وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة بابـــــل
كليــة التربيــة

مصادر الصورة
في شعر حميد سعيد

رسالة تقدم بها

رشيد هارون عليوي

الى مجلس كلية التربية- جامعة بابل وهي جــزء مــن متطلبــات نيــل درجــة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

باشراف

الاستاذ المساعد الدكتور

عدنان حسين العوادي

١٤٢٤ هـ **٢٠٠٤م**

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿لئن بسطت الـيّ يدك لتقتلني ما انا بباسط يدي اليك لأقتلك اني اخاف الله رب العالمين﴾

المائدة: ٢٧

الاهداء

الى الذي الهمني القول:

(ابتي نأت المدينةُ

فمن للغريبين في القرية النائية وحر الظهيرة؟

القيتُ عصاي

فقد نام على العتبات النباح..)

ولدي أزهر الذي آزرني على محاربة الفقر صغيرا

وارجو ان يغفر للكلاب التي مزقت رداءه غير مرةٍ

فانها كانت تقوم بواجبها الطبيعي!

رشيد هارون

اقرار المشرف

اشهد ان اعداد هذه الرسالة جرى تحت اشرافي في كلية التربية- جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وادابها.

المشرف:

الامضاء:

أ. م. د. عدنان حسين العوادي

التاريخ:

بناء على التوصيات المتوافرة اعلاه ارشح هذه الرسالة للمناقشة

رئيس قسم اللغة العربية

رئيس لجنة الدراسات العليا

د. علي ناصر غالب

الامضاء:

التاريخ:

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي اختص الانسان بفضيلة البيان، وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين، المرسل بالنور المبين والكتاب المستبين، الذي تحدى الخلق ان يأتوا بمثله فعجزوا عنه واقروا بفضله، وعلى آله وسلم تسليماً كثيرا.

اما بعد: فقد اقترن تنبه النقد الى فاعلية التصوير في الشعر، بذيوع الشعر المحدث ورسوخه، على يد شعرائه الكبار، كأبي نواس وابي تمام، وكان النقاد القدامى كالجاحظ وقدامة وعبد القاهر، قد اهتموا بالتخييل لأنهم نتاج تيار ثقافي عقلي، شأنهم في ذلك شأن ابي نؤاس وابي تمام، وكانت لهم اراؤهم في التصوير، التي ظل النقد الحديث يقف عندها، لاهمية القضايا التي تطرحها.

ولتخصص الشعر الحديث في حالات الوعي متشابك الموضوعات، برزت اهمية التعبير بالصورة، بوصفها واحدة من الوسائل التي تتبدى من خلالها مقدرة الشعراء، وانبرى غير دارس نتيجة لذلك لدراسة الصورة الشعرية، تنظيراً وتطبيقاً، ووقف على مصادرها وعناصرها وانماطها، وعلى الرغم من الاهمية الكبيرة التي تنطوي عليها تلك الدراسات، الا ان احداً لم يتصد الى دراسة مصادر الصورة وحدها، مقتفياً علاقتها بذات الشاعر. ومن هنا تبرز اهمية هذا البحث، فليس متابعة الذات من المهمات اليسيرة، ولا اكتشاف العلاقة بين مصدر الصور وذات الشاعر من خلال النماذج مهمة يسيرة ايضاً، ولاسيما عندما يلجأ الشعراء الى تصوير الافكار، بدلاً من التعبير عنها بالالفاظ.

وقد عمدت الى انتخاب نماذج تتوخى نجاح الشاعر فيما يصور وما يقيم من علاقة بينه وبين مصادر صوره، وقد جهد البحث كي يستعين بذات الشاعر نفسها للقيام بمهمته، لذا فهو يشدد على تلك المصادر التي تشده اليها، وذلك ليس بسبب تميزها بذاتها، انما بسبب تميزها عند الشاعر محور الدراسة، وسوى ذلك فانه لا تكاد تخلو قصيدة او صورة من مصدر ما من مصادر الصورة.

من هذه الجدلية بين المصادر والذات يجد البحث مسوغات هذا المنهج الذي يسعى من خلاله الى الكشف عن العلاقة بين مصادر الصورة والشاعر.

وتأسيساً على ما تقدم، اعتمدت شعر حميد سعيد نفسه وانا ادرس مصادر الصورة في شعره، كما اعتمدت اكثر المصادر صلة بالصورة، واكثرها تشديداً على دور الذات، مقصياً تلك الدراسات التي لم تولها اهتمامها الكافي، لاسيما ما كتب عن الشاعر في الصحافة، وقد منحني هذا المنهج فرصة محاورة عدد من النقاد الذين درسوا حميد سعيد او غيره، كلما تعلق الامر بما يخص الذات.

بدأت البحث بتمهيد اوقفته على الصورة في الشعر الحديث، ومسوغات اعتمادها، مستعيناً بآراء الشعراء النقاد في المقام الاول. ثم قسمت البحث على ثلاثة فصول:

الفصل الاول: الانسانيات، وقد جاء بمباحث ثلاثة:

المبحث الاول: الاصدقاء.

المبحث الثاني: الشخصيات الادبية.

المبحث الثالث: المرأة.

الفصل الثاني:المصادر الثقافية، وقد جاء بمباحث ثلاثة ايضاً:

المبحث الاول: الفن التشكيلي.

المبحث الثاني: القرآن الكريم.

المبحث الثالث: شخصيات تأريخية.

الفصل الثالث: المصادر المكانية: وقد اقتضى تقسيمه على ثلاثة مباحث ايضاً، هي:

المبحث الاول: الريف.

المبحث الثاني: مدن عربية.

المبحث الثالث: مدن اجنبية.

ثم خلصت الى الخاتمة وقد ضمنتها اهم النتائج التي توصل اليها البحث.

وعرفاناً بالجهد الجليل الذي منحه اياي الدكتور عدنان حسين العوادي الذي كبرت باشرافه على رسالتي، وتسديده لخطاي في الكتابة النقدية منذ اعوام وحتى الان.

اقول له: شكراً، وانت حاضر فيما اكتب، وشكري لكل من قدم لـــي العـــون باشـــكاله، ولاسيما الدكتورعلي ناصر غالب رئيس قسم اللغة العربيـــة والـــدكتور قـــيس حمـــزة الخفاجي لما (البساني) من فضل، اذكره لهما ما اشتدت الحياة قسوة، وما رقـــت، كمـــا اقدم شكري للدكتورة بشرى موسى صالح، لما أمدتني به من مصادر ورأي. واشـــكر كلاً من الدكتور عناد غزوان ود. فائز طه عمر لدعمهما المعنوي الجميل. وفي الختام اقدم شكري الى الاستاذ صلاح مهدي السعيد الذي ترجم خلاصة هذا البحث الى اللغـــة الانكليزية.
مد الله في اعمارهم جميعاً.

الباحث

التمهيد

الصورة في الشعر الحديث

يرتبط المصطلح النقدي، أي مصطلح، بعلاقة جدلية مع تطور الأمة ونضجها الحضاري والفكري، فيتنامى تبعاً لذلك دقة وتوطيداً بالعملية الشعرية بوصفها نشاطاً انسانياً يتصل بالإنسان نفسه.

واذا كان الشعر العربي قد حفل بالصورة من حيث هي مجاز، اقترن تنبه النقد الى فاعلية التصوير في الشعر بذيوع الشعر المحدث ورسوخه على يد شعرائه الكبار كأبي نواس وابي تمام، ومثلما كان الشعر المحدث عموماً نتاج تيار ثقافي "عقلي" ظل نشيطاً حتى القرن الخامس، كان النقاد الذين اهتموا بالتخييل والمجاز في الشعر، كالجاحظ وقدامة وعبد القاهر، ينتمون الى هذه الثقافة العقلية نفسها.

وما من دارس للصورة الا ووقف عند قولة الجاحظ التي قال فيها: "وانما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(١).

وتتبدى الخصائص التي ينبغي للشعر ان يتوافر عليها في قولته بعد إيراده تعبير "انما الشأن في..." وما جاء به من معايير تجلت في اقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، ليخلص بعد لفظة (انما) الثانية التي احتواها التعريف، الى ان الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.

وواحدة من المهمات التي يسعى اليها اهتمام الدارسين بقولة الجاحظ هي الاشارة الى ريادته في هذا المجال، ولا تعني الريادة الشهادة بالدقة والنجاح في استيعاب حدود المصطلح دائماً، قدر ما تعني التنبيه الى جذوره في النقد العربي يقول د. جابر عصفور: "قد لا نجد المصطلح، بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وان اختلفت طريقة العرض والتناول، او تميزت جوانب التركيز

---

(١) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة: ١٣١/٣.

ودرجات الاهتمام"(١) ويحمل الاقتباس اشارة الى جهد غير ناقد- الجاحظ، قدامة بن جعفر، عبد القاهر الجرجاني.. الخ.

وتبعاً لتطور مفهوم الشعر عند النقاد، بدأت علامات تحديد المصطلح من جهة ومحاولة اقترانه بالشعر وبمنتجه من جهة اخرى: "فالموروث النقدي والبلاغي لم ينظر الى الادب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدير الضرورة الداخلية التي تدفعه الى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتحديد والكشف"(٢) "انما تحددت أهمية الشعر- اهم فنون الادب عند العرب- باعتباره ديواناً للجماعة يعبر عن وجدانها الجمعي، اكثر مما يعبر عن وجدانها الفردي، ممثلاً في افراد بأعيانهم، لهم ما يميزهم من خصوصيته وتفرد"(٣).

وقد تنبهت نازك الملائكة بحسها الشعري والنقدي الى علاقة الموضوعات بالنفس في قولها: "ان الشعر العربي، يقف على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الاساليب القديمة شيئاً، فالاوزان والقوافي والاساليب والمذاهب ستتزعزع من قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب جميعاً، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس، بعد ان بقيت تحوم حولها من بعيد"(٤) فلم يعد اهتمام النقد محصوراً في العناصر الخارجية انما تحول اهتمامه الى الداخل! بفعل تغيرات في النظرة الى الشعر والواقع "لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تنازعاً بين اتجاهين من الاداء، الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي الجديد، حقاً ان احداً لا يستطيع ان يقول ان تلك السنوات شهدت احتضار الحس الرومانسي وقيام حركة تحمل الجدة كلها كبديل عنه لكن الواضح من خلال المعطيات الشعرية.. هو ان الرومانسية التي كانت طاغية ومتدفقة اخذت بالانحسار، والوقوع في الظل (٥) لان "هشاشة الرومانسية وميوعتها لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها، وهكذا ألهمت تلك

---

(١) الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٤:٧.

(٢) الصورة الفنية: ٣٩٩، ٤٠٠.

(٣) الاسس الفنية للنقد الادبي، عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٨٥: ٢٤-٢٦.

(٤) شظايا ورماد، نازك الملائكة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٥٩ : ١٧.

(٥) دير الملاك، د. محسن اطيمش، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢: ٢٢.

المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية ابعد للعالم واوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة" (١) .

ولا نريد الخوض في حديث عن الرومانسية وانحسارها، فان الصورة "بنت الرومانسية" وقرينتها احياناً كثيرة، انما تعنينا هذه الاشارات من لدن الدارسين الى الرؤية الجديدة الى العالم وصلتها بالنفس، فالنقد كما الشعر لم يعد يفصل بين واقع داخلي –النفس– وواقع خارجي –العالم–.

لقد وصف أحد دارسي(٢) الشعر الحديث، الشعراء الرواد– بدر، نازك، بلند الحيدري، محمود البريكان– بأنهم شعراء (إحساس) فيما وصف شعراء الفترات اللاحقة ومن بينهم حميد سعيد بأنهم شعراء (وعي) ولعل في هذا الوصف اشارة الى نوعين من الاداء في الصورة، اداء (داخل داخل) ويمثله الشعراء الذين وصفهم –بالاحساس– واداء (داخل خارج) ويمثله شعراء الوصف الثاني –الوعي– وقد ساعد هذا الوعي الشاعر الحديث على كيفية التعامل مع الخارج والداخل لتمكين الصورة من اداء مهمتها فناً وتوصيلاً، فلم يسحب الخارج هؤلاء الشعراء فيصير رد فعلهم بازائه مباشراً من ناحية، ولم يسحبهم الداخل اليه الى درجة الانغلاق على الذات من ناحية اخرى، فلا تعدم وجود محاولات للموازنة بين الحالين –إحساس، وعي– "لأن همَّ الشاعر المعاصر، الاول والاساس هو خلق العلاقات التي تشير الى الحالة او الموقف او التصور، واغلب هذه الحالات انما هي تنبيه من الشاعر الى الجو العام، العاطفي او النفسي او الفكري الذي يريد نقله الى القارئ"(٣).

واذا كان من خواص الشعر العمق، وان "التجربة التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر، والشاعر في حاجة الى عمق التجربة اكثر من حاجته الى التفصيل، وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرهما

---

(١) لغة الشعر في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافية والاعلام، دائرة الثقافة ولنشر، ١٩٨٥: ٣٦٣.

(٢) ينظر، ويكون التجاوز، دراسة نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٤: ٧٠.

(٣) دير الملاك: ٢٤٣.

المباشر، فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء"(١) فان الصورة اكثر العناصر الشعرية تلبية لكل تلك المتطلبات "فهي تركز ما له أهمية كبيرة في حيز صغير، وهي اقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، انها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكر، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر، التي يعجز أي اصطلاح عادي في التعبير عنها، فالصورة لا تروي فقط ما يدور في رأس الشاعر، انها تعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة"(٢) لهذا فقد اصبحت الصورة ضرورة ملحة في وقت تخصص فيه الشعر في حالات الوعي المستثار متشابك الموضوعات وليس هناك ما يحدد إمكانية استخدامها"(٣) "وسنرى في الشعر الحديث ان بعض الشعراء الكبار الذين تحدثوا عن الشعر بدوا وكأنهم يتحدثون عن الصورة وحدها وذلك تأكيداً على أهميتها البالغة في القصيدة"(٤) "وعلى العموم فان الصورة الحية هي هدف الشعر الحديث، ووجود الصورة في الشعر يجعله سهل التذكر، وبعبارة اخرى يجعله فناً"(٥).

لقد تناول الصورة الشعرية غير باحث ودرس عناصرها وأنماطها ومصادرها في شعر عصر من العصور الادبية او شعر شاعر بعينه، كما هو الحال مع دراسة د. جابر عصفور لـ "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" ودراسة عبد القادر الرباعي للصورة الفنية في شعر ابي تمام.. الخ ويقينا ان دراسة عصور بأكملها او عصر ما، وحتى شاعر بعينه لا تتيح للباحث دراسة مصادر الصورة الى درجة يمكننا معها ان نطمئن الى عمق التناول من خلال إبراز العلاقة بين المصادر والذات المنتجة للشعر، فيضطر الباحث الى ايراد الشواهد سواء أأقامت علاقةً مع داخل الشاعر أم لم تُقم.

اما منهج هذا البحث فسيعتمد المصادر التي تقيم علاقاتها مع ذات الشاعر وسيقصي ما سواها؟ وان اضطر البحث احياناً الى ايراد شواهد تأتي فيها الصورة

---

(١) الاسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٦: ٣٥٣.

(٢) التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ت. سلافة حجاوي، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧: ١٥.

(٣) التجربة الخلاقة: ١٥.

(٤) دير الملاك: ٢٢١.

(٥) الاسس الجمالية: ٣٦٣.

الشعرية مراوغة تنبيك بشيء وتبطن شيئاً آخر، كحديثه عن مرأة ظاهراً وقصده من ذلك الحديث عن ايدلوجية، كما سيأتي في سياق حديثه عن بغداد او عن المرأة التي قربه.

"ان تغيير رؤيا الشعر ادى الى تغيير الحساسية الشعرية وبالتالي التواصل مع الاخرين بل اصبح همه الكشف عن الحقيقة السرية التي يعتقد انها مخبأة وراء مظهر العالم المرئي"(١).

والتغيير في الحساسية الشعرية يؤدي اغلب الاحيان الى تغيير في الحساسية النقدية، ودراستنا لمصادر الصورة وجعل علاقتها بالداخل هي المعيار الذي يكشف عن تلك العلاقة السرية التي يعتقد انها مخبأة وراء مظهر العالم، امارة من امارات هذا التغيير، لان النقد (يعوم) في المساحات نفسها التي يعوم فيها ذات الشاعر سطحاً اذا سطح وعمقاً اذا عمق!

ان منهج البحث هذا يكمن في تقصي تلك العلاقات والروح الذي يحيل المصادر الخارجية الى مصادر شعرية حدسية حسية في آن واحد.

---

(١) معالم جديدة في ادبنا المعاصر، فاضل ثامر، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٥: ١٩.

الفصل الأول

الإنسانيات

المبحث الاول: الاصدقاء

تعد المواقف الإنسانية من المصادر الأكثر دوراناً في شعر حميد سعيد ولعل مرد ذلك الى ان هذا المصدر يبدأ بالتشكل منذ السنين الأولى التي يبدأ فيها المرء بالانتباه الى ما حوله، اذ يبني المواقف ويشكلها، ويحفظها صوراً في الذاكرة، سلبية كانت ام إيجابية، فتصبح مورداً ينهل منه الشاعر صوره، لاسيما في تلك القصائد التي كتبت استذكاراً لمواقف وتسجيلاً لذكريات خلت.

واذا كان الشعراء اكثر الناس ملاحظة ومراقبة للمواقف الإنسانية بشقيها الخيّر والشرير، فلا غرابة بعد ذلك من ان نجد لهذا المصدر مثل هذا الشيوع في شعر حميد سعيد، وقد قسمنا هذا الفصل على المباحث الآتية:

١- الأصدقاء.

٢- شخصيات أدبية.

٣- المرأة.

المبحث الاول: الأصدقاء

افرد حميد سعيد غير قصيدة عن أصدقائه من مدينته الحلة، قبل ان يغادرها الى بغداد والمدن الأخرى التي حلّ بها لأسباب وظيفية او غيرها وعن أصدقاء شعراء قاسموه الهمّ الشعري، ويبدو ان حميد سعيد يرتبط بكل ما يعيش (في) وبين الأصدقاء، حتى اذا كان الموت نفسه، يقول: "تربطني بالموت علاقة حميمة، اعرف ملامحه من خلال موت الذين أحببتهم"[١] فكان صديقه محمد البقال مصدراً لصور شعرية في القصيدة التي كان الاسم نفسه عنواناً لها..

في زحمة المتشردين أراه.. او ألقاه
كان يريد منّي ان أرافقه
وكنت أريد رفقته الى الزمن المشاكس

---

[١] موسوعة المفكرين والادباء العراقيين، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠: ١٨، وينظر المصدر نفسه، الجواب ٤٦: ٢٢.

كان يكتشف اعتراضاتي عليه وينتهي منها بدائرة من الأصحاب والخمر الرديئة
كنت اتبعه اليها
غير ان حدودنا معروفةٌ
لا استطيع تجاوزاً او يستطيع"[1]

"من أول قراءة لشعر حميد سعيد، تتكشف الرؤيا الشعرية لتفصح من خلال صفائها ووضوحها، عن شفافيةٍ تجعل القارئ معنياً في المقام الاول بتركيز جل اهتمامه على الخطاب الشعري نفسه، بل على شيء يتبدى من ورائه، في ضوئه تتبلور ماهية القصد الذي يتوخاه الشاعر."[2]

وواضح من الصور ان هناك تنازعاً بين حدّين، وقد اثار هذا التنازع قوله: "كان يريد مني ان أرافقه" وقوله: "وكنت أريد رفقته" وهي بداية موفقة أفضت الى صور شعرية أشارت الى معالم تحرك كلاً من الشاعر وصديقه، وواضح ما للفعل (كان) على نحوي الإسناد فيه (كان/هو، كنت/انا) من دور في إضفاء جوّ نفسي على الصور، الا ان الاستدراك بـ (غير) حدد ابعاد التحرك في القصيدة واوضحها: "غير ان حدودنا معروفة".

وقصيدة (النهر) التي شفعها الشاعر بإهداء – الى خيري العميدي الذي ظل أميناً على تقاليد النهر– زاخرةٌ بالصور الشعرية، لان الأحداث والمواقف التي صورت فيها أخذت مأخذها في ذات الشاعر وما يتصل به، فقد صورت النهر– المكان الذي يلهو فيه الأصدقاء– النساء اللائي يأتين النهر يملأن منه أواني الماء والليل وسفائنه وأوقات الصيد وشواءه، وما الى ذلك من المواقف الأخرى:

يطرق الليل أبوابنا.. ويرش منازلنا
ويطوقُ جدرانها..
او يمسّ السطوح

---

[1] الأعمال الكاملة، للشاعر حميد سعيد، دار صادر، ط١، ٢٠٠٢، المجلد الثاني: ٣٠.

[2] الضوء والشرفة، جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد، معين جعفر محمد، الموسوعة الصغيرة، د ت: ٩.

الصديق الوفيّ.. يفاجئنا حين نفتح أعيننا
ويفاجئنا في الظهيرة
حتى اذا حضر الليل بين يديه
اتقيناه بالبسملات ونمنا[1]

شيدت القصيدة صوراً شعرية مائرة بالحركة، مبعثها كثرة الافعال التي استعملها الشاعر "يطرق، يمس يفاجئنا، اتقيناه، توقظنا، تقافز، يسقط، شقت، حاصروا تهبط، تستدير.. الخ، ومع ان هذه الصور نتاج واقعي حسّي الا ان الشاعر نأى بها عن المباشرة في النقل، عن طريق تفعيل دور الداخل، فضلاً عن سعيه الى اشغال اكثر من حاسة في آن:

"لخبز السفائن رائحة تملأ الطرقات"

وما هذه الحركة الدائمة وهذه المناغاة للحواس، الا تمثل ناجح لتلك الاجواء التي صورها الشاعر:

"الطيور تغادر اعشاشها..
والنساء يغادرن اسرارهن الى النهرِ
يملأن آنية الماء
يكشفن عن فتنةٍ.. قبل ان تصل الشمس حد العباءات
او يفضح الضوء كحل العيون"[2]

"الا ان ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالاحساس، وتأتي فاعلية الصورة من كونها "بقية و "تمثيلاً" للاحساس"[3] .

ويلاحظ المتفحص لقصيدة النهر ان الشاعر يحيل النهر الى منادى (مؤنسن)، فيبدو كأنه رمز للصديق:

"ايها النهرُ

---

[1] الأعمال الكاملة: ٢/٤٩.

[2] م. ن: ٥١.

[3] نظرية الادب، رينيه ويليك، اوستين وارين، ت. محي الدين صبحي، دط، د ت: ٢٤١.

يا ابن أمي الذي صار مثل صحابي
اذا فتّه ساعةً
ظنّ اني مفارقهُ
وادعى ان شباكها شدّني دون مجراه"[١]

فتعبير "يا ابن أمي.." يوحي بان النهر رمز للاخ، ولكن الذي يوضح عكس ذلك لفظة (مثل) في قول الشاعر "الذي صار مثل صحابي" وحريّ بنا ان ننتبه الى تعابير مثل "اذا فته..ظن اني/ وادعى" فقد اضفت على المشهد الشعري مسحة من الحياة، تركها النهر اساساً على نفس الشاعر من خلاله هو –النهر– ومن خلال الأصدقاء.

لقد كان نصيب الافعال الماضية والمضارعة جدّ وافر في الصور، وعلى قلة افعال الامر، الا انها أبعدت ما يمكن ان يعتري الصور من النمطية في استعمال الفعل، فضلاً عن ان لفعل الامر اثراً كبيراً في خلق الغرابة والدهشة يقول الشاعر:

"الا ايها النهر ذلك شباكها.. قم اليه
ستنزل لؤلؤة فيك"[٢]

لقد واءمت الصور بين ما هو خارجي –الأصدقاء– والداخلي –ذات الشاعر– من خلال الصيغة التي تحدثت بها: "انّا، سرقنا، اطرافنا، كل يقول لصاحبه..الخ":

"ان آباءنا يعرفون الذي نبتغيه
ونعرف ماذا يريدون
لكنه النهرُ من ذا الذي يستطيع مقاومةً"[٣]

---

[١] الأعمال الكامل: ٢/٥٦.

[٢] م. ن: ٥٠.

[٣] م. ن: ٥٥.

فالصورة تتجاوز حديث الانا الفردية الى ذات متفتحة على الذوات الآخر تأكيداً على ان مصدر هذه الصور هو الأصدقاء، الذي نجح الشاعر من خلاله في تصور العلاقة التي تربطهم جميعاً بالنهر، يؤكد ذلك قوله:

يا صيفُ بكرتَ.. فابتعدت زهرةُ الماء عنا"[1]

وهي علاقة ذات ابعاد عاطفية ونفسية، اوحت بذلك ياء النداء التي أدت مهمة التحسر، وكأن القول: "ان اعتماد الشاعر الحالات النفسية يؤدي به الى اللجوء المستمر للصور دون مقدمة او تبرير"[2] يصح في هذا المقام.

لقد عمد الشاعر الى رسم مشهد شعري عن طريق مجموعة صور شعرية انتهى من خلالها من قصيدته نهاية تصويرية ظل الأصدقاء فيها مصدراً للصور:

"حين فارقّنا النهر وابتعد الماءُ عنّا
حملناه بين جوانحنا
وحفظناه في الشعر والخمر والحزن والذكريات
وظل لنا صاحب لم يفارقه
يعرف كل خباياه.. شكواه.. وأسراره..
ويحدث اسماكهُ الطيور
فتأتيه حين يجوع
وحين يحن الى الصيد"[3]

"ليست الأشعار كما يتصور الناس، ببساطة، مشاعر، انها تجارب، ولكتابة بيت واحد، على المرء ان يرى مدناً عديدة، واناساً وأشياء على المرء ان يتعرف على الحيوانات، وأسراب الطيور، والإشارات التي تعلمها الأزهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح"[4]

---

[1] الاعمال: ٢ /٥٥.

[2] التجربة الخلاقة: ٢٦١.

[3] الأعمال الكاملة: ٦١/٢.

[4] الصورة الشعرية، سي. دي لويس، ت احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم.

والتجربة في الصور التي أوردنا غاية في الوضوح، كما لا يمكن لنا ان نغفل حضور ذات الشاعر فيها.

ويبلغ فعل الصديق بعده مصدراً على الشاعر اشده، فيدفعه الى ان يجعل من السمك والطير صديقاً لصديقه، فهي تأتيه حين يجوع وحين يحّن الى الصيد، وتبدو الصورتان الأخيرتان غاية في البراءة ولعلهما تدفعان البحث الى القول انهما غاية في الكرم والإخلاص والحب والبراءة في آن معاً! فالجائع –وهو هنا الطير– قد يواسي الجائع وليس في ذلك ما يدفعنا الى قول غير ما قلنا، وليس فيما قلنا ما يثير حفيظة، اما قولنا بصفة البراءة، فقد يثير ما يثير من الحوار النقدي ولكن ما اضطرنا الى ان نأتي بهذه الصفة قوله: "تأتيه الأسماك حين يحن الى الصيد" ولا أراني ذهبت بعيداً فصور كهذه جاءت عن طريق إحساس متناه ومعه براءة وتلقائية وحرّية في التعبير، ويمكن للبحث ان يشير الى ما تقتضيه الدراسات الأكاديمية من علمية ومنهجية لا تتعارض مع براءة القراءة اذا كانت لا تسرف فيها.

ويرد كاظم جواد مصدراً في هذا المجال لصور عديدة يسعى الشاعر من خلالها الى وصف بيته، وهو اذ يصف موجودات البيت واشياءه – المشجب والأرائك والحديقة– بأوصاف من مثل "المترب والسوداء ومحمومة، ومهجورة" فانما يفعل ذلك ليشير الى حالة كاظم جواد النفسية بكل صدق، "الصدق الذي لا يمكن التعبير عنه بالكلمات البسيطة، ولا يمكن الوصول اليه الا من خلال الإشارات والتلميحات وكل الوسائل التي يمتلكه الشعر في سبيل تصوير الشيء بكل قيمته وغموضه"[1]:

معطفان على مشجب مترب
الارائك سوداء
والقطط المستريية سوداء
والحزن اسود

---

[1] التجربة الخلاقة: ١١.

ليس سوى الذكريات مكللة بالمباهج"[1]

ان دلالة الصورة في أول سطر شعري كناية عن محدودية الحركة في البيت، وتقادم الزمن على أشيائه دون ان تمسّها يد!

اما نعت الشاعر كلاً من الارائك والقطط والحزن بالسواد، فليس ذلك مبعثه لون الارائك والقطط، انما مبعث ذلك ما تلقيه هذه الموصوفات من ظلال نفسية على الشاعر، وحين شفع الشاعر صوره بـ "ليس سوى الذكريات مكللةً بالمباهج" وضع المتلقي بازاء حالتين نفسيتين متضادتين، تعتري خوالج مصدر الصور – كاظم جواد– ماضية مكللة بالمباهج، وحاضرة سوداء مستريبة!

ولم تذهب الصور الى (تقري) الاشياء وموجودات البيت انما تقرت ما يدور في خلد الشاعر –كاظم جواد–:

"من يطرق الباب في أول الليل
الأصدقاء رحلوا"[2]

وقد انتقلت الصورة الى إيقاع أسرع من الحركة، والى مكان اكثر اتساعاً حين قال الشاعر:

"في الطريق الى قرطبة
تركض الناصرية في الطرق الجبلية
في سحرها الخردليِّ
تشاركنا السهر الغجريّ
فان نضب الكأسُ
كانت لنا حانةً.. ودليلاً"[3]

وبوازع من المصدر –الصديق– لكونه شاعراً، وردت صور شعرية تتناول الهاجس الشعري، وهي من الصور التي اتسمت بالغموض والشفافية و "خصوصية الصورة تتجلى في انها لا تقود المتلقي الى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات

---

[1] الأعمال الكاملة: ١٥٤/٢.

[2] م.ن: ١٥٥/٢ .

[3] م.ن: ١٥٧/٢.

الحرفية، وانما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه فتُبرز له جانباً من المعنى وتخفي جانباً آخر"[1] ولعل حديث حميد سعيد عن الليل الـــذي هو زجاج شفيف حديث عن القصيدة:

"بلبل من زجاج شفيف
اعلمه في الصباح الرفيف
امنحه بعض حزني.. واطلقه في الفضاء
وردةُ من غبار"[2]

ان "منهج حميد سعيد.. شأنه شأن شعراء جيله كلهم –مكثفاً مغلفاً برموز لا تعين القارئ على استجلاء المعنى بصورة تامة"[3] ولعل نعت د. محسن اطـــيمش منهج حميد سعيد وشعراء جيله بالتكثيف والانغلاق مبعثه اعتماد بعضهم الصـــورة الشعرية أداة للتعبير "فالصورة لا تفهم بسهولة عند المتلقين على نحو متساو، وهنا يكمن الجدل النقدي الذي أثير حول شعر ابي تمام قديماً وحديثاً"[4]

ان الهم الاجتماعي ظل حاضراً في شعر حميد سعيد لاسيما في مجموعاته الشعرية الأولى والثانية، فقدم خسارات في جانـــب اهتمامـــه بالصـــورة، فـــالهم الاجتماعي قد يحجم الذات ويحد من أدائها التصويري، لذلك كـــان فـــي أعمالـــه الأولى، وقلما يفرد قصائد يكون مصدر صورها الأصدقاء، وقد فعـــل ذلـــك فـــي المجموعات الشعرية التي ضمنتها الأعمال الكاملة في مجلدها الثاني وذلك يشـــير الى اهتمام الشاعر بهذا المصدر، ويشير الى تطور فـــي تجربـــة حميـــد ســـعيد الشعرية، نظراً لاعتماده الصورة وسيلة اولى في التعبير احيانـــاً كثيـــرة ويلمـــح الشاعر الى الصديق –مصدرنا في هذا المبحث– من خلال لفظة اهلي في ســـياق الصور التي تتناول الهم الاجتماعي ومنها:

"والموت يدق الباب صباح مساء على اهلي

---

[1] الصورة الفنية: ٣٩٧.

[2] الأعمال الكاملة: ١٥٩/٢.

[3] دير الملاك: ٦٩.

[4] لقاء مع الدكتور عناد غزوان، بتاريخ ٢٠٠٣/١/١٧.

ومفاتيحي صدئت"[1]

ومنها:

نهمس.. نضحك.. نحكي

نثرثر

حتى كأنا بمقهى على شط دجلة

وانسى بأن ثريّ الجراح سيخطفه الغول

يسرق بسمته الوادعة

واحلم

اني واياك في الشارع

نلمّ رؤى الخانع"[2]

لقد افاد حميد سعيد من الأصدقاء بوصفهم مصدراً وصاغ عدداً من الصور التي اتسمت بالعمق والتأثير، لان المصدر ترك اثراً في روحه، ولعل هذا الاثر هو الذي دفعه في قصيدة "رؤيا نصب الشهيد" الى القول:

".. وهذا النائم بين الوردة والوردة

الطالع من غصن الزيتون

صديقي"[3]

ولعل الشاعر فعل ذلك –أي انه دخل من مصدر الانسانيات لتصوير الشهادة– ايماناً منه بان ذلك يشي بتحويل هذا الموضوع –الشهادة– من اطاره العام، غير الفردي، الى اطار فردي، لكنها تبقى محاولة، لان القصيدة التي تكونت من تسع صفحات لم ترد فيها صورة تتحدث عن الأصدقاء او صور تتحدث عما هو انساني، فبدت صورة "الطالع من غصن.." يتيمة لم تجد ما يؤازرها من صور على وفق طريقة تعبيرها ومحاولتها الانفلات من حالة الصحو التي اعترت القصيدة برمتها!

---

[1] الأعمال الكاملة: ٥٩/١.

[2] م.ن: ٥٧/١.

[3] م. ن: ٦٧/٢.

ويمكنني القول ان حميد سعيد ابتداءً من الاغاني الغجرية، انتبه الى ما يسمى بالمعادل الموضوعي، وحسم بذلك التنازع، بين الهم الاجتماعي (والهم) الفني، ثم لصالحهما معاً، ويبدو القول ان الموضوعات كلما ازدادت أهمية، فكر الشاعر بأساليب وطرائق تعبير تتساوق معها أهمية وتأثيراً مناسباً!

واذا ما علمنا ان بعض أعمال حميد سعيد الشعرية قد ترجمت الى اللغات الأجنبية[1] تبرز أهمية التفكير بطرائق جديدة، وتتعاظم اكثر أهمية التعبير بالصورة لانها اقل عرضة الى الاجتهاد في الترجمة من وسائل التعبير الأخرى فهي توصل جل ما يريد الشاعر بجهد اقل للمترجم والمتلقي في آن معا.

لقد رسم حميد سعيد صوراً عديدة بوازع من هذا المصدر، وقد شفع عدداً من قصائده بإهداء الى أصدقائه الذين انقسموا: شعراء "عبد الأمير معلة،و سامي مهدي،و كاظم جواد،و كزار حنتوش..الخ" وغير شعراء "محمود البقال، وخيري العميدي.. الخ".

وقد تناول عن طريق الصور همومهم الشخصية والاجتماعية والسياسية، ولكثر ما عبر عن الهم الاجتماعي عن طريق شخصية واحدة، شاعرة كانت ام غير شاعرة!

يقول في قصيدة أهداها الى عبد الرحيم عمر:

أأقول لجيوس ماذا فَعلتِ بنا..
واقول لنفسي..
لك هذا الفضاء ومسرى كواكبه
في مدار الاسى او مدار التأسّي
واقول لعبد الرحيمْ
ليس هذا الزمان زمانك..
شاخت خيول القبيلة وانكفأت تحت فرسانها المتعبين[2]

"ان التوفر على ماهية المنهج الشعري لحميد سعيد يقتضي اضاءة مسبقة

---

[1] ببلوغرافية حميد سعيد، اعداد محمود جابر عباس، د ط، د ت: ص٥٧.

[2] الأعمال الكاملة: ٢٨٧/٢.

للمنهج الشعري الذي تعد هذه الميزة –تسخير الشاعر لرموز شعرية، أصدقاء مثلاً– من معطياته، والذي يقوم في بعض اركانه، على أساس التمثل الذهني لحالات جاريات على ارض الواقع، تستحوذ على اهتمام الشاعر وتغريه بمعالجتها شعرياً، الطرق هي في حد ذاتها حجة على امتلاك الشاعر ناصية فنه الرفيع هذا. بينما نجد المنهج نفسه قائماً، في ركن آخر منه، على أساس التوظيف الرمزي لأداةٍ منتقاة بعينها (غالباً ما تكون ذاتاً مسماة) بغية الإيحاء بفكرة يرام طرحها"[١].

وتتجلى الفكرة بحالة الإحباط التي عبر عنها بقوله: "ليس هذا الزمان زمانك" و "شاخت خيول القبيلة وانكفأت تحت فرسانها المتعبين" وقد كانت الذات المسماة وعاء لتصوير الهم الجماعي عن طريقها "لان الاشياء لا يمكن استخدامها مجازاً الا اذا أصبحت مألوفة بصورة اعتيادية، لتتخذ لها جذوراً في ميدان الوعي"[٢].

"الأمير الفقير" قصيدة مصدر الصور فيها الشاعر كزار حنتوش، وقد أهديت صراحةً اليه: "الى كزار حنتوش" وعندي ان مهمة الإهداء في هذه القصيدة ليس التعريف باسم المهدى اليه وحده، انما يحمل مهمة ترسيخ بعض التضادات التي وردت فيها، وان هذا التضاد، بدأت اماراته من العنوان نفسه، اذ نعته فيه (بالأمير) و (بالفقير) كما تشير الى ذلك الصورة التي تقول:

"كان شوك اسمه وحرير الكلام
يسهران معاً"[٣]

واذ اقول تبيان التضاد في اسم الشاعر، فلا اعني بالاسم (كزار) وحده انما اعني به الاسم الفني كاملاً كزار حنتوش، وان لكزار نفسه موقفاً طريفاً من اسمه يرد في مجموعته الشعرية "اسعد رجل في العالم"[٤] وقد أشارت الصور الى اسم

---

[١] الضوء والشرفة: ١٠-١١.

[٢] الصورة الشعرية، سي. دي لويس: ١٠٣.

[٣] الأعمال الكاملة: ٢/ ٢٩٦.

[٤] اسعد رجل في العالم، كزار حنتوش، دار الشؤون الثقافية العامة: ٢٠٠٠.

كزار وشاعريته حين عبرت عن ذلك بـــ "شوك اسمه" و "حرير الكلام" وعملـــت ايضاًعلى موازنة الكفتين –الفقر والامارة– شوك الاسم وحرير الكلام–:

"تحنو قصائده

ويدير الكؤوس لاترابه في الغياب

فان غضب النادل البخيل

وطالبها بالحساب

شاكسته والقت حجراً في الشراب"[١]

فتدير كناية عن كزار حنتوش (يدير) وطالبها كناية عن مشـــكلة (ماديـــة) تحيط به، ولقطة (تحنو) تعمل في مجال الامارة ، اما تعبير "غضب النادل" فيعمل في مجال "الفقر" ويعود الشاعر الى التضاد عن طريق لفظة ســـبخ وواحـــة فـــي الصورة التي يقول فيها:

سبخ في دفاتره

ومياه تدفقت من واحةٍ في خطوط يديه.[٢]

وعلى الرغم من ان مصدر الصورة في الأمير الفقير هو الصـــديق، الا ان حميد سعيد قد افاد من شعر صديقه، بعده مصدراً ضمنياً آحر. وقد افاد على نحو –خاص من قصيدته التي صورت سعادته، ووصفته بأسعد رجـــل فـــي العـــالم، ويمكنني القول ان الشاعر افاد من مصدره باعتداده شاعراً ايضا، فهو الذي أغراه باعتماد كسر التوقع والتضاد في صور القصيدة وعنوانها، لان كزار حنتوش نفسه كاسر للتوقع على مستوى بنية اسمه وشخصيته وطريقة أدائه الشعري.

ولا اعني بإغراء المصدر لحميد سعيد واعتماده ما اعتمد من طرائـــق أداء ان هناك تناصاً ما مع صور كزار حنتوش، وانما اعني ان الشاعر تمكن من تمثل مصدره، شخصيةً واسماً وطريقة أداء، واحالها جميعاً صوراً شعرية، تمثل حميـــد سعيد نفسه طريقةً في بناء الصور واسماً شعرياً يستدل عليـــه مـــن خـــلال تلـــك الطريقة وذلك البناء، لا من خلال مصدر الصور.

---

[١] الأعمال: ٢/ ٢٩٦ .

[٢] م. ن: ٢٦٧.

ان الشاعر محور الدراسة يخوض في مصدر صوره ويتمثله، لذلك اختلفت طرائق تكنيك قصائده وصوره تبعاً لطبيعة الشخصية وكيفية تناول الجوانب المميزة في الصديق، والدالة عليه، والمقيمة معه ومع الذات المعبرة صلات تؤكد كل ذلك ومن ثم إقامة وشائج من العلاقات بين المصدر والشاعر والمتلقي في وقت واحد! وان من غايات هذا البحث الوقوف على تلك الصور التي تلبي ما ذهب اليه، ولا تقصي أحد هذه الأطراف، لأنه يزعم ان التشديد على واحد منها يضر بالأطراف الأخرى لامحال!

ويبدو لي ان مصدر الصور اذا كان صديقاً شاعراً، يحث الشاعر على الاهتمام بالصورة، وليس ذلك فحسب انما يحثه كيما تأتي الصور نفسها وهي تحتوي قدراً مناسباً من –التعقيد– بوصف التعقيد صفة من صفات الأعمال الفنية الراقية"[1] ونسوق مثلاً لذلك الصور التي وردت في قصيدة "مدن سامي مهدي":

اوصد الباب

فأقام على صفحة من نشيد المياه

بلاداً

ثم مضى في الطريق الى مدن لم يجدها[2]

ويتجلى التعقيد الذي تحققت الشعرية فيه، وحفز المتلقي في قول الشاعر: "أقام على صفحة من نشيد المياه/ بلاداً، و "تحكم بالظل والضوء" و "للرصافة رائحة امرأة غامضة"

واذا لم يعد أي تعبير لا يمكن الامساك به تعقيداً، لان التعقيد صفة في بناء القصيدة، فاننا يمكن ان نعده تعبيراً غير مباشر على اقل تقدير!

الذي ضاعف من اهتمامي بالاصدقاء مصدراً من مصادر الصورة الشعرية في شعر حميد سعيد، هو التعامل بإحساس مرهف متواشج مع الداخل ومتضمن للاداء الفني فقد انزاح في هذا المصدر– الأصدقاء– في مصطلح الاخوانيات،

---

[1] الاسس الجمالية: ٣٥٢.

[2] الأعمال الكاملة: ٢/ ٢٢٤.

الذي كثر ما تعامل مع الخارج، وابتغى من تعامله هذا غايات لا تقع في الصميم من العملية الابداعية وفي الصميم من روح المعبر عنها!

ولعلنا نستطيع ان نعزو تعامل حميد سعيد مع هذا المصدر الى وعيه بالماحول ورؤيته الجديدة له، فقد انبأتنا الصور ان الشاعر استطاع احياناً كثيرة تحويل التجارب العامة الى تجربة شخصية انتجت منها ما يوائم بين ما يتطلبه الفن وما يتطلبه الذات، بين ما يحيل الى الخاص –التجربة– وما يحيل الى العام –المتلقي–.

لقد تحدث حميد سعيد عن الأصدقاء في كتابه اسرار القصيدة[1] وقد خص الشاعر كاظم جواد بصفحات عدة، ولعلي استطيع ان اعزو ذلك الى ان كاظم جواد شاعر فضلاً عن انه صديق، وقد اشار حميد سعيد الى انه مثير للمعارك الادبية، ولعل هذه المسألة حصراً هي التي جعلت الشاعر يفرد ما افرد عنه من صفحات، ولو كان الامر يتعلق بمصادر الصورة ومن هم الأصدقاء الذين هيأوا له الجوّ لرسم ما رسم من صور، لحظي غير اسم وغير قصيدة باهتمام الشاعر، لاسيما قصيدة النهر، ولعلّ للحديث وقتئذ ضروراته التي تقدم هذا الصديق دون ذاك.

اقول هذا لان البحث يتناول مصادر الصورة في شعر حميد سعيد، ولان القصيدة من بين عدد من القصائد، التي كان للمصدر دور كبير في تأجيج أداء الشاعر بساطةً في التناول وعمقاً في التأثير، صوراً وجواً شعرياً اخاذاً.

وعندي ان الحديث عن (مصدر) من مصادر الصورة حديثاً وافياً لا يعد الدليل الاوحد على تأثر الشاعر به، وما ادل على ذلك الا الإشارة من قبل حميد سعيد الى المتنبي إشارة عابرة، الا انه اورد لفظة سيدي[2] في سياق رده عن بعض الاسئلة، ليستدل على عمق العلاقة التي اقامها الشاعر مع المتنبي، وتجلّت اكثر ما تجلت من خلال الصور، وطبيعة تمثل الشخصية، التي وجد الشاعر لها

---

[1] الكشف عن اسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط١، ١٩٨٨: ص٩٣-٩٩.

[2] ينظر: موسوعة المفكرين والادباء العراقيين: ص٢٩. وقد اجاب الشاعر عن سؤال بالاحالة الى بيت المتنبي.

صدى في نفسه، فانتقل ذلك الى طبيعة التناول وكيفية المعالجات، التي استحالت هيمنة على الموضوع.

"ان توخي التوفّر على ماهية المنهج الشعري لحميد سعيد يقتضي اضاءةً مسبقة للمنهج الشعري الذي تعد هذه الميزة من معطياته، والذي يقدم في بعض اركانه، على أساس التمثل الذهني لحالات جاريات على ارض الواقع، تستحوذ على اهتمام الشاعر وتقربه بمعالجتها شعرياً، بطرق هي في حد ذاتها حجّة على امتلاك الشاعر أساس التوظيف الرمزي لاداة منتقاةٍ بعينها "غالباً ما تكون ذاتاً إنسانية مسماة"[1].

واذا كان منهج حميد سعيد يقوم على انتقاء أداة بعينها هي ذات إنسانية و (مسماة) فان هذا المنهج ساعد البحث على تقصي مصادر الصورة دون عناء، فحين يورد الشاعر لفظة (الى) ويشفعها باسم شاعر ما فلا يعني ذلك ان حميد سعيد يهديه قصيدته وحسب، انما يعني انه يصور شخصية المُهدى اليه كما تراها ذات حميد سعيد، فتصبح هذه الشخصية مصدراً للصور، ويبدو ان الشاعر يجد ثمة فرقاً بين عنوان (بيت كاظم جواد) مثلاً، و(الى كاظم جواد) والا كان يمكن له ان يعنون القصيدة التي أهداها الى كزار حنتوش بـ (اسم كزار حنتوش) نزولاً عند بعض الصور التي تحدثت عنه، لكنه اثر عنونتها بـ (الأمير الفقير) لان الاسم ليس مشكلة الصور والقصيدة اساساً، انما الشخصية كلها هي مشكلة وموضوع القصيدة.

---

[1] الضوء والشرفة: ١٠- ١١.

المبحث الثاني: الشخصيات الادبية

واذا كان الشاعر المعاصر "هو ابن الواقع الجديد والحياة الحاضرة، والمعبر عما في هذه الحياة من مشكلات وقضايا، فهو ابن للماضي ايضاً وبخاصة الماضي الشعري الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلته وثقافته على نحو عام فالموروث الأدبي سيظل يرافق الشاعر الحديث، ويضيف اليه عدداً من الروافد والقيم الفنية التي تكون الصورة جزءاً منها"[1] الا انني لا اعني بالشخصيات الادبية مصدراً للصورة الشعرية، ان حميد سعيد قد افاد من شعر هذه الشخصيات انما اعني افادته من الشخصية نفسها وتحويلها الى موضوع شعري، والإفادة منها لرسم صور شعرية، ويمكنني ردّ افادة الشاعر من هذه الشخصيات الى إعجابه بها او الى قناعات فكرية وفلسفية او الى صفات تجمع بينهما، ولذلك كانت الشخصية الادبية اكثر الاحيان هي مصدر الصورة، لا شعرها، وان كان نتاجها يفتح الحديث للخوض في تفاصيلها احياناً، لذا لا اعد هذا المصدر من قبيل التناص او الوسيلة المساعدة التي تعين على القول، ومُهمة كهذه أخذت من حميد سعيد تأملاً ووقتاً للاستيعاب كيما يكون الاداء في الصور دالاً على الشخصية ومقتفياً ما يدور في خوالجها من ناحية، ودالاً على استقلال الاداء التصويري لدى الشاعر، وهذا الاستقلال لا يمنع من تماهي الشخصيتين –المصدر والشاعر– وتلك مهمة تحققت في قصائد عديدة كما سيرد في صفحات البحث اللاحقة.

في المبحث الذي افرده البحث للأصدقاء تناولت عدداً من الشعراء وتعاملت معهم على انهم أصدقاء شأنهم في ذلك شأن أصدقاء الشاعر الذين ما كانوا شعراء، وذلك لانني وجدت من خلال الصور، علاقة وصوراً توحي بأن الشاعر قد حلّ في بيت هذا الصديق او ذاك ضيفاً ورأى عن كثب أشياء البيت وموجوداته، وقد ألقت هذه الأشياء بإيحاءاتها على الشاعر، وان الصور تسجل ذكريات وتجارب مشتركة عاشها الاثنان.

واذ اتناول في هذا المبحث الشخصيات الادبية، ولم أصنفها ضمن مجال الأصدقاء، فذلك لان طريقة الشاعر في تعامله معها قد اختلفت، فلم يعد، حميد

---

[1] دير الملاك: ٢٢٢.

سعيد موجوداً تجمعه مساحة مكانية مع المصدر، بل ان الشخصية الادبية موجودة في ذاته، يستنطقها ويحاورها، ويحيل ما يخالجها الى صور شعرية.

واذا كان من الضروري ان نتابع موضوع الذات في أداء الشاعر فيمكننا القول ان حميد سعيد قد استوعب ذوات بعض من تناولهم فانه يبدو من البديهي ان المصدر لا يقتحم ذات الشاعر، اذا لم يكن غير محفز على الكتابة وغير موحٍ بمشكلة ما فنية كانت ام إنسانية، وقد كانت اكثر الشخصيات الادبية تفاعلاً مع ذات حميد سعيد هو المتنبي كما سيتضح في الصفحات اللاحقة.

ولا أقع في تناقض القول مع ما قدمت اذا قلت ان الشاعر كان يعمد بين الفينة والفينة الى بعض شعر هذه الشخصيات لاتخاذه مدخلاً اليها واشارة الى همومها وأفكارها، لينطلق بعد ذلك الى رسم صوره، كما هو الحال مع القصيدة التي أهداها الى المتنبي. اذ كان المدخل بيته:

وحالات الزمان عليك شتى وحالك واحد في كل حال[1]

والقصيدة التي أهديت الى أبى نؤاس، فقد كان المدخل للشخصية بيتها الشعري:

دع عنك لومي فان اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء[2]

في حين كان الشاعر يعمد الى محاورة شخصياته كما هو الحال مع القصائد التي أهديت الى الشاعر شفيق الكمالي وجاك بريفير وخيري منصور.

ولم تكن قصيدة (المتنبي) القصيدة الاولى التي استثمرت شخصية أدبية لكن البحث آثر تقديمها في الدراسة لأنه يشعر ثمة علاقة بينه –الشاعر– وبينها، وهو ديدن التزم به وسيلتزم في مصادر الصورة التي جاء عليها وسيجيء، وقد اورد مسوغاته لذلك في بابه!

يبدأ حميد سعيد قصيدته هذه بجملة اسمية إخبارية، تحمل خطاباً للمهدى اليه:

"واحدٌ انت في كل حالْ

---

[1] ديوان ابي الطيب المتنبي، شرح العكبري، المجلد الثاني، الجزء الثالث: ٢٠.

[2] ديوان ابي نؤاس، شرحه وضبطه وقدم له، علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧: ١١.

والزمان..
قُلّبٌ..."[1]

وقد افتتحت القصيدة بصورتين شعريتين "واحد انت" و "الزمان قلّبٌ" وواضح ان احداهما آزرت الاخرى، فضلاً عن دور (انت) و(قلب) كي تبدأ القصيدة بداية ناجحة، ومع ان الصورتين جاءت بهما جملتان اسميتان خبريتان، الا ان صيغة (قلّب) منحت القصيدة حركة غاية في الوضوح تضطرب لها النفس، مبعثها معرفة الشاعر حميد سعيد بتفاصيل حياة المتنبي، صداقاته مع الملوك، كيفية قتله، فلفظة "واحدٌ" تؤكد حالة الاغتراب التي كان يعيشها مع علّو سلطان من كان يجالسهم او يجالسونه، من يقترب منهم او يقتربون منه، فشخصية المتنبي تنطوي على طموح كبير تعجّ به نفسه، وما بين الطموح و (الحب) حسّد، فعززت هذه الحالة حالة الاغتراب التي يشير اليها الشاعر بقوله:

"والرياح..
باتجاه الجنوب.. او باتجاه الشمال"[2]

وتشير هذه الصورة الكنائية الى تنقل المتنبي بين الأمصار بحثاً عن الذات وتخلصاً من حالة الاغتراب التي يعيش.

ان حميد سعيد تمثل شخصية المتنبي كأعمق ما يكون التمثل، وهو لذلك لم يتجه الى موضوعات قصائده الكثيرة، انما خرج بخلاصة هي بروح المتنبي الصق والى ذاته اقرب، معتمداً في ذلك على سيرة حياة الأديب وبيت من شعره وهذه الخلاصة وسمت القصيدة بالقصر والإيجاز والتكثيف واستنفاد الفكرة، وذلك لان مادة القصيدة ومشكلتها واضحة، تبدت في اغتراب المتنبي أينما حلّ فالمطلوب هو سلعته –الشعر–، وقد أشارت الى ذلك الصور:

"الملوك الصغار
منذ بدء الخليقة يستدرجون القصائد
حتى اذا دخلت في حبائلهم

---

[1] الأعمال الكاملة: ٢/٢٧٢.

[2] م.ن: ٢/٢٧٢.

ضحكوا

واسروا لزوجاتهم

لا تصدقن ما قيل.. او ما يقال"[1]

ان الصور أعلاه وان كانت تنم عن ضرب من المؤاساة للمتنبي لاسيما في قول الشاعر "الملوك الصغار/ منذ بدء الخليقة يستدرجون.." إشارة الى ان تلك المشكلة –الاستدراج– ليست مشكلة المتنبي وحده، انما هي مشكلة الشعراء جميعاً الذين يعيرون ما هو خارجي (الملوك..) بعضاً من اهتمامهم وشعرهم، وإضافة الى الدور الذي أدته الصور في مواساتها، فانها كانت تثير الانفعال بالألم، ولعلها كانت تخلط هذا بذاك عن طريق الفعلين "وقعت، ضحكوا"

ومما يلاحظ في هذه القصيدة على قلة اسطرها الشعرية، احتفاؤها بالصور، حتى ليمكننا القول ان هذه القصيدة مجموعة من الصور، وحتى ليمكننا القول ان مصادر الصورة في هذا المبحث لا تجود بالصور نفسها، عدداً وعمقاً وتأثراً وعلاقةً بالداخل، شأنه في ذلك شأن المجالات الأخرى في شعر حميد سعيد، وانما الذي يحدد كل ذلك عظم العلاقة التي يقيمها الشاعر مع مصدره وصولاً الى تمثل جوهره، "فالموضوعات التي يختارها "الأدباء" من الطبيعة والتاريخ –كمثال– ليعالجوها في اثر، في فن، تدل على توسيع كبير لنطاق الاهتمام الادراكي بحدث، بفعل بمنجز انساني، يدفع الى أمام، وبالتالي تدل على توسيع كبير ايضاً لمدى استيعاب "الجوهر" و"الروح"[2].

ان طبيعة العلاقة –قوةً او ضعفاً– بين المجال الذي تنتخب منه الصور والشاعر هي التي تحدد فاعليته، وهي التي تحدد درجة اهتمامنا به، وتناولنا اليه اقتضاباً او تفصيلاً.

"داوني" هو الفعل الامري الذي بدأت به القصيدة التي أهديت الى أبى نؤاس لتباشر في موضوع معروف قد بدأ هو الآخر بفعل أمر ايضاً "دع". الا ان دلالة الفعلين عند كل من ابي نؤاس وحميد سعيد تختلف، فالأول يريد (ترك) فعل اللوم

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٧٢.

[2] خطاب الإبداع، محمد الجزائري، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣: ص١١٢.

اما الثاني فيحث على القيام بالفعل "داوني"، وكان طبيعياً ان يختزل الشاعر كثيراً من التفاصيل على مستوى الفكرة وشكل القصيدة والوزن الشعري، فالشكل أتاح له ترك فراغين، سوغ تكرار ثلاثة اسطر شعرية، كانت قد جاءت في بداية القصيدة:

"داوني بالتي كانت الداء.. أسئلتي
لاجمرة الحميا ولا جليد النساء
ان كل الذين قرأنا لهم..
يبعثون اسانيدهم في المساء
وعلي غير ما رغبة تتعرى
تحاولُ إغواءنا
.....
.....
داوني بالتي كانت الداء..
أسئلتي
لا جمرة الحميا ولا جليد النساءْ"[1]

ان الصور أفادت من الشاعر ابي نؤاس بعده محاوَرا –بفتح الواو– أفادت من أفكاره، وما لجوء حميد سعيد الى أحد أبياته، الا ترسيخ لهذه الأفكار التي وجدت صدى في روحه، فالشخصية في الآخر هي المصدر لا شعرها، وواضح ان حميد سعيد غادر الشخصية الادبية الى الحديث عن الذين (يبعثون اسانيدهم..) التي "تحاول إغواءنا" وفي ذلك تسخير للمصدر لمهام أخرى –سياسية–.

وتأخذ القصيدة التي أهداها الشاعر الى شفيق الكمالي في هذا المجال من مصادر الصورة، منحى آخر. فهو لم يعد يحاور المهدَى اليه، ولم يعد الى الافادة من أفكاره التي تخللت شعره، انما صار يتحدث عن تجربته وعلاقته بالقصيدة، وقد رمز الى القصيدة بـ (الزجاج) في الصور الآتية:

"ليس هذا الزجاجُ سوى كذبٍ ابيض
العصافير تدفعه باتجاهي..

---

[1] الأعمال الكاملة: ٢/٢٧٠.

وادفعه باتجاه الفضاء"[1]

والصور بدأت اسنادية، كما يأتي: الزجاج كذب ابيض، وقد أحالها الشاعر الى جوّ شعري بوساطة (ليس، وسوى)، ولان الصورة في السطر الشعري الأول ذهنية، لعلاقتها بالزجاج –القصيدة– شفعها الشاعر بصورة حسية يضطلع الفعل فيها بمهمة تحويل الصورة، وتجلى ذلك بإسناد الفعل (تدفع) الى العصافير مرة والى الشاعر نفسه مرة أخرى: "تدفعه، وادفعه" على انه يمكننا القول ان الافعال وان كانت تنم عن حركة، الا ان الصور ظلت تحتاج الى إصغاء متأن لتعاملها مع الذهني، فالتلقي لأول وهلة يوحي بالحسّي، وعندما يتم الانتباه الى دلالة الزجاج يتغير الإيحاء من الحسّي الى سواه وقد يثير الاقتباس السابق قراءة أخرى يشي بذلك تعبير "الزجاج كذب، تدفعه العصافير؟ باتجاهي/ وادفعه باتجاه الفضاء" والقراءة قد تشير الى جانب سياسي. اما قول الشاعر:

"امّر خلال الزجاج حيث تجلس سيدتي في الحديقة
ادخل في ما تقول"[2]

فينأى عما ذهبنا اليه، فالمرور والدخول يمكن نعته بأنه (نفسي) وهو يشير الى أداء الداخل عند الشاعر.

ان هذا المجال من المصادر– الشخصية الأدبية –مكن الشاعر من اطلاع (الآخر) على كيفية ولوج العوالم الشعرية، لاهتمام الطرفين – حميد سعيد وشفيق الكمالي– بهذه العوالم، ليمكننا القول ان مصادر الصورة تتدخل في كيفية المعالجة وطريقة خطابها، للإشارة الى المجال الذي استقى منه الشاعر صوره! وقول الشاعر:

"اخرج من ريشتي كوكباً حذراً
ثم أطلقه في مدار جديد"[3].

يؤكد علاقة الصور بشخصية أدبية، فالكوكب قد يعني القصيدة!

ويقيناً ان الداخل عند الشاعر هو الذي يجيز هذا المجال من المصادر او ذاك لان هم الشاعر الأول ليس المصدر بذاته، انما المصدر الذي يمنح الكتابة

---

[1] [2] الاعمال الكاملة: ٢/ ٢٧٧.

[3] م. ن: ٢/٢٧٦.

زخماً ويعبر عن تجربةٍ فيها فـ (ليست الأشعار كما يتصور الناس، ببساطة، مشاعر، انها تجارب)[1] وقد لاحظنا حتى هذه الأسطر من البحث ان اكثر الصور فاعلية وتعبيراً عن الشاعر ومصدره هي التي نتجت عن تجربة او التي نجح الشاعر في تحويلها الى تجربة لا يشك المتلقي انها ليست واقعة له! يقول في قصيدة أهداها الى جاك بريفير، وقد أقام موضوعها على موقف:

"الكتاب الذي كنتِ أهديتني.. ضاع مني
وظل معي ما تركتِ على شجر النوم من لؤلؤ الغياب
أتوغل في جمرة الوقت
افتح باب الغياب.."[2]

وتتضح قوة القصيدة في الصور الاولى منها التي نزعت نحو الالتقاطات الإنسانية والبساطة والعفوية والعمق، فالبساطة الدالة على العفوية والعمق في آن تبدت في قوله: "الكتاب الذي كنتِ أهديتني.. ضاع مني" اما قوله: "وظل معي ما تركتِ على شجر النوم/ من لؤلؤ الغياب" فيمثل العمق بدلالته الفنية والشعرية.

ويتسم الخطاب في القصيدة التي أهداها الشاعر الى خيري منصور بتوجيه مساراتها نحو غاية ايدلوجية على نحو واضح من خلال قوله: "تلك شارتنا والعلامة" وقد ورد مثل هذا المعني في قوله: "كان ملح البلاد يقتفي اثراً ضائعاً".

"تلك شارتنا والعلامةُ
خبز الحبيبة ينضج في نارها
وهي تخرج من دارها
من شمال الرماد[3]

وقد حاول الشاعر العودة الى ذاته في حديثه عن "خبز الحبيبة" وقد سعت الصورة الى احداث كسر توقع كما في "شمال الرماد" الذي أحال التعبير الى سياق

---

[1] الصورة الشعرية، سي، دي، لويس: ٩٧.

[2] الأعمال الكاملة: ٢/٢٧٦.

[3] م. ن: ٢/ ٢٧٩.

شعري، وقد عمل حميد سعيد على فتح أفق الصورة واعطائها بعداً مكانياً بوساطة الفاظ مثل: (وراء، خلف، شمال، جنوب).

لقد اعتمد الشاعر فعلاً مضارعاً دالاً على حالة حاضرة، يؤطر معناها الفعل ينضج المسند الى خبز الحبيبة، فيما اعتمد فعلاً ماضياً في الصور التي يقول فيها:

كان ملح البلاد
يقتفي اثراً ضائعاً ويعود الى البحر
يقتنص الشاعر المجدَّ أفعى خطيئتهِ
فاذا غربت في أغان الحداد والشموس
نال منها..
واسكنها زعفران الطقوس[1]

ليرسم لـ (ملح البلاد) مستقيماً يسير به روحةً ومجيئاً، تصويراً لـ (اللاجدوى) تؤكد ذلك لفظة (ضائعاً). وقد تشير اللاجدوى الى الشاعر او الى سواه!

ان الشاعر يحرص على جعل المتلقي في تواصل معه ابداً، وذلك عن طريق الانتقال من صيغة فعل الى أخرى، وعن طريق الاسنادات الكاسرة للتوقع والمجازات (الشمال للرماد، اقتفاء الأثر للملح.. الخ).

وعلى الرغم من رغبته هذه في الحرص، فانه (يتدخل) بدرجة وبأخرى في عدد اسطر القصيدة وفي عدد الصور، ففي آخر مجموعة شعرية له ضمتها أعماله الكاملة في مجلدها الثاني نلاحظ ان سبع قصائد "الى حكم سومري، الى أبي نؤاس، الى كفافي، الى جالك بريفير، الى شفيق الكمالي، الى خليل خوري، الى خيري منصور"[2] تكون كل منها من عشرة اسطر شعرية، في حين ان القصيدتين التي أهديتا الى المتنبي ولوركا تكون كل منهما من احد عشر سطراً شعرياً.

---

[1] الاعمال الكاملة: ٢/٢٧٩.

[2] تنظر الأعمال الكاملة: ٢/٦٢٩، ٢٧٠، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٢، ٢٧٥.

في الجلسات النقدية التي خصصت للشاعر حميد سعيد في جائزته الشعرية السنوية التي يقيمها اتخاد الأدباء والكتاب في العراق فرع بابل، أشار الشاعر الى انه يعمد احياناً في كتابة مقالاته الى ان يأتي عدد منها بعدد كلمات متساو وفي لقاء معه أكد ان ليس هناك قصد في ان يكون عدد الأسطر الشعرية في هذه القصائد متساوياً![1]

واذا كان عدد الأسطر لا يعنينا، قدر ما تعنينا الصور، فان الشاعر على دراية، بأن صورتين شعريتين نظراً لما تتمتعان به من عمق، واستيعاب للموضوع والحالة العاطفية، وقدرة على ملء مساحات الداخل عنده كفيلتان بأن تقيما عماد قصيدة على مستوييها الفني والنفسي نتاجاً وتلقياً، واداء من هذا النوع جاء في النتاج الأخير من شعر حميد سعيد ويمكننا ان نشير الى القصيدة التي أهديت الى جاك بريفير مثلاً على ذلك ليمكننا القول ان التجربة لدى الشاعر أخذت مأخذها في مثل هذه القصائد اذ انه اخذ يتحكم في مصادر التأثير التي تحرك القصيدة متمثلة في صورها اقتصاداً واعتدالاً دون إخلال في الغاية التي يريد الوصول اليها، على ان هذا الزعم لا يوقعنا في تناقض القول وقد أشرنا الى ان ثمة قصائد بدت وكأنها مجموعة من الصور، ولعله يعمل في صالح ما نذهب اليه من زعم لان الشاعر على دراية كافية بما يمكن ان يستوعب الحالة والموضوع صوراً وعدد اسطر وطبيعة تعامل مع الجمل، فعلية او اسمية، وكيفية خلق الصورة على مستوى واقعيها الحسي والذهني او المزج بينهما.

ان كيفيات الرؤيا الشعرية ومدياتها تنزع نحو الطلاقة وتعدد زوايا النظر كلما امتدت التجربة بالشاعر وازدادت نضجاً، لاسيما شاعر يجمع بين الثقافتين الشعرية والنقدية، وذلك يمكنه من التدخل في بناء القصيد عدد اسطر او صوراً.

واذ نخوض في القصيدة التي أهديت الى خليل خوري مصدراً من مصادر الصورة في مبحث الشخصيات الأدبية، نصبح بازاء جوّ، تدفعنا اليه مجموعة من الصور من خلال ما تحمل من دلالات عن طريق الفاظها: "أفعيان، السم، الصدف (الفارغ)، امرأة من خزف و (عتمة)، سرب من الوعول يدركه (الافول):

---

[1] لقاء بتاريخ ٢٠٠٣/١/١٢.

"الرمل والنمل
والافعيان.. السم والافيون
والصدف الفارغ
وامرأة من خزف وعتمة
سرب من الوعول يدركه الافول
وبين ان صدقت او كذبت
رضيت او غضبتَ
حاورتَ او داورتْ..
لم تلقَ الا جفوة الامل والمأمول"[1]

وقد أشار الى مصدر هذه الأجواء، حين عمد الى ما يسمى بالالتفات (صدقتَ، رضيت) مخاطباً إياه، وخالصاً الى غاية تنتهي اليها القصيدة:
(لم تلق الا جفوة الامل والمأمول)

وهنا يمكننا ان نتنبه الى ان (المشكلة) التي تطرحها الصور في القصيدة، جاءت في نهايتها، وهو أداء اختلف عن قصيدة المتنبي التي ذهبت صورها الى إثارة المشكلة–الموضوع– من السطر الشعري الأول "واحد انت في كل حال" والقصيدة التي اهديت الى جاك بريفير، والقصيدة التي أهديت الى شفيق الكمالي "ليس هذا الزجاج سوى كذب ابيض" والقصيدة التي أهديت الى أبى نؤاس "داوني بالتي كانت الداء".. الخ. واذ يقف البحث على طبيعة أداء الشاعر، في القصائد والصور، فهو لا يفضل أحداها على الأخرى، انما يسعى لأن يطلع المتلقي على ضروب الاداء الذي يقيم وشائجه مع الصور ومن ثم مع مصدرها، بعده وازعاً دفع الشاعر الى رسم ما رسم من صور.

واذ حاولت الصور أكثرها استعمال صيغة المخاطب كما في الأمثلة التي اوردنا. فان الصورة التي أفتتحت بها القصيدة التي تحدثت عن لوركا اعتمدت صيغة الغائب:

"يجد السيد الأندلسي منجمه في المتاهة"[1]

---

[1] الأعمال الكاملة: ٢/٢٧٨.

وليس مرد اعتماد هذا الفعل او ذاك بصيغته الماضية او الحاضرة، وقوعه في زمن اقتضى التعبير عنه للدلالة على وقوع الحدث، والا فأن الشخصيات الأدبية أكثرها التي خاطبها حميد سعيد عاشت في زمن ماضٍ، فاستعمال صيغة الفعل تحدده حالة الشاعر العاطفية، التي هي الى جو الرثاء اقرب:

"نيويورك وحش يعيش على ما تساقط من لحاء
غصون النحاس
وفي وهدة النعاس
يمد مخالبه خلسةً.. يأكل من لحمه الشائط"[٢]

ومن الشخصيات التي كانت مصدراً للصورة في شعر حميد سعيد (سحيم) فقد افرد الشاعر قصيدة له حملت اسمه عنواناً لها، وقد كان الاداء التعبيري هو المهيمن فيها، فضلاً عن قوة الإيقاع، وشدة الانفعال، هذا الاداء الذي آزرته مجموعة من الصور، هيأت جميعها لصور شعرية اوجزت فكرة القصيدة متمثلة بالهم الماضي –لسحيم– والهم الحاضر الذي يختلج في نفس الشاعر، فقول الشاعر:

"منافذ الموت على الحياة/ والعابر الذليل من يميت في عروقه الحروف/ واسمع رغم البعد شهقة الدم الجموح/ في عروقك الذبيحة، واشهد المأساة في عينيك.. الخ كان تمهيداً للصورة التي يقول فيها الشاعر:

"فان خلف كل حرف من حروفك اللعينةِ
جدار صمت يخنق المدينة"

وسعياً الى المحافظة على فكرة السياق الشعري لدى المتلقي، أورد الأسطر الشعرية التي سبقت الصورة:

"وانت اذ عذبتَ بالنار وبالصخر وبالسياط
فقد شعرتَ
وقد كذبت حين قلتَ ما شعرت

---

[١] الأعمال الكاملة: ٢/٢٧٥.

[٢] م. ن، ص. ن.

وليكذب العفاةُ واكذب انت يا سحيمْ
فان خلف كل حرف من حروفك اللعينة
جدار صمت يخنقُ المدينة"[1]

وحين نتفحص الصورة أعلاه نلاحظ انطواءها على حالة رفض للصمت والخنوع وقد أحال الشاعر الرفض الفردي المتمثل بسحيم الى رفض جماعي، ولعل تعبير يخنق المدينة، شعور بضرب من الاختناق الجماعي، فافادة حميد سعيد من هذا المجال من مصادر الصورة يتبدى في كون سحيم صار موضوعاً للصور في القصيدة، لان هذه الشخصية الأدبية انما تم الافادة منها لانها تلبي حاجةً وطموحاً داخلياً لدى الشاعر.

لقد حظيت الشخصيات الأدبية بمزيد من الاهتمام من لدن الشاعر محور الدراسة وما أدل على هذا الاهتمام الا حرص الشاعر على إيراد لفظة (الى)، والا تمثل الشخصية فكراً وسلوكاً وفلسفةً في الحياة، فقد كان الشاعر في صوره محاوراً مرة ومستنطقاً أخرى، مقيماً من العلاقات ما يربط الحاضر بالماضي وما يربط المصدر بالشاعر نفسه، وبتطلعات الإنسان حاضراً ومستقبلاً، فلم تكن الشخصية الأدبية امارة ترف واستعراض لثقافة، بقدر كونها ضرورة لمعالجة مشكلة ما، ينوء بها الشاعر ويتألم لها، لتصبح الصور دعوة الى النقيض.

كان البحث قد أشار في صفحات هذا المبحث الى ان بعض الألفاظ مثل (وراء، خلف، شمال..الخ) تسعى الى فتح مديات الصورة وابعادها، وسعياً الى توخي الدقة وعدم التناقض يود الإشارة الى ان لفظة (خلف) لا تعمل كما الألفاظ تلك في سياقها وقتئذ، فالألفاظ هناك، تؤدي دلالة الانفتاح والوضوح والاتساع وهي هنا تؤدي دلالة الإخفاء والاستبطان وغير المعلن عنه من معان!

كان البحث في واحد من فصوله قد افرد مبحثاً للمصادر الثقافية التاريخية، وهو اذ لم يصنف سحيماً شخصية تأريخية، فذلك لان ما تم تناوله منه، أفكاره من خلال شعره، فهو في هذا المبحث أولى من سواه في الدلالة.

---

[1] الأعمال الكاملة: ١/ ٤٠.

وفضلاً عن تمثل حميد سعيد للشخصية الأدبية واقامة حوار معها، لا نعدم وجود تعامل آخر للشاعر مع الشخصيات الأدبية، واعني استثمار صورة من بيت شعر، تلبي حاجة نفسية إبان الكتابة، ولم يقف الشاعر في مثل هذه المواضع وقفة طويلة مع الشخصية الأدبية، انما هو يذيب الصورة –الفكرة– في ثنايا صوره، على ان أصداء الاستثمار تظل تشير الى القائل –المصدر– لان حميد سعيد كان يستثمر الأبيات الأكثر شيوعاً، على انه يمكننا القول ان ذيوع الأبيات ليس سبباً رئيساً في استثمارها، انما السبب في انها تمكنه من إيجاز الكثير من الأفكار والقول، وتذوب بعد ذلك في ثنايا أفكار الصور والقصيدة، وقد كان بيت الفارعة متمثلة في بيتها الذي يقول:

أيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزع على ابن طريفِ[1]

مصدراً للصور الشعرية.

واذ تعمد الشاعرة الى صيغة الجمع (شجر) وهي تتعجب منه لأنه لم يحزن على ابن طريف (الفرد) يقلب حميد سعيد الصيغة، ويحيل الجمع افراداً "شجر، نبتة" والافراد (ابن طريف) جمع (موتى) يقول:

"فيا مدناً على الأحزان شبّت
بين أحذية الغزاة
بخلتِ مُتّ، عقمت
تورق نبتة الخابور
في سيناء بين مفاصل الموتى
قروحاً غضة.. ومراثياً للاهل"[2]

وسعياً الى تصوير جوّ مأساوي يختلج في دواخل الشاعر، يجعل (النبتة) تورق قروحاً غضة ومراثياً، وينتخب مفاصل الموتى مكاناً تورق فيه، فضلاً عن انتخاب بعض الجمل مثل "بخلتِ، مُتّ، عقمتِ".

---

[1] ينظر حماسة البحتري، تحقيق كامل مصطفى، المكتبة التجارية، القاهرة، د. ط، ١٩٢٩: ٤٣٥.

[2] الأعمال الكاملة: ١/ ١٩٧.

ولم يذهب الشاعر الى التعجب والتساؤل كما فعلت الفارعة: (مالك مورقاً) انما هو أخبر عن تحقق الفعل (تورق نبتة الخابور) وبذلك اكتسبت الصور عمقاً وألماً آنياً ومعاناة، وقد ذهب الى الرثاء بالسخرية لتدعو ضمن ما تدعو الى النهوض وتجاوز حالة الركون، كما في قوله: "حين يشبّ فيكم فارسٌ.. سأفكّ حزني" فهو في حالة انتظار مؤلم، لأنه اسبق الفعل (يشب) بـ (حين) و (افك) بـ (سين الاستقبال)، كناية عن عدم تحقق الفعل الذي يريد، الذي يعمل دلالياً في الضد مما صوّر!

ويمكننا ان نستشف وشائج حزن مشتركة بين مصدر الصور والشاعر تكمن في ان كلاً منهما يحزن وحيداً، فقول الشاعرة مالك مورقاً، يعني ضمناً انه لم يحزن كما حزنت، ويشير حميد سعيد الى المعنى ذاته، على نحو اكثر وضوحاً بقوله (سأفك حزني) أي انه حزين، فالشخصية الأدبية –الفارعة– ليست على درجة كافية من الحضور في الصورة فهي تشير الى نفسها إشارة وتوميء اليها إيماءةً، على انها لا تغادرها تماماً، وما سبب ذلك الا تعامل الشاعر مع الصورة تعاملاً نفسياً داخلياً، الأمر الذي نجحت فيه، وتمكن حميد سعيد من الوصول الى النتائج ذاتها!

المبحث الثالث: المرأة

ذهب البحث في المبحثين السابقين –الاصدقاء، الشخصيات الأدبية– الى ان الشاعر محور الدراسة، استطاع ان يقيم علاقة اسميناها داخلية بينه وبين المجال الذي استشف منه صوره، واذ يتناول في هذا المبحث المرأة، فقد يبدو من المنطقي ان الناس عامة والشعراء خاصة، اشد قرباً من المرأة واشد تحسساً لها، فهي الحبيبة والزوج والام كما سيرد في شعر حميد سعيد نفسه وفي صورة ذاتها، وتأسيساً على ذلك فقد يبدو من المنطقي ايضاً ان يبدأ البحث من هذا المجال من مصادر الصورة، وظن كهذا قد يرد في خلد المتلقي والقارئ.

لكن البحث آثر تقديم ما قدم، لان عنده ان تميز التجربة لدى الشاعر يبدو واضحاً فيما قدّم، فضلاً عن ان عظم الإبداع يتجلى في غير المألوف من المجالات، وفي المساحات غير المتوقعة للآخر. على ان ذلك لا يمنعنا من القول ان الشاعر تمكن من ان يفيد من هذا المجال –المرأة– ويستشفّ منه صوراً كثيرة، خدمت القصيدة والغاية التي تروم توصيلها، واعلنت عن دور الداخل في علاقته في آن، كما سيتضح في الصفحات الآتية:

في قصيدة (اقاص جريحة) ترد المرأة مصدراً لصور عديدة، تشيد جواً من الحب والألم والاغتراب في حين واحد:

"إما ان نحرقَ نفسينا، ونشد الغلّ بقلبينا
او ان نحيا
فالأبعاد الخضراء، وابعاد الأبعاد
والكلمات صدى الله على الأرض
والجوع الجائع في رأسي.. في نبضي
تلك حياتي
والدفء وأجواء العطر/ والبسمة في الثغر
تلك حياتك لم يألفها رجل مثلي
والموت يدقّ الباب صباح مساء على أهلي

ومفاتيحي صدئت"[1]

فالى الحب تشير الصور في بداية القصيدة، وكذلك قوله: "الدفء وأجواء العطر والبسمة في الثغر/ تلك حياتك لم يألفها رجل مثلي وارتدي اسمك الحلوَ بين دمي ودموعي/ واراك يقيناً يسامر ليل قلوعي"

وقد يشير استخدام الشاعر للمرأة الى رمز تشي بذلك مجموعة من التعابير مثل: :صديقي الذي سمم السجن أيامه، ابحث عن جيل يؤويني، غرزته يد العصر بأعماقي" ربما يصح القول نفسه على قسم من الصور التي أوردنا، اذا أصغينا اليها على نحو جيد! وهذا الاستخدام للمرأة على انه رمز شتت أداء الشاعر وحدد من انقطاعه الى الكتابة، ذلك ان المتلقي سيحس حالة صحو. وان الرمز لم يتطلبه الداخل قدر ما فرضه موضوع مسبق! فالألفاظ "صديقي، السجن، يد العصر، جيل" لا تبدو لها علاقة بالمرأة، لا من ناحية كونها الفاظاً، ولا من ناحية عملها في السياق الشعري الذي جاءت في أثنائه، ان حالة الصحو والقصدية في الذهاب الى الموضوع لم يمكّن الذات من ان "تقطن بكليتها في الصورة الشعرية لان الانسان لا يدخل مساحة الصورة اذا لم يمنح نفسه لها كلياً ودون تحفظ"[2]

هذا فيما يتصل بالمرأة وباستخدام الشاعر لها –مرأة، رمزاً– اما الصور التي صورت جو الألم ففي قول الشاعر: "والموت يدق الباب صباح مساء على أهلي ومفاتيحي صدئت" ويقينا ان الموت رمز لمسببه بأشكاله اضطهاداً ومرضاً وجوعاً. اما الصور التي تعبر عن حالة الاغتراب ففي قوله: اصيح ولا صوت الا صوتي.. وهجرته الريح وعاش بلا أمس. وابحث عن جيل يؤويني.. الخ.

ان الصور التي أوردنا تشي بأن الشاعر يعيش همّ حياتين، حياته وحياة التاس –أهلي– كما عبر عنه، وقد حاول الشاعر تخفيف إيقاع القصيدة الانفعالي عن طريق صور تقوم بمهمة موازنة الحالة الانفعالية:

"اذ تجوع القرى

---

[1] الأعمال الكاملة: ٥٩/١.

[2] جماليات المكان، جاستون– باشلار، تر، غالب هلسا، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠: ٣٠.

ويموت المحبون شوقاً
وينام على ظمأ من تفجر قيعانهُ
نبع ماء فرات
انسللتُ على وقفة منكِ
ثم انسللت وراء بدايتنا
فإذا دربنا وطفولتنا وأحاديثنا
والشتاء
سفرة لم توارِ حروف الكهولة"[1]

وقد بدأت إمارات تخفيف ايقاع الانفعال بعد الفعل (انسللتُ) وبعد لفظة (دربنا) وما عطف عليها: "طفولتنا وأحاديثنا" ولا يغفل ما لظرف المكان (وراء) من دورفي فتح مديات الصور، فالمسترخي، هو من يستطيع استذكار الدروب والطفولة والاحاديث المقترنة بنا الجماعة، الدالة على الشاعر ومصدر صوره- المرأة، والمرأة الرمز.

"ان الشاعر الذي لا يستطيع ان يوصل الدور الطليعي للمرأة في الحياة يحكم على تجربته الشعرية بالتخلف الفكري والفني على السواء، لان تأصيل دور المرأة الاجتماعي على نحو عام، هو تأصيل لدور الشاعر في المجتمع، وليس ذلك فحسب، بل هو تأصيل فني لتجربته الشعرية حتى يتم ربط وجدانه الشعري بأحر العواطف الإنسانية واكثرها صدقاً وحرارةً وقابلية للنمو والاتساع"[2]

في قصيدة "عودة العشق والعاشق" وردت صور مصدرها بغداد، لانها – بغداد- كانت موضوعاً للقصيدة، وسيتم تناولها في موضعها من البحث –المصادر المكانية- وما يجدر الإشارة اليه ان المرأة وبغداد تنازعتا مصدر الصور ليحل كل منهما محل الآخر في اسلوب هيمنت عليه الحكاية يقول الشاعر:

"مرة قدمت لي مسافرة اسمها
وادّعت انها..

---

[1] الأعمال الكاملة: ٦٢/١، ٦٣.

[2] ما قالته النخلة للبحر، علوي الهاشمي، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠: ١٤٨.

صورة منكِ تقدر ان تهب اللحظة الدامية
حين نامت على معصمي
لم أجد غير تمثال شمع"[1]

فتعبير "قدمت لي مسافرة اسمها/ وادعت انها../ وحين نامت على معصمي.." توحي بان القائم بهذه الأفعال "قدمت، نامت) امرأة، وكأن الصور تنم عن صراع بين مصدرين من مصادر الصورة، المرأة التي (حاولت) ان تهب اللحظة الدامية، وبغداد التي اوحى السياق ضمناً بانها الوحيدة التي تقدر ان تهب تلك اللحظة! وتستحيل بغداد هذه المرة الى (رمز) كما المرأة في الصور السابقة.

ان من بين ما يحرص عليه البحث هو إيراد الشواهد التي يقتضيها اقامةً لمنهجه، وامتاعاً للمتلقي، وقد يرد في الخلد ان الصورة "لم أجد غير تمثال" لا تحمل أسباب الجمال، ان ما يمكن ان نجيب به هو ان الجمال لا يكمن عندنا فيما تحقق في التصوير الخارجي، إنما يكمن في داخل الحالة التي يعبّر عنها السياق مجتمعاً، صوراً وغايات نهائية! فحميد سعيد "شاعر لا يغريه قحط المخيلة بالمنهج الشعري المستند الى نظرية اليوت في المعادل الموضوعي:

افتراض ان الحالة الشعرية تنبعث من القصيدة فور الرصد الموضوعي او الفوتوغرافي للمشهد.. فهو شاعر غنائي يمنحه التوتر طاقة الخيال الفسيح وقدرة واضحة على ابتكار المجاز والاستعارة من يقظة (الحلم الغض) ويتحد توالد الصور مع ما للموسيقى من دور أساس من إيقاع التجربة في ضمير الشاعر"[2] انّ ما منح التوتر للشاعر من طاقة خيال في المصدرين هو الذي كان مدعاة للتنازع بينها، وهو دليل على تحول التنازع من الذات الى النص، ودليل ايضاً على بقاء الأداء التصويري محتفظاً بخطه التصاعدي! وان كان الشاعر يفيد من نزول خط الأداء ليضيء صورة بصورة وأسلوباً باسلوب كما في قوله:

"لم يكن وطناً ذلك الشجر المتصابي
وما كنت الا البداية

---

[1] الأعمال الكاملة: ١/٦٤.

[2] مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠: ٦٤.

يا وطناً ساحراً .. عابقاً بالمياه
اشهد انك أعطيتني البحر
فلأعترف
انت موقوفة في دمي تقبلين مع المدّ
حتى اذا انسحب الماء أبقاك
ثم مع المدّ تأتين للمرة الـــ .."[1]

ان "الخطاب هنا يضيء الرمز الأساس في القصيدة فهو قد يكـــون المـــرأة الحبيبة، وقد يكون الثورة، وقد يكون كلتيهما معاً، فلا غرابة ان يتحد الرمزان في كيان واحد، الامر الذي يفسر نفي الشاعر ان يكون الشجر المتصابي وطناً"[2]

ما الدور الذي يضطلع به الشاعر ليحسم حالة التنازع بين المصادر وليقنعنا بان هذا المصدر أساسي في الصور وذاك ثانوي؟

لاشك ان موضوع القصيدة سيبقى من الواقـــع –الخـــارج– وان الشـــاعر سيتحول بالصور من الواقع وعاء التجربة الى الذات المعبـــرة، فـــدور الشـــاعر سيتحدد في نقل الحالة كما يراها الداخل، لا كما تراها الحواس! وســـينتهي بـــذلك التنازع بين المصادر، لان الشاعر صور ما يحـــس بـــه، وإحساســـه بالأشـــياء وبمصادر الصورة لا يكون بالضرورة متساوياً في درجة ما يُعطى مـــن تـــأجيج للفعل الشعري، وان مراقبته لدوره في نقل الحالة سيجيز هذا المصدر رئيساً وذاك ثانوياً، لان علاقتهما مع الداخل أخذت هذا التسلسل في الأهمية.

"يتعب البحر ولا تتعب ماريسا التي تصعد
من مملكة الماء الى الشرفة
من ساحلها البارد نحو النار
يا عرافةً علمها الموتُ
سجايا الحلم الفضي"[3]

---

[1] الأعمال الكاملة: ١/٣٥١، ٣٥٢.

[2] مرايا جديدة: ٤٧.

[3] الأعمال الكاملة: ١/ ٢٦١.

لقد راح الشاعر يقيم علاقات، لا مع الأشياء خلال حواسه، بل مع الصور الاشراقية خلال الحدس والكشف والرؤيا"[1] وعندما اسند الصعود الى ماريسا، ظل هذا الصعود يحمل غموضاً شفافاً، لاسيما عندما تصعد "من مملكة الماء الى الشرفة" ومن "ساحلها البارد نحو النار" وتوحي الصورة الأولى بالصعود فثمة مسافة (من الى) وثمة شرفة، لكن قوله بصعودها "من ساحلها البارد نحو النار" الذي عطف ضمناً على السطر الشعري السابق له، لا يوحي بذلك، فثمة مسافات مبعثها إحساس الشاعر بتألق ماريسا الروحي، ولعل لفظة (النار) تتصل باشتداد العاطفة والاداء الروحي –الرقص– عند المصدر "كل ذلك يترك دلالة واضحة على رغبة الشاعر القوية في التعبير عن ذاته هو، لا عن ذات المرأة نفسها –كما يشير الى منبع القصيدة الذات (اساساً) والى اتجاهها المنطقي الذي ينتهي عند الذات ايضاً"[2]

"تتجه امرأة في صحوة الرمل.. في أغنية
يعرفها البحر وعمال الموانئ...
واغنيها:
كما يلعب طفل القمر الجائع في الغابة.. خلف السور
كان البرد يحتجّ.. ارتجفنا
تنزل الأغنية الى الشارع.. جعنا
رحلت سيدة الليل.. كبستان الى أروقة الحمّى
وفي صالاتها الزرقاء.. غنت
رقصت/ جفّت"[3]

ان أداء حميد سعيد في التعامل مع هذا المصدر ينزع نحو الطلاقة وتفعيل دور الذات في إحساسه بالمصدر، وان لحظات الالتفات التي وشيت بها القصيدة، عبرت عن استيعابه للتجربة فيها. " ان للأدب اليوم مادة محددة مخصصة له، هذه

---

[1] معالم جديدة في أدبنا المعاصر: ١٨٦.

[2] ما قالته النحلة للبحر: ١٤٦.

[3] الأعمال الكاملة: ١/ ٢٦٢.

المادة هي تجربة الانسان في العالم، صحيح أن التجربة الإنسانية كانت دوماً موضوع الأدب في الماضي غير انها كانت عادة موضع الأشكال الثانوية منه"[١]

"ان التجربة تفترض –ابتداءً– القصد والذكاء كما تعني.. عالماً بوسع المرء ان يتعلم منه كيف يحيا حياة افضل بممارسة الفنون"[٢] والصور التي أوردنا في قصيدة (ماريسا التي لا تتعب)تشير الى ان حميد سعيد عبر عن فن –الرقص– بفن –الشعر– كناية عن علاقته بهما كليهما على نحو خاص وبضروب الفن على نحو عام.

ومما يلاحظ ان حميد سعيد لا يصور المرأة تصويراً جسدياً، الا في مجموعاته الشعرية الأخيرة الذي انفتح فيه على هذا المصدر، فقد ظل بعيداً عنه، في كامل نتاجه الشعري، الذي كتب عن المرأة، فإحساسه بها سامٍ، إحساس الشاعر بجمال الروح المبدع، فآزر أداء الداخل فعل (السمو) ليُكسبا الشاعر ثراء روحياً وفنياً في آن معاً، كما جاء من شواهد وسيجيء وقد تجلى ذلك اكثر ما تجلى في (ماريسا التي لا تتعب) و (قصيدة مباشرة) و (اللوحة الأخيرة).

ومع اني صنفت قصيدة اللوحة الأخيرة ضمن المصادر الثقافية –المصادر الثقافية الحديثة– فان لليلى العطار بعدها امرأة فنانة اثراً في أداء حميد سعيد المتميز في القصيدة على نحو عام والصور على نحو خاص، وكأن للمرأة المتميزة ابداعاً تميز في تعامل الشاعر معها فنياً وتصويرياً!

ان رؤيا حميد سعيد للمرأة على مستوى التصويرين: الفني والروحي تنزع نحو السمو بأسباب الجمال، فهو لا يرى الا ببصيرة الرائي الشاعر ولعل مرد ذلك الى انه شاعر يحمل فكراً ولعل مرد ذلك مرة أخرى الى المصدر نفسه –المرأة– التي قادت الشاعر الى عوالم فسيحة من الانطلاق، نظراً لما تتوافر عليه من مواطن ابداع، استحالت وازعاً للشاعر على الإبداع!

"لا تموتين وقيثاركِ في الشرفة بستان"[٢]

---

[١] الأديب وصناعته، بإشراف روي كاودن، ت جبرا ابراهيم جبرا، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك، ١٩٦٢: ٢٩–٣٠.

[٢] الأعمال الكاملة: ١/٢٦٢/ ٢٦٥.

"يتعب البحر ولا تتعب ماريسا التي تصعد
من مملكة الماء الى شرفتها
موبوءة بالسمك الساحر والنارنج
ينمو العشب في القيثار تمتد القرى مأهولة بالشمس
والبربين والكحل وماريسا صباح مشمس"[١]

"لقد وجد السرد طريقه الأعمق في مرحلة الأغاني الغجربة، واذا كانت مرحلة التأسيس قد حفلت بغزارة اسمية، دخل الفعل بغزارة اشد في تكوينية الجمل الشعرية الجديدة مما منح القصائد درجة عليا من الحركة ضمن انساق سردية تتراوح بين الوصف والحوار مع فقدان اليقين بتوحد المعنى، ووصلت اسلبة الضمائر او حركة الالتفات الى مرحلة التباري"[٢]

"كتفها لصق صدري.. يدي تحت محزمها
لم يكن في الطريق سواها
اختفى باعة الصحف
البرد يعرفها. يتجاوزها
لم لا تشتري كنزةً؟
انت تقتل نفسك.."[٣]

"ان مسألة البحث عن الأشكال الجديدة ليست مشروعة فقط بل وضرورية ايضاً، وليس معنى هذا ان العملية تتحقق على وفق رغبة اعتباطية او على وفق تشكيل ميكانيكي اختياري يفرضه الشاعر على نحو قسري، بل على العكس تماماً، فالشكل يتحدد اساساً على وفق قوانين جدلية معينة انبثاقاً من المضمون والتجربة الفردية للشاعر"[٤]

---

[١] الأعمال الكاملة: ١/٢٦٢/ ٢٦٥.

[٢] م.ن، مقدمة د. بشرى موسى صالح: ١١/١٥.

[٣] م. ن: ٢٧٦.

[٤] معالم جديدة في أدبنا المعاصر: ٢٧٥.

لقد سعى حميد سعيد الى رسم مشهد عن طريق مجموعة من الصور، وقد كان هذا المشهد كفيلاً بتوصيل دلالة اسندها الشاعر له، فان الأخبار لم يكن هو الغاية في الصورة التي تقول: "كتفها لصق صدري" ولا في الصورة: "يدي تحت محزمها" لا سيما اذا ما انتبهنا الى كل من الهاء في (كتفها) العائدة على المرأة والى ياء المتكلم في (صدري) وكذا الامر في "يدي ومحزمها" فالمعنى يتجلى في ان السيناريو افصح عن استقراء وتمثل الشاعر لحالة المصدر "كتفها لصق" واستقراء وتمثل المصدر للشاعر "انت تقتل نفسك" وحالة التمثل هذه تعبر عن انطلاق أدائي وروحي.

ولا ينظر البحث –تأسيساً على ذلك_ الى الكتف بوصفها كتفاً وحسب، ولا الى اليد بوصفها يداً وحسب، إنما ينظر اليهما بوصفهما أداتين روحيتين تماهيا فيه وقول الشاعر: "لم يكن في الطريق سواها" يؤكد ذلك، لان نفي الشاعر ان يكون في الطريق سواها، في وقت كانت فيه الصور تتحدث عن شخصيتين –الشاعر والمصدر– (كتفها، يدي) يشير الى حالة التماهي التي أشرنا اليها. ويشير من جانب آخر للمواقف ولا تخوض فيها مباشرة.

"لقد دشن "ديوان الأغاني الغجرية" مرحلة النضج او التكوين في شعر حميد سعيد بعد إشباع معالم الانخطاف بالجزالة، وبالذات التراثية، وتنامي خبرة الكتابة ووعيها بذاتها فمع المرحلة الأندلسية، يتنامى الشغف بالتجريب وبالتغريب ومنح القصيدة قيافة حداثية واضحة المعالم، وتصير شعريتها شديدة المراوغة، ولم يكن الدافع الى ذلك كله سياقاً بحكم تبدل مناخات التجربة، على الرغم من عدها من منازع التجريب فيها بل يبدو لي ان الخط التعبيري قد عكس مساره من الداخل الى الخارج"[1] الداخل متمثلاً بالإحساس بالتجربة والخارج متمثلاً بطريقة التعبير عنها!

في الشواهد التي اوردنا عن المرأة بعدها مصدراً من مصادر الصورة في (قصيدة مباشرة) لم نجد ما يوحي به العنوان من خلال لفظة (مباشرة) فقد نأت القصيدة عن المباشرة على مستوى التناول الفني، ولعل لهذه اللفظة علاقة بما

---

[1] الأعمال الكاملة: ١/٥. مقدمة د. بشرى موسى صالح، التي جاءت تحت عنوان (وردة الكتابة).

اسمته د. بشرى بالتغريب، ولعل له علاقة ما بثقافة الشاعر النقدية، فهو يثير شيئاً –المباشرة– ويريد آخر، فيجلب انتباه المتلقي الى ما يريد، ولا يستبعد البحث امراً يتبدى في ان الشاعر أراد جذب الانتباه الى مباشرته في تصوير الحالة والموقف الشعري، كما تشي بذلك الصورة الأولى من القصيدة: "كتفها لصق صدري" وسوى ذلك ظل الأداء ينأى عن المباشرة.

أن الصور جاءت عن طريق السرد الحكائي و"التجربة الشعرية تتحرك خلال الحكاية الشعرية لا كلحظات (هاربة) وعلى مستوى ذاتي مطلق، كما هو الامر في القصيدة الغنائية بل تتحرك كعالم بصري وحسّي متكامل له ابعاد الوجود الحقيقية الموضوعية: الزمانية والمكانية والسيكولوجية، وله القدرة على الحركة والرمز والفاعلية الاستاتيكية –الجمالية– وليحقق هذا التشكيل في النهاية الوسيط الفني الملائم لتجربة الشاعر الخاصة التي يعيشها المتلقي بألفة"(١)

"كتفها يَزحمُ الراقصين
يدي خلف كرسيّها الفارغ
استسلمت واختفت
لم يكن في الشارع سواي/.../...
في البيوت التي لم تعد قرب بيتك.. تحتفل امرأة
يخرج الشاي من بيتها ساخناً
يخرجُ الخبز من بيتها ساخناً
وزعت خبزاً في الصحون الصغيرة.."(٢)

لقد سمت الصورة بالمرأة، وما أدل على ذلك الا حركات الالتفات حين خلا المشهد من المرأة: "لم يكن في الشارع سواي" واعتماد الشاعر الفراغ في سطرين شعريين ترسيخاً لإمارات الفراغ في نفسه وفي نفس المتلقي، فانتقل الى مكان آخر وامرأة أخرى، ويدل ذلك قوله: "في البيوت التي لم تعد قرب بيتك.. تحتفل امرأة" أشارة الى المرأة –الام– لنستدل على عظم السمو، ففي مبحث الاصدقاء كان

---

(١) معالم جديدة في أدبنا المعاصر: ٢٧٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ١/٢٨٠.

الشاعر قد أشار الى "الأمهات اللواتي يخبئن أشياءهن بعيداً عن النزوات الصغيرة". ويشير ذلك الى ان هناك علاقة بين بعض المصادر وبعض الألفاظ يذكر هذه ما ذكرت تلك، لان هذه الألفاظ ارتبطت بموقف وبتجربة.

أغرى العنوان في قصيدة (غرناطة) البحث بوازع من لفظة غرناطة الدالة على مدينة، في تصنيف مصادر الصورة فيها ضمن المصادر المكانية –المدن– وحين أمعن البحث النظر في السياقات التي جاءت في أثنائها الصور، وطريقة الخطاب، وجد ان مصدرها هو المرأة، حقاً ان الشاعر يستطيع ان يؤنسن الجماد، لكن تعابير على نحو: "يسأل عنها بائع المقانق الكوبي حارس العمارة"(١) و: "عبرتُ حاجز الزجاج.. عبرت"(٢) و: "متعبة كانت وبردانة"(٣) و: "اسألها تسكت../من نافذة الفندق تستطلع.. لم يأت"(٤) و: "يمر الوقت/ هل داهمه الحراس"(٥) و: "احترس"(٦) و: "كنت انفض الغبار عن حذائي/ خرجت"(٧) تؤكد ان القائم بهذه الأفعال إنسان –المرأة– ويؤكد صحة ما ذهبنا اليه، هو قيام الشاعر بفعل، وقيام المصدر بعده مباشرة بفعل!

ولكن لماذا يوحي العنوان بمصدر ويكشف النص عن مصدر آخر؟ هل ان غاية الشاعر أحداث كسر توقع؟ هل ان غايته مفاجأة المتلقي لجعله على درجة من الانتباه؟ قد يكون ذلك ولا يستبعده البحث في وقت لا يعتمده تماماً، فهو يرجح تعليلاً آخر، يتبدى في ان الشاعر أراد ان يلفت الانتباه الى المكان وعاء التجربة –غرناطة– وهذا يمكننا من ان نعدّ المكان مصدراً ضمنياً، والا فليس من غاية الشاعر ان يموه المتلقي دائماً مثلما ليس من وكده ان يعتمد اسلوب كسر التوقع في العنوانات، وهو الذي يسعى الى التحول من أداء الى آخر ومن ضرب من الاسلبةِ الى سواه.

تتعدد المصادر في قصيدة اشراقات: "ريفٌ مدينة، أصدقاء" أي مصادر مكانية وإنسانية، فلماذا هذا التعدد في المصادر في قصيدة يدل عنوانها على مصدرها؟ "الشهيد عباس" وليس العنوان وحده ما يدل على المصدر انما نهاية القصيدة ايضاً.

(١،٢،٣،٤،٥،٦،٧) الأعمال الكاملة: ١/٢٧٢/٢٧٤/٢٧٥.

"ينهض عباس.. يودع والده والجيران
يغيب طويلاً..
ثم يعود لقريته.. علماً..
تاريخاً.. وطناً.. باقة ريحان"(١)

أقول لماذا تتعدد المصادر في تلك القصائد التي يحيلك العنوان فيها الى مصدرها مباشرة؟

كان البحث قد قال بان الشاعر أحال المكان الى مصدر ضمني في سؤال اقترب من فحوان مما يثير الان، لكن الإجابة تبدو مختلفة هنا، لان الشاعر اكثر من المصادر وصولاً الى إغناء موضوعه –الشهادة– وكأنه يحس ان هناك فجوة بين ذاته والمصدر، فساعد تعدد المصادر على ان يرق الإيقاع وينزع الأداء نحو الهدوء، وجو كهذا تتطلبه لحظات لا يشوبها الانفعال، لحظات استذكار لا تشي بأجواء حرب وشهادة، ومثال ذلك قوله:

"الليلة اسهر منتظراً أحبابي
ونثيث اللؤلؤ.. يسهر في بستان الجيران..
يشاكس صفصافات الشارع
يعبث بالنارنج.. وورد الرمانْ
تهرب لؤلؤة.. من حقل الضوء.. تنام على بابي
أوقظها.. تنهض مسرعةً
فأخاف عليها من برد الليلِ
اخبئها بين ثيابي"(٢)

لاسيما ان البحث تابع مسألة أداء الداخل في كل ما ذهب اليه من نتائج وقراءات.

يمكنني ان اشدد على مسألة الاسترخاء في أداء الصور أعلاه، لتكون إجابة على سؤال قد يعنّ للقارئ، مفاده ان قول الشاعر: "الليلة اسهر منتظراً أحبابي"

---

(١) الاعمال: ١٠٩/٢.

(٢) م.ن: ١٠٣/٢.

كناية عن انتظار عباس، بيد ان أداء كهذا، وبهذه الدرجة من الاسترخاء، لا تطمئن الى ان (أحبابي) رمز لعباس، لاسيما انها جاءت بصيغة الجمع وشفعت نثيث اللؤلؤ يسهر في بستان الجيران، ويشاكس ويعبث.. الخ فلو كان الشاعر يصور استشهاد عباس، لاشتد الإيقاع وتأجج الانفعال ودليلنا على ذلك ابداً (الداخل المعبر) الذي لم يتخل عن استرخائه وتأمله ونزوعه نحو الغنائية!

حتى ليمكنني القول ان حميد سعيد يوشي صوره بهذه المصادر، تعزيزاً للموضوع الذي لم يتمكن من ذاته!

واذا كان هذا المبحث يتناول المرأة مصدراً للصورة الشعرية فلاشك ان الصور التي أسوقها شاهداً تؤكد ان المرأة مصدر للصور وتشدد ايضاً على ان مصدر الصور ليس موضوع القصيدة الذي اقترحه العنوان –عباس– إنما المرأة هي المصدر يقول الشاعر:

"قبل طلوع الفجر..
رأيتُ امرأة اعرفُ مشيتها
حين اقتربت، كان شذى البيدر في طيات عباءتها
وغبار الطلع يغطي الكتفين.."(١)

ليس من غايات هذا البحث ان يقصر مصدراً ما على الشاعر، بل على العكس فقد يجد في تعدد المصادر سمة مميزة للصور، لذا فهو لم يقف على هذا الموضوع في المبحث الذي افرده للأصدقاء، على الرغم من اننا لا نعدم وجود مصادر أخرى فالصديق الشاعر، دفع حميد سعيد للحديث عن الشعر او عن المدينة التي ولد فيها صديقه –المصدر– وهذا ما حدث في غير قصيدة ومنها قصيدة "بيت كاظم جواد" و "مدن سامي مهدي..الخ" لان المصدر (الثانوي) –ان صح التعبير– قام بتعزيز المصدر الرئيس وأكد فاعليته، وهو لهذا السبب لم يبد مهيمناً، ولم يرد سداً لثغرة بين الذات والمصدر الأساس!

وبجملة واحدة يمكنني القول ان حميد سعيد مهّد لموضوعه بصور عديدة، لم يكن عباس مصدر الصور فيها، وهذا التمهيد الذي اتسم بالطول، في قصيدة

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢/ ١٠٤.

"اشراقات، الشهيد عباس بن شلب" هو الذي مكن المصادر الأخرى من البـــروز، وهو الذي وشح الصور جميعاً بوشاح منضبط الإيقاع والموسيقى. "ولا يخفـــى ان في القصيدة كثافة صورية طاغية الا انها لا تفضي الى حالة التشتت الدلالية بـــل الى الانسجام، بفضل التلوينات الكنائية والسردية والالتفاتات الرومانســـية وصـــيغ المفارقة"(١)

وتتنوع مصادر الصورة في قصيدة "صيغة مقترحة للملحمة الغجرية" ولكن على نحو آخر، فثمة إسناد الى المؤنثة "المدينة –التي اسند اليها فعـــل المـــراودة– المعروف بدلالته الدينية، والمها التي تحيل الـــى مصـــدرها الأدبـــي والمكـــاني، والملحمة والغجرية، والاغاني –التي كانت أولى اللفظتين اللتـــين كونتـــا عنـــوان المجموعة، الأغاني الغجرية–" وعلى الرغم من تنوع المصادر نلاحظ ان هنـــاك رابطاً يجمع بين هذه المسميات وهو صيغة الإسناد للأنا العاقلة وغيـــر العاقلـــة، ولعل مرد هذا الإسناد الى المصدر نفسه بوصفه أنثى!

على ان الشاعر افرد صوراً عديدة كانت المرأة مصدراً لها صراحةً يتضح ذلك من خلال طبيعة الخطاب المقترن بالكاف والدال على المؤنث:

"أناديك، على راحتيكِ، استلابكِ نحوي.."
"العصافير ترحلُ نحوي.. تغني.. أناديك
لعل القميص الذي يستحمّ على طرفٍ من قميصي
ويفتح في جسدي واحةً.. يستطيع استلابكِ نحوي"(٢)

ويقول مشيراً الى المرأة صراحة ايضاً:

"عيون المها في الرصافةِ
لكنك الان تستقبل الفجر وحدك في الفندق المغربي
وتنتظر امرأة رحلت قبل هذا الصباح
وتنتظر امرأة لم تعد في المدينة"(٣)

---

(١) نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩: ١٠٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٣١٧..

(٣) م. ن: ٣١٩.

ولقد ذكرت في الصفحة السادسة والثلاثين من هذا الفصل ان الشاعر التفت الى المرأة –الام– حين خلا المشهد الشعري من المرأة: "في البيوت التي لم تعد قرب بيتك.. تحتفل امرأة" وكذا فعل في الصور التي جاء بها الاقتباس الشعري أعلاه! ولا ازعم ان لحميد سعيد نهجاً من المعالجات الفنية يعتمده دائماً في التعامل مع المرأة، إنما استطيع القول بان له منهجاً نفسياً، وانما ننوه الى هذه السمة من الأداء لانها ترتبط بالداخل، الامر الذي تابعه البحث، ووقف على كثير مما يتصل به من أداء.

ولا استطيع الجزم بأن المرأة في قول الشاعر: "وتنتظر امرأة لم تعد في المدينة" هي رمز للام، يدفعني الى هذا القول تعبير:"عيون المها في الرصافة.."

الفصل الثاني
المصادر الثقافية

المبحث الأول: الفن التشكيلي

ذهبت في الفصل الأول الى البحث في مصادر الشاعر حميد سعيد الإنسانية- الأصدقاء، شخصيات أدبية المرأة، مقتفياً علاقة هذه المصادر بذات المنتج، وسأجعل الفصل الثاني يخوض في مصادره الثقافية- الفن التشكيلي، القرآن الكريم، شخصيات تاريخية- وتمهيداً للخوض في الفن التشكيلي مصدراً للصور أقول: انه لا يكفي حضور فن من الفنون على حيز الواقع ليتخذ منه الشعراء مصدراً لرسم صورهم الشعرية، وان كان حضوره اساسياً لإمكانية الاستفادة منه، واقول لا يكفي حضور الفن التشكيلي،لأعني من خلال ذلك ضرورة ان يتشرب هذا الفن روح الشاعر ليصبح منهلاً تستقى منه الصور، وليحمل دلالات ورموزاً، ودونما هذا التشرب، يظل التعامل معه خارجياً كمالياً لا يخدم غايات جوهرية يتطلبها الفن!

وتبدو أهمية ما ذهبنا اليه في ان البحث يهتم بتلك المصادر التي تقيم علائق مع الذات! ويمكنني ان اذكر بما مفاده ان الشخصيات الأدبية تمكنت من ذات الشاعر حميد سعيد، هذا التمكن جاء لسمةٍ فكرية او فلسفية او لموقف اجتماعي او سياسي، او لتجربة حب او رثاء وما الى ذلك من السمات والمواقف التي استحقت ان تتخذ مصادر وهذا كله اخذ من الشاعر المستفيد زمناً وتأملاً كيما يتمكن المصدر من ان يضرب عمقاً في ذاته!

وقد عد الدكتور محسن اطيمش- في دراسته الفنية للشعر العراقي الحديث[1]- الفن التشكيلي مصدراً من مصادر الشاعر الثقافية الحديثة التي تسهم في خلق الصورة، واشار الى ان الإفادة من هذا المصدر ليست شائعة جداً في الشعر العراقي الحديث وهي تتأثر بمدى اهتمام الشاعر او عمق ثقافته وتتبعه وربما ممارسته لهذا النمط من الأداء الفني، ولعل إشارة الدكتور محسن وجهتها طبيعة الفترة التي أنجز أثناءها كتابه، التي لم يكن فيها الشعراء الذين درسهم قد تشربوا هذا الفن بعد او تشربهم، ولعلهم انشغلوا بهموم اجتماعية او سياسية

---

[1] ينظر: دير الملاك: ٢٥٧.

فأولوها اهتمامهم مما جعلهم يأتون مساً على ما سواها ومنهم حميد سعيد، الذي نراه فيما بعد "كتب قصائد عدة تهتم بالجانب التشكيلي ضمن علاقة القصيدة بالفن، كما كتب قصيدتين تهتمان بالرسم هما: "محاولة لإعادة رسم الجورنيكا" و "المرور في شوارع، سلفادور دالي الخلفية" ثم انطلق نحو التجاور التشكيلي- الشعري بين اللوحة والقصيدة، وبهذا جسد رؤيته الخاصة في امتزاج فنين متجاورين هما: الرسم والشعر"(١) وقد تبدت رؤيته هذه في مجموعته الشعرية الأخيرة "فوضى في غير أوانها" جلية واضحة، وفي نصه التكعيبي على نحو اكثر جلاء ووضوحاً. ولنا في قولة يوسف الصائغ في الشعراء الرواد والشعراء الشباب حول استخدامهم الرمز والأسطورة: "يلاحظ ان الشعراء الرواد والشعراء الشباب عامة لم يكونوا مؤهلين في السنوات الأولى من تجربتهم الفنية لتقديم إنجاز ذي بال في هذا المجال، ذاك ان استعمال الرمز والأسطورة يستلزم درجة متقدمة من الوعي الفني والثقافي، ولم يرث الشعراء الشباب في هذا المجال تراثاً مهماً سواء عبر النماذج القديمة ام الحديثة"(٢) ما يدعم ما ذهبنا اليه.

واذا كان قول الصائغ دقيقاً في امر التأهيل في السنوات الأولى من تجربتهم، فهو لا يحمل الدقة نفسها في خصوص ضرورة ان يرث الشعراء تراثاً، بهذا الرأي عدم وثوق بالإبداع، فليس كل ما أبدع كان قد ورث من الغير والا لما سمي ابداعاً!

ولنا دليل آخر في قول يوسف الصائغ: "عرف العرب ما يسمى "بيت القصيد" وحين بدأت طلائع النهضة تؤثر في الحياة العامة كان لابد ان يمر وقت طويل نسبياً يمكن من خلاله التخلص من تأثير هذا النمط من الإحساس بالبناء وصولاً الى إطار نمط ثان من الوحدة العضوية بحيث لا يعود ثمة بيت فيها يشكل وحدة مستقلة، بحيث يصبح أي حذف من القصيدة او تغير في علاقاتها اخلالاً في تماسكها ووحدتها"(٣) فان امر مرور وقت طويل نسبياً يمكن من خلاله الإحساس

---

(١) أشجار فراتية القوام، نصوص ودراسات. قيس كاظم الجنابي، بابل، الغسق، ٢٠٠٠، ٥٢.

(٢) الشعر الحر منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، يوسف الصائغ، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٨٧: ١٩٥.

(٣) م.ن: ١٩٩.

بالفن التشكيلي ليمكن اتخاذه مصدراً للصور لابد ان يتحقق، وقد كان ذلك لحميد سعيد، فكتب ما كتب من قصائد بوازع من ذلك وبوازع من تمثله وإحساسه لهذا الفن.

ومما ينبغي الإشارة اليه هو انني سوف اعتمد خطوط وابعاد ومساحات اللوحة كلما وجدت لها مساحة داخلية من الصورة ومن القصيدة ومن ذات الشاعر نفسه!

قصيدة (اللوحة الأخيرة) تلبي ذلك في جميع ما جاءت به من صور، ولعل العنوان يشي بان القصيدة مرئية لمصدر صورها- الفنانة ليلى العطار- ويتضح ذلك من خلال لفظة (الأخيرة) التي أشارت الى ان اللوحة هي الأخيرة في حياة الفنانة، وقد أشارت الصور عن طريق تعابير مثل: "في اللوحة سيدة لم تتشكل بعد..، الثمر الغائب، ودلالة اللون البني، الى ان فعلاً ما لم يكتمل بعد، ناهيك عن تشييدها جواً من الغياب، كان لابد ان يكون هو المهيمن بسبب طبيعة الموضوع الذي يتناوله الشاعر:

"في اللوحة سيدة لم تتشكل بعد..
الأشجار الفارعةُ.. امتدت وانتشرت
بين الثمر الغائب والماء العاري..
وغواية خط التكوين
ومحيط اللوحة ابيض.. في ثوب السيدة البني
شقوق..
وعلى طرف منه مساحاتٌ بيض"(١)

وفضلاً عن الوظائف التي اضطلعت بها الصور وهي "الكشف والخلق والجمالية"(٢) يمكن لها ان تستحيل لوحة، فثمة سيدة -شخصية- وموجودات- اشجار، ماء، ثوب ذو شقوق، ناهيك عن الألوان!

---

(١) الأعمال : ٢/٢٨٠.

(٢) اوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣: ٢٠٤.

الأخضر –لون الشجر– الأزرق– لون الماء– البني– لون الثوب– محـيط اللوحة، المساحات البيض على الثوب، وقد أدت هذه الألوان غايتين في آن معـاً: تشكيلية في اللوحة، ودلالية في القصيدة:

ان دلالة قول الشاعر: "في اللوحة سيدة لم تتشكل بعد.." قد تعني حقـاً ان في اللوحة سيدة لم تشكل او لم تنته الفنانة من إنجازها داخـل اللوحـة، ولعـل (قراءة) الشاعر للوحة هي التي أوحت له بذلك، وقد تعني ان الفنانة لم تنتـه مـن لوحتها، وهي القراءة التي اذهب اليها، فالشاعر قرن بذلك بين حياة العمل وحيـاة مبدعه، وكأنه يريد القول ان الحياة في اللوحة توقفت نتيجة توقف حياة مبـدعها، وكأن لكل من اللوحة والفنانة نفس واحد ونبض واحد، وعندما سكن هنـا، سـكن هناك! وايماءات من هذا النوع تكررت في القصيدة في أثناء رثاء الشاعر للفنانـة وتحسره عليها وهجائه للقاتل.

واذا كانت الصور في بداية القصيدة أدت مهمة الرثاء واقامـت علائقهـا الوطيدة مع ذات الشاعر، فانها في نهايتها أدت مهمة التحسر

"لنساء افينيون حصاد الريح
ولبيكاسو الاتي من الجورنيكا
حكمته..
لجواد سليم قيثارته وثمار الصيف
ولشارع حيفا.. وقع خطاها
ولنا..
ان نتذكرها
ونجيءَ لها
بسماء صافية.. ودمىً ونجومْ"[1]

ولان موضوع القصيدة هو اللوحة معبراً عن فنانة تشكيلية، أورد الشـاعر اسم غير فنان تشكيلي، على ان الغاية من ذلك ليس هو تأكيد المجال الذي تعمـل

---

[1] الأعمال: ٢/ ٢٨٦.

فيه ليلى العطار، فقد أشارت الصور الى الجورنيكا التي (اتى منها بيكاسو) يقيناً منه بان الجوين متشابهان في اللوحة الأخيرة والجورنيكا- كما سيرد أثناء قراءتنا لقصيدة (محاولة لإعادة رسم الجورنيكا) في هذا المبحث، فثمة قاتل وضحية، وقد عملت الصور حسناً حين أسندت "حصاد الريح، الجورنيكا، ثمار الصين" للعقلاء، بينما أسندت "وقع خطاها" –خطى الفنانة- لشارع حيفا، أي لغير العاقل، اذ بثت الحياة والإحساس في الجماد، وما مصدر ذلك الإحساس الا الشاعر نفسه، والافاعلية الداخل في رسم هذه الصورة الحسية.

من خلال اسناد حصاد الريح (لنساء افينيون) والحكمة المقترنة بضمير الغائب –حكمته- لبيكاسو و "لشارع حيفا وقع خطاها.. الخ" يمكننا ان نتابع خطاً بيانياً لاداء الصور على مستوى تواشج العاطفة بالانفعال فبداية القصيدة ونهايتها أخذت مستوى من الأداء النازع نحو الهمس ايقاعاً وموسيقى، وآزر ذلك اقتصاد محسوب في استعمال القافية فارتفع الخط البياني ايقاعاً وموسيقى، ولعل مبعث ذلك ان هذه المساحة من القصيدة كانت غايتها الهجاء:

"أطلق قاتلها شمساً سوداءْ
من أي سماء
جاء المطر الحمى
من أي الاثداء
رضع الفولاذ المتوحش..
في أي كتاب
تعلم الديناصورُ تعاليم القتل
تعلم ان ينصب مشنقة للانهار.."[1]

لم يتقاطع ما أسميناه دور الذات على الرغم من ان الشاعر اسند المجيء الى الجماعة "ولنا ان.. " فقد عمل الإسناد في محورين: محور الأسماء الواردة في القصيدة والمحور الثاني متمثلاً بالشاعر نفسه وعلى الرغم من غياب اكثر الأسماء

---

[1] الأعمال الكاملة م٢: ٢٨٥.

التي جاءت عليها الصور –موتها– ظل هناك تماه بينها وبين المحور الثاني – الشاعر– فتحرك (مجيئاً: "ولنا ان نجيء لها" ما لا يمكن ان يتحرك خارج سياق الصور، وخارج تأثير المصدر بمنتجها!

ومما ساعد على ان تظل الصور محتفظة بإيقاعها الانفعالي –بدرجة وبأخرى، هذه الاسنادات الناجحة كإسناد "السواد للشمس، الحمى للمطر، الرضاعة للفولاذ، المشنقة للانهار" ليمكنني القول ان قصيدة اللوحة الأخيرة من القصائد التي نجحت في اتخاذ الفن التشكيلي مصدراً لصورها جميعاً، وقد عرفت كيف ترثي وتهجو وتتحسر!

ان القول "تقترب لغة الخطاب في القصيدة الحديثة من لغة الكلام اليومية التي يتكلمها الإنسان العادي في واقعه، وتستخدم له أجواءه وتعابيره ومصطلحاته الشعبية، لم تعد تفرق مثلاً بين الفاظ يصح استعمالها والفاظ لا يصح، الفاظ شريفة وأخرى مبتذلة، أصبحت صحة الألفاظ تقوم من خلال وظيفتها ودورها في النسق، وأصبحت الأساليب اللغوية تنسج نسجاً ابسط وادنى الى درجة روحه وحياته اليومية"[1]– حياة النسق– يصح على/ الاقتباس الشعري الآتي:

"ولليلى العطار.. تمائم من حجر السماق
وجدتها ذات نهارْ
في صندوق هندي مخبوء في إحدى غرف الدار
قال لها شيخٌ من أقصى لون الفضة
ليلى..
احتفظي بتمائمك الحجرية
تكشف للريشة ما اغلق من حجب الأسرار
وتدفع عنها الأخطار"[2]

---

[1] اوهاج الحداثة: ٢٧.

[2] الأعمال: ٢/٢٨١.

على مستوى لغة الكلام الحية التي يتكلمها الإنسان العادي "والليلى العطـــار تمائم..الخ" ومستوى الطقوس الشعبية "قال لها شيخ من أقصى لون الفضة/ليلى../ احتفظي بتمائمك.. الخ".

ومثلما تهيمن قصيدة النهر في المبحث الذي أفردنـــاه للأصـــدقاء فصـــل المصادر الإنسانية؛ تهيمن قصيدة اللوحة الأخيرة على المبحث الذي افرد للمصادر الثقافية الحديثة، على مستوى ما ورد فيها من صور، وعلاقة تلك الصور بـــداخل الشاعر، واضطلاعها بمهمات عاطفية وفكرية ودلالية معـــاً، ومـــما يلاحـــظ ان القصيدتين ضمتهما الأعمال الكاملة في مجلدها الثاني ويمكننا القـــول ان تجربـــة حميد سعيد في تعاملها مع الصورة أخذت خطأ بيانياً تصاعدياً، وقد كانت مثل هذه القصائد تلح على الباحث لتحظى بمزيد من الاهتمام، واشير بتعبيـــر (مثـــل هـــذه القصائد) الى (نص تكعيبي) ضمن هذا المبحث، والى قصيدة المتنبي في المبحـــث الذي تناول الشخصيات الأدبية، والى قصيدة ماريسا التي لا تتعب فـــي المبحـــث الذي تناول المرأة والى قصيدة رماد الفتى وقصيدة ولادة فـــي ســـاحة التحريـــر وأخرى في مخدع امرأة العزيز وقصيدة الرجوع الى غرناطة في المبحث الـــذي افرد للقرآن الكريم بوصفه مصدراً للصور، والى القصائد التي كـــان مصـــدرها المدن الغربية في الفصل الثالث –المبحث الأول– كما سيرد. وانما يشدد الباحـــث على هذه القصائد، فذلك بوازع من علاقة القصائد نفسها بذاته، فهي تفـــتح آفـــاق القراءة وظني انها تفتح آفاق التلقي ايضاً! فضلاً عن تميز تجربة حميد سعيد فـــي تعامله مع هذه المصادر في القصائد هذه.

ومما يمكن الانتباه اليه في هذا المصدر –الفن التشكيلي– ان حميـــد ســـعيد خص مجموعة من القصائد بعناوين فرعية انضوت جميعها تحت عنـــوان رئـــيس هو "خارج مربع اللوحة" مثل "ملوك غويا، جواد بلاثكث، تاهيتات غوغان، أشجار ماتيس، ثور بيكاسو، زرافة دالي، سيدة جواد سليم المضـــطجعة، فرســـان فـــائق حسن، اصفر نجيب يونس، غراب علاء بشير، رمال سعدي الكعبي"[1] "فالشـــاعر

---

[1] تنظر الأعمال: ٢/ ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥.

يقيم قصائده حيث هي (خارج) بما انها تالية للوحات منجزة، مبقياً الأعمال الفنية نفسها ضمنياً (داخل) مربعها الذي لانشك في انه مجازي ينطلق ظاهرياً من فهم (الاطار) الذي يعزل اللوحات عن الجدران أي عن عالم موجود خارجها، ويشير للعين (كما تشير القافية للاذن) لان ما بعد الاطار هو جزء من عالم آخر"[1].

ان للعنونة بخارج مربع اللوحة دلالة ظلت فاعلة في جميع القصائد التي أشرنا اليها، فالخارج إنما هو قراءة شعرية- ان أصبت التعبير- لهذه اللوحات، تسعى هذه القراءة الى الامتداد بها وفتح أبعادها الدلالية بوازع من التأثر بها من لدن الشاعر، وقد "بدأ بداية صحيحة اذ تقدم اليها من (خارج مربعها) ثم أقام صلته بها شعرياً، لم يختر حميد سعيد اذن، ان يخلق (قصائد صور) مكتفية بذاتها، ولم يعمد الى (نص- الصورة) او الكولاج المستعين بالصورة نفسها داخل العمل معروضة للمشاهدة مع القراءة- وهو إجراء يقلبه بعض الرسامين حين يضعون الأشعار داخل لوحاتهم بطريقة الكتابة- وانما أراد ان يستعيد انفعاله باللوحات ذاتها بما انها صور لها من اسمها دلالة شعرية خاصة"[2]. ان تعبير "أراد ان يستعيد انفعاله باللوحات" كناية عن اتخاذها مصدراً.

ان الانفعال لا يحققه عنصر واحد من عناصر اللوحة، إنما تحققه اللوحة بوصفها عناصر وعملاً متكاملاً يمتلك سمة التأثيرية أشير من خلال قولي هذا الى اللون الذي كثر تناوله في شعر حميد سعيد لكنني لم أتناوله على انه مصدر من مصادر الشاعر الثقافية، لان اللون لا يمتلك مقومات العمل المتكامل، وانما يأتي به ليخدم العناصر الشعرية الأخرى في القصيدة، وعدم امتلاكه مقومات العمل المتكامل كاللوحة ابعد عنه إمكانية ان يستحيل مصدراً للصور، حتى[3] لو أولاه الشاعر أهمية في تشكيل الصورة.

---

[1] حميد سعيد شاعراً، حاتم الصكر بالاشتراك، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٩٤: ٣٦.

[2] م. ن: ٣٤.

[3] ينظر للمقارنة، الشعري التشكيلي، الصورة الفنية وسلطة اللون في تجربة حميد سعيد: ٧١.

لقد عمدت الصور الى الإفادة من طاقات الفعل لإضفاء الحركة –شعرياً– على اللوحة، لتنتشلها من سكونها –الفن التشكيلي ثابت مكاني– الى وضع متحرك اقرب الى طبيعة الشعر وأداته –اللغة– التي تتسم بالحركة.

ان طبيعة الأداة التي يستعملها الشاعر ساعدت على امتداد التجربة –من الفنان الى الشاعر– وبنائها بناء مختلفاً، فثمته بناء على بناء وتجربة على تجربة، فملوك غويا لم يعودوا ساكنين في إطار حدود اللوحة كما كانوا:

"جاء بهم من ملكوت العتمةِ
أدخلهم فردوس الألوان..
اللحم البارد يتدلى من فتحات القمصان
والضحك الذائب..
يّساقط من ريشته..
واللبن الرائب يتقمص هيئة إنسان"[1]

ان الأفعال مثل "جاء بهم، أدخلهم، يتدلى، يساقط، يتقمص" أحالت السكون حركة، والصمت صوتاً، ناهيك عن تحريك الصور لحاسة اللمس –اللحم البارد– مع الحواس الأخرى، وكل ذلك خلق رؤيا ورؤية جديدة لأشياء اللوحة وموجوداتها، وهذا الخلق هو الذي جعلنا نتعامل مع اللوحة في القصيدة على انها لوحة أخرى، وعلى ان الفن التشكيلي مصدر لصور الشاعر وباعث على تجربة أخرى تمتلك مسوغات حضورها!

مما يلاحظ على الصور جمعها بين الحسيّ والذهني: (جاء بهم ←من ملكوت العتمة، أدخلهم← فردوس الألوان، الضحك← يساقط، ألقى بمباذلهم في سجن الوسواس"

واذ تهتم الصور في قصيدة "ملوك غويا" بمصدر الشخصيات في اللوحة ومن أين جاء بهم الفنان، تهتم في قصيدة "جواد بلاثكث" بالألوان، وكان الشاعر

---

[1] الأعمال: ٢/ ٢٠٥.

يقرأ اللوحة ويقيم حركة للونها معتمداً في رسم صورها- في بداية القصيدة- جملاً اسمية:

"الرماني الغامض..

مغروس في البرق ومندفع في الطلق"[1]

ويمكننا هنا ان نتعامل مع الرماني بوصفه لوناً، لا بوصفه جواداً، وتعاملنا هذا له ما يسوغه "فالرماني بصفته –الغامض- والبرق" لونان، و "الطلق" فضـــاء، وكأن القراءة تقول بان الرماني مغروس في "لون البرق" وهو مندفع في الفضـــاء، الا ان العنوان من خلال احتوائه على لفظة جواد، فضلاً عن الصورة التي تقول: "تمتد قوائمه في اللون الضد"

يشيان بان الدلالة تذهب الى الجواد، لا الى اللون، ويعزز هذه القراءة قول الشاعر:

"الخيل تتدفق في الطرق الملمومة في دورة حافره

تتعثر.. والرماني الغامض..

يمضي في الشوط الى آخره"[2]

ليمكننا القول ان الصور في هذه القصيدة، تقصت درجة اللـــون وتماهيـــه: "مغروس في الطلق" او تقاطعه مع الألوان الأخرى "اللون الضد".

ومما لاشك فيه ان الشاعر استطاع رسم صورة أخرى للوحـــة، صـــورة تحفل بالألوان المتماهية والمتقاطعة مع بعضها- كما مر في الأســـطر الســـابقة- وتحفل ايضاً بالحركة: "الخيل تتدفق.. الملمومة.. تتعثر.. يمضي".

حقاً يعنينا ان تتحول اللوحة الى قصيدة منجزة ومنفذة تنفيذاً آخر، ولكن ما يعنينا اكثر هو مدى تحول لوحة (جواد بلاثكث) الى مصدر للصور في القصـــيدة، ويبدو ان ذلك قد تحقق في القصيدة.

لم تكن (محاولة) حميد سعيد لإعادة رسم الجورنيكا، محاولة تجريب تنساق وراء ترف المحاولة، إنما أراد الشاعر من خلال ذلك –إعادة رســـم الجورنيكـــا-

---

[1] الأعمال: ٢/ ٢٠٦.

[2] م. ن: ٢/ ٢٠٦.

ومن خلال لفظة (محاولة) لتعظيم مأساة الماضي/ الحاضر، عن طريق صور بدت فيها الحياة متحركة صائتة ملونة، من خلال الأفعال التي وشت بالحركة والصوت واللون، الحركة تبدت في الأفعال "تستفيق، ترسم، تهبط، تسترق، تفر، تطير" الصوت تبدى في صوت العصافير وهو صوت يمكن ان يستشف، صوت المنشدين اما اللون فتبدى في لون العصافير، ولون الغيوم، وضوء الصباح:

"تستفيق العصافير.. ترسم دائرة بنثار الغيوم
وتهبط في بلاثامايور..
تسترق السمع من المنشدين الهواة.. تبارحها
ثم تهبط في ساحة الجامعة"[1]

لقد تغير الأداء في المحاولة التي حملت رقم (٢) اذ أخذت الفاظ مثل "السجناء، الحزن، الشفرة القاطعة" تتردد لترسم جواً مغايراً:

"بدأ السجناء القدامى يحلون في الذاكرة
والعصافير تبحث عن فرح واحد لم ير الحزن..
عن مدن لم تر الشفرة القاطعة"[2]

لقد اخذ الفعل اتجاهاً من الطلاقة في المقطع رقم (١): "تستفيق العصافير.. الخ" الى الاسر في المقطع رقم (٢): "العصافير تبحث عن فرح.." و "عن مدن لم تر الشفرة القاطعة" وبذلك سعت هذه المحاولة- القصيدة- لإعادة رسم المأساة التي استنطقها الشاعر من اللوحة، فمدينة الجورنيكا مصدر للوحة، واللوحة نفسها صارت مصدراً لقصيدة حميد سعيد وللصور فيها وقد مضت الصور في رسم هذا الجو المأساوي في المقطع رقم (٣)

"العصافير تبحث عن مقعد فارغ
من سيسقى العصافير شاياً
تبحث الارض منذ ثلاثين عاماً عن الفعل
يخرج من دمها الضحك

---

[1] الأعمال: ١/ ٣٤٥.

[2] م. ن: ٣٤٦.

من سيرث الجسد المترمل"[1]

وحريّ بالمتأمل للصور التي ترد في القصائد وتتخذ من الفن التشكيلي مصدراً تستقي منه صورها، ان يمعن النظر في الأفعال نفسها لافي حركتها وحسب، وانما بمساحتها وصوتها ولونها انفتاحاً وانقباضاً، فثمة صور لا تجود بحركاتها وصوتها ولونها بيسر، إنما هي توميء الى ذلك ايماءة ، وتشير اليه إشارة! وانما ينبه الباحث الى هذه الزاوية من التعامل مع الصورة بين الفينة والفينة، كيما يقف المتلقي على طبيعة المهمة والدور الذي تؤديه الصور في القصائد، وبغير هذا التأني في النظر سنمر عليها مساً، وسنفهمهما تبعاً لذلك مساً ايضاً، وسنبخس جهدنا والصور حقهما تلقياً وتوصيلاً! فلكل أديب طريقته في التوصيل غموضاً او وضوحاً، تبعاً لطبيعة الجنس الذي يكتب فيه ولذلك ما كان لحميد سعيد ان يكون بوضوح القاص محمد خضير عندما قال في روايته (كراسة كانون): "أؤمن بالشكل اللانهائي الخاطف غير الكامل، الشكل الذي يتحرى نقصه ويطالب بستر عريه السافر، في نصف عتمة، خلف ستار او خلف أشكال أخرى تلتصق به وتحميه من الضياع او الامتلاك او التدمير، هذا سّر حيرتي وارتباكي أمام الجورنيكا لوحة بيكاسو، خطوطها قاطعة مثل حد شفرة، أعضاؤها مبتورة، ونساؤها مجردات فزعات محشورات مع ثور وحصان في ملجأ نصف مضاء.. أشكال غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه الى فضاء اكبر.. إشكالي لا تنتشر.. انها تتكور وتحتمي بضوء الفانوس الشحيح.. ان بحثي كي يصل الى كراسة كانون يجتاز كراسة غويا وهنري مور، يلقي عليها نظرات الروح المحاصر، والجمال المنتهك والضمير الجريح"[2] مع ان كليهما قد أجاد، واذا كان لنا ان نتحقق من إجادة حميد سعيد من الشواهد التي أوردنا، فان أجادة محمد خضير تبدت في ان الاقتباس المذكور جاء في ثنايا الرواية، لافي مقدمة لها، فأحال هذا الحديث الى واحد من العناصر التي أسهمت في بناء الرواية. ويمكننا ان نلحظ أشارة حميد سعيد ومحمد خضير الى السجناء داخل الجورنيكا "بدأ السجناء

---

[1] الأعمال: ١/ ٣٤٦.

[2] كراسة كانون، محمد خضير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ١١.

يحلون في الذاكرة" ".. نساءٌ مجردات فزعات محشورات في ثور وحصان في ملجأ نصف مضاء.. أشكال غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه.." وكذلك إشارة الاثنين الى الشفرة "العصافير تبحث عن فرح واحد لم ير الحزن../لم ير الشفرة القاطعة" "هذا سر حيرتي وارتباكي أمام الجورنيكا، خطوطها قاطعة مثل حد شفرة".

وعلى الرغم من توصلات كل من حميد سعيد ومحمد خضير المشتركة على مستوى الأفكار حيناً، وعلى مستوى الألفاظ حيناً آخر الا انني لا اعد ذلك تناصاً او ان أحدهما تأثر بالآخر، إنما أعده تأثراً من لدن الاثنين باللوحة، وبما انني أستطيع القول ان للعمل غاية او هدفاً او معاني محدودة، ولا يمكن ان يكون للعمل الواحد معان لا متناهية، لذا فان توصلات حميد سعيد والقاص محمد خضير إنما هي قراءة بطريقة تفكير واحدة، أي انهما وصلا غوراً في قراءة اللوحة الى النقطة نفسها، فطرائق التفكير الصحيحة المتشابهة قد توصل الى نتائج متشابهة.

وما دمنا بصدد الحديث عن الشعر والفن، فيمكن صياغة الفكرة بشكل آخر لأقول: ان درجات الانقطاع الى العمل كلما تساوت في درجة تأملها وتقصيها عند مبدعين، كلما قرب احتمال ان يريا الصور ذاتها، التي كان للمبدع الأول – بيكاسو – درجة الانقطاع نفسها فانتج لوحته!

اذن فالجورنيكا مصدر لصور الشاعر في قصيدته وهي محاولة لإعادة رسم الجورنيكا، ولوحة الجورنيكا مصدر للوصف في رواية محمد خضير: "خطوط قاطعة مثل حد شفرة، أعضاؤها مبتورة، نساؤها مجردات.. محشورات مع.. في ملجأ نصف مضاء.. أشكال غير كاملة تبحث عن.."

واذا كانت الغايات التي سعت اليها الصور في هذا المصدر من مصادر الصورة قد تعددت، كما في رسم الجو المأساوي في محاولة الشاعر لإعادة رسم الجورنيكا ورثائه للفنانة ليلى العطار كما في اللوحة الأخيرة، من خلال طبيعة دلالات اللون وطبيعة الاسنادات التي اعتمدها الشاعر، فضلاً عن المهمة التي أدتها الصور في التحسّر والهجاء، واهتمامها بمصدر الشخصيات كما في ملوك غويا، وسعيها الى إضفاء حركة على اللون كما في قصيدة جواد بلاثكث وقد

عملت الصور في أثناء ذلك مجتمعة لاداء المهمات التي أسندت اليها؛ فان حميد سعيد في نصه التكعيبي ذهب مذهباً آخر في التعامل مع الصور في هذا المصدر، ذلك انه لم يعلق عمل صورة على صورة أخرى كما فعل في القصائد التي كان الفن التشكيلي مصدراً لصورها – كما مر في هذا المبحث – التي ما كان للمتلقي ان يمسك بالمعنى من غير الإفادة من دلالة الصور جميعها، ذلك انه في (نص تكعيبي) اعتمد الفن التشكيلي بوصفه شكلاً كتابياً يتعامل مع البصري والحسّي باعتبار ان "الصورة البصرية إحساس او إدراك حسّي "تنوب عن" او تشير الى شيء غير مرئي، شيء داخلي"[1]

اما ما يتعلق بما هو بصري، فقد قسم الشاعر نصه التكعيبي الى ثلاثة مقاطع "١، ٢، ٣" كل مقطع صور من زوايا ست؛ أشياء محسوسة ومنظورة وكما يلي:

"رجل فاقع اللون.. (١)
قبعة وحذاء (٢)
وقبعة (٣)
رجل فاقع اللون.. (٤)
قارورة وحذاء (٥)
ونصف يد.. تتكرر"[2] (٦)

وكذا فعل الشاعر مع المقطعين الآخرين (٢، ٣)[3] "فابتعدت الفكرة –في هذا النص– عن مضايق التجربة المباشرة وسمتها الوقائعي الخارجي المدفوع الى القصيدة من الخارج، ووسمها بحركة مغايرة تنسجم فيها القصيدة مع كونها أيقونة تشير الى ذاتها، ويصعب إدراكها خارج كيانها النصّي.

وعلى الرغم من تعدد الخطوط المرجعية على صعيدي التجربة والموضوع حرصت القصيدة على بث الفكرة بوتائر تغريبية، يحلو معها إبهام الصلات فيما

---

[1] نظرية الأدب: ٢٤٢.

[2] الأعمال: ٢/ ٣٣٥.

[3] م. ن: ١/ ٣٣٦- ٣٣٧.

بينها ظاهرياً"(١) يبدو ان ثراء هذا النص تبدى في معالم إبهام الصلات هذه، وبهذه الوتائر التي بدت تغريبية، وهي ليست تغريبية على صعيد قراءتي – انا على اقل تقدير– فلم أجد محاولات مفتعلة من لدن الشاعر أملت عليه هذا النص وهذه الطريقة في الأداء إنما أجد فيه إمارات تجربة أقلقته فعبر عنها بهذا الشكل الذي لا يمكن الوصول الى دلالته دونما قراءة كل صورة منفردة، ومن ثم قراءة دلالات الصور جميعها، ذلك ان كل صورة تعرض شيئاً او صفةً، فقول الشاعر "رجل فاقع اللون.." صورة فاقدة الدلالة ولكن عندما تجمع أجزاء النص بصوره الأخرى، نبدأ بعملية تجميع مسارات الدلالة ساعين الى مرحلة تأثيث وتأشير "الرجل فاقع اللون" لان اللون الفاقع لم يستطع الإشارة الى الرجل والتعريف به، ومع ان الصور الخمس الاخريات تدل على أشياء مرئية "قبعة، حذاء، قارورة، نصف يد.. تتكرر" الا ان الصورة الأخرى الأولى في النص "رجل فاقع اللون" لاتدل على شيء مرئي في الرجل، ولعل "الداخل عند الشاعر هو من أضفى هذه الصفة عليه، وبذلك يمكنني عدّ هذه الصفة (فاقع اللون) صفة نفسية مردها الداخل وليس مردها وصفاً خارجياً.

لقد آثار "نص تكعيبي" كثيراً من الأسئلة، بوازع من الغموض الذي أحاط به الشاعر "الرجل فاقع اللون" فقد ظل مفتاح الدلالة سرياً لا يعرف كنهه الا الشاعر نفسه، وان شيدت الصور مجتمعة صورة نهائية له، بوصفه كياناً يمكن للبصيرة ان تحسه، الا ان البصيرة ظلت على غير هداية تامة اليه.

وفي سؤال لحميد سعيد عن دلالة الرجل في "نص تكعيبي" أجاب: "ان النص واحدة من تجاربي وانني أسعى بين الحين والحين، وبين فترات انقطاع عن الكتابة الى مثل هذه التجارب"(٢) على انني لا أرى النص محض تجريب، ولو كان كذلك لما كان بوسعه –النص– ان يرتقي الى مصاف القصائد التي كان الفن التشكيلي مصدراً لصورها لان: "دراسة مصادر الصورة الشعرية لا تنأى عن ان تكون محاولة لرصد آفاق المخيلة، طبقاً لعلاقة الذات بالموضوع في الصور

---

(١) الأعمال، مقدمة د. بشرى موسى صالح: ٢٢/١.

(٢) لقاء مع حميد سعيد، حزيران: ٢٠٠٢.

الشعرية، وما تنطوي عليه من مشكلات تعكس طبيعة مواقف الشعراء من حـــدي هذه العلاقة التي توجه جانباً من انتقائهم لموضوع الصور وطبيعة نسجها وتشكيلها والتعبير عنها"[1] ولما أجاد بهذا الكم من الصور ولما تحولت الصور الى عناصر دلالية أساسية.

ولابد لنا من الوصول الى طبيعة عمل الصور من خلال فحص مكونـــات كل صورة، فقد كان الشاعر يورد صورة لشيء مرة وصورة لشيئين مرة أخرى، ولابد لذلك من دلالة ومن غاية يمكن للمتلقي استقراءها، فحين يقول: "ثلاث نســـاء ورمانة واحدة"[2]

لا يشير الى حالة قسمة بين النساء الثلاث والرمانة الواحدة صراحة، لكنـــه يشير الى ذلك ضمنا، يشير الى تناقص العدد "رمانة واحدة، نصف رمانـــة، ربـــع رمانة" مع بقاء عدد النساء ثابتاً، وهي ليست عملية رياضـــية ولا بـــدافع أساســـه الوصول الى نص تكعيبي وحسب، إنما أراد الشاعر لفت الانتباه الى غاية ذهـــب النص الى أثارتها، ودليلنا على ذلك ان الشاعر تابع التشديد على هذه الغايـــة فـــي المقاطع الأخرى يقول:

"صفحتان..
سطور..
كتاب ومدفأة باردهْ
نصف رمانة..
ربع رمانة..
ثلاث نساء ومدفأة باردهْ"[3]

وبذلك فان النص يتوج بصورة دالة في كل مقطع من مقاطعـــه الســـتة – النص بثلاثة مقاطع– كل مقطع احتوى نصين تكعيبيين، والمتلقي لابد ان يخـــرج بقراءة ما، لتعابير مثل: ثلاث نساء ورمانة واحدة، صفحة من كتاب على مشجب،

---

[1] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٤٣.

[2] الأعمال: ٢/٣٣٦.

[3] م. ن: ٢/ ٣٣٦.

ثلاث نساء ومدفأة باردة، قدح فارغ، دوائر سود ونافذة مغلقة، وجوه ونافذة مغلقة" لذلك كله يمكننا القول ان نص حميد سعيد التكعيبي هذا، رامز من خلال جمعه بين الاشياء في الصور، صحيح ان الصور ليست ناطقة تعبيرياً، لكنها ناطقة بصرياً "ومما يمكن بثه اسلوبياً قصر القصائد، وتقليص مساحة الأسطر الى حد المفردة احياناً او تلاشي أجزاء منها، واستثمار تقنية الحذف والتنقيط لخلق التشتت التجريدي، واللعب بحركة الازمنة مما يعبر عن الانفتاح على الاشكال البصرية للقصيدة الحديثة والتنويع في أغراضها التعبيرية والتقاطع مع الهندسة المغلقة لسطح النص، وازدحام السطح التصويري بحركة انبثاقية مستقلة.. في توظيف عارف بماهية الاسلوب التجريدي في الفن"[1].

لقد أورد الناقد حاتم الصكر رأياً في قصائد حميد سعيد "خارج مربع اللوحة" مفاده ان الشاعر "يقف موقفين متباعدين ونعني بهما موقف البقاء خارج مربع اللوحة والنظر الى العمل كما رسمه صاحبه، وموقف الدخول من إطار اللوحة الى سطحها وتأمله كحقيقة ماثلة.

في الموقف الأول: موقف العمل وصاحبه تندرج في قصائده "أشجار ماتيس، ثور بيكاسو، زرافة دالي.. وفي الموقف الثاني: موقف الاستبطان الانفعالي للعناصر وحدها تندرج قصائده "جواد بلاتكث/ فرسان فائق حسن/ تاهيتات غوغان/ سيدة جواد سليم المضطجعة/ غراب علاء بشير"

بينما تقف قصيدة: "ملوك غويا وسطاً اذ تبدأ من الإشارة للرسام بضمير الغائب (جاء بهم..) وتنتهي كذلك (سار) مع المحافظة على وصف العناصر والانفعال الذي ولدته مشاهدة اللوحة.

اما قصيدتاه "اصفر نجيب يونس" و "رمال سعدي الكعبي" فتخرجان عن خطة القصائد الأخرى لانهما تمثلان تواصلاً صرفاً مع الرسامين بدلالة لوحتيهما، فهما تنطلقان من شغل الرسام او مهنته كفرصة للتعرف عليه"[2]

---

[1] الأعمال، مقدمة د. بشرى موسى صالح: ٢٢/١.

[2] حميد سعيد شاعراً: ٣٩.

ان من دواعي الاستشهاد برأي حاتم الصكر هو الالتقاء مع رأيه في بعض المواقف التي أشار اليها حيناً، والاختلاف معه حيناً آخر، فهذه الآراء اذا كانت صحيحة حسب مقتضيات دراسته وعلاقتها بما عنون لها- الشعري والتشكيلي- فانهما من ناحية أخرى توحي ان ليس جميع القصائد المنضوية تحت عنوان (خارج مربع اللوحة) مصدرها الفن التشكيلي، يدلل على ذلك قوله "اما قصيدتاه.. فتخرجان عن خطة القصائد الأخرى لانهما تمثلان تواصلاً صرفاً مع الرسامين بدلالة لوحتيهما" فالمواقف التي أوردها لا تنفي كون القصائد جميعها مصدرها الفن التشكيلي، سواء منها ما يتعلق بموقف العمل وصاحبه، وما يتعلق منها بموقف الاستبطان الانفعالي للعناصر وحدها او سواهما، لاننا لا نستطيع ان نضع حواجز قوية بين العمل وصاحبه، ولعل حاتم الصكر نفسه ذهب الى عدم الفصل -ضمناً- في سياق حديثه، ودليلنا على ذلك قوله: "فالقارئ يلاحظ ان العناوين تعتمد الإضافة الى الفنان دائماً وتستخلص ابرز عناصر اللوحة، فنقرأ عناوين مثل "ملوك غويا، زرافة سلفادور دالي.. الخ وهذا التضايف المضطرد مقصود، لان الشاعر يقرأ اللوحات بتوجيه منتجها وعائديتها اليهم. فهو لا يقصيهم عن مساحتها بل يراهم من خلالها"[1]

ان العمل بوصفه نتاجاً متحققاً يشير الى منتجه، وان اسم الفنان هو الآخر يذكر بأعماله، وهذا الامر يشجعنا على عدم الفصل بين العمل ومنتجه، وعدّ الاثنين مصادر للصور في هذا الفن، وهو بالتالي يجعلنا نعد قصائد "خارج مربع اللوحة" جميعها مصادر ثقافية حديثة، على اختلاف مواقف الشاعر منها او من الفنان الذي ابدعها!

ان ما يحسب للفن التشكيلي استطاعته التأثير بالشاعر من ناحية واستطاعة الشاعر ان ينفعل به ويسحب مكوناته من متن اللوحة عينها الى داخل الشاعر نفسه، وتمكنه من تفعيل دور الذات، وقول الشاعر: "من سيسقي العصافير شاياً" يؤشر تأجيجاً للاداء وانسنة للوحة من خلال مكوناتها، التي استحالت من الدلالة

---

[1] حميد سعيد شاعراً: ٣٨.

على العصافير في اللوحة الى دلالة على (عصافير أخرى) هذه تبحث عمن يسقيها شاياً في (داخل) اللوحة- الجورنيكا- وتلك تبحث او تنتظر من يسقيها شاياً خارج اللوحة، وهذا الالتفات في الأداء يؤشر حالة انقطاع كبير الى العمل، وتعميقاً لدور الذات، وكان (لمن) الاستفهامية دور واضح لتألق دور الفعل الشعري، واشـــارات من هذا النوع كلما ظهرت أكدت ان الفن التشكيلي، مصدر للصور لانها تمكنـــت من سحب الشاعر من الخارج (اللوحة) الى الداخل (الروح).

المبحث الثاني: القرآن الكريم

اشرت في الفصل الأول- المصادر الإنسانية- الى انني قدمت مبحث الأصدقاء على مبحثي شخصيات أدبية و، المرأة، وذلك بوازع من علاقة هذا المصدر بالشاعر، ونزولاً عند مقتضيات منهجية البحث عمدت الى تأخير هذا المبحث –القرآن الكريم- وقدمت عليه الفن التشكيلي، نظراً لعلاقة صور هذا المصدر بذات الشاعر، ونظراً لان حميد سعيد لم يستطع ان يرتقي بالقرآن بعده مصدراً للصور الى درجة الاندماج بأجوائه وصوره وتحويلها الى سياقات شعرية فاعلة في شعره. ويبدو ان هذا الامر لا يخص حميد سعيد وحده "فهل نظن ان الشعراء العراقيين- ونسبة المسلمين منهم اكثر من ٩٥% ركنوا الى حقيقة انهم مسلمون وانهم يعرفون القرآن جيداً، فقد قرأوه في البيت وفي المدرسة وسمعوه ولا يزالون في شتى المناسبات، فأنساهم ركونهم الى هذه الحقيقة المتابعة الجادة والقراءة الحقيقية "الأدبية" للقرآن الكريم؟ ذلك ان متصفح الشعر العراقي سيدرك ان اثر القرآن يوشك ان يكون منبتاً، مما يجعلنا نظن ان عدداً غير قليل منهم لم ينهمك انهماكاً تاماً في قراءة القرآن وتأمله لغة وتراكيب وصوراً".(١)

ويبدو لي ان الامر ليس مسألة انهماك او عدم انهماك في قراءة القرآن، ولعلي أستطيع رد عدم قراءته قراءة أدبية الى أمرين اثنين: أولهما يتجلى في خشية الشعراء المسلمين من الخوض في القرآن والتلاعب في تراكيبه ومعانيه وتسخيرها شعرياً، نظراً لما يحمله هؤلاء الشعراء من نظرة قدسية له، فضلاً عما يحمله الآخرون من نظرة مماثلة، وتجنباً "للنقد" ابتعد الشعراء عن الاستفادة من القرآن! وثانيهما ان بنية القرآن من الاحكام الى درجة قد لا تمنح الشاعر فرصة الإبداع وخلق ما هو جديد، لا سيما ونحن نتحدث عن شاعر معاصر وشعراء معاصرين، معيارنا في إجادتهم او عدم إجادتهم علاقة الاستثمار بالداخل، لذلك عمد الشعراء الى الإفادة من المعنى والتركيب، وسوى استثناءات قليلة جداً، ظل الاستثمار خارجياً منبت الصلة بالداخل!

---

(١) دير الملاك: ٢٣٣.

"وعلى الرغم من ان المادة القرآنية المقتبسة تنفصل عن سياقاتها لتقيم سياقات جديدة، لاسيما عندما يلجأ حميد سعيد الى الإفادة من القصص القرآني- قصة يوسف (ع) وقصة أيوب (ع) خاصة، اذ وجد الشاعر فيه ما يلبي حاجات نفسية وموضوعية تخدم غرض القصيدة، لان في الوضع العربي من ظروف ما يتشابه مع ما عانى منه الأنبياء بدرجة وبأخرى الا ان المرجعية القرآنية ظلت محافظة على هيمنتها السياقية في كثير من الاحيان[1].

"رماد الفتى" واحدة من القصائد التي أفاد فيها حميد سعيد من القرآن الكريم، فقد أورد فيها مفردات قرآنية "المدثر" أغوته انتبذت، المراودة عن النفس.. الخ" استطاع الشاعر ان يفك أواصر علاقتها من النص الأساس –القرآن- ويسخرها لصالح الموضوع الذي تابعه بمثل هذه الألفاظ والتراكيب والجمل القرآنية:

الرماد المدثر.. كان فتى جميلاً
أغوته عاصفة..
وانتبذت به غرفةً قصية..
أعطته وردة الدمار
فأخذت الفتى.. وغابت العاصفة"[2]

ان ما يمكن الإشارة اليه هنا هو ان الشاعر استمد صوره من غير سورة من سور القرآن ومن غير آية منه، وهو دليل على انتقاء تتناوله القصيدة، وقد تماهى الاستثمار فيه تماهياً واضح الإجادة، وهذه القصيدة من القصائد القلائل – ضمن هذا المصدر – التي تمكن فيها حميد سعيد من ان يحيل الاستثمار القرآني، مصدراً تقيم معه الذات علاقات وطيدة، على خلاف قصائده الأخرى كما سيرد في ثنايا هذا المبحث.

---

[1] التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، ابحاث اليرموك (سلسلة الاداب واللغويات، مج٩، ع٣)، ١٩٩١: ١١٧.

[2] الاعمال: ١٩٢/٢.

ويمكن للمتلقي ان يلحظ علاقة (الفتى)- موضوع القصيدة بمصدر الصور وبالشاعر نفسه، ويمكن له ايضاً ان يلحظ تأجيج فعل درامي خفي مبعثه العلاقة تلك، التي جعلت القصيدة تنتهي بما يشبه فك عقدة الفعل الدرامي، وجعلتها تنحو منحىً سردياً في أدائها:

"وحدها الياسمينة
كانت ترى في الرماد فتى
رافقته الى الحرائق يوماً
تقول له..
اني حقلك المؤجلْ..
انتظر الرياح تحملني اليك..
انتظر الجنون"[1]

لقد قلب حميد سعيد ما كان واقعاً من حدث في قصة يوسف (ع) فالمرأة في القصيدة لا تملك سلطة (امرأة العزيز) و (الفتى) –الشاعر- يرى المرأة (ياسمينة) ولذلك خلقت مساحات من الحب الحقيقي المتبادل بينهما: "رافقته الى ..، تقول له.." ويمكننا تدعيماً لهذه الأفكار ان نشدد على لفظتي (كل ليلة) في قول الشاعر:

"الرماد الغافي..
تراوده كل ليلة عن نفسها
امرأة
وفي كل شتاء تمر به العاصفهْ
وتبعد عن صمته الياسمينة الخائفهْ"[2]

تشييداً لجو العلاقة المتبادلة ما بين الفتى والمرأة، يمكننا مرة أخرى ان ننتبه الى ان المرأة في (رماد الفتى) وصلت الى ما تبغى اليه، الامر الذي لم يحصل في الآية مصدر الصور ولنا في قول الشاعر "أعطته وردة الدمار" مثالاً

---

[1] الاعمال: ٢/ ١٩٥.

[2] م. ن: ٢/ ١٩٣.

على ذلك، وبذلك نجح الشاعر في توظيف هذا المصدر توظيفاً مغايراً لما جاء به النص القرآني، لتبقى المرأة في حالة انتظار في نهاية القصيدة، وليؤكد الشاعر طبيعة الاستثمار المغاير صوراً ومعالجات وافكاراً، ولولا تشديد البحث على إغناء خطة بحثه، وحرصه على عدم التشديد على ما سواها، لكان يمكن له ان يشير الى الدلالات التي تحملها الألفاظ مثل "رماد، حرائق، الحقل، الرياح تحملني اليك، انتظر الجنون"التي تتصل اكثر ما تتصل بالأساطير والخصب والتكاثر، ويمكن لها ان تدرس من هذه الزاوية دراسة خاصة نظراً لما تتوافر عليه من آفاق أسطورية تصلح لمثل هذا التناول.

لقد أفاد حميد سعيد من النص القرآني معتمداً قصة يوسف نفسها ومشيراً الى امرأة العزيز ويوسف صراحةً، وتمكن من قلب الأسطورة "لغة العشب" وقلب القصة في آن معاً، ليشيد لقصيدته "ولادة في ساحة التحرير، وأخرى في مخدع امرأة العزيز" مصادر وأجواء هي بذاته الصق مع عدم إقصائه للهموم الاجتماعية.

"أعطيت سماوات الحبيب.. لغة العشب
كتاب العشق.. والوجد.. وأيام المسرات
وغفران الإله النهر.. والحزنَ..
توقفت على أبوابها في المدن الفقيرة الطيبة"[1]

وواضح ان حميد سعيد قد جمع بين مصدرين (مكاني، ثقافي) –قرآني– الى ان انتهى من قصيدته التي يبدو لي انها قصيدتان، ذلك ان من يطلع على القصيدة سيجد ان الشاعر يعمد الى تغيير لون الحبر الى سواد شديد، ويضع ما يرد من اسطر شعرية بين هلالين، وذلك عندما يخوض فيما يخص مخدع امرأة العزيز، بينما يعود اللون الى سواده الطبيعي عندما يتحدث عن ساحة التحرير، ليؤكد تباين المصادر وتباين الموضوع في القصيدة على اننا لا نعدم وجود وشائج بين الموضوعين يمكن "للقارئ" ان يستشفها. وتوضيحاً لطبيعة الجمع بين المصدرين –المكاني والقرآني، ولطبيعة الجمع بين الموضوعين، وكيفية الانتقال من مصدر الى آخر، الذي لا يبدو انتقالاً تلقائياً، أسوق مثالاً قد يتسم بالطول، لكنه

---

[1] الاعمال:١/ ٣٠٨.

سيكون شفيعاً لما نذهب اليه من آراءّ متذكراً قولة بريخت "النقد الذي أفضله هــو الذي يظهر لي عيوبي، ويأتي بالبرهان على هذا بأكبر عدد ممكن من الادلــة"[١] يقول الشاعر:

"يا امرأة العزيز.. ان يوسف الذي ترين قاتل
والزهرة الحمراء في قميصه دمٌ
وهذه الجراح في يديك والجبين
بعض هداياه،
احذري مخرزه المخبوء في فراشك.. احذريه
يا امرأة العزيز بين الموت والحدائق الليلية
استوقفني بعلك.. نثر الحقائب التي معي.
انت في ضيافتي..
وتهربين مني خوف ان أرى نزفك؟
بعلك العزيز مخبرٌ
ويوسف يريد ان يذبحني.. والشاهد القصيدة"
لوردة في ساحة التحرير
لنخلة في ساحة التحرير
لعامل البناء.. للبائعة الجميلهْ
غنيتُ.. أبحرت. ملأت دفتر المطرْ.. الخ"[٢]

ان اشد ما يلفت الانتباه في إفادة حميد سعيد من النص القرآني هو تحويلــه يوسف من ضحية تآمر في السورة الى قاتل في القصيدة، وهو بذلك خلــق رمــز القصيدة الخاص "الذي ينطلق اساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل واياه كحركة وتحويل لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجــوهر قابــل للتجديد"[٣] هذا الرمز الذي يعد مفتاحاً للولوج الى المصدر الثاني –المكاني– ومــا

---

[١] بريخت– الفنون والثورة، ملاحظات حول العمل الادبي– دار ابن خلدون بيروت، ١٩٥٧: ١٨٧.

[٢] الاعمال:١/ ٨٠٣– ٣٠٥.

[٣] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بينس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٢٥٣.

خاض به من أحداث وصور، نأت كثيراً في ألفاظها وأجوائها عن المصدر الأول –القرآني– فللمصدر الأول ألفاظه التي تدل عليه "امرأة العزيز، يوسف، قميص، الدم.. الخ" وهذه ألفاظ قرآنية وقد أكدت هذه الألفاظ الأجواء التي جاءت في سياقاتها، فالشاعر كان يحرص على كل ذلك في هذا المصدر بينما وجدته في المصدر المكاني في القصيدة محور الحديث، تعامل مع المشهد اليومي ومع الصور التي تؤرخ لواقع يعيشه ويراه ويحس به: "شارع ضيق، ساحة، شيخ يغرق في قيلولة، طفل، نخلة، طلاب يأكلون الخبز، فنادق غالية، مؤجرون، صغار يضحكون، عباءة تنزع، رقص..الخ"

"إدمان المقاهي.. البحث عن خليلة
يستنفد الحوالة الشهرية
الطلاب في الشوارع الفرعية.. البيوت لا تدخلها
الشمس
الشتاء باردٌ.. غالية هي الفنادق
المؤجرون رفعوا الأسعار"[1]

يمكنني القول ان قصيدتي "رماد الفتى وولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز" أفادتا من النص القرآني في اكثر ما ورد فيهما من صور، ولذلك فهو يعد مصدراً اساسياً لهما، وقد تمكن الشاعر من ان يفعل من اداء صوره ويفعل من علاقة الذات بها وهن من القصائد التي تكاد تنفرد من بين اعمال حميد سعيد بمصدر قرآني واضح الفعالية، مع ان إحداهما جاءت ضمن قصائد المجلد الأول فيما جاءت الأخرى ضمن قصائد المجلد الثاني. لأنني أرى في هاتين القصيدتين – ضمن هذا المبحث تحديداً – ما يراه هردر في الشاعر الحديث في انه "لايقدم المعنى مجرداً او يحاكي الطبيعة بل هو يخلق – كما كان البدائي يخلق– قصصه الخيالية واساطيره"[2].

---

[1] الاعمال: ١/٣١٠- ٣١١.

[2] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في اصولها وتطورها د. علي البطل، دار الاندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١: ٢٤.

وبعد تناولي للمصدر القرآني، التناول الذي جاء في الصفحات الماضية من هذا المبحث، سيأخذ التناول اللاحق منحىً آخر اذ سيستحيل من مصدر لصور كثيرة تقيم وشائجها مع الذات الى مصدر متموضع في مكان الاستثمار للسطر الشعري الواحد او السطرين، وسيتم الإشارة الى مثل هذه الملاحظة كلما دعت الضرورة لذلك، لاسيما في هذا المبحث –القرآن– ومبحث الشخصيات التاريخية وذلك لملاحقة الخط البياني صعوداً ونزولاً، لمدى فاعلية المصادر ولمدى تمكن الشاعر من سحب المصدر من الخارج –المصدر– الى الداخل –الذات– وتمثيلاً للمصدر القرآني المتموضع أسوق الأمثلة الآتية:

".. فانا اعرف الشمرَ مزق من شره رايةً للحسين
وانا اعرف الحر عاد الى جنة عرضها الأرض والسماء
بعد ان منع الركب ورد الفراتْ
كل شيء يساوره طبعه
الموازين خفت
الموازينْ.. ثقلت
وانا خائف يا فلسطين والارضُ موصدةٌ كالسؤال"[1]

ان المتفحص للقصيدة سيلحظ ان الإفادة من المصدر القرآني لم تتعد الحديث عن الحر الرياحي "عاد الى جنة عرضها الأرض والسماء" وقد دفع ذلك الشاعر الى الاستعانة بسورة أخرى من سور القرآن "الموازين خفت.. الموازين ثقلت"[2] ولم يتعد الاستثمار موضعه ايضاً ولذلك ظل المصدر المكاني هو المهيمن، وفي هذه القصيدة –عودة الى مرفأ البداية[3]– كانت فلسطين هي المصدر الرئيس لكثير مما ورد من صور.

لقد تبين لي اثناء قراءتي للمصدر القرآني هيمنة المصادر الاخرى كلما تساوقت معه حضوراً، كما لاحظت شدة علاقة التصوير فيه بما هو خارجي، ولو

---

[1] الاعمال: ١/ ١٣٦.

[2] سورة آل عمران: من الآية ١٣٣.

[3] تنظر الاعمال: ١/١٣١.

عدنا الى الاقتباس الشعري السابق سنجد علاقة (عاد) التي تشير الى الحر الرياحي بشكل صريح بالخارج تصويرياً بينما لو تفحصنا الصورة التي مصدرها فلسطين، تلمسنا وضوح علاقاتها بالداخل، ويتضح ذلك جلياً في قول الشاعر: "الارضُ موصدةٌ كالسؤال".

وتتعدد المصادر في قصيدة "صيغة مقترحة للاغاني الغجرية" –مصادر ثقافية مصادر مكانية– وتهيمن ايضاً على المصدر القرآني، وما يتصل بالاستثمار الذي استقاه الشاعر من القرآن فقد جاء على النحو الآتي:

"لقد راودتك المدينة عن نفسها.. راودتني
كما راودتني الأميرة من قبل،بي ما يثير المراودة البكرَ،
لكنني لا أطيق الإقامة.. يلعنني جسد امرأةٍ
ويباركني جسد امرأة
واخاف المدينةَ.. اهربُ من جسدي..
حين اسقط كالطير"[1]

قد يبدو ان موضع الاستثمار ينطوي على شيء من الطول في هذه القصيدة، ولكن هذا الاعتقاد يتبدد اذا ما علمنا ان الاقتباس جاء في مقطع من قصيدة تكونت من عشر صفحات وهنا يمكنني التذكير بقصة يوسف ومدى أفادة حميد سعيد منها، وقد جاءت الإفادة لتكوين قصيدة من صور عدة، كما في قصيدتي "رماد الفتى، وولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز" اذا ما سلمنا بان القصيدة الأخيرة هي عبارة عن قصيدتين، خلق الشاعر منهما جو قصيدة واحدة بدرجة من النجاح اوباخرى! وان مصدر الإفادة من قصة يوسف تبدى في لفظة المراودة وما وشت به من دلالات عدة في سياق الأسطر الشعرية التي جاءت في أثنائها، وتعد لفظة (المراودة) من الألفاظ القرآنية التي تكررت[2] كثيراً في شعر حميد سعيد، وكذا لفظة قميص، والجنة التي عرضها "الوطن العربي" او "الأرض والسماء.. الخ"

---

[1] تنظر الاعمال:١/ ٣١٨.

[2] تنظر على سبيل المثال الاعمال الكاملة:١/ ٣١٨ ، ٣٢٣، ٣٢٥. و: ٢/ ٨٨: ٢٩٣، ٢٤٨.

ويرد اسم النبي (ص) – طه– في قصيدة (محمد البقال) التي هيمن على مصدر صورها الصديق، كما جاء في الفصل الاول، ولم يتعد المصدر موضعه ايضاً وينعتق الى القصيدة كلها. يقول:

"كل مفردة..
تحاول ان تعود الى صباها
وظن ان كل فتى فتاها
طه..
ما خضت هذه الحربَ،
الا كي ترى وطناً إلاها"[1]

وواضح من الاقتباس أعلاه ان استدعاء اسم طه في الصورة أملاه شغف الاهتمام بالوزن والقافية. ان الاستثمار القرآني يتحجم كلما كتب الشاعر قصيدة بدافع سياسي، وبجملة أدق كلما كتب قصيدة بدافع (تعبوي) "فقد قادته مراعاة الوضوح الى وصف الفكرة بدلاً من تشكيلها بالصورة، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلاً من الجملة"[2].

يفتتح حميد سعيد المقطع –٧– من قصيدة (الرجوع الى غرناطة) بلفظتين من ألفاظ البسملة "بسم الله" وشفعهما بلفظ الجلالة في ثلاثة اسطر شعرية، في هذا المقطع الذي تكون من عشرة اسطر، وسطرين شعريين عبر عنهما الشاعر بنقاط، كناية عن تكنيك الحذف، وعلى الرغم من ورود عدد من الصور الشعرية التي مصدرها القرآن، الا انها لم تستطع هي الأخرى من إقامة علاقاتها مع ذات الشاعر، لاسيما اذا ما قارنا هذه الصور مع الصور التي جاءت في ثنايا المقاطع الأخرى التي كان المكان مصدراً لصورها، لاسيما اذا ما علمنا ان لحميد سعيد قاموسه الخاص – كما سيتضح في الشاهد الذي سنورد– الذي تكررت فيه مجموعة من الألفاظ التي كثر ما استطاعت من تشييد صور شعرية تماهت لغة وايقاعاً وموسيقى مع ذات الشاعر، ومن تلك الألفاظ "اغان، رقص، امرأة، قيثار

---

[1] الاعمال: ٢/ ٣٧.

[2] لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٣٦١.

شرفات، حانة، ليل.. الخ" يقول في مقطع –١– من قصيدة (الرجوع الى غرناطة):

"في الطريق الى الليل.. شاهد أغنية في ثياب امرأة
فرس تحت شرفتها..
وعلى الأرض قيثار.. ودم يتسلل بين البيوت
يدخل في حانة الملك الغجري.. المتوج بالليلك الجبلي"[١]

"فعندما يكرس الشاعر نفسه لعالمه الخاص ، لعالمه هو الداخلي الخاص، لعالم عواطفه الخاصة ولمحاته الخاصة وأفراحه ومخاوفه وآماله المفزعة ويأسه القانط، فان صوته، الصوت الذي يتحدث به عما يراه ويسمعه ويلمسه في ذلك العالم القريب البعيد، يكون اكثر اختراقاً لقصائده واكثر أهمية لمعناها من صوت الشاعر في قصائد تعبر عن العالم العام او عالم الطبيعة او أي عالم آخر "في الخارج" ان شاعر العالم الخاص ليس مراقباً فحسب، بل هو ايضاً ممثل في المشهد الذي يرقبه، والصوت الذي يتحدث في قصائده انما هو صوته كممثل– كمعانٍ لهذا العذاب، ومغتبط بهذا الفرح – الى جانب صوته ايضاً كشاعر"[٢]

ويقول في المقطع –٧– من القصيدة نفسها

"بسم الله..
لا غالب الا الله
وصداه
هل عاد الصوت الأبيض من منفاه
امشي في أروقة القصرِ
يرافقني سري
لم يمنعني احدٌ.. لم يستقبلني إنسان

وبعد سطرين كتبا بطريقة الحذف يقول: "قرأت على الجدران

---

[١] الاعمال: ١٩٦/٢.

[٢] التجربة والشعر: ١١٥.

لا غالب الا الله"[1]

واذا كان القول: "ليس المقصود بمبدأ الصورة استخدامه في أجزاء من العمل الشعري بل في العمل بوصفه كلا" صحيحاً، تبين لنا حقيقة الاستثمار المتموضع في السطر الشعري او السطرين.

لا أستطيع القول ان الشاعر حميد سعيد استطاع ان يتخذ من القرآن الكريم مصدراً فاعلاً مبعثه فعل الذات في استثمار المصدر، على الرغم من كمية الاستثمار ونجاحه في كتابة قصيدتين مصدر الصور فيهما القرآن، ونقول ذلك، لان المصادر الأخرى –باستثناء الشخصيات التاريخية– استطاعت ان تقيم عماد قصائد، وان تستخدم الصورة في العمل بوصفه كلا، لاسيما ان الشعر الحديث تعدى البيت بوصفه وحدة مستقلة قائمة بذاتها، الى عمل موحد يأخذ وحدته من الشعور من بداية العمل حتى نهايته، وانني لو سلكت السبيل الذي سلكه د. عبد القادر الرباعي في كتابه "الصورة الفنية في شعر ابي تمام"[2] في تقصي الصور، لاستطعت ان أُحصي كثيراً من الأسطر الشعرية التي مصدرها القرآن، التي لم تقم أي علاقة مع ذات الشاعر –محور الدراسة– وانما قال د. عبد القادر عن الروافد الثقافية الدينية وعن تأثر ابي تمام بها "ان تأثر الشاعر بالقرآن كبير جداً كما تدل على ذلك صوره التي اقتبسها منه، فهي كثيرة"[3] لانه لم يتعامل مع هذه الروافد من خلال علاقتها بالداخل انما من خلال علاقتها بالخارج، واسوق لذلك رأياً له وشاهداً اذ يقول: "من هذا ايضاً استنفاره قصص الأنبياء والرسل من ذاكرة الناس كآدم عليه السلام وخروجه من الجنة حيث شبه بذنبه ذنب الشاعر عند من يحب فقال:

صار ذنبي كذنب آدم يا عمـ رو فأخرجت من جنان الخلود[4]

---

[1] الاعمال: ١٩٦/٢.

[2] تنظر الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د. عبد القادر الرباعي، اربد، الاردن، ١٩٨٠.

[3] الصورة الفنية في شعر ابي تمام: ٧٠– ٧١.

[4] ينظر: م. ن: ٧٣ واحالاته الى النماذج المشابهة.

وعلى الرغم من كل ما تقدم يمكنني عد حميد سعيد متأثراً بالقرآن وواقعاً تحت تأثير اسلوبه، ولنا ان نضع بالحسبان الفرق بين التأثر وحسب، وبين ان يستحيل هذا التأثر الى مصدر ضارب في عمق الذات، ان تأثر حميد سعيد متأت من انهماكه في قراءة القرآن وفهمه له على نحو جيد، وان عدم تحويل النص القرآني لصور في قصائد كما جاء في فصول الرسالة هذه ومباحثها الأخرى؛ لا يؤشر حالة انبتات قدر ما يؤشر فهماً لهذا النص الرفيع والخشية من ان لا يتحول الاستثمار الى اداء فاعل في القصائد، وما ذلك الا تقدير نقدي مسؤول. ولكن لم مبحثين من مباحث الرسالة فقط- القرآن، والمصادر التاريخية- لم تستطع مصادرها ان تشيد جو قصائد مبعثه فعل الداخل في رسم الصورة؟ وللإجابة عن هذا السؤال أقول:

يبدو لي ان اكثر المصادر تأثيراً في الشاعر، هي تلك المصادر الأقرب الى فرديته والادق تمثيلاً لها، من خلال علاقتها بها، ومعايشته ورؤيته لها. لان الشعر ممارسة فردية اساساً، ولان قصيدة (رؤيا ملجأ العامرية) واحدة من القصائد التي شاهد أحداثها عن كثب، فقد رسم كثيراً من الصور، لكن المكان كان هو المصدر المهيمن، اما فيما يتعلق بالمصدر القرآني فقد انتخب لغايات تتصل بإثارة انفعال المتلقي بموضوع القصيدة، يقول من قصيدة (رؤيا ملجأ العامرية):

"رأيت نساء يجمعن أشلاء أطفالهن
وطفلاً..
يجمع أشلاءه من مخالب رب الجنود
رأيت جنيناً يدب على الجمر
يبحث عن رحم.. ورأيت بلاداً
تقيم الصلاة على مزق من ثياب حرائرها"[1]

فالأفعال "رأيت، يجمعن، يدب، يبحث، تقيم" تحيل الى مكان، اما قول الشاعر "رأيت بلاداً تقيم الصلاة.." فهي إشارة بعيدة الى القرآن من خلال (الصلاة) وفعلها، اما غايتها فإثارة المتلقي بالحدث، وللغاية نفسها انتخب الشاعر

---

[1] الاعمال: ٢/ ٣٢٦.

لفظة (حرائر)، وتبقى لفظة الصلاة تشير الى مكان الحدث، لاسيما وانه شفعها بفعل آني –مضارع– تقييم، ويبدو ان الشاعر انتخب "النبأ المتجلي بغار حراء، وآمنين من الجوع والخوف"تدعيماً للغاية التي ذكرنا:

"مدن تأكل الله من جشع
سأمد يداً لبنيها المضامين..
اسمعهم ما قرأنا..
من النبأ المتجلي بغار حراء"[1]

واذا ما قارنا بين تعبير "مدن تأكل الله من جشع" الذي مصدره الموضوع– حادثة ملجأ العامرية– وبين تعبير "من النبأ المتجلي بغار حراء" الذي مصدره قرآني، ستتضح آفاق تألق الاداء هنا، ومحدوديته هناك.

وترد لفظة (غار) ضمناً– لان السياق هو الذي وشى بها– لتصوير جوّ من الالفة في استثمار قرآني –شعري– كاسر للتوقع "كل يقول لصاحبه/ ان شمساً شتائية في الجوار":

"الحدائق ارث شذاه
وسواه..
طارئ..
والأناشيد من أول امرأة تقتفي الروح
حتى اعتزال الصبا
صوته وصداهْ
ثاني اثنين كان الصباحُ
يقول لصاحبه
ان شمساً شتائية في الجوار
فتعال نريها الطريق الى الشمس
ندخلها في طقوس تعاليمه

---

[1] الاعمال: ٢/ ٣٢٨.

ونواصل الحوار"[1]

واذا أمكننا القول ان قصيدة ملجأ العامرية حافلة بالصور التي مدت علاقاتها القوية مع الذات، فذلك بوازع من قوة المصدر المكاني- كما سيرد في الفصل الثالث- متمثلاً بشكله النهائي بموضوع القصيدة، بغير هذا الإحساس بالمصدر، وبغير الانتباه الى طبيعة الأهداف التي تؤديها الألفاظ، "مساجد، صلاة، مؤذن" وبغير التمييز بين التعبير بالمفردة والتعبير بالجملة؛ سيختلط الامر على المتلقي وربما سيعد نتيجة لذلك القرآن مصدراً مهماً من مصادر حميد سعيد الثقافية، الامر الذي لم يكن يتعامل معه الباحث على هذا النحو.

---

[1] الاعمال: ٢/ ٢٥٩.

المبحث الثالث: شخصيات تأريخية

"شعر كل امة من الأمم صورة منتزعة من واقعها وأحداثها، تستلهمه من تجاربها وصراعها مع ذلك الواقع وتلك الأحداث، تعبيراً عن مأساتها وتمثيلاً لكينونتها في عالم يعج بالحركة ويغتبط بجوهر الحياة" [1] ولان الشخصيات التاريخية واحدة من العناصر التي تشكل التاريخ فهي تعد إحدى المصادر الثقافية التي تتآزر مع المصادر الاخرى لتشكيل مادة الشاعر التي يستقي منها ما يشيد من صور، ويبدو لي ان حميد سعيد تأثر بهذا المصدر في نتاجه الشعري المبكر، ذلك ان الشاعر أي شاعر انما يقع تحت تأثير قراءاته –بانواعها– في بداية تجربته، ولا اريد القول ان حميد سعيد لم يستطع إقامة عماد اية قصيدة مصدرها الشخصيات التاريخية، لكنني اريد القول ان الشاعر يهتم اكثر ما يهتم بذاته وبما هو اكثر تماساً مع تجربته؛ كلما نضجت هذه التجربة وكلما انقطع الى ذاته أثناء الكتابة، الى درجة تعتبر الذات مصدر إغناء للواقع الفني والاجتماعي والإنساني برمته.

ومما لاشك فيه ان الحسين (ع) من ابرز الشخصيات الإنسانية المبدئية التي جاهدت الظلم والاضطهاد والتعسف، وبسبب من قراءة حميد سعيد للتاريخ وعلاقته الوطيدة به، تأثر بشخصية الحسين بوصفه ثائراً رافضاً جواداً بما يملك، فكتب الشاعر قصيدتين كان مصدر الصور فيهما الحسين، إحداهما جاءت تحت عنوان "فاطمة برناوي، صوت من كربلاء" والاخرى "عودة الى مرفأ البداية" ولان القصيدتين تصوران احداثاً، فقد منحت هذه الأحداث الشاعر فرصة للامتداد بقصيدته لتشييد عدد من الصور، وقد منح الشاعر ايضاً فرصة لاستدعاء مجموعة من الشخصيات التاريخية "الحسين والحر الرياحي وزينب والشمر وفاطمة برناوي" فضلاً عن ذلك استدعى الشاعر ما يتصل بهذه الشخصيات من رموز وأشياء"صوت زينب يقارع، سيف الشمر، وقفة الحسين، جبهة الحسين، الحر← الجنة،

---

[1] الشعر والفكر المعاصر– الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، د. عناد غزوان إسماعيل وآخرون منشورات وزارة الأعلام– الجمهورية العراقية– سلسلة كتاب الجماهير (١٧) ١٩٧٤: ٥.

راية الحسين، الفرات.. الخ" وانما يفعل الشاعر ذلك توطيداً لفاعلية المصدر، ولفاعلية الشخصية التاريخية:

"في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف
يقارع الرجالَ والاسنهْ
يشق انهار الرمال عنوة
يزرع حقد الريح في الاجنهْ
يلم أشتات ممزقين.. حرّقاً.. بيارقاً..
اعنهْ
جذور تمتد.. تمتد.."[1]

لقد تحدثنا عن تنازع المصادر في الفصل، كلما اجتمع اكثر من مصدر في القصيدة الواحدة، الا ان المصدر المكاني "دمشق، كربلاء" ومصدر الشخصيات التاريخية التي جاءت في أثناء هذه القصيدة –فاطمة برناوي– لم ترتق الى درجة التنازع، لان الشاعر جعل من الحسين المصدر الأول لأكثر الصور التي جاءت فيها، وذلك يؤشر العلاقة التي تربط الشاعر بمصدره.

لقد أشرت في هذا المبحث ان الشاعر استطاع ان يقيم عماد قصيدتين اثنتين فقط مصدرهما الشخصيات التاريخية، الا انني أرى ان فعل الذات تبدى في قصيدة "دعوة الى مرفأ البداية" اكثر منه في قصيدة "فاطمة برناوي" فعلاقة الأفعال "يحاور – صوت زينب، يقارع، يزرع، يلمّ.. الخ" بمصدر الصور لا بالشاعر نفسه. لكن علاقة المصدر بذات الشاعر كانت أوثق صلة ، واجلى وضوحاً في قصيدة (عودة الى مرفأ البداية) فلم نلحظ فيها طغيان القافية، ووضوح صوت الحوار مع المخاطب –الشمر– ولم نلحظ تصويراً يتعامل مع الخارج دائماً، ولو ان القصيدة تعاملت مع الخارج احياناً الا ان ذلك لم يكن ديدنها:

"المياه تدور على نفسها
منذ عشرين عاماً ولما تزل زهرة الجلنار.. تدور

---

[1] الاعمال: ١/ ٨٦.

على نفسها

لان غرور التطلع القى أغانيه.. وهج انتصارْ..
يزرع الحلمَ البكر بين شموخ دمي وانتظار القطار
أسرتني حروف البداية.. هل انا وحدي..
الذي أسرته حروف البداية"[1]

ويقول مثالاً على فعل الداخل في رسم الصورة:

"قايضتني عيون المغيرين اسمي وقايضتهم لغتي
وعلى جبهتي
لصفت زهرةُ الرمل فالطفل ابن مساراته
بدأ الحلم الغرُّ يحمل طعم المياهْ.."[2]

وتقل علاقة الداخل بالمصدر في قوله:

"النساء تحدثن عنها.. بكين.. قلتُ:
لعل فلسطين واحدة من بنات الحسينْ
يرتدين اعترافاً.."[3]

ان هذه المراوحة بين اداء الداخل واداء الخارج مبعثها موضوع القصيدة، الذي يتناول الهم العربي في أهم قضية من قضاياه –فلسطين– وحرص الشاعر على ان يوصل المه، وألم الامة، وما آلت اليه من فرقة وتمزق، على اننا لا نستطيع القول ان الموضوع والغاية التي يريد الشاعر توصيلها تسوغ أداءه الخارجي، انما الفصل يكمن في طريقة المعالجة، وامكانية المعبّر في تحويل ما هو موضوعي الى ذاتي، الى درجة يستحيل فيه الحديث عن الموضوع حديثا عن الذات "فهناك دائماً مجموعتان من المؤثرات: الأولى هي تلك المؤثرات التي تمسّ الفنون من الخارج، من اجتماعية وسياسية وفلسفية.. والثانية تمثل مركباً دقيقاً من

---

[1] (١، ٢،٣) الاعمال: ١/ ١٣١-١٣٢، ١٣٧، ١٣٦.

القوى التي تعمل من داخل الفن: اعني تلك النوازع نحو الحيوية وسعة الأفق وهي التي تحفظ أي فن من الفنون متفتحاً للتجديد ابداً"[١]

لقد تمكن حميد سعيد من ان يأخذ من مصدر صوره –الحسين– ما يخدم الموضوع وما يعبر عن الذات في آن، لان ثورة الحسين ثورة إنسانية، وان همّ الشاعر شخصي اجتماعي، لذلك عبرت الصورة "لم أجد سوى جبهتي ثم صدري" عن أواصر علاقة ما، بين المصدر وذات الشاعر من خلال إسناد ياء المتكلم الى لفظتي (جبهة، صدر) العائدتين الى الشاعر –من القصيدة– وهما قد أخذتا من خضم أحداث وقعة الطف، لتشيرا الى حجم التضحيات التي قدمتها هذه الشخصية اما الباعث على استدعائهما فيتجلى في التعبير عن الهم السياسي:

"انني البدء
حيث يقدم طفل السموات معجزةً.. رحم الناصره
البنادق والليل طفلي ومعجزتي
لغتي والطريق
يصطلي فارسُ الأرض حيث يشبّ الحريقْ
رحمُ الارضِ والعروبة نارٌ
البنادق والليل طفل ومعجزة
العروبة والارضُ نار"[٢]

و "تتلون قصائد حميد سعيد بمؤثرات التراث اذ يدخل بواسطة الغفاري ووجه عمار بن ياسر وفاطمة برناوي والحسين، عالم الاقنعة التي تميز بها البياتي كثيراً، واحياناً ينساق الشاعر وراء انثيالات القصيدة حتى لتوشك ان تأخذ معها مسافات طويلة يفتقد فيها القدرة آنذاك، على ان يلملم نفسه في نغم ايقاعي حاد وجارح"[٣]

---

[١] الشعر: تأليف لويز بوجان، ت، سلمى الخضراء الجيوسي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١: ١١٧.

[٢] الاعمال: ١/ ١٤٠.

[٣] ويكون التجاوز: ١٩٠.

صحيح ان هناك كثيراً من المصادر التي تشجع الشعراء على ان ينهلوا منها صورهم، بيد ان المهمة الاساس تكمن في المسافة التي يقطعها الشاعر وصولاً الى التماهي مع المصدر وجعل الذات هي التي تتحدث عنه، والمسافة هذه كلما ازدادت قرباً وتماساً أشارت الى فعل الداخل وفعل الذات في رسم الصورة.

(طارق بن زياد) واحدة من القصائد التي كانت الشخصية التاريخية، التي حمل العنوان اسمها، مصدراً للصور فيها، ولعلي أستطيع التذكير بان حميد سعيد أفاد من أسبانيا في جميع ما انتخب منها من مصادر، سواء كانت أمصادر ثقافية ام مكانية ام إنسانية، وقد أشرت الى ذلك في الحديث عن أهمية الفترة التي عاشها في أسبانيا وما القت من ظلال وضحت نتائجها في شعره أثناء وجوده هناك وبعده، وكلما تذكر ما يتصل بأسبانيا رسم أروع الصور ولو عدنا الى القصيدة التي بصدد تناولها- طارق بن زياد- لم أجد فيها ذلك الانقطاع في الأداء وتلك الأجواء التي دأب حميد سعيد على رسمها كلما تحدث عن أسبانيا، ولعلي أستطيع رد ذلك الى ان الشاعر لم يكن قد عاش في أسبانيا بعد، ولم يكن قد غادر الهم الاجتماعي والسياسي الى الهم الشعري كما آل اليه نتاجه في مجموعته (الأغاني الغجرية) وما بعدها. ويمكنني الإشارة الى ان هذه القصيدة هي الثامنة في مجموعته الشعرية الثانية (لغة الابراج الطينية) وتفصلها عن (الأغاني الغجرية) سبع قصائد ومجموعة شعرية -قراءة ثامنة- وهذه المسافة من النتاج السابق للاغاني الغجرية يؤشر فجوة بين طبيعة تعامل حميد سعيد مع المصادر، وبين الذات، لان الشاعر في هذه المجموعة نحى منحى آخر في كتابة القصيدة وخلق الصورة ووضوح إمارات فعل الذات في رسمها "فالثقافة تتسع وتتكشف عن طريق تقبلها لوجهات النظر الفكرية والجمالية المختلفة، وبدون مثل هذا القبول الذي يستمد جذوره من التحرر المخلص والتسامح الروحي، يتحتم على أي وضع ثقافي ان يصبح مجدباً ومحصوراً في اتجاه محدود"[1]

---

[1] الشعر: ١٦١.

لقد تبدت آيات فعل الذات في أثناء نتاج الأغاني الغجرية وبعده، واذا كان ثمة ما يلفت الانتباه في شعر حميد قبل هذه المجموعة، فان ما بعدها من نتاج يكاد يعد سمةً لاسباب التقبل الجمالي.

حقاً ان الشاعر تمكن من ان يتخذ من طارق بن زياد مصدراً اساساً لصوره حتى نهاية القصيدة، على الرغم من اعتماده غير مصدر في القصيدة نفسها الا ان المصادر لم تتنازع فيما بينها، آخذين بالحسبان ان تنازع المصادر يؤكد قوة المصدر من ناحية وفعل الذات في اختياره من ناحية اخرى. ويمكنني الاشارة الى ان التنازع بين المصادر (وضح) هو الاخر في الأغاني الغجرية صعوداً الى آخر نتاج في شعر حميد سعيد، يقول في قصيدة طارق بن زياد:

ألأطلسي الغامرْ
وطارق على مدى السنين رايةٌ حبيبة تسافر
الى سنين الوجد والمحبةْ
فكّوا رباط الخيل يا احبّةْ
الثمن البخس هو الموت اذا ما لقي الانسان
في العراء ربهْ"[1]

وينتخب الشاعر شخصية تاريخية اخرى وهي الولادة بنت المستكفي بالله وينتخب تساوقاً معها وفيقة "القروية التي احبها السياب فماتت، وتأتي رمزاً للحب الحقيقي الذي يقف بمواجهة حب ولادة الذي هو ابعد ما يكون عن الحقيقة وولادة مجرد رمز في القصيدة لنمط من الفكر ونمط من المواقف"[2] وقد استطاع هذا الرمز –كما اسماه الشاعر نفسه– ان يستحيل الى مصدر لصور عدة كما استطاع ان يقيم في داخل الشاعر لتنطلق من هناك صور مائرة بالحركة ومحتوية على مجموعة من الأفعال تؤكد حالة من الالم والحزن، أفصحت عنها هذه الصور "تمنح وتذكرتني ولوّحت وأمرت وأوقفوني.. الخ"

---

[1] الاعمال: ١/ ١٥٣.

[2] الهامش في الاعمال: ١/ ٣٣٢.

فراشها وطنْ
تمنحه لمخبر يلفق الأشعار
حين خانها..
تذكرتني
لوّحت له ببيت شعر وبفلسين.. فعادَ
امرت حراسها فأوقفوني خارج الاسوارْ
فراشها حديقهْ..
كيف قطعتِ الدرب يا وفيقهْ
الموت والحقيقهْ
وانت تصعدين من أوراقنا العتيقهْ
بيضاء كالحقيقهْ
نهر من الزعفران
ذاكرة خضراء.. طير ناعم
هذا دم عرفته
وهذه قصيدة أشم فيها وطناً يسقط"[1]

تشيد القصيدة جوين متناقضين تبعاً لعلاقة كل من المصدرين بالشاعر، فجو ولادة المحاط بالخيانة والملفقين، يقف بالضد منه الجو الذي رسمه الشاعر لوفيقة فهي "بيضاء، نهر من الزعفران، ذاكرة خضراء.. الخ" الا ان ولادة ظلت هي المصدر الاساس لكثير من الصور، ولم يستطع المصدر الآخر وفيقة ان ينازعه، ولعل ما دعا الشاعر الى استدعاء وفيقة مصدراً ثانوياً، هي علاقة ولادة بالشعر، وعلاقة وفيقة بشاعر، ونظراً لاهتمام ولادة بالشعر والشعراء- فلها مجلسها الادبي- فقد وردت غير صورة تتحدث عن القصيدة والشعر:

"فراشها وثاق..
تبايع الجندَ ولا تطاوع العشاق
يا امرأة من خشب الساج

[1، 2] الاعمال: ١/ ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤.

اكشفي بقية الأوراق
أنلتقي..؟
ووردة السموم في شعرك..
في قميصك الحرير.. خيط كفن"[٢]

نظراً لعلاقة وفيقة ببدر شاكر السياب، فقد أورد الشاعر صوراً تتحدث عن "الحقيقة، الموت، النهر" –كما جاء في الاقتباس(١)–. وعلى الرغم من ان الصور تحيل الى ولادة فعلاً من خلال اهتماماتها الأدبية، زوارها، حراسها، حجابها، الا انها تشير من ناحية اخرى الى حالة احباط سياسي "تبايع.. ولا تطاوع، اما النعوت التي أضفاها الشاعر على وفيقة فتشير الى (محبط) "كيف قطعت الدربَ يا وفيقة؟"

ان الصور التي كان مصدرها ولادة اكثر عدداً، لكنها اقل تماساً مع الداخل، والعكس صحيح مع الصور التي كان مصدرها وفيقة، فهي اقل عدداً واشد تماساً مع داخل الشاعر وذاته!

ان وفيقة نفسها لم تكن مصدراً ذا علاقة بداخل الشاعر في قصيدة (معلقة البصرة) ولعل السبب يكمن فيما كان قد أشار اليه البحث وهو ان حميد سعيد لم ينجح في تلك القصائد التي نحت منحىً تعبوياً، واذا كنا قد أشرنا الى ان الشاعر أجاد في استثماره للمصادر المكانية فان (البصرة) لم تتخذ مصدراً مكانياً من لدن الشاعر، وكذا وفيقة فانها لم تتخذ مصدراً تاريخياً، انما تم استدعاؤهما لغاية الشد الجماهيري، لا لغاية فنية او للغايتين معاً فيقيم معهما توازناً "فالوعي الادبي في بحثه عن الجوهر الخاص بكل ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعية او ما تسميه القصيدة "روح الزمان ونطفتهُ الصافية" يحاول ان يقيم توازناً بين هذه الظواهر مجتمعة، وبين قدرته على صياغة شكله الإبداعي الخاص الذي يقطع تلك الظواهر ويتجاوزها"[١]

---

[١] شعر الواقع، شعر الكلمات: ٩٥.

الغاية التعبوية التي ذهب اليها الشاعر انما بسبب المكانة الخاصة التي تمتلكها البصرة في نفس المتلقي العراقي على نحو خاص والعربي على نحو عام، لعلاقتها التاريخية بالشعراء عامة وببدر شاكر السياب خاصة، وانما جاء الشاعر بوفيقة ليوطد هذه العلاقة ويرسخها، فالبصرة ← المربد← بويب!:

"يا وفيقةُ جئناك بالحب والخجل المرّ
فاعتذري دوننا.. واعذرينا
ربما اخرّتنا وساوسُنا..
ربما منعتنا قبائلنا..
فاسمعي ما نقول.. ولا تحرجينا
يا وفيقة.. يقترحون عليك اللجوء الى مدن
لا كرامة للحب فيها..
ويقترحون عليك الهزيمة
لا تعجبي
فلكل امرئ ما تعود من دهره
ولكلّ دمٍ لغةٌ"[1]

واذا كان ثمة سؤال: لماذا كانت وفيقة فاعلة في قصيدة (ولادة) ولم تكن كذلك في قصيدة معلقة البصرة؟ فيمكننا إضافة الى ما ذكرنا من مهمات تعبوية، لهذا المصدر وفيقة- في هذه القصيدة، هو علاقته بشاعر -بدر- وتاريخ شعر- المربد- في قصيدة ولادة، وعلاقته بالبصرة فقط في قصيدة البصرة، ولكن ليس بعدها -البصرة- مكاناً ذا حدود معينة انما بعدها وطناً فاتصلت بما هو عام وغير شخصي، وقد ذكرنا ان حميد سعيد يجيد في تلك المصادر التي تستحيل الى تجربة فردية عنده، نتيجة العلاقات التي يتيحها المكان بالأصدقاء والانهار والبيوت والأزقة، مما لم يتحقق في قصيدة البصرة، وتحقق في المصادر المكانية الاخرى كما سيرد في الفصل الثالث.

---

[1] الاعمال: ٢/ ١٣٤.

ان الشاعر عندما يلجأ الى صيغ الجمع والضمائر الدالة على الجماعة "جئناك اعتذري دوننا، اعذرينا، أخرتنا، منعتنا قبائلنا، لا تحرجينا، يقترحون.." لم يعمد الى إقامة وشائج علاقة بينه وبين من تدل عليه الصيغ وضمائر الجماعة فغاب ما هو فردي في التجربة- في هذه القصيدة على اقل تقدير- على ان الشاعر يستطيع تحويل التجارب الجماعية الى تجارب فردية، اذا ما تمثلها التمثل الكافي، واوعز الى الروح بضرورة التعبير عنها. بلا هذا الإيعاز تبقى المحاولات تعمل خارجاً وبعيداً عن سلطة الذات.

واذا كان العنوان من الموجهات المهمة للقراءة احياناً كثيرة ومن الموجهات الدالة على مصدر الصور، فان عنوان قصيدة (رسالة من الصحراء) لم يستطع توضيح الدلالات التي ذهبت اليها الصور، ولم تستطع الصور نفسها من الإشارة الى العنوان الذي هو مبعث تأثير واثراء!

لقد اعتمدت القصيدة غير مكان- كما سيرد في الفصل الثالث، (المصادر المكانية) واثارت غير سؤال في آن، وانتخبت الصحابي ابا ذر الغفاري مصدراً تاريخياً لمحاولة تصوير حالة الاحباط النفسي التي وشت بها القصيدة، تغير الناس هو السؤال، ام تغير الزمن؟"

ويبدو لي ان حميد سعيد لم يتمكن من التخلص من وطأة الانفعال والاحباط "وكأن تأزم الوعي الفني في فهم الواقع فهماً يطرح المشكلات التي تخالج روح الشاعر هو على المستوى الادبي تأزمه في إيجاد أدوات التعبير وبلورة أشكالها"[1] لذلك ظل الغفاري هو الغفاري ولم تصل الصور الى الغفاري(الشاعر) ولذلك ايضاً ظل الشاعر يتحدث عن هذه الشخصية ناظراً اليها من بعيد، وكأن هذا المصدر يشير الى الذات من بعيد:

"مات الغفاري قبل الف عامْ
ما عرف التيه ولا الظلام
فكان حرفه الجريء يعبر الدنيا
الى السادة في الشآم

---

[1] ينظر الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطيقي في لبنان، يمنى العيد، بيروت، ط٢، ١٩٨٨: ١٠٤.

وحدث الرواة
ان صوته الجبار أيقظ العظام
وعهدة النقل على الرواة
لعلهم غيروا في صيغة الكلام
ام ان ذاك الصوت قد شقّت عليه
رحلة القرون..
ربما والعلم عند الله والذين يعلمون"[1]

من خلال تفحص المصادر الثقافية لاحظت هيمنة الفن التشكيلي على ما سواه الى درجة عدم التنازع بين المصادر في هذا المجال، حيث استطاع الفن التشكيلي ان يمنح الشاعر الحرية في إقامة عماد قصائد عدة، ووجدت تقهقر المصدرين الاخرين "القرآن، الشخصيات التاريخية" في طبيعة تأثيرهما على ذات الشاعر، وللمرة الأولى في هذا الفصل حصراً، تحدثت عن استثمار متموضع في حدود السطر او السطرين التي جاء في اثنائها الاستثمار، فيما عدا قصيدتين، وجدت حالة من الجفاء بين المصدر القرآني ومصدر الشخصيات التاريخية والذات!

---

[1] الاعمال: ١/ ٧٣.

الفصل الثالث

المصادر المكانية

المبحث الاول: الريف

"ان للمكان مفرداته، أي الأشياء المكونة له،فالمكان ملئ بالأشياء وهي تمثل جزءاً من إنسانية الإنسان، فأينما يوجد الإنسان توجد أشياؤه، وللأشياء حضورها المؤسس لعلاقات المجتمع، عبر صراع الذات الانسانية مع هذه الاشياء المكونة للمكان، التي تحمل نسقها بوصفها وجودا من خلال جدلها مع الذات والذات مع المكان "[١]

"ان الميل الى الموازنة بين ذات الشاعر والطبيعة الريفية هي من خصائص الشعر الواقعي التجديدي الذي وجد في مادة الحياة واشيائها معيناً يغذي به طاقة الصورة الشعرية"[٢] والريف غذى طاقة الصورة في بعض من نتاج حميد سعيد، والصور فيه جاءت تعبيرا عن ذكريات طفولة، وان المكان لايمحى من الذاكرة، خاصة اذا كانت ذاكرة شاعر، فمثل هذه الذاكرة متوقدة ابدا وتستعيد جماليات المكان الذي قد لا يتوافر عليها المكان نفسه اليوم، وقد يضفي الشاعر عليه من روحه جمالا،لاسيما ان المكان عند حميد سعيد، ظل بعيدا بدرجه وبأخرى عن مؤثرات الاجواء والمعتقدات السياسية، هذه المؤثرات التي بانت في المصادر الاخرى، وحددت من امكانية الانقطاع الى الشعر على نحو تام. واذا كان باشلار قد تحدث في كتابه (جماليات المكان) عن بيت الالفة، فان حميد سعيد لم يضع حدودا فاصلة بين البيت والاماكن الاخرى، فقد بدت جميعها اماكن اليفة، اذ توجتها بالالفة علاقات الشاعر بأصدقائه وعلاقتهم جميعا بالمكان-بساتين، نهر، طقوس صيد...الخ.

ويبدو ان من المهم ان اشير الى انني سوف اتناول الحلة-مدينة طفولة الشاعر – ضمن مبحث الريف، وليس ضمن مبحث المدن، وقد قادني الى هذا التناول كم من الصور، بدت من خلالها الحلة ريفا ولعلها كانت منطقة ريفية، اما استحالتها مدينة فسببه التغيير الذي اصابها، نتيجة هذه المسافة الزمنية بين

---

(1) المكونات البنائية للقصة القصيرة من منظور مستويات الرؤية الذاتية، ماجد موجد، كتاب مخطوط: ١٦.
الاقتباس من مقال نشر في جريدة المؤتمر العدد ٣٧٦، وهو جزء من الكتاب.

(2) اشكالية المكان في النص الاديبى، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة: ٣٢٣.

الماضي الذي عاشه الشاعر،والحاضر-زمن الكتابة-الذي تفصل بينهما عقود واعوام.

واذا ما سلمنا بان الشاعر"اذ يتعامل مع المكان انما يتعامل مع الزمن، وبالتالي فحضور المكان لايتوقف"[1] فان هذا الفصل من المبحث سيهتم بالريف لأهمية هذا المصدر في نتاج الشاعر ومنجزه اللاحق كما سيرد.

واجد من الضروري ان اعرض الى اختيار الناقد ياسين النصير- في كتابه اشكالية المكان في النص الأدبي-(لاربعة مستويات لاماكن الصورة الشعرية الاولية لشاعر يتلمس دفعة واحدة كل ما يحيط به، وقد صنفها الى :

الاعماق، الحواجز، السطح، السماء المرتفعة"[2] فقد وجدت للوهلة الاولى ان هذه الاختيارات لاماكن الصورة تفيد مادة بحثي هذا، ظناً مني ان اماكن الصورة المقترحة هي مما تتعامل مع اعماق وحواجز وسطح، وماهو مرتفع من الحالة النفسية وداخل الشاعر، ولكن حين تفحصت النماذج التي ساقها الناقد النصير من شعر حسب الشيخ جعفر، وجدتها تجمع بين المكان بوصفه حيزا خارجياً ذا حدود ، وبين المكان الذي يتخذ له حيزا في ذات الشاعر، فالعمق والسطح..الخ في التصنيف الاول خارجي، لاصلة له بالذات، والعمق والسطح الذي يتخذ له حيزا في الذات ثمرة اداء روحي، وثمة فرق بين الاثنين، وما يوضح وجه الاختلاف بين اختيارات ياسين النصير وما ذهبت اليه، اشير الى ما اسماه المؤلف (الكلمات المؤكدة)، فقد ساق لاختيار مكان العمق النموذج الاتي:

دعني احسك يا الهي
كحليب امي في شفاهي
يا غفوة فوق الحصير
والماء كالبلور في كوز الفخار"[3]

---

(1) اشكالية المكان في النص الادبي: ٣٢١.

(2) م. ن: ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦.

(3) م. ن: ٣٢٣.

ونحن اذ تفحصنا الكلمات المؤكدة فسنخرج بالكلمات"احسك، كحليب امي" وسنجدها تتصل بعمق ذات الشاعر، اما اختياره للكلمات المؤكدة للعمق من النموذج نفسه، فهو (الكوز) وان هذا الاختيار يتعامل مع المكان من الخارج، ولان المؤلف ساق غير نموذج للاختيارالواحد؛ فقد جاءت بعضها تلبي منهج هذا البحث، وان ما يهمنا تلك النماذج التي نزعت نزوعا داخليا، فهي التي تنطبق على منهج بحثنا في تقصي المصادر المكانية التي تقيم علاقتها مع الذات، فالوعي المتصل بالروح هو الذي انتخب هذه العلاقة وهو "اكثر استرخاء واقل قصدية من الوعي المتصل بالعقل"[1]

خص حميد سعيد الحلة بثلاث قصائد هي بالترتيب"الحلة، النهر، الرجال والبساتين" وقد جاءت جميعها ضمن المجلد الثاني من اعماله الكاملة، وجميع هذه القصائد تصور جوا ريفيا، وتشترك بمجموعة من الصور، وبمجموعة من الالفاظ، الا ان تسلسلها من الناحية الفنية، ومن ناحية علاقة الصور بالذات، يبدا بقصيدة النهر ثم الرجال والبساتين، وينتهي بقصيدة الحلة، وانما اخرت الحلة، لان الشاعر لم ينقطع فيها الى موضوعه انقطاعا كافيا، انما زج فيه غايات ايديولوجية الامر الذي لم يفعله، او لم يكن بالمستوى نفسه في القصيدتين الاخريين، يقول من قصيدة الحلة:

"اني لافتح عيني عليك..
وافتح قلبي وذاكرتي.. فاراك
مسافرة بين ايامنا والذي سيكون
وما كنت الا المقيمة في الوجد
كنا نعلمك الثورة المستمرة ..ثم كبرنا
فصرت تبيعيننا حكمة.."[2]

ولتبيان الاجواء الشعرية المشتركة بين القصائد الثلاث، اورد النماذج الشعرية الاتية، يقول من قصييدة النهر

---

[1] جماليات المكان: ٢٤.

[2] الاعمال: ٢/ ٢٤، ٢٥.

"النهر يطرق ابوابنا..ويرش منازلنا
ويطوق جدراننا..
او يمس السطوح"[1]

ويقول من قصيدة الرجال والبساتين"بين سطوح المنازل والليل.. حقل من البوح"[2]

ويقول من قصيدة الحلة:

"في اعالي الشجر، في اعالي المنازل..
في مهرجان الصور
منزل للقمر..
بين كر وفر..تمادى بلعبته.."[3]

يلاحظ في الصور التي اوردناها من القصائد، تشديدها على "المنازل، السطوح" "يرش منازلنا، بين سطوح المنازل، في اعالي المنازل، منزل للقمر..الخ"

واحتواؤها على الفاظ "النهر، السمك، مياه،عذوق، نجوم، ليل،سفائن، طيور، اعشاش..الخ" واذا كان ما ذكرنا يتصل بالجو العام للقصائد، ويكشف عن قاموس شعري مشترك للمكان فيها، ويحيل الى الريف، فانه لايكشف عن الصور في المصدر–المكان–ولا بعلاقته بذات الشاعر، اما سبيلناالى ذلك فالصور نفسها، يقول من قصيدة النهر:

"من وسط النهراقبل ليل السفائن
إنّا سرقنا له الشاي من امهات
يخبئن اشياءهن
بعيدا عن النزوات الصغيرة
مد يدا نحونا وصحبناه
نحو النجوم التي تشرب الشاي بعد العشاء"[4]

---

(1) الاعمال: ٢/٤٩.

(2) م. ن : ٢/٨١.

(3) م.ن: ٢/٨١.

(4) م. ن: ٢/ ٥٧.

ان علاقة المصدر بالذات، تتبدى في هذه العلاقات "اقبل-الليل- سرقنا له،مد يدا،صحبناه" ويتضح اهتمام الشاعربالمكان جماليا من خلال قوله:

"من وسط النهر اقبل ليل السفائن" اما اسناد (الاقبال) الى(ليل السفائن)، فيشير الى مؤثثات مكانية ابتدعتها الذات، مستعينة بالخيال وديناميته. "ففي دراسة الخيال لايوجد موضوع دون ذات، بل ان الخيال بالنسبة للمكان، يلغي موضوعية الظاهرة المكانية- أي كونها ظاهرة هندسية-ويحل مكانها ديناميته الخاصة- المفارقة-وعندما يتحول الخيال الى شعر فهو يلغي السببية ليحل محلها التسامي المحض"[١] "والخيال المادي للصورة الشعرية يجعل من اشياء الواقع المتباعدة والمتفرقة، اشياء حية بالتعامل المعرفي الفاحص"[٢] بهذه الرؤية نستطيع ان نتوصل الى علاقة فعل الامر (قم) بذات الشاعر، في قوله من قصيدة النهر :

"الا ايها النهر ذلك شباكها..قم اليه

ستنزل لؤلؤة فيك.. نتبعها

أي حزن بلون المواويل يغشى المسناة"[٣]

فقيام (النهر) سيتبعه فعل (تنزل) ثم فعل ثالث(نتبعها) هذه الحركة التي اضفاها الفعل على الصور – بفعل موجودات المكان، شباكها،النهر-جعلت "الشعر كالفيلم، المكان فيه خاضع خضوعا مطلقا للحدث فهو وسيلة لا غاية تشكيلية"[٤]

"لان القصيدة المعاصرة"حورت من ادوات بنائها في التصوير والتعبير من ناحية، وقطعت صلتها بكل ما هو موروث من ناحية اخرى، واعتمدت في كلتا الناحيتين على الوافد الغربي وحاجة الواقع الى التغيير، ويمكن ان نلاحظ ذالك في الانتقال الذي يتم من المحاكاة الى الخلق وما يتبعه من تجاوز لمهمات الصورة ووظائفها التقليدية في الشرح والتزيين في الاستعمال"[٥]

---

(1) جماليات المكان: ١٣.

(2) اشكالية المكان في النص الادبي: ٢٠.

(3) الاعمال: ٢/٥٥.

(4) جماليات المكان: ٢٣.

(5) اوهاج الحداثة: ٢٤٥.

"ولئن كان الاحتجاج، والتمرد، والدعوة الى تغيير الواقع، والعودة المتكررة الى الماضي، واللجوء المستمر الى الطبيعة، واعتماد التعبير عن الذات، ومحاولة تجديد اللغة الشعرية سمات مميزة للقصيدة الرومانسية، فان قصائد حميد سعيد تنطوي دون شك على هذه السمات او على كثير منها، دون ان يعني ذلك ان هذه القصائد قد سقطت في شباك الرومانسية كاسلوب في الكتابة الشعرية او كمذهب وعقيدة في الرؤية الفنية"[1]

ان للريف اثراً واضحاً في استدعاء تلك الاجواء وتلك الالفاظ التي تنتمي الى الرومانسية، ولعل عودة الشاعر الى الماضي–الطفولة– وحرصه على تمثل تلك الفترة بتفاصيلها، اقتضى منه ان يشيد جوا رومانسيا، ذلك ان الرومانسية كانت واضحة المعالم في الحياة والكتابة انذاك.

واذا ما سلمنا بان الرومانسية تمنح الذات قدرا من الحرية للتعبير عن نفسها، استطعنا تعليل مجيء القصائد الثلاث "النهر، الحلة، الرجال والبساتين" ضمن مجموعة (طفولة الماء) ذلك ان جل القصائد التي جاءت في هذه المجموعة كانت لاتعبر عن تجربه شخصية كقصيدة: "العريف عبد العباس، الولد السبع،بستان عبد الله، رؤيا نصب الشهيد، النقيب جلال" وان مجيء القصائد الثلاث التي ذكرنا،دل على حضور الذات وعلاقتها بالمصدر المكاني، وقلل من احتمال طغيان ما هو موضوعي، على ما هو ذاتي في المجموعة.

ان تقديم قصيدة النهر وقصيدة الرجال والبساتين على قصيدة الحلة، له ما يسوغه على الرغم من ان عنوان قصيدة الحلة، يحيل الى مكان مباشرة، وعلى الرغم من ان حميد سعيد، كلما تحدث عن مكان له حدود معروفة، تمكن من ان يفعل من دور الذات في صنع الصورة، اما في قصيدة الحلة فقد انشغلت الذات بسواها، في حين ان ذكريات الشاعر فيما يتصل بطفولته واصدقائه وعلاقته بالمكان، منح المكان حضورا واسعا في الصور، في القصيدتين الاخريين.

ويبدو ان الشخصيات كلما كثرت، وتجاوزت حدود الصحبة والصداقة الحقة، في المكان الذي استقت منة الصور، توزعت الذات، وتغيبت ملامحها،

---

[1] شعر الواقع شعر الكلمات: ٩٣.

وذلك ما حدث في قصيدة الحلة، فقد كان الشاعر يتحدث بصوت الجماعة "كنا، نعلمك، تبيعنا، نحن، نرد، نعلم.." يقول:

"كنا نعلمك الثورة المستمرة..ثم كبرنا
فصرت تبيعننا حكمة..
نحن اولى بها
اذ نرد بها غضبا
ونرد بها شططا
ونعلم اصحابنا ان خير الكلام القليل
وان الهوى سيد"[١]

ان الشاعر لم يول المكان في قصيدة الحلة العناية التي اولاها له في قصيدة النهر وقصيدة الرجال والبساتين، ان التشديد على الحديث عن الاصدقاء، ساعد على كثرة الصور التي تحدثت عن اماكن وافعال واحداث، توطدت علاقتها بالمكان والشاعر في ان معا. يقول من قصيدة الرجال والبساتين:

"بعد قليل تلم الظهيرة اطرافها
ويلمون جمعهم..
يقفون بعيدا
وينتظرون الذين الم بهم جزع
فالطريق الى النهر..مسكونة باللصوص.. وبالوهم
يمشون في نسق.. والاخيريشد على جسد البندقية
قبضته
يستمد الشجاعة منها"[٢]

ان جملا مثل "بعد قليل تلم الظهيرة اطرافها، ويلمون جمعهم، يقفون بعيدا، ينتظرون، الطريق الى النهر مسكونة..، يمشون في نسق، الاخير يشد على جسد البندقية، يستمد.." تؤشر حالة احساس عميق بالموقف الذي يصوره الشاعر، وعلى

---

(1) الاعمال: ٢/٥٢.

(2) م. ن: ٢/ ٨١.

كل حال، فكل مكان فاعل اذا عرفت الذات كيف تستثمره وتوشيه بملامحها، وهواجسها، و"كل صورة جيدة اذا عرفنا كيف نستعملها"[١] ونحقق غرضنا من استعمالها، وهو"تكثيف الشعور والاحساس الذي تثيره اية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها الى تجسيده حسا وفكرا في ان واحد"[٢]ان المكان عموما محل اهتمام الشعراء، لانه وعاء لتجاربهم، والريف على نحو خاص، من المصادر التي تستهوي الشعراء لانه يساعد على انثيال الصور، بيد انها تشي بالانفعال سريعا ان لم يستطع الشاعر ان يبرهن على علاقته بها من خلال الصور نفسها، لذلك عندما نقرأ قصيدة (معلقة البصرة) وتطالعنا صور على نحو:

"يا وفيقة مر الجنود بجيكور
وانتشروا بين شباك بيتك والاغنيه
واقاموا المتاريس.. بين البلاغة والقتله
تسقط القنبله"[٣]

لم تجد ثمة ما يربط جيكور بالشاعر، ولم تجد ثمة ما تضطرب به النفس، فظل الحديث وكانه محض اخبار، ولعلنا نستطيع ان نتبين حياد الذات من خلال طبيعة الجمع بين "وفيقة، وشباك بيتها، وجيكور" من ناحية، و"الجنود،المتاريس، القتلة، القنبلة" من ناحية اخرى، وكأن الذات عندما تفشل في اقامة علاقة مع المكان، تفشل في جمع ما هومنتظم مع المنتظم من اشيائه وموجوداته، لان"الصوررة تصبح اشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الانسان"[٤]

ان للاشياء المكونة للمكان صورا، وايقاعا يتصل بها اصلا قبل ان تنتظم في نسق بصري وايقاعي جديد، أي قبل ان يكون للذات اثر في تشكيله، وكلما كانت الاشياء مغسولة من صفاتها الثابتة قبل تشكيلها في صور، وضح دور الذات،

---

(1) جماليات المكان: ٦٥.

(2) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٤: ١١٧.

(3) الاعمال: ٢/ ١٣٥.

(4) نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، ١٩٨٧: ٣٥٧.

ووضحت علاقته بالمصدر. اما في الاقتباس الذي سيق عن جيكور ووفيقة، فقد جمع بين ضدين لم تستطع الذات ان توائم بينهما.

في قصيدة(سمكة الليل والنهار) نلاحظ دورا اكثر فاعلية للذات يقول:

"الشمس تسحب ما تبقى من ضياء
وهو يسحب ما تبقى من شباك الصيد
كان النهر..
يغدق مرة ويشد ثانية وليس له امان
مر الزمان
ومات صيادون.. او تعبوا
وظل يواصل الحلم الجميل
كانت تراوده وتتبعه الى برد الضفاف
يغفو فتوقظه..
وترحل باتجاه الليل
في ملكوت بهجتها..[1]

واذا امعنا النظر في الاقتباس اعلاه، نلاحظ علاقة الفعل "تسحب ما تبقى من ضياء "العائد الى الشمس، بـ" وهو يسحب ما تبقى من شباك الصيد" فالفعل المتصل بالحاسة البصرية "يسحب" جعل فعلاً آخر يتداعى الى الصورة "تسحب" واذا كانت علاقة الفعل الاول بصرية، فان الفعل الثاني(تسحب) توحي بعلاقة نفسية وزمانية–الغروب–وتصح العلاقة النفسية ذاتها على قول الشاعر: "كان النهر يغدق مرة ويشد مرة..تراوده وتتبعه ويغفو فتوقظه، وترحل باتجاه الليل في ملكوت بهجتها"

فلم تبق العلاقات في مصادر الصور خارجية تابعة لحدوث فعل ما، انما اخذت مكانها من الذات.

لقد افاد حميد سعيد من اشياء الريف وموجوداته "النهر، الماء، النخلة، الرحى" لرسم صور ضمن قصائد لم تكتب عن الريف، وقد اتخذ من الماء خاصة

---

[1] الاعمال: ٢/ ٢٤٨.

رمزا، وان هذه الصور جاءت في سياق قصائد تناولت نواحي سياسية وقد استخدم الماء بوصفه –رمزا– في قصيدتين،حمل عنوانهما لفظة "توقعات" وهما: "توقعات حول مستقبل المدن المهزومة"، و"في اطار التوقعات" وكان الرمز يعمل على بث روح التفاؤل، يقول من قصيدة في اطار التوقعات:

"لقد جاء الوعد العربي
وعاشرت الارض مواسمها
رشت مدن الثورة ماء الحب على عربات الاطفال
سيأمن من خاف
ويشبع من جاع
لان الحلم الابيض جاء الى الارض العربية
انقى من اوراد الماء
في حنجرة النهر ارى صوت الماء يهئ نافذة
لزوارق تنقل اسرار الغضب العربي
وتصنع منها بيتا للمقتول بيافا.. في اللد
وفي عمان.."[1]

فـ(ماء الحب)، اوراد الماء، في حنجرة النهر ارى صوت الماء، يهئ نافذة لزوارق، تلم مساحات الماء..الخ" جمل توحي بتوقعات متفائلة، وقد جاءت في "اطار التوقعات" كما ورد في العنوان، اما في توقعات حول مستقبل المدن المهزومة" فلا نجد مثل هذا التفاؤل، مع ان القصيدة الاخيرة اسبق تسلسلا في المجموعة من سابقتها–في اطار التوقعات–وهذا الامر يؤشر انتقالة مفاجئة في توقعات الشاعر، كما يؤشر عدم تحكم في العاطفة، فالقصائد"توقعات حول مستقبل المدن المهزومة، وفي اطار التوقعات، وتوقعات خاصة" جاءت ضمن مجموعة شعرية واحدة هي (قراءة ثامنة) وان احتواء عنوان المجموعة على لفظة (قراءة) تحمل ضمنا توقعاً ما، وهذا التباين في القراءة– في التفاؤل وعدمه– اكد حالة صحو إبان الكتابة، وهيمنة الانفعال، غير المتحكم به، مما ادى الى تحجيم دور

---

[1] الاعمال: ١/٢٠٧.

الذات، ومن ثم تحجيم دور الخيال، مما قلل من عدد الصورفي القصيدة، وقلل من علاقة الصور بالذات "فالصورة هي اداة لخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[1] وعندما يحجم دور الخيال –نتيجة الانفعال وعدم الاسترخاء– اثناء الكتابة، يقلل من احتمال حضور اداته–الصورة– يقول من قصيدة "توقعات حول مستقبل المدن المهزومة":

"لم الحظ على سحناتكم غضبا
لقد غرق المنادي من ينادي الماء؟
في ساحاتكم وقف الفرات مكابرا
وعلى يمين الخوف كل شجاعة تاتي
تدور رحى القبائل
تطعم الاسوار ابوابا
وقد دارت رحاكم على صدري
لم اجد طحناً ولا طحان" [2]

وفي قول الشاعر"لقد غرق المنادي من ينادي الماء، ولم الحظ على سحناتكم غضبا، وتدور رحى القبائل، ودارت رحاكم فوق صدري، ولم اجد طحناً ولا طحان" يتبدى التباين في استعمال الماء بوصفه رمزا للتشاؤم في هذه القصيدة ورمزا للتفاؤل في قصيدته "في اطار التوقعات".

صحيح ان هذا الفصل من البحث درس المصادر المكانية، وصحيح انه توصل الى مصادر استطاع الشاعر ان يقيم علاقة داخلية معها، ولكن يبدو ان اجراء البحث وتقسيماته مما تقتضيه منهجيته، وهذة الاجراءات انما هي قائمة على صدق التجربة في التعامل مع المصدر، ولولا هذا الصدق لما استطاعت المصادر وحدهامن اقامة عماد بحث بفصول ثلاثة، مع ان هذه الزاوية من التناول تبدو ضيقة للوهلة الاولى، كما تبدو صعبة بسبب ما يجب ان يتوافر عليه الشاهد من دقة، آخذاً بالحسبان انه يتعامل مع الداخل اولا، ولولا هذا الصدق لما استطاع

---

[1] الصورةالفنية في الموروث النقدي والبلاغي/ ١٩.

[2] الاعمال: ١/١٩٠.

الشاعر في بعض قصائده ان يفعل من دور مصادره، ولي ان اشير الى غير قصيدة في غير فصل، كان الشاعر قد نوع من مصادره فيها- ثقافية، انسانية، مكانية-مع الاحتفاظ بدور كل مصدر ضمن القصيدة الواحدة، وضمن علاقته بالذات، فالمكان كما المصادر الاخرى -يتصحر اذا تصحرت الذات، ويعشب اذا هي اعشبت، واستطيع الاشارة الى قصيدة "ماريسا التي لاتتعب" التي تنوعت فيها المصادر، ونشطت في ان، لان الذات كانت مضطرمة بنار صدق التجربة يقول في قصيدة (ماريسا التي لاتتعب):

"ينمو العشب في القيثار تمتد القرى مأهولة بالشمس
والبربين والكحل وماريسا صباح مشمس
اغنية:
للوطن النائم في البيدر..طعم الخبز
هل اطفأت تنورك يا سيدة الليل
وخبز الفجر لم تألفه اسراب العصافير"[1]

ان الحديث عن ماريسا في هذه القصيدة، حديث عن فن الرقص، وحديث عن مدينة واجواء مدينة، ومع ان الريف، لم يبدأ مهيمنا، بيد انه على قلة الاسطر الشعرية وعلى قلة الصور التي استقاها الشاعر منه، عرف كيف يختار مكانها من القصيدة فلفظة واحدة ضمن ستة اسطر شعرية، هي لفظة (قيثار) استطاعت ان تشير الى المدينة، والى الفن، مصدرا ثقافيا، فيما اشارت الاسطر جميعها في الاقتباس اعلاه -الى الريف مصدرا مكانيا واضحا. فمع استعمال الشاعر للفعل "ينمو" واسناده للعشب، بدأ المصدر المكاني-الريف-يكشف عن حضوره، من خلال العلاقة بين نمو العشب في القيثار وبين القرى التي تمتد "مأهولة بالشمس والبربين"، هذه العلاقة وطدت المصدر بالقصيدة وبذات الشاعر ، ولا يخفى ما لدور لفظة(الكحل) من استدعاء لقول الشاعر(ماريسا صباح مشمس) فكأن الشاعر كان يؤثث صوره باللون، سواد-كحل،بياض-صباح، ثم اثث المكان، - المصدر الاكثر هيمنة في هذه القصيدة -بالريف وبأشيائه "قرى، بيدر، تنور".

---

[1] الاعمال: ١/٢٦٥.

ان ما ورد من اقتباس، شاهد على المصدر المكاني–الريف– يشكل اهمية للقصيدة وللصور فيها، نظرا لعظم التلقائية، والحاجة العاطفية والفنية والنفسية التي اقتضت حضوره، وهو يستحق نعت الاهمية، على الرغم من انه شكل مقطعا واحدا من مقاطع القصيدة الثلاثة التي كونتها، وفضلا عما قلت عن هذا الشاهد الذي سقته للتدليل على المصدر المكاني–الريف–في قصيدة ماريسا التي لاتتعب، فانة يمثل ضرباً من الالتفات في نمط الاداء، ونمط الصور، ونمط المكان، وعلى الرغم من ان هذا المقطع غادر المكان المهيمن على القصيدة– اسبانيا– الى الريف الا انه اضفى على القصيدة كلها بؤرة مشعة، فليست المسألة في عدد الصور التي تتخذ من المكان مصدرا لها، انما هي مسأله اهمية الصور وقيمتها في القصيدة، واهمية العلاقة التي تقيمها مع الذات وتفصح عنها بوضوح.

ان الريف بوصفة مصدرا مكانيا نمت صوره اكثرها عن تجربة حقيقية، كان الشاعر قد عاشها ابان طفولته، واوجدت ظلالا لها في تجاربه الشعرية اللاحقة، وكانت جل الصور فاعلة في السياقات التي جاءت في اثنائها، على ان هذا المصدر لم يستثمر على نحو تام، انما اتكأ الشاعر على الماضي الجميل، المانح للصور، للتعبير عن قناعات ايديولوجية احياناً، فوشت الصور بانها جاءت لتنتشل القصيدة من حالة الوعي التي اعترتها بين الفينة والاخرى، وهيمنة الافكار فيها.

لقد كان تميز هذا المصدر فاعلاً في تلك القصائد التي كانت الغاية من كتابتها التعبير عن حبه وعلاقته بالمكان وما يتصل به من اصدقاء وليالي سمر، وطقوس صيد، ومغامرات صبا وطفولة، وقد تمكن الشاعر من ان يفرد قصائد عن الريف، التي ظلت اجواؤه تطالعنا في تلك القصائد التي كتبها عن تجاربه الشخصية في المدن العربية والاجنبية ويبدو ان الخط البياني لاداء الصور وعلاقتها بالذات، يبدا من الريف مرورا بالمدن العربية، وتألقا في المدن الاجنبية، لان المدن الاجنبية مكنت الشاعر– بسبب اجوائها وبعدها عن حالة الخوض في قضايا السياسة –من ان يعبر عن تجربته الشخصية وحدها.

المبحث الثاني: مدن عربية

خلصت في المبحث الاول –الريف– من المصادر المكانية الى تميز علاقة حميد سعيد مع هذا المصدر، حين ينصرف انصرافاً تاماً لتصوير ذكريات طفولة، ومواقف صداقة، واشرت الى ان الشاعر يغادر حالة انقطاعه الى الشعر، كلما جمع بين التعبير عن تجربة فردية، تمتد الى الطفولة وايام الصبا، وبين قناعات سياسية، ولا ازعم ان الشاعر تجنب الخوض في الجوانب السياسية، انما اريد القول انه استطاع ان يذيب الحديث عن السياسة والمعتقد الايديولوجي في المصدرين المكانيين –المدن العربية، والمدن الاجنبية– بحيث لم يبد فيهما طاغياً، حتى اذا ما عملنا بمبدأ موت المؤلف، سنقرأ كثيراً من الصور دون ان نوجهها مباشرة وجهة سياسية، ويبدو ان سبب ذلك هو نضوج التجربة الشعرية لدى الشاعر محور الدراسة، وامتلاكه القدرة على التمويه والتخفي، لاسيما ان النماذج التي ينطبق عليها هذا القول جاءت ضمن الاعمال في مجلدها الثاني، بشكل خاص، وابتداء من مجموعة "الاغاني الغجرية" بشكل عام.

ضمن المصدر المكاني مدن عربية، كتب حميد سعيد غير قصيدة عن دمشق: "هكذا يكتب الشعراء العشاق، ورقة دمشقية" وما يلفت الانتباه من هاتين القصيدتين، هذا القاموس الشعري، وهذه الاجواء التي تذكر بتجربة الشاعر في اسبانيا، وبالقصائد التي كتبها تعبيراً عن تلك التجربة: "ماريسا التي لا تتعب، غرناطة، قصيدة مباشرة، مشروع كتابة موشح اندلسي عن السيدة.. الخ"

فألفاظ "السهر، الغجر، العشاق، الشوارع، النخب.." ترد في كلتا التجربتين –اسبانيا، دمشق– يقول من قصيدة ورقة دمشقية:

"انبجست احلى من الماء
وواصلنا معاً رحلتنا
درتُ بها الأرض ودارت بي
تجاوزنا حدود الحلمِ الأول
حطت بي على أبواب مدريد
تحدثنا عن الحب..

وجمعنا زهور الصيف في واجهة الفندق
صار النهر عنقوداً من الماس.
وصارت طفلة توجها الفسفور
صارت شذرةً"[1]

ان الغاية التي يسعى اليها البحث من خلال الربط بين تجربة وتجربة، وبين مصدر ومصدر، متابعة أداء الشاعر هبوطاً وصعوداً. وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ على معظم القصائد، الا انني استطيع ان ارّد قصيدتي "ورقة دمشقية، وهكذا يكتب الشعراء العشاق" الى الفترة نفسها التي عاشها الشاعر في اسبانيا، بسبب الاجواء المتشابهة والقاموس الشعري المشترك الذي ذكرنا، فضلاً عن قوله في قصيدة ورقة دمشقية: "حطت بي على أبواب مدريد" اشارة الى ان القصائد التي كتبت عن دمشق، انما كتبت في الفترة التي تلت عمل حميد سعيد في اسبانيا ملحقاً ثقافياً "فالنظرة الذاتية والاحساس الذاتي من قبل الأديب بالمكان وأشيائه لا تختلف عن إحساسه بالزمان، بل ان تحديد أهمية كل نظر وكل إحساس تشترط بتداخل الزمان في المكان او العكس فبقدرة إمكانية استيعاب المقومات التي توجد طبيعة الزمن والكيفية التي وجد بها تنبري من قدرة الاستيعاب لقيمة مقومات المكان، أي لأشيائه الظاهرة والخفية، والتماهي معها والاحساس بها، والعكس صحيح، فان قدرة ذات الأديب على استيعاب المكان تمكنه من استيعاب الزمان والاحساس به، فعلى الرغم من الانفصال الظاهري لهذين القرينين، فان المنطق والعلم يأبيان التسليم بافتراق أحدهما عن الآخر، وان نفي أحدهما ينطوي ضمناً على نفي الآخر"[2] يقول من قصيدة يعتمد فيها الصور الشعرية التي تؤكد علاقته بالمكان، وإحساسه به وبموجوداته "العصافير، المطار، الشجر البارود":

"لم تبرح عصافير المطار الشجر البارد
حين انفلتت ياقوتة الصدرِ

---

[1] الاعمال: ١/ ٢٣٥- ٢٣٦.

[2] المكونات البنائية للقصيدة القصيرة من منظور مستويات الرؤية الذاتية: ١٤.

رأيت السمك الأزرق

قلت:

احترق القاربُ

من يوصلنا البرّ

من يفتح للعشاق أبواب المدينة"[1]

في الاقتباس أعلاه يمكن ان نستشف درجة من الانقطاع في الأداء، مكن الشاعر من ان تتداعى الى ذهنه مجموعة من الأفعال، كل فعل كان مدعاة لورود فعل آخر في الصور "حين انفلتت ← رأيتُ← قلت← من يوصلنا← من يفتح.." فعندما "تدخل الكلمة في تركيب ما، تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها او يلحقها من كلمات. ومن ناحية أخرى فاننا لو أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا انها تثير كلمات أخرى –بالتداعي والايحاء– خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة"[2] ويمكن ان نستشف علاقة انسجام بين "ياقوتة ← السمك ← القارب← البر← أبواب" وتلك العلاقة منحت القصيدة انسجاماً في صورها، وكأن الانسجام بدأ من الذات نفسها، وأقام عماده في القصيدة، التي اخذ الأداء فيها يأخذ منحىً تجريدياً في خلق الصورة:

"دمشق انتزعي صورتك البيضاء من لحمي

خذي الغمد الذي وحدني فيك

انا المنهمك كالأسطورة

القادر كالأسطورة

اصطدتك كالذاكرة المغلقة العينين

لكنك باركت دمي في لحظة النزف

تعاليت مع المدّ

وخلفت على الساحلِ أوراداً لعينةٌ"[3]

---

[1] الاعمال: ١/ ٢٣٧.

[2] نظرية البنائية: ١/ ٢٣٨.

[3] الاعمال: ١/ ٢٣٨.

"ولا شك ان الصورة عند حميد سعيد سواء أكانت تجريدية أم حسية، جزئية أم كلية تمثله صاحب تجربة مستمدة عن أرضه، وخياله، وأشيائه ووعيه وتمرده وهدوئه وغضبه، فهي عنصر الإبداع الفني في تجربته الشعرية"[1].

واذا كان البحث قد أشار الى ان الشاعر، سخر بعض المصادر للتعبير عن قناعات أيدلوجية، وانه يستثمر المصدر استثماراً عرضياً احياناً، فانه في قصيدته التي كتبها عن دمشق، ظل هذا المصدر –دمشق– حاضراً، يقول:

"كنت معي؟؟

لا..

ثم ان الثلجَ لم يترك يدي تحفر في واجهة الفندق الدمشقي

اشاره

حين حاولتُ اكتشاف الدرب ضيعتُ

ارتفعت أسوارك البيضاء

وانسلت مصابيح الحديقه

* * *

في المطارات التي تشعل في أوراقي النار

وفي أروقة العالم،

في الخوف وفي حالاته الأخرى،

سألقاك

وفي البرد تصيرين قميصي.. وجعي

بابي الى الله

وتاريخ احتراقي"[2]

والامر نفسه فعله في قصيدة "هكذا يكتب الشعراء العشاق" اذ تابع الشاعر المصدر من بداية القصيدة حتى نهايتها، وهذا المصدر –دمشق– حمل دلالتين في الصور: "مدينة ورمز" وكان الشاعر يجسد مصدره "دمشق طينة طيبة، برتقالة"

---

[1] مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ١٢٧.

[2] الاعمال: ٢٣٩– ٢٤٠.

حيناً، ويؤنسها "دمشق أميرة" حيناً آخر ويسند اليها افعالاً "تسهر، توقظ، ارتمت، تجتاح، قبلتني، ارتضت، تشرب.. الخ" ابرازاً للمصدر، واخفاء لدلالة الرمز السياسي "فالصورة في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب الى كلمات مألوفة ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد الى امر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع"[١] يقول من قصيدة "هكذا يكتب الشعراء العشاق":

"دمشق برتقالة
أميرة تسهر حتى الفجر.. توقظ المعذبين من عشاقها
والقمر القادم من غرفتها.. ينام بين الصدر والقميص"[٢]

فـ "مهمة الفنان محاربة هذا الروتين الالي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فان الشاعر يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد ان تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد ان يفرغه الروتين"[٣] يقول من قصيدة "هكذا يكتب الشعراء العشاق" مؤنساً مصدره –دمشق–:

"تحلم بي..
تشرب في وحدتها نخبين
اشرب نخباً واحداً.. وفي جبيني سكنت دمشق
في داخلي توطدت دمشق
وأورقت دمشق
واحترقت دمشق..
واحترقت"[٤]

---

[١] نظرية البنائية: ٨٢.

[٢] الاعمال: ١/ ٢٣١.

[٣] نظرية البنائية: ٨٣.

[٤] الاعمال: ١/ ٢٣٤.

ان انسنة الشاعر لمصدر صوره تنم عن علاقة بين الاثنين، عن قوة أفضت الى علاقات مشتركة بين الشاعر والمصدر: اشرب ← تشرب← احترقتْ← احترقتُ. "وتلك القوة السرية المؤلفة التي لا اسميها الا الخيال وحده، انما هي قوة يملكها الشعراء في قصائدهم فقط، ولا تستشف الا من خلالها. وان توازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها، وهما الخاصيتان اللتان تكشف هذه القوة نفسها بواسطتهما يجب ان تنضويا ضمن القصيدة ذاتها"[1] آخذين بالحسبان ان "تحقيق التناغم بين مستويي الصورة: الدلالي والنفسي ليس عملاً يسيراً يتاح للشاعر المبدع في كل سياق، وانما هو تعبير اكثر كمالاً عن تحول التجربة الشعرية"[2] وان تحول التجربة الشعرية آل الى صور شعرية في القصائد التي كتبت عن دمشق وعن بيروت، الا ان الشاعر لم ينزع الى التعبير بالصورة فيما كتب عن فلسطين، مع ان فلسطين كانت حاضرة حضور النهر والأصدقاء والام في ذاكرة الشاعر، ولعل مرد ذلك الى ان فلسطين تستحيل الى قضية، وتستحيل القضية الى أفكار، فضلاً عن ان الشاعر شاهد الأماكن التي كتب عنها، وترك المكان ملامحه الجمالية عليه، فكان عندما يتحدث عن بيروت مثلاً في قصيدته يا جارة الدم والدمار، يستذكر بعض المواقف في شوارعها "كنت اضرب في شوارعك القصية" فيزيد المكان عناصر القصيدة عنصراً جمالياً مضافاً، في حين لم تتح للشاعر مشاهدة فلسطين، وبالتالي لم يتح له ان يكتب عن تجربة شخصية في ثنايا مكان ما منها، وهذا الامر حدد من إمكانية إقامة علاقة بين الذات وهذا المصدر، فالذات "يجيز لها وهي تلاحق الأحداث الدخول الى كل زوايا المكان او وصف كل أشيائه المكونة له، طبقاً لمعرفتها وفهمها لأهمية وصف المكان، فيظهر بأبعاده، وبكل تفاصيله شكلاً ومضموناً مع ما تقترحه الذات من خلال تخيلها للجوانب الأكثر غوراً لكشفها بما يخدم النص"[3]

---

[1] الشعر والتجربة، تاليف ارشيبالد مكلش، ت سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر: ٥٤.

[2] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٥٨.

[3] المكونات البنائية للقصة القصيرة من منظور مستويات الرؤية الذاتية: ١٥.

يقول من قصيدة عودة الى مرفأ البداية:

"البداية، والنار تصحو على شرفات سطوح المنازل

وفلسطين ماذا..؟

فلسطين!!

الأحاديث بعد العشية والنار تصحو على شرفات المنازل

وفلسطين كانت مدار الحديثْ

آه.. لو يستطيع الصغيرُ افتضاض البكارهِ

للحستُ تراب أحاديثهم عن فلسطين..

شاركتهم طعمها"[1]

ان استدعاء الشاعر لذكرياته، وأحاديث الأهل –أيام صباه– عن فلسطين هو الذي جعله يستدعي هذا المصدر ويكتب عنه، وهو الذي جعله يهتم بتصوير حالته هو آنذاك: "كنتُ ملقىً، أشم، أتصاعد، أتفاعل، انهد.. الثلج يجرفني.." يقول:

"كنت ملقىً أشم الغناء الحزين

أتصاعد في رئة امرأة باكيه

أتفاعل.. أنهد.. اكبر

بين حديث العشية..

والثلج يجرفني في البكاء

وفلسطين لما تزل في دمي

شغف"[2]

لاشك ان فلسطين هي المصدر، وهي محفز لما جاء به الشاعر من صور، على اننا لا نستطيع ان نتجاهل ما "للأحاديث" من اثر في الكتابة عن فلسطين، كما لا نستطيع نفي ان الشاعر انبرى من هناك –من الماضي– للحديث عن قضية عربية قائمة حتى اليوم، وعنوان القصيدة نفسه "عودة الى مرفأ البداية" يشي بذلك،

---

[1] الاعمال: ١/ ١٣٤– ١٣٥.

[2] م.ن: ١٣٥.

فثمة عودة الى بداية معرفة الشاعر وسماعه بفلسطين، لذلك ظلت الصور ترسم تلك البداية من جوانبها المختلفة:

"المياه تدور على نفسها
منذ عشرين عاماً ولما تزل زهرة الجلنار .. تدور على نفسها"[١]
"لي وراء المياه زمان..
ولي شغف
ولأهلي وراء المياه زمان"[٢]
"آه كان لأهلي انيساً ودارا
لم يعد غير ظلّ يلون شمس الشتاء"[٣].
"الأحاديث صوت وبابٌ
الأحاديث صوت وباب وأفعى
الأحاديث بعد العشية أنثى تضاجع في كبر..
لغة الأقوياء"[٤]
"حملتني الأحاديث طفلاً
في ليالي الجنوب"[٥]
"على وجه امي انسحاق المآذن"[٦]
".. وانا خائف يا فلسطين والأرض موسدة كالسؤال
المجيء..
وردة فتحتها اماسٍ.. وومضةُ نهرٍ تطلعَ
مدّ الضفاف"[٧]
"شجر النار يوقد بالغضب الدائم
أسلمت ريحنا يدها للمواسم"[٨]

(١، ٢، ٣) الاعمال: ١/ ١٣٢.

(٤، ٥) م. ن: ١/١٣٣.

(٦، ٧) م. ن: ١/ ١٣٦- ١٣٧.

(٨) م. ن: ١/ ١٤٠.

ولا أجد ثمة تناقضاً بين القول ان الشاعر تحدث متمثلاً الماضي –حديث الأهل عن فلسطين– وبين القول ان قصيدة "عودة الى مرفأ البداية" حافلة بالصور، ويتجلى عدم التناقض في ان موضوع القصيدة هو فلسطين، وقد تم تناوله في المصادر المكانية، الا ان الصور لم تتحدث عن مكان بعينه في فلسطين. ولكن ما هو واضح ان الصور اذ تتحدث عن قضية، تتحدث عنها بشكل فني، وتتبيء بلوعة وصدق في الأداء – على عكس بداياته التي كان فيها التعبير بالمفردة واضحاً، فضلاً عن حدة الإيقاع وهيمنة الانفعال.

ان الصورة في قصيدة عودة الى مرفأ البداية، هيمنت عليها البساطة في رسم الصورة، وذلك مبعثه التمثل الجاد في تصوير الإحساس بالمعاناة و "علامة الشاعر المجيد هو انه بعد معاناته الطويلة للتجربة وصراعه الجاد مع الألفاظ يوفق الى تعبير يبدو بسيطاً طبيعياً لخلوه من التكلف والقسوة فيخفي ببساطته البادية ما يكمن تحته من طول المعاناة والمجاهدة"[1] علماً ان طول المعاناة ليس وحده كفيلاً بتوفيق الشاعر الى تعبير بسيط، فالبساطة درجة من النضوج يبلغها الشاعر بعد طول تجربة شعرية ومران، فضلاً عما ذكر من معاناة ومجاهدة، لذلك فقد واجه هذا البحث بعض العقبات في تقصي تجربة حميد سعيد ونضوجها شعرياً، وذلك لعدم تأرخة كثير من القصائد،ولان البحث يتلمس بدايات، ودرجة من النضوج، ونضوجاً، في قصائد توزعت بشكل مقصود وذكي على أعمال الشاعر بمجلديها وبمجاميعها التسع، الى درجة بدا للباحث، ان الشاعر تدخل في توزيع قصائده على مجموعاته الشعرية،كي لا يبدو بعض تلك المجموعات شاهداً على بدايات تجربة شعرية، من خلال القصائد ونضوج التجربة في المجموعات الأخرى.

واذا كانت علاقة الشاعر بمصدره –فلسطين– مبعثها أحاديث الأهل عنها، وذكرياته لهذه الأحاديث ولأجوائها، فان علاقته ببيروت مصدراً مكانياً علاقة مباشرة، علاقة صور بمكان وتجربة معيشة، تشي بذلك طبيعة الأفعال المستخدمة

---

[1] قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي/ دار الفكر، ط٢، ١٩٧١: ٢٧٧.

وطبيعة الضمائر، وأداة النداء: "كل يوم كنت اضرب في شوارعك" "من يرافقني اليك الآن" "ايها الحلم المحاصر.." "ايها الكفن الذي قلنا له.."

يقول من قصيدة يا جارة الدم والدمار –بيروت–:

"في كل يوم كنت اضرب في شوارعك القصيةِ
من يرافقني اليك الآن
من كانت تعلمني القراءة في دفاترك..
استباح قميصها البحرُ البعيدُ"[١]

ويقول من القصيدة نفسها:

"أحاول ان أجيء اليك قبل رحيل أحبابي
وقبل تفرق السمار من أهلي وأصحابي
واعرف ان خلف الظهر رومٌ.."[٢]

فالعلاقة التي كشفت عنها الصور، تنم عن تجربة معيشة في هذا المصدر المكاني، وهي التي مكنت القصيدة من ان تملك جزالتها الفنية، وان أشارت – ضمناً– الى مواقف فكرية "فالشاعر لا يتجاوز ولا يحقق إنجازه المطلوب الا حين تمتلك قصيدته جزالتها الفنية بحيث تشع من داخلها وتضيء الموقف اليقيني، أي ان الشاعر كلما استطاع ان يعبر عن قضية داخل بنية فنية عالية ترك "اثراً" بعد القصيدة، وتجاوز صيغة (الشعر) و (الشاعر) الذي تقدمها (القضية) لا (القضية) التي يقدمها (الشعر)"[٣]

لقد أشرت في المصادر الثقافية الى ان للمرأة الفنانة تميزاً في صور حميد سعيد، واشير هنا الى ان المكان الذي يتوافر على قدر من الجمال ويحمل أسباب المدينة والحضارة؛ له تميز ايضاً في صور الشاعر، كما ورد في المدن العربية، وسيرد في المدن الاجنبية.

[١، ٢] الاعمال: ٢/ ١٥، ٢١.

[٣] ويكون التجاوز: ١٩٩.

ولي ان أشير الى ان حميد سعيد كان في اكثر المواقف التي يتحدث فيها عن غرناطة يتحدث عن الرصافة، في صور توحي بعلاقة ما، تتعدى تجربته في اسبانيا، وان كان الكثير من تلك الصور قد رسم ملامح هذه التجربة.

والملاحظ ان عناوين القصائد التي كان مصدر صورها بغداد، متمثلة بالرصافة والجسر، كانت تحمل عنواناً يشير الى اسبانيا بوصفها مصدراً مكانياً بشكل صريح ومنها: "مشروع كتابة موشح اندلسي عن السيدة، صيغة مقترحة للملحمة الغجرية، بلاثامايور" في القصيدة الأولى، تحيلنا لفظتا (موشح اندلسي) الى اسبانيا، وفي القصيدة الثانية تحيلنا اليها لفظة غجرية، التي تشير الى مجموعته التي كتبها عن تجربته فيها "الاغاني الغجرية" والى الشاعر الاسباني لوركا، وفي القصيدة الثالثة يحيلنا العنوان –بلاثامايور– الى مكان في اسبانيا، يقول الشاعر من قصيدة مشروع كتابة موشح اندلسي عن السيدة:

"هل انت غرناطه
ناءت بأحلامها.. ومن طقوس الموت والإصرار
مدّ الهوى جسراً.. عبرناه الى الرصافة
من ليلك الراكض في الشوارع العريضة
في الماء والأشجار.."[1]

ويقول من قصيدة صيغة مقترحة للملحمة الغجرية:

"باتجاهين كنا نسير.. الى الماء أسعى
وتسعى الى الماء
لكننا باتجاهين كنا نسير..
عيون المها في الرصافة
لكنك الان تستقبل الفجر وحدك في الفندق المغربي
وتنتظر امرأة رحلت قبل هذا الصباح
وتنتظر امرأة لم تعد في المدينة

* * *

---

[1] الاعمال: ١/ ١٩٦.

انت هنا وعيون المها في الرصافة..
ايكما يعبر الجسرَ؟"[1]

ويقول من قصيدته بلاثامايور: "يمطر الشجر..
تمطر الريح..
أبوابها تمطر..
كانت الحانة الحجرية باردة
ليل بغداد أبهى
وكانت تعلم عشاقها الخوفَ
بين الرصافةِ والجسر.. مات الاحبةُ
لو تعرفين الحقيقةَ
كنتِ تعريت لي.."[2]

لقد ذكرت في الفصل الذي افرده البحث للمصادر الانسانية، ان الشاعر يتذكر امرأة أخرى –الام– حين يخلو المشهد الشعري في قصيدته من المرأة، وذلك لان المرأة بوصفها مصدراً انسانياً كان فاعلاً. وما هذا الانتقال من مصدر مكاني –غرناطة– الى آخر –بغداد، الرصافة– في قصائد عدة؟ إلاّ ضربٌ من الالتفات.

ويبدو ان الشاعر يعمد الى هذا النوع من الانتقال، من مصدر مكاني –مدن أجنبية– الى آخر –مدن عربية– بوازع من علاقة تاريخية تستقر في ذاكرته، فالأندلس تمثل حقبة تأريخية عربية مضيئة، والرصافة بجسرها تشير الى الحقيقة نفسها، يؤرخ لها بيت علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث ادري ولا ادري[3]

اما قول الشاعر من قصيدته صيغة مقترحة للملحمة الغجرية، فيدل على علاقة خاصة من لدن الشاعر بهذين المصدرين المكانيين، لذا فان ذكر الرصافة

---

[1] م. ن: ١/ ٣١٩، ٣٢٧.

[2] الاعمال: ١/ ٣١٩، ٣٢٧.

[3] ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، لجنة التراث العربي بيروت، لبنان، ط٢، (د. ت): ٢٤٣.

في قصائد ثلاث كتبت استيحاءً لأجواء اسبانيا، لم تمله رغبة خارجية تتبدى في الاهتمام بالمكان وحسب، انما أملته ظروف نفسية وتاريخية، ربطت بين المكانين في القصائد وربطت المصادر بذات الشاعر، فالكتابة "لا يمكن ان تكون ساذجة انها ذات بعد سياسي تأريخي –لغوي– تظل الكتابة مليئة بذكرى استخدامها السابقة فالكلام لن يكون بريئاً والكلمات ذات ذاكرة ثابتة تمتد الى قلب المعاني الجديدة"[1].

[1] النقد البنيوي بين لبنان وسوريا، نصوص، جماليات، تطلعات، د. فؤاد ابو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٢٦٦.

المبحث الثالث: مدن اجنبية

في المبحثين اللذين أفردناهما للمصدرين المكانيين – الريف، مدن عربية – أشرت الى ان الشاعر ينتقل من مصدر مكاني – غرناطة– الى مصدر مكاني آخر – الريف، مدن عربية – وقد عزا الباحث ذلك الى علاقة نفسية – تأريخية، تربط الشاعر بهذا المصدر – غرناطة– "ففي علم النفس كلمة "صورة" إعادة عقلية، ذكرى – لتجربة عاطفية او ادراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"(١) ولأن هذا المبحث يتناول المدن الأجنبية، فسأوضح هذه العلاقة بالنماذج الشعرية من نتاج حميد سعيد بشيء من التفصيل، نظراً لأهمية هذا المصدر المكاني في مجمل تجربته، فقد ظهر هذا المصدر بشكل جلي في مجموعته الشعرية "الأغاني الغجرية، التي تتميز من بين أعماله، في طبيعة تعامل الشاعر مع المكان، وطبيعة تعامله مع الصورة، وما آلت اليه الذات من علاقة معهما.

خصّ الشاعر أسبانيا بمجموعة من القصائد، "غرناطة، الرجوع الى غرناطة، بلاثامايور، صيغة مقترحة لملحمة الغجرية، مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة، ماريسا التي لا تتعب، قصيدة مباشرة، لوركا، تفاصيل في صورة السيدة، المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية" فضلاً عن قصيدة "الموت على حافة الموت" التي كان مصدرها فلسطين، وذكرت فيها غرناطة بشكل صريح.

ولم يستطع أي مصدر من المصادر التي جاء عليها البحث ان يتضح وضوح المدن الأجنبية، ويؤكد قاموسه الشعري وأجواءه حيث "رائحة البحر، مصطبة البحر النافورة، المطار، الموانيء، السفن، المسرح، الرقص، العزف، النبيذ، البارات، الحانة الغجرية الباردة، الثلج، التبغ، الافيون، القمار..الخ" وقد مكنت هذه الأجواء الشاعر من ان يفعل دور الذات، ويقيم علاقاته العاطفية والنفسية مع هذا المصدر، الذي كان لابتعاده عن حالات الشد "التعبوي" والقيود الاجتماعية اثر غاية في الاهمية، ليتمتع الشاعر بقدر كبير من الحرية للتعبير عن

---

(١) نظرية الأدب : ٢٤٠.

تجربته الشخصية مع موجودات هذا المكان على اختلافها. يقول من قصيدة "المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية":

"..الخوف.. أوراق القمار.. الوهم،
في المسرح يغفو مرة..
يضحك
يستبعد وجه الشجر الأخضر
وجه امرأة تعرفه
تعرف أسرار البحار.. استوقفته الليلة الماضية
احتكت به
خطت على جبهته جرحاً عميقاً
نزفت جبهته تبغاً وافيوناً"[1]

ويقول من قصيدة "تفاصيل في صورة السيدة":

"هذه آخر العربات .. القطار توقف
والنسوة المثقلات بزينتهن الرديئة.. يجمعن أمتعة
السفر المتناثرة
السيدات البدينات يمضغن آخر ما في الحقائبِ
يمضغن حتى الحقائب
* * * *
يملأن جوف المحطة.. هل تنزلين؟
وتضيع المحطات والنازلون يضيعون.."[2]

وتأتي إحدى القصائد وهي تحمل اسم غرناطة عنواناً لها:

"يسأل عنها بائع المقانق الكوبي.. حارس العمارة
في كتب الثورة:
ان وجهها يضيء خوف البحرِ

---

[1] الأعمال: ١/ ٢٦٩.

[2] م. ن: ٢٨١- ٢٨٢.

ان دمها حديقه
تهرب من جزيرة النحاس في سفينة عتيقه
تنام يقطينة.. على ضفاف صوته
واذ يغنيها تصير امرأة مسكونة بالماءِ"[1]

ويحيل عنوان قصيدة "مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة" – التي أهداها الشاعر الى حسين مردان – الى غرناطة. من خلال العنوان – موشح أندلسي– وعن طريق ذكر اسمها صراحة، وإضفاء بعض الصفات عليها:

"من ليلك الراكض في الشوارع العريضة
في الماء والأشجار
في كتب الجيب.. في الحدائق
تجيء –ياسيدتي– الحرائق
لكن غرناطة
عصفورة الشجرِ
تأتي مع المطرِ
مسكونة بالخبز والماء
في شعرها بستان زعفران؟[2]

ونلاحظ ورود تعبير "يغنيها.. تصير امرأة مسكونة بالماء" في قصيدة غرناطة و: "تأتي .. مسكونة بالخبز والماء" في قصيدة مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة، هذان التعبيران اللذان احتويا على لفظتي "الماء، الخبز" "فالخبز يتسع رمزياً ليعني الحياة ذاتها، وتناوله طقس مرادف لممارسة الحياة، هكذا انفرد الخبز في قاموس حياة الانسان، وربما كان الماء هو المنازع الوحيد له في أولويات الترميز"[3] وقد شاع استخدام الشاعر لهذين الرمزين شيوعاً واسعاً، ففي مجموعة "الأغاني الغجرية" نقرأ:

---

[1] الأعمال: ١/ ٢٧٥.

[2] م. ن: ٢٩٧.

[3] البئر والعسل حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢: ٢١٨.

".. تصعد من مملكة الماء الى الشرفة، تفترع المديةُ وجه الماء..، آت شجر الماء، للمرأة.. طعم الخبز، خبز الفجر لم تألفه..، يقف القادم بين الماء والسياج، امرأة مسكونة بالماء، رحلتها في.. الماء، يخرج الخبز، وزعت خبزاً، البيوت المجاورة الماء، ليلك الراكض.. في الأشجار والماء، غرناطة مسكونة بالخبز والماء، الى الماء اسعى.. وتسعى الى الماء – وقد تكرر مرتين– رافقتك الى وطن الماء، أتتك الى وطن الماء، علمناه لهجات المياه،.. اذا انسحب الماء أبقاك، حذرتك المياه"

في القصيدة التي أهداها الشاعر الى حسين مردان –مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة– ذكر فيها غرناطة، وذكر فيها تعبير "من ليلك الراكض في الشوارع العريضة" وفي القصيدة التي كتبت عن بيت الشاعر كاظم جواد، ذكرت قرطبة فيها، إشارة الى مصدر مكاني نستطيع ان نعده واحداً –أسبانيا– وما هو مشترك في هاتين القصيدتين هو ورود فعل "الركض" وإهداؤها الى شاعرين:

"في الطريق الى قرطبة
تركض الناصرية في الطرق الجبلية"[1]

وكأن هذا المصدر فيه من الطلاقة والانفتاح ما يجعل الشاعر يستخدمه عندما يكتب عن الشعراء.

ان حميد سعيد لم يستطع ان يغيب اعتقاده الأيديولوجي وحضور الذاكرة التأريخية تماماً، يقول من قصيدة "صيغة مقترحة للملحمة الغجرية" مشيراً الى حرق طارق بن زياد سفنه: "هذه سلتي ايها السيدُ

الفرح.. الموت والجوع والمدن المستباحةُ
وجهي وتاريخه والغصون.. كتاب وعود ثقاب
عرفت الفرح!!
فأنا حارق سلتي..
حارق ما تجمع من مفردات البكاء
ومن مفردات اليقين

---

[1] الأعمال: ٢/ ١٥٧.

ومبق على الجرح نصلاً واغنية"[1]

ويقول في الموضوع نفسه من قصيدة "اشراقات"

"ذاكرتي تستفيق..
أكنت معي ليلة اقترب القمر الارجواني مني..
وطالبني بالفرات..
أكنت معي يوم وزعتُ حزني على النخل
ذاكرتي تستفيق
بغداد ___ ___ مدريد
مدريد
|
|
بغداد"[2]

وفي قصيدة "بلاثامايور" يرد الموضوع نفسه، من خلال رمز "المغني القتيل" يقول:

"للمغني القتيل هوىً..
للمغني القتيل علامه..
انت ضيعت ذاك الهوى،
ومسحت عن الارض..
تلك العلامة
كان يعرف ان الجنود المقيمين في بيته..
قاتلوه"[3]

وقول الشاعر "انت ضيعت ذاك الهوى، ومسحت تلك العلامة.." يشي بضرب من العتاب، ويتضح ذلك ايضاً في قصيدة "الموت على حافة الموت" التي

---

[1] الاعمال: ١/ ٣٢٠- ٣٢١.

[2] م. ن: ١/ ٣٥٨- ٣٥٩.

[3] م. ن: ١/ ٣٣٠.

أهديت الى غسان كنفاني، وكان من بين المصادر فيها فلسطين، وقد ذكر فيها فعل "الضياع" ايضا –ضيعته– يقول:

تخلع القدس قمصانها في شوارع مدريد..
تعرى
تجوع
تدق النوافذ
مدريد تغلق أبوابها في العشياتِ
فالخوف يشرب كاس النبيذ المحلى
وتشرب مدريد دم أطفالها
منذ ان ضيعته تخاف العصافير منها..
وتلعن أعشاشها

* * *

الان تتبعهُ
سألت عنه..
أوصافه؟
عبر البحر دون سفين فاحرق اوراقهُ
مات.. لم يبكه أحد في السفينة
ما حفروا قبره بالأسنة..
ان الأسنة في واجهات المتاحف واجمةٌ
وهو يغرس عينيه فيها..
تصير كتاباً"[1]

ان تعامل حميد سعيد مع هذا المصدر المكاني –مدريد– لم يفض بـه الـى المباشرة، حتى في تلك الأسطر الشعرية التي عـالج مـن خلالهـا موضـوعات سياسية، فقد ظلت أجواء الحضارة تلح على الحضور في الصور، لتبعد القصـيدة عن احتمال انزلاقها في المباشرة: "الخوف يشرب كأس النبيذ..، تخاف العصافير

---

[1] الأعمال: ١/ ٣٠٥- ٣٠٦.

منها، الأسنة... واجمة، يغرس عينيه.. تصير كتاباً، مبق علـــى الجـــرح نصـــلاً واغنية.. الخ" وفضلاً عن أجواء مدريد، فان عدم وجود موقف عدائي مسبق مـــن لدن الشاعر حيال هذا المصدر، ساعد على الاسترخاء في الأداء، اما حين تنـــاول نيويورك وباريس مصدرين مكانيين أجنبيين، استحال الاسترخاء انفعالاً تبعاً لتغير الموقف منهما، يقول من قصيدة "الى لوركا" عن نيويورك:

"نيويورك.. وحش يعيش على ما تساقط
من لحاء..
غصون النحاس
وفي وهدة النعاس
يمد مخالبه خلسةً.. يأكل من لحمه الشائط"[1]

ويقول عن نيويورك من قصيدة "رؤيا ملجأ العامرية":

"مدن تأكل الله من جشع"[2]

ويقول عن باريس من قصيدة "مدن سامي مهدي":

"باريس تفاحةٌ محرمةٌ
قضمتها نصوص الملونين
سيدة..
تنام على فراش اليسار
وتودع أحلامها في بنوك اليمين
عرجاء عكازها السين
باريس..
مقهى وصديقُ حزين"[3]

---

[1] الأعمال: ٢/ ٢٧٥.

[2] م. ن: ٢/ ٣٢٨.

[3] م. ن: ٢/ ٢٢٦.

"ان التخيل يتسم بالحسية لان مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة او الخيال"[1] وان تمثل الجوانب السياسية في التعامل مع المدن الأجنبية، لا يثير الحوافز الحسية بشكل كامل، حيث نجد آثارها في الصور ضمن القصائد التي كتبها حميد سعيد عن مدريد، فقد رسم ملامح الحياة الاجتماعية فيها، يقول من قصيدة "قصيدة مباشرة":

"بيت جارتنا موصدٌ..
هجرت زوجها.. وعاشرت رجلاً تشتهيه
كلبها يعاشر كلبة صاحب المطعمِ
العزف يبدأ
ترقص
لا.."[2]

"وليس ذلك بغريب فاننا عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وعادة ما نذهب الى القول بان خيال الشاعر الذي يمكنه من خلق قصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع"[3] ويمكنه من "ان يحطم سور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، يجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنىً فريداً في جدته وأصالته"[4] يقول من قصيدة غرناطة المقطع –٥– تصويراً للحياة والواقع فيها:

".. تصعد الراقصه
في مدارج قيثارها
وتطل على حجر أسرارها
بين قاموسها والقتيلْ

---

[1] الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي: ٤٥.

[2] الأعمال: ١/ ٢٧٩.

[3] الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي: ١٨.

[4] م. ن: ص. ن.

لغة مرة.. وعويلْ"[1]

ويقول من القصيدة نفسها، المقطع –١–:

"في الطريق الى الليل.. شاهد أغنية بثياب امرأه

فرس تحت شرفتها..

وعلى الارض قيثارة.. ودم يتسلل بين البيوت

يدخل في حانة الملك الغجري.. المتوج بالليلك الجبلي"[2]

فقول الشاعر: "هجرت زوجها.. عاشرت رجلاً تشتهيه، كلبها يعاشر "كلبة" "صاحبة" المطعم، العزف يبدأ، وطلبها الرقص– ترقص؟ فرس تحت شرفتها، على الارض قيثار، ..الخ" يشيد صوراً لطبيعة الحياة الاجتماعية في هذا المصدر، التي حركت الحوافز الحسية لدى الشاعر كيما يصور، وكيما يعكس طبيعة علاقته بالمكان، ودرجة التقاطه ماهو غير مألوف من العادات والتقاليد في المصادر المكانية الاخرى، التي تناولها الشاعر في موضوعات قصائده.

يقول من قصيدة "تفاصيل في صورة السيدة":

"بالمهرة.. يستبدل غاثيا لوركا بيت حبيبته

مرآة حبيبته

صندوق الزينة"[3]

حتى ليبدو ان مؤثثات المكان في المدن الأجنبية، تختلف عنها في المصادر الاخرى "فللمرأة كلبة، ومطعم، وفرس، وقيثار" وهذه المؤثثات التي شكلت جزءاً مألوفاً من طبيعة الحياة، لا تصلح ان تكون مؤثثات مكان في غير هذا المصدر المكاني وهذه المؤثثات هي التي جعلت هذا المصدر لا يستدعى في المصادر المكانية الاخرى ليؤكد إمارات تميزه، قاموساً شعرياً، وأجواء، وتقاليد، ومؤثثات مكان خاصة به.

---

[1] الأعمال: ٢/ ٢٠٠.

[2] م. ن: ٢/ ١٩٦.

[3] م. ن: ١/ ٢٨٦.

لقد تحدث حميد سعيد عن الأندلس في قصائد خمس هي: "صيغة مقترحة للملحمة الغجرية، واشراقات، وبلاثامايور، الموت على حافة الموت، وولادة" وقد أورد لفظة (الذاكرة) التي يستذكر فيها المدن التي ضاعت:

"ذاكرة خضراء، ذاكرتي تستفيق، ضاعت مدن تقبع في ذاكرة مثقوبة، انت ضيعت ذاك الهوى، جف البحر، هل جفت مآقي امرأة تحلم":

"نهر من الزعفران
ذاكرة خضراء.. طير ناعم
هذا دم عرفته
وهذه قصيدة أشم فيها وطناً يسقط..
بين الكذب الأبيض والأسود..
جف البحر
هل جفت مآقي امرأة تحلم
كانت لعبة.. في أول اللعبة
ضاع الوطن الأجمل
ضاعت مدن تقبع في ذاكرة مثقوبة
يسقط منها الشعر
او يسقط منها الدم
او يسقط منها الماء"[1]

وفضلاً عن النماذج التي اوردنا، تلك التي تتحدث عن الأندلس، فان ورود اسم (ولادة) عنواناً للقصيدة يشير الى اندلس الماضي، التي يقيم معها الشاعر عتاباً في الحاضر، من خلال القصائد، كما جاء في الأمثلة التي وردت في ثنايا هذا المبحث.

---

[1] الاعمال: ٢/١٩٥.

الخاتمة

في خاتمة البحث اورد النتائج الاتية:

١- نظراً لهيمنة النواحي الاجتماعية والسياسية، في مجموعات حميد سعيد الأُول، فهو قلما يفرد قصائد يكون مصدر صورها الاصدقاء، وقد كان له ذلك في المجموعات الشعرية التي ضمتها اعماله الكاملة في مجلدها الثاني.

٢- في تلك القصائد التي شفعت باهداء، لم يكن غاية الاهداء فيها تحديد المهدى اليه، انما غايته الاشارة الى مصدر الصور، وترسيخ بعض الدلالات التي استقاها الشاعر من المصدر نفسه.

٣- كان هم الشاعر في تعامله مع الشخصيات الادبية يتبدى في تصوير همومهم الشخصية والاجتماعية، التي وجدت له صدىً في نفسه، وهذا الضرب من التناول، ابعد ما يمكن ان تقع فيه الصور من تناص بين شعر كل من الشاعر والشخصية الادبية.

٤- في المبحث الذي افردناه للمرأة كان الشاعر بعيداً عن تصويرها تصويراً جسدياً خارجياً.

٥- ان لتميز المرأة ابداعاً اثراً في تميز الصور التي قيلت فيها من خلال علاقتها بذات الشاعر.

٦- واجه الباحث بعض الصعوبات في تقصي تجربة الشاعر، وذلك لعدم تأرخة كثير من القصائد، وقد بدا له ان الشاعر تدخل في توزيع بعض قصائده على مجموعاته الشعرية الأُول بشكل خاص، كي لا تبدو شاهداً على بدايات تجربة شعرية، من خلال نضوج القصائد في مجموعاته الشعرية الاخرى.

٧- استعاد الشاعر جماليات مكان طفولته التي قد لا يتوافر عليها المكان نفسه اليوم، وقد اضفى عليها من روحه جمالاً.

٨- ان اكثر المصادر المكانية علاقة بالذات هما (الريف والمدن الاجنبية) فيما لم يحقق الاستثمار في المصادر المكانية الاخرى العلاقة نفسها، لانتخابه لغايات لا تخدم تجربة الشاعر الذاتية، وهذا ما يعلل نجاح الشاعر في اعتماد مصدر

ما في قصائد، واخفاقه في الوصول الى النتائج ذاتها اعتماداً على المصدر نفسه، فقد وشت الصور بانها جاءت لتنتشل القصيدة من حالة الصحو التي تعتريها، وهيمنة الافكار عليها، وقد عمد الشاعر الى تجسيد مصدره حيناً وانسنته حيناً آخر، ابرازاً له واخفاءاً لدلالاته الاخرى

٩- ان للريف اثراً في استدعاء تلك الاجواء التي تنتمي الى الرومانسية.

١٠- كلما كثرت الشخصيات وتجاوزت حدود الصحبة والصداقة، تشتت الذات وتضببت ملامحها.

١١- لقد افاد الشاعر من الريف لرسم صور في قصائد لم تكتب عنه وقد كان استخدامه للمصدر يعد ضرباً من الالتفات.

١٢- ان الخط البياني لفاعلية الصور من خلال علاقتها بذات الشاعر، يبدأ من الريف صعوداً الى المدن العربية، وتألقاً في المدن الاجنبية والفن التشكيلي والمرأة –الاجنبية- بشكل خاص.

١٣- ان للمكان الذي يحمل امارات مدنية وحضارة تميزاً في صور الشاعر، وكذا الامر بالنسبة للمرأة الفنانة.

١٤- في المواقف التي يتحدث فيها الشاعر عن غرناطة، يتحدث عن الرصافة، في صور توحي بعلاقة تأريخية، فالاندلس عنده تمثل حقبة تأريخية عربية مضيئة، ولكن هذا لم يكن ديدنه مع المدن الاجنبية الاخرى لاختلاف موقفه منها.

١٥- ان الشاعر لم ينزع الى التعبير بالصورة عن فلسطين، مع انها كانت كثيرة الدوران في موضوعاته، ورد الباحث ذلك الى انها تستحيل الى قضية اثناء الكتابة، وتستحيل القضية الى افكار، فضلاً عن ان الشاعر لم يتح له الاقامة فيها كما المصادر الاخرى لتمكنه من الكتابة عن تجربة شخصية في مكان ما منها.

١٦- برزت المدن الاجنبية مصدراً لصور كتبت عن المكان والفن التشكيلي والمرأة وشخصيات تأريخية في مجموعة الشاعر (الاغاني الغجرية) التي تميزت من بين اعماله في طبيعة تعاملها مع كل ذلك، وما آلت اليه الذات من

علاقة مع المصادر، ولم يتضح أي مصدر من مصادر الصورة في شعره وضوح هذا المصدر، الذي كان لابتعاده عن القيود الاجتماعية اثر غاية في الاهمية، ليتمتع الشاعر بقدر كبير من الحرية، للتعبير عن تجاربه الشخصية.

١٧- ان مؤثثات المكان في المدن الاجنبية، تختلف عنها في المصادر الاخرى، حتى ليبدو انها لا تصلح ان تكون مؤثثات مكان لغير هذا المصدر.

١٨- ان قصيدتي (رماد الفتى، وولادة في ساحة التحرير واخرى في مخدع امرأة العزيز) افادتا من النص القرآني في اكثر ما ورد فيها من صور، وهن من القصائد التي تكاد تنفرد بمصدر قرآني واضح الفعالية، واضح العلاقة بذات الشاعر، وماعدا ذلك كان الاستثمار القرآني متموضعاً في السطر او السطرين الشعريين.

١٩- اعتمد الشاعر الشخصيات التاريخية بشكل ملحوظ في مجموعاته الشعرية الأُول، وقد ظلت عصية على الاستثمار، لانه تحدث عنها ناظراً اليها من بعيد.

٢٠- تنازعت المصادر في القصيدة الواحدة احياناً، وهذا التنازع يؤكد فعل الذات في استدعائها واستثمارها.

٢١- بدا للباحث ان اكثر المصادر تمثيلاً لذات الشاعر هي التي تقربه من فرديته.

المصادر

- القرآن الكريم

١. الاديب وصناعته، بإشراف روي كاودن، ت. جبرا ابراهيم جبرا، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك: ١٩٦٢.

٢. الاسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٦.

٣. الاسس الفنية للنقد الادبي، عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة: ١٩٨٥.

٤. اسعد رجل في العالم، كزار حنتوش، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٢.

٥. اشجار فراتية القوام، نصوص، دراسات، د. قيس كاظم الجنابي، بابل، الغسق: ٢٠٠٠.

٦. اشكالية المكان في النص الادبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٨٦.

٧. الاعمال الكاملة، حميد سعيد، دار صادر، ط١: ٢٠٠٢.

٨. اوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب: ١٩٩٣.

٩. البئر والعسل، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٢.

١٠. ببلوغرافية حميد سعيد، اعداد، محمود جابر عباس، دط، د ت.

١١. التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ت. سلافة حجاوي، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية: ١٩٧٧.

١٢. التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، ابحاث اليرموك (سلسلة الاداب واللغويات)، مج٩، ع٣: ١٩٩١.

١٣. جماليات المكان، جاستون باشلار، ت. غالب هلسا، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر: ١٩٨٠.

١٤. حماسة البحتري، تح. كامل مصطفى، المكتبة التجارية، القاهرة، دط: ١٩٢٩.

١٥. حميد سعيد شاعراً، حاتم الصكر بالاشتراك، مطبعة الاديب البغدادية: ١٩٩٤.
١٦. الحيوان، الجاحظ، تح. عبد السلام هارون، مصطفى اليابي الحلبي، القاهرة.
١٧. خطاب الابداع، محمد الجزائري، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٣.
١٨. الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطيقي في لبنان، يمنى العيد، بيروت، ط٢: ١٩٨٨.
١٩. دير الملاك، د. محسن اطيمش، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافية والاعلام: ١٩٨٢.
٢٠. ديوان ابي الطيب المتنبي، شرح العكبري، مج٢، ج٣.
٢١. ديوان ابي نؤاس، شرحه وضبطه وقدم له، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١: ١٩٨٧.
٢٢. ديوان علي ابن الجهم، تح. مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٢، (دت).
٢٣. شظايا ورماد، نازك الملائكة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط٢: ١٩٥٩.
٢٤. الشعر، تأليف، لويز لوجان، ت. سلمى الخضراء الجيوسي، دار الثقافة، بيروت: ١٩٦١.
٢٥. الشعري التشكيلي، الصورة الفنية وسلطة اللون في تجربة حميد سعيد، محمود جابر، د. ط، د. ت.
٢٦. الشعر الحر منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، يوسف الصائغ، مطبعة الاديب البغدادية: ١٩٨٧.
٢٧. شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، د. ضياء خضير، دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٠.
٢٨. الشعر والتجربة، تأليف ارشيبالد مكليش، ت. سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر: ١٩٦٣.

٢٩. الشعر والفكر المعاصر – الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، د. عناد غزوان اسماعيل وآخرون، منشورات وزارة الاعلام- الجمهورية العراقية، سلسلة كتاب الجماهير (١٧): ١٩٧٤.
٣٠. الصورة الشعرية، سي. دي لويس، ت. احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم.
٣١. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٤.
٣٢. الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة: ١٩٧٤.
٣٣. الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د. عبد القادر الرباعي، اربد، الاردن: ١٩٨٠.
٣٤. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في اصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الاندلس للطباعة والنشر: ١٩٨١.
٣٥. الضوء والشرفة، جدلية الاستثناء والمألوف في شعر حميد سعيد، معين جعفر محمد، الموسوعة الصغيرة، دت.
٣٦. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢: ١٩٨٥.
٣٧. الفنون والثورة، ملاحظات حول العمل الادبي، بريخت، دار ابن خلدون، بيروت: ١٩٥٧.
٣٨. قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢: ١٩٧١.
٣٩. كراسة كانون، محمد خضير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ٢٠٠٠.
٤٠. الكشف عن اسرار القصيدة، حميد سعيد، مكتبة التحرير، بغداد، ط١: ١٩٨٨.

٤١. لغة الشعر في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعـــلام، دائـــرة الثقافة والنشر: ١٩٨٥.
٤٢. ما قالته النخلة للبحر، علوي الهاشمي، وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٠.
٤٣. مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر: ١٩٨٠.
٤٤. مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامـــة، ط١: ١٩٩٤.
٤٥. معالم جديدة في ادبنا المعاصر، فاضل ثامر، منشـــورات وزارة الاعـــلام: ١٩٧٥.
٤٦. المكونات البنائية للقصة القصيرة من منظور مستويات الرؤيا الذاتية، ماجد موجد، كتاب مخطوط.
٤٧. موسوعة المفكرين والادباء العراقيين، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافيـــة العامة: ١٩٩٠.
٤٨. نظرية الادب، رينيه ويليك، اوستن وارين، ت. محي الدين صـــبحي، دط، دت.
٤٩. نظرية البنائية، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣: ١٩٨٧.
٥٠. نظرية التلقي، اصول وتطبيقات، د. بشرى موســـى صـــالح، دار الشـــؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٩٩.
٥١. النقد البنيوي بين لبنان وسوريا، نصوص، جماليات، تطلعـــات، فـــؤاد ابـــو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١: ١٩٨٥.
٥٢. ويكون التجاوز، دراسة نقدية في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة: ١٩٧٤.

IN THE NAME OF ALLAH THE COMPOSENATE THE MERCIFUL

Summary

The critique is associated with the activity of image in poetry, the spread of poetry and it's stability by great poets like Abu Nuas and Tammam. The old critics like Al- Jahidh and Abdul Kahir were interested in imagination because they were product of mental and cultural as Abu Nuas and Abu Tammam.

They had their own view of image, that the modern critique stopped at its limits for the importance of cases questioned, because of the modern poetry is specialized in consciousness cases of compound subjects on the subjects that deal with them, the importance of image expression emerges. It is one of the aids that displays the ability of poets. According to this. Many scholarly try to study the poetic image theoretically and practically., looking for it's sources, elements and types. In spite of the great importance of these studies, no one paid attention to study the source of image alone, tracing it's relation to the poets self. Here, the importance of this study emerges. The tracing of the self is not easy task. The discovery of the relation between the source of the image and the self of the poet through the texts, is also a hard task especially when the poets resorted to image the thoughts instead of vocabularies.

For all what I have mentioned, I depended on the poetry of Hamid Saeed himself while I am studding the sources of image in his poems. I also depended on the sources which have steady relation with image, and most emphasis on the role of the self. I put away the studies which paid no attention to image, especially that have been written about the poet in press. This method granted me a chance to have an argument with a number of critics which have studies Hamid Saeed and others about the point of self.

I started this research with introduction dealt with image in modern poetry, and the reasons of depending on it, using at

first the ideas of critic poets. Then I divided the study the into three chapters:

The First Chapter: the human sources, divided into three researches.

The 1st research: friends.
The 2nd research : literary characters.
The 3rd research : The woman.

The Second Chapter: the cultural sources, divided into three researches.

The first research: the plastic Art.
The second research: The holy Koran.
The 3rd research: Historical Characters.

The Third Chapter resources of place. Divided into three researches:

The first research: the countryside.
The 2nd research: Arabian cities.
The 3rd research: Foreign cities.

Then I summaries these into a conclusion involved important results that the researcher attained to.

In the end, I have to introduce my appreciation and thanks to my supervisor Dr. Adnan Hussein Al- Awady. My thankful also to everyone who introduce help to me, especially Dr. Ali Nasir Ghalib head of Arabic department and Dr. Kais Hamza Al- Khafaji. My grateful should be offered to Dr. Bushra Musa Salih for her help in both sources and ideas. Thanks to Dr. Anad Gazwan and Faiz Taha Umar for their support to me. Finally my thanks to Mr. Selah m. Al- Saeed who translated the summary of this research into English language.

المحتويات

المقدمة .....

التمهيد ١-٦

الفصل الاول: الانسانيات..... ..... ٧-٥٠

المبحث الاول: الاصدقاء..... ٧-٢١

المبحث الثاني: الشخصيات الادبية.. ..... ٢٢-٣٥

المبحث الثالث: المرأة ٣٦-٥٠

الفصل الثاني: المصادر الثقافية..... ٥١-٩٤

المبحث الاول: الفن التشكيلي..... ٥١-٦٩

المبحث الثاني: القرآن الكريم..... ٧٠-٨٣

المبحث الثالث: شخصيات تأريخية..... ٨٤-٩٤

الفصل الثالث: المصادر المكانية..... ٩٥-١٣١

المبحث الاول: الريف ٩٥-١٠٨

المبحث الثاني: مدن عربية ١٠٩-١٢١

المبحث الثالث: مدن اجنبية ١٢٢-١٣١

الخاتمة ١٣٢-١٣٤

المصادر..... ١٣٥-١٣٨

ملخص باللغة الانكليزية ١٣٩-١٤٠