

نحو تأويل للرؤى والتقنيات قراءة في ديوان (الفراشة والعكان) لحسب الشيخ جعفر

قيل: ما بالُ شعركم في الشيب أحسن أشعاركم في سائر قولكم؟
قالوا: «لأننا نقوله وقلوبنا قرحة».

المبرد

المقدمة:

امتدت تجربةُ حسب الشيخ جعفر على مدى نصف قرن من الزمان، فكانت تجربةً غنيةً متنوعةً في مساراتها بعيدةً في غورها إلى أعماق النفس والروح تستجلي مخبأاتها فتظهرها محاطةً بهالةٍ من الشعرية الراقية التي ترتقي بنفس قارئها وتزيد لذة متذوقها، ولكن، وبرغم هذا فإنَّ شعر حسب لم ينل من الدراسات العلمية الرصينة ما ناله سواه من شعراء الحداثة، فما زال أمام الباحثين والدارسين المخلصين مجال واسع للخوض في هذا التاج بمختلف وجوهه وتقنياته ودلالاته، لذا لم يجد الباحث أمامه ما يستند إليه من دراسة نافعة معتمدة إلاّ نتفاً من بعض دراسات تشمل غيره معه، فاعتمد البحث أسلوب التحليل الفني للشعر بعد التأني في الفحص والقراءة بأكثر من وجه.

ولمَّا سبق لي أن درستُ شعر حسب المتقدم زمنياً في كتاب (النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر) الصادر عام ٢٠٠٩، فقد ركزت الدراسة في هذا البحث على ديوان (الفراشة والعكان) وهو من أواخر ما كتبه الشاعر مع أعمال أخرى هي قيد الدراسة الآن، وقد ضمَّ

د. حسن الخاقاني ❖

إكتفاه من ويلات وآلام أن يوجّه الدلالة بهذا الاتجاه ولاسيّما إذا ضمّ إلى ذلك زمن كتابة هذا الديوان وهو منتصف تسعينات القرن الماضي القاسية بجوعها ورعبها، وإمكان انطواء الديوان على بعدٍ سياسي مضمر، ولكنّ هذا يبقى إمكاناً واحداً من بين مجموع الإمكانيات، فهو وإن كان راجحاً بهذا المرجح لا يمكن أن يلغى سواه لأنّ شعر حسب نفسه شعراً مكتنز الدلالة، متعدّد الأبعاد، مختلف الرؤية، متباعد التأويل، غني الإمكان به.

غاية البحث: إن النقطة الأساس التي عمل عليها البحث وحاول المضيّ فيها الى آخر الشوط هي الاعتقاد بظهور شعور جديد لدى الشاعر فارق به ما كان مهيمناً على خطابه الشعري السابق، فأنجز خطاباً شعرياً يضمّر مهيمناً جديدة تستمد وجودها من هيمنة الموت والخراب والعجز والشيخوخة وقد تجسّدت في تجليات كثيرة تفنّن الشاعر في استعمالها ظاهرة أحياناً، ومبطنّة في أغلب الأحيان، ولذلك كانت المهمة الرئيسة هي دراسة الديوان استرشاداً بهذه المرجعية المفترضة، وهذا ما يمثل في الوقت نفسه ما يمكن أن نعدّه جديداً في هذه الدراسة التي إستندت إلى نص جديد يحمل رؤيةً فنيةً جديدةً لتقلبات الحياة وانحدارها.

وقد تبين للباحث بأنّ حسباً يغترف في شعره من مصادر عديدة تمثل في مجموعها مناحي الثقافة الإنسانية القديمة والمعاصرة، لأنّه شاعر مثقف حقاً، لذا حاول البحث الكشف عن تلك المصادر بكونها

هذا الديوان أنماطاً مختلفةً من الأداء الشعري عدا القصائد، منها نص مسرحي وآخر تلفزيوني، معتمداً جملةً من التقنيات المختلفة التي استطاعت أن تمنح هذا الشعر أبعاداً دلاليةً متنوعةً قابلةً للتأويل بأكثر من اتجاه، ولذلك لا يستطيع باحث أن يقطع بأيّ من هذه الاتجاهات مهما أمكنه أن يجمع من أدلة وشواهد مرجحة، فحسب الشيخ جعفر ليس من أولئك الشعراء الذين يقطعون طريق لذة التأويل ومتعته على المتلقي، وإنما هو يحلّق في عالم الفن الرفيع فيدعو قارئه معه إلى تلك الرحلة الشفيفة.

إن النقطة الأساس التي عمل عليها البحث وحاول المضيّ فيها الى آخر الشوط هي الاعتقاد بظهور شعور جديد لدى الشاعر فارق به ما كان مهيمناً على خطابه الشعري السابق

ليس في ديوان حسب ما يقطع بترجيح اتجاه في التأويل على آخر، فرؤية الخراب والموت التي إستند إليها وجعلها معتمد ديوانه يمكن أن تشير إلى الحضارة الحديثة القائمة التي تسحق الإنسان لتجعله نسياً منسياً، ويمكن أن تشير إلى خراب الروح التي غادرها زمن الإستمتاع بلذائذ الحياة ليحل بعده زمن عاهة الشيخوخة الموجهة، وفوق هذا يستطيع القارئ المتصل بقسوة الواقع العراقي الحديث وما

على الشهوات والتهافت فيها أعظم جهالةً منها لأنه لا يزال يرمي بنفسه فيها إلى أن ينجس فيها ويهلك هلاكاً مؤبداً، فليست جهلاً الأدمي كان كجهل الفراش فإنها باغترارها بظاهر الضوء إن احترقت تخلصت في الحال، والأدمي يبقى في النار أبداً الآباد، ورؤي عن الرسول (ص) قوله: «إنكم تتهافتون في النار تهافت الفراش وأنا آخذ بحجزكم»، وفسر قوله تعالى: «يوم يكون الناس كالفراش المبثوث» بأنه تشبيه للناس بالفراش في الكثرة والانتشار والضعف والذلة.^(١)

ومن ناحية أخرى يمكن ربط مدلول العصا العكاز بأسطورة أوديب، فهي جزء من اللغز الذي ألقاه أبو الهول على أوديب

ولكن الفراشة من حيث صورتها الظاهرة تقترن بصفات الجمال والبراءة أيضاً، فهي تجول بين الحقول تمتص رحيق الأزهار وتنتقل بين الورود، وضم هذا المعنى إلى ذلك يعطينا دلالةً جديدةً هي دلالة البراءة والغفلة عن مصائب الدنيا وما فيها من شرور بينها، حتى أنها ترمي نفسها في النار ولا تحسبها إلا بعضاً من نعيم، وهذا المعنى يمكن أن ينعنا في تحليل عنوان ديوان حسب، لأنه أرادته وأشار إليه أو قريباً منه في إحدى قصائد الديوان كما سيأتي في الدراسة لاحقاً، وللفراشة معنى آخر يجعلها بديلاً عن القصيدة التي فرت من بين يدي شاعرها فصار يطاردها ولا يكاد يمسك بها كما

مفاتيح مهمة في التحليل أيضاً ليتجه بعدها الى الكشف عن أبرز مظاهر الديوان التي إنقسمت على قسمين، الأول: جاء متعلقاً ببعض القضايا الرئيسة التي عبر عنها، وأبرزها: المرأة والشيخوخة والموت والخراب وهي كلها تصب في مرجعية واحدة هي سوء هذا الواقع والعجز عن تغييره أو إصلاحه، والثاني: يتعلق ببعض التقنيات التي إستعملها حسب في شعره وكان منها: السرد، والتناص بما فيه من أنماط.

عنوان الديوان ودلالته:

بنى حسب عنوان ديوانه على علاقة العطف بين متغيرين لفظاً ومعنى، وهي علاقة تلتقي في نقطة الضعف لتفترق في مفترق النقيض بين الطيش والحكمة، ويمثل الطرف الأول الفراشة، فيما يمثل العكاز الطرف الثاني، ولا بد لنا من الوقوف عند دلالة كل منهما منفرداً قبل أن نتبين نمط العلاقة ودلالاتها.

الفراشة: لا نريد أن نتجاوز جهد الدكتور حاتم الصكر في دراسته لمدلول الفراشة وإفادته من المعنى اللغوي الذي جادت به معجمات اللغة التي ربطت بين الفراشة ومعاني: الحمق، الجهل، الطيش، الضعف والصغر فضلاً عن المحمول الجنسي الذي يدل على الأنثى، واقترب طيش الفراشة بالضعف والخطأ فليل في الأمثال: أطيشت من فراشة، وأجهل أو أضعف من فراشة وأذل، أخطأ من فراشة وأخف، وأخذ الغزالي (ت ٥٠٥هـ) الفراشة شبيهاً للإنسان وجعل جهل الإنسان أعظم من جهلها، بل صورة الإنسان في الإكباب

أفعى رهيبة، شجرة تثمر ما يراد، أداة حرب، جرافة، فلق البحر، ناقلة في الأسفار، قارورة عطر، الكلام، الإرشاد.. وبكلمة: لهذه العصا دور اجتماعي، زراعي، بحري، بري، حربي، ترفيهي، ثقافي...»^(٣) ومن ناحية أخرى يمكن ربط مدلول العصا العكاز بأسطورة أوديب، فهي جزء من اللغز الذي ألقاه أبو الهول على أوديب في السؤال: من الذي يمشي في الصباح على أربع وفي الظهر على اثنتين وفي المساء على ثلاث؟ إنه الإنسان الذي يعود إلى الضعف بعد القوة فيستعين بالعصا ليتوكأ عليها حتى تكون رجلاً ثالثة له لا يمكنه الاستغناء عنها وإلا سقط أرضاً وعاد يزحف على أربع.

وإذا كان العكاز يلتقي مع الفراشة في دلالة الضعف فإنه لا يلتقي معها في صفاتها الأخرى كالجهل والطيش والحمق، بل يقف في النقيض منها تماماً فهو رمز الحكمة والتأني والتؤدة في النظر إلى تصارييف الحياة لكن هذا التناقض لا يعني انبثات العلاقة بين الإثنين إذ يحكمها الجدل، ونجد لدى حسب حيناً إلى عهد الصبا وخفة الحركة وهذا ما يجعل الفراشة رمزاً إلى بدء الحياة، والعكاز إلى انتهائها، وبين الطرفين يقف الشاعر راصداً.

إن معاني عصا حسب متنوعة، ومنها اخترنا معنى الحكمة والتأني الذي لم يأت اعتباراً وإنما هو

فهو لا يعبر عن شيخوخته هو، بل شيخوخة الواقع الموضوعي الذي يحيا فيه مع سواه، أو أن هذه الشيخوخة هي رمز لما آل إليه الواقع

رأت ذلك بعض الأساطير الصينية، وجعلتها أساطير أخرى تمثل الروح أيضاً.

العكاز: أما العكاز فقد جاء بصيغة المفرد المعرف المذكر ليقابل تأنيث الفراشة وكان بإمكان الشاعر التأنيث ولكنه لم يفعل إذ التذكير أصل والتأنيث فرع عليه.

والعكاز عصاً يتوكأ عليها الإنسان عند حاجته إليها ولا تظهر الحاجة إلا بظهور العجز لمرض أو لكبر مثلاً وقد اختار حسب الكبر الذي عادة ما يقترن بالحكمة قبل أن يبلغ المرء من العمر عتياً، ولو شئنا أن نستقريء معاني هذه العصا لوجدنا لها تأريخاً طويلاً لعل أشهرها عصا موسى التي وردت في قوله تعالى: «وما تلك بيمينك يا موسى قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى»^(٢) وعصا موسى لم تقتصر على إبطال السحر وحده فهي أصبحت «جامعة لكل شيء وهي حصيلة لعدة تصورات أسطورية متفاوتة، فهي عصا آدم الأصلية، وهي تفعل كل شيء كخاتم سليمان وتصير كل شيء، إذ تقول أسطورة عربية إن العوسجة أو الشجر ومنها عصا موسى، أو عصا موسى من

آس الجنة وتوارثها الناس حتى شعيب، وأسمائها: ماسا، نفعة، غياث، عليق، أما الأدوات والتحويلات الأسطورية التي يحكى عنها فهي: شعلة ضوء، دلو ماء،

الإستناد عليها كما بيّن ذلك في مقطع من قصيدة «النهر
الدفين»^(٥):

عصا يرتعي السوس منها
وترعى القصائد فيها
وتلقى على الأرض، يلقى بها والبلى والملوك
وتخضّر في أيّ كفّ هلوك
فمن كان في صحبة الصاحبين السفهيا؟

مصادر حسب:

يقف حسب في ديوانه هذا موقفَ الرائي المتأمل
الذي ينظر إلى حركة الحياة برؤية تختزن تجارب رحلة
طويلة أفضت في نهايتها إلى اللاشيء إذ يقف العالم
الخراب على حافة هاوية سحيقة لا مناص من السقوط
فيها، ولودقنا في رؤية حسب هذه التي تبدو جديدة
في مسيرته الشعرية لوجدنا لها أصولها المتنوعة التي
إستمدّها من مكونات ثقافته الفلسفية والأدبية الواسعة
بعد عمر أفناه في التلقي الحصيف، وسواء أمكننا أن
نصل إلى حقيقة مصادره بالإحالة أم بالإشارة فإننا على
ثقة من إلتقاء تلك المصادر مع روافد أدبية ذات أصول
فلسفية شاعت في القرن العشرين وكانت لها آثارها في
مجمل نتاجه، وسنذكر منها ما كان له ظهوراً واضحاً في
ديوانه ويمكن الاستدلال عليه بالقصائد التي تؤكّد تلك
الرؤية أو تتجاوب معها ولو من بعيد؛ ولعلّ من الصعوبة
البالغة فصل تلك المصادر أو الإشارة إليها منفردة ذلك
بأنّ حسباً لا يستعملها عن وعي أو قصد إنّما هي منصهرة
في حصيلة واحدة لا تكاد تنمّاز من بعضها.

وقد شاع مسرح اللامعقول في الظروف
نفسها التي ساعدت على إشاعة الفلسفة
الوجودية فهو يستمد منها مبادئه ورؤيته
مجسدة في أعمال تطبيقية

اختيار ترشّحه سلسلة من القرائن التي تؤكد هذا القصد
لدى حسب في ديوانه هذا بل هو يبدأ ديوانه بإشارة
واضحة إلى الحقبة الزمنية التي بلغها من العمر في أول
القصيدة الأولى إذ يقول^(٤):

قبل أن أتوحّى الحذر
قبل أن يتقوّس في الحبس ظهري
ويبيض منّي القذال

وهذا تحديد واضح للصورة التي بدا عليها اللسان
المتحدث في الديوان، والسطر الأول يعني الاندفاع
والطيش في زمن الصبا، والسطران الأخيران يحدّدان
الزمن والحال التي هو عليهما الآن، ثم يسند ذلك بتكرار
ألفاظ الشيخوخة وما رادفها بكثرة، هذا فضلاً عن إشارة
حسب نفسه إلى أسطورة أوديب، وهو لا يريد أن يتبع
أسلوب الحكيم التقليدي الواعظ، فإنّما هو يعرض
الحال، والوعظ بالحال أبلغ من الوعظ بالمقال، فهو لا
يعبّر عن شيخوخته هو، بل شيخوخة الواقع الموضوعي
الذي يحيا فيه مع سواه، أو أنّ هذه الشيخوخة هي رمز
لما آل إليه الواقع، لذا نرى أن حسب ليست عصا
موسى السحرية القادرة على التغيير والتحويل، وإنّما
هي عصا سليمان، العصا المنخورة التي لا يمكن

ويبدو أن الشاعر حسب الشيخ جعفر قد بلغ هذه المرحلة المتشائمة بعد أن مرَّ بمرحلة روحية فيها قليلٌ من الصوفية جاءته في بعض صورها من ترجمته لقصائد مختارة من الشاعر الروسي الكساندر بلوك

يد الفرنسي جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) فيلسوف الوجودية الأشهر الذي «ربط الحرية بمفهوم العدم فذهب إلى أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع بفعله أن يقحم العدم على الوجود وقرّر أن حرّيته لا تخرج عن كونها مظهراً لوجوده الناقص الذي يتخلله العدم من كل جانب ومعنى هذا أن الحرية السارترية قد إرتبطت في ذهن صاحبها بذلك العدم الذي يفصل الإنسان دائماً عن ماهيته، وكأن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يملك القدرة على إفراز ذلك العدم الذي من شأنه أن يعزله عن باقي الموجودات».^(٨)

اللامعقول: مصطلح مسرحي في أصله «يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠ لم يعدوا أنفسهم مدرسة ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون».^(٩) وقد شاع مسرح اللامعقول في الظروف نفسها التي ساعدت على إشاعة الفلسفة الوجودية فهو يستمد منها مبادئه ورؤيته مجسدة في أعمال تطبيقية، ويشتركان في إثارة المشكلات نفسها التي تواجه الإنسان في محنة وجوده «كالحياة، الموت، العزلة، التوصل»^(١٠)، والشعور بالقلق الذي يمثل مبداءً

إنَّ حساباً ينطلق في ديوانه هذا، مستنداً إلى المصادر التي إستمد منها، من شعور عميق بالخيبة لما آل إليه حال الإنسان المعاصر، «فقد إنحلَّ ما كان يُعدُّ يقيناً من قبل، وإنهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي أي باختصار لا معقول وسقطت فجأة جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي فإذا هي سرابٌ خلَّب وهراءٌ أجوف وصغيرٌ في الظلام، وإذا حاولنا أن نتخيّل مثل هذا الوضع في الحياة الاعتيادية فسوف يكون ذلك معادلاً لتوقُّفنا فجأة عن تفهم حديث يجري في حجرة ملأى بالناس، وإنَّ ما كان له معنى في لحظة قد أصبح في اللحظة التالية عجمةً وهذياناً بلغة أجنبية، وإنَّ ما كان يُعدُّ مشهداً مألوفاً ومطمئناً قد تحول في الحال إلى فرع وكابوس أحلام».^(٦)

الفلسفة الوجودية: إذا كانت الوجودية قد أبرزت الحرية بوصفها الغاية التي يسعى إليها الفرد فإنها قد جعلت بمقابل تلك الحرية ضريبة قاسية وهي الشعور بالهجران والقلق الذي يقود إلى العبث والغثيان، وإذا كانت الوجودية قد جعلت الوجود يسبق الماهية فإنها رهنت ذلك بالانقياد إلى العدم، «والعدم عنصرٌ جوهرى أصيل يدخل في مقومات الوجود وهو يكشف عن نفسه في حال القلق التي هي الحال الوجودية من الطراز الأول».^(٧) وقد يكون شيوع هذه الرؤية وليد ظرفٍ زمنيٍّ محدّد هو الحربان العالميتان الأولى والثانية وما نتج عنهما من تحطيم لكل المبادئ الإنسانية والمثل الأخلاقية ولكنّها وجدّت تمثيلها الفكري الناضج على

بحمل صخرة شقائه الى الأبد «فالإنسان يشقى في غير جدوى، ويجهد نفسه ببالح الجهد وجهده ضائع ويعمل آناء الليل وأطراف النهار ولا يبلغ من عمله شيئاً» كل ما في الوجود عبثٌ» ويا ليتَه شقى وأجهد نفسه وعمل دون أن يشعر، إذن لَمَا أَحَسَّ بالعذاب ولَمَا أدركَ أَنَّ كلَّ شيءٍ عبثٌ، ولكنَّ مصدرَ العذاب هو هذا الشعور أو الوعي الذي ينتابُ الإنسانَ في بعض اللحظات النادرة في حياته، أعني تلك التي يَخْلُدُ فيها إلى نفسه ويفكرُ في قيمة ما يعمل، هناك تُزلزله هذه الحقيقة الأليمة الرهيبة: «كل ما في الوجود عبثٌ». (١٥)

فلسفة التشاؤم: يمثل التشاؤم أحد طرفي ثنائية

يقابل بها التفاؤل، وقد آمنَ به بدرجاتٍ مختلفةٍ كثيرٌ من الفلاسفة والأدباء والفنانين، وقد يكون شاعر المعرة أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) أحد أبرز هؤلاء الذين كانوا في متناول ثقافة حسب الشيخ جعفر الأدبية والفلسفية على السواء، ولهذا الاتجاه ما يسوغُه إذا نظر المرء الى طبيعة الحياة وما فيها من شرٍّ، وما تؤولُ إليه بعد الجهد والعذاب في نهايتها إلى الموت الذي لا بدَّ منه، فالحياة هي رحلة ألم تفضي إلى السأم ثم الموت لذا هي «شرٌّ يشهد به النظر في ماهية الألم واللذة، الألم إنفعال إيجابي هو ترجمة مفيدة للحياة، واللذة هي إرضاء هذه الحاجة وتلطف مؤقت لها» (١٦) وهذا ما يؤكده، بعد أن آمنَ به الفيلسوف الألماني شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠)

من المبادئ الرئيسة التي يشتركان فيها. غير أن المؤمنين باللامعقول ركزوا على مبدأ مهم هو العبث فزادوا على ما قالت به الوجودية وأصبح العبث هو المآل الأخير الذي يغمر شعور الإنسان نتيجة القلق، والشعور بالعبث «يمكن أن يصفح أي إنسان يقف على ناصية أي شارع، ولادة الشعور المباشرة هذه تأتي عادة في واحد من طرق أربعة أو في عدد منها» (١١) ويمكن تلخيصها بالطبيعة الآلية للحياة التي تقود إلى التساؤل عن قيمة الوجود وغايته والإحساس الحاد بمرور الزمن، وإن الزمن هو قوة تدمير وإحساس المرء بأنه متروك في عالم غريب يؤدي

إلى الشعور بالغثيان، فضلاً عن شدة الإحساس بالعبث عن الموجودات الأخرى. (١٢)

ويعرّف ألبير كامي (١٩١٣-١٩٦٠) العبث بأنه «غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التي يعانها الذهن، والجواب الواضح يكون إما بالانتحار أو على النقيض من ذلك طفرة في اللايقين». (١٣) ولعل أفضل تجسيد لذلك نجده في مسرحيات صموئيل بيكت (١٩٠٦-١٩٨٩) سواء في شخصياته المسرحية أم في اللغة العاجزة التي أدارها على السنة تلك الشخصيات. (١٤)

ويفيد ألبير كامي من التراث اليوناني في جلاء الشعور بالعبث حين يشبه الإنسان بسيزيف الذي حُكم عليه

الآخر من الهضبة فواجه الموت وأحسَّ به، إن لم يكن في واقع الحال ففي رؤية الفنان، والفنُّ مهربٌ مؤقَّتٌ من الشعور بالموت في أقلِّ تقدير.

الشعراء السابقون: كلُّ شاعرٍ هو نتاجُ أسلافه السابقين، وإذا كان من غير الممكن عملياً تفكيكُ ذاكرة الشاعر وإستخراج ما اختزنه من الشعراء السابقين فإنَّ من الممكن أن يُحاطَ ببعضهم بالاستدلال على أبرز آثارهم في نتاج الشاعر اللاحق، وحالٌ حسب حالٍ غيره، غير أنه ينماز من سواه بأنه يُحسِّن إخفاء ما تجود به ذاكرته، بل هو أحياناً لا يقدم شيئاً واضحاً يمكن رده بنصّه إلى مصدره فهو مثقف يعيد إنتاج مكونات ثقافته بما تمليه عليه رؤيته وأسلوبه الفنيان، لذا نجد حسباً يلتقي مع كبار شعراء العصر على سبيل التمثيل لا الحصر: ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) الشاعر الانكليزي الذي ربّما يُعدُّ من أكثر الشعراء أثراً في الحركة الشعرية العربية الحديثة، «على أن تأثير إليوت الأكثر أهمية في شعرنا الحديث لم يقف عند حدود الاقتباس والتضمين بل جاوزه إلى الآثار البعيدة غير المباشرة التي منحت القصيدة العربية الحديثة أداءها الجديد، فقد كانت قصائد إليوت أهمَّ الصوى التي إستعان بها شعراؤنا في الطريق

الذي يعد فيلسوف التشاؤم في الفلسفة الحديثة فهو يرى أن «الحياة شرٌّ لأنه لا يكاد الإنسان يشعر براحة الألم والحاجة حتى يملكه شعور بالسامة والملل ممّا يدفعه إلى البحث عن شيء يعوضه عن شعوره بالملل والسامة ويبدأ في مواجهة المزيد من الألم... والحياة شرٌّ لأنه كلما صعد الكائن العضوي وارتقى زاد ما يقاسيه من الآلام وإنَّ زيادة معرفته لن تحلَّ مشكلة آلامه»^(١٧) لأنَّها تعني مزيداً من الإطلاع على هذه الآلام وقسوتها، «وكلّما زكا العقل ودقَّ الشعور إشتدَّ الإحساسُ بالألم، فألم الإنسان أكثر وأشدُّ من ألم الحيوان، لذا يتفاوت الناس في عدد الآمهم وقوة شعورهم بها»^(١٨). ويتعزَّز الشعور بالتشاؤم كلما تقدم العمر وأذن بالأفول. «فالشيخوخة تحرّر صاحبها من العاطفة الحيوانية التي إستبدت به ولم تتوقف عن تحريكه حتى ذلك الوقت، ومع ذلك لا يجوز لنا أن ننسى أنه بعد خمود هذه العاطفة فإنَّها تأخذ معها حبّة الحياة ونواتها ولا يبقى سوى القشرة الجوفاء، وتتحول الحياة عندئذ إلى مهزلة بدأت بممثلين حقيقيين وإنتهت أخيراً بأشباح آليّة إرتدت ملابسهم وحلت في مكانهم»^(١٩) وهذا ما يفسّر لنا إبتعاد الشباب عن الشعور بالموت، «ففرح الشباب ومرحِه ناجمٌ عن إننا لا نرى الموت عندما نكون صاعدين إلى ربوة الحياة لأنَّ الموت في أسفل الجانب الآخر من الهضبة، فإذا إقتربنا من نهاية الحياة فإنَّ كلَّ يوم يمرُّ بنا يبعثُ فينا نفس الإحساس الذي يحسُّ به المحكوم بالإعدام في كلِّ خطوة يخطوها في طريقه إلى المشنقة»^(٢٠). وأظنُّ أن حسباً قد قادته خطاه الواهنة إلى الجانب

قدم حسب المرأة القاتلة في صورة من الرقي والحدائث فهي تتصيد ضحاياها في سيارتها الفخمة "الكاديلاك" وترخي عليهم ستائر الوثيرة

بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) ولا سيّما في ديوانه «أزهار الشر» حيث الغضب على هذا العالم الدنس والثورة عليه، فيستمد منه حسب بعض استعمالاته، لذا تكرّرت لديه رموز الخراب كالعثّة، والجثة، والبومة، والخلد، والمرأة القاتلة، وغيرها، ويعزّز هذا ذكر حسب نفسه الشاعر بودلير في أكثر من مرة في ديوانه.

ويمكن أن نعدّ الروائي الروسي تيودور ديستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١) مصدراً ذا أثر واضح لدى حسب يتجلى في الاقتباسات التي صدّرها بعض قصائده، وفي الإشارات التي أدرجها في تلك القصائد أيضاً، هذا فضلاً عن المضمون الكلّي الذي يتناغم معه من بعيد.

وكذلك (الواقعية السحرية) التي وجدت أوسع انتشار لها على أيدي كتاب أميركا اللاتينية في القرن العشرين، فحسب قد يبدأ أحياناً من الواقع المرصود لكنّه سرعاناً ينتقل به إلى عالم سحريّ يشبه عالم ألف ليلة وليلة ويتناغم معه، بل هو يذكّره وينصّ عليه، ولا غرابة في الدمج بين العالمين لأنّ ألف ليلة وليلة أصل رئيس من أصول الواقعية السحرية الحديثة.^(٢٣)

ويبدو أنّ الشاعر حسب الشيخ جعفر قد بلغ هذه المرحلة المتشائمة بعد أن مرّ بمرحلة روحية فيها قليل من الصوفية جاءته في بعض صورها من ترجمته لقصائد مختارة من الشاعر الروسي الكساندر بلوك (١٨٨٠ - ١٩٢١) ذي الإتجاه الرمزي الروحي، ولو دققنا في المقدمة الطويلة التي كتبها حسب لتلك الترجمة لوجدنا ميلاً واضحاً لديه في الاهتمام بهذا الإتجاه وإبراز الحرية الروحية والبحث عن روح العالم الخالدة المتمثلة

قدم حسب المرأة في صور مختلفة، ولكنها تكاد تجتمع عند نقطة دلالية واحدة هي نفسها النقطة المحورية في ديوان حسب كله وهي العجز واليأس والخراب ثم الموت معنوياً كان أم مادياً

المضرب المتعثر الفاصل بين التراث وبلورة المصطلح الشعري الجديد كالإفادة من الأساطير والثقافة ورشاقة التصوير ودقته والتكرار الموحى والمفارقات الدرامية والمنولوج وأسلوب الدعاء والصلوات واستعمال نغمة الحديث والألفاظ الدارجة جنباً إلى جنب مع الألفاظ المحافظة والتداعي السريع بين اللقطات وتقسيم القصيدة على مقاطع وحتى شذوذ التراكيب الظاهري والجمع غير المتوقع بين مواد من تجارب متباعدة بقصد إحداث أثر كليّ يوحى أكثر مما يقرّر.^(٢١) ولكنّ حسباً لا يلتقي مع ما التقى معه الشعراء العرب فقط، بل يجاوز ذلك إلى نقطة أكثر أهمية هي شعور إيوت بخواء هذا العالم وحطّته وخسّته واليأس من صلاحه إذ ينصبّ جلّ همّه على الموت والشيخوخة وإنعدام المحبّة وتفكك الروابط الاجتماعية^(٢٢) وهو ما يجعل حسباً - في ديوانه هذا في أقل تقدير - ينظر من الزاوية نفسها التي نظر منها إيوت إلى الحياة وما فيها من خراب يقود إلى الموت الأليم، لذا نجد في الديوان مفردات كثيرة يمكن إرجاعها إلى إيوت مثل: السأم والضباب والقلق والحديث عن شيخوخة العالم وغيرها.

ويلتقي حسب مع الشاعر الفرنسي الرجيم شارل

ينصَحُ أحدَ الأولياءِ بأنَّ يكونَ في الدنيا فريداً وحيداً طريداً مهموماً حزيناً كالطير الوجداني، والطائر يقول في آخر عهده بصحبة الناس: «وأنا الغريب الطريد الفريد الوحيد قد تزودتُ من عندكم من الحزن عبءً ثقيلاً لا يحمله معي أحد»^(٢٦) ونرى طائر الدراج يتعوذ من شر بني آدم!

وهذا يعني أنَّ الشاعر قد أعلن بوضوح وصراحة عن إخفاقه في معاشرته الناس في الحياة الدنيا وهو يسعى إلى العزلة عنهم لينجواً بنفسه أو ينطوي عليها، وهذا ما يجعلنا نربط هذا الشعور بما انطوى عليه أدبٌ واحدٌ من أهمِّ قصاصي العراق المعاصرين هو القاص فؤاد التكرلي الذي يدور أهمُّ نتاجه على محور بُنية الإخفاق كما بيّن ذلك الناقد فاضل ثامر الذي وجد "أنَّ أغلب أبطال التكرلي يواجهون تجربة الإخفاق في حياتهم ولهذا يجدون أنفسهم في كثير من الأحيان أمام طريق مسدود إلى الموت أو الانتحار أو الجريمة أو خرق العرف الاجتماعي السائد"^(٢٧) وإذا كان حسب لا يلتقي حتماً مع التكرلي في النهايات التي يوصل إليها أبطاله أو شخصياته فإنَّ شخصيات حسب كشخصيات التكرلي من ناحية الإحساس "بهذا الاستيحاش والاعتراب داخل العالم، وهي غالباً ما تظلُّ وحيدةً معزولةً مقرورةً، ومما يعزز ذلك أنَّ قصص التكرلي غالباً ما تعتمد على شخصيةٍ محوريَّةٍ واحدةٍ ممَّا أتاح الفرصة الكافية لتسليط الضوء على طبيعة هذه الشخصية وتحليل معاناتها الداخليَّة وردود أفعالها إزاء الواقع الخارجي وأهمُّ من ذلك الكشف عن عوالم الإخفاق والفشل والخيبة

بالأنوثة الأبدية، وفيها «تتضح معاناة الذات الشاعرة لدى بلوك وتطلعها إلى الإحساس بالوصول إلى الوحدة الكونية الأبدية التي تفتح الطريق من ظلام الليلة المُدلهمة - الغربية الأرضية - إلى النور العظيم للنهار الآتي»^(٢٤) ولكن يبدو أنَّ حسباً لم يستطع الخروج من الظلمة إلى النور وظلَّ يجوب في ظلام الغربية الأرضية «ولم يزل الشاعر في محاولة العبور إلى الشاطئ الآخر، وهو يتربص تدخل قوةٍ ما تضمُّ في إناء عميقٍ واحدٍ أخلاطاً من وجدان الفراشة الجميلة وصبر الجمل النافع المثابر وتكشف للعالم عن الضرورة الحرة والوعي بالواجب الرائع»^(٢٥) إزاء عالم فرض عليه العيش فيه، ومواجهة كلِّ ما فيه من مأس فتحت العين والنفس والعقل على هوةٍ موحشة عميقة.

جعل حسب نساءه ينطوين على صفات الخيبة والعجز، وتحمل الشيخوخة هذه الصفة، لذا قدم حسب بعض نساءه في زمن شيخوختهن

أبرز مظاهر الديوان:

غالباً ما وجد النقاد في تصدير الشاعر ديوانه مفتاحاً مهماً لدراسة ما في الديوان، وقد شاء حسب الشيخ جعفر أن يطيل في تصديره الذي أسبغ عليه سمات الغيب وأسلوب الحكيم في التراث العربي وهو يدور حول فكرة مركزية هي الهرب من مواجهة الحياة وأهلها والاعتصام بالانفراد والعزلة إستيحاشاً منهم، فالهاتفُ

من طرقات المدينة:

في قصرها العالي المُطلُّ بِشُرْفَتِيه
تخلو إلى الصقرِ الحبيس
في عزلة المتعبدين!
ومع المساء تُعدُّ مائدةً وحفلاً
وتُخبِئُ الأقراصَ عن قرب، وتنتهر القطط
وتلف كالساعي المدينة أو تجوبُ الدرب
كالسكرى بمركبةٍ طويلة
تصيّد المتوحدين!

وقد جعل حسب الصقر ثالثاً بين المرأة وضحاياها،
وهو دافع لفعالها فهو رمز الرغبة المتوحشة في القتل
واقتراس الضحايا:

فإذا استفاق الطيرُ في القفص المدلى
وتسربل الضيفُ المخدّر بالكرى
شدت إلى الوتدِ المُعلّقِ حبلها الضاري الطويل:
وهناك في الظلِّ الظليل
تتلقّف الموتى الحُفرَ
ويهاج بالرفش الثرى
تحت العرائش والنخيل!

إنَّ مهمة الصقر لا تنتهي في القصيدة عند هذا الحد،
وإنما هو الدافع الدائم للجريمة فعندما تهدأ رغبة المرأة
في الإنتقام قليلاً إذ تنام في مقعدها الوثير:

يرنو إليها الصقرُ من حينٍ لحين
ويصيح كالحرّاس في الضوء الكليل!
فإذا بها من نومها
تمشي كما تمشي المليكّة في اختيال

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

في حياتها^(٢٨) وهذا ما نجده واضحاً لدى حسب^(٢٩)
الذي يدرج شخصياته في قصائده - وهي ذات منحى
سردى سنقف عليه - لتواجه مصيرها المحتوم في النهاية
الفاجعة، وهو لا يتوانى أن يبدأ ذلك من أول قصيدة في
الديوان، فالظل الوحيد الذي يوحى بامرأة ينتهي إلى
الموت سنقاً: ^(٣٠)

وهنا انفتح البابُ عنها مُعلّقةً
كالرداء المُعلّق في الحبلِ مائلةً، مُتمائلةً
في اتجاه الستار
وأنا والمحطةُ والناسُ فيما وراء الستار!
والستار رمز العزلة والوحدة بعد أن سُنقت المرأة
وهي رمز الحياة، وهذا يعني أنّ حسباً ينطلق في ديوانه
هذا من لحظة انتهاء الحياة وانطواء ظلّها وما ينتج من
شعور بخيبة عميقة تملأ نفسه باللا جدوى، وما هي إلا
أباطيل.

ولا يكتفي حسب بقتل المرأة حسب، بل يجعلها
قاتلة أيضاً تستعمل الشنق أداةً في ذلك، وهذا ما تظهره
بوضوح قصيدة "القفص"^(٣١) فالمرأة تعيش في النهار مع
صقر حبيس رمزاً للرغبة، وفي الليل تصيّد المتوحدين

تلقني بجثته إلى الركن الظليل
وتعود ملء عيوننا المتضيبات إلى الجدار
يؤكد حسب في هذه القصيدة مبدأ الخيبة والإخفاق
الذي كان عنصراً أساسياً في ديوانه هذا، فهو يحاول الثأر
للجثة الطريحة ولكنه يلتحق بصاحبه - الذي هو هو -
بطريقة أخرى تجعله محل سخرية المرأة الضحوك:
فتعثرت قدمي بجثته الطريحة،
والتفتت إلى الجدار:
(سأطرح بالصور الصفيقة عنه)
فالتصقت يداي
برطوبة الورق المثبت،
واحتدمت أريد نزع يدي عنه،
فما اقتدرت، ولم أجد أحداً سواي!
وتدارك الليل النهار
وأنا أهدق في الصور
متحجراً لصق الجدار!
لصق السمنت، ولم تزل هي في ابتهاجها الضحوك
ترمي الغلائل للرياح
وللمطر!

إنها الخيبة واللا جدوى التي تفتح باب التأويل أمام
استعمال حسب المتكرر للجثة بصور مختلفة ويمكن
أن نجد لها أصلاً في مسرحية "ميديه" ليوجين يونسكو
(١٩٠٩ - ١٩٩٤) فهي تؤخذ "صورة شعرية، ومن
طبيعة الأحلام والصور الشعرية أن تكون غامضة، وأن
تحمل في الوقت نفسه حشداً من المعاني ومن ثم فإن
من العبث أن نسأل ما الذي ترمز إليه صورة الجثة؟ ومن

وتشد في الوتد الحبال
وتطيح بالكرسي عن ظل يحوم ولا يرى
وتجره كالكيس في الممشى الطويل!
أما الحبل والحبال فكانت وسيلة المرأة في الشد
والجذب، أي التحكم وإنزال العقاب في نهاية المطاف
فهي رمز العمر الممتد ولكنها أداة القتل العريقة في
تاريخ العنف في العراق أيضاً.^(٣٢)
قدم حسب المرأة القاتلة في صورة من الرقي
والحدائث فهي تصيد ضحاياها في سيارتها الفخمة
"الكاديلاك" وترخي عليهم ستائر الوثيرة! وهذا ما
صنعه أيضاً في قصيدة "آلة الليل"^(٣٣) فالمرأة هنا فتاة
غلاف شهيرة تملأ صورها الشوارع والساحات وتظهر
في إعلانات لفائف التبغ، هذا في النهار، ولكنها:
ومع انتصاف الليل تخرج في ارتخاء الضوء
من خلل الصور
ويخطوها الليلي ترقى السلم العالي،
وتكمن في انتظار!
فمتى انثنى متسللاً في غفلة منّا، وسار
رجل إلى أوكارها إلتفت عليه فلا يفيق!
وقبيل أن يتدارك الليل النهار

قدم حسب معظم شخصياته شيوخاً
وشيوخات أثقلت السنون خطاهم يعيشون في
السأم فهم في أرذل العمر وقد غادرت نفحة
الحياة أجسادهم الهرمة فتركها كأنها
أشباح متحركة أو ساكنة

قصص (الليالي الألف) من يوم ليوم
في خدرها الذهبي، في أثوابها الخضراء الفساح!
ومع الصباح
تعود ظالعة إلى الجسر العتيق!

أمّا في قصيدة "ممر الزيفون"^(٣٦) فيقدم حسب
شحاذاة عراقية الملامح ترتدي العباءة وهي تصطحب
طفلة تهدي إليها النقود وتعود لتبتسم في ارتياح كما
بدأت ولا شك في أنها صورة واقعية تمثل تماماً عصرها
في تسعينات القرن الماضي وإن استطاع حسب أن يخفي
انتماءها في ظلاله الشعرية الكثيفة، وهي تظل دليلاً على
عالم الخراب الذي يبرزه حسب في الديوان.

المرأة الشبيخة: جعل حسب نساءه ينطوين على
صفات الخيبة والعجز، وتحمل الشبيخة هذه الصفة،
لذا قدم حسب بعض نساءه في زمن شبيخوتهم، ومن
ذلك ما أورده في قصيدة "العثة"^(٣٧) إذ جعل المرأة في
الثمانين وحيدة، منعزلة يهيمن عليها الفتور وثقل الحركة
فيجعلها كالنائم أثقل جفنيه النعاس، أو كالمريض
المخدّر، وحين يكسر هذا السكون بطرقات على بابها
الموصد تصيبها الخيبة أيضاً إذ لم يكن الطارق سوى
طفل طيرت قدم كرتة!

فالضمان الذي يحاول رسم المرأة يعجز عن بلوغ
الغاية، وهو يعترف لها بالفارق الشاسع، فبينما
الحياة في ثباتها على الاستمرار والتفتح، يغزو
الشيب رأسه ويشيخ

ناحية أخرى يستطيع المرء أن يقول إن الجثة قد تثير في
النفس القوة المتزايدة لأخطاء سابقة أو لجرم ماضٍ،
وربما ذبول الحب أو موت الود، أي أنها على أية حال
رمز لشراً ما يتقيح ويزداد سوءاً مع مرور الأيام، ويمكن
أن ترمز الصورة لفكرة واحدة من هذه الأفكار أو لها
مجتمعة، وإن قدرتها على إحتوائها هذه الأفكار كلّها
تعطيها القوة الشعرية التي تمتلكها من غير شك.^(٣٤)

صور أخرى للمرأة: قدم حسب المرأة في صور
مختلفة، ولكنّها تكاد تجتمع عند نقطة دلالية واحدة هي
نفسها النقطة المحورية في ديوان حسب كلّها وهي العجز
والياس والخراب ثم الموت معنوياً كان أم مادياً، ومن
ذلك صورة المرأة الشحاذاة أو المتسولة كما في قصيدة
"صندوق الدنيا"^(٣٥) التي تختزل حكاية شحاذاة:

أفضى الفضول بخطوتي ليلاً إلى الجسر العتيق
فبدت حيال المعبر السفلي في الضوء الهزيل
شحاذاة دباء تومئ باليدين
(شلل) ألم بها فأقعدها هناك!

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

قالت: (سترحل فانتزع هذي الثياب
وإليك أردية الملوك الغابرين!)
وأدارت المفتاح فانفتح الجدار!

وتعود الشحاذاة إلى مكانها عند الجسر العتيق بعد
انقضاء الليل:

ولم تبرح تقص إلى الصباح

إنه قد بدأ خطواته الأخيرة نحو الموت بعد القنوط ودليل ذلك ما هياه من حنوط وخرق وهي بعض جهاز الجنائز الراحلة إلى قبورها

فالخراب يعم الوجود ويشل حركته.

الخراب: من المهيمنات الرئيسة في ديوان الفراشة والعكاز، فبعد أن أنهى حسب الحياة ممثلة بالمرأة وحوّلها الى قاتلة بدأ يسرد آثارها، وتمثل قصيدة "المنقار"^(٤٠) واحدة من تلك الآثار، فالرمز الذي استعمله حسب هو بومة محشوة بالقش، والقش رمز الفراغ، فهي في أصلها مجرد لعبة لا أكثر لكنّها تتحول الى وحش قاتل مفترس أداته ذلك المنقار المدمى:

وأرى البومة من فوقى تحوم

ساعة قبل اعتكار الضوء في الكوة فجراً وتعود

(رمة) محشوة الجلد بقش وخبوط!

إنّما أربكني منها الخروج

وعراك القطط الحمقى بيابي وانتشار

أعظم الفتران في الحجرة والریش المدمى

لا تبعد هذه القصيدة عن بعد سياسي واضح فهي

تشير الى السلطة في العراق وضحاياها الذين لا حول

لهم ولا قوة، وأما الحجرة فهي هذا الوطن المحجور فيه

أهله كالأسارى العاجزين.

ولا يجدي التخلص من البومة، فالمحاولة الأولى

بيعها لأحد الصبيان:

وسريعاً ما تخلى

وفي "حفل في العراء"^(٣٨) يقدم حسب امرأة شيخاً

تستجدي شيئاً من علامات الحياة من دون جدوى:

وهنا اقتربت شيخاً

يلفح النفس الوجه من مثلها ويفوح الكحول

ساعة امتقع الضوء في الثلج

والتم، في حانة، بالصحاب الكحول

وهي تسأل (نفحة)

يتساقى بها في الزوايا السكارى الكحول

في التثيث القروي

والريح تلتف ملتاعة تشهى الكحول!

ثم يتجه حسب بالمرأة نحو الموت، فبعد أن قدمها

عاجزة خائبة يوردها الموت، ومن ذلك ما أشار به الى

النسوة الأموات في قصيدة "البلدة الزائلة"^(٣٩)

وتمر النسوة الأموات في السوق ظلالاً مبهمه

يتلمسن العباءات ويمضغن العلوك

ويطفن حبالاً لم تزل تعلق وتدنو

بالموازين انتظاراً كالمشائق

وبأفواه الحوانيت التجار

يتلوون خيوطاً كالدخان!

إنّها صورة واقعية أخرى للسوق العراقية المحاصرة

بالتجويج والغلاء.

لقد انتهى حسب بالمرأة الى الموت من حيث بدأ

بها من العجز والخواء والخيبة والقنوط مثلما فعل مع

الرجل أيضاً، وبهذا يكون حسب قد أحكم طوق الموت

على طرفي الوجود المرأة والرجل فلم يبق في الحياة

إلا صور أشباح نخرة، وأجساد بالية لا حياة فيها أو لها،

وهي رمز الفتوة والقدرة بدلاً من الروح في حكاية
فاوست مقابل الخمر، أي التمتع بلذة الحياة وسكرة
الشباب، ويظهر الخفاش في قصيدة حسب بصورة
مصّاص الدماء:

ملقى وفي الضوء الكليل المروحة
تلقي على السقف المخطط ظل مصّاص الدماء!
فضّت قماقمها الرياح، وأوغل الليل المطير
ويظهر الخفاش كما يظهر المارد الجبار منبثقاً من
الدخان:

وانبثق الدخان من الزجاج وهو فيه:
كهل مشى الوخط المفضّض في سوافه الطوال وقد
انطوى بيديه معطفه البليل!

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

منها، وفي القدح الأخير وقد خلا،
أبصرت أسناني كأصداف الحصى البالي الكسير!
الشيخوخة: قدم حسب معظم شخصياته شيوخاً
وشيخات أثقلت السنون خطاهم يعيشون في السأم
فهم في أرذل العمر وقد غادرت نفحة الحياة أجسادهم
الهزيمة فتركتها كأنها أشباح متحركة أو ساكنة، ففي
قصيدة "الشيخ والفراشة"^(٤٣) يقدم حسب الشخصية
بضمير المتكلم متحدثاً عن الزمن الماضي زمن الشباب
الذي لم يكن ياب فيه لأهمية الحياة ممثلة بصورة الأنتى
الرمز:

آنذاك

عائداً بالله من منقارها الدامي الملطخ
واتقاد الشر الأصفر في أحداقها الزرق الصقيلة!
وكذا المحاولة الثانية، إذ تعود البومة ليس على
الخرائب-وهو مكانها المعتاد-ولكن:

بين أطراف القرى والنخل ليلاً في المزارع
وهي تحت الكوة المنفتحة
لم تزل تنفض عنها القطرات الدبقة!
أما رمز الخراب الآخر الذي استعمله حسب فهو
"العثة"^(٤١) وهو عنوان القصيدة^(٤٢) التي تتحدث عن
إمرأة في الثمانين:

تمطى الثمانون من حولها
يتمطى الفتور

صوراً في إطاراتها أكلتها العث!
وامتلاء الحقائب، في ظلها، كانتفاخ الجثث!
ومن رموز الخراب المهمة لدى حسب "الخفّاش"

فهو الطائر الليلي الذي يأنس بالظلام، وقد جعله حسب
مرادفاً لروح الشر التي انتزعت الحياة من الشاعر، ويشير
الإهداء الى روح "فاوست" الى إمكان المقايضة نفسها
التي أجراها الطبيب فاوست مع الشيطان بأن منحه
القدرة السحرية العجيبة، لكنّ حسباً يجعل "الضروس"

منح حسب عنصري المكان والزمان أهمية
خاصة في ديوانه هذا إذ وظفهما ليعبراً عن
واقع ماثل في ذهنه يخفيه ولا يود أن يظهره،
بل يبعد المقصود به الى مسافة بعيدة وراء
الأداء الشعري الخبير

شيخٌ أضاع الظلَّ والقرنين تحت الشمس
تخطو به عكّازة المنفى على الساحل
منفرداً، تحثو على آثاره الرملَ الرياحُ الخمس
ولكنَّ حسباً يستعمل في مقطوعة "سهرة شاي"^(٤٥)
أسلوب اللوم والعتاب الموجه إلى الشيخ:

حتّام يا شيخُ التّلاهي؟
ما للشيوخ والملاهي؟
وإلى متى منك التوله بالمفاتن والكؤوس؟
شابّ العريسُ ولم تزل في ميعه العمر العروس!
إنّها المفارقة الجارحة حين يكتشف في نفسه انطواء
صحيفة العمر أمام دنيا مازالت متجلية لسواه فالعلة فيه
وليس فيها، وشعوره بالخراب خاص به أيضاً:
فأطو (الصحيفة) واقتعد كرسيتك الخرب المهيض
متأملاً في ما يدور
واستفرغ (الإبريق) نهلاً والتقط (عظة الوميض)
أغفى الطهارة وأمعنت قَطَطُ الأزقة في القدور!
فدع الصّباية غيرَ لاح
ما للشيوخ وللملاح؟

لكن حسباً ينتقل الى النصح بمواجهة الحقيقة المرة
حين يستعمل أسلوب الإخبار الواضح:
هبط الشتاء، أفقر الممشى وأذن بالخواء..
والنصح مني بإعتناق العاويات من الرياح
وبالعواء
فإلى العواء، إلى العواء!
وقد تكون مقطوعة حسب هذه من أشد ما في
الديوان قسوة على النفس والقبول بالحقيقة الجارحة،

إنّ مفردات الممر والطريق وما يرادفهما
تكاد تتكرر في معظم قصائد الديوان ولا
شك في أن لهذا دلالة قوية يمكن فهم
المقصود منها بحسب اتجاه القراءة

في المقاهي الظليلة أو في الكهوف
لم أكن عابئاً آنذاك
بانحدار المعاطف في مثل لون الليلك مهملةً
فوق أيدي الملاح
لم أكن أترقب في مكمني
غير كأس الصباح
لم أكن عابئاً
باندفاعتها نحو طاولتي
وتريتها
في انتظار اللّفاة والنار
واللّفاة والنار تدل على التوهج وفورة الحياة وقوتها
وهي صفة تندثر في آخر العمر لينقلب معها الموقف الى
النقيض:

غير أنّي فيما تلا من سنين
لم أعد أترقب أيّ وجه سوى وجهها
وانحدار القطيفة في مثل لون الليالك عن يدها
واندفاعتها نحو طاولتي
أو تلفتها بين حين وحين!
وكثيراً ما تكررت صورة الشيخ لدى حسب في هذا
الديوان إذ يقدم وصفاً إخبارياً في مقطوعة أخرى:^(٤٤)

اختار حسب الفندق مكانا جاءت أوصافه
مفصلة ليكون المعبر عن المكان الارضي
الذي يقضي فيه الإنسان رحلة حياته
البائسة، أو هو الوطن البائس نفسه

الباردة تحت الأشجار الصفراء.. التعاسة واضحة على
وجهه وهو قانط متألم.. ومع الموسيقى المعبرة عن
وحدته وندمه يعلو صوته بعيداً كالصدي البعيد بينما هو
صامت جامد كالتمثال..

صوت الفنان: (من بعيد بطيئاً واضحاً)
ستظل تبحث في المتاحف والوجوه
عن وجهها.. في الأخريات العبارات!
ما النفع فيما سوف تخلط من حنوط
وتخيط من خرق وتبدأ وتعيد؟
ستظل طيلة عمرك الخاوي البديد
كالفأر يقرضك التردد والقنوط!“

إنه قد بدأ خطواته الأخيرة نحو الموت بعد القنوط
ودليل ذلك ما هيأه من حنوط وخرق وهي بعض جهاز
الجنائز الراحلة إلى قبورها، وهذا ما يبدو واضحاً في
قصيدة ”العكاز“^(٤٧)، إذ يقدم الشيخ على الإنتحار شقياً:
لم يبق في الضوء المضبَّب غير طاولة أخيرة..

يتدمر الساقى العجولُ حيالها
ويجيء بالفدح الأخير..
سَترن في الصحن النقود
ويرتدي الشيخُ الدثار

ولكنه يقدم الرجل في صورة أشدَّ إيلاماً وتلك هي
حال العجز إزاء الحياة الماثلة بين يديه، وهذا ما تظهره
”الخيطة المقطوع“^(٤٦) فالفنان الذي يحاول رسم المرأة
يعجز عن بلوغ الغاية، وهو يعترف لها بالفارق الشاسع،
فبينما الحياة في ثباتها على الاستمرار والتفتح، يغزو
الشيب رأسه ويشيخ:

لم تُلْ منك السنون!

بينما استوطن الشيبُ رأسي ومال

بقناتي التقوس، وانتهبتي الغضون

بمخالبتها المائلات الطوال

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

ما دمتَ أخرسَ كالجدار!

أو لم تجد غيري فتسألها لقاءً أو حواراً؟

ذهب النهار وأنت من حولي تدور!

وأوت إلى اعشاشها الخضر الطيور

وخلا الممر... وضوًّا القبو الفنار!

فلمَ التسكع دون قبة كبحار طريد؟

أغفى القراصنة الشيوخ، وطوق الملح الحبال

فالريح تلهو باللحي البيض الطوال!

ولذلك تغادر المرأة صالة الفنان لتتركه وحيداً يعض

أصابع الندم ويجتر الحسرة والخيبة:

”.. في هذه الأثناء تختفي المرأة الشابة غير ناظرة

إليه.. فجأة يشعر الفنان بالندم المرير وقد وجد المصطبة

والممر خاليين من المرأة.. وها هو قابع على المصطبة

نقصد بالإيهام الانحراف الذي يوقعه
الشاعر على ذهن المتلقي أثناء تأويله
عناصر الأداء الشعري فيبعده عن المعنى
القريب أو الواقعي إلى معاني متخيلة

- كعناصره الشعرية الأخرى- إمكان التأويل بأكثر من
إتجاه، فهما قد يبدوان واقعيين وقد غطتهما طبقة كثيفة
من الشعرية أحياناً كما يمكن أن يبدوا ذهنيين لا يمكن
الاستدلال عليهما إلا بدلالة الشعرية نفسها، فقصيدة
”الجبّة“^(٤٩) تدور في مكان محدد هو الحجرة التي تدل
على الحجر والإنجاس في زمن هو الليل المظلم:

صرتُ لا أتنفّسُ في حجرتي
غير رائحة غثّة قادمة

من قرار سحيق
تحت أرضية المنزل القاتمة
قبل أن أتلّمس في الظلمة القفل
منقلباً، عائداً
أتنفّسها في هواء الممر العتيق

وفي قصيدة ”بيت الرياح“^(٥٠) يتعاقد عنصر الزمان
والمكان في تنمية أهمية الحدث فالزمن هو الخريف
والخطا تتردد في الطريق:

منذ أن تعرّى الشجر
وتولّى الخريف الأخير
والخطا، تحت نافذتي تتردد ذاهبةً آتية
تتردد في هدأة الليل ملء الطريق

ويدق عكاز زفته الى الباب الثقيل
وستفتح امرأة مكلول
(سئمت طوال اليوم في النزل الرنين)
غضبي يفوح النفثين منها، ويثقل وجهها البالي
الذرور

ويضيء حجرته، ويرقى مقعداً
ويشد في الوتد المدلى
حبالاً سيرمي من تأرجحه به للأرض ظللاً!
وهذا ما تؤكده بطريقة أخرى مقطوعة ”القحط“^(٤٨):
كما تتراكم فوق الصحون الصحون
وتركن مرمية للغبار
أكوّم في النفس، في حفرة أو قرار
قصائد قد حفرتها الغضون
وأنبش أنا فأن
أضابيرها البالية
كما ينبش اللدّيك في كومة خالية
فلا حبة من زوان
ولا شيء غير الحطام الهشيم!
أباطيل قش قديم، قديم..

المكان والزمان:

منح حسب عنصر المكان والزمان أهمية خاصة
في ديوانه هذا إذ وظفهما ليعبّرا عن واقع مائل في ذهنه
يخفيه ولا يود أن يظهره، بل يبعد المقصود به الى مسافة
بعيدة وراء الأداء الشعري الخبير، هذا من جهة، ومن
جهة أخرى إستطاع حسب أن يعطي هذين العنصرين

والريح تمحو الخطا والسنون
والقطار المصفر في الأفق
تنأى به كالدخان السنون!

إنّ هذا التكرار الظاهر للسنين وارتباطها بالعابرين
والمسافر والقطار والممر تدل كلها على أنّ الحياة رحلة
باتجاه مصير آخر، ولكنها رحلة على غير هدى، وهذا ما
تظهره قصيدة "الحافلة"^(٥٢) إذ جعل حسب الناس في
رحلة في هذه الحافلة التي تترنح بهم في أرض مقفرة
الى غير ما جهة، ركابها نيام، وسائقها نائم، وهي تترنح
في كل اتجاه كسفينة تعبت بها الرياح:

عندما أيقظتني الزوابع مرعدة، ممطرة

كنت في الحافلة

عائداً مثلما اعتدت بعد انقضاء النهار

إلى البيت في الحافلة

إنما الحافلة

لم تكن في المدينة،

أو في تخوم المدينة

أو في مداخلها المقفرة

مرهقاً كنت، والحافلة

في عراء من الأرض

تجري إلى غير ما جهة

متزعزعة الجنب،

مظلمة، غافلة!

وفي "آخر الطريق"^(٥٣) اختار حسب الفندق مكانا
جاءت أوصافه مفصلة ليكون المعبر عن المكان
الارضي الذي يقضي فيه الإنسان رحلة حياته البائسة، أو

ويقع ضمن هذا، التحول السحري
للشخصيات، إذ تنتقل الشخصية من
صورتها الواقعية الى صورة سحرية، وهو ما
يلتقي مع الواقعية السحرية من جهة ومع
ألف ليلة وليلة خاصة من جهة أخرى

فإذا انحدر الطرف مني، وجاب الطريق

لم أكن أتبيّن من أحد أو أرى

غير أعمدة الضوء موعلةً

في امتداد الطريق

بيد أنّ الخطأ

لم تزل تتردد، في هدأة الليل، ملء الطريق!

إنّ مفردات الممر والطريق وما يرادهما تكاد تتكرر

في معظم قصائد الديوان ولا شك في أن لهذا دلالة

قوية يمكن فهم المقصود منها بحسب اتجاه القراءة،

فقد يكون المقصود هو الحياة الدنيا التي هي ممر أو

طريق إلى الخلود في الآخرة لأنّ الدنيا معبر ومن فيها

على سفر وهذا ما نجده واضحاً في قصيدة "حفلة في

العراء"^(٥١) إذ يرتبط الممر بمر السنين بعد السنين:

أفرغ (العابرون) المؤونة، وانحدرت

بعد تلك السنين السنون

ثم جاء (المسافر) تثقل خطوته

في انحدار الطريق السنون

الممر الموشح بالثلج يطوى إلى نصفه

والصبايا النحيفات يلهون بالثلج،

صاحب المقهى (اكتهالاً) فأراح المخبرين!
وانطوى التردُّ وأيدي اللاعبين
غير أنني لم أزل أغدو على المقهى
وألقى الصحب فيه
ليدار الشاي من حين لحين!
أما الوصف الأكثر قسوةً فهو جعل الحياة
مصحاً للمجانين، وهذا ما صنعه حسب في قصيدة
"الضيقة"^(٥٥)، والزمن هو الليل أيضاً:
سمعتُ فحيحَ الريح في شجر المصحِّ، وقد غفا
في الردهة العاؤون والمتصارخون
والنف في أطماره (ملك) وأودع (فاتحون)
أيدي الرعاة الخيل، وانقطع الصهيل
فتسللت كالطيف في أفوافها البيض الخفاف
من ثغرة في (السور) أهملها الطهاة المهملون
وقد ارتمت في ضوئها القمري أخيلة النخيل
وتلامعت في باحتي الفجوات، واختتم المطر
فضلاً، وشف الليل وانقشع السحاب!
وأنت إليّ تجوز ميلاً بعد ميل
وتدق نافذةً وتسالني الدخول!
وفي مسرحية "الصفارة"^(٥٦) جعل الأحداث تجري
قرب مستشفى للمجانين وكان لهؤلاء دخل مؤثر في
أحداث المسرحية حتى إنهم في النهاية "يقتحمون
الحديقة يحيطون بالسكير المنفرد دائرين حوله كالراقصين
محتفلين حفلتهم الليلية المتكررة المعتادة.. السيدات
بشعرهن الطويل المحلول، والسادة برؤوسهم الحليقة!".
وقد يرود حسب طرائق أخرى في الدلالة على

وأكبر عملية إيهام صنعها حسب هي تلك
التي تتعلق بخلقه عدة شخصيات لا وجود لها
في الحقيقة، وأبرزها شخصية "الساهاى بن
يقظان" الذي ادعى حسب بأنه مجهول الأصل

هو الوطن البائس نفسه، أما الزمن فهو الليل وهو الزمن
الغالب على قصائد حسب مقروناً بما يقويه من صفات
الظلام كالغبرة والريح والمطر:

في الغبرة الليلية المتوانية
في الفندق البالي الرثيث
في الفندق البالي المطل على الدكاكين الرثيثة
في غرفة متحفرة
تلهو الظلال بها، وترعق عبر كوتها الققط
ويشبُّ بين حثالة السطح الصفيق لها اعتراك
ويلح خلف رتاجها الواهي على المرضى السعال
ويكابد الربو الشيوخ
في الغرفة المتحفرة

إنها صورة تذكر بصور مسرح اللا معقول التي نجد
مكاناً نظيراً له هو "المقهى"^(٥٤) الذي يبدو مهجوراً
من رواده، وصاحبه اكتهل فأراح المخبرين، وأثار
المحيطين به تبدو صورة شاحبة لا تظهر إلا في مخيلة
الشاعر وذاكرته المجهد:

بيع (للسماكة) المقهى القديم
وابتنى البانون أسواقاً مكانه
وتوارى الصحب أو ماتوا ومات

الفائض عنها مع تنوع دلالتها واحتمال تأويلها بأكثر من اتجاه، فضلاً عن تماسكها وإحكام بنائها حتى لا يسع الناقد الخبير أن يتدخل في تكوينها زيادةً أو نقصاً.

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

إلى الإشارة لها غير ماسة، ومنها ما كان له اثر في الأداء والدلالة معا وهو الذي يرى البحث وجوب الوقوف عنده لاستجلاء بعض ملامحه، ومن ذلك نذكر:

الإيهام والتماهي: نقصد بالإيهام الانحراف الذي

يوقعه الشاعر على ذهن المتلقي أثناء تأويله عناصر الأداء الشعري فيبعده عن المعنى القريب أو الواقعي إلى معاني متخيلة، أو العكس حين يغلف الشاعر المعاني المقصودة بالأداء الواقعي، ويمكن أن نستشف ذلك في

كثير من قصائد حسب في هذا الديوان ومن ذلك قصيدة "الحافلة" التي تسير وركابها نيام، فالصورة الواقعية لا

تعدو أن تكون صورة سيارة كبيرة مملوءة بالركاب تترنح ذات اليمين وذات الشمال في أرض قفراء ولا ينتبه إلى أمرها سوى الشاعر نفسه إذ السائق نفسه نائم أيضاً كبقية الركاب، فهل يمكن أن يقف المتلقي عند هذا المعنى المحدود وحده؟ وكذلك الحال مع قصيدة "آخر الطريق" حيث صورة الفندق البالي الرثيث.

ويقع ضمن هذا، التحول السحري للشخصيات، إذ تنتقل الشخصية من صورتها الواقعية الى صورة سحرية، وهو ما يلتقي مع الواقعية السحرية من جهة ومع ألف ليلة وليلة خاصة من جهة أخرى وهذا ما يظهر في قصيدة "صندوق الدنيا" فالمرأة المستجدية المقعدة تظهر في

المكان كالتحديد الدقيق لمكان الحدث كما في مسرحية الصفارة في الحديقة الخلفية لاتحاد الأدباء، لكنه لا يلتزم هذا التحديد الواقعي في الفعل الذي يجري في المكان نفسه وهو ما يجعل المكان وسيلة مؤقته في الدلالة سرعان ما تتغير بحسب متطلبات مجرى المسرحية نفسها، أو يحدد مكان الحدث أيضاً بالخمارة التي يصف موقعها بدقة في "الخيوط المقطوع"^(٥٧) ثم ينتقل الى شقة الفنان لاستكمال بقية الحدث، أو يجعل المكان مجهول الأصل كما صنع مع "الشيخ الساهي بن يقطان" الذي جاء الى سواحل بحر البلطيق ثم يحدد المكان بالعاصمة الأستونية تالن، وهذه كلها طرائق يستعملها حسب لأغراض فنية ذات أبعاد دلالية تظهرها قصائده واضحةً.

أهم التقنيات المستعملة:

استعمل حسب الشيخ جعفر في ديوانه هذا عدة تقنيات فنية كان القصد منها إثراء الأداء الشعري والارتقاء به إلى مستوى رفيع من الممكنة والتأثير، وقد تحقق له من ذلك ما يستحق الإشادة والاهتمام، وهو أمر لا يمكن أن يفر من بين يدي شاعر خبير أمضى بضعة عقود في الممارسة الفنية المتقنة ويعد من الرعيل الأول في الساحة الشعرية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن، وما يغذي تلك القدرة من ذاكرة فنية مكتنزة وسعة معرفية وثقافية متنوعة المصادر والموارد، لذا ظهرت قصائد حسب في ديوانه هذا على الدرجة العالية من الإتقان الفني الرفيع وانتفاء الحشو

وانتزعت يدها
فَلِينَهَا عنها ففاح شذى عجيب!
وأكبرُ عمليةٍ إيهام صنعها حسب هي تلك التي تتعلق
بخلقه عدة شخصياتٍ لا وجود لها في الحقيقة، وأبرزها
شخصية "الساھي بن يقظان" الذي ادعى حسب بآئه
مجهول الأصل ثم يدعي بأن سيدةً روسيةً قد عثرت
على أوراق هذا الشيخ الذي مضى منذ زمن، وقدمتها
الى الشاعر الذي التذ بالاختفاء في طوايا شخصية
الشيخ.

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

جثَّةٌ أتَحَسَّسُها في المنام
في اعتناق معي، في اعتناق طويل
أو أطيل التلبّد كالخلد منكمشاً تحت أعطيتي
في اختناق ثقيل
في اختناق إلى الفجر مرتعداً لاهثاً لا أنام
وتولّى الشتاء

وتفتّحت الأرض عن زرعها، عن براعمها..
فجأةً، في انشغالي بتهيئة الشاي، أوقفني
بالهسيس الحجر
وهو ينشقُّ بين الخزانة والمنضدة
عن أصابعها، عن يديها، وعن وجهها
وابتسامتها المجعدة

النهار بهذه الصورة البائسة، أما في الليل فتتحول الى
أميرة ساحرة تقص الليالي الألف، وكذا الأمر في قصيدة
"الضيعة" التي تدخل على الشاعر من حيث لا يعلم
وتتدثر في أعظيته هرباً من البرد لكنه لا يعرف عنها شيئاً،
وفي قصيدة "الجنية"^(٥٨) تتحول لفافة الدخان الى امرأة
بصورة "قينة" ثم تختفي من دون أثر:

خرجتُ إليّ من اللفافة والدخان
جنيّةً في مثل أُرديّة القيان
في الركن من حانٍ تخافت ضوءه وخَبْتُ كواه
تقتات من صحنِي، وتقرّح الكؤوس بالإعتدال
وتميل ما انعطف النعاسُ بها ومال
حتى إذا ارتحل السكارى، وانتضى الندل الحواه
بيضُ القلانس والمسوح
نَبّهتُها بيدي فما أجدى العتاب والسباب!
فحملتُها وهنا أجوبُ بها الأزقة والضباب
وأتى الصباح فأدركتني الشمس أهذي أو أبوح
وأضُمُّ أُرديّةً خلّت منها كأردية القيان
وهذا ما فعله حسب في قصيدة "الخفاش" كما
في قوله:

(أنا) قال
وانبثق الدخان من الزجاجه وهو فيه:
كهلٌ مشى الوخطُ المفضّض في سوائفه الطوال وقد
انطوى بيديه معطفه البليل!
(أنا) قال ثانية، ونفض قطرةً عن جانبيه
واستلّها حمراءَ قانيةً (تداخلها البلى)
وعلا نسيجُ العنكبوت أكتافها، فأزاح شيئاً منه،

– السرد: من العناصر الرئيسية التي تكاد تكون ثابتة في معظم نتاج حسب الشعري عبر مسيرته الطويلة تتجلى بأنماط عديدة فمرة يكون حضور السرد جزئياً ومرة يكون رئيساً حين ينتظم القصيدة كلها

الأعمال التي اتخذت طابعاً مسرحياً مثل "الصفارة" و"الخيط المقطوع"، وليس من شأن هذا البحث دراسة قضية السرد تفصيلاً وإنما الشأن في الإشارة الى هذه التقنية وبيان أثرها في الديوان.

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

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

أمّا أعماله الطويلة في الديوان ولا سيما "الصفارة" و"الخيط المقطوع" فهي أعمال تنطوي على عنصر السرد بما فيه من تفصيل وبما يتبعه من عناصر كالشخصيات والأحداث والوصف والحوار وغيرها

بينما الشمس جانحة

تتخضب بعد انصباب المطر!

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

أمّا في قصيدة "الزائر"^(٥٩) فيجعل حسب التماهي بين شخصيتين هما شخصية المتحدث بضمير الأنا وشخص يماثله قد يكون هو نفسه استدلالاً بعنصري الزمان والفعل، فالزمن واحد هو "منذ عام" والفعل واحد هو الخطو الليلي وآثاره:

وتتبعنا الأثر:

طارئ في النزول مثلي منذ عام

(طالما أدركه الجيران في جولته قبل المنام

سائراً، متتداً تحت الشجر!)

لم يزل تحت الثرى يتدلى

ناشراً ظلاً على الأرض وظلاً

كلّما أطللت من نافذتي ليلاً إلى الشارع

أبصرتُ به تحت الشجر

سائراً، متتداً قبل المنام!

السرد: من العناصر الرئيسية التي تكاد تكون ثابتة في معظم نتاج حسب الشعري عبر مسيرته الطويلة تتجلى بأنماط عديدة فمرة يكون حضور السرد جزئياً ومرة يكون رئيساً حين ينتظم القصيدة كلها، وقد جاء في ديوان الفراشة والعكاز بهاتين الصورتين في القصائد القصيرة التي انتظم بعضها بهيأة حكايات، وكذلك في

بهن أو علقن به، والثقافة حيث الإطلاع الثقافي الواعي على الأدب والادباء الروس الذي بلغ حد الترجمة والمشاركة في الحياة الادبية.

أما الثالث فهو رافد عام يتصل بالحصيلة الثقافية الواسعة التي تواردت على ذهنه من شتى مصادر التراثين العربي والعالمي القديم والحديث، وهذه الروافد تبدو آثارها واضحة في مجمل النتاج الشعري لحسب ولو شاء دارس أن يتتبع كل آثار هذه الروافد في شعره لما استطاع لها حصراً لأنها غالباً ما تأتي مضمرة، مذابة في مجمل النسيج الفني للقصيدة، وأبرز مثل على ذلك ما صنعه حسب في ديوانه الموسوم بـ "رباعيات العزلة الطيبة" إذ جاء هذا الديوان على نسق واحد تقريباً من القصائد القصيرة جدا التي تندرج تحت أسماء شخصيات شتى من فنانيين وأدباء وفلاسفة ومتصوفة وشهداء وغيرهم، وقد قال حسب إنه أملاه من ذاكرته في عزلة في العاصمة الاردنية (عمان) من دون الرجوع الى مصدر أو استعانة بأحد سوى هذه الذاكرة المكتنزة.^(٦٠)

يمكننا تتبع آثار هذه الذاكرة في ديوان الفراشة والعكاز، فمن الحقبة الأولى نجد ميله الى ذكر مكونات بيئته الريفية كما في قصيدة "القفص" حيث الأنثى القاتلة، تقفز من الذاكرة إلى العرائش والنخيل:

وهناك في الظل الظليل

تتلقّف الموتى الحفر

ويهال بالرفش الثرى

تحت العرائش والنخيل

ولكنها قفزة لها دلالة مهمة في النص فالقتل يجري

من العناصر التي تكون بمجموعها كياناً سردياً واضحاً فهو قد يسمي بعض الشخصيات ويوهم المتلقي بأنها شخصيات حقيقية أو يعطي بعض شخصياته الأدوار التي تناسبها كالنادل والحارس والراقصة وغيرها، ويوضح ملامح الشخصيات النسائية بالوصف وإعطاء بعض التفاصيل، أو يبدأ الحدث من نقطة انطلاق ليتصاعد به نحو الذروة فينميه بالحوار والصراع حتى يهبط به نحو النهاية والحل، وهذا كله من مقومات السرد الذي اختاره حسب مفيداً من معطيات القصة والدراما ليقدم عملاً شعرياً فاعلاً.

التناسق: يتجلى التناسق في شعر حسب في هذا الديوان بأنماط عديدة منها:

الإستمداد من الذاكرة: حاز حسب - وقد أمضى ما ناف على ستة عقود في الحياة - ذاكرة مشبعة بتفاصيل الحياة وتشعباتها الواقعية والاجتماعية والثقافية، لذا يمكن تقسيم هذه الذاكرة على ثلاثة روافد رئيسة، أولها: حقبة الطفولة والصبا وهي ذات مسحة ريفية خالصة بكل ما فيها من حكايات الجن والسعالي والأرض والزرع والماء والحيوان والناس البسطاء، وثانيها: حقبة الشباب التي أمضاها في الإتحاد السوفيتي السابق وهي تشتمل على جانبي العاطفة، حيث النساء الكثيرات ممن علق

حاز حسب - وقد أمضى ما ناف على ستة عقود في الحياة - ذاكرة مشبعة بتفاصيل الحياة وتشعباتها الواقعية والاجتماعية والثقافية

في منطقة هي رمز الحياة تحمل إشارة الى المكان العراقي الذي ميزته الأولى التخيل ليجعل دلالة القتل محصورة في نطاق محدد دال.

وتلح على حسب ذاكرة الطفولة وتمده بإحدى الحكايات المختزنة فيها وهي حكاية الأثنى "عوفة" التي تجوب البساتين في الليل فتشتبك صورتها في صورة الغول والسعلاة وعواء الذئاب وذلك في مقطوعة "تنويمه طفل عنيد":^(٦١)

نَمْ، نمء ! فلم يعو ابنُ آوى
بل تلك (عوفة) في خرائبها تولولُ أو تنوح
جرداء تطوي السهلَ عكازاً وظلاً
في الشمس تقصر أو تطول
الريح تعلق خطوها العاري المملا
والجوع يأكلها فتقضمُ ما تجود به الحقول!
فإذا اكفهرَ الليلُ وانتشر الضباب
عادت تضيء بكل بستان تنُّ الرياح فيه
أحداق تنين فيلثم الضيوفَ
الغولُ والسعلاةُ والمعزى، وتزحف أو تطوف
في هذه العرصات لا تدري بخطوتها الكلاب
نم، نم فلم تعو الذئاب
بل تلك (عوفة) في خرائبها تنوح

ومن الحقبة الثانية نجد إهداءات حسب واضحة فقصيدة "العودة"^(٦٢) مهداة إلى (لينا) صديقة الشاعر الروسية، وكذلك "الخيطة المقطوع" مع إيضاح في تحديد المكان والزمان "ذكرى النورس خريف ١٩٦٤"، وإذا علمنا أن إهداء الشاعر أحد مفاتيح القراءة

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

المعارضة الساخرة: إذا كان الإستمداد من الذاكرة ينطوي ضمن مصطلح التناص فإننا نجد نمطاً آخر ينطوي ضمنه أيضاً هو المعارضة الساخرة إذ استعمله حسب في ديوانه هذا وكان منه ذلك عن قصد مسبق فقد هياً في مسرحيته الصفارة الشخصيات المناسبة التي سيجري على لسانها ما يريد ولا سيما شخصيتي السكر والساخر فهما اللذان توليا هذه المهمة أكثر من غيرهما، وأبرز ما انصبت عليه المعارضة ما تجود به الذاكرة من تراث شعري محفوظ، ومن ذلك ما يتصل بأوزان القصيدة التقليدية إذ يخاطب "الشاعر"، وهو إحدى شخصيات المسرحية، أبا نواس بقوله:

قل لي رجاء يا أبا نواس، أما تزالون في هذا العالم
الرابع غير المأسوف عليه، تكتبون القصائد المقفأة
الموزونة؟ ألم تكفوا بعد؟ لقد انفجرت قنبلة النثر
الذرية، وتطايرت أوزانكم في مهب الرياح العاتية!
ققط، ققط ولها ذنب^(٦٣)

ويحاكي السكر أبيات جرير النونية^(٦٤) بقوله:
إنَّ (النجوم) التي في طرفها حور

يورده حسب في ديوانه ماثوياً بين طيات القصائد ومن ذلك قوله في إحدى مقطوعات "الساھي بن يقظان":^(٦٧)

الراقصات أضعنَ أرجلهنَّ
في مخللة شحاذ طريح
ورقاً خريفياً وريح
وأنا.. أنا!

أطعمتُ تمر يدي تمارا
أو مريتُ نوى وماري
في الصحو مخمور وصاح في خماري
ألهو بأوراقِي،
وتلهو الريم بي ورقاً خريفياً وريح
هذا تهكم بالشيخ الصوفي الخائب، يقابله تهكم
بالفلسفة وأهلها إذ الحكمة كالتصوف لا تجدي في
عالم خرب كقوله^(٦٨):

خوفو وسقراط استدلاً بالدليل والأحاجي
فسألت كناساً يزبح العفر في المترو
ويعجل بالرواح وبالنفاية
عما يقال، فقال:

(أثقل رأسي الواهي الحكيم
وأبهظ الوالي قفايه!

دعني ومكنستي، فما انتفعت يدي بالقول
أو أدركتُ حاجي!

فعساک تلحق آخر العربات
فأسرعُ وأسأل الغافين في العربات
وابتكر الأحاجي!

هذا بعض ما جادت به هذه القراءة التي لا تشك في
أنها لم تفِ الديوان حقّه.

وتلح على حسب ذاكرة الطفولة وتمده بإحدى
الحكايات المختزنة فيها وهي حكاية الأنتى
"عوفة" التي تجوب البساتين في الليل فتشتبك
صورتها في صورة الغول والسعلة وعواء الذئاب

أدرنَ بالشيخ (دولابَ الهوا) فلكا
أفرغنَ بضعَ كؤوس واقترحنَ له
كأساً: فلم ندر أغفى الشيخ أم هلكا؟
ويعود السكير (ممازحاً، مداعباً الشاعر):
صمتاً أبا الهيف! هل مرّت بك الابل!
شط المزار، وأفنى تمره هبل!
ما زالت الخندريس البكر معجبةً
أخف ما يتولى أهلها الخبل!

أما الساخر فيقترب من بعض شعر أبي العلاء
المعري^(٦٥) بقوله:

عللاني أحطكما
خبراً بالثرى الدفين
أنا بالعبء عنكما
حامل دفة السفين!

ويفيد حسب من ثورة بعض الشعراء في العصر
الأموي^(٦٦) بقوله:

أبانا التستري مسختَ فارا
وقد ولدتك في زحل جبال
فيا ليت اللحي اخضرتُ حشيشا
فترعاها الأباعر والبغال

ومن المعارضة الساخرة شيء من التهكم الخفي كان

الهوامش

- الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص ٩-٨٤.
- ١٥ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ٦٠. وانظر: كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة: ٤٥٥-٤٥٨.
- ١٦ م. ن. ص ٢٩١.
- ١٧ عويضة، كامل محمد محمد، شوبنهاور بين الفلسفة والادب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٨٨.
- ١٨ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ٢٩١.
- ١٩ عويضة، كامل محمد محمد، شوبنهاور بين الفلسفة والادب، ص ٩٣.
- ٢٠ م. ن. ص ٩٣.
- ٢١ عباس، عبد الجبار، السياب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢، ص ١٦٢-١٦٣.
- ٢٢ الخطيب، يوسف سامي، ت. س. البيوت، دار منارات، عمان، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٦.
- ٢٣ انظر: أبو أحمد، حامد، في الواقعية السحرية، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٢١ - ٥٠. وانظر: غالفرد، د، ب، أدب أمريكا اللاتينية، ترجمة: محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٨٩ - ٢١٤.
- ٢٤ بلوك، الكساندر، قصائد مختارة ترجمها عن الروسية حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ٨.
- ٢٥ م. ن. ص ١٧.
- ٢٦ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ٥.
- ٢٧ ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٤٤.
- ٢٨ مدارات نقدية: ٣٤٩، يؤكد هذا تصدير حسب قصيدته "أغربة وأتربة" في ص ١٢١ بيت المعري:
- جزى الله عني مؤنسي بصدوده جمبلا ففي الإبحاش ما هو إيناس.
- ٢٩ ظ: الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ١٣٢ ومقطوعة الخواء وص ١٤٧ مقطوعة قبل الرحيل.
- ٣٠ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ٦.
- ٣١ م. ن. ص ١٤، وربما كان لاقتباس حسب عبارة في التصدير من دستوفسكي محاولة لقلب معادلة "الجريمة والعقاب" فالمرأة هي التي تقتل من دون شعور بعذاب الندم.

* الدكتور حسن الخاقاني ناقد من العراق، وأستاذ النقد الأدبي الحديث في كلية الآداب جامعة الكوفة، وعضو هيئة التحرير في مجلة كلية الآداب في الجامعة. نشر كثيراً من البحوث العلمية في الأدب ونقده في مجلات علمية محكمة، من مؤلفاته «في النقد الأدبي الحديث والمذاهب الأدبية»، و«النسق الأسطوري وأثره في شعر حسب الشيخ جعفر»، و«أقبية الصمت» (مجموعة قصصية) وغيرها.

- ١ انترنت: موقع الدكتور حاتم الصكر. <http://hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=60>. كتابه (حلم الفراشة)، زيارة للموقع بتاريخ: ١٦-١٠-٢٠١٢.
- ٢ القرآن الكريم، طه: ١٧-١٨.
- ٣ خليل، أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٦٥.
- ٤ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، اصدار جريدة الصباح، بغداد، ٢٠٠٧، ص ٧.
- ٥ م. ن. ص ١١٤.
- ٦ أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ترجمة: صدقي عبد الله خطاب، وزارة الارشاد، الكويت، ١٩٧٠، ص ١٣.
- ٧ بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣، ص ١٢.
- ٨ إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط ١، ١٩٦٨، ص ٥٢٢.
- ٩ هتجليف، أرنولد، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩، ص ١١. وانظر: أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ص ٧.
- ١٠ م. ن. ص ٣٦، وانظر: أسلن، مارتن، دراما اللا معقول: ١٠.
- ١١ م. ن. ص ٣٦.
- ١٢ ظ: م. ن. ص ٤٧.
- ١٣ م. ن. ص ٤٧.
- ١٤ عصمت، رياض، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٥٢ - ١٨٢. وانظر: السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة

- * يقصد الطائر أي الصقر نفسه، فالطير جمع والطائر مفرده لكن أغلب شعرائنا لا يفرقون في الاستعمال.
- ٣٢ وأظن أن صورة الحبل التي تكررت في الديوان كثيرا مختزنة في ذاكرة حسب الريفية، فقد يربط الحيوان بحبل طويل يتيح له التقاط رزقه من مساحة كبيرة ومدى طويل، لكنه محدود وخاضع لامر صاحبه وقد يقاد منه الى لحظة الجزر وهي لحظة موته، ومن جانب آخر فإن للحبل تاريخاً طويلاً في العنف العراقي المتميز فظالما كان الحبل وسيلة للشنق أو سحل الخصوم في الشوارع منذ أجدادنا السومريين إلى أحفادهم المعاصرين، وليس ببعيد عن الذاكرة العراقية الممتلئة أحداث سنة ١٩٥٨ وما أعقبها.
- ٣٣ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ٣١.
- ٣٤ أسلن، مارتن، دراما اللا معقول، ص ١١.
- ٣٥ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ١٨.
- ٣٦ م. ن. ص ٤٢.
- ٣٧ م. ن. ص ٢٠.
- ٣٨ م. ن. ص ٣٨ وانظر ص ١٤٦.
- ٣٩ م. ن. ص ٤٠.
- ٤٠ م. ن. ص ١٠.
- ٤١ استعمال حسب كلمة العتة بمدلولها الشعبي ولم يستعمل (الأرضية) إذ الاسم الأول أكثر قوة في الدلالة على الخراب والتخريب، وقد عانى الباحث منها في البيت القديم إذ كانت العتة تنخر جدران البيت وخشبه من الداخل، وأما الكتب فكانت أعز الضحايا وأشدّها إبلا ما فكانت في صورتها تشبه اشلاء ضحايا انفجار السيارات المفخخة والانتحاريين، هكذا ارتبطت الصورتان في الذهن وهكذا أصاب حسب في هذا الاستعمال.
- ٤٢ م. ن. ص ٢٠.
- ٤٣ م. ن. ص ٣٤.
- ٤٤ م. ن. ص ١٦٦.
- ٤٥ م. ن. ص ١٦٧.
- ٤٦ م. ن. ص ٧٢.
- ٤٧ م. ن. ص ١٣٠.
- ٤٨ م. ن. ص ١٢٢.
- ٤٩ م. ن. ص ١٢.
- ٥٠ م. ن. ص ١٦.
- ٥١ م. ن. ص ٣٨.
- ٥٢ م. ن. ص ٢٩.
- ٥٣ م. ن. ص ٢٧.
- ٥٤ م. ن. ص ١٥٣.
- ٥٥ م. ن. ص ٤٥.
- ٥٦ م. ن. ص ٤٧.
- ٥٧ م. ن. ص ٧٢.
- ٥٨ م. ن. ص ١٢٢.
- ٥٩ م. ن. ص ٣٦.
- ٦٠ وقد تيسر للباحث دراسة هذا الديوان في بحث معد للنشر قريبا إن شاء الله.
- ٦١ م. ن. ص ١٥٤.
- ٦٢ م. ن. ص ٢٤.
- ٦٣ المعروف ان هذه العبارة الموزونة ترد في كتب العروضيين التعليمية مثلا على بحر الخبب فعلن فعلن، ط: د. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤م، ص ١٩٧. والبيت هو:
- عجب عجب عجب عجب عجب ققط سود ولها ذنب!
- ٦٤ إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحين قتلنا يصر عن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله انسانا وربما تناغمت قافية الكاف مع قصيدة دعبل الخزاعي (ت ٢٤٦هـ) في الشيب التي أولها:
- أين الشباب وأية سلكا لا، أين يطلب؟ ضل بل هلكا
- ٦٥ إشارة الى قوله: عللاني فإن بيض الأمانى فنيت والزمان ليس بفان
- ٦٦ هو قول يزيد بن مفرغ الحميري: ألا ليت اللحي كانت حشيشا فنعلفها دواب المسلمينا وذلك في إحدى الغزوات إذ أصاب الجند التائه الجوع ورأى الشاعر لحي القادة تعبت بها الريح فقفزت هذه الصورة الساخرة الى مخيلته.
- ٦٧ الشيخ جعفر، حسب، الفراشة والعكاز، ص ١٠٦.
- ٦٨ م. ن. ص ١١٣.