ظاهرة الحزن في ديوان (عِمْ مساءً أيها الرجل الغريب) للشاعر طالب هماش*

أ. د. فـوزي إبراهيـم الحـاج**

* تاريخ التسليم: ٨/ ٦/ ٢٠١٣م، تاريخ القبول: ٢٩/ ٧/ ٢٠١٣م.
** عميد كلية الآداب الأسبق/ بجامعة الأزهر/ غزة/ فلسطين.

ملخص:

تقوم الدراسة الحالية على تتبع ظاهرة الحزن في ديوان واحد من دواوين الشاعر السوري طالب همّاش، هو ديوان: «عِمْ مساء أيها الرجل الغريب «، فقد لاحظ الباحث سيادة نغمة الحزن بصورة واضحة على هذا الديوان، وإن كانت هذه الظاهرة متفشية في معظم إنتاجه، فإننا ندرس هذا الديوان كنموذج لهذه الظاهرة.

لذا تهدف الدراسة إلى تفسير هذه الظاهرة والبحث عن أسبابها ونتائجها وذلك بتقسيم البحث إلى قسمين: يقوم الأول على البحث عن دوافع الحزن **وقد تمثلت في سبعة دوافع**:

١. الاغتراب
٢. رحيل الأحبة
٣. ضياع العمر
٤. الموت
٥. اليأس
٦. الحنين إلى الذكريات
٧. المازوخية.

بينما يُصنف القسم الآخر آليات التعبير عن الحزن من خلال شعر الشاعر، **وهي كما يلي**:

١. التكرار
٢. توظيف التراث
٣. التوحد مع كائنات حزينة
٤. نفي الأمان
٥. توظيف عناوين القصائد
٦. الصورة الشعرية.

ولأن الدراسة لا تهدف إلى تتبع البناء الفني أو التشكيل الجمالي في الديوان، وإنما تهدف إلى استكناه دوافع الحزن وآليات التعبير عنه، لذا لجأت إلى منهج تحليل المضمون للوصول إلى الأهداف المرجوة.

The Sadness Phenomenon in «Em Massaan Ayha Elrajul Al Gareeb» (Good Evening Stranger) for Syrian Poet Taleb Hammash`s

Abstract:

This study shows the sadness phenomenon in one of the Syrian poet Taleb Hammash's poetry book called "Em Massaan Ayha Elrajul Al Gareeb" (Good Evening Stranger) .

The searcher noticed that sadness tone was clearly dominant in this poetry book as an example to this phenomenon. So this study aims to explain this phenomenon and search about its reasons and results by dividing the research in two parts: first, sadness motives. These are forms in seven motives: alienation, departure of loved ones, the loss of life, hopelessness, nostalgic memories and death. Second, classifies the mechanisms of describing sadness in his poems which are: repetition, heritage placement, autism with sad creatures, safety denial, poetic image and poems titles placement.

This study does not aim to follow the technical construction or the atheistic composition in the divan but aim to guess the sadness motives and its mechanisms expression, so it used the content analysis to fulfill its goals.

مدخل:

ارتبط الحزن في تراثنا الأدبي بالموت، ولقد رأينا الشعراء يرثون أقاربهم رثاءً مليئاً بالحزن والحسرة، وقد اُشتهر الكثير من الشعراء في هذا المجال، لعل الخنساء كانت أبرزهم بشعرها الغزير في الرثاء، ومن القصائد التي حفلت بالحزن قصيدة ابن الرومي يرثي فيها ابنه الأوسط محمد، حيث قال وقد انفطر قلبه:

يلومونني لما أُبدي عليك من الأسى وإني لأخفي منك أضعاف ما أبدي

ونماذج الرثاء الحافلة بالحزن أكثر من أن تُحصى.

وقد رأينا في القرآن الكريم نموذجاً لهذا الحزن الشديد عندما ذهب أبناء يعقوب بأخيهم يوسف وألقوه في غيابة الجب وزعموا لأبيه أن الذئب قد أكله فابيضت عيناه من الحزن «. كما تعددت الآيات القرآنية التي ذكرت الحزن، وكانت في معظمها تنفي الحزن عن المؤمنين، أو تنهى الرسول الكريم عن الحزن في مقابل فعل الكفار، وقد وردت مرة واحدة على لسان الرسول «إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا«.

وقد عرف الرسول الكريم محمد الحزن عندما مات ابنه إبراهيم، فقال: «والله إن القلب ليحزن وإن العين لتدمع، وإنا على فراقك يا إبراهيم لمحزونون «. والحديث في هذا الباب طويل، ليس هنا موضع الإفاضة فيه.

ثم رأينا الحزن على الممالك والدول التي درست في مراثٍ وبكائيات كثيرة كان أشهرها بكاء المدن والممالك الأندلسية التي فقدها المسلمون. أما في غير الرثاء فقد ظهر الحزن على استحياء في الشعر العذري، وكان مرتبطاً بالبعد عن المحبوب، وكيد العذّال والحاسدين. . .

كما ظهرت بوادر الحزن في الشعر الصوفي وذلك اشتياقاً للذات الإلهية. فإذا ما وصلنا للعصر الحديث سنجد أن الحزن قد اختلف تماماً عما كان عليه في التراث. لقد كان الحزن صفة ملازمة لغرض شعري محدد هو الرثاء، أما الحزن في العصر الحديث، ومع بداية الرومانسية العربية، ثم مدرسة الشعر الحر، فقد أصبح الحزن غرضاً شعرياً مستقلاً، وكثيراً ما يكون حالة نفسية تسيطر على الشاعر، وقد لاحظ النقاد أن الحزن قد يصبح صديقاً أليفاً لدى الشاعر، وهذا ما حدث للرومانسيين عامة، ولكثير من المعاصرين أمثال السياب ومظفر النواب ومحمد القيسي وعبد الصبور وأخيراً طالب هماش.

تعريف الحزن:

ورد في لسان العرب لابن منظور «الحزن في لغة العرب: ما غلظ من الأرض، ويطلق

أيضاً على خشونة الأرض– وخشونة النفس لما يحصل فيها من الغم، وهو نقيض السرور فيقولون حَزنَ حُزناً، وحزن بمعنى اغتمّ [١].

يُعرّف الكندي الحزن بأنه «ألم نفساني ناتج عن فقد أشياء محبوبة أو عن عدم تحقيق رغبات مقصودة. . . » وحقيقة الحزن عنده «شعور نفسي فطري يتمثل في انقباض المزاج وفقدان المتعة والسرور لدى الإنسان، وهو ينتاب كل إنسان من فترة لأخرى حسب ما جُبل عليه من الأخلاق، وما يعتريه من نكد الحياة، لذا فإنه لا يدوم في الغالب، بل يضمحل من تلقاء نفسه، أو بمقاومة الشخص إياه له بالأسلوب المناسب. فالحزن والفرح أمران فطريان متضادان خلقهما الله في وجدان الإنسان، يخمد أحدهما بطغيان الآخر عليه وظهوره. [٢]

أما المعاجم الإنجليزية فقد عرّفت الحزن Grief كما يلي:

"معاناة نفسية حادة أو مصيبة أو فقد، أسى عميق، ندم شديد. [٣]

keen mental suffering or distress over affliction or loss; sharp sorrow; painful regret.

في حين ربط معجم أوكسفورد بين الحزن والموت فقال في تعريف الحزن: أسى عميق خاصة عندما ينتج عن موت شخص ما [٤].

"intense sorrow, especially caused by someone's death"

وفي تعريفه للحزن، كرر معجم ماكميلان الربط بين الحزن والموت [٥]

"a strong feeling of sadness, usually because someone has died»

أما موسوعة ويكيبيديا فقد أضافت الجديد الغريب حين قالت: »الحزن ردة فعل للفقد، وهو فقد متعلق بالفرد ويمكن لمسه أو قياسه [٦].

rief is the reaction to loss Grief is a loss being related to. something لأ «that the individual can touch or measure

والغريب في هذا التعريف أن كثيراً من الحزن لا يخضع لهذا التقنين ولا يمكن لمسه أو قياسه.

نستطيع القول –بكثير من الاطمئنان– أن الشعر العربي القديم لم انتشار الحزن كظاهرة، وربما نستطيع التأريخ لظهور الحزن في الشعر العربي، كظاهرة واضحة لها منظّروها، بمطالع القرن العشرين، أي مع بدايات الرومانسية العربية التي وُجدت بتأثير مباشر من رومانسية الغرب، ولقد لازم الحزن الشعر الرومانسي، حتى إنك لتعجب إذ تجد رومانسياً غير حزين. وقد امتدت ظاهرة الحزن إلى شعرنا المعاصر، وقد لاحظ د. عز الدين إسماعيل ذلك في وقت مبكر إذ يقول: وفي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى

صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إن الحزن صار محوراً أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد [٧] . ومن المؤكد أن الحزن في الشعر المعاصر يختلف تماماً عن ذلك الحزن الرومانسي.

يقول الدكتور ناجي نجيب في تفسيره للحزن عند الشعراء، وإن اختص صلاح عبد الصبور الذي بلغ من ملازمة الحزن أن قال: «الإنسان كائن مفكر حزين [٨] فيما نقله عنه الناقد ياسين رفاعية «وقد استقلّ الحزن عن مسبباته وبواعثه. فقد تحوّل إلى إطار ذهني وجداني، وإلى أسلوب شعري بحيث يعجز صاحب الحزن أن يحدّد لك أسبابه ومصادره، فقد تداخلت الأسباب والمصادر، وانصهرت في حالة وجدانية شاملة، لا مهرب منها ولا غنى عنها، فالحزن عند صاحب الحزن شيء دائم لا عارض، وهو قدره وما أخذ به نفسه في مواجهة الكون المختلّ والواقع المريض. فمن طبيعة الحزن إذا امتدّ به الزمن أن يستقل عن مسبباته، ويتحوّل إلى حالة مزاجية وجدانية شاملة قد تشتدّ وقد تنبسط بفعل المؤثرات الخارجية، لكنه موقف احتجاج شعوري عام. واحتماء في حنايا الذات، ومعاناة من الوحدة والانتظار، وأيضاً الحنين إلى شيء ماضٍ أو مفتقد أو قل إنه حلم بالماضي أو بالعودة. والحزن إذا امتد به الزمن يصبح من مكوّنات الذات الإنسانية، يصبح ذلك الشطر المهم من الذات، والذي تركن إليه في اضطرابها، والحزن في هذا المعنى موقف نفسي وجداني أو فلسفي خاص وهو لون من «الصوفية دون تصوّف [٩]

كان الحزن هو السمة الغالبة على الديوان موضوع الدراسة، لا تخلو منه قصيدة من قصائده، وقد بلغ من إلحاح الحزن على الشاعر أن تكررت هذه الكلمة ومشتقاتها في الديوان ٣١٢ مرة، هذا بخلاف كلمات كثيرة قريبة من الحزن، مثل الكآبة والوحشة والتوحد. . إلخ.

ويرى علم النفس في هذا الأمر ظاهرة مرضية يطلق عليها اسم «هوس الحزن».

وعليه فقد كان الحزن– في الديوان موضوع الدراسة – مركز كون الشاعر، وكانت هناك مجموعة من الأجرام تدور في فلك هذا المركز: كالموت ورحيل الأحبة، وغيرها.

هذا، ولم يقتصر الحزن عند الشاعر على الديوان الذي نقوم بدراسته، بل امتدّ إلى باقي أشعاره ووصل به الأمر أن كتب «لامية للحزن» وذلك في مقابل لامية العرب للشنفرى.

ولقد رأى الباحث أن أفضل طريقة للتعرف إلى ظاهرة الحزن في الديوان تكمن في تتبع:

١. دوافع الحزن.

٢. آليات التعبير عنه.

والحزن ظاهرة معقدة، ذلك أن دوافع الحزن كثيراً ما تكون غامضة وغير معروفة حتى بالنسبة للشخص الحزين نفسه. لذا سوف يقتصر الحديث عن دوافع الحزن، ما ظهر منها، أما ما بَطُن فمتروك لمن يستطيع سبر أغوار النفس الإنسانية وإدراك كوامنها. ولقد عبر غير شاعر عن عدم معرفة أسباب هذا الحزن، وهذا ما يجعله حزناً مستديماً، أو بتعبير الكندي " إن كل ألم لا يعرف سببه لا يرجى شفاؤه. (١٠)

ولقد حاول الشاعر أن يستبطن حزنه ويعرّفه أكثر من مرة، ومن ذلك قوله في قصيدة خصصها لمحاولة التعرف على هذا الحزن بعنوان «ربابة وخريف:

الحزن من خمر وأغنية وخبز
الحزن عاشقة مضت بجرارها للنبع/ فاختلفت ضفيرتها مع الريحان. . .
الحزن رجع صبية كانت تطرز من خيوط الفجر/ ثوب زفافها الوردي (١١)

ويستطرد الشاعر في هذه الصورة حتى نهايتها في ستة وثلاثين سطراً شعرياً، ثم يعود لتجسيد الحزن في صورة أخرى:

الحزن أن نبكي ولا ندري لماذا. .
الحزن إنجيل النهايات
الحزن نبض الحب في شريان أغنية/ يشردها الصدى
رنة المواويل العليلة بالحداء/ شمس العماء المر
هو كوخ عشاق قدامى في الهوى/ تركوا البنفسج خلف باب الدار وانصرفوا
الحزن خمس شرائط بيضاء/ تربطها الصغيرة في جديلتها
ليهواها الصغير على طريق المدرسة
الحزن أن نمضي إلى باب الخريف/ مكفكفين دموعنا. . . إلخ «ص٢١٥»

ولا تزيدنا توضيحاته إلا غموضاً ومزيداً من التوهان في بحر الحزن مترامي الأطراف، بحيث يتأكد أكثر أن عوامل الحزن الدفينة أكثر من عوامله الظاهرة.

القسم الأول ـ دوافع الحزن:

استخلص الباحث هذه الدوافع بعد استقراء قصائد الديوان المدروس، وقد حاول تجنب وضع أفكار خاصة وفرضها على الديوان فرضاً. وقد جاءت هذه الدوافع كما يأتي:

- **أولاً– الاغتراب:**

ساد التيار القومي في الشعر العربي قرابة ثلاثة عقود من (١٩٥٢ – ١٩٧٩) ، لكن هذا التيار مرّ بانتكاسة شديدة تمثلت في هزيمة ١٩٦٧ التي هزت مقولاته بشدة، ثم جاءت

حرب ١٩٧٣ بنتائج محدودة أكدت للعرب فشل المشروع القومي الذي تبنى تحرير فلسطين أولاً، ثم قيام دولة عربية موحدة وقوية، وقد تلا الحرب سيطرة القوى الرجعية في معظم البلاد العربية، جاءت أخيراً اتفاقية السلام مع إسرائيل لتكون المسمار الأخير في نعش المشروع القومي. اكتشف الشعراء فجأة أن كل أشعارهم القومية والوطنية كانت نوعاً من الوهم، لقد فقدوا مشروعهم القومي الذي عدوّه في حينها مبرر وجودهم.

كانت النتيجة الطبيعية لكل ذلك وقوع المثقفين العرب عامة، والشعراء خاصة، فريسة الاغتراب، لذا انكفأ هؤلاء على ذواتهم في حالة شديدة من اليأس والإحباط، وساد شعرهم حالة من البكاء ؛ بعضهم من بكى على ما آلت إليه الأمة العربية، ومنهم من اتخذ بديلاً موضوعياً أفرغ من خلاله أزمته، فبكى من الحب والهجران، وأظهر حزناً شديداً غير واضح الأسباب.

اتضحت هذه الظاهرة لدى شعراء التسعينات في سوريا أكثر من غيرهم، ذلك أنهم كانوا أكثر من غيرهم ارتباطاً بالمبادئ «المثالية» التي أطلقها القوميون العرب.

وكان الاغتراب هو تلك الحالة المركبة من الشعور بالغربة إذ أن الاغتراب هو شعور أولاً، أي ظاهرة سيكولوجية، الغربة التي تتخذ مستويات متعددة، بدءاً من الشعور بانفصال الذات عن الآخرين وعن محيطها. عن معطيات هذا المحيط، فالذات المغتربة هي الذات المعزولة، الذات التي فقدت قناة التواصل، وفرصة التواصل، وهذه الذات تنكفئ على نفسها، وتؤثر الصمت غالباً على الكلام، غير أن الاغتراب صناعة سلطة ما وممارستها في معظم الأحوال.

« إن السلطة أيا كان طابعها تعمل وفق آليتي (الإدماج– الإقصاء) في تعاملها مع من هم ضمن مجال نفوذها، سواء كانوا داخل أو خارج كيانها المؤسساتي. . . فالسلطة تحاول احتواء وإدماج من هم مستعدون، أو مضطرون لعملية الدمج، وإقصاء وتهميش، أو حتى إبادة من يكونون عصيين على ذلك. وكل سلطة تخلق أعداءها.

إن وعي المثقف النقدي كفيل بجعله على غير وفاق، وعلى الدوام، مع العالم.

واستناداً إلى هذه المقدمة يمكن أن نفهم فكرة حتمية اغتراب المثقفين في ظل السلطات كلها، ولا سيّما الجائرة منها. [١٢] والاغتراب أزمة الإنسان المعاصر، إنه نتيجة طبيعية لكل التعقيد والاستلاب اللذين طالا الحياة الإنسانية، وقضيا على ما فيها من بساطة. والاغتراب سلوك بشري يفرض على الإنسان قهراً في أغلب الأحيان» [١٣] . وعلى الرغم من تعدد آراء الفلاسفة والمفكرين في مفهوم الاغتراب، إلا أن معظمهم يرى أن الإنسان المغترب يعاني من توتر نفسي وقلق، والشعور بعدم القدرة على الانسجام مع أفراد مجتمعه والإحساس

بالضياع والظلم، وفقدان الحرية والقدرة على المواجهة والانسجام النفسي مع الذات [١٤].

ويرى أحد الباحثين أن مظاهر العنف والتسلط والتفكير القطعي والإحساس الموحش الذي يصيب بعض الأفراد والجماعات بالعزلة والعجز واللاجدوى والتشيؤ والانحلال من القيم وانهيار المعايير في البناء القيمي للفرد والمجتمع، كل هذه المظاهر يمكن تفسيرها بالاغتراب» [١٥].

أما نتائج الاغتراب السياسي فتتمثل في سلوك سلبي، وفيه ينسحب المغترب داخل نفسه أو داخل بيته أو أصغر وحدة اجتماعية يمكن الركون إليها، ويظهر عدم المبالاة تجاه المجتمع، ويقترن ذلك باكتئاب وسوداوية وميل للتنفيس في الأماكن الأكثر ضعفاً في محيطه الصغير الذي غالباً ما يكون الأسرة، مع ميل مستمر للتذمر والشكوى [١٦].

يُفضى إخفاق المثقف إلى اغترابه، إلى انفصاله عما حوله. . يدير عينيه إلى الجهة الأخرى الخالية، يفكر بالهرب، ويحلم بالمنفى. . وإن لم يجد هذا المنفى الفيزيقي، صنع عالماً من الخيال، يوتوبيا، وعاش فيها حزيناً مستوحشاً، لذا أصبح ارتباط المغترب بالواقع ضعيفاً جداً.

وليس غريباً أن يتخذ الشاعر المغترب من الحب متنفسا له، وربما يكون ذلك هو الأكثر شيوعا بين الشعراء، ويعرض بعض النقاد صوراً «لامتشاج المرأة بدلالات تتجاوز كونها مجرد تجسيد لعاطفة الحب أو تأطير لمنظور غزلي، ويدلنا هذا الامتزاج الدلالي على أن لغة الشعر مهما يكن تباعده الزمني أو فاصلها التاريخي تظل حمالة، ذات وجوه.

فالشاعر يحمل همومه وطموحاته التي تنتصب أمامها العقبات الحياتية ما يجعل أداءه الشعري يكتنز في داخله تلك الهموم وهذه الطموحات، ويدفع لغة الشعر لتصبح معادلة نفسية تمد جذورها في تربة همومه الذاتية، وكأن حديث الحب إنما هو حب لتلك الطموحات التي تنتصب أمامها تلك المعوّقات، ولذلك سرعان ما يمتزج هذا الحب بالحزن مباشرة. [١٧]

يصدق ما تقدم على طالب هماش بصورة تكاد تكون كاملة، ذلك أن ديوانه محل الدراسة لا يمت للواقع بأية صلة، ولم يوجد فيه، على كبر حجمه، سطر واحد يتحدث فيه عن الواقع، وإنما توزع بين الحزن المجهول المصدر، والوحشة والبكاء والذكريات القديمة، لذا أغلق الشاعر على نفسه «غرفة روحه»، وانسحب داخل قوقعته:

يا عازف المزمار شردني! / لأخلع خرقة الأحزان عن روحي المهيضة « ص٦٧ »
إنني أقفلت شباكي على نفسي الحزينة/ واقتعدت الليل
منسياً على باب المزار/ فبكيت من يأسي قليلاً
وانصرفت كجرة الخمر العتيق/ إلى عجوز الانتظار

وفي حمأة الاغتراب، يشعر بوحدة قاتلة، يتكرر هذا الشعور بالوحدة على مدى قصائد الديوان، فيضع عنوان قصيدة له «غربة الرجل الوحيد « ويضع عنواناً آخر، وقد جعله عنواناً للديوان « عم مساءً أيها الرجل الغريب «.

وما يزيد هذا الاغتراب ألماً تلك الوحدة القاسية، فقد يكون السجن مؤلماً، ولكن رفاق السجن قد يخففون من هذا الألم ، أما الشاعر فإنه وحيد في غربته هذه بلا أنيس أو رفيق:

قد صار وقتي مفرداً/ ووجوه أصحابي معلقة «ص١٨»
على شجر المنافي/ كالتصاوير القديمة فوق جدران الشقاء

أو يبكي من هذه الوحدة:

يا أيها الولد الكئيب! «ص٨»
فارقت دهرك، والأحبة قد نسوك
وصرت وحدك في مغيب العمر

وتبعث هذه الغربة والوحدة الوحشة في أعماق روح الشاعر:

سأم يملأ قاع الروح بالوحشة «ص٢٢»
والأفق غراب ناعب يخفق/ في العزلة

ومن البديهي أن تستثير كل هذه الغربة والوحشة والوحدة والضياع، الحزن في نفس الشاعر: من سيضم حزنك يا غريب

أو قوله ص٢٥:

عم مساءً أيها الكهل الحزين. .
ضارباً في وحشة البحران/ وحدك!
فارفع المرساة واضرب بعصاك/ الأرض،
واحفر في سواد الليل لحدك!
عم مساءً/ يا غريباً جالساً/ يقرأ توراة الأفول!

وهكذا يمضي الشاعر في التعبير عن غربته وضياعه ووحدته وحزنه بل ويأسه، وكل معاني الاغتراب دون أن يشير من قريب أو بعيد للأسباب السياسية أو الاجتماعية لهذا الاغتراب، ودون ثورة أو رفض، ذلك أن رد فعله إزاء الاغتراب كان سلبياً ومجرد انسحاب.

- **ثانياً- رحيل الأحبة:**

لعل أوضح أسباب الحزن في الديوان موضوع الدراسة يكمن في رحيل الأحبة، فلقد افتتح الشاعر ديوانه بقوله: نأتِ الديار

فالنأي إذن والفراق والرحيل والبعاد، وكلها تحمل المعنى ذاته، هي الهم الأكبر للشاعر، وهي التي سببت له الحزن، يقول في الافتتاحية بعنوان:

الوقوف على أطلال الوحشة «ص٨»

نأت الديارُ/ فمن سيؤنسُ روحكَ المهجورَ
يا أيها الولدُ الكئيبُ! / فارقتَ دهركَ، والأحبةُ قد نسوكَ
لا النفسُ طابتْ بعدهم سَكَنَاً/ ولا سودُ الليالي بعدما ابتعدوا تطيبُ.
يا أنتَ يقتلكَ الفراقُ

وسنجد بكاء الراحلين من الأحبة في خاتمة الديوان على نفس النسق "ص٢٣٧":

إن الحماماتِ التي طيّرتها قبلَ الرحيلِ/ قضتْ،
وعادَ البيتُ يوحشهُ المغيبُ./ ولقلبكَ المجروح
رجعُ حدائهمْ في الروحِ/ يابْنَ الدمعِ أينكَ منهمُ؟
البيدُ بينكمُ،/ وتقطيعُ الربابات الكئيبُ!

وما بين الافتتاحية والخاتمة نجد رحيل الأحبة لازمة متكررة في معظم القصائد، رحيل وفراق يحفل بالمرارة والأسى، ويصرّح الشاعر بشكل مباشر بما أحدثه كل هذا الفراق قائلاً:

أنحل جسمي فراق الأحبة" ص١٨٧"

ويعطينا في موقع آخر مفتاح شخصيته الشعرية:

وبكيت طول العمر من غابوا "ص٧٢"

وعليه فقد تكررت كلمات الفراق والرحيل والوداع والهجران وما يستتبع ذلك من حزن وبكاء بشكل لافت للنظر، ما يعني أن هذا العنصر كان من أهم أسباب ودوافع الحزن في الديوان. يقول الشاعر بعنوان: عجوز الانتظار"ص٦٢":

يا سيدَ الأحزانِ أثكلني حبيبيْ/ الأرضُ موحشةٌ بدونِ يديه
والأيامُ باكيةٌ كتمثالٍ ضريرْ/ والحمامُ الغضُّ ينتظرُ الرسائلَ
من غيابِ الراحلينْ/ مروا على كوخي وضاعوا
سأعولُ ما نبحتْ ذئابٌ في دميْ،/ وبكيتُ طولَ العمرِ من غابوا. .

وقد خصص الشاعر قصائد كاملة لبكاء الراحلين، سواء من رحلوا عنه أو من رحل عنهم، ولعل أبرز قصيدة في هذا المجال " مرثية القرية الضائعة"، قريته التي رحل عنها وغاب مدة ثلاثين عاماً أسماها ثلاثين مرثية، وعندما عاد وجد الذين أحبهم قد رحلوا فأخذ ينوح على ذكرياتهم: "ص١٠٥"

♦ ثالثاً- ضياع العمر:

يشعر الشاعر أن عمره قد تسرب من بين أصابعه كما يتسرب الماء، استيقظ فجأة فوجد نفسه وقد اكتهل، فحاول أن يقبض على هذا العمر، لكن دون جدوى، لذا جاءت كتابته عن عمره المنساب من بين أصابعه أشبه بكتابة مارسيل بروست (بحثا عن الزمن المفقود) ولكن بروست حاول أن يعيش الزمن ثانية عن طريقة معايشته لما فات من عمره واستبطانه له [١٨] ، أما شاعرنا فإنه لا يملك إلا أن يبكي نفسه ويبكي عمره الذي فات، ونرى الحزن شاخصاً أمام عمره، فالأحبة رحلوا جميعا، والعمر رحل، والحياة كما يراها:

وداع كلها الدنيا وداع

ها هو الشاعر يصور تسرب العمر من بين يديه: «ص٢٥»:

أغلقت خمس أصابع في الليل، ثم فتحتها
فإذا بشمس العمر غاربة، وأيلول الفراغ مدوياً

فالعمر يمضي خلسة، ويمضي بسرعة: «ص٤٦»:

يدور هذا العمر في عجل

وهو في سرعة الرمح: «ص٥٦: »:

معتمراً يأسه البدوي على العمر، والعمر رمح

وقصر العمر صورة متكررة عند الشاعر: «ص٣٢»

فكل نصيبي من الدهر ردح، وكل نصيبي من الحسن قبح

وهنا لا بد أن نشير إلى أن الشاعر لم يخصص قصائد لرحيل الأحبة وأخرى لضياع العمر، وثالثة للموت، وهكذا، وإنما كانت مشاعره متداخلة، وعواطفه مضطربة، وكثيراً ما اختلط هذا بذاك، وربما كانت هذه الصورة الحزينة تحمل حزن رحيل الأحبة وحزن ضياع العمر معاً، وقد يكون إيقاع الرحيل في هذه وتلك وفي الموت واليأس كل هذه العناصر قد تشكل الصورة، لذا فإن محاولة فصل كل عنصر على حدة أمر تقتضيه منهجية الدراسة فقط.

ومن الصور التي يختلط فيها بكاء العمر وبكاء الأحبة معاً قوله «ص٧»

فارقت دهرك والأحبة قد نسوك/ وصرت وحدك في مغيب العمر

أو قوله «ص٩»:

لكن عمرك راحل في الريح

ويتداخل مرور العمر كمر السحاب في صورة ضبابية لدى الشاعر: «ص٢٧»

والغيم يعبر من خلف نافذة العمر/ مثل بقايا المواويل

وتلحّ الصورة ذاتها على الشاعر في موضع آخر فيعود لتشبيه العمر بالغيم، «ص٣٠»

لكأن أيامي رحيل الغيم/ خلف الغيم

وهذا الإحساس الحاد برحيل العمر جعل الشاعر يستخدم ألفاظ المغيب والخريف والكهولة بكثرة لافتة. يقول مستخدما الخريف والغروب مقابلاً للعمر: «ص١٦٤»

هذا خريف أخير/ سنذهب منفردين

ويعود الشاعر لاستخدام الغروب والخريف لضياع العمر: «ص٦٤»

كأن غابت الشمس إلا قليلاً/ ولم يبق غير خريف

وفي عمر الكهولة هذا يختلف مذاق الحياة، ويختلف كل شيء: «ص٥٥»

ونرى السنين كأنها شاخت! وقد شابت ذوائبها
وفاتَ رحيلنا التالي قطارُ العمرِ/ وارتحلَ الشبابْ.

لذا يرى الشاعر أنه لم يبق أمامه سوى الرحيل: «ص١٧٧»

كل الذين بعمرنا/ قطعوا جذوع حياتهم ومضوا

وهذا ما يزيد من المرارة والحزن، أن العمر مضى حافلاً بالأحزان، مثقلاً بالهموم، فلو كان هذا العمر حافلاً بالسعادة لما شعر الشاعر بكل هذه اليُتم: «ص٢٢٥»

يا طير مرّ العمر مجروحا

ويشتد تأثير انسياب العمر حتى يحفر في الروح أخاديده، وذلك في صورتين متماثلتين يقول في الأولى: «ص٣٦»

ولكنني الآن أشعر/ ظفر الكهولة يحفر في الروح
أنفاقَهُ المظلمات،/ وثعلبةَ الأربعين
تشقُّ أخاديدها عبرَ وجهي الحزين،

وهذا ما يبعث ثورة الأحزان:

ويشتدّ حزنُ المهبْ/ وحزنٍ تعودّتُ علقمَهُ الفجَّ

ولأن الكهولة صارت الهاجس الأبدي لدى الشاعر، لذا فإنه يرى نفسه كهلاً فقط: «ص٢٤»

عم مساءً أيها الكهل الحزين
عم مساءً أيها الكهل الكهول

♦ رابعاً- الموت:

من المنطقي أن يُفضى رحيل العمر إلى الموت، ولعل الحزن على العمر المنصرم هباءً يختلف عن الحزن المنبعث من الموت، فالموت يفجر الخوف، ويفجر التأمل في الحياة، والموت يفجر التساؤلات، لذا كان غريباً أن يفجر الحزن لدى الشاعر، صحيح أن موت الآخرين يسبب الحزن، ولكن الشاعر يتحدث عن موته هو، ويتأمل موته هو، ويتوقع موته هو، كل هذا في حزن عميق «ص٢٩»:

لكأنما هذه الحياة خليلة للموت/ بنت دموعنا في الليل
فلاحون نحرثها/ وتحرثنا السنين

فالشاعر يرى هذا التلازم الأبدي بين الحياة والموت، وكأنما يكتشفه لأول مرة، ويشير إلى العلاقة الجدلية بين الإنسان والموت.

وإذا تحدث الشاعر عن موت الإنسان بعامة، فإنه يعود ليرى موته هو بخاصة «ص٥٤»

أبداً يحلّقُ طائرٌ/ بيني وبين الموت،
والأمطارُ تسقطُ كالبكاء

وهو يرى الموت المحدق به في صورة ملحة «ص٥٠»:

وكأنني فزاعة للموت في حقل من الغربان

وكما عاش حزيناً وحيداً شريداً، فإنه يرى موته أيضاً على الشاكلة نفسها: «ص٤٠»

لن تبكي عليكَ غزالةٌ/ لتصيرَ أيّوباً على الأيام
بل ستموتُ وحدكَ في شتاءٍ ماطرٍ، ناءٍ/ كما فزاعة للحزن

وكثيراً ما صور الشاعر دورة الحياة، ليبدأ من البداية، ولكن الملاحظ أنه يصل بسرعة غريبة إلى النهاية، أي الموت «ص٣٦»:

أنا الطفلُ/ أوّل يوم رأيتُ نبيّاً
فشيخاً، فكهلاً/ وراحت تدورُ بَيَ الأرضُ/ بينَ القبور
إلى أن رأيتُ وجودي قريباً/ من الموتِ،

فهو يستعيد حياته فيما يعرف «بالفلاش باك»أو الارتداد، ولكن حتى في عز دورة الحياة هذه كان يعيش بين الموت (راحت تدور به الأرض بين القبور) حتى وصل النهاية بهذه السرعة فانصرف إلى موته بهدوء، ولكن بحزن. وفي آخر قصيدة من الديوان، وقبل الجدارية التي تعد (اختصاراً للديوان) يعود الشاعر لدورة الحياة من جديد، وكالعادة يتكلم عن البدايات وعن الحياة، ثم يصل بسرعة إلى الموت، فهو هاجسه الأكبر، إنه الهوة التي

يحدق فيها: ص١٣٤

جرحنا التراب بآثار أقدامنا. . ومحوناه
ثم كبرنا/ فلم نستطع فك أحرفه/ أو قراءة تلك الكتابة
وغيبنا الليل بين القبور/ فجاء صغار لهم نفس أوصافنا
علقونا بجدرانهم صامتين، يحدق في موتنا خنجر
وتنوح علينا ربابة

فلم تكن الحياة إذن إلا جرح «للتراب بآثار أقدامنا» ثم تدور الحياة بسرعة ليأتي جيل آخر يحل محل الجيل السابق، ويفعل الشيء ذاته وكل نصيبنا أن يعلق أبناؤنا صورنا على الحيطان محاطين بالموت من كل جانب.

ولو أخذنا قصيدة واحدة لنبرز من خلالها إلحاح الموت على وجدان الشاعر، سنجد في قصيدة «أرملة مغني الرباب الحزين « الكفاية، ففي العنوان تعنى الأرملة تلك التي مات عنها زوجها، فالموت يبدأ من العنوان.

ثم يقدم صورة أولى يتحدث فيها عن النهايات، والضياع والوحشة: «ص٢٨»

ولم تبقَ غيرُ البراري التي/ يهرعُ القلبُ نحو حواكيرها
فاغراً فاهُ كالذئب،/ وهو يراكضُ أنثاه/ في شهوةِ الموت

ورغم ضبابية الصورة إلا أن ما يرشح منها هو الانتهاء (لم تبق إلا البراري) وقوة الموت التي أعطاها صورة شهوة الموت.

وفي صورة ثانية يتحدث عن حمص، وربما هي ذاتها التي جعلها «أرملة» «ص٣٠»

وحمص حنين الغريب إلى الموت

وهي صورة أخرى للموت أكثر ضبابية من الأولى، وإن كانت ترشح الكثير من الأسى والحزن، وقد عاد الشاعر في قصيدة أخرى لذكر الحنين إلى الموت: «ص١٤١»

ونرى زمنا بائدا/ ومدينة (منحوتة من توقنا للموت)

وبالعودة إلى قصيدة أرملة مغني الرباب الحزين، نجد صورة أخرى للموت «ص٣١»

كذئب من الدمع يقعي بجانبها/ حزنها البدوي

ويغمض عينين معتمتين على الموت/ في جزع مثل فزاعة للنصوب

ثم يضيف:

وحمصُ لفيفُ الحمام/ الذي نقتفيه إذا حاقنا الموتُ،
. . . وحمصُ الفتاة التي خصَّها الوعرُ بالثكلِ

وهكذا يحشد الشاعر صور الموت حشداً، هذا بخلاف معاني أخرى يمكن تحليلها والخروج بالنتيجة عينها: الموت .

لم يفلسف الشاعر إذن معنى الموت، ولم يتخذه للعبرة أو التعبير عن موقف إزاء الحياة، وإنما كان مصدراً للحزن فقط، وهاجساً ملحّاً يبعث الأسى.

♦ **خامساً – اليأس**:

تتواصل بواعث الحزن عند الشاعر، فمن رحيل الأحبة إلى ضياع العمر إلى الموت إلى اليأس، حيث تتواصل العوامل في تضافر وتشابك إذ يصعب– أحياناً– الفصل بين هذا العامل وذاك، ولكنها في النهاية تجثم على صدر الشاعر، ويكون اليأس هو النتيجة المنطقية لكل ما سبق، فينبعث من ذلك أنين موجع، في نغم شعري عذب، لأن اللوحة التي يرسمها الشاعر في ديوانه سوداوية، يكاد سوادها يقطر وإن لم تعصره تحليلات النقد.

في أول لوحة من لوحات اليأس، نجد ارتباطه الوثيق بالموت: «ص٢٩»

لكأنما هذه الحياة خليلة للموت
وحدي أجاهر في جهات الحزن/ بالخسران
أرفع راحتي في وجه الصبر/ لاجدوى

فاللاجدوى هذه سببها الوحيد: الموت، ولا حيلة في مقاومته، لذا يعلن الشاعر يأسه منذ البداية.

ويسيطر اليأس على الشاعر في القصيدة أكثر من غيرها، فلا يرى لوجوده أي معنى أو هدف في الحياة:

أأنا الندامة أم سواد حالك/ أأنا طليق أم سجين
أأنا صراخ الروح في المطلق/ أم رجعها الخاوي على طلل الحدا الأعتق؟
أم عزلة مضروبة في الليل/ تلفظها العقارب

وتتوالى صور اليأس في القصيدة على الوتيرة نفسها:

دمع أسود ينساب من شرياني/ المقطوع
وقلبٌ خافقٌ باليأسِ/ يسكنني،/ وتملؤني الذنوبْ!

وكما تلازم الموت مع اليأس، فإن تلازمهما مع الحزن أمر ثابت «ص١٣»:

لا شيء سوى ثعلبة الحزن/ ولون الندم الأسود
واليأس وأصداء الرثاء

وفي عبثية واضحة، يضع الشاعر عنوان قصيدة أخرى هو:

«كأني ما زلت أعدو ورائي «ص٣٤

. . . كأنيَ من أوّل العمر/ ما زلتُ أعدو ورائيْ!!
. . . منحدراً من أعالي غنائي/ إلى هوّة اليأس
وإذ يستبد به اليأس، لا يجد بداً من أن يذهب طواعية إلى الموت.

وتتكرر عدمية الحياة بالنسبة له، وتتكرر صورة حرث الريح في أشعاره «ص١٢٩»:

كأني يا طير فلاح لحرث الريح/ في فصل الشتاء

لكن اليأس يستولد الحزن الشديد فيضيف :

يا طير مرّ العمر مجروحا/ ومبحوح نواح الناي في الأنحاء

ويتجسد يأس الشاعر في لوحة من أكثر لوحاته تعبيراً «ص١٦»:

ستدق أبواب الأحبة/ ثم ترجع باكياً
كيما تربّي الريحَ بينَ جدائلِ الصبَّارِ،
ترفعُ جثّةَ الأيامِ تمثالاً من الحسراتِ
أو صنَمَ انتظارْ.

♦ **سادساً- الحنين إلى الذكريات:**

إن افتقاد الشاعر لكل معاني الأمان والحب وشعوره العميق بالاغتراب، كل هذا جعله يجد جنته في الماضي، لذا وجدنا حنينه للماضي مجسداً بكل ما فيه من أشخاص وأماكن وذكريات شديدة الحلاوة، في مواجهة واقع شديد المرارة، اتضح ذلك في العديد من قصائد الديوان، لكنه أفرد قصيدة طويلة، هي «مرثية القرية الضائعة» للبكاء بين يدي تلك الذكريات، لذا كانت هذه القرية هي يوتوبيا الشاعر، يستعيد كل شيء فيها: طفولته وبراءته، وأصدقاءه، وقد غادر القرية ثلاثين عاماً أسماها (ثلاثين مرثية) «ص ١٠٣»:

وآتيك يا قرية الآن/ من جهة الريح
نسراً عجوزاً/ يمدّ جناحيه فوق هشير الهواء
وينثر ريش كهولته/ في مهبِّ عذابكْ
وآتيك من دكنة الليل/ كيما أنيخ بكائي ببابك
وأنزل عن ظهري السنوات التي شردتني
وراء تلال الغروب/ ثلاثين مرثية عن ديارك

وبعد هذا المطلع «الطللي» أو هذه الصلاة التي يقدمها لقرية ذكرياته شاكياً لها ما عاناه في ثلاثين سنة من البعد عنها، يبدأ في استرجاع الأشخاص، وأولهم حب طفولته:

أما آن لي أن أعود إلى طفلة/ كذبتها المراجيح يوماً
لأربط سبع شرائط خضراء في/ شعرها القروي

ثم تكون الشخصية الثانية التي يفتقدها هي ذلك الطفل الذي كانه قبل ثلاثين عاماً، يستعيد براءته التي فقدها في بلاد الغربة، يسترجع ألعابه ولهوه ورفاق الطفولة:

وأسأل عن ذلك الطفل/ كي أتأمل آثار خطوته في التراب
وأبحث عن ثوب دميته الخشبية/ بين بقايا الخرق.
أما آن لي أن أعود صغيراً/ على درج الدار
كي أتسلق أشجار جدي القديمة/ وأبني لروحي عشاً عليها/ فأخلد للنوم. .
أجمع ضحك العصافير من شجر اللوز/ أركض خلف الحساسين/ كيما أسابق خالد

هنا يدخل شخص آخر من ذكريات الطفولة التي يستدعيها الشاعر:

فيسبقنا القمح/ فتسبقنا قبرات الحواكير
ركضنا وراء الغيوم إلى أن تعبنا/ رأينا على ضفة النهر نفس الصبية

ومن البديهي أن تستدعي هذه الذكريات الحزن في ثناياها:

كأن لها جسدُ جارح الحزن/ تهدل فيه حمائم مكوية بالدموع
وحزن غمامة

وإذ يصف تلك الصبية التي رآها وصاحبه على ضفة النهر، وصفاً عفوياً حنوناً ملائكيا، يصف أيضاً بداية انبعاث مشاعر الحب، بداية تفتح قلبيهما على الحب، ثم يستبد به الحنين ثانية، فيعود إلى الذكريات يبحث عن ذاته وعن رفاقه:

فأين الصبي الذي/ كان يركض خلف الفراشات/ من حقلة الورد حتى أقاصي القرى؟
وأين سعاد التي واعدتني/ لنحفظ درس النشيد وراء حقول الذرة!
ترى/ ما الذي أخّرّ الطفلة القروية

وهكذا ظلّ يعتصر الذكريات في القصيدة، وذلك بعد أن يستعيدها ويعيشها في خياله ثانية.

كما جاءت القصيدة في تنقلات بين الحاضر والماضي، كلما واجه الشاعر واقعه الأليم ارتد سريعاً إلى الماضي السعيد، في تداعٍ حر من الذكريات.

ويعترف الشاعر بعيداً عن التقريرية الجافة أن ذكريات الطفولة هي أجمل ما لديه:

إذن أخبروها/ بأن الحفيف الذي مر يوما على
ردهة الروح/ لا زال أجمل ما بي
. . . . . أنحل جسمي فراق الأحبة

ويستطرد ليذكر بقية أفراد الصبا، أو ليسترجع بقية روحه، ثم يتوقف عند ذكرى أبيه:

كلُّ الأحبةِ غابوا! / وغابَ (أبو طالب) المستحيلْ!!

أبي إنَّ قلبي يراكْ! / تدبُّ على الغيم/ مثلَ هلالٍ من الحزنِ
والمشرقُ الأبديّ يردّدُ من شَرفة الصبحِ
رَجْعَ غناكْ/ كأنكَ يا أبتي في غيابكَ/ أيقونةَ من نَدَمْ

وفي هذا التداعي الحر ينتقل الحديث من شخص لآخر بسهولة، وكل ذكرى تستدعى ذكرى ثانية، فينتقل من الحديث عن أبيه إلى الحديث عن سعاد، ثم خالد، ثم سعاد وحفلات الرقص، إنه يستعيد حياته الماضية بكل تفاصيلها. وعندما يكتشف أن هذا الماضي ليس سوى ظلال لا وجود لها، وأن سعاد حبيبة الطفولة مجرد ذكرى، يصرخ:

يا عازفَ الزمرِ أينَ سعادْ؟ / أعدها إليَّ بحقِّ الطفولةِ!

ولعل حلاوة الذكريات هي ما دفع الشاعر للاسترسال في قصيدته لتصبح أطول قصائد الديوان (إحدى عشرة صفحة من القطع الكبير) فلقد سمحت له الذكريات وما فيها من حنين وحزن بالبوح بل والبكاء على أطلال الماضي، بتلذذ حيناً، وحسرة أحياناً أخرى.

♦ **سابعاً- المازوخية**: (١٩)

إن تخصيص ديوان كامل من مائتين وخمسين صحيفة من القطع الكبير، وقرابة أربعة عشر ألف كلمة تدور كلها حول الحزن والألم واللوعة والعذاب والمعاناة، هذا بخلاف دواوين الشاعر الأخرى التي تدور حول المعاني ذاتها، إن هذا يعطي دلالة شبه أكيدة على التلذذ بالألم والمعاناة، وهذا ما اصطلح علم النفس على تسميته بالمازوخية أو المازوشية، وتعني التلذذ بالألم النازل على النفس من الآخرين، وتحمل في طياتها الحزن والفشل والمعاناة، ويربطها البعض (وخاصة فرويد) باللذة الجنسية بينما يرى فيها آخرون التلذذ بالألم بشكل عام.

ومما يعزز هذه الفرضية أمور عدة:

١. تكرار كلمات الحزن والألم واللوعة بشكل مبالغ فيه، بحيث نستطيع القول إن مفردات الديوان توزعت بين الألفاظ الدالة على الحزن والألم وهي مثبتة، والألفاظ الدالة على الفرح والأمل وهي منفية. ومن الشائع أن التكرار يعني في الغالب التلذذ بالألفاظ المكررة، ويلاحظ هذا في الشعر العذري حيث يتردد اسم المحبوبة بكثرة.

٢. ديمومة الحزن والألم، فالإنسان العادي يتكلم عن ألمه منتظراً لحظة انتهاء هذا الألم، أما المازوخي فهو لا يرجو لهذا الألم انتهاءً.

ها هو الشاعر يوصد كل باب في وجه انتهاء الحزن: «ص٤٣»

أنا المتألمُ في الريحِ

من دون إثمٍ ولا أملِ

وينفي الأمل مئات المرات: «ص٥٠»

لا قمرٌ ليبكي أمَّهُ في الليلِ
لا ضوءٌ يناديه تعالَ. .

أرفعُ راحتيْ في وجهِ هذا الصبرِ «ص٥٣»:

« لا جدوى »

لا قمرٌ يضيءُ بليلتي الثكلى «ص٥٤»:
ويحملني على جنحِ الطيوبْ.

ويعود ليؤكد استمرار معاناته حتى الموت «ص٤٧»:

هل كانَ ذنبي أنني «
(أحببتُ حتى الموت) أن أبكي
شقائي فوق صدرِ العامريةِ

ويكرر المعنى ذاته «ص٤٩»:

كأنَّ هذا القفرَ مرآتيْ على الأيام،
والفقدانَ توأمُ حسرتيْ/ عندَ الفراقْ.

٣. ابتكار صور فريدة لهذه المعاناة:

ولعل غرام الشاعر بالحزن والأسى والألم يقابله غرام آخر بابتكار صور متفردة لهذه المعاني، حتى تأتي صوره في لوحات آسرة، تختلف كل لوحة عن الأخرى في الرسم وتتفق معها في الغاية، يقول في قصيدة عجوز الانتظار «ص ٦٧»:

يا عازفَ المزمارِ/ شرّدني وراءكَ في القفارِ!
فإنني شارفتُ أن أبكي / على بابِ المدينة كالغريبِ
مفارقاً هذي الديارْ/ يا عازفَ المزمارِ شردّني!
لأخلعَ خرقةَ الأحزانِ عن روحي المهيضةِ
إنني أقفلتُ شباكي على نفسي الحزينةِ
واقتعدتُ الليلَ/ منسيّاً على بابِ المزارْ
فبكيتُ من يأسيْ قليلاً / وانصرفتُ كجرّةِ الخمرِ العتيقِ
إلى عجوزِ الانتظارْ/ متنهدٌ قلبيْ،
وباكيةٌ دواةُ الحبرِ في روحي / وأيامي غبارْ
فأنا المشرّدُ تحتَ أمطارِ الشتاء

القسم الثاني- آليات التعبير عن الحزن:

استخدم الشاعر العديد من التقنيات الفنية للتعبير عن حزنه وسنتوقف في هذه الدراسة عند تلك التقنيات التي شكلت ظاهرة، نتيجة اعتماده عليها أكثر من غيرها.

♦ **أولاً- التكرار:**

استخدم الشاعر التكرار نظرا لإلحاح بعض الألفاظ بما تحويه من معانٍ على ذهنه وحالته الشعورية، ولعل التكرار بذلك يكون وسيلة للتفريج من إصر الفاجعة التي يحملها الشاعر على كاهله، وهذا التفريج هو ماعرف قديماً بالتطهير وهو الذي جعله أرسطو الغاية من وراء فن المسرح [٢٠]. لجأ الشاعر إلى تكرار معانٍ بعينها مستخدماً أداة النفي « لا» التي وردت في الديوان خمساً وثمانين مرة، وكانت في كل المرات تنفي الأمل وتنفي وجود الحب وتنفي وجود المواسين وتنفي وجود الأمان. . . إلخ.

ولا تكاد تخلو قصيدة من هذا النفي للمعاني الإيجابية، وذلك لتأكيد سيطرة المعاني السلبية والاغتراب.

وعن فائدة التكرار يقول د. شفيع السيد: » ومن الوظائف الفنية الطريفة التي استخدم لها التكرار في الشعر الحرّ اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجرى اللاشعور عند إنسان مأزوم، ففي أغلب الأحيان يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي، أو طرقت ذهنه في التو واللحظة. [٢١]

ولأن الحزن حالة نفسية، ولأن الشاعر عبر عن هذه الحالة النفسية ولم يعبر عن العوامل التي أوصلته لها، وجدنا الأفعال الحركية قليلة، وإن وجدت فهي حركات نفسية شعورية وليست أفعال عادية وذلك مثل قوله» تغتالني الآلام. . إلخ. » وعليه فقد غلبت حالة الوصف على الشاعر، وتقصي الحالة النفسية حتى الثمالة.

استخدم الشاعر مفردات دالة على الحزن، معظمها بشكل مباشر، والقليل منها يعطي هذه الدلالة بشكل غير مباشر، وقد كانت نسبة تكرار المفردات عالية جدا، وهذا بيان بأهم المفردات وعدد مرات ورودها في الديوان: مع ملاحظة أن الكلمة تحوي مشتقاتها وذلك مثل كلمة الحزن التي تشمل حزين، حزانى، محزون:

الكلمة	عدد مرات ورودها
الحزن	٣٠٧
البكاء	٢٧٨

الكلمة	عدد مرات ورودها
الفقد	٢٠٧
الغربة والوحدة	٨٥
اليأس	٩٧
الليل	١٤٢
علامة الاستفهام	١٢٠
الروح	١٢٦
النداء بيا	١٧٨
أدوات موسيقية	١٠٢
النفي بلا	٨٥
الطفولة والأم	٥٨
الحنان	٣٨
ذئب	٢٤

والحق أنه لا يكاد يوجد في الديوان سطر شعري واحد يخلو من الحزن أو بواعثه أو نتائجه، فالحزن هو سدى ولحمة الديوان، ولا إخال أن هناك ديواناً في الشعر العربي قد جمع هذا القدر من مفردات الحزن والبكاء والنواح والعويل والوحشة.

ولو عدنا إلى قضية الاغتراب – السبب الأول والأهم لهذا الحزن – فسنجد أنه بعد أن كان التكرار في شعر الجيل السابق لصالح كلمات مثل الوطن والقتال والصمود والشموخ. . . إلخ من الكلمات ذات النبرة العالية ، لم ترد في الديوان ولو لمرة واحدة، ولم يكن هذا من قبيل الصدفة. والتكرار الذي ذكرناه كان تكراراً للكلمات المفردة، ولكن ورد لدى الشاعر تكرار لجمل بعينها أو بتحريف بسيط في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وذلك مثل:

عم مساءً أيها الرجل الغريب
عم مساءً أيها الفردُ الصموتْ!
عم مساءً أيها الضيفُ الغريب!
عم مساءً أيها الكهلُ الحزينْ. . (مرتان)
عمْ مساءً أيها الكهلُ الكَهُوْلْ!

كما تكررت جملة (تبكي الكمنجات الحزينة) بنصها أربع مرات في قصيدة "ندامى

الحسرة الباكون" وذلك في بداية كل مقطع شعري. وفي بعض الأحيان كان الشاعر يختم القصيدة بالجملة التي بدأها بها، وذلك كما حدث في قصيدة" ليلة مقمرة" وكان مطلعها:

قمرٌ وسبعُ (سنابلٍ) زرقاءَ

في كبدِ السماءِ

وقد كرر الشاعر هذين السطرين في خاتمة القصيدة.

وفي قصيدة "مساءات العنب" كرر السطر الشعري:

فاغرق بحزنك يا خريف

خمس مرات، لكنه في المرة الخامسة قال:

فاغرق لنغرق يا خريف

وكذا في " بحة وحفيف" كرر (أنا وجدائل شعرك) أربع مرات.

كما تكررت جملة "نأت الديار" في قصيدة "الوقوف على أطلال الوحشة " ثلاث مرات وفي الرابعة جاءت مختلفة قليلاً (خلت الديار) .

وفي قصيدة "فراقية للروح والغربة" يكرر سطرين هما:

رباه كيف تطيقني روحي

وتلفظني القبور

في نهاية المقطع الأول ونهاية المقطع الثاني من القصيدة.

أما في قصيدة " قمح" فيكرر السطر الشعري:

فقطع بنايك إني كئيب

خمس مرات في نهاية كل مقطع، وإن كان في المرة الخامسة قد غير فيها قليلا لتصبح:

فقطع بنايك إني حزين. .

وهكذا ليصبح التكرار عزفاً على أكثر الأوتار وجعاً في روح الشاعر.

♦ **ثانياً- توظيف التراث**:

مال الشعراء المعاصرون إلى استكناه الطاقات الكامنة في التراث العربي، لذا وجدناهم يغرفون من معين هذا التراث، منهم من يستخدم شخصيات تراثية، ومنهم من يوظف نصوصاً بعينها. ولعل أهم عوامل العودة إلى التراث واستيحائه إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، »

وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها [٢٢].

ولقد بدأ شاعرنا ديوانه بأول وأقدم صور التراث: أعني الوقوف على الأطلال، بما في هذا الوقوف من بكاء واستبكاء وتذكر ولوعة واشتياق.

في قصيدة «الوقوف على أطلال الوحشة» يعطي العنوان المعنى المباشر للوقوف على الأطلال، كما يبدأ قصيدته بجملة متكررة هي» خلت الديار» ويختمها بالجملة نفسها، وهذا استلهام لمطلع قصيدة لبيد «عفت الديار» إلخ، وهو بهذا التوظيف يعتمد على المخزون الثقافي لدى القارئ الذي قرأ هذا الشعر الزاخر بالوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة الذين سكنوها ذات مرة، ثم أصبحت بعدهم خلاءً صفصفا، وبذا يوفر على نفسه جهداً كبيراً، لأن القارئ يكون قد تجهز انفعالياً بمجرد سماعه بالوقوف على الأطلال.

كما أن المطلع «نأت الديار» والخاتمة «خلت الديار» لا يبعدان كثيراً عن قصيدة السياب «رحل النهار» وكلاهما يسير على «متفاعلن «، كما أن قصيدة السياب تفي بحاجة الشاعر من الأسى والحزن واليأس. . . إلخ.

ويجد طالب هماش في بيت الشعر التراثي:

رحل الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

تعبيراً صادقا عن حالته النفسية، لذا سنجد لهذا البيت حضوراً في العديد من قصائد الديوان، وإن قام الشاعر بتقليب كلماته أو استبدال بعض منها كقوله « ص١٤»

رحل الذين تحبهم / وبقيت وحدك في قفار الأرض/ توحشك الديار

أو قوله:

ستجيئك النوق العشار/ وفوقها جثث الذين تحبهم

وفي حديثه عن الرحيل يقول «ص٧٢»:

يا شجر الذين نحبهم

أو قوله في الخاتمة:

كبر الذين تحبهم

كما استخدم الشاعر شطراً شعريا من التراث، وهو قول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي

وكل ما فعله الشاعر أن استبدل أداة النداء «ألا» بالأداة «يا» في بداية البيت.

وفي مرثية القرية الضائعة استخدم جملة « ضاعت سعاد» أكثر من مرة، في مقابل

النص التراثي «بانت سعاد»، وهو مطلع قصيدة كعب بن زهير المشهورة. وفي إشارة إلى حكاية قيس مع ليلى العامرية يجعل الشاعر من نفسه قيساً:

أنا قيسُ هذا الليل/ (أحببتُ حتى الموت) أن أبكي
شقائي فوق صدرِ العامريةِ

كما يوظف الشاعر قصة آدم وزوجته مع الشجرة المحرمة، ويسقطها على نفسه:

وسمعتُ صوتاً من أعالي الغيبِ/ ينهاني عن التفاحِ:
لاتمسسْ هديلَ الريحِ في خصرِ امرأهْ!

وكما اندفع آدم وزوجته وراء إغواء الشجرة المحرمة كذلك كان حال الشاعر:

لكنني ألفيتُ نفسي شارداً في البيدِ
أتبعُ صوتها النائي،/ ويتبعني صداهْ.

ويقتبس الشاعر عبارات مرتبطة بقصص مشهورة من التراث، وذلك مثل:

(وامررْ على الجدثِ الذي حلَّتْ بهِ
أم العلاءِ / فنادها لو تسمعُ) .

أو قوله:

اسقني الماء عمرو

♦ **ثالثاً- التوحد مع كائنات حزينة:**

والحق أن وصف بعض الكائنات بأنها حزينة وصف مبالغ فيه، فمن المعروف أن حالة الشاعر النفسية هي التي تنعكس على الكائنات، فيسمع الشاعر الحزين في صوت الحمام النواح فقط، بينما يسمع الشاعر السعيد هديلاً وغناء. . إلخ

ومن أبرز الكائنات التي توحد معها الشاعر بصورة متكررة: الذئب.

ولعل ما دفعه للتوحد مع هذا الحيوان هو وحدته التي تلازمه، ومطاردة الكلاب والثعالب له، كما أن عواءه يترك وحشة في النفس هي ذاتها الوحشة الموجودة أصلاً لدى الشاعر، لذا يرى الشاعر الذئب حزيناً مثله، يقول في «تغريبة الندم» «ص٢٧»

لكأنما قلبيْ لشدّةِ حزنهِ/ راحتْ تطاردهُ الثعالبُ
. . . ويركضُ في عراءِ الطينِ ذئباً نابحاً
ينعى أناجيلي وينعاني.

ويقول في «فراقيّة للروحِ والغربة»ص٢٨:

متألماً في الغاب،/ أرفعُ كالذئابِ ندائيَ المجروحَ

وفي صورة غريبة أخرى يقول ص٣٠:

كذئبٍ من الدمعِ يقعي بجانبها

ويعنون قصيدة ب»وردة للذئب» ويقول فيها عن نفسه «ص٣٧»:

قدّيسُ الثلوجِ/ وذئبُهَا المتروكُ إثماً ضائعاً
تتبعهُ ذئَابُ الحزنِ من جبلٍ إلى جبلِ
وينبحُ في ظلامِ الليل بالخسرانْ!

ومن الملاحظ أن الشاعر قد أعلن الخسران في أكثر من قصيدة، باسمه هو، ولكنه في هذه المرة يعلن الخسران باسم الذئب الذي توحد معه.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «حراسة هيكل الذئب «يقول»

أنا الذئبُ، قلبُ الحياةِ المهيضُ،/ وجدولهُ المرُّ
أغيثوا حدادي الطويلَ! ./ وأعوي على فطرةِ الأنسِ
أنا الذئبُ أنحتُ من خشبِ الحورِ/ تمثالَ حزني
. . . ووحدي أصيحُ بريئاً من الدمِّ/ إني بريءٌ!!

ويقول في أخرى مشبهاً نفسه بالذئب:

كالذئبِ أعدو خلفَ أطيافِ الغيابِ

وقد تكرر توحده مع الذئب في الديوان في الصفحات: ٢٣، ٥١، ٥٦، ٧١، ٢٠١، ٢٣٦

ومن شدة توحده بالذئب جعله من المعاني الإيجابية الجميلة التي غابت مع غياب الحبيب:

وبعدَ غيابكَ/ مرَّ الحمامُ جريحاً على شجرِ الدارِ/ والذئبُ ولّى (ص٢٠٤)

وهكذا نرى أن الشاعر وجد في الذئب، في وحشته وتفرده وعوائه المجروح، وربما اغترابه إن صح القول، وجد في كل ذلك نفسه هو.

كما أكثر الشاعر من الحديث عن الطير ومناجاته وشكوى همومه له:

يا طيرُ مرَّ العمرُ مجروحاً! / ومبحوحٌ نواحُ الناي في الأنحاءْ «ص٢٥»
كأنني يا طير فلاح لحرث الريح/ في فصل الشتاء «ص١٢٩»

لكن الأمر مع الطير لا يصل حد التوحد كما وجدناه مع الذئب. وإذا تجاوزنا الكائنات الحية قليلا، نجد الشاعر يستعين بالآلات الموسيقية بكثرة ليعبر بها عن حزنه، فلقد أكثر من ذكر الناي والرباب والكمان، وقد جعل هذه الآلات تبكي في كل الأحوال، ومن شدة ارتباطه النفسي بها تكررت أسماؤها في الديوان مائة مرة ومرتين.

♦ **رابعاً- نفي الأمان:**

عبر الشاعر عن أحاسيس الفقد والوحشة والضياع عن طريق نفي المعاني الإيجابية في الحياة، لذا تكررت لديه لا النافية للجنس خمساً وثمانين مرة.

وأهم ما نفاه، حنان الآخرين عليه أو تواصلهم معه (ما يؤكد الاغتراب) ، وأهم من افتقدهم هنا الأم، يقول «ص١٦»:

لا صدر لتلقى رأسك السكران
فوق نهوده لتنام/ كالأيتام
لا أم لتحنو فوق هذا القمح
مانحة أمومتها/ لروحك في المدى المهجور
والأرض البوار

ويعود ليفتقد أمه وحنانها، و شعوره بالأمان معها وبكاءها لفراقه «ص١١»:

لا قلب أمك ناحب عند الغروب، على فراقك
لا صبية حبك البيضاء دارية بوجدك

ولم يقف الأمر عند الأم. . وهي الأهم ولكن تجاوزها إلى فقد الجميع «ص٢٢»:

لا قلب يدق على وجيبك/ خلف هذا السور
لا امرأة تحوك/ على أنينك/ ضلعها المكسور
لا شيء غير الريح

وحياة الشاعر ليل مدلهم، غاب عنه القمر، بل وغاب النجم كذلك «ص٣٠»:

لا نجم ليرضعني حليب الحزن في الأغساق
لا قمر يضيء بليلتي الثكلى/ ويحملني على جنح الطيوب

وقد تكررت هذه الوسيلة في معظم القصائد، يقول في قصيدة أخرى:

لا خمر كي تصحو دمائي من سباتي
لا حساسين ليغري صوتها/ خلف الصباحات صلاتي

ما الذي بقي إذن:

لا شيء، سوى ثعلبة الحزن/ ولون الندم الأسود، واليأس وأصداء الرثاء

وقد جاء هذا الإلحاح على نفي كل ما هو جميل، وكل ما هو آمن ليتناسب مع حال الحزن والوحشة والاغتراب التي تعيشها روحه.

♦ **خامساً- توظيف عناوين القصائد:**

استخدم الشاعر – في الغالب– عناوين ذات دلالة مكثفة ليعطي جرعات كبيرة من الحزن قبل أن يلج القارئ إلى القصيدة، وقد كانت العناوين معبرة تماماً ومهدت القارئ تمهيداً كافياً، بدأ التمهيد للحزن منذ عنوان الديوان (عم مساءً أيها الرجل الغريب) واختار الشاعر أكثر عناوين قصائده حزناً وأسى وتعبيراً عن ذاته ليجعل منه عنواناً للديوان كله، وفي الحق فإن العنوان لم يكن عنواناً لقصيدة بذاتها وانتقل بحكم التقليد ليصبح عنواناً للديوان، وإنما استطاع أن يشي بكل ما في الديوان من حزن وأسى ولوعة وغربة ووحشة.

ويبدأ الشاعر ديوانه بمطلع طللي، بعنوان «الوقوف على أطلال الوحشة» وقد سبق أن تعرضنا في حديثنا عن توظيف التراث للإفادة في هذا العنوان من الطاقة الإيحائية للوقوف على الأطلال في التراث، وإن كان الشاعر قد أضاف الوحشة إلى هذا البعد التراثي.

ثم يضع الشاعر ديوانه في ثلاثة أقسام (أو أيقونات) ويعطي كل قسم منها عنواناً، فكان **عنوان القسم الأول: أيقونة الوحشة**

القسم الثاني: أيقونة لأجراس الحبر

القسم الثالث: أيقونة الخسران

وعناوين الأيقونات تعطي معنى الوحشة والخسران بينما يشي العنوان الثاني بالعبثية واللاجدوى، إلا أنه لم يكن هناك مبرر فني لهذه التقسيمات، فلم تندرج تحت أيّ عنوان قصائد تختلف عن تلك المندرجة تحت العنوان الآخر.

ثم ختم الديوان كما بدأه بقصيده بعنوان (جدارية للأيقونات الثلاث) حاول فيها تلخيص الديوان، وهي قصيدة تجريبية طريفة في بابها.

أما عناوين القصائد التي وردت تحت الأيقونات الثلاث، فكانت في معظمها ذات دلالة واضحة على الحزن ومشتقاته وذلك مثل:

الوقوف على أطلال الوحشة، وندامى الحسرة الباكون، وعم مساء أيها الرجل الغريب، وأرملة مغني الرباب الحزين، وحراسة هيكل الذئب، وتغريبة الندم، وفراقية للروح والغربة، وفصل انتحاري الطويل، وكأني ما زلت أعدو ورائي، ورقعة للرثاء، وحزن صيفيّ، وحزين من الحب، ومرثية القرية الضائعة، وجد من زمان المتعبين، وغياب، وغربة الرجل الوحيد، بكائية. . . . إلخ،

وهكذا باحت عناوين القصائد عن مدلولاتها بشكل صريح. لكن الشاعر وضع بعضاً من العناوين التي قامت بتأجيل التعرف على المضمون لحين قراءتها وذلك مثل:

حمّال الحطب، وبني، وهكذا أخبرتني اليمامة، وأعياد الطحين، ويا أختي الحنطة، وهذي إذن بيروت. . . إلخ،

صحيح أن محتوى هذه القصائد لا يختلف كثيراً عن محتوى تلك، من حيث التعبير عن الحزن والوحشة إلخ. ولكن العناوين الأخيرة لم تكن واضحة الدلالة على هذه المعاني كما كانت العناوين الأولى.

♦ **سادساً- الصورة الشعرية**:

لعل ما أعطى الديوان مبرراً للوجود هو قدرة الشاعر على ابتكار الصور، فالديوان عبارة عن بكائية في محراب الحزن ومن الممكن القول إن القصيدة الأولى ، بل وحتى الافتتاحية، أدت هذه الرسالة، فما نفع الصفحات التي تلتها؟؟ يُفاجأ القارئ الذي ظن أنه عرف كل شيء عن الديوان في كل قصيدة بكم من الصور البارعة، التي تعطي القصيدة مبرراً قوياً للوجود، إنها تدمج القارئ أكثر في محراب حزن الشاعر، وتعطيه لذة الاكتشاف.

وعلى الرغم من هذا الإلحاح على الموضوع ذاته، وتكرار العاطفة الواحدة عشرات المرات، إلا أنه يُحسب للشاعر أنه استطاع أن يخلق من صور الحزن والاغتراب العشرات، في قصائد الديوان المختلفة، فالشاعر العادي قد يأتي بصورتين أو ثلاث أو أكثر قليلاً للحزن، أما أن يأتي بمئات الصور للعاطفة الواحدة، و نُفاجأ في كل صورة بالجديد الصادق المبدع، فهذا أمر غير مألوف، وهو يدلل على أمرين: أولاً سيطرة مشاعر الحزن على الشاعر حتى أعماق الروح، بحيث لا يجد شيئاً غير الحزن الذي أصبح أليفاً لديه.

والأمر الآخر قدرة الشاعر الفريدة على ابتكار الصور وتلوين التعبيرات بحيث يبدو التعبير في كل مرة جديداً تماماً.

وقد ساعده على ذلك اعتماده على الانزياح اللغوي، فالتمسك بالبناء اللغوي التقليدي سيحرمه من مئات الصور التي ابتكرها من خلال الانزياح، كما لجأ إلى الاستعانة بالكثير من الأدوات الفنية مثل الانزياح وتراسل الحواس والبحث عن التأثير النفسي لكل من المشبه والمشبه به ووصل الأمر إلى البحث عن إحداث الانطباع أكثر من الوصول إلى المعنى أي أنه يسعى لأن تكون صورته موسيقية أكثر منها لغوية وقد نوّع ما بين الصور الفيلمية التي يمكن للقارئ تخيلها وتلك المعنوية «حنين الدم» وبكاء الروح» إلخ)

لقد أصبح من المعروف للدارسين أن الصورة الشعرية أقدم وسيلة تعبيرية، بعد اللغة، وهي أداة رئيسة من أدوات الشاعر التي تمكنه من نقل مشاعره وتجربته إلى القارئ، لكن الصورة التي كانت في الشعر التقليدي وسيلة من وسائل الإيضاح الشعري، أي أنها تعبر بالمرئي عن اللامرئي، وبالمحسوس عن المعنوي وبالمعروف عن المجهول، تخلت في الشعر

المعاصر عن هذا الدور، وأصبحت تبحث عن الأثر النفسي لتحاول أن توجد مثيلاً له لدى القارئ، ولا بد أن نشير إلى أن بداية اختلاف دور الصورة في الشعر قد كان على يد العقاد الذي كتب لشوقي عن الدور الذي يجب أن تقوم به الصورة [٢٣]

وهذه نماذجً من الصور المبتكرة في ديوان الشاعر:

يقول مصوراً وحدته (ص١٧٩) :

كلُّ الذين بعمرنا
قطعوا جذوعَ حياتهمْ ومضوا

ويقول مصورا رحيل العمر ص٥٤:

لكأنَّ أيامي رحيلُ الغيم
خلفَ الغيمِ

أو يقول عن حزن وحشي ينتابه «ص٤٣»:

أنا الذئبُ أنحتُ من خشبِ الحورِ
تمثالَ حزني

وفي واحدة من مئات صور الحزن يقول»ص ٤٠»:

بل ستموتُ وحدكَ في شتاءٍ ماطرٍ، ناءٍ
كما فزاعة للحزنِ

وفي صورة تندّ عن الإمساك ولا تعطي معنىً صريحاً بقدر ما تعطي أحاسيس يقول «ص١١»:

يا ذارفَ الدمعاتِ هذي الروحُ عاريةٌ
فزمّلها بطرفِ ردائك البالي،
وهُزَّ بشجوكَ العالي شجيراتِ النعاسِ؟

والصور الغريبة كثيرة في الديوان، بل إنها تكاد تصدم القارئ من غرابتها، فهاهو يصف المحبوبة بقوله «ص٤٨»:

أجمل صدفة للموت

أو يقول في مدينة حمص «ص٣١»:

وحمصُ لفيفُ الحمام
الذي نقتفيه إذا حاقنا المَوتُ

ويستمر اعتماده على الانزياح اللغوي في رسم مئات الصور، فيقول»ص٦٤»:

منحدراً من أعالي غنائي

إلى هوّة اليأسِ

أو قوله في سيطرة اليأس «ص ٥٧»:

معتمراً يأسَهُ البدويّ على العمرِ

والعمرُ رمحُ/ يهادلُ مثلَ شحاريرَ من ندم

وهكذا على طول صفحات الديوان التي اقتربت من مائتين وخمسين صحيفة من القطع الكبير، وذلك حسب النسخة الإلكترونية للديوان. وهذه الغرابة في التصوير يمكن تفسيرها بالنظرة الجديدة للصورة في النقد الحديث، فالصورة» لم تعد تلتزم بضرورة التوقف عند حدود معينة سواء فيما يسمى استعارة أو تشبيها فقد تهدمت هذه الحدود، لأنها حدود اصطنعها منطق التطابق مع الواقع الخارجي للأشياء دون مراعاة لمنطق الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء الذي يقيم علائق بين الأشياء لها شكولها اللامتناهية.

ليس من مطلب الفن أن يصور»كيفية « الأشياء وإنما المطلوب تشكيل الخارج حسبما تنسقه رؤاه الداخلية ويزودنا بصورة حدسية تعيننا على رؤية»صورة» غير منسوخة من الواقع وإنما تصبح كأنها ترينا الأشياء لأول مرة، ويكون هذا كشفا لميلاد جديد تتخلق فيه صورة غير مكررة لإيقاع الكون [٢٤].

خاتمة:

بعد هذه الجولة في شعر الشاعر السوري طالب هماش، وبالتحديد في ديوانه «عم مساء أيها الرجل الغريب» نستطيع أن نستنتج بعض الملاحظات بشيء غير قليل من الاطمئنان وهي كالآتي:

- **أولاً:** إن ميل الشعراء المعاصرين- وكان شاعرنا نموذجاً لهم- إلى الحزن والاستغراق في الوحشة والتفرد والبكاء والحنين إلى الماضي الدافئ وفقدان الأمان، كل ذلك ناتج عن الاغتراب وضياع الأحلام السياسية القومية وسيطرة النعرات الإقليمية بدلاً منها، وسيادة التبعية للغرب بدلاً من نغمة التحرر والوحدة التي نشأوا عليها. لذا كان الحزن ملاذاً لهم يفرغون فيه كماً كبيرا من المشاعر وخيبة الأمل دون الاقتراب من قريب أو بعيد للسبب الأصلي وهو الهمّ السياسي.

- **ثانياً**: طرأ تحول كبير على موضوع الحزن في الشعر الحديث والمعاصر؛ فبعد أن كان الحزن عرضاً ملازماً لغرض الرثاء، أصبح غرضاً قائماً بنفسه، وكثيراً ما لازم أغراضاً أخرى.

- **ثالثاً**: إزاء الغنائية الطافحة والبوح، بل وإزاء هذه الموجة من شعراء البوح، فإن المقولة التي شاعت في النصف الثاني من القرن العشرين والتي تقول إن العصر الحديث لم يعد يقنع بالشاعر العفوي، شاعر الموهبة المطبوعة التي لا تعتمد على «امدادات «، ولا تقوم على مرتكزات من العلم والثقافة، فإن مثل هذا الشاعر لن يتجاوز السطوح الظاهرة مهما كانت موهبته الشعرية [٢٥] ، لذلك كان من مميزات الشاعر العصري أنه في حاجة لكي يبدع شعراً له وزنه من منظور عصره، أن يحصل أكبر قدر مستطاع من الثقافة، فالثقافة هي سلاحه الحقيقي والضروري، والتنوع في هذه الثقافة ضرورة كذلك يفرضها عصرنا، فلم يعد يكفي الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها إنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشتمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته على الأشياء ويعمقها، ولهذا فانه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله [٢٦] .

هذه المقولة التي رددها النقاد حتى أصبحت في حكم البديهية، أصبحت الآن في حاجة للمراجعة ؛ فتيار الشعراء الجدد هذا لا يُعنى كثيرا أو قليلا بظهور الثقافة العربية أو العالمية في شعره، لم يُعن شعراء هذا التيار بظهور تلك «الامدادات «في أشعارهم، واقتصرت هذه الأشعار على البوح والأنين والشكوى، وإن لم تخلُ من إشارات بسيطة إلى التراث، كما رأينا لدى طالب هماش ؛ فقصة قيس وليلى لا تحتاج إلى ثقافة عميقة لمعرفتها، بل يعرفها حتى بعض الأميين، وكذا بيت امرئ القيس (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي. . . .) وكذا استخدام أيوب للصبر، كل هذه وأشباهها أمور عامة لا تدل على عمق ثقافة صاحبها. . ومثل هذه الاقتباسات يكثر في شعر شعراء هذا التيار.

- **رابعاً**: إن الشاعر استطاع أن ينجح في الولوج إلى قلوب القراء نتيجة هذه الموسيقا الدفّاقة، وهي موسيقا عذبة شجية جياشة، إضافة إلى الأحاسيس المرهفة التي حفل بها الديوان، وأخيراً جاءت قدرة الشاعر المتميزة على ابتكار الصور التي فاقت الحد، لكنها هربت من التكرار أو التشابه نتيجة استخدام الشاعر للانزياح اللغوي.

وربما يعود هذا النجاح – بالإضافة إلى ما سبق– إلى أن الاغتراب الذي يعاني منه

الشاعر والذي فجر هذا الإبداع، يوجد نظير له لدى غالبية المثقفين، وبالتالي فقد وجدوا في هذا الشعر متنفساً هروبياً لهم، كما وجد الشاعر من قبل.

- **خامساً**: إذا كان صلاح عبد الصبور واحداً من أكثر الشعراء المعاصرين حديثاً عن الحزن، كما يقرر د. عز الدين إسماعيل [٢٧] ، فإن الشاعر طالب هماش أكثرهم حزناً. ولعلي لا أبالغ حين أقول إن حزن هماش يختلف عن حزن الشعراء الآخرين بأنه حزن «معدٍ»، وهذه العدوى تعني ببساطة منتهى النجاح الفني والشعوري للشاعر.

الهوامش:

١. ابن منظور: لسان العرب : مادة حزن، طبعة دار المعارف، القاهرة.

٢. رسالة في الحيلة لدفع الأحزان، من ضمن رسائل فلسفية للكندي والفارابي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠

٣. http:/ / dictionary. reference. com/ browse/ grief

٤. http:/ / oxforddictionaries. com/ definition/ english/ grief

٥. www. macmillandictionary\british/ Grie

٦. http:/ / en. wikipedia. org/ wiki/ Grief

٧. د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص٣٥٢، دار الفكر العربي، ط٣، القاهرة. د. ت

٨. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص١٧ مكتبة الأسرة١٩٩٥

٩. د. ناجي نجيب، كتاب الأحزان بيروت: دار التنوير ، ١٩٨٣

نقلاً عن: ياسين رفاعية: مثلث الله والحزن والموت. مجلة نقد، العدد ٢ نيسان، ٢٠٠٧.

١٠. الكندي، رسالة في الحيلة لدفع الأحزان .

١١. طالب هماش: ديوان عم مساء أيها الرجل الغريب. ص١٢٣. إصدار اتحاد الكتاب العرب. دمشق سنة ٢٠٠٠. (النسخة الإلكترونية) هذا وسنكتفي فيما يلي من اقتباسات بذكر رقم الصفحة في المتن.

١٢. انظر: : سعد محمد رحيم، اغتراب المثقفين: (موقع الحوار المتمدن) الشبكة العنكبوتية.

١٣. د. مي يوسف خليف، ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات ص١٣. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهر ١٩٩٠

١٤. د. حسام عمر التميمي، تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان، ، حفل منح وأوراق ص١٢٤، تحرير د. خليل عودة، مركز التوثيق والمخطوطات ٣٤، جامعة النجاح.

١٥. د. إبراهيم عيد، الاغتراب النفسي ص٥١. الرسالة الدولية للإعلان القاهرة ١٩٩٠

١٦. انظر: د. فوزي إبراهيم الحاج، الاغتراب في مسرح سعد الله ونوس، ، مجلة جامعة الأزهر، نوفمبر٢٠٠١، ص١١٢

١٧. رجاء عيد، لغة الشعر: ص١٣٧. منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٥

١٨. في البحث عن الزمن المفقود، ترجمة محمد محمد السنباطي، دار الهلال.

١٩. تُنسب المازوخية Masochism إلى الكاتب الروائي النمساوي ليوبوولد مازوخ الذي رسم شخصيات في روايته " فينوس ذات الحلل الفروية" تتلذ بالألم. وتُعرف المازوخية على أنها نقيض السادية التي تعني التلذذ بإنزال الأذى بالآخرين، وتنسب إلى المركيز دي ساد. انظر:

د. لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي. ص١٠٦، د. ت.

٢٠. أرسطو، فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة، بيروت د. ت. وقد كثرت الدراسات والآراء حول مفهوم التطهير، وإن كان التفريج هو محور هذه الآراء. انظر:

إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٠.

٢١. د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة١٩٨٧.

٢٢. د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة.

٢٣. عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد ط٣ – ص٢٠– ٢١، دار الشعب. القاهرة

٢٤. رجاء عيد: لغة الشعر. منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٥، ص٩٩

٢٥. د. جابر قميحة التراث الانساني في شعر أمل دنقل القاهرة، هجر ٨٧ ١٩، ص٢٢

٢٦. د. عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص٣٨

٢٧. السابق ص٣

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٠.

٢. د. إبراهيم عيد، الاغتراب النفسي. الرسالة الدولية للإعلان القاهرة ١٩٩٠

٣. ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف، القاهرة.

٤. أرسطو، فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص٢١، دار النهضة، بيروت د. ت،

٥. د. جابر قميحة التراث الانساني في شعر أمل دنقل ص٢٢ القاهرة هجر ٨٧

٦. د. حسام عمر التميمي، تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان، ، حفل منح وأوراق، تحرير د. خليل عودة، مركز التوثيق والمخطوطات ٣٤، جامعة النجاح.

٧. رجاء عيد، لغة الشعر. منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٥

٨. سعد محمد رحيم، اغتراب المثقفين، (موقع الحوار المتمدن)

٩. د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة. ١٩٨٧.

١٠. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مكتبة الأسرة١٩٩٥

١١. طالب هماش: ديوان عم مساء أيها الرجل الغريب. إصدار اتحاد الكتاب العرب. دمشق سنة ٢٠٠٠. (النسخة الإلكترونية)

١٢. عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد لمؤلفيه ط٣ ص٢٠– ٢١. دار الشعب. القاهرة

١٣. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط٣، القاهرة. د. ت.

١٤. د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر ص١٦، دار الفكر العربي، القاهرة.

١٥. د. فوزي إبراهيم الحاج، الاغتراب في مسرح سعد الله ونوس، ، مجلة جامعة الأزهر، نوفمبر٢٠٠١.

١٦. الكندي، رسالة في الحيلة لدفع الأحزان، من ضمن رسائل فلسفية للكندي والفارابي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠

١٧. مارسيل بروست، في البحث عن الزمن المفقود، ترجمة إلياس البديوي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

١٨. د. مي يوسف خليف، ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهر ١٩٩٠

١٩. د. ناجي نجيب، كتاب الأحزان بيروت: دار التنوير ، ١٩٨٣

نقلاً عن: ياسين رفاعية: مثلث الله والحزن والموت. مجلة نقد، العدد ٢، ص٢٣، نيسان بيروت، ٢٠٠٧ .