رباعيّات العزلة الطيِّبة :
إنفصالٌ أم اتّصال ؟ قراءة تناصيَّة
في شعر حَسب الشيخ جعفر

الاستاذ المساعد الدكتور
حسن عبد عودة الخاقاني
جامعة الكوفة - كلية الاداب

رباعيّات العزلة الطيبِّة : إنفصالٌ أم اتّصال ؟ قراءة تناصيَّة في شعر حَسب الشيخ جعفر

الاستاذ المساعد الدكتور
حسن عبد عودة الخاقاني
جامعة الكوفة - كلية الاداب

المقدمة :

التنوع في الإنتاج، والإستمرار في العطاء، من أهم السمات التي تميز كبار المبدعين وحسب الشيخ جعفر في الصف الأول منهم، فلقد فاجأ حسب محبي الأدب الحديث بأسلوب الرباعيات الذي اعتمده في ديوانه " رباعيات العزلة الطيبة" الصادر عن دار نخيل في العام ٢٠٠٩ بعد مضي عقد من الزمان على كتابته، إذ عرف حسب بالقصيدة الحديثة التي تستكمل عناصرها وتعتمد تقنيات متنوعة، وقد يضمنها حكاية أو أسطورة، أو يجعلها على شكل أقسام متكاملة، ولكنه في هذا الديوان إعتمد أسلوباً آخر يتسم بالتكثيف الشديد، وامتلاء الدلالة، وقوة الإيحاء، والاعتماد على ذكاء المتلقي وسعة ثقافته ليحيط بتلك الإشارات الدقيقة التي ضمَنها في نصوصه الحادة القصيرة المتوجة بأسماء أحداث، وأعلام إفترقوا من حيث الزمان والمكان .

إن هذا التكثيف الشديد، وضغط الدلالة في إشارة أو بعض إشارة، يضع عبءاً على كاهل القاريء المحترس، ويعهد إليه بمهمة دقيقة في التحليل والتأويل فلا يجد مناصاً من البحث والتفتيش قبل أن يتجه بالمعنى صوب جهة ما حين لا يجدي الإعتماد على الذاكرة وحدها وهي التي قد تكون مشوَّشةً أحياناً أو خالية من أيِّ محتوى أحياناً أخرى ، وهذا العمل في البحث والتأويل يقود حتماً إلى الخوض في التناص لكونه الآلية الفنية التقنية التي تستطيع

الإستجابة لمعطيات النص الثري الذي يضعه حسب دالاً دقيقاً بين يدي المتلقي الحصيف .

إعتمد هذا البحث " التناص" مبدأ ومعيناً في الدراسة وحاول أن يصل إلى مغزى القول الشعري الذي أراد أن يتّشح بوشاح العزلة لتكون علامة إنفصال الشاعر عن الحياة والركون إلى عزلة ناقمة عليها، ولكن البحث يقلب هذا الإعتقاد ويرى أن فيه تضليلاً من الشاعر لقارئه، فليس في الأمر انفصال بل هو اتصال وثيق فاعل مبني على حوار الذات الشاعرة مع مخزونها الثقافي والمعرفي الذي تراكم عبر ما يقرب من ستة عقود هي مجموع حياة الشاعر حتى لحظة كتابته الرباعيات .

إن الجديد الذي تعتقد هذه الدراسة أنها قد انجزته هو هذا الكشف عن المحتوى العميق الذي اشتملت عليه النصوص المكثفة التي حفل بها شعر حسب ، لذا بدأ البحث بتعريف موجز بالشاعر وديوانه فبيَّن نمط بناء الديوان، ثم بيّن منهج الدراسة المتبع فأعطى مفهوماً محدداً للتناص بما يخدم العمل في البحث حصراً، ولم يخض في مفهوم التناص الواسع بوصفه مصطلحاً إمتلك مفهوماً حديثاً بات واضحاً، ليباشر بعدها بتحليل الرباعيات فبدأ بالأعلام لكثرتها وبدْء الديوان بها، ثم انتقل الى بيان المظاهر الأخرى في الديوان راجياً أن تكون هذه الدراسة التحليلية قد أحاطت بالمضمون والتقنيات المتبعة لترضي رغبة الباحث والقاريء في الوقت نفسه إن شاء الله .

عن الشاعر وديوانه :

لمن لايعرف حسب، ومن لا يعرف حسب ؟ أقول : إنه شاعر الروح، هو شاعر الرؤيا، والشاعر الذي ينأى عن الواقع في فنه بقدر ما يختزنه في نفسه وذهنه، إنه يأبى أن يعرض واقع الناس للناس لأن لا أحد له قدرة على أن

يعيش في المرارة مرتين، فيأتي فن حسب ليضع لجراح المتعبين بلسماً من قول هو أطرى للنفوس وأمتع لها، إنه حسب شاعر الرؤيا والفن الرفيع.

إمتدت تجربة حسب مع الحياة لما ناف على عقود ستة، وامتدت تجربته مع فن القول لما ناف على نصف قرن من الزمان، ولم تكن الأيام تمر عليه لتذهب سدى، إنها أيام الحصيلة المعرفية التي تزينها الخبرة والمران ومعرفة خبايا الحياة وتلافيف عقول أبنائها وطوايا نفوسهم، فلقد عاش حسب في مجتمعات شتى متفارقة أو متناقضة أحيانا، فهو إبن البيئة الريفية الجنوبية الطيبة التي تشرب من ماء الكوز مع الخبز والحندقوق ، وابن الليل الشتائي الطويل الذي يزجيه بحكايات شتى تنثال من أفواه العجائز لتخترق آذانه باتجاه العقل الواعي والعقل اللّا واعي، وهو إبن العيش في التجربة السوفييتية حين أتيح له في مقتبل شبابه أن يسافر إلى الإتحاد السوفييتي السابق للدراسة فيه فكانت هناك حياة مختلفة تزينت بأسماء أصدقاء، وصديقات ظلت بقايا من أريج عبقهن الشذي عالقة في ذاكرة حسب وقلبه وروحه يستهديه ويستعينه حين تحاصره وحشة العمر المنسرب مثل حبات مطر تائهة بين الأرض والسماء .

وهو إبن التجربة العراقية القاتمة في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي حيث دوّامة الحروب، وخبث التجويع المتعمد، وأظافر الحصار الوحشية التي أطبقت على أضلع الجسد العراقي النحيف، تجتمع كلها لتحصد أرواح الأبرياء وتذيب غمامة الحب الشفيف بسخام الفجيعة المستمرة ولتخرب وطناً بقيت منه بقية نقية احتفظت بها ذاكرة حسب الطرية .

ماذا يتبقى للشاعر الفنان إذا انتهبت ذاكرته الطرية، وحل محل رائحة الأهوار والبردي والقصب رائحةُ البارود والقنابل العنقودية المنفلقة أو المختبئة بانتظار ضحيتها ؟ وماذا يبقى إذا احتل مكانَ رائحة حقول الرز العنبر والحنطة الذهبية رائحةُ الجثث التي تتعفن في الأرض الحرام؟ وماذا يتبقى لذاكرة يجتاحها أزيز الطيران الحربي المقاتل بأنواعه التي لا حصر لها ليحاصر

بقايا ذكريات أصوات طيور الماء التي تغدو أو تروح بحسب الفصول من شتى بقاع الدنيا ؟

لم يتبقَ أمام حسب – وهو الضمير الحي لكل عراقي مضطهد – إلّا أن يعتزل هذا الضجيج الأهوج ليقتنص من بقايا تلك الذاكرة المشبعة ببراءة العشق الأول وليحررها مما ران عليها من صدأ الوجود الناقص الذي يفرضه دعاة الفوضى الهمجيون، وها هو حسب يوصد باب حجرته ليلتقط أو يستعيد مما ازدحمت به الذاكرة العجيبة من أحداث، وأسماء أعلام، من عصور شتى لا تكاد تجمع بينهم إلّا وحدة المعاناة في الفن .

هكذا يجيء ديوان حسب (رباعيات العزلة الطيبة) نمطاً جديداً من الشعر لا على مستوى التكنيك الغريب فيه وحده وإنما على مستوى الإستعادة الكبرى لهؤلاء الأعلام الذين ازدحموا في تلك الذاكرة الغنية، فلقد شاء حسب أن يختار نظام الرباعيات – كما يظهر ذلك عنوانه – ولكنه أوجد نمطاً جديداً من هذه الرباعيات التي نعرفها في شعرنا العربي التقليدي فهو يجعل مقاطعه لا تزيد على بضعة أسطر غير متحدة في العدد ولا في الموضوع ، إنه يتجول حراً طليقاً بين عوالم قد لا يبدو في الظاهر أيُّ رابط بينها، ولكنه رابط خفي ينبعث أثره في نفس حسب وعقله ويجمع بين أشتات من العصور والأقطار غير هيّابٍ ولا وجل .

هل جاء هذا الحشد المتباعد في العصور والإتجاهات ومسارب الإبداع متناقضاً ؟ قد يبدو هذا للناظر عرضا لكن المتعمق في الأمر لا يرى حسباً إلّا ينزع عن هم واحد هو: معاناة الانسان – الفنان– في عصره وفي كل العصور، فعين الفنان ليست كأيّة عين أخرى ، فهو وحده محط الهم الميتافيزيقي المقيم يسلمه السابق للّاحق، والفنانون هم أكثر الناس عرضةً للقهر والتنكيل في التاريخ، إنهم الثوار المضطهدون المضطرون أحيانا إلى ولوج أبواب ما أرادوا يوما ولوجها ليشربوا من خمر الأمير كما قال الشاعر الراحل عبد الوهاب

البياتي، إنها المعاناة الأبدية في أزمنة القهر والإستبداد والإستلاب ومصادرة الحرية الانسانية التي وهبها الله لخلقه يوم خلقهم، ولكن بعضهم يطغى على بعض حتى يستعبده من دون الله ظلما .

إعتمد حسب في رباعياته هذه مبدأ التكثيف الشديد حتى يتسع له المقام لذكر من يريد ممن تزاحموا عليه فاشتدَّ زحامهم فجعل العناوين بأسماء الأعلام في أغلب الأحيان ليدرج في النص ما يدل على هؤلاء من موقف أو عمل أو رأي، وهو في كل هذا يمجد هؤلاء ليؤكد انتماءَه إليهم فهو قد سار في الطريق نفسها التي سلكها هؤلاء من قبل وهو على أثر تلك الخطا يضع قدمين واثقتين محتفراً لنفسه شاهدة لابد من أنه يظن عما قريب أنها ستتوج مقامه إلى جانبهم فيكون موضعاً للتمجيد لمقام الفعل لا لمقام القول حسب .

هكذا تختزل الرباعيات العمر في ثوانٍ، وتحصر المعاناة العنيفة الطويلة في بضع كلمات حادة موجزة كأنها النصل ينغرز في الخاصرة ؛ خاصرة الزمن المعاند أبداً مع الأحرار من ذوي النفوس الأبيّة والأنوف الحميّة .

إنه شاعر الروح الجريحة التي تطل على أطلال عالم خربٍ غادره البناة المخلصون واستطال فيه الدعاة المهدِّمون !

نمط البناء :

لعلّ أول سؤال ينتصب أمام قاريء ديوان حسب الشيخ جعفر (رباعيات العزلة الطيبة) هو : لماذا اختار حسب هذا النمط دون سواه ؟ وهو سؤال له ما يسوّغه إذا ما علمنا أهمية معرفة النمط وانتمائه إلى جنسه الأدبي وأثره في توجيه القراءة، بل إن هذه المعرفة شرط أساس للقراءة الصحيحة[1] التي تعين القاريء على الكشف عن مخبّآت النص وتجعله يميط اللثام عن بعض مراده .

فطريقة النظم بالرباعيات عرفها الشعر العربي قديماً[2] نقلاً عن غيره من شعر الأمم الأخرى، وشهرة رباعيات الخيام الفارسية التي ترجمت إلى

العربية مراراً تغني عن التفصيل، غير أن حسباً في ديوانه هذا يخالف الطريقة المعهودة سواء عند القدماء أم عند المحدثين وأشهرهم الشاعر: علي الشرقي(ت ١٩٦٤) الذي أفرد باباً خاصاً لها في ديوانه[٣] فرباعيات حسب قصائد قصيرة ضمّنها في خمسة أقسام في ديوانه جعل لها عناوين منفردة على النحو الآتي :

١) **كالدفْءِ في المنفضة** : وقد ضم قصائد قصيرة من غير عنوان، غير متقاربة الأطوال، فبعضها أربعة أسطر، وأكبرها بلغ سبعة عشر سطراً[٤] .

٢) **إقتطاع الحكمة الزائدة** : وقد ضم قصائد قصيرة جعل لها عناوين أغلبها من أسماء الأعلام.

٣) **بعيداً تتوامض الذرى** : وهي على نهج القسم الذي سبقه .

٤) **منفرداً ناظراً إلى الجبال** : وهي على نهج القسم الذي سبقه أيضا .

٥) **المبتدأ والمعاد** : وهي قصائد قصيرة من غير عنوان تشبه القسم الأول من الديوان .

والقصائد لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً من حيث البناء أو الوحدة في كل قسم أو داخل الأقسام كلها إذ يمكن تحريكها بالتقديم أو التأخير من دون أن يحدث ذلك خللاً ما لأنها قصائد مستقلة في نفسها لا يربطها جميعا سوى نمط الخطاب السائد المبني على شعور عميق بالخيبة والحزن واليأس من حال الخراب التي أبصرها الشاعر بعين بصيرته فحزن لها قلبه وشعوره، ليدعو نفسه الى اعتزال كل هذا الخراب في مقطوعة صغيرة صدَّر بها ديوانه يقول فيها :

آنَ أنْ تتعَبا !
آنَ أنْ تكسر المغزلا
قندساً أعزلا
ذهبت بقناطره الريح أيدي سبا !

وقد أعادها الشاعر في موضع آخر بعد أن غير ترتيبها ووضعها تحت عنوان (إيماض)[٥] :

آنَ أنْ تكسر المغزلا
آنَ أنْ تتعبا
قندساً أعزلا
ذهبت بقناطره الريح أيدي سبا !

وقد ختم الديوان بمقطوعة مفردة أيضا مستعملاً أسلوب الدعاء :

يا إلهي أعطني، وأنا نائم ،
ما تشاء
غيرَ أن تتمدّدَ جنبي، جثّتُها العرقه
متثائبةً في ارتخاء
متورّدةً، عبقه !

منهج الدراسة :

تفترض مقولة (النص منهاج الناقد) أن النص هو الذي يفرض المنهج على الناقد، وليس الأمر إختياراً إعتباطياً، فديوان حسب هذا يستحضر في مضمره كثيراً من النصوص والأعلام والإشارات الموحية، بل إن الشاعر قد بنى ديوانه أساساً على محاورة أحداثٍ وأشخاصٍ وأفكارٍ تسكن في ذاكرته منذ عقود، وإذا ما ادّعى حسب العزلة في ديوانه هذا فإنه يحاول إيهام القاريء عن الحقيقة المضادة وهي حقيقة الإتصال لا الإنفصال، لأن الشاعر- ولا سيما إن كان في مثل مقام حسبٍ وقيمته – ليس له أن ينفصل عن محيطه مهما سعى أو ادّعى، وهذا ما أكده حسب بقوله : (أمّا الآن وبعد أن عدت من الخارج فأنا أفضّل لزوم بيتي كما أوحى لنا المعري، إلّا أن هذا ليس انعزالاً عن العالم أو التاريخ المعاصر، إنما هي العواصف الغبارية أو الدموية، فلم يعد للشاعر

منطق فيها، كل شيء إلى غير ما نتيجة، ولم يعد الشاعر إعلامياً أو بوقاً أو ما يشبه البوق، وينبغي أن نتأمّل مسألة العاصفة تأملاً حاذقاً وعميقاً، لا أدري من أيِّ جهة يقتل الشاعر! يبدو أن الجهات كلها لا ترى غير قتل الشاعر أو الفنان، أمّا في الأيام المظلمة الآتية فحسبنا أن نقول : إنّا لله وإنّا اليه راجعون)[٦].

إن حسب الشيخ جعفر الذي التجأ إلى غرفة أحكم إغلاقها على نفسه لم يشأ إلّا أن يترك نافذتها مفتوحة على العالم، فكانت هذه النافذة، بما لها من دلالة رمزية، هي قناة الإتصال التي لم يستطع إغلاقها كما أغلق باب غرفته، وعبر هذه النافذة أطلق العنان لذاكرة مكتنزة بأن تجود بما طمره فيها من سنين طويلة ومن حصيلة معرفية واسعة، وهذا ما جعل نمط الإنتاج يختلف عن سواه مما سبق لدى حسب، فالسمة المميزة في هذا الديوان هي غلبة، أو تغليب تقنيات التناص بأنماطه المختلفة، ولذلك لابد من تحديد مفهوم هذا المصطلح بما يتعلق بهذه الدراسة وحدها، أمّا الإحاطة التامة به فممّا يقع خارج نطاق هذا البحث .

مفهوم التناص :

يبنى التناص على مسلّمة لا مفرَّ منها وهي التكوين المعرفي والثقافي للذات المبدعة، فالفنان أو الأديب مهما حاول التهرب من محيطه لابد له من أن (يستمد من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والإقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولايمكن استعماله إلّا بمزجه وتوليفه)[٧] مع غيره من النصوص التي تخرق الإستقلال الوهمي للنص (فالنص ليس ذاتاً مستقلةً أو مادةً موحدةً، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)[٨] وهو بذلك يصبح (ملتقى نصوص، أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء

)[٩] بما استقر في ذاكرة القاريء من نصوص أخرى سابقة دخل معها النص في حوار، وهو بذلك يدخل في علاقة، أو تعالق، مع نصوص أخرى[١٠] ليتحول إلى (وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أيٍّ خطاب لغوي بدونه)[١١].

يعتمد التناص سبيلين هما : الإرادة غير الواعية، وذلك عندما يتسلل شيء من حصيلة الذاكرة ومن مخزونها المعرفي من دون إرادة الكاتب إلى نصه، وهو أمر لا مفر منه إذ الكاتب يستعمل كلمات، وهي مادة للتداول سبق استعمالها ويمكن أن تستعمل في المستقبل على أيدي كتّاب آخرين .

والإرادة الواعية ، وذلك عندما يعمد الكاتب إلى أساليب المحاكاة ، أو التضمين، أو المعارضة، أو غيرها فيقصد إلى استعمال نص سابق أو إقتطاع جزء منه أو الإشارة والتلميح اليه لغرض ما[١٢]، (فأنْ تتذكَّر شيئاً يعني أنْ تُحضِرَ للوعي مادةً من المعرفة المخزونة)[١٣] التي يمكنك أن تتحكم باستعمالها للشأن الذي تريد .

وهذا ما صنعه حسب في ديوانه هذا إذ عمد الى الأمرين معاً ولكن الذي يغلب على الديوان استعمال السبيل الثاني، وهو الإستمداد من الذاكرة الواعية بقصد، أو لغرض ما، لذا إجتمع لديه من الأعلام ما لم يجتمع لسواه من الشعراء في هذا المجال الضيق، وهو ما يجعل الدراسة ملزمةً ببيان دلالة هذا الإستعمال ومقاصد الشاعر منه، وهي مهمة أوكلها الشاعر إلى قارئه المثقف الذي عليه أنْ يماثل الشاعر في مخزونه الثقافي، وهذا فرض صعب التحقيق إذ يبدو الشاعر قد حوى في ذاكرته أصنافاً شتّى من المعرفة، وإن قدم بنفسه ما يعين القاريء بأنْ بيَّن السياق الذي كتب فيه هذا الديوان بقوله : (كتبت هذه المجموعة في عام ١٩٩٩، أي نهاية القرن العشرين، قبل أن تتشكل الأحداث الأخيرة في العراق، فهي إنما تحاول أن تجسد شعريا بعض تأمّلاتي أيامَ كنت منعزلاً في شقة ما في الأطراف من مدينة عمان الأردنية، وكنت بعيداً أثناء كتابتها عن أيٍّ مرجع أو مصدر ثقافي فلقد كنت بلا صحبة إلّا نادراً،

ولكنّك قد تجد في هذه الرباعيات أصداءً ثقافية مما يكمن في الأعماق من ذاكرتي الثقافية، فلقد أهديتُ معظم هذه الرباعيات إلى شعراء وفنانين من العرب والعالم عبر الأعصر الثقافية الطويلة ... وهكذا كانت أو جاءت هذه الرباعيات صورة عليا لأعماقي السفلى إنْ صح هذا التعبير، كنتُ وأنا أكتبها وكأنني أحاور ضيفاً مستحضراً من العمارة أو موسكو، من لندن أو دمشق أو أيَّة حاضرة أخرى فقد يبدو لي أنني أستضيف آلاف الطيور المهاجرة النازلة فوق نافذتي فكنت أختار منها دون تعيين)[١٤] .

أهم مظاهر الديوان : إجتمعت في هذا الديوان مجموعة من المظاهر التي يمكن رصدها بالنقاط الآتية :

١- الشخصيات :

لو شئنا أن نصنّف الشخصيات التي ذكرها حسب وجعلها عناوين لرباعياته لوجدنا نصفها الأكبر من الشعراء من شتى الأزمان والبلدان منهم : معروف الرصافي، وعرار شاعر الاردن، والياس أبو شبكة صاحب "أفاعي الفردوس"، وجبران خليل جبران أديب المهجر، وعمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الحسي، وأنسي الحاج من رواد قصيدة النثر، وعبد الوهاب البياتي أحد أهم رواد الشعر الحر، وطرفة بن العبد الفتى الجاهلي القتيل، وطاغور شاعر الهند، وبلند الحيدري، وعمر الخيام صاحب رباعيات الخيام، ونزار قباني شاعر المرأة، وابن زيدون الاندلسي صاحب ولّادة بنت المستكفي، وديك الجن الشاعر المفجوع بقتله حبيبته، وأبو القاسم الشابّي شاعر تونس الرومانسي الثائر، وعبدالله كوران شاعر كردستان، وبدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وفدوى طوقان الشاعرة الفلسطينية، وجلال الدين الرومي الشاعر المتصوف، وسعدي يوسف العراقي البصري المغترب، وأحمد شوقي،

وخيري منصور الشاعر الفلسطيني، ويوسف الصائغ الشاعر والناقد والرسام العراقي الموصلي، والمتنبي، والفرزدق، وبوشكين الشاعر الروسي القتيل في مبارزة مدبرة، والبحتري، ووالت ويتمان الامريكي صاحب ديوان أوراق العشب، وبودلير الشاعر الفرنسي الرجيم صاحب ديوان أزهار الشر، والجواهري، وأبو تمام، ودانتي صاحب الكوميديا الإلهية، وأبو نواس، وهوميروس صاحب الإلياذة، وتأبّط شرّاً الشاعر الصعلوك، ونازك الملائكة، وسان جون بيرس الشاعر والدبلوماسي الفرنسي وغيرهم من الشعراء الأعلام المشاهير .

أمّا النصف الآخر فقد ضم حشداً من أعلام الحرية والفن والفكر والرواية والتاريخ منهم : الحسين بن علي الإمام الشهيد، وجيفارا الثائر الأممي، وماو تسي تونغ الزعيم الصيني، وجوزيف ستالين الزعيم السوفييتي، وهيجل الفيلسوف، وصاموئيل بيكت رائد مسرح اللّا معقول ، وتورجنيف الروائي الروسي صاحب رواية "الحب الأول"، وجابريل غارسيا ماركيز الروائي الكولومبي الحائز على جائزة نوبل، وجواد سليم النحات العراقي صاحب نصب الحرية في بغداد، وسبينوزا الفيلسوف، وأفلوطين الفيلسوف الذي تأثر به العرب أكثر من سواه، ومايكل إنجلو الفنان الإيطالي الشهير، وعمانوئيل كانت الفيلسوف والرياضي العقلي، وليو تولستوي الروائي الروسي صاحب رواية "الحرب والسلام"، وزكية جورج المطربة العراقية الرائدة، والموسيقيون باخ وهايني وجايكوفسكي وبتهوفن وشوبان وموزارت، والفنانون ديلا كروا ورافائيل وبيكاسو وفان كوخ وشارلي شابلن وأديث بياف.. وغيرهم حتى بلغ عدد الأعلام الذين ذكرهم حسب في عناوين رباعياته (١٥٥) إسماً، هذا

عدا من ذكرهم في الرباعية نفسها تصريحاً أو اشارةً مستعملاً أسلوب الرسالة بحرف الجر (إلى) أو اسم الفاعل (قارئاً) أو (ناظراً) أو (متذكراً) أو (مصغياً)، وله أساليب أخرى .

وقد أفاد حسب من مبدأ التناص وتقنياته المختلفة في محاورة هذا الحشد المزدحم من الأعلام عبر الانماط الآتية :

- **الدمج بين الشخصيات :** وذلك حين يجمع في رباعية واحدة أكثر من شخصية تلتقي في صفة جامعة كما في قوله في رباعية بعنوان (جيفارا)[١٥] :

بعدما اقتطعوا من يَديكَ اليدينْ
وانحنى الطفلُ عيسى على الرقدة
الراضِيه
جاء بالأرجوان الحسينْ
بالعباءة، تلقى على الجثة العاريه !

فسمة قطع اليدين التي نسبها إلى جيفارا المخاطب تشير أيضا من بعيد إلى العباس بن علي أخي الحسين، والفعل " إنحنى" يعزز هذا المسار في النص بالإستناد إلى واقعة إنحناء الإمام الحسين على أخيه العباس لحظة مصرعه، وفي قولته الشهيرة : الآنَ إنكسر ظهري وقلّت حيلتي، أمّا "عيسى" فيدخل في العلاقة بصفتي البراءة والإعجاز معاً فضلاً عن الصفة الجامعة وهي التضحية، وقد اكتفى حسب بنسبة " الأرجوان " ، وهو كناية عن لون الدم بجامع الحمرة، إلى الحسين في حين جعل نسبة الجثة العارية مردّدةً بين الثلاثة جيفارا والحسين وعيسى فهؤلاء حل بهم الحال نفسه بعد تضحيتهم بأنفسهم .

إنَّ مثل هذا التداخل والتمازج يصنعه حسب في موضع آخر قد يبدو أكثر وضوحاً من سابقه، وهو رباعية بعنوان (إلى جيفارا)[١٦] :

هو ذا الأفقُ لم يخْبُ عن قطرة

من نجيع الحسين، المسيح ..
ما انطوى عن يدٍ لك مقطوعةٍ
عن يد للحسين ..
وإلى أنْ يحينَ اعتناقُ اليَدين
ستطيل(المصارف) أيدي الصفيح !

فالأفق يشير إلى بيتي[١٧] أبي العلاء المعري من نونيته التي أولُها :

علَّلاني فإنَّ بيض الأماني فنِيت والزمان ليس بفاني

وقد داخل حسب بين الحسين والمسيح حتى كأنهما واحد، واليد المقطوعة هي اليد الممنوعة من ملامسة الغاية التي ضحت من أجلها، وإذ قطعت اليدان فقد افترقتا وبانت قوَّتهما لتحل (المصارف) رمز الحياة المادية المبتناة على الربا والكسب الحرام محلَّهما، ولتظهر أيدي الصفيح التي هي دلالة الفقر المدقع لتحدث التناقض، او لتعبِّر عنه .

يعود حسب إلى الفكرة نفسها ليعمّقها ويمنحها بعداً جديداً في رباعية أخرى بعنوان (إستعبار)[١٨] :

كلَّما احمرَّ بالشّفقِ الأفْقُ يعلو الفلاة
كنتَ أنتَ القتيل ..
والسَّبايا ؟ أَمنْهُنَّ هذا البكاء الطويل
لم يزل يتحدَّرُ ملءَ الفرات ؟

فالأفق الأحمر، والشفق، والقتيل، معطيات سبق أن عالجها حسب، ولكنه يضيف إليها عنصراً جديداً ذا أهمية إذ يجعله امتداداً للزمن الماضي في الحاضر باتجاهه نحو نساء الحسين السّبايا وما يصدر منهن من بكاء طويل ممتد من ذلك الزمان إلى هذا الزمان، البكاء[١٩] الذي يتحدّر عبر الزمن مثلما يتحدّر نهر الفرات وما جرى على أرض الفرات ومائه من جريمة مستمرة لا تريد أن تنقطع، وما يتغير إلّا المجرم والضحية ..

ويستعمل حسب أسلوب دمج الشخصيات في مقطوعة أخرى وجّهَها إلى (طرفة بن العبد)[٢٠] :

كنتَ أوّلَ (لوركا) قتيل ..
(الرياح الكثيفة داخنة، ماطره)
هكذا.. يلمس الباب .. أو هي شاحنه
(تطرح) الخطوة العابره
عبرةً (للصهيل)!

فهو يدمج بين شاعرين هما طرفة بن العبد الفتى الشاعر الجاهلي القتيل ولوركا الشاعر الإسباني الشاب الذي قتله اليمينيون في الحرب الأهلية في إسبانيا في ثلاثينات القرن الماضي.

ويمكننا تأويل الفعل (يلمس) بالإشارة إلى "المتلمس" خال الشاعر القتيل الذي فك كتابه وطرحه لينجو من القتل، في حين أصرّ الفتى على الذهاب إلى البحرين لينال الجائزة الموهومة فكانت فيها نفسه التي أصبحت عبرة للصهيل، أو لكل نفس جامحة .

- **ذكر الشخصية بأبرز أعمالها** : وهذا هو الأسلوب الأكثر شيوعاً في الديوان، ولكن حسباً لا يريد أن تستعيد الذاكرة أعمال الأعلام بحسب النسق التاريخي المنضبط، فليس هذا شأنه، وإنما هو يستعيدها لتكون دالةً على حال متقلبة إنتهت به إلى الخيبة من كل ما بذل هؤلاء أنفسهم من أجله، وسرّحوا أحلامهم في مستقبل الأيام علَّ شيئاً منه يتحقق ولكن من دون جدوى، وها هي رباعيته الموجهة إلى (الشابّي)[٢١] أبي القاسم (١٩٠٩ – ١٩٣٤) شاعر تونس وداعيتها الى الثورة تظهر هذا المآل :

حطباً عاد (حطّابها)
والرّعاةُ السّمان
في فراء الذئاب الطريَّة يستمطرون

القُنن
سحباً من دخان ..
و(أغاني الحياة) مكمَّمة بالعفن !

فالإشارة في السطر الأول تتجه إلى قصيدة الشابّي : (النبي المجهول)[٢٢]، وأضاف وصف السمان إلى الرعاة لتنقلب الدلالة باتجاه الحكام المستذئبين على شعوبهم المستلبة، وفي القنن إشارة إلى قول الشابّي : سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

فقد تحول كل ذلك الإصرار والتحدي إلى سحب من دخان يعلو الفضاء الرمادي الداكن .

وأمّا (أغاني الحياة) ديوان الشابّي وهتافه وإصراره على الحياة فقد تحولت بعده إلى عفن ! فما أشدَّ شعور حسب بالخراب الذي آل اليه أمر أحلام الشعراء ونهضتهم الخائبة، وهذا ما يطالعنا به حسب عند حالم رومانسي آخر هو جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١) وقد خصَّه حسب بأكثر من رباعية منها قوله[٢٣] في إحداها:

قد تطيرُ بأجنحة
من (جرائد) ما اخضرَّ صبّارها ..
قد تقول (السواقي) لنا
ما تقول البحور ..
غير أن القبور
تتهاوى ولم يصحُ، بعد،
من النوم حفارُها !

فهو يشير في السطر الأول إلى (الأجنحة المتكسِّرة) كتاب جبران، ولكنه يجعل الأجنحة من (جرائد) الحكام التي هي أبواق إعلامية تنفخ في الهواء، ولا تولِّد إلّا اليأس ممثلاً بالصبّار الذي يعيش في الصحراء ولا يثمر شيئا، فضلاً عما فيه من انطواءٍ على معنى الصبر اللّا مجدي .

ويحاور حسب جبران في الأسطر الأخرى في قصيدته (المواكب) التي جعل فيها جبران الفوز لحب الحياة وانتصارها على الموت، لكن حسباً يقلب النتيجة لتكون القبور وحفارها هما الخاتمة، إنها الخيبة، والمرارة التي يطالعنا بها حسب ثانية وهو يحاور الفنان الأمريكي الساخر شارلي شابلن (١٨٨٩– ١٩٧٧) المعروف بحركاته الطريفة صحبة كلبه الصغير، فيقول[٢٤] :

ضحكاً أسوداً
كنتَ تضحك، فالأرض تضحك
ضحك ابتهاجٍ مرير ..
أيَّ كلب شريد، ضرير
قد يؤرِّق بالصيحة (المنتدى) ؟

فسخرية شابلن ليست هزليةً بقصد الإضحاك الساذج، إنه الفن ذي الرؤية الإنسانية الذي سخره الفنان من أجل الكشف عن سوءات مجتمع مادي جشع يُعتصر فيه الضعيف حتى يُسحق، وهو إبتهاج مرير ذلك الذي يبديه مشاهدو شابلن إذ يكتشفون مرارة حياتهم .

وأمّا الكلب فقد ينصرف إلى دلالةٍ أخرى هي نظر هؤلاء المتجبّرين إلى الضعفاء أو المستضعفين إذ لا يجدي الصياح ورفع الصوت بالنكير في هز النظام الرأسمالي المكين .

يسلط حسب شعوره بالخيبة أيضا على أعمال الشاعرة العراقية نازك الملائكة (١٩٢٣ – ٢٠٠٧) في رباعية وجهها إليها فيقول[٢٥] :

هو خيطٌ على سروة البيت
يلتفُّ عاماً فعام
أنا كنتُ المُعلَّق بالخيط عنقاً كليل ..
مائلاً (بالرِّماد) فماً
(بالشَّظايا) يداً بالرُّكام

من (قصائد) طفلٍ هزيل

فالسطر الأول يشير إلى قصيدة نازك : (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) ؛ وهي تتحدث عن قصة حب رومانسية، لكن حسباً يحوِّل رباط الحب هذا (الخيط) إلى مشنقة، ضحيتها عنق كليل، ثم يجعل ديوان نازك (شظايا ورماد) رمزاً للخيبة أيضاً، فالرماد يملأ الفم ليسكته بغصَّته، والشظايا تملأ اليد لكثرتها ؛ وهي مادة قتل واسعة الإنتشار، لتتحول القصائد إلى ركام ينتهي إلى طفل هزيل هو صورة أخرى لطفل أحلام نازك، صورة تنتهي إلى الموت والإنطواء، إنها الأحلام الخائبة أيضا .

- **المعارضة بالقلب** : يستعمل حسب أسلوب المعارضة بالقلب، أي بقلب معنى قصائد زملائه الشعراء لا بقصد المعارضة وحدها وإنّما للتدليل على ما انقلب إليه الحال بعد مرور السنين، ومغادرة أولئك الشعراء الحياة مخلّفين آمالهم وأحلامهم التي استحالت هباءً، من ذلك رباعية (إلى البيّاتي)[٢٦]:

عُدْ بِنا (يا قطار الشّمال البعيد)
عد إلى الشمس والنخل والقُبَّره ..
المقاهي، المطاعم غربي برلين
باردة، مضجره
والصنوبر متَّشح بالجليد !

ونرى أن الشاعر يقلب بوضوح قصيدة عبد الوهاب البياتي(١٩٢٦ - ١٩٩٩) وهي بعنوان : قطار الشمال[٢٧]، ومنها يقول :

ألا يا قطار الشمال البعيد
إلى شرق برلين، عجِّل بنا
فعَمّا قليل يشق السماء
هتاف الجماهير : " إنّا هنا "
وغاب رصيف القطار

ومنديلُها لم يزَلْ في يدي
وسروتنا تصنع الأغنيات
عصافيرها بانتظار الغد

فخطاب حسب الموجَّه الى قطار الشمال يبدأ بقلب فعل الأمر(عجّل) إلى (عُدْ)، والعودة إلى الشمس والنخل والقبرة، وهي بيئة الشاعر في طفولته، أو بيئة العراق إذا أخذنا الرمز بدلالته الأشمل، ويقلب شرق برلين – التي كانت رمز السلطة الشيوعية والتحرر آنذاك- إلى غربها أي النقيض تماماً، وشجرة السرو إلى صنوبر متشح بالجليد، واستعمال الفعل (إتَّشح) يوحي بالحزن لانجماد الحياة بفعل الجليد، وبين القصيدتين قرابة نصف قرن من الزمان تغير فيها الحال وآلت الآمال والأحلام إلى الخيبة بعد الأمل، وإلى الفتور والإنكماش بعد التوهج والفورة، فكأن حسباً يعزي زميله الراحل قبله – البياتي- برحيل أحلامه، وانطواء شراعها على صخرة شاطيء النسيان المتجمد .

٢- المرأة :

المرأة عنصر دائم الحضور في شعر حسب الشيخ جعفر، وقد تغير موقعها، وموقف الشاعر منها، بتغير الحقب الزمانية التي عاش فيها الشاعر، وهذا أمر قد يبدو واضحاً عند أغلب الشعراء، ولكنه عند حسب يأخذ مساراً آخر ذلك بأن المرأة لم تكن في مجمل نتاجه الشعري إلّا رمزاً، أو فكرة ذهنية أكثر من كونها حضوراً مادياً واقعياً، لذا نرى أن المرأة في أعماله الشعرية الكاملة : ١٩٦٤ – ١٩٧٥ كان يطغى عليها التوظيف الأسطوري، فهي رمز أسطوري يسعى إلى تحقيق حلم مستحيل [٢٨] برغم ما كان لحسب – الانسان – علاقته الإعتيادية بالمرأة باختلاف صورها، بل هو كان يحوِّل المرأة الإعتيادية – كالأم مثلا – إلى نسق أسطوري يجاوز الواقع ويستعلي عليه .

قدم حسب المرأة في صورتين رئيستين هما : صورة المرأة الصالحة الإيجابية، وصورة المرأة النقيضة لها، وقد بدأ من حواء (التفاحة)[٢٩] أو الرمز

العام للمرأة وهي التي تمثل الأصل الصالح للمرأة في عهدها الأول، فهي خلقت صنوَ آدم، وهي جنة أرضية عوضته جنته التي افتقدها .

ومن ذلك صورة الأم، ففي قلب الغربة، أو في ضجيجها تقفز صورة الأم فجأة كما في رباعية جعل عنوانها (بادية)[٣٠] وهو عنوان يفارق بيئة الرباعية ويعبر عن شعوره إزاءها :

في اغبرارٍ من الأفق والبجع الساحلي
الكسولْ
تتخافق خيمة أمّي هناك ..
لا أريد المراقص مرتجَّة
في اصفرار الكحولْ ..
لا أريد السكاك !

فالرباعية مبنية على أساس الكشف عن التناقض بين حال الغربة المشار إليها باغبرار الأفق والبجع الساحلي الكسول والمراقص المرتجة، وحال الشعور بالحنين إلى خيمة الأم التي ماهي إلّا عباءتها التي تدثره بالدفء والأمان بمقابل كل هذا الذي اجتمع على الشاعر في غربته، بل، وهو في شيخوخته المعبرة عن عجزه يستعيد ذكرى الجدة التي ترقّصه وهو طفل إذ يقول[٣١]:

جدَّتي الضَّرِعَه :
وأنا الآن محدودبٌ يتسوَّل لطف السما
رقِّصيني كما
كنتُ طفلاً بأربعي الخَرِعَه !

فلم تكن الأم لدى حسب، وكذلك الجدة [٣٢]، مصدراً للحنان والدفء حسب، بل كانت مصدراً لتزويد ذاكرته بكم هائل من الحكايات الشعبية التي ظهرت واضحة في مجمل نتاجه، ولعله لهذا السبب يستعمل الشاعر الروسي القتيل (بوشكين) رمزاً متكرراً في رباعياته[٣٣] إذ نجد توافقاً في مصدر تكوين كل منهما وهو الحكايات التي تقصها الأم أو الجدة .[٣٤]

وعندما تتحول المرأة لدى حسب الى الصورة المضادة فهي إنما تعبّر عن سوء المجتمع الفاسد وليس عن حالها الأصل وهذا مايمكن أن يشرح موقف حسب من المرأة الذي قد يوهم أحيانا بغير هذا المقصد، وتصبح المرأة رمزا للعجز والشيخوخة، ويظهر العجز في استحالة اللقاء المرتجى، وتعذّره على الشاعر والمرأة معاً، وتظهر الشيخوخة في إناخة ثقل السنين عليها، وعليه في الوقت نفسه، فالمرأة هي صورة منعكسة عن صورة حسب نفسه وإحساسه بالعجز والشيخوخة أيضاً، يقول في رباعية له بعنوان (كآبة)[٣٥]

أوقَدَ الحارسُ الشَّبحي المنارْ
فاقترحْ كاسَك الدائخه ..
لم تعدْ هي غير مضيّفةٍ شائخه
تتلمَّس بردَ الحقائب مهملةً للغبار !

فقد اختار حسب هنا مهنة(المضيِّفة) التي تقترن بالأناقة والذوق والشباب، لكنه أتبعها بصفة (الشائخة) ليسلخ عنها تلك الصفات ويلبسها صفة (الشيخوخة)، ثم إنها تحولت من علاقتها الانسانية بالمسافرين إلى علاقة جديدة مع الجماد الذي تمثل في حقائب باردة إفتقدت حرارة الحياة وقد غطاها غبار السنين، ولا أدري إن كان أراد بالمنصوب (مهملة) العود على الحقائب أم على المرأة ؟ أم أن التأويل يقبل الأمرين معاً وهذا من دأب حسب في شعره كل حين .

إن هذا التحول المزدوج يستعمله حسب في رباعية أخرى بعنوان (١٩٨٩)[٣٦] يقول فيها :

كان مقهى فأصبح منطرحاً للخُضَر
وهي (فالا الممرِّضة الغَردَه)
لم تعدْ غيرَ قابلةٍ مترهِّلة تبتدر
كلَّما طَرَحتْ نغلَها

(عشتروت) معفَّرة نَكِدَه

فالمرضة هنا تناظر المضيفة هناك ؛ كلاهما يعمل في مجال إنساني يتسم بالحركة والإبتسام والإقبال على الحياة لكنها تتحول هنا إلى قابلة مترهلة، تعمل في مجال قذر، إذ يستعمل حسب بالأداة (كلّما) مبدأ تكرار الفعل الفاحش (طرحت) أي أسقطت، فهي الفاعل، وهي تسقط (نغلاً) نتاج الفعل اللّا شرعي، ولكن الأهم في هذا التحول ما جرى لعشتروت، إلاهة الحب والجمال، فقد تحولت إلى مومس تطرح نغلا كل حين، ولم يعد لها من سمات الجمال شيء فهي معفرة نكدة، وعلينا أن نلحظ الانتقال من (فالا) المرضة الأجنبية إلى عشتار العراقية القديمة والمعاصرة في وقت معاً.

إن المرأة وقد تحولت هذا التحول المؤلم أصبحت لدى حسب رمزاً للعجز المطلق، عجزها هي وعجزه هو، وهذا ما يبدو جلياً في رباعية جعلها خلواً من العنوان [٣٧] يقول فيها :

ما أنا المغرم الأخرقا
فأصيخُ إلى صوتِك المتكاسل
عَبْرَ (الثقوب)
أنا شيخٌ دؤوب
سيطيلُ (الفصولَ) عن امرأة طرقته
فأثقل مزلاجه المغلقا !

تبدأ الرباعية بالنفي : نفي صفات قد يتصف بها في الأغلب الشباب، أو أول الشباب على وجه التحديد، ثم ينتقل إلى الإخبار التقريري : أنا شيخ دؤوب، فصفة (دؤوب) لا تنصرف الى الفعل والحركة ،إلّا في مجال التأمل في العجز عن الإستجابة للمرأة التي طرقته، واختيار الفعل (طرق) يحيل إلى زمن هو الليل، والليل لباس للفعل الجنسي، لكن أدوات هذا الفعل عاجزة عن الأداء الذي تؤديه الجملة البلاغية : (فأثقل مزلاجه المغلقا) .

يظهر العجز أيضاً، ولكنَّه في الشاعر وليس في المرأة، حين يستعمل (زليخا) رمزاً لإمرأة تتنكر بالنقاب الذي يتحول من رمز للعفة إلى ساتر مخادع للفجور، وإذ هي تقبل عليه لا يجد لديه إلّا الاكتفاء بالملامسة الخارجية والعجز عن سوى ذلك ما دام قد خلا مما يمدّه على قوة الفعل [٣٨]:

يتوارى بها، بزليخا النقاب
أسوَداً، في الطريق إلى السائح المليونير
فإذا ابتدرتْكَ مصافحةً .. أيَّ ضير ؟
فابتهجْ بأناملها الخمسْ، ما دمتَ
قفْرَ الوِطاب

لم يقتصر حسب على ذكر زليخا وحدَها بأنها رمز تاريخي – ديني، وإنَّما ذكر كثيراً من نساء أخريات ذوات انتماء مختلف إلى التراث مثل ولّادة بنت المستكفي حبيبة الشاعر إبن زيدون [٣٩] والخيزران[٤٠] زوج هرون الرشيد الذي بلغت الدولة الاسلامية في عصره أقصى اتساع لها، وجنان[٤١] الجارية التي تعلق بها أبو نواس، وهو يعبر في هذا عن إنهيار المرأة الحلم التي طالما طاردها الشعراء في كل زمان ومنهم نزار قباني في قصيدته (قارئة الفنجان) وذلك ما نجده في رباعية وجّهها حسب (إلى نزار قباني)[٤٢]:

أيَّةُ امرأةٍ في الضّباب القديم ؟
في دمشق المرايا وأندلس الطيْلَسان
تتنهَّد، تصحو، تَغيم ؟
أيَّةُ امرأةٍ في الدخان ؟

فقد إستعمل أسلوب الإستفهام الإنكاري، فكأنه يقول : لا إمرأة في الضباب القديم أو الحلم القديم، ولا إمرأة في دخانك يا نزار ودخاني، فما هو إلّا الوهم الخدّاع، وما هو إلّا حلم زائف، وهي المرأة نفسها التي فقدت

نبض الحياة وأصبحت دميةً أو كالدمية لا تفيق وكل ما حولها يشعر بالموات : [٤٣]

مُذْ أتيتُ إلى قصرها قبلَ عام
وهي نائمةٌ كمخدَّرةٍ لا تُفيق
الستائر نسجُ عناكبٍ
والضّوء كالغَمام
من أنا ؟ ما بقائي إلى الجنبِ من دميَةٍ
مُتَلفِّفة من الدمقْسِ العتيق ؟

فقد قلب صورة المرأة لدى نزار وأحال صفاتها إلى صفات مطاردِها، ولم يعد ذلك القصر المسحور مخيفاً كما كان في (قارئة الفنجان) .

إنّ المرأة تأخذ مساحة واسعة من الرباعيات وتعلن عن حضور واضح مؤثر فيها، لكنّها تحولت إلى رمز للعجز والشيخوخة والموت، وتحولت إلى رمز لانقلاب أسس الحياة وسيادة الفساد فيها فقد غطى الزيف كل شيء وتهاوت أحلام الفضلاء من فلاسفة وشعراء أمام صلادة واقع جديد لا يقدم لهم في كل يوم إلّا مزيداً من السوء والخراب .

٣-ادماج الأسطورة : لم تعد الأسطورة في شعر حسب ذلك الجزء الناتيء الذي يمكن تلمسه بسهولة كما هو الشأن لدى شعراء آخرين، ولا سيما في بداية الإلتفات إلى أهمية الأسطورة وتوظيفها في الشعر فقد أضحت جزءاً تكوينياً من النص ، مدمجا فيه ، غير ظاهر، ولا نجد منه سوى إشارات غامضة قد تفيد في الإهتداء إلى الأصل وقد لا تفيد أحيانا، ذلك بأن الأسطورة قبل أن تصبح جزءاً من النص قد أصبحت جزءاً من ثقافة الشاعر منصهرة في أعماق خفية من اللّا وعي فتطل منها بعض إشارات حين لا يسعها نص مكثف كهذا النمط الذي اختاره حسب في رباعياته .

إنّ شظايا التوظيف الأسطوري مبثوثة في محتوى الرباعيات، ولذلك سيقصر البحث الإشارة إلى بعض أمثلة تتسم بالوضوح أكثر من غيرها فالرؤية الأسطورية غالبة بالتأكيد بوصفها نسقاً مهيمناً على نتاج حسب عامة، ومن ذلك على سبيل التمثيل رباعية له يقول فيها [٤٤]:

أفصحي لي ،
وقد أقفلَ الحرسُ القصر،
من أنتِ يا شهرزاد ؟
ملكاً كنتُ، فاستصرختْني يداكِ ..
أنا تغزلني الغازلاتُ نهاراً ..
وتنقضني في الليلِ يداكِ
سرِّحي العبدَ
أو أغلظي الحبلَ في أيِّ متجرة أو مزاد !

فخطاب الشاعر يتجه إلى شهرزاد، وهي الراوية المعروفة في الليالي، لكنه سرعان ما ينتقل إلى أسطورة إغريقية تضمنتها الأوديسة عن بنلوب : المرأة التي تنتظر عودة زوجها أوليس فتوهم المتعرضين لها من الرجال بالغزل نهاراً ونقض ما تغزل ليلاً، ولكن الأمر يتجه إلى الشاعر نفسه فهو المغزول المنقوض وكأنه يحمل عذاب سيزيف، أو بروميثيوس الأبدي أو كليهما ليل نهار مربوطاً بالزمن الحاضر المشار إليه بالمتجر والمزاد.

وهكذا هو يفعل في تناول الأسطورة إذ سرعان ما ينقلها إلى الزمن الحاضر بعلامة من علامات زمن الحضارة البائسة كما هو الحال في رباعية أخرى [٤٥] تفيد من التراث الأسطوري العراقي القديم :

أنا في القعرِ من حانةٍ في القرار
من خرائبِ سومر
تخطو إلى جانبي الكَواهِنُ والناذرات
وأنا بينهنَّ دمّوزي المضرَّج

يخضلّ، من حولي، الجلّنار
أو أنا بين أيدي النوادل،
في مطعمٍ مطفأ،
يترفقْنَ بي ضاحكات !

فهي حكاية العراقي منذ فجر التاريخ لذا يبدؤها حسب بطريقة من يحكي إلى الناس نسبه ليعرِّفهم به ولكن مع انقلاب الموقف إلى الأسوأ فدمّوزي (تمّوز) تندبه الكاهنات وتنذر النذور من أجل أن يعود إلى الحياة كي تعودَ الحياة معه، لكنّ سليلَه العراقي المعاصر قد صار جوّالا في المهاجر تتلقاه ضحكاتُ هزءٍ أو سخرية، ولابد من الإشارة إلى استعماله (الجلّنار) فهو لون تفتح الحياة ولكنّه مرادف للون الدم الذي يضرج جسد تموز وهو اللون الذي لم يفارق أرض العراق منذ ذلك الزمان .

ونجد هذا الإشتباك بين عناصر مختلفة من مصادر مختلفة في رباعيات أخرى [٤٦] فمن الحكاية الشعبية عن النسر الذي يخطف الأميرة نجده ينتقل بصورة مفاجئة إلى النّوار زوج الفرزدق، أو الإنتقال في رباعية أخرى [٤٧] من حكاية الكنز إلى الثور السومري وهو جزء من ملحمة كلكامش، أو توظيف حكايات السندباد [٤٨] رابطاً إيّاها بالعصر الحاضر وهو الغاية من ذلك كله .

٤-حضور السرد :

قد يبدو حضور السرد مفاجئاً في قصائد قصيرة جداً إعتمدت مبدأ التكثيف لكنَّ حسباً إستعمل هذا الفن في رباعياته فالسرد جزء أصيل من تكوين حسب نجده واضحاً في أعماله الشعرية السابقة [٤٩]، ثم في أعماله النثرية اللاحقة[٥٠] ولكن الذي ينبغي الوقوف عنده هو هذه المهارة العالية والتمكن من توظيف السرد الذي يعتمد بطبيعته الإطالة والإهتمام بالتفصيل، لكن حسباً يغلّب الشعر على السرد، ونجد أنه قد اتخذ لديه سبيلين :

الأول : هو مخاطبته الشخصيات فيسرد بعضاً من المواقف معها بطريقة مركزة كما هو الحال في الرباعية [٥١] الموجهة إلى الشاعر صلاح عبد الصبور فهو يتوجه إليه بالخطاب مستذكراً لقاءاً سابقاً، أو في حديثه عن المطربة العراقية القديمة زكية جورج في رباعية أخرى [٥٢]، وهذا النمط هو الغالب لديه فهو يسري بدرجات مختلفة من الوضوح في مجمل الرباعيات .

الثاني : أما السبيل الثاني فهو الإفادة من الحكاية القديمة، أو من أسلوبها أحيانا في رواية حكاية تنتمي إلى الماضي وتقصد الحاضر كما هو الحال في رباعية [٥٣] يتحدث فيها عن الجنية التي ينفتح عنها الجدار، أو يعيد سرد الحكاية بطريقته الموجزة كالرباعية [٥٤] التي يقول فيها :

جاءَ طيرُ السنونو إلى بيته مزمعا
أنْ يبيض
فالتقى في الحجيرة أفعى فقال :
لم تزل تتوحَّم صفرُ الصِّلال
في منازل غير منازلها ..
فأعطني، يا إلهي، جناحاً عريض

أو يستعمل طريقة الإخبار، أو الرواية القديمة عندما يروي حكاية [٥٥]:

قال كسرى : أنا الخيطُ والمقْرضَه
أين مني البيادق والفيلَه ؟
أنا عبدُ مغنيَّة مُعرِضَه
كلَّما جمعتْها يدي انفرطت
كالقلادة كالسنبلَه !

فهو يعطي مستلزمات السرد حقها من الحضور، فنجد الشخصيات معروفةً واضحةً، والحوار يجري ليتقدم بالحدث ويبرزه واضحاً، وقد أمكن له ذلك برغم ضيق المساحة المتاحة له في هذه الرباعيات الموجزة .

ويفيد حسب في استعماله السرد بالإستمداد من الذاكرة، فإيراده الذكريات يتخذ سبيل السرد أيضا ونجد ذلك في عدة رباعيات[٥٦]، أو يستعمل اللفظ (متذكراً) صريحاً في بعض عناوين رباعياته[٥٧].

٥-**إستعمال الإحالة** : تؤدي الإحالةُ في القصيدة وظيفةً رمزية مقرونةً بالتأويل، وهي بهذا تكونُ رابطةً وثيقةً من حيث التوصيل والتأثير يفيد منها الشاعر في الوصول إلى المتلقي، ولما كانت قصائد حسب في هذا الديوان قد اعتمدت التكثيفَ الشديد مبدءاً بنائياً لها فلابد من أن يأتي بالإحالة مكثفةً أيضاً قد يكتفى فيها بالإشارة وحدَها ويَدَعُ البقيَّةَ لحسن ثقافة المتلقي وتأويله، والإشارات التي أوردها حسب متنوعة، ذات انتماءات ودلالات مختلفة، ولكنّنا نستطيع أن نقسمها على قسمين هما : الإشارات العامة، والإشارات الخاصة .

الإشارات العامة : وهي التي تنتمي إلى التراث عامةً سواء ما كان منها من أساطير أو أحداث أو شخصيات معروفة تستقي دلالتها منها وإن كانت هذه الدلالة غير محدّدة لأنَّ منها ما ينتمي إلى التاريخ أحياناً ولكنَّه يَرِدُ بصورته الأسطورية لا الواقعية ومثال ذلك إشارة حسب إلى (عطر منشم) المعروف بدلالته على الحرب [٥٨].

وتعد الخمر ومتعلقاتها من أكثر الإشارات استعمالاً في ديوان حسب هذا [٥٩] فقد تكررت لديه ألفاظ : الحان، الشراب، النادل، المدام، الكؤوس، الخمارة، وغيرها، ومثال ذلك رباعيته [٦٠] التي يقول فيها :

قلتُ (مقتصداً) مفرطا
بانطباقِ اليَدينِ على قبضَةٍ من فلوس :
(يا أبا الفتحِ لي خمرةٌ
في كؤوس الطريقة رائقَه..)
ضحكَ الشيخُ منّي وقال :

(لن أزيدَ المَقال..)
غيرَ أنَّ الخطا، في تردّدِها،
أوصلَتْني إلى حانَة
يتصدَّرُها الشيخُ مؤتَلِقا
باصْطِفافِ الكُؤوس
عندَ نافِذَتي
وحِيالي المصارِفُ تشْهقُ ناصِلَة
متباعدة، والصّروح
تترامَقُ، والطائرات
في دويٍّ، إلى مُنْتأى أو نُزوح
فإذا خيّروني لا أتخيّر ممّا أرى
غيرَ ما ابتعتُ من (جرعة) أو (فُتات) !

فقد إستعمل حسب الخمرَ الصوفيّة وسيلةً لبيان الحال الحاضرة، فالحياة الصوفية المكتفية بأدنى درجات الكفاف تقابلها المصارف النهمة، والعمارات الشاهقة، وضجيج الطائرات التي لا يرى منها حسب سوى وظيفة واحدة هي النأي والنزوح عن الأوطان كما هو شأنه، ليعود من كل هذا إلى الإكتفاء (بجرعة) قد تبدو واقعية، ولكنها محصورة بين قوسين وهذا ما يجعلها قابلة للتأويل باتجاهات أخرى .

الإشارات الخاصة : ونعني بها إشارات حسب الخاصة التي اقترنت بشعره وعرفت عنده أكثر مما عرفت عند سواه، ومن أبرزها : الجرة [٦١] فهي من الإشارات الأثيرة لديه منذ أعماله الأولى، والحبل [٦٢] الذي تكرر استعماله لديه منذ أعماله الأولى أيضا، وكذالك الحمام واليمام [٦٣] .

وقد يدمج حسب أحياناً بين إشاراته الخاصة مثل النخلة وما يشير الى الغربة كالصنوبرة [٦٤]، أو الدمج بين المدن التي تدل على غربته ومدن

بلاده التي هجرها [٦٥] وهو في كل هذا يظهر إنشداده بين الماضي والحاضر، أو بين الذكرى الأليفة إلى نفسه والواقع البغيض، وهو ما أوجد لديه شعوراً بالضياع والتشرد[٦٦] في هذا العالم الفسيح الذي لم يجد فيه متسعاً فاضطر إلى العزلة والإنفراد[٦٧]، أو مقابلة هذا العالم بإعمال مبدأ المفارقة [٦٨]، أو السخرية السائدة في الديوان حتى صارت تهيمن عليه بوضوح .

مصادر حسب : يمكن إرجاع رباعيات حسب، وما ورد فيها من أعلام أو حكايات إلى مصادرها الأصلية وهي مصادر واضحة تنقسم على قسمين هما :

١- **الرحلة الروسية** : فقد أتيح لحسب بعثة إلى روسيا عام ١٩٦٠ واستمرت ست سنين ملأ فيها ذاكرته بأعلام وأحداث مختلفة، وكان له فيها علاقات واسعة، وحين عاد إلى روسيا عام ١٩٨٩ – من بين عدة رحلات سابقة – وجد معالم موسكو قد تغيرت، والظروف الإقتصادية والإجتماعية قد تغيرت كثيراً، بل كانت البلاد على شفا الإنتقال من هيمنة النظام الاشتراكي المتهاوي إلى نظام جديد فيه كثير من الإنفتاح الذي يكاد أن يبلغ الفوضى، وكان هذا مما يؤلم حسب ويؤذيه كثيراً وهو يرى كل شيء ينهار أمام عينيه، وكل شيء يتحول نحو الاسوأ في الناس وعلاقاتها وهذا ما جعل هذه الفكرة مهيمنةً على نصوصه ؛ فكرة الانهيار والتحول والتلاشي والزوال، لذلك نجد شخصياته تحمل صورتين : الصورة الأصلية الرائعة متمثلة بالشباب والحب والحيوية، والصورة الجديدة بعد التحول وهي صورة الشيخوخة والعجز والفساد، ولو أخذنا أمثلة لرأينا الممرضة (فالا) قد فقدت جمالها وحيوتها من حيث الشكل أو الهيأة ، ولكنّها فقدت أيضاً صفتها المهنية حين تحولت إلى قابلةٍ مختصةٍ بالحمل غير الشرعي، وفي هذا دلالة رمزية كبيرة إذا نظرنا الى عنوان الرباعية وهو : ١٩٨٩ [٦٩].

٢- الذاكرة الريفية : المعروف عن حسب أنه ظل وفياً لبيئته الريفية التي انحدر منها، وهي بيئة حاضرة حضوراً قوياً في مجمل أعماله الأدبية شعراً ونثراً، وهي لا تأتي من الذاكرة بوصفها كياناتٍ عيانيةٍ منفصلة وإنما هي جزء من تكوين القصيدة ذائب فيها ومتماسك معها .

وقد فرضت هذه البيئة حضورها الواضح في رسم معظم الشخصيات مهما اختلف مكان عيشها، فصورة الشيخ مستمدة من أشخاص معينين مرّوا في حياة حسب وكانوا في عمر الشيخوخة بصفاتٍ محدّدة أوْردَها في مذكراته ووجدناها حاضرةً في صوره الشعرية، وكذلك صورة المرأة : المرأة الحلم التي انغرست في مخيّلته منذ الطفولة والصبا، والمرأة المجنونة التي هيمنت على مخيلته بفعل الحكايات المتداولة وقد عزّزها الواقع بقوة .

وهكذا الأمر مع مكوّنات الطبيعة المائية – الهور – والزراعية : في الريف والقرية ، فرائحة الفواكه والخضار لم تفارق حاسة حسب الشمّية وقدرته التخيلية، وألوان الطبيعة الصارخة هي السائدة بقوة في الديوان، والمذكرات ولا سيّما اللون الأحمر الذي قد لا تخلو صفحة من ذكر له منذ أن لُفَّ به صغيرا أثناء المرض طبقاً لمعتقداتٍ ساذجة ، ولا أدري إنْ كان في انتماء حسب الفكري ما يصلح تفسيراً جزئياً لطغيان اللون الأحمر في أدبه عامة .

وفيما يأتي بعض النماذج التي تحيل صور حسب إلى مصادرها :

- **الدرويش** : وهو من الصور التي إهتم حسب بذكرها حتى جعل سيرته الأولى بعنوان (رماد الدرويش) والدرويش هو طائر اللقلق (وقد إعتاد الصبْيةُ أن يدعوا هذا الطائرَ المنعزلَ درويشاً ربما لانزوائه هذا أو لنفسه التقيّة الصالحة فلا شأن له بأفراخ الدجاج اللّاهية حولَ أمِّها النابشَةِ الكَدود، أو بأفراخ البطّ الداجن العوّامة)[٧٠].

-**الشيخ** : إجتمعت صورة الشيخ لدى حسب من مشاهد عدة ، فقد (كان صاحب الكوخ المنفرد شيخاً متوحداً مهزولَ القوام، أبْيضَ اللحية،

أشبَه بدرويش، أو راهب منعزل، كان عابداً ناسكاً منقطعاً للعبادة ... كان طائراً غريباً ذلك الشيخُ عاش أعواماً طوالاً من عمره جاراً للماء والزرع منصرفاً إلى آخرته وقد تفرّق الأبناء وماتت الزوجة من زمن بعيد)[٧١] ويمكن أن نضيف إلى هذا صورة جده الذي مات ورثاه : الشيخ الطويل بجلبابه الابيض ولحيته الحمراء[٧٢]، وصورة أبيه الشيخ الناحل أسمر الوجه...[٧٣] فمن كل هذه الصور وغيرها أنتجت لنا مخيلة حسب صورة الشيخ في رباعياته ومجمل أدبه .

- **الحكايات** : يغلب النمط الحكائي على أدب حسب الشيخ جعفر عامة، ويظهر في الرباعيات برغم ما فيها من كثافة وإيجاز ذلك بأنَّ الحكاية جزء رئيس من تكوين حسب، ويبدو واضحاً تأثر حسب بمصادر متنوعة منها : أحاديث الأمهات والجدّات وحكاياتهن الخيالية الطويلة، وفي هذا يقول حسب (هنا يلوذ الصبْيَةُ بأعطاف جدّاتهم المتغضِّنات وهنَّ يقصصْن أقاصيصهنَّ الطويلة عن النسر وابنة الملك المختطفة)[٧٤] .

ومنه القراءات الأولى في زمن الطفولة والصّبا، فقد عد حسب (القراءة) – ويقصد بها الكتاب المدرسي في التعليم الابتدائي – مصدراً لذاكرته بما فيها من أوصاف الحقول والمراعي، ثم (هذه القصص المقتبسة من " كليلة ودمنة" و " الشوقيات الصغيرة " كالثعلب وقد خرج إلى الطير بثياب الناسك الزائف، والصياد واليمامة الحمقاء، وهدهد الملك سليمان، ولعلّ أول قصة طويلة هي قصة مريم الزنارية المقتطفة من ألف ليلة وليلة)[٧٥] وقد تيسَّر له الحصول على هذا الكتاب في وقت مبكر من صباه .

- **المرأة الحلم** : عاش حسب طفولته بين مجموعة من النسوة اللّاتي تركن أثراً عميقاً في نفسه منهن : جَدَّته التي تقص عليه الحكايات، وأمه التي تقرأ ولا تكتب، وزوج عمه التي حملته بين يديها وهو نصف نائم،

وأخته التي سُرقت حُليُّها، وقد ماتت بعد مرض وكان يمر على قبرها في القرية فتخنقه العبرة، والصبيَّة المسيحية القادمة من الموصل رفْقةَ أبيها الموظف، والفتاة ذات الشعر الطويل التي أصرَّ على تقبيل شعرها لجماله، (وأمرأة التنور المتوهِّجة الوجنتين، عائدةً بثوبها الهاشمي، تقصُّ عليه حكايات الجنيات والأميرات المسحورات المتحولات طيوراً خضراء) [٧٦]، كل هؤلاء النسوة كنَّ يغذين ذاكرة حسب، ويزرعْنَ في لا وعيه سعياً خائباً من أجل الإمساك بطيف إمرأةٍ حلميَّةٍ أفنى حياته يطارد سرابها ليعترف بالعجز والخيبة في آخر الطريق الذي يمكن أن تمثّله رباعية بعنوان (زينغا)[٧٧] .

ويمكن أنْ يضافَ إلى هذا الحلم الخائب ما كان يبصره مع أبناء قريته خلف الأهوار من سنا نارٍ: (فأمّا هذا الوهج الليلي الأصفر وهو يشع كالهالة والغيمة العسجدية فوق أعالي الهور فلم يكن شيئاً آخر غير مدائن " حفيظ " الذهبية المخبوءة تحت أعماق المياه الخضراء)[٧٨] لكن الصورة تتهاوى حينما يعرف أنّها لم تكن سوى نار آبار النفط الأزلية، ويمكن أنْ نضمَّ الخيبةَ في هذه الصورة إلى خيبة أخرى هي إختفاء البستان الذي كان يزهو بأنواع الفواكه والثمار، وتحوَّله إلى أرض جرداء ليكونَ " الفردوسَ المفقود " الذي آل إلى التلاشي والزوال ولم يبقَ منه سوى ذكرى شاحبة يقسو عليها الزمان، وهذا هو المرتكز الرئيس في شعر حسب، ولا سيما المتأخر منه، فهو يخضع لهيمنة الزوال والتلاشي فلا يستطيع الإمساك من ذلك كله إلّا بذكرى بعيدة، وخير ما يعبر عن ذلك سيرته التي إختار لها عنواناً ذا مغزى هو : الريح تمحو والرمال تتذكر ...

الملخص

تحاول هذه الدراسة التناصية أن تستوفي الوقوف على ديوان حسب الشيخ جعفر : رباعيات العزلة الطيبة ، لما يمثله هذا الديوان من رؤية خاصة انطلق

منها الشاعر تعتمد الإبتعاد عن الواقع والإعتماد على الذاكرة التي تستحضر مخزونها الثقافي الثر لتعرضَه عبر الرؤيا الشعرية المتميزة لهذا الشاعر المتميز وهو في أعالي مراحل مسيرته الطويلة الحافلة بالإنجاز.

إعتمدت الدراسة التناص منطلقاً منهجياً لها وذلك استجابة لما فرضه النص الشعري نفسه ، فالديوان في أغلبه هو محاورة مع أشخاص وذكريات غير مرئية ، يفيض عليها الشاعر من وجدانه ، وشعوره الخاص اتجاهها ، فيعيد انتاجها بحسب رؤيته وشعوره هو لا كما هي في الأصل .

هوامش البحث

١ د. الغذامي ،عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، النادي الثقافي العربي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٥ ه – ١٩٨٥ م : ص ٧٨، وأعني بالقراءة الصحيحة القراءة المستندة إلى أسس علمية نقدية صحيحة وليس القراءة التي تقصر الصحة على نفسها وتسم غيرها بالخطأ .

٢ ظ: د. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية ، مطابع دار الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٧٤ : ٢٩١ – ٢٩٦ .

٣ ظ :، الشرقي، علي، ديوان، جمع وتحقيق : ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩ : ص ٣٣٧-٤٢٦. ومن أشهر الرباعيات في العصر الحديث أيضاً قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي، ظ : أبي ماضي، إيليا، ديوانه، دار العودة، بيروت ط١ ٢٠١٠ .ص ١٥٦ – ١٧٧ .

٤ ظ: الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة، دار نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩ ، ص١٣..

٥ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٤٧ .

٦ موقع جريدة المدى الالكتروني : www.almadapaper.com

٧ د. الغذامي، عبد الله : ص ٧٢ .

٨ د. الغذامي، عبد الله : ص٣٢١ .

٩ د . بركات، وائل، مفهومات في بنية النص ، دار الحرية للطباعة ، دمشق، ١٩٩٦ : ص٩١ .

١٠ ظ: د. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦: ص١٢١ .

١١ د. مفتاح، محمد : ص١٣٥ .

١٢ ظ: د. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت : ص٢٤٣.

١٣ أ. د سعيد حسن البحيري ،علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مئسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٤ ه – ٢٠٠٤ م : ص٤٥.

١٤ موقع جريدة المدى

١٥ رباعيات العزلة الطيبة : ١٦٠.

١٦ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٩٦.

١٧ البيتان هما :

وعلى الأفق من دماء الشهي دينِ عليٍّ ونجلهِ شاهدان
فَهُما في أواخر الليلِ فجرا نِ وفي أولياته شفقان

١٨ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٨٦.

١٩ – وتبدو الإشارة خفيّةً إلى مقدمة تائية دعبل الخزاعي : تجاوبْنَ بالإرنان والزفراتِ ..... نوائح عجم اللفظ والنطقات

٢٠ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٦٢.

٢١ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ١٠٠.

٢٢ –ومطلعها : أيُّها الشعب ليتني كنتُ حطّابا .... فأهوي على الجذوع بفأسي ظ : الشابي، أبو القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم وتحقيق : نشأت المصري، مكتبة الايمان، المنصورة، مصر، ب – ت : ص١٣٠ .

٢٣ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ١٣٢ .

٢٤ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٩٠.

٢٥ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص ١٤٠.

٢٦ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة :ص٩٠ .

٢٧ البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠١: ص١٦٠.

٢٨ – ظ : الخاقاني، حسن، النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر، نشر الجامعة الاسلامية، النجف الاشرف، ط١، ٢٠٠٩ : ص ١٢٥ – ١٥٧ .

٢٩ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٤١ .

٣٠ – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص ٥٤ .

٣١ – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٣ .

٣٢ – علينا أن نلحظ الحضور المؤثر للجَدَّة في مجمل أدب حسب، ومن ذلك روايته : ربما هي رقصة لا غير، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢ : ص٥٠ مثلا .

٣٣ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٣، ١١٨ .

٣٤ –ظ : بتروف ،س. م، بوشكين، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١: ص ٨ –٩ .

٣٥ – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٠ .

٣٦ – الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ٨١، ولابد أن نلحظ أن هذا العام هو العام الذي رحل فيه حسب إلى روسيا وأقام فيها الأشهر الثلاثة الأخيرة من العام الذي كان آخر أعوام الإشتراكية قبل التحول الجارف، ومن الجانب الذاتي شهد حسب ما أصاب أماكن ذكرياته في الستينات من تحول أو خراب .

٣٧ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٥٩ .

٣٨ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٩ .

٣٩ –ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٩٩، ١٢٤ .

٤٠ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٤ .

٤١ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٢٧، ١٥٨ .

٤٢ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٩٨ .

٤٣ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٤، وانظر : ص١٦٧ أيضا .

٤٤ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٤ .

٤٥ الشيخ جعفر، حسب ، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٨ .

٤٦ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٥ .

٤٧ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٨٤ .

٤٨ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٠٤، ص١٧٩، السندناد وحكاياته من الرموز التي تواتر على توظيفها كثير من الشعراء المحدثين ومن بينهم حسب، وكان التوظيف في الغالب يخضع لرؤية الشاعر والغاية التي يبتغيها منها، ولذلك جاء هذا التوظيف مختلفاً، مختفياً في بناء القصيدة ومضمونها في أغلب الأحيان، وللتفصيل أنظر : الصكر، حاتم، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٩٤ ص ٤٥ – ص٨٠ .

٤٩ ظ : الخاقاني، حسن : ص٢٧ – ص٦٣ .

٥٠ –أصدر حسب.عدة أعمال سردية منها : رماد الدرويش، والريح تمحو والرمال تتذكر، وهما في السيرة، وربما هي رقصة لا غير وهي رواية.

٥١ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٣٤ .

٥٢ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٦٥ .

٥٣ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٤٢ .

٥٤ الشيخ جعفر حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٧٠ .

٥٥ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٦١ .

٥٦ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٦، ص٥٩ .

٥٧ – ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٣، ص٥٥، ص٦٨، ص٧٦، ص٨١، ص٨٢، ص٨٣ .

٥٨ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٨ .

٥٩ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٣٣، ص٣٧، ص٣٩، ص٩٣، ص٩٧، ص١٢٧، ص١٣٥، ص١٥٢ .

٦٠ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٣٩ .

٦١ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٦، ص١١١، وهي من الرموز التي أتعبت الناقد حاتم الصكر في البحث عن مرجعية واضحة لها سنين عددا، ثم اهتدى لمصدرها بعد جهد إذ وجده في بعض حكايات كليلة ودمنة، أنظر تفصيل ذلك في : الصكر، حاتم، البئر والعسل قراءات معاصرة في نصوص تراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ : ص١٣٣ – ص١٤٨ .

٦٢ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٢١، ص٨٠، ص١٠٥، ص١٠٧، ص١٣٠، ص١٣٣، ص١٥٧ .

٦٣ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٣٠، ص٦٧، ص٧٧، ص١٣٧ .

٦٤ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٢٠، ص٦٩، ص١٠٣، ص١٧٣ .

٦٥ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٦٩، ص١٠٧، ص١٤٨، ص١٦٤، ص١٦٩ .

٦٦ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٩٤، ص٩٦، ص١٠٤، ص١٥٠، ص١٦٠ .

٦٧ - ظ :الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٢٤، ص٢٨، ص١٣٥ .

٦٨ - ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص١٥، ص١٩ .

٦٩ - ظ : الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٨١ .

٧٠ - الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦ : ص٥٨ .

٧١ - الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر : ص٦٧ - ص٦٨

٧٢ - ظ : الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر : ص١٧ – ص٢١ .

٧٣ - ظ : الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر : ص٩٤ .

٧٤ - الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر : ص١١٢ - ص١١٣ .

٧٥ - الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرمال تتذكر : ص٣٧ .

٧٦ - الشيخ جعفر، حسب، الريح تمحو والرياح تتذكر : ص٣٨ .

٧٧ الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة : ص٥٣، وهي نفسها المرأة التي تتداخل مع غيرها من النسوة ، وتظهر واضحةً في رواية حسب (ربما هي رقصة لا غير) في الفصل الاول : ٩ – ٣٨ .

٧٨ - الريح تمحو والمال تتذكر : ٨٠ .

قائمة المراجع و المصادر

- الاعمال الشعرية الكاملة ، ايليا ابو ماضي ن دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ .
- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠١ .
- بلاغة الخطاب وعلم النص د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤ .
- بوشكين، س. م . بتروف، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١ .
- البئر والعسل قراءة معاصرة في نصوص تراثية، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ .
- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ .
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، د. عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٥ه – ١٩٨٥م .
- ديوان أبي القاسم الشابي الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم وتحقيق : نشأت المصري، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ب . ت .

- ديوان علي الشرقي، جمع وتحقيق : إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩ .
- رباعيات العزلة الطيبة، حسب الشيخ جعفر، دار نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩.
- ربما هي رقصة لا غير، حسب الشيخ جعفر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢ .
- الريح تمحو والرمال تتذكر، حسب الشيخ جعفر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٦ .
- علم لغة النص المفاهيم والإتجاهات ، أ.د. سعيد حسن البحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٤ه – ٢٠٠٤م .
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مطابع دار الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٧٤ .
- كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤.
- مفهومات في بنية النص، مجموعة من المؤلفين، د. وائل بركات، دار معد للطباعة، دمشق، طد ١، 1996.
- موقع جريدة المدى www.almadapaper.com
- النسق الأسطوري وأثره في شعر حسب الشيخ جعفر، د. حسن الخاقاني، الجامعة الاسلامية، النجف الاشرف، ط١، ٢٠٠٩ .