاريخيا في وعي المتلقي فكلنا يعرف قصة عمار بن ياسر وما لاقاه أشد العذاب من قريش هو ووالداه ، فالنص الشعري منذ العنوان يحيلنا إلى الفضاء التاريخي الإسلامي ، والى تأريخ الدعوات الإسلامية فيمثل عمار بن ياسر في القصيدة رمزاً للشجاعة العربية المفقودة التي أصبح أهلها يتسكعون في أرصفة الرشيد ويقرؤون ما يكتبون للجليد .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: م١ : ١٥٢ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: م١: ٩٥.

أما في قصيدتهِ (سُحيم) فإنه يتخذ من الشاعر المتمرد على قوانين المجتمع مرتكزا للقول فالشاعر يلجأ إلى الشخصيات الأدبية على مر العصور ((لأنها الأقرب إلى المبدع من حيث تماثلها معهُ في حمل الرسالة وتشابه التجربة الإبداعية ، ومن حيث ظروفها الاجتماعية والحياتية ، ولا شك إن المبدع وهو يشتغل على تجربة شخصية سابقة أنه ينتقي منها ، ويختار ما يتواءم مع تجربته من جهة ، ويبحث فيها عن ذاتهِ من جهة أخرى))[١] ، أي إن الشاعر حميد سعيد حينما لجأ الى شخصية(سُحيم) ووظفها في نصهِ ابتداءاً من العنوان ،وذلك لأنه أرادها أن تُعبر عن تجربته الشعورية فأنتقى منها جانب الرفض والتمرد ، فأحس بالإحساس ذاته للشخصية الموظفة، بيد أن هذا الرفض والتمرد لا يفيد بشيء ، لأنه يصدر من عبدٍ أسود لا يستطيع حتى إنطاق الحروف :

فالعابر الذليل من يميت في دمائهِ الحروف
ومن يُذل الليل في محرابهِ الأنوفْ
ومن يذوَّب الحديدَ من يفتتُ الصخر
الحسُّ يا سحيمُ والهجيرُ والضجرْ
أسمع رغم البعدِ شهقةَ الدمِ الجموح ..
في عروقِكَ الذبيحةْ[٢]

فحروف هذا العابر الذليل هي حروف حميد سعيد ذاتها، ومما نجدهُ أيضاً سيطرة الشخصية على كل حركات النص وقسماته من البداية حتى النهاية، ويتخذ الشاعر منها موقف (المتحدث عن) ، إذ انهُ يتحدث عنها بلغة موجعة تشرك القارئ في وجعها فيشعر بالظلم والطغيان إزاء هكذا شخصيات التي وصل بها حد النسيان:

لن يسأل عنك التأريخ عن حقيقة القضية
فأنت لست بودلير
ولست هوميروس أو اليوت أو ..
وأنت مولى من موالي العرب

---

(١) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ١٧٧ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: م١: ٣٩.

وأسودٌ مصخابُ
((لا الإسلام ناهيك ولا الشيبُ ولا القيودْ
ما تحدثَ الغبي
بان عصفة الدماء ان أُذلت ..
اسباحت حرمةَ الوجود
وأنت ان عُذِّبتَ بالنارِ وبالصخرِ وبالسياط
فقد شعرتَ
وقد كذبتَ حين قلتَ ما شعرتْ
وليكذب العفاةُ وأكذب أنتَ يا سحيمْ
فإن خلفَ كل حرفٍ من حروفِكَ اللعينةْ
جدار صمتٍ يخنقُ المدينةْ .. (١)

وهكذا تُصبح الشخصية إطاراً كلياً للقصيدة يتحدث الشاعر إليها ويحاول أن يستفزها فتصبح المحور الذي تدور عليه كل عناصر القصيدة ومكوناتها ، أي أنه لم يجردها من تأريخها بل ذكرهُ كل تفاصيلِ تمردها . ظلمها . عذابها . شعورها ... الخ لأنهُ الشعور ذاتهُ الذي يعيشهُ الشاعر حميد سعيد فهو يعاني قسوة التجربة النفسية كما يعانيها رمزهُ ، ويحاول أن يسقط ذلك الشعور على هذه الشخصية الموظفة في القصيدة ، ويستثمرها استثماراً فنياً .

من قصائد الشخصية الأخرى التي يمكن أن توظف الشخصية توظيفاً فنياً ما نجدهُ عند الشاعر ياسين طه حافظ في قصيدته (صوت من العصر) ، إنه يستثمر شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) فيتحدث إليها ويجعل منها رمزاً للثوري المفقود في هذا العصر ، فهو من بعدهِ ضعيفٌ ويتيم وجبان ، فيحاوره بحديثٍ يغلب عليهِ التوسل والاستنجاد :

يا سيدي ((الحسين))
حملتَ سيفَ الله باليمين

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: م١: ٤٠ .

وخاضت الغَرَسْ
بحورَ هذا العالم المهين
فارسها يهزأ بالمنونِ
ويزدري تلاطُم الأمواجِ ،
وانني يتيُم هذا العالم اللئيمِ
ارجف من تكوّر العيونِ
أختضُّ من صرخهِ بومٍ في مسأ
مغيمِ
دعني ألوذ في ظلالِ سيدي
العظيم
وإنني ((جبان)) هذا العالم المشين
أظل في بؤسي والنيران
تجيؤني أمواجها ، فأطبق العيون
أصرخ كالمجنون
لا أيمان
يمنحني الهدوء في المأساة
ودون أن يسمعَ صوتي في اللظى
إنسان !
قد أكل الدود الذي دبَّ على اليدين
العضلَ المفتول
لم يبق غير الجلدْ
عندي ، والعينين ![1]

(١) الأعمال الشعرية :١٩٦٨-١٩٧٨ : ياسين طه حافظ ، م١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – ١٩٩٧ : ٣٣ .وما بعدها .

فهو تائهٌ في هذا العالم المشين ، قد رضع الذلَّ والمهانة وأصبح عالمهُ وحشا ينهش مفاصلهِ ويخيفهُ ، فيطلب من الحسين (عليه السلام) الشفاعة (فكن شفيعي أنني ضعيف) أي أنهُ يبحث عن حسين يخرج إلينا في هذا العصر وينقذهُ من الظلم والطغيان .

وفي ضوء ما تقدم يُمكننا القول أن هناك فروقاً جوهرية بين قصيدة القناع وقصيدة الشخصية، فالشاعر في قصيدة الشخصية يقف أمام الشخصية المستثمرة في نصهِ، فيتخذ منها أما موقف (الحديث عن) أي انهُ يتحدث عنها ، أو موقف (الحديث إلى) أي انهُ يتحدث إليها زيادةً على ما تقدم أن أفكار قصيدة الشخصية ليست بالضرورة هي أفكار الشاعر نفسها ، فقد تكون أفكار الشخصية الموظفة ويتخذ الشاعر موقف الرافض لها أو المؤيد إليها ، أما في قصيدة القناع فتكون الأفكار والرؤى المبثوثة في القصيدة هي في الحقيقة تُعبرّ عن صوت الشاعر (الصوت الحقيقي في القصيدة) ، وبمعنى آخر هناك انفصال بين الصوتين صوت الشاعر وصوت الشخصية في قصيدة الشخصية ، على العكس تماماً في قصيدة القناع التي لا بد أن يكون هناك توحد بين صوت الشخصيتين فيها .

الرمز :

لا يمكن للبحث الولوج إلى عوالم الرمز من غير تسليط الضوء على حدهِ على وفق ما استقر عليه من مفهوم بوصفه مصطلحا حديثا.

الرمز لغةً: - ((وهو كل ما أشارت إليه بيدٍ ، أو هو تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلامٍ غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت))[١] .

أما في الاصطلاح الأدبي :- فقد عرف في النقد العربي القديم إذ يقدمه ابن رشيق على:((انهُ الكناية التي قلت وسائطها الى المكنى عنه مع خفاء))[٢] .

أما في النقد العربي الحديث فهو((استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه لأن الرمز على نقيض الاستعارة والتشبيه ، يفتقر الى المشبه بهِ ، بل بالإيحاء والإشارة))[٣] .

فهو وسيلة من الوسائل الفنية التي ظهرت في الشعر ، يستعمله الأديب للتعبير عما يجول في خاطرهِ من أفكار ورؤى ، فبدلاً من أن يعمد الوضوح والمباشرة يلجأ الى الرمز ، وهي وسيلة للتخفي يتخذها الشاعر للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا المباشرة أن تعبر عنها ، فحول العقل الواعي الذي تكونه ألفاظ حياتنا البيولوجية ، هالة مغمورة بالضباب والإبهام ينهد دونها التعبير المادي ، ويجدر أن ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات ، إذ أن الألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس ، أما الرمز فإنه يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت ((اللاوعي))[٤] . فالرمز لهُ القدرة على نقلك بعيداً عن تخوم القصيدة ، بعيداً عن

---

(١) لسان العرب لأبن منظور : مادة رمز .

(٢) العمدة : لأبن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ج١ : ٢٧٤ .

(٣) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : د. سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، ط١ ، بيروت ، أيار ، مايو ٢٠٠١ م، ط٢ ، بيروت ، تشرين الأول ، أكتوبر ٢٠٠٧ : ٧٨١ .

(٤) يُنظَرُ : الرمزية والأدب العربي الحديث : أنطوان غطاس كرم ، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ١٩٤٩ م: ١٢ .

نصها المباشر ، ويتيح لك أن تتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فهو معناهُ الخفاء والإيحاء ، وهو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أي انه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود لهُ ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهرة[١].

إذن الرمز هو كلُّ ما يخالف المرموز ويدلُّ عليه، فاللفظة الرمز تدلُّ على شيء داخل السياق الشعري وعلى شي آخر خارجهُ ، ((ففي السياق الشعري يُضفي عليها طابعاً شعرياً بمعنى انه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز من السياق الشعري أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهه لها))[٢] .

إن الرمز يشير إلى خلاف مايدلُّ عليه ، وهذه لعبة من ألأعيب الشاعر الفنان ، فهو وسيلة للتعبير غير المباشر عما يريد ، إذ انه يلجأ إليه لأسباب قد تكون فنية أو سياسية أو اجتماعية .

ويعد الرمز أسلوباً من أساليب التصوير ، أو هو وسيلة إيحائية من وسائلهِ ، فكلاهما الرمز والصورة قائم على علاقة أقرب إلى علاقة الجزء بالكل[٣] ، ولكن ليس كل رمز صورة ((فالرمز شيء والصورة شيء آخر، لأن الصورة في جوهرها تتضمن شكلاً مادياً والرمز بتحديده صورة تجردت من كل مادة ، فالصورة لا تُصبح رمزاً إلا حين تصفو أو تحاول أن تصفو من كل أثر مادي))[٤] ولكن مع ذلك فإن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها

---

(١) يُنظَرُ : زمن الشعر ، أدونيس ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٨م : ١٦٠ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية :د:عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط٢، ١٩٧٢م : ٢٠٠ .

(٣) يُنظَرُ : بناء القصيدة الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار مرجان للطباعة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩ م: ٣٠ .

(٤) الرمزية والأدب العربي الحديث : ١١٨ .

تآزراً إيحائياً بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز[١]، ((فعلى أقلام بعض شعراء العصر ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي يكاد يمحى هذا التفاوت الحاصل في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحداهما ربما كان في الوقت نفسه حديث عن الآخر))[٢] ، ولكن الرمز ((وسيلة مقنّعة من وسائل التعبير بالصورة))[٣] ، فكل قناع هو بالضرورة رمز ، وليس كل رمز قناع ، لأن الشاعر حينما يتقمص الشخصية أو تجربة ما فإنه من المؤكد يرمز بها إلى شيء يرجو التوصل إليه من خلال هذا القناع ، وليس كل رمز قناعاً ، ذلك لأن توظيف الرمز قناعاً له صفات لا بد من توافرها فيه لكي يُصبح قناعاً للشاعر ، فضلاً من توظيف الرمز قناعاً في القصيدة يخضع لاعتبارات فنية لابد من أن يلتزم بها الأديب لكي يُصبح رمزه قناعاً .

وقد يختلف توظيف الرمز من شاعرٍ الى آخر ، فقد يرمز شاعر بلفظةٍ ما إلى دلالةٍ معينةٍ ، ويرمز شاعرٌ آخر الى اللفظة ذاتها بمعنىً آخر ، ((ولا بد من أن تكون الكلمات الموظفة ذات دلالات رمزية ، وربما كانت بعض هذه الدلالات مشتركة بين الناس ، ولكن استخدامهُ لها لن يكون لهُ قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، وما لم يضف إلى ذلك أبعاداً جديدة هي من كشفهِ الخاص ، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر... فضلاً عن ذلك أن يناسب الرمز المستخدم السياق الشعري الذي يرد فيه ، لأن استخدام الرمز منفصلاً عن السياق كان نوعاً من الرمز الرياضي أو الرمز اللغوي))[٤] .

---

(١) يُنظَرُ : (w.y.tindall , the Literary symbol , p.102 نقلاً عن : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٨م : ١٤١ .

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ١٤١ .

(٣) مفهوم الشعر عند السياب : د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة : ٧٣.

(٤) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية: ١٩٨-٢٠٠.

الرمز و الشاعر الحديث

لم تكن ظاهرة الرمز بوصفها تقنية من مقتربات الشعر الستيني، إذ استخدمه الشعراء على امتداد التأريخ وطوّره الشعراء الرواد وأكثروا من استخدامه، فعُدَّ أداة من أدوات التعبير غير المباشر عن المباشر، وتجدر الإشارة إلى أن السياب من أكثر شعراء جيله استخداماً للرمز، فلا تكاد تخلو قصيدةٌ واحدة من قصائدهِ من التوظيف الرمزي ، ويعلل لجوؤه إلى ذلك بالظروف السياسية التي رافقت الأقطار العربية ، فقد استخدمهُ الشعراء في البدء وسيلة للتخفي أو لهجاء شخص أو إدانة عصر أو سلطة.

ولعل توظيف السياب للرمز وسيلة للتخفي كان وليد مرحلة معينة، ويوشك أن يكون في قصائده معدودة، لأننا نجده في مرحلة الستينيات يكاد يتخلى عن طريقتهِ تلك في الإفادة من الرمز، فالدوافع التي ألجأتهُ إلى ذلك اختفت، ومجرى حياة الشاعر قد تغير أيضاً ، وتغيرت تبعاً لذلك نظرته إلى الرمز ووظيفته ومدى التصاقهِ بهِ أو بعدهِ عنه[١]، بل أصبح الرمز في شعرهِ فلسفة شعرية بنسيج فني، ليس لإضمار المعنى فحسب، بل لتفعيل جمالية البناء الشعري بمعطياتٍ جديدة[٢].

وظف الشعراء الستينيون الرمز في بناء قصائدهم الجديدة ، بيد أن رموزهم تلك تكاد تختلف عن الرموز التي وظفت من قبل جيل الرواد، فمن يتصفح دواوينهم فإنه سوف يجدهم قد هجروا الرموز الأسطورية التي كانت شائعة بكثرة في شعر جيل الخمسينيات، وإن وجدت فإنها قليلة وإقبالهم على الرموز الشخصية، وذلك لأن ((الرموز الأسطورية أصبحت كمفردات عادية حد الابتذال، فلم يعد لعوليس وبنيلوب وسيزيف وديوجينوس وتموز وعشتار والمسيح والسندباد وأساطيرهم ... الخ الا أصداء باهتة ليس لديها أي طاقة مهمة على التوليد والانفتاح))[٣] ، فضلا عن أن تلك الرموز أصبحت لا تنسجم مع مشكلات الواقع الجديد وتشعباته ، إذ إن الواقع الجديد قد تغير وتعقد وتبدل ، ولم تعد الدلالات الرمزية القديمة بما فيها من معاني الوحشة والفداء والتضحية تعبر عن الثورة العربية المعاصرة ، ومشكلات الفرد العربي المعاصر ، وما يمر بهِ من خيبة

---

(١) يُنظَرُ: دير الملاك: ١٣٧ وما بعدها.

(٢) يُنظَرُ : الرمز في شعر السياب ديوان (أنشودة المطر إنموذجاً) : ٨ .

(٣) الموجة الصاخبة : ٣٢٩ .

ونكسة ، وموت وشهادة وظلم وانكسار وثورات في أنحاء العالم كافة ، لذا فأن هذا الواقع الجديد استطاع أن يخترع رموزه الخاصة ذات الدلالات الجديدة ، والسمات المتفردة التي تتبع من الحياة المعاصرة ومشكلاتها ومن الأرض العربية وما تمر بها من أحداث ، فهذه الرموز الجديدة اغتنت وتعمقت وصارت البدائل للرموز الأسطورية القديمة[١] .

وقد اختلف الشعراء الستينيون عن جيل الخمسينيات في طريقة التوظيف واختيارهم للرموز كذلك، إذ جاء توظيفهم للرمز واختيارهم إياها بطريقة خفية في أغلب الأحيان، بينما كان عند جيل الخمسينات واضحا، يقول السياب :

أنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه[٢]

أما الشاعر الستيني فقد خالف هذا التوظيف وأصبح توظيف الرمز لديه في أغلب الأحيان بطريقة خفية ، إذ لم يستطع القارئ اكتشاف الرمز وما يرمز إليه إلا بعد عدة قراءات ، فقد ((تعرضت وظيفة الرمز إلى جملة تحولات تصدع فيه شكل الرمز وخسر جزءاً كبيراً من مساحة حضوره التقليدية ، بعد هيمنة استغرقت مدة أطول كثيراً مما يجب ، وانعكست بالتالي سلبياً على معطيات التطور الشعري لهذه القصيدة))[٣] .

وقد يعتمد اكتشاف تلك الرموز على الثقافة التي يمتلكها القارئ في إرجاع كل رمز إلى أصلهِ المأخوذ منهُ ، فهو أي الرمز وسيلة من وسائل انفتاح النص الشعري على مرجعياتٍ أخرى ، فهنالك نصوص تراثية قديمة تكون حاضرة في النص الجديد عن طريق الرمز ، وهنالك قصائد ستينية يكون توظيف الرمز فيها توظيفاً واعياً يتطلب من القارئ ثقافة عالية لاكتشاف ذلك الرمز ومعرفة تأويلاته .

وقد تميّز الشعر الستيني بتعدد الرموز إذ جاءت على نوعين :

١ـ الرموز التقليدية : وهي الرموز التي وظفت من قبل جيل ما قبل الستينيات ، وتشمل الرمز الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي والطبيعي ، ففي أدب كل امة رموز تقليدية، فالشعراء اتخذوا من هذه الرموز لا سيما التأريخية والإسلامية للتعبير عن

---

(١) يُنظَرُ : دير الملاك : ١٥٧ .

(٢) ديوان السياب : قصيدة غريب على الخليج : ٣٢١ .

(٣) جماليات القصيدة العربية الحديثة : ٤٣ .

هزائم الواقع الذي يعيشونه وانكساراته، ولاسيما الشخصيات بوصفها((تجارب إنسانية فذة وعظيمة تحولت بمرور الزمن الى نماذج بشرية خاصة تجاوزت خصوصيتها الآنية الى خصوصية لا زمنية ذات طابع شمولي وإنساني))[١] ، لذا جاءت معظم الشخصيات التي تم توظيفها شخصيات مؤثرة في التأريخ ، متمردة على الظلم ، ثائرة على الطغيان ، استثمرها الشعراء من قَبْل ، وباتَ الشاعر الستيني يستثمرها كذلك، فمن تلك الشخصيات شخصية (زينب وفاطمة) عليهما السلام إذ وظفهما الشاعر حميد سعيد رمزاً للمرآة الشجاعة في وقتنا الحاضر ، فجعلهما معادلاً موضوعياً لشخصية (فاطمة برناوي) تلك المرآة المجاهدة من فلسطين ، أي انه قام بعصرنة الشخصيتين التراثيتين:

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف
يُقارع الرجال والأسنّةْ
يشق أنهار الرمال عنوة
يزرع حقدَ الريح في الاجنّةْ
يَلمُ اشتاتَ ممزقينَ ... حرقاً .. بيارقاً
أعِنّهْ
في كربلاء عانقت يَدُ الحسين جبهةً أسيرهْ
لغو الرصاص في دمائها حكايةٌ أثيرهْ
صلاتُكَ الخضراء يا فاطمةَ العينين عن مواسم
المحال
تأتي مع الريحِ تشد كلَّ معصمِ
يحس بالحياة بالدمِ
شوقاً إلى الأغلالِ !![٢]

(١) بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام ٢٠٠٠ م: ٢١.
(٢) الأعمال الشعرية :حميد سعيد: م١ : ٨٦ وما بعدها .

ويستعمل الشاعر كذلك في هذه القصيدة (الخليفة) رمزاً للجبن وانعدام الرجولة، فيوظفهُ رمزاً للسلطة القاهرة المنحرفة في مقابل شخصيتي (زينب وفاطمة) عليهما السلام اللتين يرمز بها إلى الشجاعة والنضال (فاطمة برناوي) التي يخاطبها[١] :

وصوتك الجريء مَرَّ خلفَ ...

مهمة التعثر

وجهاً أقاحياً تعلقت على اقدرِهِ السنين

وهَرَبَ الخليفة العنِّين[٢] .

ويتخذ كذلك من شخصية يوسف (عليه السلام) رمزاً فاعلاً متفجراً وليس عابراً في قصيدتهِ (ولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع (امرأة العزيز)) ، إذ انه يحوّر الشخصية ثورياً ويمنحها سمات وملامح عصرية ، فالقصيدة تُقرأ بمستويين : فولادة يوسف في ساحة التحرير تجعلهُ يجتاز عصرهُ ومحنتهُ ليولد بين الناس رافضاً الولادة والغواية في مخدع امرأة العزيز ، أي إن يوسف (عليه السلام) في القصيدة اثنان ، واقع ورمز[٣] :

يا امرأة العزيز ... إن يوسف الذي ترين قاتلُ

والزهرة الحمراء في قميصه دمٌ

وهذه الجراح في يديك والجبين

بعض الهدايا

احذري فخرزة المخبوء في فراشك .. احذريهْ

يا امرأة العزيز بين الموت والحدائق الليلية استوقفني بعلك .. نثَّرَ الحقائب التي معي أنت في ضيافتي ..

وتهربين مني خوف أن أرى نزفك

بعلك العزيز مخبرٌ

---

(١) يُنظَرُ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ١٣٧ .

(٢) الأعمال الشعرية : م١ : ٩٠ .

(٣) يُنظَرُ : معنى الوعي الشعري بالتراث ، الشاعر الحديث والتراث مرحلة ما بعد الرواد : حاتم الصكر ، الأقلام ، العدد الثالث ، آذار ، ١٩٨٦ م، السنة الحادية والعشرون : ٧٣ .

ويوسف يريد أن يذبحني .. والشاهدُ القصيدة[١]

فالشاعر أراد هنا أن يمزج بين الماضي (قصة يوسف مع امرأة العزيز)، والحاضر (قصة الشعب في ساحة التحرير)، إذ انه أراد من يوسف أن يولد في ساحة التحرير ليشارك ثورته ورفضه لكل قوى الظلم والطغيان متلما رفض غواية امرأة العزيز ، فكلمات يوسف لم تتحول الى صور شعرية فحسب ، وإنما صارت حدثاً وشخوصاً وحوار وتحدث جزءاً مهماً في نمو القصيدة . ودفع أحداثها الى الأمام :

يا امرأة العزيز في مملكة الرب في مملكتي
تستقبلين سارق الورود ..
في منامهِ رأى غرةً ، رأى النيل الذي سممت
طفلةً
رأى الحرّاس يسجدون .. تسجدين تلعبين
لغة قديمة
يحرُسك اللصوصُ .. يحرسون ليلكِ .. الفحيحَ
بالمحبة الزائفة
استقبلهم بعلك
حين سألوا عني أرتدي عباءتي
أهداهم شاهدةً .. خطَّ عليها اسمي[٢]

فأصبحت امرأة العزيز رمزاً للأمة العربية التي تستقبل سارقي الورود والأجانب المدججين بالمحبة الزائفة ويحرسها اللصوص والطغيان (حكامها وقادتها) ، وفي نهاية الموقف نستطيع أن نقول:((أنَّ حميدا يُكثر من الإفادة من قيم التراث العربي ، فلا يعني انه بعيد عن العصر والحداثة في الشعر ، بل الأصح أن يُقال انه استمسك بالجذور الأصلية للقيم الحية في التراث العربي الشعري والاجتماعي حيث تمنحه هذه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد: ، م١ : ٣١٢ .
(٢) المصدر نفسه : ٣٠٩ .

قدرة على الاستجابة لموضوعات العصر ، وتحدياً لقوى الاستلاب والانبهار بالتجديد الشكلي الذي يطغى على معظم شعرائنا هذه الأيام))[١] .

أما الشاعر حسب الشيخ جعفر فإنه يوظف شخصية الخنساء أم الشهداء الأربعة رمزاً لكل أم فلسطينية فقدت أولادها فنراه يقول :

يا غيمة تتبعني
تغفو على جبيني
تضيء لي حنيني
تشغل منه لهبة الحرائق
يا أم يا خنساء ذاك طارق
يشير لي لا تبعه
يفرش لي جفونه وأضلعهُ[٢]

إلا إنَّ هذا التوظيف يأتي ضمن التوظيف التقليدي العابر، فلا ينحرف ولا يجري أي تغيير على هذا الرمز، فالصق الاسم بأبيات القصيدة بطريقة لا تضيف شيئاً جديداً إلى موضع القصيدة ودلالتها، فضلاً عن ذلك انه أتى بذكر الخنساء على هيئة التشبيه الضمني وذلك لعدم وجود شخصية بعينها يعقد فيها علاقة متشابهة ، لأن الشاعر يقول : يا أم فالنداء عام لكل أم فلسطينية ، فصورة هذه الأم تشبه صورة الخنساء واستشهاد بينها وهذه الالتفاتة السريعة سرعان ما يذهب بريقها وتأثيرها بمجيء البيت الذي بعده ، لأن الرمز لم يدخل في نسيج القصيدة ولم يوظف التوظيف الدلالي الذي يخدم تجربة الواقع المعاصر[٣] ومثل هذا التوظيف أو قريب منه توظيفه للرمز التقليدي شخصية (خولة) مثالاً للمرأة العربية الشجاعة :

خولة رايات تضيء الأفق المغبر
خولة جرح ساهر كالجمر

---

(١) شجرة الغابة الحجري: ٢٥٤.

(٢) الأعمال الشعرية ١٩٦٤ – ١٩٧٥ م: ٢٤.

(٣) يُنظَرُ: شعر حسب الشيخ جعفر ، دراسة فنية : رحمة عبد الغفور جابر الياسري، رسالة ماجستير ، كلية التربية / الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٦م : ٤٦ .

خولة رمح ساهر كالنار
يشغل في قش الخيام الغار[١]

وترد شخصية الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري في القصائد الستينية رمزاً للثائر العربي على الظلم والطغيان ، فيوظفهُ الشاعر حميد سعيد في قصيدتهِ (رسالة من الصحراء) ((ليصنع منهُ الرمز الثوري المضاد : البدوي في تقابل مع السادة الحاضرين (...) ليمظهر المفارقة بين الماضي والحاضر في تغير الأصوات والزمن والناس))[٢] إذ يقول :

مات الغفاري قبيل ألف عام
ما عرف التيه ولا الظلام
فكان حرفه الجريء يعبر الدنيا
الى السادة في الشام
وحدّث الرواة
إنّ صوته الجبار أيقظ العظام
وتغير الناس هو السؤال
أم تغير الزمن[٣] ؟

وكما كان للشخصيات الإسلامية التأريخية أن تؤدي زخم حضورها في النص الشعري الستيني فأن المعارك الإسلامية أدت الزخم نفسه ولكن الأمر اقتصر على استذكار أسمائها أو توظيفها مباشراً في قصائد غنائية صرف[٤] فمن ذلك مثلاً معركة (حطين والقادسية) في قصيدة (قراءة ثامنة) للشاعر حميد سعيد :

هل تذكرين القتيل الموزّعَ ما بين حطّين والقادسيَّة
بين المنيفة والجرحِ

---

(١) الأعمال الشعرية ١٩٦٤ – ١٩٧٥م : ١٢ .
(٢) المَنْزلات : طراد الكبيسي، منزلة القراءة ، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧م، ج٣: ٥٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : م١ : ٧٣ .
(٤) يُنظَرُ : ملامح المورث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠م: ٢٨ .

بيني وبينك[١]

ويستذكر سامي مهدي غزوة (تبوك) في قصيدته (تبوك والذكريات) وما قام به أبو ذر الغفاري في هذه الغزوة من محاربة سلاطنة الظلم والطغيان :

آه يا دنيا
لقد كانت تبوكُ تغص بالرايات
ودين الله يصدع باب قيصر[٢]

إن الشعراء من خلال هذه الغزوات والمعارك يستذكرون بطولات الحكام والقواد العرب القدامى في إطار المفارقة بين شجاعة الحكام قديماً وجبنهم حاضراً .

إن هذه الرموز التقليدية التي ذكرنا لم تكن هي كل ما وجد في النص الشعري الستيني ، فهنالك رموز أخرى أسطورية أو تأريخية من ذلك مثلاً استخدام الشاعر حسب الشيخ جعفر الرمز أبا العلاء المعري[٣] وأبا نواس[٤] وأسطورة السندباد[٥] وشخصية جنان[٦] واستخدام الشاعر حميد سعيد شخصية ولادة[٧] والشاعر المتنبي إضافة إلى رموز تقليدية أخرى لشعراء ستينيين آخرين ، إلا إننا لم نُفَصّل فيها وفي كيفية توظيفها في النص الشعري الستيني ، ذلك لأنها لا تدخل ضمن منهج دراستنا ، إذ إنها لا تنتمي الى النص الجاهلي أو الإسلامي الذي هو موضوع بحثنا .

مما تقدم نلخص إلى أن الشاعر الستيني قد وظف رموزاً وشخصيات توظيفاً تقليدياً، إلا انه تجاوز هذه المرحلة وحاول أن يخلق رموزه الشخصية الخاصة بهِ فتعامل مع

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:حميد سعيد: م١ : ٢١٧ .
(٢) رماد الفجيعة : ١٩ .
(٣) يُنظَرُ: الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥م:حسب الشيخ جعفر: ١٣١.
(٤) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٥) المصدر نفسه : ٩٦ .
(٦) المصدر نفسه : ٤٢٣ .
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة : م١: حميد سعيد : ٣٣١ .

رموزهِ بوعيٍ واستيعابٍ كامل فصهرهُ وأذابهُ في نصهِ فلا يبقى منهُ سوى دلالتهِ الرمزية فقط .

٢ـ الرموز الشخصية: وهي من ابتداع الشاعر ويبقى فهم القارئ لها ضنينا ، وهي عكس الرموز التقليدية ، فكل شاعر ((لهُ رموزه التي تخصهُ من دون غيره وهذه بالطبع أكثر صعوبة في التأويل ، ولكنها أكثر أثارة وجدوى))[١]، وقد تنوعت مصادر الرمز لدى الشاعر الستيني ، فاشتملت على منابعٍ عدة ، إذ اتجه بعضهم الى الطبيعة ليخلق منها رموزه فجعل البحر والصحراء رموزاً شخصية لهُ تتشكل منها صوره الشعرية ، وراح الآخر يبحث في التأريخ العراقي القديم ليجد رموزه فيه ، وهناك من اتجه الى تفاصيل الحياة اليومية، مثل الشاعر فاضل العزاوي الذي اتخذ من المواقف في الحياة اليومية رموزاً لخلق صوره الشعرية ، أما الشاعر ياسين طه حافظ فقد اتجه الى الرموز الدينية وبخاصة ((اللغة التي كتبت بها الكتب الدينية المترجمة مثل : سفر التكوين ، ونشيد الإنشاد ، ورؤيا يوحنا وسفر أيوب))[٢] ، وقد يغترف بعضهم من تلك المصادر جميعاً ليكوّن صورهُ الشعرية بغض النظر عن طغيان مصدر على آخر يُعرف بهِ الشاعر ، فالشاعر المعاصر استطاع :((أن يخلق رموزاً خاصة يبتدعها الشاعر ويروح يكررها ويثريها محاولاً من خلالها استكمال البناء الفني والموضوعي لقصيدتهِ))[٣] ، فمن تلك الرموز لفظة (الصحراء) .

يمكن أن تعد (الصحراء) رمزاً تراثياً ، فقد تغنى بها الشعراء القدامى ، فالصحراء بالنسبة للشنفرى مجال الحرية الفردية والانتماء الى ما هو مختلف ، مباينة ومؤالفة ، وحيث العيش الكريم على الرغم من الجوع واستياف التراب كما قال في لاميتهِ المشهورة بـ(لامية العرب)[٤] :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى متعزّلُ

---

(١) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : ٧٨٢ .

(٢) معنى الوعي الشعري بالتراث، الشاعر الحديث والتراث مرحلة ما بعد الرواد: حاتم الصكر:٨٢.

(٣) دير الملاك : ١٥٨ .

(٤) يُنظَرُ: المنزلات: ج٣: ٤٨.

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ

سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ [١]

فتمثل (الصحراء) بالنسبة للشاعر القديم المكان الذي يتحقق فيه حلمهُ ، إذ انهُ ولد وشبّ وعاش فيها فهي منبعهُ الأصلي ذكرياتهُ حياتهُ الأولى فيها لا يستطيع ان يتخلى عنها ، وهي بالنسبة له ليست مجرد مهادٍ يُولد ويعيش وينام ويموت فيها، بل حقيقة طبيعية تنتمي الى الكون ، ولكنها تختلف عن بقية أجزائهِ (البحار ، الجبال ، الوديان) من جهة أنها تحمل هوية خاصة هي تحديداً خاصية المتاه ، لا الانتماء له لأنه لا علامة له[٢] .

أما الشاعر الحديث وعلى الرغم مما توصل إليه من مباهج الحضارة والتقدم فأنه لم يُغادر الصحراء وأصبح هذا المكان لديه رمزاً يتغير وفقاً للسياق الشعري الذي يرد فيه ، ووفقاً للتجربة الشعورية والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر .

فلفظة الصحراء عند سامي مهدي وحميد سعيد خاصة في مرحلتهما الشعرية الأولى رمز للنبع والحرية والصوت الإنساني الذي لم يُهزم إلا بهزيمة الصحراء ، ففي قصيدة (رسالة من الصحراء) لحميد سعيد الصحراء هي بؤرة ائتلاف في اختلاف ، واختلاف في ائتلاف : تُغيرِّ وتجمع ، تفرِّق وتوحّد ، ويصير فيها الإنسان أكبر من حجمهِ بكثير ويصير صوتهُ جباراً يوقظ العظام الميتة[٣] :

لكنه يعود

هدية الصحراء ، أين شهقة البنود

تذلل الذل لعل سالف العهود

وما قرآنا محض وهمٍ عمدته بالدمِ السيوف

فالتيه بيرق اندحار

مات الغفاري قبيل ألف عام

ما عرف التيه ولا الظلامْ

---

(١) لامية العرب أو نشيد الصحراء لشاعر الأزد ((الشنفرى)) : ٥٥ .

(٢) يُنظَرُ: المنزلات: ج٣: ٤٥.

(٣) المصدر نفسه: ج٣: ٥٢ .

فكان حرفهُ الجريء يعبر الدنيا

وحدث الرواة

إن صوته الجبار أيقظ العظام[١]

فالصحراء قديماً لها خصوصية إذ إنها مرتفعة بارتفاع أهلها وساكنيها ، وكان الشاعر الجاهلي (البدوي) يرى فيها كائناً يسكنهُ ويشغل فكره ومخيلتهُ، أما الشاعر الحديث فقد انفصل جسدياً عن الصحراء وأصبحت تشكل لديه قضية سياسية أيديولوجية ، لأن الحضارة الحديثة مسحت كل شيء من معالمها و(لوثت سمته البدوي رماداً وقاراً) كما يقول حميد سعيد ، وأذلت وجوده ، وهو المتمرد الحر حين راح يقرأ ما يكتب للجليد ، لذا فهو ينشد الزمن الذي يعيد إليه صوته العظيم يغيره أنساناً واسماً وزمناً ، بعد أن فقد اسمهُ وزمنهُ وشك حتى في الدماء التي في شراييهِ أن تكون دماء أهلهِ عندما فقد صحراءه ، ودخل عصر الجليد[٢] :

أكاد اشك إن دماء أهلي في شراييني

لعل جليد عصري بات يغويني

لعل غواية من عهد آدم عبر ليل الموت

تأتيني

ولو أني رفضت غواية الشيطان من زمنٍ

ولكني

أكاد اشك إن دماء أهلي في شراييني

نسيت طقسهم ورفضت وجهي

وجه آبائي

فأصبحت الصحراء لدى حميد سعيد رمزاً مكانياً يفرغ فيه همومهُ ويعلن من خلالهِ تمردهُ ورفضهُ لكل معالم الحضارة التي جعلتهُ في تيهِ وظلمةٍ من أمرهِ حتى كاد ينسى آباءهِ وأجداهِ بل تأريخه كُلهُ ، ويقدم المعنى ذاتهُ الشاعر سامي مهدي في قصيدته (العودة إلى الصحراء)، إذ انه يُعلن نفوره ورفضهُ التام للمدينة وقربه ووده إلى

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٢.

(٢) يُنظَرُ: المنزلات، ج٣: ٥٢.

الصحراء ، لأنه في المدينةِ يخشى ضياع خطواته في شوارعها الكبيرة وانسحاقه في الآزفة الضريرة ، وخوفه من وحشة الليل ، ورعبه من عدم وجود الصديق ، أي الاغتراب والعزلة والخوف من الاستسلام للوحدة ، لذا نجده يُفضل العودة إلى الصحراء ومهد الأنبياء[١] :

هنا يولد الأنبياء !
فهيا أريدك نجماً يغطي سماء الصحارى
يقود القوافل بين الحجاز وبصرى
فتلغط نجد وتزكو صباً وعرارا[٢]

فيقدم الشاعر رسالته الأيدلوجية وذلك من خلال فتاة تنتظر حبيبها البدوي الذي سيحملها إلى الصحراء ، حيث توصف الصحراء بأنها الفلاة الإبرُ رمالاً وساحاً ، والأكرم نبعاً[٣] :

أيا نخلة في جبين الفرات
هنا النبع أكرمُ ماء ، وهذي الفلاة
أبرُّ رمالاً وساحاً
هنا ناقة المدلجين براق ،
وصمت الكثيب حداء[٤]

وقد يُحشد الشاعر المفردات والتشكيلات اللغوية والصور الخاصة بالصحراء وحياة ساكنيها ليقدم وصفاً أيقوناً لها مثل : (الكوفية ، والهوادج ، الخيمة ، خيام القبيلة ، السيف ، الفلاة ، الكثيب ، الحداء ، القوافل ، الصبا والعراء ، متون الريح ، النياف، الدمن ، المفاوز ... الخ) حتى يتم التوحد بين الصحراء والإنسان ، فالصحراء مبتدأ قيم الحرية والفروسية والائتلاف بين الإنسان والبيئة[٥] :

---

(١) يُنظَرُ: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ٩٤ .
(٢) رماد الفجيعة : ٥٩ ، ٦٠ .
(٣) المنزلات: ج٣: ٥٣.
(٤) رماد الفجيعة : ٥٩ .
(١) المنزلات : ج٣ : ٥٣ .

فأصيح بالصحراء والصحراء تعذلني :
أيا صحراء ..
آه لو علقتُ الريحَ وهي تمرُّ بالدمنِ
لأهتف في المفاوز والأباطح والحصى والوهج
ها قد عدت يا وطني[١]

مما تقدم يمكننا القول أن تجارب الشعراء الستينيين تكاد تكون متشابهة ، فموقفهم من الصحراء إيجابي ، إذ إنهم على الأغلب يقدمون رفضهم للمدينة والعودة الى الجذور الأولى من خلال توددهم الى الصحراء.

ويرى طراد الكبيسي في قراءته مطولة فاضل العزاوي (الصحراء) أنها تكشف عن رؤية فاضل لعالمنا ((إذ انه عالم مبهم ، خانق نوافذه منفتحة أما إلى الجدب والصحراء ، وأما إلى المنفى ، وكلاهما في حقيقتهِ منفى ولأن التزوير هنا واضح في معنى الحرية فإن أية شكوى تصدر عن الإنسان تعد شكوى باطلة ! شكوى تقدم إلى لاشيء ، وهكذا يموت الإنسان وحيداً))[٢] ، وهذه رؤيتهِ للحياة في أغلب قصائده :

أسرجت حصاني وعبرت الوديان إلى الوديان مشيت
شهوراً في الصحراء وأخرى عند سقوط الأنهار وحيداً
بين وحوش ضارية ...الخ[٣] .

وقد تشكل الصحراء لدى الشاعر القديم الهوية الخاصة بهِ التي تميزه عن أبناء البيئات الأخرى ، أما الشاعر الحديث فإنه فقد هذه الهوية ، لذا نجده يتخذ من الصحراء رمزاً للوصول إلى تلك الهوية ، فالصحراء قد تشكل رمزاً متداولاً بين جميع الشعراء ، إلا انه يصبح رمزاً ذاتياً من خلال إسقاط رؤية الشاعر الخاصة بهِ ، وقد يكون ذاتياً ومتداولاً في الوقت نفسه كما بيننا في صحراء حميد سعيد وسامي مهدي، إذ إنهما يخرجان فيها من عوالم مختنقة ما تمثله المدينة إلى عوالم منفتحة عما تمثلهُ (الصحراء) .

---

(١) رماد الفجيعة : ٦٤ .
(٢) الغابة والفصول: ٣٦٩.
(٣) الشجرة الشرقية : ٢٩ .

وتأتي صور الصحراء معانقة لصور البحر وتلك صورة شعرية لم نألفها عند الشاعر الخمسيني ، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر خالد علي مصطفى إذ أن اغلب صوره الشعرية تأتي متعانقة ومتشابكة مع صور البحر ، من ذلك مثلاً قوله في قصيدته الطويلة (سُورة الحب) :

وفقدت – إلا وجهك القدسيَّ ، إلا شعرك البريَّ ، إلا
صوتك البحري ، كل شوارع المدن الغريقة في الصحارى والبحار[١] .

فالبحر رَمزٌ للضياع عند خالد والصحارى رمز للتيه ، فيتعانق هذان الرمزان ليعبرا عن حدة الغربة والحيرة التي تسيطر على شعور الشاعر ، ومن الجدير بالذكر إن الناقد طراد الكبيسي يورد رأياً حول رموز الشاعر خالد واستعاراته فيقول : ((إننا نعتقد إن خالداً حين يصنع رموزه ويصوغ عباراته في ذهنهِ شيء يريد قولهُ دون شك ، ولكن هذه الرموز والعبارات والاستعارات على الأصح غالباً ما تظل غائمة ، مغلقة على نفسها))[٢] ، وهذا صحيح فقصيدتهِ لا تعطي نفسها من القراءة الأولى وذلك لتوالي الرموز والاستعارات واحدة بعد الأخرى بل إنك لتجد قصيدته كتلة رمزية واحدة .

وهنالك رموز متداولة بين الشعراء ، إلا إنها تُصبح رموزاً شخصية إذ إن كل شاعر يمنحها دلالةً تختلف عما يمنحها إياها شاعرٌ آخر ، فمن تلك الرموز الكاهن الجاهلي (سُطيح)[٣] ، إذ وظفهُ العديد من الشعراء المعاصرين ، فتتغير دلالته عند كلِّ شاعر فقد تناولهُ الشاعر المهجري شفيق معلوف في مطولتهِ (عبقر) وحاول ((أن يؤول شخصيته تأويلاً خاصاً ، وأن يرد حكمته إلى القدرة على السخرية بالحياة))[٤] .

---

(١) سورة الحب: ٤٦ .

(٢) الغابة والفصول: ٣٦٣.

(٣) كما تروى عنه الأساطير العربية له جسمٌ لينٌ طريٌ كأنه لحم بلا عظام، ويُدرج كما يدرج الثوب ، وله القدرة على التنبؤ بالغيب ، والأخبار بما سيحدث قبل حدوثه ، يُنظَرُ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ١٨١ .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر :١٨١ .

أما الشاعر العراقي شاذل طاقة فقد وظفهُ في نشيدين من قصيدتهِ الطويلة (ضائعون وغرباء) رمزاً للقوى المتنبئة التي تستكشف المستقبل ، وترى ما سيحدث فيه[١] أما الشاعر خالد علي مصطفى فقد اتخذ من شخصية سطيح رمزاً للواقع الفلسطيني المتخلف بشكل خاص والقرار العربي بشكل عام ، أي انه أصبح رمزاً للمستقبل المجهول :

سطيح في عزلتهِ نشوان
يحدث الجدران عن عبس وعن ذبيان
وعن نبوءة بلا غدٍ ولا قربان
نحن الخطيئة التي ارسلها الخازن للتطهير
فكيف نبغي النور من مقالع النيران ؟[٢]

فسطيح رمز عند الشاعر خالد علي مصطفى لكل قوى التسلط والطغيان في الوطن العربي ، فهي منشغلة عن قضايا الشعب المصيرية ، تاركةً الخطيئة (الشعب العربي) بلا تطهير ، بلا مصير ، والشاعر يتوسل (سطيح) لكي يفتح له الباب ويعرف المصير، قضية الشعب العربي معلقة الى مالا نهاية :

(فلتفتح الباب قليلاً يا سطيحُ ،
خذ ثيابي حطباً
هدية لرحلة الأعماق
لم اسمع الجواب
الا صدىً ردده الليل وغذاه صرير الباب[٣]

لذا أصبح (سطيح) رمزاً شخصياً لدى الشاعر بعد أن كان رمزاً متداولاً بين الشعراء ، وذلك من خلالِ إسقاط رؤية الشاعر عليهِ وتجربته الشعورية .

---

(١) ينظر: المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
(٢) موتى على لائحة الانتظار: ٦٨.
(٣) المصدر نفسه : ٦٩ .

ومن الرموز المتداولة كذلك لفظ (الطلل) ، إذ انهُ أصبح رمزاً خاصاً لدى الشاعر حسب الشيخ جعفر ، فيرمز إليه بموطن ولادته (الريف) ، إذ أن الريف والطلل أصبحا شيئاً من الماضي فنراه يقول :

لا تدق الباب ، فالبابُ جدارُ
ليس خلف الباب إلا ورق الأمس . وأكفان الغبارُ
كل ما تلمسه كفاك : نؤي وأحجارُ
وهشيمٌ ذبلت أورقهُ بعد انتظارُ(١)

فأصبح كل ما يمثله الطلل من نؤي وأحجار صوراً لريف حسب الذي اختفى عنه أحباؤه وبقيت آثارهم مؤشراً على ملامح حياة كانت في ذلك المكان ، لذا فالشاعر يُطالب بعدم دق أبواب الماضي ويضع نفسه أمام عقبات عدة تحول في تخطي الحاجز الذي يفصل بين اليوم والأمس ، أي انه يتعامل مع الزمن بوصفهِ إطاراً يختفي وراءه امتعاضه من المكان بصورته الجديدة التي رسمتها مخيلته ، فيوظف مفردات لها عمقها التراثي كالنؤي والأحجار ، وهي إشارات واضحة لتغير المكان(٢) .

أما الشاعر خالد علي مصطفى فقد جعل من (الأطلال) رمزاً لفلسطين (مدينة الذكرى) في قصيدته الطويلة (المعلقة الفلسطينية) فيبتدؤها بالوقوف على الأطلال ويقول :

عدنا أليك ، مدينة الذكرى ، بلا كتب وأرصفة ، تركتا خلف
بوابات مهجرنا صغاراً يحرسون وقائعَ المنفى ، وعدنا(٣)

إن ذات الشاعر تنقل إلينا صور ذلك المكان الذي أصبح بلا كتب (التأريخ) وبلا أمتعة ، فأصبح موحشاً ، تسيطر عليه الأشباح والكهوف والظلمات ، فإحساس الشاعر بفقدان المكان جعلهُ يفطن إلى قيمة ذلك المكان ، ويقيم علاقة وثيقة بينه وبين الطلل ،

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: حسب الشيخ جعفر:٨٥.

(٢) يُنظَرُ : ثنائية الريف والمدينة في شعر حسب الشيخ جعفر ، دراسة موضوعية فنية ، سؤدد جسّام حمادي ، رسالة ماجستير ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م ، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية : ٣٢ ، ٣٣ .

(٣) المعلقة الفلسطينية :٧٠

ويصبح جزءاً لا يتجزأ من ذاتهِ ووجودهِ ومصيرهِ رغم وحشتهِ ، كما إن الطلل هو تجسيد لحنين الشاعر الى الماضي بما كان يحملهُ هذا الماضي من مباهج الحياة وتألقها ، وبكاء الشاعر ووقوفهِ على الأطلال هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكهُ أمرا مستحيلا[١] .

في نهاية الأمر ما نستطيع أن نقولهُ : إن توظيف الرمز عند الشاعر الستيني قد دخل مرحلتين : الأولى، مرحلة التقليد ومجاراة التيار الخمسيني ، إذ كان استخدام الشاعر الخمسيني للرمز لا سيما الأسطوري والتاريخي كان على ((هيئة تشبيه أو إشارة عابرة سرعان ما تنطفئ دون أن تخلق وراءها شيئاً مهماً في الموضوع الشعري ، ودون أن تكون ذات تأثيراً في البنية الشعرية))[٢] .

إلا إن الشاعر الستيني تجاوز هذه المرحلة ، مرحلة التقليد ، ودخل مرحلة جديدة ، مرحلة التوظيف الواعي حينما استطاع أن يوظف الرموز والشخصيات الماضية لإحياء تجربتهِ المعاصرة .

وما يمكن أن نؤشره كذلك في ختام هذا المبحث الخاص بأهم الرموز التراثية التي وظفها الشاعر الستيني ، هو تنوع المصادر كما رأينا ، واختلاف التوظيف من جيلٍ الى جيل بل ومن شاعرٍ الى آخر .

---

(١) يُنظَرُ: تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي: أ.د موسى ربابعة ، ط١ ، ٢٠٠٠ : ١٤ .

(٢) دير الملاك: ١٣٤.

الخاتمة : .

أنَّ التراث العربي حاضرٌ دائما يمدُّ أنساغ القصيدة الحديثة، لا بوصفه عبارات جاهزة أو أنظمة قول محنطة وإنما بوصفه متحولا ذا قيمة فكرية ورؤيوية وفنية ولذلك كانت القناعة بمصطلح الحضور على أنه تفاعل حقيقي بين النص الموروث الجاهلي والإسلامي والنص الشعري الستيني ، فلم يعنَ برصدِ الأثر أو رصدِ جانب منهُ إنما حاول الكشف عن التفاعل الحقيقي بين النص الموروث والنص الجديد وماذا أنتج النص الشعري الستيني من خلالِ هذا التفاعل، لذا فهو أكثر قيمةً وأعلى شأناً وأعمق أثراً من مصطلح التناص الذي يكتفي برصد الأثر وبيانهِ. وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج جاءت مبثوثةً في متونهِ نلخصها بالاتي:

١- ارتبطت العتبات النصية للقصيدة الستينية بالنصوص الموروثة (الجاهلية والإسلامية)، فقد جاءت بعض عنوانات قصائدهم مأخوذة من الفضاء القرآني أو ماله علاقة به أو من الفضاء التاريخي أو من الفضاء الأدبي الموروث وكذلك بعض مقدماتهم الافتتاحية ، لذلك أصبحت موجهاً قرائياً للنص يستطيع القارئ من خلالها الاقتراب من مغالق النص وفك بعض أسراره .

٢- يتباين حضور النص الموروث في النص الشعري الستيني من شاعرٍ الى آخر ومن قصيدتهِ الى أخرى ، فهنالك قصائد ناضجة، حضر النص الموروث فيها بوعي وفنية عالية ، لذا فهي بذلك كشفت عن ثقافة قائلها ومدى اطلاعهِ وقربهِ من الموروث .

٣- جاء حضور النص الموروث (الجاهلي والإسلامي) في النص الشعري الستيني على شقين: حضورهِ بالشكل الظاهري وحضورهِ بشكلٍ خفي أي إن هنالك علاقات بين النصين تبدو خفية حيناً وجلية حيناً آخر تمكن من اكتشافها من خلال تحليل النصوص الستينية.

٤- شهدت القصيدة الستينية تحولات تجديدية واعية وجدية في توظيفها لظاهرة القناع ولظاهرة الرمز، مما أدى ذلك إلى اختلاف أقنعة الشعراء الستينيين ورموزهم عن الجيل الذي سبقهم .

٥- اختلف توظيف الشعراء الستينيين للشخصية القناع فقد تقمص بعضهم الشخصية الموروثة ذاتها وتوحدوا معها ، وقد تقمص بعضهم الآخر تجربة تلك الشخصية ومحاولة ربطها بتجربتهِ المعاصرة وقد استلهم بعضهم الآخر نصوص تلك الشخصية الموروثة من خلال (الأقنعة النصية) ، لذا جاء توظيف القناع لديهم بمظاهر وأشكال عدة اختلفوا فيها عن الجيل الذي سبقهم .

٦- يمكن أن تعد المقدمات الافتتاحية الداخلية والخارجية موجها قرائيا ثانيا يستثمره الشاعر الستيني بوصفه نصا آخر موازيا لنص المتن وهي نافذة القارئ للدخول الى عالم النص وفك أسراره فضلا عن أنها أصبحت منفذا آخر للاقتراب من التراث وإعادة بثه من جديد

٧- لعل من أكثر الشعراء الستينيين تمثلاً لظاهرة الحضور في نصهِ الشاعر خالد علي مصطفى، إذ كان أكثر قرباً واطلاعاً على الموروث فقد أثبتت ذلك قصائدهِ الشعرية التي حلل البحث بعضاً منها .

. القرآن الكريم .

١- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠م .

٢- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ط٢ ، بيروت ، ٢٠٠٧م .

٣- اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٧م .

٤- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : د. علي حداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .

٥- الأسئلة، مجموعة شعرية: سامي مهدي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر.

٦- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٧م .

٧- الأعمال الشعرية، (١٩٦٤.١٩٧٥م) : حسب الشيخ جعفر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث ، ١٩٨٥م .

٨- الأعمال الشعرية ، (١٩٦٨ـ١٩٧٨م) : ياسين طه حافظ ، م١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٩م .

٩- الأعمال الشعرية الكاملة: حميد سعيد، م١، ط١، ٢٠٠٤م.

١٠- الأغاني : لأبي فرج الاصبهاني ، علي بن الحسين ٣٥٦هـ – ٩٧٦م ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

١١- الإغراب في الشعر العراقي المعاصر ، جيل الستينات : زينب هادي حسن اللجماوي ، ط١ ، ٢٠١١م .

١٢- بريد القارات، مجموعة شعرية: سامي مهدي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩م .

١٣- بناء القصيدة الحديثة : د. علي عشري زايد ، دار مرجان للطباعة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م .

١٤- بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز: د.عمر عبد العزيز السيف ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

١٥- البنية السردية في شعر الصعاليك : أ.د ضياء غني لفتة ، دار الحامد للنشر ، ط١ ، ٢٠١٠م .

١٦- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : د.محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥م .

١٧- تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي : أ.د موسى ربابعة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

١٨- تفسير القرآن العظيم ، للإمام عماد الدين القريشي الدمشقي ، (٧٠٠-٧٧٤هـ) ، اعتنى به : أبو صهيب محمد بن سامح ، ج٣ ، نشر وتوزيع دار ابن الجوزي، ٢٠٠٩م .

١٩- التناص، دراسة في الخطاب النقدي العربي: د. سعد إبراهيم عبد المجيد ، عنى بنشره وتصحيحه: شجاع مسلم العاني ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠١٠م .

٢٠- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: عصام حفظ الله واصل ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١١م .

٢١- ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية العام بغداد،ط١ ، ١٩٩٥م.

٢٢- جماليات القصيدة العربية الحديثة: د.محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ، ٢٠٠٥م .

٢٣- جمهرة أشعار العرب: لأبي زيد القرشي (ت١٧٠هـ) ، دار المسرة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣م .

٢٤- الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية : د. عبد الله الغذامي، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥م .

٢٥- دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً : د. ميجان الرويلي ، د.سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٥م .

٢٦- دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : د. محسن أطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

٢٧- دينامية النص (تنظير وإنجاز) : د.محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٦م .

٢٨- ديوان امرئ القيس: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر – لا ت.

٢٩- ديوان عبد الوهاب البياتي: مجلد١، دار العودة بيروت١٩٧١م.

٣٠- ديوان تأبط شراً : تحقيق : داود القره غولي ، جبار تعبان جاسم ، وزارة الإعلام ، مطبعة الأديب ، النجف الأشرف .

٣١- ديوان الحماسة: لأبي تمام، تحقيق: د. عبد المنعم احمد صالح ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٠م .

٣٢- ديوان ليلى الاخيلية : عُني بجمعه وتحقيقه : خليل إبراهيم العطية وجليل العطية ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٧م .

٣٣- رجال حول الرسول : خالد محمد خالد ، دارا لفكر ، بيروت – لبنان ،لا ط ، لا ت.

٣٤- رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م .

٣٥- رماد الفجيعة، مجموعة شعرية: سامي مهدي، ط١، ١٩٦٦م.

٣٦- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب : د. علي عبد المعطي البطل ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، صفاة الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م.

٣٧- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : د. محمد فتوح احمد ، درا المعرف ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

٣٨- الرمز في شعر السياب (ديوان أنشودة المطر أنموذجا) : مناف جلال عبد المطلب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩م .

٣٩- الرمزية والأدب العربي الحديث : أنطوان غطاس كرم ، دار الكشاف للنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ١٩٤٩م . الروح الحية ، جيل الستينات في العراق : فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ط٢ ، ٢٠٠٣م :

٤٠- الروح الحية ، جيل الستينات في العراق : فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ط٢ ، ٢٠٠٣م :

٤١- رؤية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة: د. حسن فتح الباب ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤م .

٤٢- زمن الشعر : أدونيس ، ، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م .

٤٣- السبع معلقات ، دراسة شعرية : عبد الملك مرتاض ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨م .

٤٤- سفر بين الينابيع، مجموعة شعرية: خالد علي مصطفى، وزارة الإعلام، ديوان الشعر العربي الحديث، سلسلة المطبوعات الفنية، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٢م.

٤٥- سُورة الحب، مجموعة شعرية: خالد علي مصطفى، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام.

٤٦- سيمياء العنوان : بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة عمان الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

٤٧- شجر العائلة ، مجموعة شعرية : علي جعفر العلاق ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٧٩م .

٤٨- الشجرة الشرقية ، مجموعة شعرية : فاضل العزاوي ، منشورات وزارة الاعلام ، الجهورية العراقية ، ١٩٧٦م .

٤٩- شجر الغابة الحجري ، كتابات في الشعر الجديد ، طراد الكبيسي ، الكتاب الاول ، بغداد .

٥٠- شرح ديوان لبيد أبي ربيعة العامري : حققهُ وقدمَّ لهُ : د.إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢م.

٥١- شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشضي : فاضل ثامر ، الناشر : دار المدى ، ط١، ٢٠١٢م

٥٢- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د: عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط٢ ،١٩٧٢م .

٥٣- شعر عروة بن حزام، تحقيق الدكتور احمد مطلوب– الدكتور ابراهيم السامرائي، بغداد،١٣٨١هـ– ١٩٦١م.

٥٤- الشعر والشعراء : لأبن قتيبة ، ج١ ، ج٢ ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٤ .

٥٥- شعرية الحجب في خطاب الجسد ، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري : أ.د محمد صابر عبيد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٥٦- طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) قراءة وشرحهُ : أبو فهر محمود محمد شاكر ، ج١ ، مطبعة المدني.

٥٧- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الشعري (مقاربات نقدية): د. سمير الخليل ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

٥٨- العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، فيصل غازي النعيمي،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط١، ٢٠١٠م.

٥٩- علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات) سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

٦٠- علم النص : جوليا كرستيفيا ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب .

٦١- العمدة: لابن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ج١ .

٦٢- العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط١، ١٩٩٨م.

٦٣- الغابة والفصول : كتابات نقدية : طراد الكبيسي ، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري ، بغداد ، ١٩٧٩م .

٦٤- غزل في الجحيم : مجموعة شعرية : خالد علي مصطفى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩٣م.

٦٥- القاموس المحيط : مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي (٨١٧هـ) دار الجيل ، بيروت .

٦٦- قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري : د. محمود عبد الله الجادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

٦٧- قصائد يوسف الصائغ : يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م .

٦٨- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : د. محمد عبد المطلب ، الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٥م .

٦٩- كتاب المنزلات : طراد الكبيسي ، ج١ ، منزلة الحداثة ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ج٢ ، منزلة النص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥م ، ج٣ ، منزلة القراءة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧م .

٧٠- لامية العرب أو نشيد الصحراء لشاعر الأزد (الشنفرى) : شرحها وحققها : د. محمد بديع شريف ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٤م .

٧١- لسان العرب : لابن منظور (٦٣٠-٧١١هـ): اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان.

٧٢- اللغة والإبداع الأدبي : د. محمد العبد ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩م .

٧٣- مختار الصحاح : لأبي بكر الرازي ، دار الرسالة ، الكويت .

٧٤- المرآة والنافذة : د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١م .

٧٥- المستقصي من أمثال العرب: أبو القاسم جار الله الزمخشري، تحقيق عبد المعيد خان، (حيدر آباد: المطبعة، العثمانية، ١٩٦٢م).

٧٦- المعجم الوسيط :إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار(طهران المكتبة العلمية، (د.ت).

٧٧- المعلقة الفلسطينية : مجموعة شعرية : خالد علي مصطفى ، دار الشؤون العلمية ، وزارة الثقافة العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩م .

٧٨- مفهوم الشعر عند السياب : د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨م .

٧٩- ملامح الموروث القومي للقصيدة بعد سنة ١٩٧٠م : د. محمود عبد الله الجادر ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦م .

٨٠- مملكة الغجر ، دراسة نقدية : علي جعفر العلاق ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١م .

٨١- من أطلال الحبيبة الى أطلال القبيلة ، دراسة نقدية في شعر لبيد بن أبي ربيعة العامري : د. خالد علي مصطفى ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١م .

٨٢- موتى على لائحة الانتظار، مجموعة شعرية: خالد علي مصطفى، مطبعة العربي الحديثة ، ط١ ، ١٩٦٩م .

٨٣- الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٤م .

٨٤- النص وأسراره، إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة، د. علي حداد، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، الجمهورية اليمنية ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

٨٥- النص الغائب ، تجليات التناص ، في الشعر العربي : محمد عزام ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م .

٨٦- نهج البلاغة: الإمام علي(عليه السلام) شرح الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده الجزء الثاني منشورات مكتبة النهضة بغداد.

٨٧- وطن لطيور الماء ، مجموعة شعرية : علي جعفر العلاق ، مطبعة العربية الحديثة ، ١٩٧٥م .

الدوريات :

١- اسطرة الشخصيات الإسلامية التراثية في الشعر العربي المعاصر : محمد بن عبد الله آل مبارك ، المؤتمر الثالث للغة العربية وآدابها ، الاتجاهات الحديثة في الدراسات اللغوية والأدبية ، الجامعة الإسلامية بماليزيا ١٤٣٣هـ – ٢٠١١م .

٢- إعادة كتابة قصائد ذات أفعال ، طراد الكبيسي ، مجلة (الأقلام) ، ع(٣-٤) ، ١٩٧١م .
٣- الجوهرة السوداء، إشكالية قراءة التراث، د. بشرى موسى صالح ، مجلة (الأقلام) ، ع(٤-٥) ، ١٩٨٩م .
٤- حوار مع الشاعر حميد سعيد، حاوره: رزاق إبراهيم حسن، مجلة (آفاق عربية)، ع(٩-١٠) ، أيلول ، تشرين الأول ، ٢٠٠١م .
٥- رباعية يوسف الصائغ من التناص الكلي إلى التناص المعرفي ، أ.د خالد علي مصطفى ، مجلة (الأديب) ، ع(١٠٥) ، السنة الثالثة ، ١شباط ، ٢٠٠٦م .
٦- الشاعر المعاصر والتراث ، د. جلال الخياط ، مجلة (الأقلام) ع(١١-١٢) ، السنة ٢٤ ، ١٩٨٩م .
٧- قصيدة الشخصية في شعر الحرب ، علي عباس علوان ، (مجلة الأقلام) ، السنة الثالثة والعشرون ، شباط ، ١٩٨٨م .
٨- الليث والخراف المهضومة ، دراسة في بلاغة النص الأدبي ، د. شجاع مسلم العاني ، مجلة (الموقف الثقافي) ، ع١٧ ، السنة الثالثة ، أيلول تشرين الأول ، ١٩٩٨م .
٩- معنى الوعي الشعري بالتراث ، الشاعر الحديث والتراث ، حاتم الصكر ، مجلة (الأقلام) ، آذار ، ١٩٨٦م .
١٠- النص بوصفهِ إشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر ، مجلة (الأقلام) ، ع(٣-٤) ، ١٩٩٢م .
١١- النص والتأويل ، بول ريكور ، منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع٣ ، ١٩٨٨م .
١٢- ولي دونكم اهلون: القصيدة الأخيرة للشاعر الدكتور محسن أطيمش، قدم لها ووضع حواشيها : د:خالد علي مصطفة، مجلة (الأقلام) عدد٣ تموز، آب، أيلول،٢٠١١م.

الرسائل والاطاريح الجامعية :

١- الأجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى عام ١٩٩٠م في الدراسات النقدية العراقية ، علي حسين جلود الزيدي، المشرف:أ:د:عناد إسماعيل الكبيسي، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .

٢- بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام ٢٠٠٠م ، علي عز الدين مطر الخطيب،المشرف: أ:د:بشرى موسى صالح، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٤٢٨هـ– ٢٠٠٧م.

٣- ثنائية الريف والمدينة في شعر حسب الشيخ جعفر دراسة موضوعية وفنية ، سؤدد جسام حمادي:المشرف:أ:د:سمير كاظم الخليل ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية ، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .

٤- التناص في شعر العصر الأموي ، بدران عبد الحسين البياتي ، رسالة دكتوراه ، جامعة الموصل ، ١٩٩٢م .

٥- سُحيم عبد بني الحسحاس (دراسة موضوعية وفنية) ، رعد عبد الجبار جواد أبو كلل، المشرف: أ:د: عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م .

٦- شعر حسب الشيخ جعفر، دراسة فنية ، رحمة عبد الغفور جابر الياسري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٦م .

٧- الشعراء النقاد تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي (الشعراء الستينيون إنموذجاً) أطروحة دكتوراه ، خليل شيرزاد علي السورميري، المشرف:أ:د:علي عبد الرزاق السامرائي ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، ابن رشد ، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

٨- القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الرواد حتى عام ٢٠٠٠م ، أحمد مهدي عطا الله،المشرف: أ:د: بشرى موسى صالح ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية الجامعة المستنصرية ، ٢٠١١م .

البحوث المنشورة على مواقع الانترنيت :

١- تنوير النص ملاحظات في بنية العنونة والإهداء في نصوص خالد السعدي، د علي متعب جاسم،الحوار المتمدن، منشور على موقع الانترنيتwww.ahewar.org

٢- شعرية العنوان في المجموعة القصصية (حب وبطاقة تعريف) للقاص عبد السميع بناصبر : الطيب هلو، وجدة، بحث منشور على موقع الانترنيت www.Inactive 1965, alabboys .com

٣- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغمازي : أ.رحيم عبد القادر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خضير ، بسك. بحث منشور على موقع الانترنيت www. Adablabo. net

THE PRESCENCE OF THE PRE-ISLAMIC AND ISLAMIC TEXTS IN MODERN IRAQ POETRY

SIXTIETH GENERATION)

BY

RANA JUM'A SALIH

SUPERVISED

Asst. Prof Dr.ALI MIT'B JASIM

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Diyala
College of Education for Humanities
Department of Arabic Language

THE PRESCENCE OF THE PRE-ISLAMIC AND ISLAMIC TEXTS IN MODERN IRAQ POETRY (SIXTIETH GENERATION)

A Thesis
Submitted to the council of the college of Education for Humanities / University of Diyala as A Partial Fulfillment of The Requirements for Degree of Master of Arts in Arabic Language and and Its Arts

By
RANA JUM'A SALIH

SUPERVISED BY
Asst. Prof Dr.ALI MIT'B JASIM

November , 2012