قصيدة التفاصيل اليومية
في الشعر العراقي الحديث

م. د . عبدالهادي جاسم طعان

معهد إعداد المعلمات الصباحي – ميسان

١ . من الثابت المثالي الى المتغير الواقعي :

بعد أن شعرت القصيدة العربية الحديثة بأنّ جسدها بدأ يترهل، وأنّ مشيها أصبح وئيداً، وأنّ حمولاتها المعرفية والإيديولوجية قد بدأت تتكلس وتفقد صلاحيتها في الاستجابة والتواصل والحضور، بعد أن كانت مطلوبة في وقتها ، بحكم تحولات الواقع ومستجداته، قررت أن تتخلص شيئا فشيئاً، مما هو فائض عن الحاجة، أو ممّا هو العيار الثقيل الذي كانت القصيدة العربية الحديثة تنوء بحمله، كالقضايا الكبرى والمقولات الشاملة، كتوحيد الأمّة، والثورة، والتقدم والاشتراكية، وغيرها من المفاهيم المتأثرة بالأدبيات الماركسية التقليدية ونزعتها التبشيرية ذات المنحى اليوتوبي الحالم . ذلك من أجل أن تُشذّبَ نفسها وتخفّف حملها لكي تواصل مسيرتها وتكون أكثر رشاقة وحيوية ومقدرة على الالتحاق بإيقاع العصر المتسارع ومواكبة حركة الواقع السوسيو– ثقافي والحضاري. وقد تحقق ذلك حين تخلّت القصيدة العربية الحديثة عن الموضوعات الفكرية ذات المضامين البطولية الصاخبة والصراعات الإيديولوجية والطبقيّة والشعارات الرنانة التي تشحن القصيدة بنبرة خطابية عالية، لتحلّ محلّها مفردات الواقع المبذولة والفاقدة لقيمتها التداولية ،تلك التي تتمثل في التفاصيل الصغيرة والمهملة في حَيوات المهمشين وأفعالهم اليومية. غير أنّ ثمة مفهوماً شائعاً يزعم أنّه لا مكان للشعر في الواقع المرئي والمحسوس والملموس، بل في ما وراء الواقع، لأنّ كلّ ما في الواقع عتيق رث، أو مألوف مبتذل، أو مستنفد في أحسن الأحوال، فليس فيه شعر، أو ما يمت للشعر بشيء(١) .

إلّا أنّ شاعر التفاصيل الصغيرة الذي يتمتع بحساسية شعرية يقظة وبوعي فني ناضج أثبت بطلان ذلك الزعم بقدرته الفذة على رصد تلك التفاصيل وتصوريها على أساس ارتباطها الفاعل بالمجموع كي تؤدي وظيفتها في الانعكاس الموضوعي للواقع .

ذلك الانعكاس الذي به تتحقق موضوعية القصيدة اليومية، تلك الموضوعية التي هي من السمات الجوهرية في هوية قصيدة التفاصيل اليومية وميزتها التي بها تتحقق نبرتها الحيادية الخافتة التي من شأنها أن تحدّ من التمجيد الرومانسي للذات،" لأنّ التفصيل يؤدي الى امتصاص عاطفية الموقف ويساعد القول على إظهار حياده المطلوب"(٢). ومن هنا، لم تَعد القصيدة إنثيال عاطفي محض لتجربة ضيقة لا تهمّ الآخرين، بل أصبحت وسيلة تواصل معهم. ومن طبيعة تلك الأشياء والوقائع وحَيَوات الناس الاعتياديين الروتينية اليومية المألوفة، أنّها مطروحة في الطريق يعرفها الجميع، إنّما الشأن في الموهبة الفذّة والمهارة العالية التي تتوسم في ذلك كلّه شيئاً مدهشاً وممتعاً، وفي روتين الحياة الأكثر رتابة شيئاً جميلاً ذا مغزى. وذلك لا يتحقق إلّا حين يتمكن الشاعر من أن يجعلنا نرى الأشياء المألوفة في الحياة اليومية وقد كشفت عن جوهرها الاستثنائي الفذّ .

لعل من أهم الشروط التي بها تتحقق شعرية التفاصيل الصغيرة "هو اكتشاف الشاعر للمواقع المهملة من الحياة، المواقع التي تحمل جدل الأفكار الكبيرة ولكنها أعفيت من أن تُمارِس دوراً قيادياً في الوعي، لذلك يأتي الشاعر إليها من خلال إنهاض ما هو جدلي فيها، ومن ثم صياغتها من جديد بعد أن يضعها في المسار الحقيقي من عملية التركيب الثقافي لأشيائنا الصغيرة"(٣). فضلاً عمّا تقدم، أنّ قصيدة التفاصيل، بطبيعتها، لا تحاكي اللحظات الميتة والعادية وغير الانسانية، إنّها جدلية بالضرورة، وجدليتها تكمن في التقاطها اللقطات المتحركة المتجددة والفاعلة ومن غير تلك اللحظات تسقط القصيدة في النثرية (٤).إنّ تلك الجدليّة جعلت من القصيدة ،بالضرورة، تنتقل من المثال (النموذج) النسقي الجاهز بكل ثوابته، الذي أُعيد إنتاجه ونُسج على منواله مرّات عديدة، الى المتغير

الواقعي الذي يعين الشاعر على توسيع أفق رؤيته الشعرية وتعدد زوايا تجربته، الأمر الذي يؤدي الى تعدد صوره الشعرية في القصيدة الواحدة. وعلى هذا الأساس لم يعد الشاعر يتعامل مع التراث، أو التاريخ وأحداثه الكبرى وشخصياته الاستثنائية، وبذلك أصبحت منطقة اشتغال القصيدة، غالباً ما يكون، الحاضر، أو، تحديداً ،اللحظة الراهنة، أو الهاربة التي تحتاج الى مهارة عالية لاقتناصها والتمكّن من تدجينها،

"أما الماضي فميدانه القصائد الدرامية، أو الملحمية. والحاضر غالباً ما يغلّب الواقعية والمباشرة واللمس على الرومانسية التي ارتبطت في شعرنا العربي أما بالذات أو التاريخ"(٥).

٢. من اللغة المثالية الى لغة الحياة الواقعية

لعل من أهمّ خصائص قصيدة التفاصيل استعمالها لغة الحياة اليومية التي عدّها (ت. س. إليوت) من أهمّ شروط الحداثة والثورة الشعرية . حتى أنّ الشاعر صلاح عبدالصبور تحدث عن تأثره، في هذه القضية، ب- (إليوت)، قائلاً "حين توقفتُ عند الشاعر ت. س. إليوت لم تستوقفني أفكاره بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية، فقد كنّا، نحن ناشئة الشعراء، نحرص على أن تكون لغتنا منتقاةً منضدةً، تخلو من أيّ كلمة فيها شبه العامية، أو الاستعمال الدارج"(٦).ومن طبيعة هذه اللغة، أنّها لغة تواصلية تميل الى الوضوح الدلالي والاتكاء، أو التعويل على المشترك الإدراكي بين الشاعر والمتلقي. وهي بذلك تكاد تخلو من الاستعارة البلاغية المرتبطة بالخيال الشعري والزخرف البلاغي المتعَلقَيْن، بنظر الناس، بالاستعمالات اللغوية غير العادية وليس بالاستعمالات العادية (٧).غير أنّ الاستعارة، حسب الدراسات البلاغية الجديدة، حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليومية، فالنسق التصوري العادي الذي يُسَيّر تفكيرنا وسلوكنا، أساساً، ذو طبيعة استعارية، هذا النسق يؤدي دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية(٨).

وعلى وفق هذا المنظور، أضحت الاستعارة داخلة في التركيب الأنطولوجي الرمزي للكائن الإنساني وغدت مغذية لحقل الحقائق في المجال اليومي(٩). بناءً على ذلك، فإنّ كل مظاهر الحقيقة

المنتَجَة عبر اللغة هي مظاهر بلاغية واستعارية على الخصوص(١٠). ذلك لأنّ اللغة نفسها كما يقول جون بول: هي" قاموس من الاستعارات الذابلة"(١١). وحسب ما تقدم، يصحّ القول أنّ قصيدة التفاصيل، لا تخلو من الاستعارة ولكن ليس بالمعنى البلاغي القديم، أو بمعنى آخر أنّ قصيدة التفاصيل هي استعارة كلية موسّعة ولكن ليس في جملتها الشعرية، حسب، وإنّما في بنيتها الكلية، سيّما في القصائد القصيرة ذات التكثيف العالي التي تُكتب بوصفها لوحة زيتية مصنوعة بإتقان محكم بعين رسام ماهر، ففي مثل تلك القصائد، كما يقول(بيتر بيين):"علينا البحث عن المعنى الرئيس للقصيدة في المجاز التصويري فقط"(١٢).

إنّ الحديث عن لغة الحياة اليومية ذلك يعني أنّ لغة الشعر نزلت من أرستقراطيتها ونخبويتها الضيّقة وأخذت تمشي في الأسواق والشوارع والأرصفة والأزقة وغيرها من الأماكن ذات النكهة الشعبية، بعد أن كانت تلك اللغة، كما يقول نزار قبّاني: "بيروقراطية متعالية، برتوكولية، لا تصافح النّاس إلّا بالقفازات البيضاء،،ولا تستقبلهم إلّا بالقبّة المنشَّاة وربطة العنق الداكنة"(١٣).

من هنا، أدرك الشاعر الحديث أنّ" الإلحاح على جزئيات وثيقة الصلة بالمشترك الإدراكي، له دور فاعل في وجود لغة خاصة تهتم بالتقرير والوضوح وبالاقتراب من المتلقي من جانب، ومن جانب آخر تتيح للمتلقي الارتباط بالنص الشعري، وتجعله يحقق التواصل المنشود"(١٤)،الأمر الذي جعل القصيدة الحديثة تبتعد عن البلاغة الكلاسيكية، وتلجأ الى لغة بسيطة، حركية، إشارية، لغة أقرب الى لغة السرد الحكائي والقصصي والبناء المشهدي المتقن بلا زوائد.

ولذلك أضحى من أهم جماليات قصيدة التفاصيل اليومية شعرنة المحكي في اللغة وتحوّل اللغة من وظيفتها البلاغية الى أداة تواصلية يومية حياتية. ولعلها في هذا الأمر أقرب الى قصيدة المدرسة الإيماجية (التصويرية) التي كان يقودها الشاعر الأميركي عزرا باوند (١٩٧٢-١٨٨٥)، ومن المعروف، أنّ هذه المدرسة كانت تدعو الى كتابة القصيدة المصنوعة بدقة متناهية وبتقشف ينزع

عن القصيدة كل ما هو فائض عن الحاجة، وترفض الضبابية والتجريد وتهتم بمواد الادراك الحسي. أما عن استعمال لغة الحياة اليومية فقد كانت المدرسة الإيماجية رائدة في هذا المجال، فقد " كان أفراد هذه المدرسة يعمدون إلى أن يجردوا اللفظة من إيحاءاتها التي تتناثر من حولها في شعر الرومانطيقية، مثلاً، أي أنّهم يخلعون عن الكلمة كل ما يمكن أن يتصل بها من إثارات عاطفية. فإذا مرت كلمة (القمر) في الشعر الرومانطيقي أثارت شعوراً بالوحدة، ثم شعوراً بحزن رقيق، ولكن التصويريين أرادوا أن تكون اللفظة خالية من كل هذه الإيحاءات "(١٥). الى جانب ذلك كانت تدعو الى "ترك الحرية مطلقة في اختيار الموضوعات، وتقديم صورة، وأنّ هذه المدرسة تؤمن بأنّ على الشعر أن يقدم التفاصيل الصغيرة بدقة ولا يتعامل مع العموميات الغامضة مهما كانت تلك العموميات من الفخامة والروعة"(١٦) .

إنّ ابتعاد الشاعر عن اللغة الاستعارية الجزلة الفصيحة واللجوء الى اللغة اليومية ذات المنحى التقريري التي ترصد الواقع اليومي المعيش والمألوف، اللغة التي تنتمي الى المحيط الدلالي للحياة اليومية ونثرها، ذلك يأتي استجابة لحساسية العصر ومستجداته التي لا ينبغي للشاعر اليقظ أن يغفلها، أو يتجاوزها وينزوي في برجه العاجي وكأنّ الأمر لا يعنيه ،وإنّما عليه أن يعيها جيداً ويتفاعل معها. وبذلك التفاعل يدرك الشاعر أنّه إزاء رؤى جديدة في الموقف الجمالي من الواقع المتغير، تلك الرؤى تتطلب أطراً وأشكالاً تنسجم ومستجدات المرحلة ومضامينها الجديدة، ف–البحث عن الجوانب الجديدة في الحياة يستدعي، بالضرورة، البحث عن لغة جديدة.

زد على ذلك أنّ " تأثر الشاعر العراقي المعاصر بالاتجاه الواقعي الذي يؤمن بأنّ لغة الحياة اليومية بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغة الشعر وأنّ الكلمة الشعرية هي التي تعيش بيننا لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس"(١٧)، في حين اعتادت الإذن العربية سماع النبرة العالية وفصاحة الألفاظ ورصانتها وضخامة اللغة وجزالتها ،وألفت الذائقة العربية وصف الجمل الشعرية بقوّة السبك، وكثرة الماء والنسج المحكم، وبراعة الصياغة ولم

تعد تستسيغ من الشاعر الحديث استعمال لغة الحياة اليومية ببساطتها، "التي تقارب جماليات نثر الواقع، والتي تجد مرجعها ليس في اللغة الجزلة الفصيحة بل في الخصائص التي تحكم لغة التواصل اليومي المستوعبة شعرياً، أي المحملة بالشعر"(١٨).وبذلك تمكن شاعر التفاصيل اليومية من أن يسبغ على تلك اللغة الاعتيادية أفقاً شعرياً لم يكن لها من قبل حين أخذ موضوعاته ممّا هو مطروح على قارعة الطريق من" الوقائع والحالات التي قد نمرّ بها دون أن ننتبه إليها أو نراها ولا نعيرها شيئاً من اهتماماتنا لنكتشف ما فيها من زخم شعري ودلالة عميقة تغني الحياة وتثريها"(١٩)،كلّ ذلك قد منح قصيدة التفاصيل نكهة واقعية من خلال صورة تسجيلية، أو لقطة حسيّة، فغدت مفردات القصيدة ، مفردات ذات طبيعة مادية وتصويرية. إنّ شاعر التفاصيل يريد أن يوثق اللحظة الهاربة من جريان الزمن المتدفق، لأنّ طبيعة عمله الشعري تقتضي، أحياناً، التقاط المشهد الملموس، أو الصورة المادية المحسوسة التي تزخر بها الحياة اليومية، فهو، بطبيعة الحال، لا يلتمس صورهِ من الذاكرة بقدر ما يلتمسها ممّا يراهُ، أو يبصره، أو يدركه بحسه، لذا فهو، في هذه الحال، " مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها في اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقياً بَصَريا مباشراً، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل"(٢٠)، فتصبح القصيدة لوحة فنيّة أقرب الى الفن التشكيلي يرسمها الشاعر بألوان كلماته من أجل أنّ يضع" المشهد الشعري أمام الناظر كما لو أنّه لوحة هادئة تومئ الى عوالمها الباطنية وتتهرب من الانفعال المباشر برشاقة"(٢١). وبلغة شعرية ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة.

استناداً الى ما تقدم يمكن القول: منذ ظهور قصيدة التفاصيل اليومية، أخذت تختفي الكلمات الكبيرة، أي الكلمات المفرغة من كل محتوى مادي محدد مثل: الحياة، الخير، الشر، الحب،.. إلخ، بوصفها تجريدات ذهنية واعية لا تشير الى موجودات متعلقة بالجسد وبعلاقته الانفعالية الفاعلة في المحيط، وبهذا المعنى تختفي الحياة بوصفها موضوع ذهني مجرد، أي يختفي الشعر بوصفه موقفاً من الوجود، لتظهر في تجلياتها الاولى كما

يراها ويلمسها الشاعر، أي يبرز الشعر بوصفه نظام تسميه للوجود(٢٢).

إنّ حدوث ذلك التغيير النوعي في لغة الشعر، إنّما هو دليل على أن "الحاجة إلى خلق شيء جديد هي التي أدت الى تغيير المفردة"(٢٣)، أو بتعبير أدق أنّ "اللغة هي الهدف الأول للتغيير الذي تطلّبه الشعر حيث لابدّ من نبذ المفردات والتعابير القديمة وإدخال مفردات جديدة وإخضاع الكلمة للنقد الانتقائي الحاذق"(٢٤).

لكن مع كلّ ما تقدم، لا بدّ من القول، إنّ قصيدة التفاصيل، على الرغم من أنّها تميل، بطبيعتها، الى لغة الحياة اليومية، وابتعادها عن الألفاظ القاموسية الغريبة، إلّا أنّ توظيفها للرؤى والأحلام والكوابيس وارتيادها منطقة اللاوعي، ومزاوجتها بين الواقعي والاسطوري، في صور استعارية موغلة في جسارتها المجازية، كماهي الحال، في أعمال الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس المتأخرة، وفي معظم أعمال الشاعر العراقي رعد عبدالقادر الذي تأثر بطريقة ريتسوس في هذا الأمر، كما سنبين ذلك في سياق هذا البحث، كلّ ذلك قد سبب في زيادة التكثيف الدلالي للقصيدة وجعلها قابلة لتأويلات عديدة، أو أحياناً، عصيّة على التأويل.

٣. من يانيس ريتسوس الى سعدي يوسف:

إنّ للشاعر سعدي يوسف، الاثر الكبير في تطوير قصيدة التفاصيل العربية وتعميق أدائها الفني وتكوين اتجاه شعري جديد في القصيدة العربية الحديثة، الذي بدأ يظهر في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، ويتجه نحو كتابة قصيدة التفاصيل، اليومية ذات الملامح الفنية الواضحة. وقد تحقق ذلك الاثر بعد أن ترجم سعدي يوسف مختارات من قصائد الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس(١٩٩٠ – ١٩٠٩) القصيرة الى العربية في كتاب صدر في بغداد عام ١٩٧٨ في مطبعة الأديب البغدادية عنوانه (إيماءات) ثم عاد ونشره في بيروت عام ١٩٧٩، دار ابن رشد. يبدو أن توجّه الشعراء الى كتابة قصيدة التفاصيل ،على طريقة ريتسوس، لم يكن بوصفه إعجاباً عابراً ،أو ممارسة نوع من التجريب المحض في الكتابة الشعرية التي تخالف ما هو سائد ،أو تقليد موضة جديدة عابرة، وإنّما

جاء ذلك لأنّ أرض الشعر العربي" خلال أواخر السبعينيات كانت مهيأة لمثل هذا التأثير بسبب الإرهاق الذي وصلت إليه القصيدة العربية في الستينيات وأوائل السبعينيات جرّاء النبرة العالية والإيقاع الصاخب وإهمال التفاصيل لصالح الموضوعات الكبرى"(٢٥). منذ أن تعرّف سعدي يوسف على تجربة ريتسوس الشعرية واقترب منها في جو من اللهفة لمعرفة أسرار كتابتها، حتى أنّه قال ،عند ترجمة تلك القصائد :" خيّل إليّ أنني أقترب – أحياناً – من لحظات كتابة ريتسوس لقصيدته!"(٢٦)، منذ ذلك الحين أخذت قصيدة سعدي يوسف تنحاز الى قصيدة ريتسوس وتتنفس في أجوائها وتتناص معها ولكن بذكاء يحافظ سعدي يوسف على هوية قصيدته في سياق دلالي وترميزي مختلف، لأنّه شاعر دأب على خلق وعيه بذاته وبالعالم، لكي تكون قصيدته خلاصة وعي يستند الى دربة طويلة على مداها أدمن كتابة القصيدة وتمكّن من اكتناه أسرارها، الأمر الذي جعل تجربته الشعرية لا تقف عند محطة معينة، وإنّما هي في حالة تحوّل وتبدل دائمين .

قرأ سعدي يوسف نصوص ريتسوس، وانتقى منها ما ينسجم ورؤيته الشعرية وما تتطلبه الرؤية الجمالية المعاصرة في معاينة الواقع الراهن. فقد كانت قراءة متأنية ومعايشة صادقة مع روح النص وتماس مع حرارة التجربة، لحظة الخوض في غمار ترجمة النص، وقد أكّد ذلك حين قال:" لقد أحسست دائماً وأنا أقرأ شعر ريتسوس، أنّ وراء قصيدته جهداً عظيماً وروحاً مصفاة، صافية، أوصلت قصيدة الحياة اليومية، لديه الى هذه القطعة الغريبة من البلور"(٢٧)،هذا الاقتراب من تجربة ريتسوس الشعرية وتحقق الانسجام والتوحد مع الأجواء الشعرية لنصوص ريتسوس، لحظة الترجمة، هو الذي أدى الى تسرب الكثير من مؤثرات تجربة ريتسوس الشعرية، بخصائصها الفنية وثيماتها الشعرية، الى إعماق الوعي الجمالي لدى سعدي يوسف وتفاعلها مع تجربته الشعرية وانصهارها معها، وتحولها الى رافد مهم وفاعل في تعميق نصه الشعري وتنوعه وتجدده، بما يؤسس لنوع مغاير وجديد من الحداثة في الشعرية العربية، تلك الحداثة التي تمثلت بولادة (قصيدة التفاصيل اليومية) بمواصفاتها التي نلمحها متجسدة في علامات

الأمكنة وتضاريسها وملامح ناسها المألوفين ولوازم حياتهم المهمشة. ومن الذين بشروا بتلك الولادة، الناقد والمترجم فخري صالح، بدراسة موجزة عنوانها (شعرية التفاصيل)، بيّن فيها أثر ريتسوس في الشعر العربي الحديث، وعلى الأخص، في شعر سعدي يوسف، في مجموعته الشعرية النثرية (يوميات الجنوب يوميات الجنون).

اختار فخري صالح بعض القصائد التي رانت عليها ملامح القصيدة الريتسوسية القصيرة في تصويرها مشهداً بصرياً يحدث يومياً بجزئياته التفصيلية، وينتهي نهاية غير متوقعة، نهاية أقرب الى المشهد السريالي، ومن هذه القصائد ،قصيدة (العصافير)*:

هذا الصباح أبصرت للمرة الأولى عصفوراً

كان على ساق دقيقة لنبتة ذرة صفراء

نبتة يتزين بها الفندق البحري

العصفور ينظف نفسه

الساق تهتز

عصفور ثان يأتي

الساق تميل

عصفور ثالث

الساق تسجد خاطفة

فجأة، وبخطفة واحدة، تطير العصافير الثلاثة

مبتعدة عن الفندق البحري..

وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير.(٢٨)

يشير فخري صالح في أحد الهوامش، من دراسته، أنّ تلك القصيدة " تنسج علاقة واضحة مع قصيدة لريتسوس عنوانها (ساحر تقريباً)، تنتهي نهاية مشابهة، بطير في الرأس بدلاً من عصافير تحت القميص"(٢٩) :

وهو بعيد خفض شعلة قنديل الزيت، حرك

الكراسي

دون أن يمسها. أدركه التعب. خلع قبعته

وروّح بها على وجهه.

ثم بإيماءة طويلة أبرز ثلاثاً من ورق اللعب

من زاوية أذنه. ذوّب نجماً مُسكّناً للألم

في كأس من الماء والملعقة. حركه بملعقة من الفضة.

شرب الماء والملعقة. صار شفافاً

كان بالإمكان رؤية سمكة ذهبية تسبح في صدره.

ثم إنّه استلقى مجهداً على الكنبة وأغمض عينيه.

قال : "في رأسي طائر، لا أستطيع أن أخرجه".

وامتلأت الغرفة بظل جناحين ضخمين.(٣٠)

وقد استدرك الشاعر سامي مهدي على الناقد فخري صالح، فوجد تشابهاً آخر لقصيدة سعدي يوسف (عصافير) مع هذه القصيدة(ساحر تقريباً)، قائلاً:" كان يمكن أن يلاحظ كذلك العلاقة بين السمكة الذهبية التي تسبح في صدر بطل قصيدة ريتسوس والعصافير التي ترتعش تحت قميص سعدي، فصورة العصافير تحاكي صورة السمكة محاكاة قياسية هي الأخرى(٣١).

يواصل فخري صالح كشوفاته عن التشابه، أو التناص بين قصائد سعدي وقصائد ريتسوس، ذلك لأنّ أغلب قصائد سعدي يوسف ذات النفس الريتسوسي، غير التي ذكرها فخري صالح ، تتشابه، من حيث السمات والملامح والبناء المشهدي البَصَري بتفاصيله الجزئية والنهايات غير الحيادية وغير المتوقعة، مع نهاية كلٍّ من قصيدتي ريتسوس: "بيت ذو ثلاثة طوابق، وسرداب"(٣٢)، و"فأل"(٣٣). إلى جانب ذلك، ثمة تعالق نصي يقيمه سعدي يوسف بين عوالم ريتسوس الشعرية وعوالم بعض قصائده، احياناً، يبدو ذلك التعالق خفياً واحياناً يبدو واضحاً، سيما في التقاط التفاصيل اليومية وعملية توظيفها بإتقان لرسم مشهد بصري حاد الملامح . وعلى سبيل المثال لا الحصر، نأخذ قصيدة (رعب) لسعدي يوسف، في هذه القصيدة " ثمة مشهد بصري تصفه القصيدة، لكن انقلاباً في المشهد يحدث عندما يتحرك الشخص الذي يتولى الوصف في اتجاه المشهد الموصوف"(٣٤):

تأملتُ حصى الشاطئ

وجمعتُ من الودع عشراً

وضعتها في جيبي.

وحين جلستُ إلى الطاولة أتأملها

تحركت كلّ ودعة في اتجاه... (٣٥)

في هذا المشهد يذكرنا سعدي يوسف بالنساء الغجريات اللائي يستعملن الحصى بطريقة خاصة فيها شيء من السحر الذي يخفى على الآخرين لمعرفة ما يخبئه لهم المستقبل، فيطلقن على الحصى مفردة (ودع)، وذلك من الممارسات اليومية المألوفة المعتادة في حياة الغجر حين يأتون الى المدينة. غير أنّ سعدي يوسف نقلها من مألوفيتها وأدخلها في جو شعري عجائبي مفاجئ ناجم عن المزاوجة بين الواقعي والسريالي، حين تتحول الأشياء عن طبيعتها المعتادة بطريقة فانتازية**، وفي الغالب، يأتي ذلك في نهاية المشهد ليصدم القارئ ولتكتمل بذلك شعرية النص. وفي ذلك يكون سعدي أكثر اقتراباً من " أسلوب ريتسوس المميز في أعماله المتأخرة هو جعله البساطة والصفاء يتعايشان مع الغموض والتعقيد والكابوس"(٣٦)،كما في هذا المشهد من قصيدة ريتسوس(حول البئر)، المرسوم بعناية فائقة ،والمصفّى بمصفاة شعرية عالية الدقة من شأنها، حسب ما يقول الشاعر والمترجم المصري رفعت سلّام، أن تخلّص القصيدة: "من كلّ الزوائد فلا يتبقى غير نواة صلبة، كثيفة، لها رنين خيالي تتكثف فيه كلّ أصداء الخيالات الفانتازية (٣٧) :

النسوةُ الثلاث جلسن حول البئر حاملات أباريقهن.

أوراق حمراء كبيرة سقطت على شعورهن وأكتافهن.

شخصٌ ما يختبئ خلف أشجار الدلب رمى حجراً.

الإبريق انكسر. الماء لم يندلق؛ وظلّ ساكناً،

يلمعُ وينظرُ في اتجاه مخبئنا. (٣٨)

في هذا المشهد، أو في غيره من المشاهد الريتسوسية العجيبة العابقة بأجواء الحياة اليومية المعتادة لبسطاء النّاس وبقية الكائنات المألوفة، يشعر القارئ في بداية الأمر أنّه في أجواء مألوفة فيستسلم لوعيه التقليدي فيواصل الطريق مع الشاعر، باسترخاء، فيتوقع أنّ الشخص المختبئ خلف الأشجار ليس سوى مشاكس، أو بصّاص على النساء الثلاث، لكنّ الذي حدث هو غير ما ينتظره أفق القارئ، حين رمى ذلك (الشخص) حجراً

فانكسر الابريق و(الماء لم يندلق، وظلّ ساكناً، يلمع وينظر في اتجاه مخبئنا)، فانكسرت معه آلية التلقي لدى القارئ بهذا الحدث المدهش والمباغت الذي استفزّه وحطّم وعيه التقليدي وأجبره على أن يفكر في جمع الشظايا المتكسرة لدوال الصورة، وان يستفيق من خدره المذعن الى صحوة الوعي المتأمل.

تلك هي الصورة الشعرية التي تكسر أبنية للوعي، لتتولد أبنية أخرى، فيصبح القارئ مشارك، بمعنى، أو آخر، في طقس الأداء الصوري(٣٩). إنّ الإبداع في هذه الصورة ما كان ليكون على هذا النحو لولا خيال ريتسوس المبدع ولولا هيمنته على أدواته الفنية بطريقة مدهشة ومفاجئة تصدم القارئ من خلال تتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في القصيدة. فريتسوس، عادة ما، يبني المفارقة ويترك لوعي القارئ تدبر ما يستخرج من صور، أو أفكار، أو دلالات، أو ما يحيل اليه السياق، ذلك عندما يغيّر مجرى الأشياء عن وضعها الطبيعي، عندما جعل الماء، في الصورة، لم يندلق بل ظلّ ساكناً، ثم عمقّ من الصدمة أكثر حين أنسنَ الماء فجعله(ينظر باتجاه مخبئنا) وهي صورة مدهشة بامتياز. يبدو من الواضح أنّ ريتسوس لا يكتب القصيدة العالمة التي تفلسف الحياة، وإنّما ينطلق من الحياة نفسها في بساطتها تارة، وفي تعقيدها تارة أخرى، لكي يحولّها إلى تجربة تتضح شعراً. ومن هذه الحقيقة تتضح، الى حد بعيد، صورة الشاعر ورؤياه، فهو يتعامل مع الأشياء من زاوية حسيّة ودنيوية: فكلّ الأشياء لها ملمسها الحقيقي في الوجود، ولهذا فهو لا يميل الى التجريد والذهنية والتفلسف، ولا يحرّض عواطفه، أو يبتزها، بل يصنع تجربته الشعرية من مواد وخامات عينيّة ملموسة، من أفعال وحركات وصور ومشاهد ومرئيات وأصوات، (٤٠).

وقد لاقت تلك الطريقة في بناء القصيدة الريتسوسية صدى واسعاً في الشعر العربي الحديث، لاسيّما في الشعر العراقي، عند شعراء السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين حيث "أخذت الأشياء الصغيرة مكانة لم تكن لها من قبل، ترجل الشاعر من العناوين الكبرى الى الجزئيات التي يتعثر بها في نهاره وليله وهبط من اليدين الى الأصابع من

النجوم الى الحصى وأدرك انّ التعالي عن عالم يبهظ حواسه هو تعال غير شعري"(٤١).

إنّ قصيدة الشاعر عدنان الصائغ، التي عنوانها (فوضى) تُعدّ من القصائد الأكثر تمثيلاً لتلك الخصائص، فهي قصيدة تتناول الحياة اليومية بتفاصيلها وجزئياتها الصغيرة والمهملة في قاع الحياة:

كتبٌ، متناثرةٌ في أرض الغرفةِ

فوق سرير النومِ، على طاولة الأكل

معجون حلاقة ...!

أزهارٌ ميتةٌ في السندانةِ...

قنينةُ خمرٍ للنصفِ..

وقلبٌ كالمنفضةِ المملوءة بالأعقاب، يغطّيه دخانُ الكلمات

في قعرِ الكوب بقايا شايٍّ متيبسْ

وبقعر الروحِ بقايا حزنٍ متيبسْ

صورةٌ مارلين مونرو لُصقتْ بالصمغِ على البابِ

سريرٌ في فوضى دائمةٍ

قمرٌ في الشباكِ

حذاء

كبسولٌ للقرحة،

أقلامٌ سيئةُ الصنعِ

قصاصاتُ جرائد

ذقنٌ كثّ لم يُحلقْ

مذياعٌ مازال يثرثر...

حلمٌ مكسورٌ..

و.....و.....و.....

و.....

لو تدخل سيدتي الآنَ

فمن أينَ ستبدأُ...

بالترتيب !؟(٤٢)

هذه القصيدة تشبه في بنائها قصائد ريتسوس القصيرة التي يتوضح فيها "كيف يمكن لريتسوس أن

يستدعي الحياة اليومية في اليونان الحديث – كما لو كان أمامنا سجل من اللقطات – لا للأشياء المميزة فنياً، وإنّما لأشخاص وأماكن، وأحداث عادية جداً وممارستها واقعياً"(٤٣)،وقد تمثل ذلك في العديد من قصائده، منها: "المهجور"(٤٤) و "من لذاكرة"(٤٥) و(استعداد)،والأخيرة هي الأكثر تأثيراً في قصيدة عدنان الصائغ، آنفة الذكر، والأكثر من حيث المحاكاة، يقول ريتسوس :

قواميس أسبرين أشجار أوراق حمراء صفراء

تفعيلات موقتة مهدئات مسكّنات مواصفات

سوء تفاهمات تحولات انتقالات انحرافات

أوراق مزيد من الأوراق أكداس أوراق

على الطاولة على الكراسي على الفراش قوائم قوائم

قوائم كهرباء قوائم ماء قوائم هاتف قوائم مكتب الضرائب

مدفوعة منذ سنين قوائم لم تسوّ بصورة نهائية من ديون

غير مثبتة ديون سرّية أشياء بنسختين بثلاث نسخ

مطبوعة بالآلة الكاتبة مسحوبة بالاستنسل مطبوعة طبعاً رديئاً

نسخ كاربون بخط غير ماهر ويد غير مترددة نسخ من نسخ

لا تتكلم لا تشك ما فائدة النوم يجب أن تستيقظ مبكراً في الصباح

أنظر كم الساعة رتّب أوراقك قدح ماء على الكرسي

جوارب على الكرسي اذهب الى السوق لتشتري صبغ تلميع

صبغ أحذية أسود تصبغ به حذائك تصبغ يديك ووجهك في المطبخ

حتى لا يخمن جباة الضرائب أنك كنت مستعداً، بهذا السواد،

بهذا الجمال.(٤٦)

إنّ هذه الصور المتناثرة، بطريقة الكولاج المرسوم باللغة، والملتقطة من الحياة اليومية، ليست

جديدة في الشعر العربي الحديث، فقصيدة عبدالوهاب البيّاتي(سوق القرية)،هي نموذج مبكر لهذا النوع من الشعر المتأثر بالمدرسة الايماجية (التصويرية)، ففي (سوق القرية) تتراكم أجزاء الصورة الكلية من مرئيات مألوفة :

الشمس والحُمر الهزيلة والذباب

وحذاء جنديٍّ قديم

يتداول الأيدي. وفلاحٌ يُحدقُ في فراغ :

"في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء"....إلخ (٤٧)

إنّ ذلك التراكم في الصور التي تبدو فيها كلّ صورة منفصلة عن الأخرى، كما رأيناها في تلك القصائد، لا يعني أن الشاعر يأتي بها مجاناً، وينثرها بطريقة عشوائية، وإنّما نوع التجربة الشعورية وتعدد زواياها، يتطلب ذلك الأمر، فالصورة الواحدة لا تكفي لتغطية كلّ أبعاد التجربة، ولا لاستكمال نضوجها الفنّي، فالعمل الشعري من هذا النوع يتطلب أن " تحتاج كلّ زاوية من زوايا التجربة صورة ملائمة لها وليس هناك ما يدعو لِأن تنتمي هذه الصور المختلفة إلى ظاهرة واحدة منتظمة، فحين يريد الشاعر التشيلي بابلو نيرودا أن يصوّر أحد جوانب تقززه من الحياة، فهو يبتعث، وبدون مقدمات، سلسلة من الصور التي توحي بمختلف أحاسيسه دون أن يحتاج الى التأليف بينها في صورة واحدة :

هناك طيور بلون الكبريت وامعاء مخيفة

تتدلّى من أبواب البيوت التي أكرهها

هناك أسنان زائفة منسية في أقداح القهوة

هناك مرايا لا بدّ أنّها بكت من الحزن والخوف

هناك مظلّات في كلّ مكان، وسموم، وسرر بشرية"(٤٨)

ولعل قصيدة الشاعر رعد عبدالقادر (سعداء للمطر) هي امتداد لهذه الطريقة في الكتابة الشعرية التي تستدعي بعض الصور المألوفة في الحياة اليومية والتي تُرجّع صدى أسلوب ريتسوس في

إقامة معمار شعري من تفاصيل الحياة اليومية، وبنبرة خافتة محايدة تميّز بها شعراء قصيدة النثر:

سعداء للمطر

السيارة الحمراء جثمت في حفرةٍ عند ناصية الشارع

الحريق شبّ في مقبرةٍ قرب الجسر

النوارس حلقت في المطر

المدينة البيضاء تطلّ نوافذها على النهر

المرضى ينظرون الى المطر من خلال زجاج النوافذ

الممرضات يضعن صحون الحساء على الطاولات المستطيلة...الخ (٤٩)

استناداً الى الصور التي رأيناها، في القصائد، آنفة الذكر، يتبين لنا أنّ معظم ما يكتبه شاعر اليومي والمألوف، أو التفاصيل اليومية، يميل الى الدقة والتوثيق اليومي والإيماءات الفوتوغرافية والتفاصيل العابرة.

٤- المزاوجة بين الاسطوري واليومي :

نستطيع أن نلمس تأثير ريتسوس على شاعر آخر هو الشاعر رعد عبدالقادر،(٢٠٠٣ - ١٩٥٣)،وهو شاعر ريتسوسي بامتياز، يكتب قصيدة التفاصيل اليومية الريتسوسية، ،،تأثراً بالشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، حتى أنّه سلك طريقته في غزارة الإنتاج الشعري ،فإذا رجعنا الى شعرهما سنلمس أنهما يحرصان على كتابة قصيدة واحدة، أو أكثر في اليوم الواحد، حسب التواريخ المثبتة في نهايات القصائد. ففي مجموعة رعد عبد القادر (رأس فوق رأسه شمس)،قد حفلت هذه المجموعة بتواريخ يومية متكررة لقصائد متتالية ولدت من حرارة التجربة الشعرية المتوهجة ولادة عاجلة غير أنّها، تبدو، مكتملة. وقد أعلن رعد عبدالقادر عن إعجابه بريتسوس وتأثره به، حين كتب قصيدة عنوانها،" يانيس ريتسوس"(٥٠).

ففي واحد من أكثر نصوص رعد عبدالقادر تأثراً بريتسوس، عنوانه (رسالة موقوتة)، وهو في الحقيقة، المقطع الخامس من قصيدة طويلة عنوانها (حوادث)،أي الحادثة الخامسة :

أطراف الرجل الاصطناعية أخذت تتحرك

الزهور المعدنية أخذت تتفتح

شمس الظهيرة في الصورة أخذت تتوهج

زجاج النافذة أخذ يتحطم

الكرة الحجرية أخذت تتدحرج

الكأس على الطاولة

العصفور في القفص

الحشرة على الحائط

كانت يدٌ تدفع بالرسالة من تحت الباب

كان صوت انفجار مروّع (٥١)

في هذا المشهد يعيش القارئ أجواء ريتسوس المفعمة بأنفاسه الحارّة، كما هو واضح في الوصف التفصيلي للمشهد البصري وتأخير الضربة النهاية في القصيدة وتهيئة القارئ لاستقبال النمو المفاجئ الأخير الذي يصدم القارئ ويعصف بوعيه، ليبعد عنه احتمالات خَدَر التوقع وسلبيّة الوعي التقليدي. إنّ شعرية النص تكمن في أنّها لا تأخذنا، في مداها، الى النهاية في اشباع فضولنا في معرفة المزيد من المشاهد، أو الحالات والوقائع، إذ سرعان ما يحدث انقلاب على أفق توقعاتنا الذي تهيؤه لنا تتابع سلسلة الاحداث، فلا يدعنا هذا الانقلاب نهنأ بالمضي في تتبع الاحداث، فيباغتنا ب–(انفجار مروع)!،يكسر أفق توقعاتنا ويجعلنا نستعيد وعينا من الصدمة التي فاجأتنا. ولكن يجب أن نقول: أنّ رعد عبدالقادر كان أشد تأثرا، في أعمال ريتسوس المتأخرة التي تمزج بين الواقعي والاسطوري. وقد كان ذلك التأثير واضحاً في العديد من قصائده التي تضمها المجموعات الثلاثة، "قصائد الساحة، شائعات سوق يحيى، صقر فوق رأسه شمس"(٥٢)، لكن الاقتراب من عالم ريتسوس يصل ذروته في المجموعة الأخيرة. فأيّة قراءة فاحصة لتلك المجموعة سنرى أنّ معظم نصوصها تستفيد من أسلوب ريتسوس، في اختيار العنوانات والنبرة الخافتة المحايدة وفي المزاوجة بين اليومي واللامعقول، أو بالأحرى استنبات اللامعقول وغير المتوقع من المشهد اليومي المألوف. ويمكن أن ندلّ على تلك الطريقة في الكتابة الشعرية، على سبيل المثال لا الحصر في قصائد:" قمر وحروب، دفن الجثة ، أمام أفران الخبز الحجرية، بحيادية باتجاه هدف غامض، نصب تذكاري لضوء القمر"(٥٣)

،أمّا قصيدة "بينلوب"(٥٤)، فيبدو أنّها قد كُتبت بوحي من قصيدة ريتسوس المعروفة "يأس بينلوب"(٥٥)، أو بالتوازي معها. في تلك النصوص يقترب رعد عبد القادر من أسلوب ريتسوس الذي يتمثل في "غياب النبرة الذاتية وسيادة للنبرة الحيادية حيث يكون الحدث، أو الآخرون، أو الأشياء، هم أبطال المشهد الشعري، كما أنّ القصيدة الريتسوسية تتمتع بغزو عالم السرد وبناء حكاية من المشهد الشعري الذي تصفه"(٥٦). بمعنى أنّ الحكاية، في النص "بوصفها رؤية شعرية ذات مدلول أعمق من(الحكاية) نفسها"(٥٧).،يمكن أنّ نلمس تلك المواصفات والخصائص ،في أكثر من قصيدة من مجموعة (صقر فوق رأسه شمس)،فلنمثل لها في قصيدة (دفن الجثة) :

لقد تأخروا في العودة

وضعت العجوز صحن الحساء على الأرض

كانت المهمة شاقةٌ للغاية

لماذا تأخروا ؟ لأي طارئ ؟

ذهبوا ليدفنوا جثة الشمس في الجبل

كانوا ينقلون أقدامهم بصعوبةٍ

كانت برك الجليد تتكسر تحت أقدامهم

كانت الأغصان تتكسر في أيديهم

كانت بنادقهم تسيل في غسق الثلج

على ظهورهم

كانت العجوز تحرك الملعقة

في صحن حساء فارغ (٥٨)

من القراءة الأولى، لهذه القصيدة، يشعر القارئ بأجواء غريبة موغلة في السحر والغموض في إطار حكاية فيها شيء من الفانتازيا مزج فيها الشاعر الواقع بالخيال، تتصاعد فيها الرغبة في الواقع وامتزاج الحلم بالواقع. إنّها حكاية أناس تأخروا عن العودة بسبب مهمه شاقة، تُرى أيّة مهمة يائسة هذه التي دفعتهم الى أن يذهبوا(ليدفنوا جثة الشمس في الجبل)!،فخيّم الظلام وتجمدت الأرض، فما عادوا يرون مواطئ أقدامهم لذلك كانوا(ينقلون أقدامهم بصعوبة).

من الملاحظ، أنّ الشاعر يلتقط بعض يوميات الحياة وتفاصيلها الجزئية ويحولها إلى أجواء غرائبية وإلى حالات يسبح فيها الرمزي والمجازي في بحر من الدفء والإيحاء. وبما أننا نعيش الواقع في كل لحظة، فهو بحكم التكرار لا يلفت انتباهنا، إذ ليس فيه ما يخلخل سكون حياتنا الروتينية اليومية، ولذلك فإنّ كل غريب ومثير ومدهش يستوقفنا ويشدنا ويلفت انتباهنا إليه بقوة، وعلى سبيل المثال لا الحصر، في هاتين الجملتين المجازيتين الجريئتين: (ذهبوا ليدفنوا جثة الشمس في الجبل)،(كانت بنادقهم تسيل في غسق الثلج)،والجرأة تكمن في مفارقة الجمع بين المتباعدات التي تستفز القارئ وتخلخل وعيه الروتيني، كما تمثل في سياق التركيب الاضافي الاستعاري (جثة الشمس) و (غسق الثلج)،أو في إسناد الفعل الى غير فاعله (كانت بنادقهم تسيل في غسق الثلج).تلك الاستعارات الباهرة التي تثير الدهشة، بسبب لامعقولية حدوثها، من شأنها توليد "معنى يطلع من قلب المشهد اليومي، ولكنه يتجاوزه في الوقت نفسه إلى عالم الحلم والخيال الجامح"(٥٩) لبناء مشهد شعري بملامح فانتازية فيه من العمق والإيحائية الشيء الكثير، ويبدو أنّ ذلك راجع الى اتساع "الرؤية الإبداعية للشاعر ومدى قدرته على تحويل الواقع الموضوعي إلى اسطوري خيالي شعري خاص بالنص"(٦٠).

ويبدو أنّ رعد عبدالقادر في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى قد تنبّه الى واحدة من أهم تقنيات ريتسوس الشعرية وهي "مزاوجة الاسطوري باليومي وإيقاظ دهشة القارئ في محاولة من الشاعر تنبيه القارئ الذاهل الى الغنى المدهش الذي تنطوي عليه الأشياء العادية والمشاهد اليومية المتكررة"(٦١). منذ ذلك الحين أصبحت رؤية رعد عبدالقادر للعالم رؤية مأساوية تمتزج بسخرية لاذعة في عالم فانتازي تخرج فيه الأشياء عن نطاق المألوف وتتحرك في عالم غير عالمها الطبيعي في الحياة "في سياق مدهش وغير متوقع يكسر آلية التلقي عند القارئ، ويشحذ لديه مَلَكة التصور التي شوهتها العادة، أو نالت من حدتها"(٦٢)،كما، هو الحال، في قصيدة (قمر وحروب)، التي تتكون من ثلاثة مشاهد مرقمة:

١

قمر ومدارس

القمر في الأرض

والمدرسة في السماء

ثمة في الساحة المكشوفة أحجار كريمة

وصفٌّ طويلٌ من الأشجار

في المستشفيات تقرع أجراس الطفولة

في الشوارع تدور عجلات الغبار

في البيوت تقفز الأحلام من النوافذ

بلا تلاميذ

الطيور في الخنادق

والظهيرة بلا أمهات

٢

الطيور الورقية تمرّ على وجه قمر الحروب

خيطها يلتفُّ بجسد الليل

ودمعة كبيرة تسقطُ من عين القمر

على جرس المدرسة

وثمة يدٌ مقطوعة الأغصان

٣

المدارس ذهبت الى الحرب

وورودٌ كثيرة نبتتْ على مقاعد الدراسة

وأمطار على السبورات

وفي الليل كانت الأجراس

تقرع بانتظام . (٦٣)

القراءة الفاحصة والمتأنية لتلك المشاهد، ستجد أنّ تلك "اللمسة السريالية لازمة في تشكيل تحولات هذا العالم، خصوصاً على مستويات الربط المفاجئ بين العناصر المتباعدة، والتدمير المتعمد لحواجز المدركات وتصنيفات العقل، ومن ثم إطلاق سراح التراسل بما ينقلب بالتداعيات الحرة الى كتابة تلقائية يحركها اللاوعي، فتفضي الى صور" (٦٤)، من قبيل:

الطيور الورقية تمرّ على وجه قمر الحروب

خيطها يلتفّ بجسد الليل

ودمعة كبيرة تسقطُ من عين القمر

على جرس المدرسة

وثمة يدٌ مقطوعة الأغصان

في أغلب قصائده ذات المنحى الريتسوسي، يتيح رعد عبدالقادر الحرية لمخيلته الشعرية الواسعة لبناء مشاهد سريالية باهرة، تنبثق من جسد الواقع ومن لحمه لتمنح نصه كثافة عالية وتزيد من مسافة التوتر – الفجوة وتصعّد من منسوب شعرية النص. ولا ننسى أنّ هذه المجموعة، أعني(صقر فوق رأسه شمس) هي قصائد نثر، وأنّ قصيدة النثر، بطبيعتها، تمتلك مساحة واسعة من الحرية يستغلها الشاعر في الكسر المتعمد لأفق التوقع الرومانسي لدى القارئ، عندما يخلع الغلالة الرومانسية عن وجه القمر، عن طريق الاستعارة التي يصوغها التركيب الاضافي (وجه قمر الحروب)،والصدمة في مثل هذا السياق متعمدة وظيفياً، هدفها القضاء على الآثار المتبقية في الذاكرة الجمعية من الترابطات الوجدانية للتوحد الرومانسي، التي تحملها مفردة القمر في وجدان القارئ حيث لا شعور بالحزن ولا بالوحدة، كما عوّدنا الأدب الرومانسي.

وعند مراجعة مجموعة(صقر فوق رأسه شمس) سنجد المفارقة هي الصفة المتكررة للتجليات المتغايرة للجمع المفاجئ بين المتباعدات، في أغلب قصائدها، حيث يفعل المجاز فعلة في الجمل الشعرية بما ينقض المسلّمات العرفية والإدراكية، فالشاعر، كما يبدو، مغرم باقتناص المتباعدات، بحيث لا يتردد في الجمع، بطريقة ساخرة، ما بين(القمر) و(الحرب)، بل أنّ السخرية تبدأ من العنوان(قمر وحروب)، وهو عنوان يتلاعب بتوقعات القارئ العاطفية ويستفز وعيه. الى جانب ذلك، يستند رعد عبدالقادر الى المنطق المقلوب الذي يخلق عالماً فانتازياً لا تتطابق فيه الأشياء والموضوعات مع صورها المرجعية التي تعارفنا عليها وتواضعنا، بل تكتسب معاني وخصائص جديدة، مثيرة ومدهشة وخيالية، عندما يضع الشاعر:(القمر في الأرض) و(المدرسة في السماء) و(الطيور في الخنادق) ويجعل(الظهيرة بلا أمهات)،أو عندما يجعل(دمعة كبيرة تسقط من عين

القمر على جرس المدرسة). إنّ غياب المنطق، هنا، هو صورة أمينة لغيابه في الواقع المعيش، بفعل انقلاب الموازين التي جعلت الشاعر أن يمزج التراجيديا بالسخرية اللاذعة، وهو أمر لم تعتد عليه القصيدة العراقية الحديثة التي عُرفت بجديتها وصرامتها في رؤيتها للواقع. والقصيدة، في الواقع، إسوة بقصائد عديدة حوّلت الواقعة اليومية الى واقعة شعرية من شأنها تحويل الواقع المألوف الى واقع مجازي، ذلك الواقع الغرائبي الذي لا يكفّ رعد عبد القادر، عن استفزازنا به في العديد من صوره الاستعارية الممعنة بجسارتها المجازية عندما يقول:

المدارس ذهبت الى الحرب

وورود كثيرة نبتت على مقاعد الدراسة

وأمطار على السبورات

تذكرنا تلك الصور بأسلوب ريتسوس وقدرته المذهلة في استعمال المجاز بوصفه أثراً مهماً وحساساً في العديد من نصوصه الشعرية، سيّما فيما يتعلق باستحضاره لجزئيات الحياة اليومية.

إنّ ريتسوس باستعماله المجاز، أو التشبيه بأسلوب مقنع يقرّب الى مشاعرنا العوامل غير المفهومة قبلاً لموقف غير عادي وواقعي بحيث نصبح قادرين على استيعابها، فنسمع الصيحة ونرى الدهليز ونشعر بالشرك الذي أوقعنا فيه الصوت كما لولم يحدث لنا من قبل، هذا ما عبر عن الصيحة التي تبقى:

"... مسمّرة في الدهليز المعتم

مثل عظم كبير لسمكة في حلق ضيف مجهول"(٦٥)

يستفيد رعد عبدالقادر، في بعض قصائده، من عالم ريتسوس الشعري في رسم المشاهد السريالية ذات الطابع الكابوسي وذلك ب–تحويل الواقع الى كابوس بالتدريج، وهو الاسلوب الأثير عند ريتسوس "حيث البساطة الظاهرة والتألق البارز

يتعايشان بغموض وتعقيد أقرب الى شكل الكابوس"(٦٦).

وثمة قصائد لرعد عبد القادر تقترب أكثر إلى ذلك الاسلوب، هي: (أمام أفران الخبز الحجرية)،

(علاقات)، (شجرة وأطفال)، ويبدو لنا أنّ الأخيرة خير مثال على ذلك:

حين استيقظ وجد أنّ شجرة نبتت من ضلوعه

وأفعى تخرج من فمه، وناراً من أطرافهكان مربوطاً من وسطه الى مصباح في سقف الغرفة

كانت ثمة إصبع تضغط على زر المصباح

كان المصباح يتوهج بالسائل الأبيض

كانت الأفعى تسبح في الضوء

كانت الشجرة تتعرى للنار

وثمة يد تزرق المصل في وريده

فتمتلئ عيناه بالفراشات

حين نام

كان ثمة أطفال يتسلقون سياج المقبرة

وشجرة جرداء (٦٧)

هذه مشاهد " كافكوية "(٦٨) مفعمة في أجوائها الكابوسيّة الراعبة التي تقترب أكثر في تصويرها من اسلوب ريتسوس في أعماله المتأخرة" في المزاوجة بين اليومي واللامعقول، أو بالأحرى من استنبات اللامعقول وغير المتوقع من المشهد اليومي"(٦٩)، ذلك الاسلوب الذي تجسد بوضوح في قصيدته(المُسرنِم والآخر)*** :

لم يستطع أن ينام طيلة الليل

أصغى إلى وقع خطى المُسرِنم فوق في الطابق العلوي

كان صدى كل خطوة يتردد في جوفه بلا انقطاع،

مكظوماً غير واضح، وقف قرب النافذة منتظراً

لكي يمسك بالمسرنم عندما يسقط. ولكن ماذا

لو أنّه هو ايضاً شُد إلى أسفل خلال سقوطه ؟

ظلٌ

طائرٍ على الحائط ؟ ظلٌ نجم ؟ ظلّله ؟ ظلّ يديه ؟

سُمع صوتُ الارتطام على الرصيف الحجري

فجرٌ.

النوافذ فُتحت. تراكض الجيران .وكان المُسرِنم

يركض على سلّم النجاة ليرى الشخص الذي

سقط من النافذة.(٧٠)

ذكرنا هذه القصيدة، لعلنا نقترب أكثر من عمق الأنفاس الريتسوسية وأثرها في قصائد رعد عبدالقادر من حيث طريقة بناء القصيدة وتشابه الأجواء الغرائبية وامتزاج الحلم بالكابوس، وهي محلّقة في ما وراء الواقع ،على الرغم من أنّها منطلقة من الواقع نفسة، سيّما في القصيدتين السابقتين اللتين تتشابهان في الأجواء ويكاد القارئ يراهما تتشبهان في الموضوع، وتختلفان في بعض التفاصيل والسياق الدلالي للقصيدة.

وعلى هذا الإساس يصح القول أنّ رعد عبدالقادر في مجموعته (صقر فوق رأسه شمس)،إن لم يكن في معظم قصائد تلك المجموعة يتناص مع نصوص ريتسوس بطريقة ذكية يخفي بها خيوط التناص الممتدة إلى عالم ريتسوس ونصوصه التي ألهمته كيف يتقن المعمار الشعري للقصيدة ويشدّ الانتباه إلى أهميّة المفارقة في الحدث، أو المشهد الذي يصفه في إطار حكاية "تعتمد على التخييل والتعجيب وهما قانونان من القوانين التي إنبنت عليها أفانين السرد في الثقافة العربية"(٧١)، ومن تلك الحكاية" يتولد البعد الاسطوري عن الكيفية التي يتعايش بها ما هو واقعي عادي ممكن الحدوث مع ما هو متخيّل وغرائبي"(٧٢). وقد تمثل ذللك في قصائد رعد عبدالقادر :(أمام أفران الخبز الحجرية) و(دفن الجثة) و(وشجرة وأطفال) وغيرها.

تأسيساً على ما تقدم، نستطيع أن نقول أنّ رعد عبدالقادر شاعر يعرف كيف يصنع، من تفاصيل الحياة اليومية ، تراجيديا ممتزجة بالسخرية المرّة، يمزج فيها الاسطوري بالواقعي، فتتولد عن ذلك مفارقة فانتازية مصنوعة بمهارة عالية تُحقق أعلى قدر ممكن من تجاوز المألوف، وخلق الدهشة عبر تصوير عالم جديد له منطق مختلف عن الذي اعتدنا عليه في الواقع، يمكن أن نمثل لذلك بقصيدة (مثنوية):

الأصابع تتحرك على زناد الحائط

البندقية المعلقة في غروب الشمس

تطلق النّار على موج الفراشات

الشجرة تغرق بالدم

الأجنحة تصطدم بقوةٍ بالحافة المسننة

للشمعدان

الشمعدان قرب رأس الرجل

الغارق في النور

يسقط في الظلمة (٧٣)

إنّ تلك الصور الاستعارية –الكابوسية، التي تهيمن على أغلب قصائد رعد عبدالقادر، قد تعبر، اذا استعرنا مصطلح هيجل، عن " وعي شقي "(٧٤)، ذي رؤية فلسفية أكثر من كونها تمثيلاً لمشاعر اضطهادية تقترب من حالات البارانويا المرضية، كما في التجارب الذاتية الخالصة. أو قد يكون مبعثها التشوه والتصدع الهائلين اللذين يطالان العالم بكلّ ما فيه من أشياء وظواهر محايدة، بحيث يبدو ذلك العالم مصدراً للكآبة والأسى ومبعثاً للكوابيس المرعبة في أحياناً أخرى، أو أنّ الشعور بضراوة الواقع وقسوته قد ولّد في أعماق رعد عبدالقادر إحساساً فاجعاً بالحياة، فحركة الأشياء والوقائع والظواهر الطبيعية المحايدة، قد غدت رؤية كابوسية لا تجلب معها سوى الويل والخراب.

وهنا، لا بدّ أن نقول أنّ تأثير ريتسوس لم يقتصر على الشعراء العراقيين وحدهم، وإنّما "يمكننا أن نتحدث بيقين تام عن ولادة نسل لريتسوس في الشعر العربي المعاصر"(٧٥)، يكتب قصيدة التفاصيل اليومية التي تحمل ملامح الأب وجيناته الشعرية، حسب ما يترجّع في نصوصهم من أصداء نصوص ريتسوس التي أدخلتها القراءة إلى ذاكرتهم الشعرية. ولكن مع ذلك، تبقى ترجمة سعدي يوسف لقصائد ريتسوس، وطريقة سعدي في كتابة القصيدة لهما الأثر الكبير في تهيأة التربة الصالحة لحدوث انعطافات جذرية في شكل القصيدة العربية وطبيعة الصور والمجازات، ولربما رؤية العالم، التي تنطوي عليها تلك القصيدة، مقتفياً، في ذلك، أثر ريتسوس" في حرصه على العودة بالشعر الى منابعه الاولى، حيث البساطة المقترنة بمعنى العمل الذي يصنع الحياة، أو الجمال الذي لا يتولّد إلّا عن تفاصيل

عوالم المهمشين الذين يشتفون معنى كلّ شيء تلمسه الحواس" (٧٦) .

هوامش البحث

١ – ينظر ذاكرة الشعر، سامي مهدي:٣٣٢

٢– سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة محسن:١٨١

٣–حجر الحروب، قراءة في الحداثة الشعرية، ياسين النصير:٤٨

٤– ينظر المصدر نفسه:٤٥ – ٤٦

٥– المصدر نفسه:٥١

٦– حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور:١٦٥

٧– ينظر: الشعر: الوجود والزمان، عبدالعزيز بومسهولي:١١٦

٨– ينظر: نفسه :١١٦

٩– ينظر: نفسه :١١٦

١٠– الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، د. عمارة ناصر:٦١

١١– نفسه :٦٠

١٢– مدخل الى كفافي، كازانتزاكي، ريتسوس، بيتر بيين، ترجمة: سعاد فركوح :١١٨

١٣– قصتي مع الشعر، نزار قباني:١٢١– –١٢٢

١٤– في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام:١٣٩

١٥– من الذي سرق النّار، خطرات في النقد والادب، د. إحسان عبّاس: ٨٣

١٦– المدرسة الإيماجية في الشعر الانكليزي الحديث، د. سلمان الواسطي:١٢

١٧– الرماد ثانية، تطور القصيدة الغنائية، د. كاظم الخفاجي:١٠

١٨ – فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم:٤١٢

١٩– ذاكرة الشعر، سامي مهدي:٣٣٢

٢٠ – الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، د. جابر عصفور:٢٨٤

٢١– سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن:١٥٥

٢٢– شعر الملموس، الحقيقة والأشياء، حكمت الحاج:٢٣

٢٣– التجربة الخلاقة، س. م. بورا:٦

٢٤– نفسه :٦

٢٥- شعرية التفاصيل، فخري صالح :٣

٢٦- إيماءات، يانيس ريتسوس، ترجمة: سعدي يوسف : ٣٣

٢٧- نفسه : ٣

٢٨ - ديوان سعدي يوسف ١٥٢/٢ -

٢٩- شعرية التفاصيل : ٣٧

٣٠ - نفسه :١٥

٣١ - في الطريق الى الحداثة، سامي مهدي :٢٤٩

٣٢- إيماءات:٨٧

٣٣- نفسه :٧٢

٣٤- شعرية التفاصيل :٢٤

٣٥ - نفسه :٥١

٣٦ - مدخل الى كفافي، كازانتزاكي، ريتسوس:١١٤

٣٧ - اللذة الأولى، يانيس ريتسوس،مقدمة المترجم:٦٤

٣٨ - شعرية التفاصيل:٧٨

٣٩ - رؤى العالم، جابر عصفور :١٩٥

٤٠ - الصوت الآخر: فاضل ثامر :٣٠٨

٤١ - أبواب ومرايا، خيري منصور :١٧٣

٤٢ - أغنيات على جسر الكوفة، عدنان الصائغ :١٧٣ - ١٧٤

٤٣ - مدخل الى كفافي، :١١٦

٤٤ - إيماءات :٨٧

٤٥ - نفسه :٧٢

٤٦ - نفسه :٥٦

٤٧ - ديوان البياتي مج ٢ :١٩٠

٤٨ - التجربة الخلاقة:١٤

٤٩- المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر: ٤١٢/٢

٥٠ - نفسه :٢٧

٥١ - نفسه :٣٢٤

٥٢ - نفسه :٢٢٩ - ٣٦١ - ٣١١

٥٣ – نفسه :٣١٤ – ٣١٧ – ٣٧٢ – ٤٠١ – ٣٨٩

٥٤ – نفسه :٣١٣

٥٥ – نفسه :٥٣

٥٦ – شعرية التفاصيل :٢١، ٢٢

٥٧ – تداخل الفنون، كريم شغيدل : ١٥٧

٥٨ – المجموعة الكاملة،رعد عبدالقادر،٢ /٣١١

٥٩ – شعرية التفاصيل :٢٥

٦٠ – البنى السردية في شعر سعدي يوسف، علي داخل فرج : ١٠٦

٦١ – سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل، فخري صالح :١٤٨

٦٢ – حول مسألة الغموض في القصيدة العربية الحديثة، وليد منير:١٠٠

٦٣ – المجموعة الكاملة، رعد عبدالقادر، ٢ /٣١٤

٦٤ – رؤى العالم، جابر عصفور :١٩٥

٦٥ – مدخل الى كفافي :١١٦

٦٦ – نفسه :١٣٩

٦٧ – المجموعة الكاملة، رعد عبدالقادر، ٢٩٥/٢ :

٦٨ – نسبة الى الروائي الألماني (التشيكي الأصل) فرانز كافكا (١٨٨٣ – ١٩٢٤) الذي اشتهر برواياته وقصصه المشحونة بالأجواء الغرائبية وباللامعقول، والمملوءة بالكوابيس، وبمفارقات ساخرة يصوّر فيها بشاعة الحياة وتشوهها، كما في روايته الشهيرة (المسخ).

٦٩ – شعرية التفاصيل :٣٢

٧٠ – نفسه :٣٦

٧١ – فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصي، محمد علي اليوسفي : ٢١٠

٧٢ – نفسه : ٢١٤

٧٣ – المجموعة الكاملة، رعد عبدالقادر، ٣٨٣/٢

٧٤ – ينظر: هيجل، أو المثالية الألمانية المطلقة، د. زكريا إبراهيم :٢٣٦

٧٥.– شعرية التفاصيل : ٣٤

٧٦ – الاحتفاء بالقيمة، جابر عصفور: ١١٩ .

*من الجدير بالذكر أن قصيدة سعدي يوسف (العصافير) على الرغم من أنها خرجت من معطف ريتسوس غير أن القارئ المتأمل سيجد ملامحها بائنة على قصيدة رعد عبدالقادر (ظلال مسنة)،فالقصيدتان تتشابهان في الموضوع وتختلفان في بعض التفاصيل والمفردات التي يتكون منها المشهد...ينظر المجموعة الكاملة، رعد عبدالقادر،٤١٢/٢

**(الفانتازيا):"كلمة فرنسية تعني الخيال، والوهم، والنزوة، الفانتازيا لحن موسيقي متحرر من قيود الشكل التقليدية"، عن كتاب :أدب الفانتازيا، مدخل الى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،١٩٨٩،ص:١٣٣،هامش١.ويعرفها صاحب معجم مصطلحات الأدب، بأنّها:" الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل والإخبار بحقائق في سرده، وإنّما يعتمد اعتماداً كليّاً على إطلاق سراح الخيال، يرتع كيف يشاء، بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القارئ"، عن كتاب: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، د. ط، بيروت،١٩٧٤،ص:١٦٦.

*** المُسرِنم: من يسير في الليل وهو نائم، وتلك الحالة تسمى في علم النفس، ب- (السرنَمَة).

المصـــــــــادر

١. أبواب ومرايا (مقالات في حداثة الشعر)، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

٢ . الاحتفاء بالقيمة، جابر عصفور، دار المدى، دمشق ،٢٠٠٤

٣.إيماءات،يانيس ريتسوس، ترجمة: سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية،١٩٧٨.

٤.الأعمال الشعرية، ٤، (حياة صريحة)، سعدي يوسف، دار المدى،دمشق،ط١، ٢٠٠٢.

٥.أغنيات على جسر الكوفة، عدنان الصائغ، منشورات آمال الزهاوي،بغداد،١٩٨٦.

٦ . البنى السردية في شعر سعدي يوسف، علي داخل فرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية ٢٠٠٥.

٧. التجربة الخلّاقة، س. م. بورا، ترجمة: سلافة حجاوي، وزارة الاعلام،بغداد،١٩٧٧.

٨. تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية،بغداد،ط١ ،٢٠٠٧ .

٩. حجر الحروب، (قراءة في الحداثة الشعرية)، ياسين النصير، دار المدى،دمشق،ط١ ،٢٠٠٨.

١٠. حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور،العودة،بيروت،ط٢ ،١٩٧٧ .

١١.حول مسألة الغموض في القصيدة العربية الحديثة، وليد منير، مجلة إبداع، القاهرة، ع٤، س١، إبريل،١٩٨٣.

١٢. ديوان سعدي يوسف،مج٢،دار العودة، بيروت،ط١، ١٩٨٨ .

١٣. ديوان عبدالوهاب البياتي، مج١، دار العودة ،بيروت،١٩٧٢ .

١٤.ذاكرة الشعر،(رؤى ومواقف ومراجعات، سامي مهدي)، دار ميزوبوتاميا، بغداد، شارع المتنبي، ط١، ٢٠١٣ .

١٥.الرماد ثانية،(تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، النصف الثاني من القرن العشرين)، د. كاظم فاخر الخفاجي، دار تموز،دمشق،ط١، ٢٠١٢ .
١٦. رؤى العالم، (عن تأسيس الحداثة في الشعر)، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨ .
١٧. سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، دار المدى، دمشق، ط١،٢٠٠ .
١٨.سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل، فخري صالح، ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن، تقديم وتحرير: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، العودة،بيروت،ط٢، ١٩٧٢.
١٩.الشعر:الوجود والزمان، (رؤية فلسفية للشعر، عبدالعزيز بومسهولي)، أفريقيا الشرق،٢٠٠٢.
٢٠.شعرية التفاصيل،(أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر)، دراسة ومختارات، فخري صالح، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط١ ،٢٠٠٩ .
٢١.شعرية الملموس: الحقيقة والأشياء، حكمت الحاج، مجلة الطليعة الأدبية،،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ع١،كانون الثاني/شباط، ١٩٩٩ .
٢٢.الصوت الآخر(الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافي العامة،بغداد،١٩٩٢ .
٢٣. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣ ،١٩٩٢ .
٢٤. فتنة المتخيّل:ج١،(الكتابة ونداء الأقاصي)، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ٢٠٠٢.
٢٥.فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، إصدارات الأكاديمية، سلسلة الرسائل،القاهرة،٢٠٠٥.
٢٦.الفلسفة والبلاغة:(مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي)، د. عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.
٢٧. في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط١، ٢٠٠٩.
٢٨. في الطريق الى الحداثة(دراسة في الشعر العراقي المعاصر)، دار ميزوبوتاميا، بغداد، شارع المتنبي،ط١، ٢٠١٣.
٢٩. قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني،بير١٩٧٣.
٣٠. اللذة الأولى، يانيس ريتسوس، ترجمة وتقديم: رفعت سلّام، الملحقية الثقافية اليونانية بالقاهرة، القاهرة،١٩٩٢ .
٣١.مدخل الى كفافي، كازانتزاكي، ريتسوس تأليف: بيتر بيين، ترجمة: سعاد فركوح، دار منارات،عمّان،ط١، ١٩٨٥.
٣٢.المجموعة الكاملة،ج٢،رعد عبدالقادر، اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،ط١، ٢٠١٣.
٣٣.المدرسة الإيماجية في الشعر الانكليزي الحديث، د. سلمان الواسطي، دوريات مجلة آفاق عربية (الفلسفة والثقافة)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، س٢، ع٢، مايس،١٩٨٥.
٣٤.من الذي سرق النّار(خطرات في النقد والأدب)، د. إحسان عبّاس، جمعتها وقدّمت لها د. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨٠.
٣٥ . هيجل، او المثالية الألمانية المطلقة، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ .