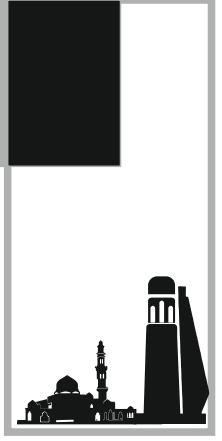

حين يتكلم التراب

٨١١,٠٠٩
أ. ٨٢٤ الامـــارة، علي
حين يتكلم التراب
علي الامارة، البصـــرة: .ديوان محافظة البصرة، ٢٠٢١.
٣٦٠ ص. ، ٢٤ سم
١. الشعر العربي–تاريخ ونقد، ٢. الشعراء– تراجم أ. العنوان.
م.و.
٤٠١١ / ٢٠٢١

المكتبـة الوطنيـة / الفهرسـة أثنـاء النشـر

رقـم الايـداع فـي دار الكتـب والوثـائـق ببغداد (٤٠١١) لسنـة ٢٠٢١

برعـايـة
محافظة البصرة

◇ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فإنه لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◇ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2021

علـــي الامـــارة

حين يتكلم التراب

قـــراءات نقديـــــة

2021

مُقَدِّمَة

قيل للثعالبي: لماذا لا تقول الشعر وانت اعلم الناس به؟ فقال: علمي به منعني من قوله!

وفي جواب صاحب «يتيمة الدهر» رسم لحدود النقد بوصفه علما يتطلب الالمام والتوسع بآفاق الادب وتاريخه وتقدير مكامن الابداع فيه.. كما فيه تصريح ضمني الى ان الشعر فعل ابداعي ينبع من الاستعداد الفطري العفوي والموهبة الخالصة التي يسبغها اللطف الالهي على بعض الناس دون غيرهم حتى لو تعلم – غيرهم – فنون الشعر وطرق كتابته ومدارسه ولغته وتاريخه فان الفاصل الذي سيحول بينهم وبين الشعر هو الموهبة..

فاذا كانت الصفة الغالبة على النقد انه علم فان الصفة الغالبة على الشعر انه موهبة..

لكن هناك منطقة يتداخل فيها الشعر بالنقد تداخلا يخدم الجانبين ويضيء افق العملية الابداعية الشعرية والنقدية معا.. فقد يمتلك الشاعر رؤية نقدية او شيئا من علم النقد ولا سيما ان الشاعر هو الناقد الاول لنصه، حيث يخضعه لعملية التقويم والتقييم، وأحيانا يحدد مكامن القوة والضعف فيه قبل تقديمه نصا.. بل احيانا يكون للشاعر رقيب نقدي يتقدمه في كتابة النص فيمنعه من الانحراف الى مناطق شعرية لا يقبل بها هذا الرقيب الخفي ولا سيما حين يكون مدججا بالوعي بفحوى الكتابة الشعرية وجدواها وبقيمة تأثيرها واضافتها الى التراث الشعري.

ولكن هذا الناقد الخفي يكون معنيا بنص الشاعر الذي يسكنه فقط.. فاذا طور الشاعر ادواته النقدية ووسع من افاقه في علم النقد والتحليل والرصد والمقارنة والاستكشاف فان ناقده الخفي سوف يخرج من معطف الشاعر ويعلن عن نفسه.

وسيكون هذا الناقد أقرب الى تحسس الابداع في العملية الادبية لأنه خرج من موقدها فهو اعرف بحرارتها كما انه جاء من منابعها فهو أقدر على معرفة مكامنها ومسالكها الخفية..

هكذا انا يدعوني النص الادبي فأسير تحت ظلاله الكثيفة حتى أصل الى نقطة الضوء فيه فأعلن عن نفسي متلقيّاً لديه رأي يقوله قد يسميه البعض نقداً او بحثاً او دراسة او انطباعاً او قراءة ولكنه عندي هو نص على نص هو بحث عن ضوء الظل في النص. انني ابحث عن لحظة الصفاء الخالصة في أفق النص فأكون عندها تحت سماء ملبّدة بالصفاء...!

الفصل الأول

جيل الثمانينات الشعري في العراق
كرسي بلا زمن...

شهادة من الداخل

هذه ليست بيلوغرافيا أو مسحاً تاريخياً لجيل الثمانينات أو تسجيل وقائع واعطاء الاسماء التي شاركت في تشكيل المشهد الشعري الثمانيني في العراق من خلال رسم خارطة الحركة الشعرية لتلك المرحلة الزمنية، بل هي نقل الهواجس المكبوتة والاشارة الى التفاعلات الداخلية للقصيدة الثمانينية من قلب الحدث الشعري المتواشج والمنبثق من قلب المشهد الحدثي او الزمني العام وصولاً الى خلاصة القصيدة او خلاصة الجيل عبر ارهاصات تأسيس خطابه الشعري.

فإذا كان مصطلح الجيل الشعري يطلق على مجموعة من الشعراء الذين يمتد انبثاق خطابهم الشعري من بداية عقد زمني حتى نهايته التحاقاً بجيل شعري اخر ينبثق خطابه من بداية عقد زمني قادم وهكذا.. فإن جيل الثمانينات الشعري في العراق هو الجيل الوحيد الذي لم يستوعب خطابه الاناء الزمني – سنوات الثمانينات – وساح خطابه الى عقد اخر هو عقد التسعينات وذلك لأن الاناء الزمني للجيل الثمانيني قد انكسر بشظايا الحرب التي جايلته وانتشر دخانها على امتداد العقد الثمانيني تقريباً فصادرت التسمية الجيلية زمنياً وجلست هذه الحرب على كرسي الزمن الذي كان من المؤمل ان يجلس عليه جيل الثمانينات الشعري، واستلبت منصته الخطابية او منبره الاعلامي والنفسي الذي يقول من خلاله صوته الشعري الخاص به.. فلم يعد امامه خيار سوى ان يقول كلمته على منصة – اخرى – ليست منصة جيل وانما هي منصة حرب فرضها عليه زمن اخر.

وهكذا ضغطت الحرب على الخطاب الشعري الثمانيني باتجاهين الاول هو الاتجاه الفني في القصيدة التي لبست الخاكي وعليها ان تشير الى انتمائها أكثر من اشارتها الى فنها لذلك تاجل مشروعها الفني البحت الخالص لان الشاعر الثمانيني دخل الى ساحة التسمية الجيلية او دخل الى بداية عقده الشعري من بوابة الحرب وتحت غبارها.. الحرب التي تريد من خطاب الشعر ان يكون ذا نبرة حماسة وتحريض واندماج مع معطياتها النفسية وانعطافاتها التاريخية بما يعزز الموقف الوطني للشاعر الثمانيني الذي هو بعمر الجندية بالتاكيد في تلك المرحلة.. أي ان الحرب تريد من الشاعر ان يكون جندياً شاعراً لا شاعراً جندياً، من هنا كان صعباً عليه ان يتامل تجربته من الداخل أكثر مما كان عليه ان يعيشها أولاً.. امّا التأمل فمؤجل تحت الغبار.. أي ان تؤجل اغلب الطروحات الفنية للقصيدة الثمانينية مقابل الطروحات الاخرى التي يريدها الموقف من الشاعر الذي يدفعه انتماؤه اليها..

وقد ضعفت وشائج التفاعل الثقافي مع حركة وتطور الشعر والنقد والفنون الادبية والابداعية الاخرى التي توسع من افق الرؤيا الشعرية وتغني التجربة عمقاً وفناً مع الشاعر الذي وضع خطواته الاولى على عتبات زمنه الجيلي فانهارت جسور الموجهات القرائية والمعرفية التي تاخذ بيد الموهبة وترتفع بها على سلم الفن الشعري المستمد فعاليته وحيوته من الطبع والالهام او الاستعداد الفطري لقول الشعر من ناحية، ومن الصقل المكتسب بهظم التجارب الشعرية الاخرى والتفاعل معها وبلورة الوعي بالثقافة الساندة للموهبة لتحقق المعادل الموضوعي للطبع والاكتساب ضمن التجربة الذاتية الشاعر.. فانقطعت اغلب الحبال التي تربط الطبع بالاكتساب، وحتى الطبع نفسه المبعد عن الاكتساب فإنه لم يحافظ على صفاء البئر التي ينهل منها الشاعر، بسبب غبار الزمن.. أي ان هذا الغبار لم يقف حائلاً بين الذات الشعرية ومباهجها المعرفية فحسب بل يكاد يزاحم هذه الذات على بريقها الداخلي، بريق الماس الشعري لذالك فان هذه الذات الشعرية اعتصمت بوعيها

الداخلي المعمق بالتجربة الحياتية الصعبة اكثر من تطلعها الى المعرفة الادبية المحيطة بالتجربة الشعرية الذاتية.. أي ان التجربة الثمانينية تجربة وعي مخمر في العقل الشعري.. تجربة تاجيل فني لكنه تاجيل اكتنازي يبحث عن فسحة صافية من الزمن واطلالة على العالم.. من خارج التجربة أي ان فنون الشعر عند الشاعر الثمانيني من انزياح وبلاغة وتكثيف ومفارقة وبناء كانت مظاهر حياتية لم تستكمل ادواتها الفنية اللائقة بها بعد. لذلك كان الشاعر الثمانيني يعيش الشعر و لا يكتبه يصنع الشعر ويركنه بعيدا في اعماق النفس فيكرس حالة التاجيل الفني للقصيدة.. كانت الذات الشعرية تنمي خميرتها الفنية وتحافظ عليها من الضغط الخارجي النفسي الشاغل، وكانت تخشى على لغتها الشعرية من ان يقولها الغبار والشظايا، ولكن الرؤية الشعرية كانت تتاصل وتنتظم وتتعمق داخل منابع الذات الصافية المراهنة على الزمن المؤجل المدفون في تراب الغيب. لقد كان التاجيل نفسه كنزاً تعول عليه الذات الشعرية وتخاف من ان تسلبها الحرب هذا الكنز الخفي فلا يصل الى لحظة الانفجار الشعري الموعود..

لم يكن هناك مكان لدفن هذا الكنز سوى الذات نفسها التي تعاني من هشاشة البقاء وقلق الوصول الى الضفة الثانية.. ضفة القول الشعري، اذ ليس هناك سوى معبر واحد هو حد السيف! وكان على هذه الذات – الجيل – ان تعبر محملة بالتجربة الشعرية الثقيلة والجديدة ولو باعلى الخسائر.. كان لا بد من العبور ولو بنصف جيل او بربع جيل، كان لابد ان يعبر مخبر ليخبر عما جرى شعريا..!

وحين انجلى الغبار وعبر الجيل او بقاياه بعد ان انتهى الزمن الجيلي – عشر سنوات – وحلت لحظة الانفجار الشعري ولمع الماس، كان لا بد من تعويض وحرق اسطورة المراحل الزمنية.. فكان ان احرقت المرحلة الكبرى المتمثلة بقصيدة التفعيلة في حرارة الانفجار الشعري لجيل الثمانينات ففي حين كانت قصيدة التفعيلة تنمو وتتطور وتتكرس عند الاجيال الشعرية الاخرى السابقة وخاصة خارج العراق

طرح جيل الثمانينيات في العراق مشروعه الاكثر اثارة وادهاشاً - قصيدة النثر - القصيدة المخمرة في الداخل صوراً ومفارقات وانزياحات واحداثا وأزمنة مهشمة.. وكل هذه كانت لا تحتاج الى الطبول والايقاعات والمارشات الشعرية التقليدية.. بل كانت تستدعي اللغة المكبوتة لتجعل من الشعر المعاش شعراً مكتوباً ومقولا، وكان الوسط الادبي المحيط بجيل الثمانينات نقاداً وادباء وشعراء من الاجيال الاخرى ينتظر من هذا الجيل - الثمانيني - شعرا يقوله بلغته التي عبر بها.. لغة الغبار والتاجيل والفقدان.. كانت الاذان الادبية كلها تصغي لما يريد ان يقوله هذا الجيل المهدور دمه وزمنه.. كان وجع الجيل شعرياً لا يحتاج الى تزويق لفظي واقنعة لغوية او خدع موسيقية ترفعه الى سطح المشهد الشعري فكان مشهده الشعري ينم بوضوحه وقساوته عن مزايا الماس المدفون الذي فسر لمعانه ضرورة احراق المرحلة الكبرى، مرحلة البذخ اللغوي والثياب الوصفية الفضفاضة وان كانت تسبح في فضائها الفني في الشعر.. لقد جاءت قصيدة النثر الثمانينية بفضائها الغني الخاص المنبثق من روح الشعر المعاش اولاً والمكتوب ثانيا.. لذلك رفضت الوصايا على الشعر والتلمذة الباهتة على كراسي الاغتراب الذاتي.. كانت ذات الجيل الشعرية أعمق من ان يغترب عنها او يسلم قيادها الى الابوة الشعرية النمطية، ولكنه - الجيل - لم يعان من عقدة العقوق الشعري بل كان احساس الثمانيين واثقاً بانهم ابناء بررة للشعر فقط لا للشعراء.

وحين اعادت لهم الحرب منصتهم رفعوها على مسرح السلم واقاموا مهرجانا(*) كان بمثابة منعطف تاريخي في الشعر العراقي الحديث... انه ملتقى الشعر الثمانيني الذي اقامه منتدى الادباء الشباب عام ١٩٩٢... هذا الحدث الشعري والثقافي الهام الذي عده البعض مؤامرة على الشعر العراقي.. وفي الواقع كانت هذه «المؤامرة»

* المهرجان جرى تنظيمه بمبادرة شجاعة من خالد مطلك وبمعارضة شديدة من وزارة الثقافة ولكن بتأييد صامت من حميد سعيد.. وبقيت تكاليف اقامته ديونا لفندق بغداد ضاعت بين خالد مطلك والمنتدى الذي جرى حله فيما بعد حيث رفضت الوزارة التسديد للفندق...

التي خطط لها الشاعر «عبد الزهرة زكي» ونفذها الشاعر «خالد مطلك»، كان لا بد منها لأحداث انقلاب على السلطة الشعرية السائدة انذاك فكان هذا المؤتمر الشعري تتويجاً للجهود الخفية الناشطة في كواليس القصيدة العراقية. ولنقف قليلاً عند هذا المهرجان الذي استمر اياماً فقد كان اشبه بالبيان الثوري الذي القته قصيدة النثر على مسامع الشعر العراقي وبالحقيقة على مسامع الدولة العراقية فقصيدة النثر تحمل ضمن تمردها العام تمردها السياسي لأنها لا تسير ضمن الخط التحريضي والحماسي الذي تريده منها الحرب انها قصيدة حرب بطريقة اخرى طريقة الكلام عن آلام الحرب وافرازاتها طريقة مواجهة مع الحرب لا طريقة سير في ركابها من هنا كانت الدولة تتحسس من قصيدة النثر فكان ذلك المهرجان يشكل تحدياً لتوجهات الدولة الاعلامية فالمديح والتحميس لا يليق بقصيدة مدفونة عشر سنوات في تراب الغيب. وقد دُعي الى ذلك المهرجان اغلب شعراء الجيل الثمانيني من داخل العراق كما دُعي كل نقاد العراق وادبائه قبل بدء الهجرة الثقافية الى خارج العراق منهم «ياسين النصير» و«فاضل ثامر» و«حاتم الصكر» وغيرهم بل كرّس نقاداً جدداً مثل «ناظم عودة» بل دعي للمهرجان شعراء مغايرون من الجيل اللاحق التسعيني بجلسة خاصة لهم.. وكانت خلاصة المؤتمر ان قصيدة «الثمانيين» هي قصيدة النثر رغم ان هناك قصائد اشتركت في المهرجان من قصائد التفعيلة التي بدت كانها صوت نشاز في سمفونية قصيدة النثر الجديدة في العراق وكنت انا المشترك بقصيدة «تفعيلة اصطدم» لأول مرة بثقل قصيدة النثر وقدرتها المنبرية و خطفها فروسية الكلمة من قصيدة التفعيلة واحسست بتأخري في كتابتها وان علي ان التحق بهذا الركب الشعري الجديد فزحفت الى قصيدة النثر بديوان كتبته عام ١٩٩٣ عنوانه «اماكن فارغة» فاز بجائزة الشارقة للابداع العربي عام ١٩٩٩ والفضل يعود إلى ذلك المهرجان - «المؤامرة»! ولكني - بالطبع - لم اتب من كتابة قصيدة التفعيلة ولا حتى العمودية!.

ولم يقف نجاح قصيدة النثر عند حد ذلك المهرجان التاريخي بل امتد أبعد منه ليتوج باصدار كتاب شعري هو كتاب «المشهد الشعري الثمانيني في العراق» المتضمن قصائد لشعراء قصيدة النثر الجديدة في العراق - ليس كلهم بالطبع - فقد ضمن هذا الكتاب المعنون بـ «المشهد الجديد في الشعر العراقي» والصادر عن منشورات الامد - بغداد ١٩٩٢ بجهود «منذر عبد الحر» ومعونة «حكمية الجرار» وبمقدمة قصيرة لـ«عبد الزهرة زكي».. وبهذا حققت قصيدة النثر الجديدة في العراق نصراً مزدوجاً - المؤتمر والكتاب.

فكان خطاب الجيل الشعري متاخراً زمنياً ومتقدماً فنياً.. متاخر بسبب الزمن المهدور حيث سرقت الحرب منصته - عمره - او فترته الجيلية التي كان من المفترض تاريخيا ان يذيع فيها خطابه الشعري، ومتقدماً فنياً بسبب الزمن المهدور أيضاً فكان احساسه بهذا الهدر يدفع التجربة باتجاه التكثيف والتعويض والتمرد ويبلورها فنياً ويهيء للحظة الانفجار الشعري الذي جذب أكبر نقاد العراق بمشاركة فعلية جادة وعميقة سبرت اغوار التجربة واضاءت لها نقدياً وبشرت بولادة جيل شعري مفقود او جيل غريق في نهر الزمن خرج قبل ان يصفى الماء عليه...! فاعطت تلك الدراسات والبحوث النقدية صفة التبشير بالجيل وقرعت الاجراس النقدية بأن شيئاً ما حصل في الشعر العراقي وانعطافاً جوهرياً في القصيدة يستدعي الانتباه والتعامل معه بجديته وجدته.. على الرغم من ان النقد العراقي كان قد تعامل مع نماذج كثيرة من قصيدة النثر الجديدة مثل كتابات الاستاذ «حاتم الصكر» - «تخطيطات بقلم الرصاص»- ولكن كانت لحظة الانفجار والتتويج هي المنعطف الذي حدد مسار هذه القصيدة وموقعها الرئاسي الجديد بعد نجاح انقلابها.. فلاول مرة تعتلي قصيدة النثر منبراً بهذا الحجم بطرح جديد يشبه الانشاد معتمدة على الموسيقى الداخلية او الوهمية في القصيدة.. او معتمدة على ايقاع الفكرة او ايقاع الجرأة او من ايقاع الفقدان المنبعث من غبار عشر سنوات.. ثم استمر تدفق قصيدة النثر إلى المشهد الشعري العراقي باصدار مجاميع شعرية عن

طريق اتحاد الادباء في العراق كان من اولها ديوان الشاعر «عبد الزهرة زكي» «اليد تكتشف» عام ١٩٩٣ عن دار الشؤون الثقافية وديوان «تاريخ الاسى» للشاعر «طالب عبد العزيز» عام ١٩٩٤ عن منشورات اتحاد ادباء العراق ثم ديوان - «قلادة الاخطاء» - للشاعر «منذر عبد الحر» وديوان «السائر من الايام» لـ«محمد تركي النصار» وديوان «سهول في قفص» لـ«وسام هاشم»... وغيرها.

وهكذا صدرت اغلب - او كل - دواوين شعراء الثمانينات في عقد التسعينات او بعد منتصف التسعينات للغالبية العظمى منها لكن بحضور فني ملفت رغم تاخر صدورها، مقارنة بدواوين شعراء جيل السبعينات بسبب استقرار تلك المرحلة وهدوء الزمن فكان المشهد الشعري لجيل السبعينات مستمراً بحلقاته المتوالدة والمتصلة عبر عقدهم الزمني من اوله حتى اخره واندماجه مع مرحلة الثمانينات وما بعدها.. فلم يكونوا يخمرون الشعر او يعتقونه في دواخلهم بل كانوا يشربونه - يذيعونه - أولاً بأول.. أي أنهم عاشوا شبابهم الشعري وكتبوه بكامل تاثيرهم وعمقهم الفني وشمولية الرؤية التي تتطلبها التجربة الشعرية المستقرة نفسياً..

على عكس الثمانينين الذين عاشوا شعرهم الشبابي ولم يكتبوه في حينها.. او لم يوصلوه بحرارة التجربة وتكويناتها الفنية والبنائية الاولى..

اما مقارنة بجيل التسعينات الذي بدا نشاطه الشعري وبواكير ظهوره على ساحة الادب منذ اواسط التسعينات و كانهم أعطوا الفرصة للثمانينين اصحاب الزمن المهدور وقد وجد التسعينيون قاعة الزمن مفتوحة والمنصة مهياة فكانت المهرجانات والمؤتمرات كثيرة منها مهرجان «تموز للشعراء الشباب» الذي اوصل كثيراً منهم إلى مهرجان «المربد الشعري الكبير» الذي لم يشارك فيه شاعر ثمانيني في الثمانينات الا ما رحم ربي! ثم انفتحت لهم ابواب النشر على مصراعيها وخاصة في سلسلة - ضد الحصار - او عن طريق الاستنساخ او الطبع على النفقة الشخصية ولا سيما ان الرقيب في التسعينات لم يكن رقيباً فنياً كما كان...

اما جيل الثمانينات، فقد استمر في امتداده الشعري سواء في قصيدة النثر «مشروعه الشعري الاكبر» او قصيدة «التفعيلة الجديدة» أيضاً التي كتبها بعضهم او في القصيدة العمودية الجديدة التي كتبها بعضهم خارجين على سلطة الابوة الكلاسيكية كعادتهم..

هنا اريد ان اقف قليلاً واقول رأياً قد يراه البعض غريباً بعض الشيء وهو أني أرى ان قصيدة «العمود الجديدة في العراق» تاثرت بقوة بقصيدة «النثر الثمانينية» على مستوى الدلالة طبعاً وفنون الشعر الجديدة الانزياح والتكثف الشديد او حتى مجانية التعبير كما تسميها «سوزان برنارد» في كتابها - «قصيدة النثر».. - وذلك لانه من غير اللائق شعرياً ان يكتب شاعر انصهر في التجربة الثمانينية ومعطياتها الابداعية اذا اراد ان يكتب قصيدة عمودية - ان يكتبها على طريقة الرصافي او حتى الجواهري.. عليه ان يغرف من الجدول الشعري الثمانيني الجديد ويضيف اليه موسيقى الشعر التقليدية والا فهو سلفي شكلاً ومضموناً.. بل ان القصيدة العمودية التسعينية الجديدة التي كتبها بعض الشعراء الشباب بامتياز أراها قد خرجت من رحم قصيدة النثر الجديدة لا كما تبدو انها سليلة الشعر العمودي!! وهذه مفارقة يصعب هظمها تاريخيا..

على اية حال نعود الى قصيدة «النثر الثمانينية» فهي على مستوى الشكل تمردت على الشكل السائد قصيدة التفعيلة كما هو معروف ولكنها جاهدت من أجل ابتكار شكلها البديل حتى لا تقع في فوضى شكلية او نفق لا شكلي لا خروج منه.. ولكن ماذا نقصد بالشكل الشعري اليس هو ما يتيحه الايقاع او يصنعه ويقدمه على بساط الايقاع السائد - التفعيلة - وهو بالحقيقة ايقاع نفسي وخط بياني يتحرك عليه القول الشعري وفضاء موسيقي بنبعث من اعماق البوح الشعري المتناسق مع الحركة الوزنية للقصيدة.. والآن نسال هل هناك خط بياني موسيقي لقصيدة النثر هل هناك ايقاع بديل..؟ هل هناك تناسق وتناغم بين المفردات ضمن سياقها

وترتيبها في فضاء النص او الورقة..؟ هل ثمة شفيع او مسوغ لخروجها عن السكة الايقاعية الدهرية..؟ كان على قصيدة النثر الجديدة أن تجيب على هذه الاسئلة القاسية وعلى هذه المحاكمة الاصولية النصية وضمن هذا التناحر السؤالي كان على احد الشكلين ان يسحب البساط من الاخر وكان الميدان الشعري لا يتحمل او يتسع لأكثر من شكل فقمة الزمن الشعري صارت مدببة وضيقة جداً لا تتحمل سوى شعلة شعرية واحدة هكذا بدا المشهد بعد انجلاء الغبار.. كان الجواب على هذه الاسئلة نصاً مشحوناً بالشعرية.. في البدء لم تكن هناك فرصة للتعايش.. كان هناك شكلان شعريان طارد ومطرود وهذا ربما ما دعا شاعر قصيدة نثر مخضرماً هو «عبد الزهرة زكي» أن يقول «إن قصيدة النثر تحولت من قوة مطرودة الى قوة طاردة..» اذن علينا ان نفتش على قوة الطرد لنكمل الاجابة على الاسئلة الماثلة.. من يستطيع ان يطرد جبلاً او أجيالاً شعرية متحصنة بسحر الايقاع وهالة الزمن.. هل تستطيع فوضى شكلية ان تفعل ذلك؟!

الاجابة تكمن في الانموذج ذي اللغة الشعرية المسبوكة بعناية وبتفعيل فنون الشعرية الاخرى لتقول لنا القصيدة الجديدة أن الشعر ليس شكلاً ولكنه يأتي ضمن شكل او وعاء يحمله وان كانت بعض الاشياء تاتي بلا شكل كالريح والظل والماء.. هنا اذكر قول «المتنبي» «كأشربة وقفن بلا اواني..» هذا الوصف يليق بقصيدة النثر..

فقصيدة النثر شراب لا وعاء له ولكن مهلاً.. لندافع قليلاً عن الشكل الخفي او الوهمي لقصيدة النثر ان الخيط الشعري الخفي داخل قصيدة النثر هو شكلها أي هو فنها المتكون من سراب الكلمات – كما يقول «ميلارميه» – وبريقها.. فلا تبحث عن شكل لقصيدة النثر بل ابحث عن الشعر فيها ففي الشعر يكمن او يختفي شكلها انها كالماء تاخذ شكل الاناء الذي توضع فيه وهي بهذا الوصف خسرت شيئاً من جماليات القصيدة المزمنة كالغنائية التي يتيحها غالباً الايقاع التفعيلي كما خسرت

وقع الخطى الموسيقية ضمن المارش الشعري الذي يحققه السير في جوقة شعرية.. لا باس ان همها الانساني والدلالي وحتى الفني وهذا هو الاهم جعلها مستعدة لهذه الخسرانات الشكلية على اهميتها.. واستعدادها هذا لمواجهة رياح الشعر دون دروع شكلية هو الذي جعل منها قوة طاردة.. انها قدرتها على الركض في عراء الاشكال وليس لديها سوى كلمات ذات قوة كامنة تمكن اللغة من ان تلد لغة اخرى...

لقد ترسبت الحرب في اعماق الذات والقصيدة والزمن كمعطى دلالي يبحث عن شكله الفني الجديد.. عن حبل متين يحمل دلاء الشعر خارج البئر.. بئر في صحراء الزمن.. هذا الترسب النفسي والدلالي والفني اغراني وجذبني ان اكتب عن كثير من التجارب الشعرية لجيل الثمانينات الشعري دراسة بعنوان - «ترسبات الحرب في الشعر العراقي الجديد»-مقالات متسلسلة تناولت فيها تجارب ضمن قصائد لشعراء مثل «منذر عبد الحر»، و«طالب عبد العزيز»، و«جمال جاسم امين»، و«رعد فاضل»، و«أمل الجبوري» و«علي الفواز»، و«علاوي كاظم كشيش»، و«ماجد الحسن»، و«سهام جبار»، و«علي حبش»، و«كريم شغيدل»، و«رياض الغريب»، و«زيد الشهيد».... وغيرهم.

ولكني حين استقصيت هذه الموضوعة في الشعر العراقي الجديد ولا سيما في عقد التسعينات وما بعده وجدت انها ظاهرة شعرية وعقدة ادبية مضيئة شعرياً وضاغطة نفسياً حري بنا ان نقف عندها حتى لو كانت وقفة موجزة لكنها بالتاكيد قابلة للتطوير والتوسع والانتقاء واعطاء النصوص المختارة استحقاقها من النقد والتحليل والتاثير لننهض بها لاحقا كتاباً يلم بهذه الموضوعة الاثيرة.. بعيداً عن التسميات المعروفة «ادب الحرب» أو «مؤثرات الحرب» او «تجليات» او «تمظهرات» اوغيرها.. بل هي ادب ما بعد الحرب، حين تصبح الحرب جرحاً شعرياً في قلب الانسان الشاعر ينزف بالقصائد او تنزف القصائد به حتى اخر عمره..

وحين تنثقب الذاكرة بمثقب الفقدان فيتسرب الماضي من بين اصابع الشعر،

وحين يبدو المستقبل قنديل يأس فنتشبث بالحاضر نحاول املاءه بالشعر حتى يسيح على الماضي والمستقبل فيصير تاريخاً كاملاً، وذلك حين نصطاد اللحظة الراهنة بشباك الشعر..

حين نستدرج الزمن إلى فضاء القصيدة لنفصّل منه تاريخاً شعرياً على مقاس مآسينا وأحلامنا..

ولم تكن الحرب تتمظهر في النصوص بشكلها الصريح اللفظي فحسب وانما بايحاءات قريبة او بعيدة يمكن مد حبل التحليل القرائي والنقدي اليها..

فلو اطلعنا على بعض عناوين المجاميع الشعرية التي صدرت في فترة التسعينات وما بعدها لوجدنا هذه الايحاءات ماثلة فكيف إذا توغلنا في نصوصها واستقرأنا اعماقها وافاقها الفنية والدلالية..

فعلى سبيل المثال عناوين مجاميع شعرية.. «لا احد بانتظار احد، سنوات بلا سبب»، «تاريخ الاسى»، «الركض وراء شيء واقف»، «ثمارها المعاصي»، «الوان باسلة»، «غروب بابلي»، «خيول مشاكسة»، «قرابين»، «جنائز معلقة»، «خاتمة الحضور»، «اماكن فارغة..» وغيرها كثير من الدواوين التي كتبت بعد الحرب او الحروب ولكن ظلال الحرب بادية فيها ليس كعنونة موحية فحسب بل كمواضيع وثيمات متكررة ومتلبسة صيغاً دلالية وفنية متعددة.

اما عناوين القصائد التي تشير بايحاتها الدلالية القريبة او البعيدة الى ثيمة الحرب فهي بالطبع اكثر منها بكثير..

وفي التنقيب القرائي داخل تربة النصوص الشعرية سنجد في كثير منها موحيات الى موضوعة الحرب، او مسببات، او نتائج على شكل هموم ومآس وفقدانات ويأس و لاجدوى.. او أحياناً نجد أن مآل النص سببه موضوعة الحرب وان كان بعيداً ظاهرياً عن ملفوظاتها النصية.....

ترسبات الحرب في الشعر العرقي الجديد

قراءة في قصائد من جيل الثمانينيات
مدخل الى الدراسة

الشعر في زمن اللاسلم

الثقافة العراقية وفي مآلاتها الاخيرة تبحث عن نوافذ لتحقيق ثقلها النوعي وذاتها التاريخية واستمرار حضورها الابداعي في المشهد العراقي العام، وهذه النوافذ تكون باتجاهين الأول مع نفسها قي الداخل عبر توحدها او تماسكها في خطابها الثقافي ضمن ارضيتها الوطنية المشتركة، والاتجاه الاخر هو فضاؤها الخارجي سواءً عند ادبائنا ومثقفينا في الخارج او خطابنا الثقافي المشترك معهم، أي الخطاب الثقافي الداخلي والخارجي الموحد.. وارىٰ ان موضوع توحد الثقافة ورصانة ذاتها تتجسد في مستويات عدة من اهمها عدم ذوبانها في الخطاب السياسي او تبعيتها له.. بل إن الاديب هو الذي يصنع فتحه التاريخي المتقدم علىٰ الخطابات الاخرىٰ لأن التاريخ في النهاية يكون نصاً مكتوباً.. وان فتح المثقف العراقي يكمن في تجاوزه لكثير من العوائق التي تحد من وحدته الثقافية وبالتالي وحدته الوطنية وأن يعلو علىٰ كثير من الماضويات والقناعات والاراء المسبقة وان يستمع الىٰ الاخر ويجعل من الثقافة المجس الاول الذي يرتقي إلىٰ منصة المصالحة والتسامح وجعل مصلحة العراق هو الهدف الاول والغاية الاسمىٰ لسعيه وخطابه الثقافي..

ومن باب حوار الحضارات والتواصل مع ركب الانسانية المشترك وفي أهم ما يمثلها وهو الادب بافاقه الواسعة..

سنحاول هنا ان نقف عند فضاء حدث ثقافي مهم اقامته رابطة القلم الدولية في

مؤتمرها الاخير الثاني والسبعين والذي اقيم في برلين عام ٢٠٠٦ وأن نستقرأ شعاره الاثير وهو «الكتابة في زمن اللاسلم» وننتقل من هذا الفضاء العام إلى فضائنا العراقي الخاص...

قراءة في مداخلة غونتر غراس

يستثمر «غونتر غراس» شعار المؤتمر.. ليعبر عن افكاره المستمدة من واقع تجربته وارائه حول موضوع «الكتابة في زمن اللاسلم» وهو عنوان الشعار الذي اقيم تحته المؤتمر، ليزيح ظلال الشك عن العيون التي ترى ان السلام قد ساد في العالم وأن زمن الحروب قد صار شيئاً من ذاكرة العالم على اساس الابتعاد الزمني عن حيثيات الحربين العالمتين الاولى والثانية والتي كانت فيهما أوربا محوراً رئيساً وهاماً للصراع كما كانت ميدانا عريضا له..

لكن شخصية روائية وشعرية واقعية لا تسحبها الاحلام إلى مناطقها الخادعة الوهمية مثل شخصية «غراس» لا تخدعها الصورة البراقة للسلام وانما تعنى بقراءة ما بين سطور الزمن وخلف كواليسه..

فتحس بغلالة الحرب الخفية المدفونة في غيب الاحداث وتفاعلاتها ومآلاتها فتستقرا الافق بمعطيات البصر والبصيرة فيرصد الحرب من زاوية اخرى هي زاوية اللاحدوث المرئي او الحدث اللامرئي فالحرب كما يراها «غراس» ليس شرطاً أن تتخذ شكل المواجهة المباشرة وفوهات الاسلحة المفتوحة النيران.. بل ان الحرب (كثيراً ما لبست قناع – السلم – او – تطبيع العلاقات – وجلبت الموت دائماً..) لأن كثيراً من تمظهرات الحرب قد يتخذ أشكالاً – سلمية – الا ان نتائجها الفعلية هي نتائج حرب سواءً على مستوى اخضاع شعوب او مصادرة قراراتها وحرياتها او على مستوى التجويع.. فالحرب انثى حرام تستطيع ان تتخذ ازياء عدة وغالباً ما تكون

هذه الازياء براقة لامعة مخادعة تسير تحت ظلال مسميات انسانية مقنعة – بكسر النون او بفتحها وتشديدها – فأوربا التي تنعم بسلام ظاهر وقد نفضت عن جسدها اخر غبار الحربين الثقيلتين لا يخدع –سلامها – «غراس» فيتخذ منها مثالاً حياً للحرب الدفينة او استراحة المحارب او المحرك الخفي لحروب (راديكالية او استعمارية) خارج مجالها الترابي (اما لتجريب سلاحها او لمصالحها الفردية) بل ان الاختراعات والعمل عليها في زمن السلم – الاستراحة الحربية هي غبار حروب قادمة وان كانت هذه الاختراعات قد انبثقت من نية الاهداف الانسانية السلمية غير ان استغلالها وتفعيلها في المطبخ الحربي خلف كواليس المرأى العام للعالم المعاصر.. هو ما يثير هواجس ومحاوف امثال «غونتر غراس» ويسهم باستمرارية الحروب الكونية وكأن المحارب الذي نزع خوذته أيام الحرب من على راسه وضعها داخل صدره لتنبض مثل قلب اخر يزاحم قلبه الانساني بقلب موحش ووحشي يشبه الخوذة التي يذكر منظرها بالحرب على الرغم من دلالتها الوقائية الدفاعية لكنها في الوقت نفسه دلالة هجومية لأن المهاجم نفسه يريد ان يدافع او يقي هجومه من ردة الفعل ازاء الاخر.. بل ان «غراس» يرى ان الحرب قد سادت دائماً (وحتى مواثيق السلم نفسها كانت تخفي بحسن نية او بسوئها الخلايا الجرثومية لحروب قادمة..) وبهكذا تصور يسحب «غراس» الفعل السياسي إلى الفعل الحربي ليكشف حقيقة أن الذي يمكنه السيطرة على الزمام السياسي يمكن بواسطته قيادة القرار الدولي او سحبه باتجاه ارادته السياسية فهو غير محتاج الى قيادة حرب ظاهرة. ومن هذه الزمامات هو زمام سوق التغذية الذي يمكن بواسطته لَي يد الارادة التي تقف امام ارادة المسيطر.. وغيرها من الزمامات الاخرى التي تمرر بواسطة فكرة العولمة او المصالح الاخرى..

ولكن اين الكاتب او الاديب من كل هذه الحروب الخفية ومن مسيرة اللاسلم العالمي الذي يسير مشروع الكاتب تحت ظلال هذه المشروع المستمر.. واين تقف

الكلمة الادبية الحرة من هذه العواصف السياسية الدفينة..

يستشهد «غونتر غراس» ببعض القصائد لشعراء المان شباب في حينهم عد قصائدهم مع روايات اخرىٰ رواسب ادبية ظهرت في زمن ما بعد الحرب العالمية الاولىٰ بمدة طويلة ولكن هذه الرواسب تتخمر في الذات الشعرية او الادبية.. وتتمظهر علىٰ اشكال نتاج ادبي يعبر عن المشاعر المكبوتة او اسميه الامتداد النفسي للحرب داخل النفس الانسانية فيذكر للشاعر «اندرياس غريفيوس» الذي كتب قصيدته عام ١٩٣٦.

دموع الوطن

نحن الان كلنا

نعم كلنا مدمرون

شعوب تسكن المناطق الوعرة

الايقاعات السريعة

حيث السيوف مطلية بالدماء

اوقفوا النزيف وسقوط الجثث

لقد اخرج جنود الاحتياط

الصوامع علىٰ الجمر

والكنائس لم تغير دينها

حيث أن هاجس الحرب وافرازاتها وظلالها الثقيلة واضحة في هذا النص علىٰ الرغم من كتابته في زمن اللاحرب لكنه زمن اللاسلم أيضاً او زمن الاستراحة بين

الحروب كما يسميه «**غراس**»... والملاحظة المهمة هنا أن هذا الشاعر الشاب في ١٩٣٦ لم يشارك بالتاكيد في الحرب العالمية الاولى لكن الشاعر بؤرة اجتماعية ونفسية جاذبة للاحساس النفسي العام ازاء الاحداث الكبرى و لا سيما الحروب منها فالشاعر هنا يتكلم بضمير شعبه او مجتمعه أي بالانا الجمعية ويمثل الاحاسيس الدفينة التي تتكلم بها الملامح والهموم الثقيلة التي ترزح تحتها النفوس التي عاشت الحروب وويلاتها أي ان الشاعر يتكلم بلسان وطن وليس بعمره او لسانه الخاص..

كذلك الشاعر «مارتين اونس» الذي يذكر في نصه:

الشمس الكبيرة دارت بخيولها الجميلة ثلاث مرات حول الأرض

منذ ان وصل كوكب مارس القاسي الى بلدنا المانيا

وكانت الانطلاقة عن طريق هذه الحرب الثقيلة

أو الشاعر «سيمون داخ» الذي يذكر بحجم الدمار والاتلاف الذي حل بمدينة «بورغ»

اين اترك المانيا؟

اين انت؟

انت غيمة للقتلة

الذين اصبحوا جلاديك لمدة ثلاثين سنة

فيُعد «غونتر غراس» هؤلاء الشعراء باحثين في زمن اللاسلم عن استعارات وصور شعرية مُعبرة عن حجم الدمار الذي خلفته الحرب العالمية الاولى وافرازات الحروب.. الدمار الذي حل بالمدن والارواح.. فيقول «غراس»: «كانت الارض بالنسبة لهم خراباً» ثم يذكر «غراس» بالكتاب الذين لم تفارق مخيلتهم مشاهد الحرب

مثـل «تولسـتوي» «الحـرب والسـلم» او «روماركيز» «لا جديـد في الغـرب»، و«سـيليتس» «رحلة الى نهاية الليل»، و«كلـوكس» «سـتالينغراد»، كـما ان «غـراس» نفسه طالما صرح بأن الحرب عالقة في نفسه وصـورتها لا تفـارق خيالـه وذكرياتـه.. وهذا ما ذكره في أهم رواياته منها «طبل من صفيح»..

ينطبق ما ذكره «غونتر غراس» على الادب العراقي مع خصوصـيات كـل تجربـة ادبية سواءً على مستوى الحدث – الحـرب ومـداخلاتها او ازمنتهـا او عـلى مسـتوى المكان ونوع الادب.

فالترسبات الادبية لحرب الثمانينات بقيت عالقة في الـذاكرة الشـعرية وماثلـة في المخيلة الادبية.. فخطاب جيل الثمانينات الشعري والجيل الذي بعده في العراق هـو خطاب شكوى من الحرب وافرازاتها وظلالها الثقيلة التـي بقيـت جاثمـة عـلى روح الشاعر الذي نجا جسده من الحرب ولم تنج نفسه وهواجسه منها.. فالحرب لها زمن مخادع لا ينتهي بانتهائها بل يختفي في النفوس وتفرخ ساعاته ملاجئ وأيتاماً وثكالى، وقصصاً حزينة يبدأ خطابها الزمني بالتبلور بعد الانتهاء الظاهري للحرب ولا سـيما أن الشاعر الذي عاش الحرب لم يكن يُسجل سوى فظاعاتها اليومية إن سـنحت لـه فرصة التسجيل والرصد..

اما ما بعد الحرب – ان كانت عندنا فترة ما بعد الحـرب – فقـد امتـدت الحـرب كموضوعة شعرية وثيمة ادبية رئيسة..

وبقيت افرازاتها الثقيلة تتمظهر في الخطاب الادبي العراقي كهاجس نفسـي مُلـح يبحث عن مساحته في النص وحضوره في الخطاب، وكإحساس جمعي ضـاغط عـلى نفسـية الاديب، بالفقدان والفجع وانفلات حبل الزمن من يد الاديب والاحسـاس بوطاة اللاجدوى لان للحرب زمنين مفقودين الاول زمنها الذي هو خارج حـدود الحياة الطبيعية وهو زمن مرتبك مسحوب بقـوة خـارج حـدود الـزمن الاعتيـادي

وخارج حدود الحياة.. أما الزمن الاخر المفقود هو زمن محاولة التعويض والعمل تحت مظلة الاحساس بالخسران والفجيعة..

ولأن حربنا العراقية لم تنته عند حد ولم ننعم حتى بفترة ما بعد الحرب فكانت حربنا متوالدة اما عن حرب اخرى او عن حصار او عن احتلال، وكل هذه مظاهر حرب واجواء فجيعة وكارثة.. فقد كان خطابنا الادبي متلبساً هذا الاحساس الكارثي ومنغمساً في حيثياته العميقة... فكان الشعر مثلاً يذهب الى هذه المنطقة السوداء من الذاكرة الحاضرة سواءً بوعي الشاعر أو بلا وعيه بقصد او بلا قصد.. فمثلاً جيل الثمانينات ما من شاعر او اديب ليس لديه نص او اكثر عن الحرب لا كذكرى وحدث ماض ننفض عن اجسادنا غباره كما في اغلب الادب الاوربي بعد الحربين وانما كحدث حصل وانتهى وتجدد حدوثه وتجدد انتهاؤه المخادع فعاش الاديب العراقي جدلية الاحساس بانتهاء الحرب وعدم انتهائها..

لذلك فإن الكتابة في زمن اللاسلم تنطبق على الادب العراقي.. فلو القينا نظرة على تجارب شعرية لشريحة مهمة من شعراء العراق ما بعد الحرب.. نجد ان الحرب بقيت تتمظهر في النص كرواسب نفسية وادبية وبقي سطح الصفحة الابيض يباغت الاديب بلسان الحرب المنبثق من اعماق الصفحة.. ساحباً قلم الشاعر إلى فضائها الخسراني الحزين.. فتشظت موضوعة الحرب في النصوص كما تشظت في النفوس ووجدت لها مجالاً خصباً لفقدان متكرر..

ففي قصيدة «صفارة انذار» للشاعر «جمال جاسم امين» استذكار واستحضار للحرب واملاء شروطها القاسية على الانسان المتحرك تحت لهيبها، وتنتهي القصيدة بنمو اليأس وامتداده الى ما بعد الحرب...

تبدأ القصيدة:

يوم

نهضنا على صوت (صفارة) للحرب

كان علينا ان نتفرق كسعاة

لا رغبة لاحد في عناق الاخر

كنت مشـروخة بالانين..

ثم تنتهي القصيدة بامتداد فضاء الياس اللامتناهي:

اكتفي بالصراخ على الصاعدين الى قمم الياس

ايها الصاعدون..

فتشوا عن مسارب كمسارب الدود

الليل هنا..

قافلة ظلام

ولا فخر..

سوى عطب سـيضيء...

كما يذكر الشاعر «رعد فاضل» في قصيدته «غلايـين» توالـد الحـرب مـن حـرب والشاعر – الانسان هو جمرة هذا التوالد وضـريبة هذا الخسـران المستمر الخارج من رحم الحرب كثيرة التشظي والتوالد..:

الحروب في درعنا والدرع في صدر جواد الأيام

يا غلايين هذا الكلام ساطعن واطعن واطعن

حتى (كالخيط) اهوي وتسقط ابرتي مني

فيهتفن لنصري وعسلي وسلاحي

وانا ادبر حربا اخرىٰ لعصفي وقنديلي

لرمحي وغليوني

وجراري

وها هي الشاعرة «أمل الجبوري» ترىٰ نفسها - سيدة جميع الاحزان - بعدما ورثت الخرابات والحروب والحصارات بل تذهب ابعد من ذلك بانزياح شعري عميق ومعبر حين ترىٰ نفسها زوجة الموت!

تقول «أمل» في قصيدة «وريثة قلبك في الشدائد»:

كن عدوي

انا الطالعة من الكوابيس

- سيدة لجميع الاحزان -

الخراب تربع علىٰ هامتي

تاجا،

وبهذا التاج الماساوي يشير النص الىٰ استمرارية الحرب الىٰ ما بعد الحرب فليس مثل المراة الخارجة من الحروب وفظائعها سيدة لجميع الاحزان وليس مثل الخراب حين يكون تاجاً علامة واضحة لبقايا الحرب التي قد تكون أثقل من الحرب نفسها فأي سلم يعيشه الانسان وارثاً هذه الخرابات والاحزان العميقة هذا الانسان الذي يصلح ان يكون عدوا حتىٰ لذاته لذلك طلبت الشاعرة منذ البدء - «كن عدوي» - مع التبرير الشعري لهذا الطلب الصادم..والخروج من الكابوس الىٰ الخراب فالكوابيس هي الحرب والخرابات هي ما بعدها...

ثم تقف «امل» في المسافة الحرجة بين الحب والحرب المسافة التي لا تصلح سوىٰ لصلاة وداع تختصر فيها كل امال الحب الذاهب باتجاه الحرب او الزمن الآيل

للتلاشي.. لتقول:

ومريداً للحب والحرب

وما يتسع بينهما من صلاة الوداع الأخير

ثم تعلن وريثة الحروب والخرابات والاحزان زواجها من الموت في فكرة شعرية متواشجة مع صور شعرية تحافظ بها على التصاعد الشعري للنص ودراميته المكثفة:

على سنة الشعر ورسوله الاسى

زوجتني الارواح للموت

ولكن ماذا انجب هذا الزواج.. زواج الحياة بالموت ستجيب «أمل»:

لاحمل القحط والليل،

ثم لا يبقى سوى الرثاء والبكاء على حب احترق في موقد الحرب وحياة.

حملت الحياة معها كخراب دائم هو الحرب المستمرة الى ما بعد الحرب او هو اللاسلم الذي ورثه الشعر وراح يتحرك تحت ظلاله الكئيبة.. فتكون التكملة:

اجمع ما تبقى من بحة العويل،

معي هناك..

ولعل في قصيدة «انا عاطل عند حدائق الحرب» للشاعر «علي الفواز» من ديوانه «الوان باسلة» بوحاً واضحاً ازاء الحرب وافرازاتها وتركاتها الثقيلة.. بل ان هذا الديوان الصادر عام ٢٠٠٥ فيه اشارات كثيرة إلى الحرب فمنذ عنوانه يشير الى بسالة الالوان التي هي بسالة الانسان العراقي ازاء الحروب والكوارث.. بسالة البقاء الصعب تحت وطاة الظروف القاسية ولغة الموت المستمرة.. انه – الديوان – لغة ضد الموت والفناء... فترد في هذا الديوان قصائد تشير عناوينها إلى الحرب منها

«انا عاطل عند حدائق الحرب» و «للحرب الباهظة متسع الليل» و «بدائل سيئة للحرب» و «لذلك انت مباح للحرب» فقصيدة «أنا عاطل...» تاخذ مداها الدلالي والفني من الاطناب المقصود على دلالة الحرب وتتصاعد القصيدة بخطاب شعري تساؤلي يركز على ضياع ملامح الانسان وارثه وحرياته واسمائه في عواصف الحرب وتبعاتها:

الحرب ليست حربنا،

لكنها اخذت اعمارنا للتجوال

واللهاث والكلام المسلوق بالاكاذيب،

ادمنتنا كاسمائنا وعويل الأمهات

فهو يعلن رغم براءتنا من الحرب الا انها تلبستنا باعز ما لدينا – اعمارنا – وهذا يعني استمرار فقدان الزمن الخاص بنا رغم نهاية الحرب وهذا ما اردت توضيحه اي ان للحرب زمناً اخر غير زمنها... انه زمننا المسروق او المهدور مثل دمنا وهو استمرار الحرب في دواخلنا لتؤكد انه زمن اللاسلم المتوالد من الحرب المنتهية ظاهرياً والمستمرة في خفائنا وخفائها وتشظيها المستمر في ذاكرتنا ونفوسنا ونصوصنا.. انها مستقبلنا الماضي وضياعنا في دوامة الزمن الذي يصعب او يستحيل ترتيب ساعاته وايامه.. جثث الايام التي لم تدفن.

بعد وبقيت شاخصة امام انظارنا تذكرنا بموت الزمن وبما قاله «علي» (لكنها اخذت اعمارنا) الى المجهول... ثم يجيب على هذا الضياع الزمني والانساني باسئلة شعرية يحاكي بها الشاعر اليوناني «كفافي» وقصيدته «بانتظار البرابرة» الذين قد يكونون جزءا من حل للماساة كما يذكر «كفافي» في اخر القصيدة، كما يذكر «الفواز» باسطورة كعب اخيل الفارس اليوناني الذي غمسته امه في النهر المقدس الذي يقيه ماؤه من الموت الا ان كعبه لم يلامسه الماء فبقي عنواناً لنقطة ضعفه.. فيستعير

شاعرنا «الفواز» الاسئلة التي تذكر بايحائها الانزياحي إلى قدرية حالنا مع الحرب حين يطرح سؤاله المباشر الحاد:

(فماذا سنفعل دون تلك الحرب؟)

ليجيب باسئلة اخرى:

هل نؤجر ايثاكا مضادة للرصاص

واليورانيوم؟

هل نمنح (كافافيس) اوراقا ثبوتية

في الجنوب الطويل؟

هل نستعير مدنا وبرابرة واصدقاء لا يموتون

بسهولة كاخيل الطيب؟

ثم يعود ليحصي ما اخذته الحرب منا بعد ان ذكر في بداية النص الوعاء الذي حمل الخسارات الاخرى وهو (اعمارنا):

الحرب اخذت ثيابنا القديمة واسماء العائلة

ولكن ما الذي اعطتنا الحرب غير الموت والفجائع المعروفة يكمل «الفواز»:

اعطتنا عناوين مغشوشة وجبالا من هواء

وما الذي تركته لنا الحرب او ما الذي لم تاخذه معها سييجيب «الفواز»:

تركت جلودنا لاوهام التناسل، واحلامنا

للسقوف الخفيضة..

لعلي لا اذهب بعيداً عن موضوعي – الكتابة في زمن اللاسلم – الذي كان شعاراً

اقيم تحته المؤتمر الثاني والسبعين لرابطة القلم الدولية.. ولكن هذا الموضوع اخذني الى فضاء الادب العراقي وبالذات ترسبات الحرب في الشعر العراقي لانه يمثل ردة فعل الشعر العراقي ازاء موضوعة الحرب في زمن ما بعد الحرب – على افتراض اننا عشنا زمن ما بعد الحرب

ولكني حين استقصيت هذه الموضوعة في الشعر العراقي الجديد ولا سيما في عقد التسعينات وما بعده وجدت انها ظاهرة شعرية وعقدة ادبية مضيئة شعرياً وضاغطة نفسياً حري بنا ان نقف عندها حتى لو كانت وقفة موجزة لكنها بالتاكيد قابلة للتطوير والتوسع والانتقاء واعطاء النصوص المختارة استحقاقها من النقد والتحليل والتاثير لننهض بها لاحقاً كتاباً يلم بهذه الموضوعة الاثيرة.. بعيداً عن التسميات المعروفة «ادب الحرب» او «مؤثرات الحرب» او «تجليات»او «تمظهرات» أو غيرها.. بل هي ادب ما بعد الحرب، حين تصبح الحرب جرحاً شعرياً في قلب الانسان الشاعر ينزف بالقصائد حتى اخر عمره..

وحين تنثقب الذاكرة بمثقب الفقدان فيتسرب الماضي من بين اصابع الشعراء، وحين يبدو المستقبل قنديل يأس فنتشبث بالحاضر نحاول املاءه بالشعر حتى يسيح على الماضي والمستقبل فيصير تاريخاً كاملاً، وذلك حين نصطاد اللحظة الراهنة بشباك الشعر..

حين نستدرج الزمن إلى فضاء القصيدة لنفصّل منه تاريخاً شعرياً على مقاس مآسينا واحلامنا..

ولم تكن الحرب تتمظهر في النصوص بشكلها الصريح اللفظي فحسب وانما بايحاءات قريبة او بعيدة يمكن مد حبل التحليل القرائي والنقدي اليها..

فلو اطلعنا على بعض عناوين المجاميع الشعرية التي صدرت في فترة التسعينات وما بعدها لوجدنا هذه الايحاءات ماثلة فكيف اذا توغلنا في نصوصها واستقرانا

اعماقها وافاقها الفنية والدلالية..

فعلى سبيل المثال عناوين مجاميع شعرية.. «لا احد بانتظار احد، سنوات بلا سبب»، «تاريخ الاسى»، «الركض وراء شيء واقف»، «ثمارها المعاصي»، «الوان باسلة»، «غروب بابلي»، «خيول مشاكسة»، «قرابين»، «جنائز معلقة»، «خاتمة الحضور..» وغيرها كثير.. من الدواوين التي كتبت بعد الحرب او الحروب ولكن ظلال الحرب بادية فيها ليس كعنونة موحية فحسب بل كمواضيع وثيمات متكررة ومتلبسة صيغا دلالية وفنية متعددة.

اما عناوين القصائد التي تشير بايحاتها الدلالية القريبة او البعيدة الى ثيمة الحرب فهي بالطبع اكثر منها بكثير..

وفي التنقيب القرائي داخل تربة النصوص الشعرية سنجد في كثير منها موحيات الى موضوعة الحرب او مسببات او نتائج على شكل هموم ومآس وفقدانات ويأس ولاجدوى.. أو أحياناً نجد ان مآل النص سببه موضوعة الحرب وان كان بعيداً ظاهرياً عن ملفوظاتها النصية..

ولكننا سنبقى في هذا الفصل عند النصوص التي تظهر مرارة الحرب باشارتها الواضحة الصريحة الطافية على سطح النص بلا موارية دلالية او ايحاء بعيد..

فنقرا مثلا للشاعر «علاوي كاظم كشيش» في قصيدته «عندما يستريح المحارب» – من ديوان – «خاتمة الحضور» – الصادر عام ١٩٩٣ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد...نقرا جدلية الاستراحة وعدمها في القصيدة.

فالمحارب كما يقول النص في المتن «لا يستريح» لا كما يعلن العنوان «عندما يستريح المحارب» ولعل في جدلية هذا النص مماهاة حقيقية مع عنوان – الكتابة في زمن اللاسلم – او ما يسميه «غونتر غراس» ايضا – استراحة المحارب.

فنص «علاوي» يشير منذ العنوان الى حروب قادمة.. فالاستراحة مكوث

مؤقت بين تعبين وهذه المؤقتية في العنوان تجعل النص منذ مطلعه او عنوانه مفتوحاً على هواجس الحرب وظلالها التي لا تنمحي من على ملامح الانسان الشاعر.. ولكننا لانكتفي عند هذه الاشارة العابرة الى هذا النص المهم في موضوعتنا فنأتي إلى تفحص النص لنقرأ:

مرتقاك السفوح

الى اين يا روح هذا الجموح؟

وهذا الجسد

متعب والمحارب لا يستريح

هذا المقطع الاول من القصيدة حقق الجدلية بين الاستراحة كما في العنوان، وعدمها كما في المتن – المقطع.. كما يحمل هذا المقطع

جدلية روح الشاعر وجسده، الروح التي مرتقاها السفوح او ما بعد السفوح.. الجموح المنوه عنه بالسؤال (الى اين؟) وجسد الشاعر المتعب الذي لا يكاد يستريح بسبب روحه الجامحة كما يقول «المتنبي»:

وإذا كانَتِ النّفُوسُ كِباراً تَعِبَتْ في مُرادِها الأجْسامُ

فاستراحة المحارب مرتبطة دلالياً بهذا الجموح الروحي المجهول المآل (الى اين؟).

ثم يصب هذا المقطع النصي في مقطع ثان من ثيمة الاستراحة لروح الشاعر.. حيث يخاطبها:

استريحي قليلاً على حجر مر يوماً به فاتقد

واستريحي ليذكر غابة انثى ويقطف تين الانوثة

منها ويصعد حتى الابد

واستريحي ليصرخ: لا.. لا احد

النداء الثاني للروح – استريحي – ضمن عدم استراحة المحارب او ضمن وهم الاستراحة.. او ضمن تبريراتها: «ليذكر غابة انثى» او «ليصرخ لا» او لتري اتقاد الحجر الذي مر به المحارب.. أي ان الاستراحة ليست من اجل الراحة وانما من اجل افعال يريد ان يؤديها المحارب في مهمته – الاستراحية – او بالاحرى – المحاربية – ولكن الصعود الى – الابد – يضيء وهم الاستراحة ويفصح عن ذات.

الشاعر الصاعدة اللابسة خوذة المحارب الدهرية.. فكيف سيفصل طموح روحه عن تعب جسده ورضوخه لمشترطات الجسد وواقعيته.. هذا ما يجب عليه المقطع الثالث حين يعلن الشاعر:

وحده سوف يعبر ليل الخنادق

ها هو يمضي ليكتب للروح مزمورها

مرتقاك السفوح

والمحارب لا يستريح

فاصهلي

واصعدي

فوق هذا الجسد

وبهذا يعلن الشعر تنازله عن جسده في سفره الروحي كمحارب..

الشاعر ماجد الحسن.. قصيدة (قفص الاخطاء)

في قصيدة «قفص الاخطاء» للشاعر «ماجد الحسن» وفي المقطع الاول منها – قديس – تتجلى ثلاثة توالدات نصية تؤول إلى ماساة ما بعد الحرب والى النتائج الكارثية التي تتركها الحرب على ملامح الانسان وفي اعماقه.. تلك الندوب التي تختفي حينا – كما يقول «غونتر غراس» – ثم ما تلبث ان تعود إلى الظهور..

التوالد الاول من المقطع الشعري يبدأ بـ:

على سبيل حصر الحماقة

في غاية المطلق

وحصري، انا الاخر في جسد الوهم

باني قديس الخسارات

منذ ان حصد الفلاح مصائبه..

حيث يعلن الشاعر نفسه قديساً للخسارات – كما اعلنت الشاعرة «أمل الجبوري» نفسها سيدة لجميع الاحزان.. كما اشرنا سابقاً.

فالخارج من الحرب شاعراً يتوج نفسه بهذه الصفات الجامعة للاسى والفقدان.. ولكن «ماجد الحسن» يدخل الى هذا التتويج الماساوي من باب حماقة الحرب.. («على سبيل حصر الحماقة» ثم حصر الشاعر الانسان وليس الحماقة فحسب وصولاً إلى فضاء الوهم الذي يلبسه صانعو الحروب ويسقطونه على روح الانسان جسداً وروحاً.. على ان هذا الانسان – الشاعر هنا – هو حامل الخسارات – قديسها – منذ اول الفجائع التي يشير اليها النص باستبدال شعري محققاً ذروة فنية في نهاية التوالد الاول «حصد الفلاح مصائبه»..

من هنا يتوالد الجزء الثاني من المقطع بمفردة «اعني..» التي تعني خروج الجزء النصي الثاني دلالياً من الجزء الذي سبقه ليتجه النص ضمن ما اسميه مآل النص إلى الدلالة التي يسعى إليها من خلال الربط بمفردة «اعني..» ليوضح الشاعر صاحب الحماقة الذي اشار اليه في مطلع النص..

اعني..

الذي افترضني على بيدر فحولته

واطلقني سمّا باردا،

لا لحس وشاية التكوين..

وعلقني قشة..

في ضفائر النساء الذاهبات

الى اكذوبة الحقول..

هذا المقطع الرابط من النص الذي يركز على هامشية الانسان إزاء حماقات الحرب حيث يبدو الانسان مستغلاً كسلاح واداة قتل «سمّا بارداً» او مخدوعاً في «وشاية التكوين» او مهمشاً «قشة» على ضفيرة.. في الطريق الى الوهم «اكذوبة الحقول».. ثم يتوالد هذا الجزء من النص بمفردة «اعنيه» جديدة عن جزء آخر يؤول النص الى اطلاق حقيقته وصرخته الانسانية المكبوتة تحت ضغط مآسي الحرب ومفرداتها الكارثية.. فيرتبط بالجزء الذي يليه:

اعنيه هو..

الذي توهم ان الحرب انثى،

فزوجني الملاجئ،

ولان الحرب،

على سبيل الدعاية لا الوسيلة

سليلة حضارات انثوية

فإن جميع النساء..

تفض بكارة خوفي....!

وبهذا الطرح يلقي النص ثقله والشاعر موقفه من الحرب وانصهاره المجبر في موقدها... وهكذا يؤول النص الى غايته الدلالية عبر مخاضه الفني حيث اعتمد النص الانزياح والاستبدال «فزوجني الملاجئ» الى ان ينتهي بمفارقة توجز ترسبات الحرب في النفس الانسانية وفي النص الشعري.. حيث تتركز المفارقة في ان النساء هن اللواتي يفضن البكارة.. واي بكارة؟

بكارة الرجل.. اعني بكارة خوفه من الحرب...!!

الشاعر علي حبش (لقد انتهى لطفي مع العالم)

سأختار من ديوان «سنوات بلا سبب» للشاعر «علي حبش» الصادرة عام ٢٠٠١ قصيدة «لقد انتهى لطفي مع العالم» وسأحدد منها مقطعين لعلهما يوجزان القصيدة او ما نريده منها لتأشير موضوعتنا التي يلمح لها عنوان القصيدة مثلما يلمح إلى خسارة اهم ميزة انسانية تربط الشاعر الانسان مع العالم: اللطف!

ثم ينهمر خطاب النص مبرراً هذا القرار او المآل الانساني الصعب الذي اطلقه الشاعر منذ العنوان فتبدا القصيدة:

املاكي كومة ايام وتواريخ يغلفها الوهم

السحر الذي كان يلبس ايامي تحايلت عليه المدن... تلاشى

املاكي محفظة قديمة وصور تذكرني

إن الوهم والتلاشي ذكرى سحر منهوب.. هذا هو ارث الشاعر او املاكه التي يوجزها الشاعر في ثلاثة اشطر.. ثم يستطرد الشاعر واصفا الحقيقة التي عاشها وما آلت اليه:

كانت الحقيقة جرحاً

وطنا يطرد من المقاهي وينخدش في العبارة

صارت الحقيقة دراهم وعطورا وجوازات قهر

هكذا انتهى لطفي مع العالم..

اذن الاشطر الثلاثة الاولى ارث الشاعر الاسود والاشطر الثلاثة الثانية حقيقته

وتحولاتها.. لينهي هذا المقطع من القصيدة بالصيحة التي اطلقها الشاعر منذ العنوان «هكذا انتهى لطفي مع العالم..».

ثم ياتي التبرير واو التقسير الاكبر لعزلة الشاعر واغلاق باب لطفه مع العالم حين يعلن بصورة شعرية مركزة:

حين افتح باب المنزل تسقط خلفي الاف الحروب

ثم تنضمر في رغيف الخبز

كيف افسر نظراتي الى السرير

الى عالم بلا عجلات

اذن الحرب ترث فيها ترث الجوع والانضمار في رغيف خبز.. ثم يكمل الشاعر هذا التبرير وارث الحروب:

المهد الذي يهتز في الظلام يشبه سعادتي..

دائماً تؤجلني امنية..

الانسان المؤجل فكرة ممتدة من الحرب وهي فكرة لزمن لم يات او لن ياتي ابدا.. أي هي فكرة انتظار الذي لا ياتي – بانتظار غودو – فالانسان الخارج من حرب او حروب هو مشروع انسان او بقايا انسان يتضمن تاجيله ترميم ذاته واصلاح حياته المعطوبة..

وفكرة التاجيل ظاهرة في شعر ما بعد الحرب سنقف معها في فصل لاحق كواحدة من ترسبات الحرب واثارها السلبية في النفس الانسانية وفي النص الشعري طبعا.. حيث تتراءى لنا في كثير من النتاج الشعري ما بعد الحروب فكرة تاجيل الانسان او تاجيل الزمن او تاجيل الحياة وغيرها... وهذا التاجيل هو وقوف على اعتاب وبقايا حلم بعيد، وفي الوقت ذاته خروج مكسور من آفاق كابوس او

حرب.. ولكن هذا التاجيل الانساني الخسراني يتخذ في النص الشعري أشكالاً فنية من التعبير والتشكيل الصوري بما يتناسب والاحساس العميق بهذه الاشكالية الزمنية والاسلوب الفني لدى الشاعر..

وإذا عُدنا الى نص علي حبش الذي يذكر بهذه الاشكالية التاجيلية لنجد ان مآل نصه يتجه الى تبرير قراره او استقراره الانعزالي عن العالم حين ينهي قصيدته بالتصدير العنواني نفسه فيمهد له بنهاية العالم من منظور الذات الحاملة اوزار حروب مستمرة لتنتهي القصيدة بـ:

في التاسعة يصل العالم الى نهايته

ويموت الاربعاء بلا تاريخ،

هكذا انتهى لطفي مع العالم

* بغداد / ١٩٩٤

الشاعر كريم شغيدل.. (اسمعك تغني..)

من ديوان «ثمارها المعاصي» للشاعر «كريم شغيدل» الصادر عن منشورات بابل ٢٠٠٦ نختار قصيدة «اسمعك تغني بي والسماء تفصل بيننا» المبنية على عُقدة عدة محورها الرئيس عقدة الاب وارثه الضائع او فردوسه – الريفي – المفقود.. لكن هذه العقدة النصية مترابطة بجدل شعري مع عقدة الحرب المستمرة في خطاب الشاعر الابن لتشكل جدلية لارث مفقود لوارث مفقود هو الاخر في ساحة حرب مستمرة حتى يصبح استمرارها الخفي ارثا بحد ذاته..

هذه القصيدة يمكن مقاربتها قراءة وتحليلاً من مداخل عدة منها تشرب صوت الاب في نداء وخطاب الابن الشاعر كما يشير العنوان العام للنص «اسمعك تغني بي..» ثم التكملة «والسماء تفصل بيننا» ليؤكد ان هذا الغناء عابر برزخ الموت بين الابن وابيه، والمدخل الثاني خسران الاب لريفه او فردوسه المفقود:

ولا احد يدرك ما يكفيك من الصحو،

لتتفقد حدائقك وغنمك التي لم يعد بها الرعاة

من المواسم،

وفي مكان اخر:

يا من ابتلعت الارض ريفك..

او

بقية الريف التي تحجرت في احلامنا،

وكذلك مدخل المتاهة في المدينة وهو مرآة لضياع الريف، كذلك مدخل موت

الاب واستمرار حضور موته وحضور حياته في ذاكرة الابن الشعرية، ثم المدخل الذي يهمنا في هذه الدراسة وهو الحرب.. حرب الابن المستمرة ولكن في هذه القصيدة تتداخل ثيمة الحرب مع ثيمة الاب أي عندما تمتد الحرب بوطأتها الثقيلة الى اكثر من جيل وحين يمتد الخراب الى اكثر من حياة، واكثر من زمن، وحين ترى الذات الابوية نفسها على مرآة البنوية المهشمة وهي ترفع نداء الخراب الى سلطة الاب المهدورة في تفتت الزمن.. حين يغدو الابن جرحا والاب دمعة، حين يضيع الارث – الريف – في ابتلاع الارض ومتاهة المدينة ويضيع مع الارث الوارث الابن في خفايا الحرب وارهاصاتها التي لا تنتهي بل تصبح بديلا للارث الاصلي.. يصبح الجحيم بديلا للفردوس في موضوعة الارث..

والقصيدة تتكون من مقاطع يتحول فيها الخطاب الشعري من اتجاه مخاطبي الى اخر ومن ثيمة او عقدة الى اخرى وان كانت هذه الثيمات متداخلة في النص ومتماسكة في الخطاب الا ان الشاعر ترك فراغات spaces صغيرة فاصلة بين المقاطع ليلمح الى هذه الانعطافات في الخطاب الشعري او ثيماته.. ابتداء من التصدر الموضوعاتي الاهدائي الذي يتواشج مع المتن ومع العنوان ايضا كحلقة دلالية لامّة.... الى ابي في ذكريات رحيله..

يبدا المقطع الاول بفراغ تنقيطي (....) له دلالته الافتتاحية ثم ينهمر خطابه:

...

لذكراي تنهدم على حائط الحزن القديم،

لذكراي على شجرة الاسماء المنسية

ويستمر هذا المقطع من النص باستذكار الاب امتدادا من ذات الشاعر واناه المنشطرة على صخرة الذكرى.. وينتهي هذا المقطع باستكمال غياب الاب ومدخره المفقود سوى:

ولم يدخر لغيابه

غير حياء غامض

يرمق به العابرين

وبعد هذا المقطع ينعطف الخطاب باستحضار الاب ومفقوداته ومتاهاته ومناجاته بتوجيه الخطاب اليه مباشرة:

افهل كان ريفك مبصراً

يوم داهمك العمىٰ؟

ويستمر الحضور الكثيف للأب في مسار النص حتىٰ يستبعد الشاعر الابن حضوره وذاته سوىٰ حضوره كمخاطب – بكسر الطاء – وكخطاب ودخوله الىٰ القصيدة من باب الذكرىٰ المهدومة.. لكن الحضور العام للاب في غناء الشاعر كمدلول عنواني مازال قائما ضمن سطوة الاب الحضورية في النص ولكن الشاعر يؤكد عنونته العامة للنص بذكره:

كان لساني يخوض في مرارة ما قلت،

كانك قلت ما قلت..

علىٰ لسان طير ذبحته اسلاك المدينة،

ثم ينعطف الخطاب مرة اخرىٰ للكلام عن الاب بضمير الغائب

كان يبسط للغرباء احلاما،

فيفترشوا ريفه

ويعد اسرجة للوداع،

ولكن الانعطافة الاهم عندنا في الخطاب حين تدخل ثيمة الحرب بقوة الىٰ النص

فتندمج خسارات الاب مع خسارات الابن في موقد الحرب ليبدا هذا المقطع باشارة شؤمية الى جدلية الحياة والموت يوحي اليها نعيق الغراب – كمفهوم قبلي موروث – على سطح الحياة..

وهنا سأرد هذا المقطع كاملاً لأهميته في موضوعتي:

يوم نعق الغراب على سطح حياتنا،

كانت دمعتك دائما على كتفي،

تصحبني الى الحلبة،

وتفز معي بين رهط المحاربين،

أأموت وعلى كتفي بلاد من دموعك؟

يا من ابتلعت الارض ريفك،

ودما نحتتني الحرب على نعشك،

كنا نرتجف انا وطيفك من عويل

في السماء،

كنا نستغيث انا واسمك من دم

يحاصرنا،

كنا سوية في الملجأ الحجري

انا

وانت

وبقية الريف التي تحجرت في احلامنا

ينهال علينا غبار الحرب

كان جسد الحرب يتفسخ على اجسادنا

فنلوذ بغموض الخراب

وقد اجتاحت عناكب البراري نهاراتنا،

كنا قد اختلقنا لغة

تخطئ بتسمية النجوم

وتسمي الاباء مسافة دموية لتتويج العدم...

في هذا المقطع من القصيدة تتصارع الابوة والحرب بقوة تنام درامي على لسان الشاعر – الابن جمرة الحرب وضحيتها.. واذا كانت القصيدة تستدعي الماضي باسهاب بواسطة الفعل «كان» فإن هذا الاستدعاء هو لماض حاضر يخترق حضوره حاضر الشاعر إلى مستقبله مستمداً استمرارية الحضور من امتداد الحرب في نفس الشاعر ونصه.. فعلى الرغم من ماضوية الفعل والحدث فإن الخطاب يخفي في ثناياه الدلالية وبمؤازرة الجهد الفني في النص.. استمرار الخسارات الذي يكاد يلغي قوة الفعل «كان» وماضويته او يبعثر فوته فحوى امتداده لحاضر ومستقبل.. فابتلاع الارض لريف الاب خسارة ممتدة لضياع ارث العائلة و «دما نحتتني الحرب على نعشك» خسارة ممتدة لضياع حياة الابن الشاعر الحاضرة، فالخطاب يوحي بأن صاحبه الخارج من الحرب ليس ناجياً منها بل هو حامل اوزارها الابدية.. ليجمع الشاعر الخاسرين وارثهما في ملجا حجري واحد:

كنا سوية في الملجا الحجري وعاء الخسران

انا ذات الشاعر الوارث للحلم المفقود

انت الاب الذي يرث الحلم المفقود

حين ينهال – الغبار – على الوارث الاب والوريث الابن والموروث الحلم.

فهذا الغبار ليس مدفناً ترابياً بقدر ما هو مدفن حياتي تعبر عنه وتشكل ملامحه افرازات الحرب على شكل تصدعات انسانية ماثلة في كثير من مفاصل الحياة ومن اهمها مفهوم اللغة حيث تختلق لغة تخطئ في تسمية المسميات حتى الواضحة منها:

كنا قد اختلقنا لغة

تخطئ بتسمية النجوم

بل تتعداه الى مفهوم الاب نفسه من خلال اللغة المختلقة الزاحفة على نصاعة اللغة الام لغة المنطق.. هذه اللغة المختلقة حين تسمي الاب «مسافة دموية لتتويج العدم».

ومن مظاهر الامتداد لثيمة الحرب من الماضي الى المستقبل وتمظهر الماضوية في النص الى المستقبلية يذكر الشاعر في المقطع الاخير من القصيدة «**سينات**» الاستقبال كاستقراء مستقبلي للحرب وكاشعاع نفسي صادم لها يتمرأى بصورة حياة قادمة مصدومة بامتداد الحرب في اعمافها فيذكر:

ستجتاحها جنائزنا

ستضيق باسمائنا المدن

وترهن نهاراتها للافتات العزاء

ولا ابطال يسمون نياشينهم تحت الشمس

حين يحجب ضريح الحرب

شمس البلاد..

هنا تتضخم الخسارة العائلية لتشمل الحرب الخسارة الوطنية وحجب «شمس البلاد» ولكن هذه الخسائر ليست الهزائم بالمعنى العام او العسكري للخسائر بل هي ما نقصده برواسب الحرب في النفس الفردية او الجماعية وترسبها في النص..

يستمر نص الشاعر «كريم شغيدل» «اسمعك تغني..» باسترساله في الاستذكار وتعديد الخسائر والمآسي باسهاب يشفع له التراسل الفني والتوالد النصي من مقطع الى اخر فالمقطع الاخير يعود الى «هناك» زماناً ومكاناً للحرب وازمنتها المخادعة المستمرة بخفائها وظاهرها.. ليبدا المقطع الاخير بـ:

يوم كنا هناك..
في متاهات الدم
وقد اقتلعتنا الحرب
من ربى اريافنا

ولكن مآل النص يتجه باتجاه عقدته الاولى اللامة.. الفقدان والرثاء للاب وللحياة ولتشرب صوت الاب المتسربل ببقايا حلم في داخل نفس الابن الشاعر.. لتنتهي القصيدة مؤكدة عنونتها ولكن هذه المرة يضع الشاعر بين الغناء والسماء حشو الحلم والمقايضة.. أي الوقوف على بقايا حلم قادمة من العالم الاخر كنداء خفي مدفون في ذات الشاعر المنطوية على نداء الاب..

واسمعك تغني بي،
وتحلم لي بعواصم تتبرج لمراياها
ولانك قايضت نهارك باليقين
كان ريفك ينأى
والسماء
تفصل بيننا...

والمقايضة والحلم تنحشران بفعل تبريري جامع بين طرفي العنوان العام.. مع حقيقة ابتعاد او ضياع الحلم الاكبر الريف الارث الابوي وانفلات حبل الحياة من يد الابن بسبب هاجس استمرار الحرب....

(نصوص) للشاعرة سهام جبار

نختار من ديوان «الشاعرة» للشاعرة «سهام جبار» قصيدة طويلة بعنوان «نصوص» وهي مجموعة نصوص قصيرة جداً عددها ٧٨ نصاً يجمعها فيما بعض كوحدة موضوع ونسغ درامي اكثر من هاجس وثيمة لعل اكثرها رسوخاً واشتراكاً هو هاجس الحرب وترسباتها في النص.. وفي هذا النص الطويل المكون من نفثات شاعرة خارجة من اتون حرب قد لا ياتي ذكرها لفظاً لكنها موحاة نصاً واشارة وتلميحاً مثل بعض النصوص التي تذكر:

ترملوا

ونساؤهم ارامل أيضاً!

فهذا المشهد الشعري الذي يصف مشهداً إنسانياً لا يليق الا ببقايا حرب لكي يستوعب هذا الترمل الجماعي..

أو حين تذكر الشاعرة:

موت حبيبي

اصابني

صرت قبرا من نسوة اخريات..

ولكنا هنا في هذا الفصل من الترسبات نقف على الذكر النصي ـ للحرب، حين تطفو على سطح النص كملفوظ مباشر يشير الى ترسبها الثقيل في النفس وانعكاسها على النص الشعري كموضوعة كبرى متوالدة في المشهد الشعري النصي ـ وكاستحضار استمراري للحرب لعل الشاعرة تعبر عنه في النص:

الحرب اثنان:

واحد مات

والاخر مات أيضاً!

هذه المفارقة تشير بقوة الى مخلفات الحرب في نفس الذي يخرج منها «سالماً» يحمل في داخله موتاً اخر غير الموت الجسدي للميت الاول في النص – الحرب – الموت الاخر هو استمرار الحرب في النص وترسب اوزارها ومخلفاتها من فقدان وكوارث وغيرها..

هذان الاثنان المذكوران في هذا النص هما جدلية الحرب واشكاليتها.. البقاء بعدها. حين يكون البقاء صعباً كالموت او هو موت حي مستمر وليس موتاً منقضياً او حدثاً ماضياً.. انه موت حاضر مستمد حضوره من ثبات الموت الاول – الحدث الاساس – الحرب.... انه الموت المتحول في النفس الى عوالم مهشمة هشمها معول الموت الثابت الاول. انه ما اسميه القبر الحياتي ذو الهواء والماء والاحساس بالفجيعة والشلل.. ان هذه النفثات – النصوص – القصيرة جدا التي تذكر الحرب لفظاً والموزعة في جسد النص الاكبر المكون من «٧٨» نصاً هي بحدود «٩» نصوص فقط ولكنها تُشكل بؤراً نصية مشعة دلالياً على النصوص الاخرى فتبدو النصوص الاخرى متشربة بهاجس الحرب والفقدان والبقاء المشلول.. وانشطار الذات بين باق ومفقود... كما تذكر الشاعرة:

انا... وانا

صناديق بكاء

فبقايا الحرب مفروشة على الارصفة على شكل ندم تذكر المارة بترسباتها الثقيلة:

((سلاما))

((سلاما))

هذا ندم الحرب يفترش الارصفة.

والندم كما هو معروف ياتي بعد الفعل او بعد الحدث كهاجس نفسي شاد الذات الى سوداوية الحدث او سوداوية الاحساس به..

ان نصوص «سهام جبار» القصيرة هي صيحات بوجه الجثة الحية للحرب التي ترفض الموت والغياب رغم اندراجها في تاريخية الحدث.. انها التاريخ الخفي للحرب الذي تحاول النصوص ان تستقراه وتستجليه.. تلك الحرب التي لا تني تستعاد وتستجد باساليب شتى تحت مظلة «السلم» المخادع...

تقول الشاعرة:

الحرب تعيد بزاقها المجفف

الى الحلوق!

هكذا تفرض الحرب حضورها البشع المستعاد على الانسان كما تستجليه هذه الصورة المكثفة الحادة..

حتى الاستحضارات التي تبدو من ذكرها النصي ـ ماضوية تحمل اشعاعها الاستعادي بايحائها الشعري البعيد وان جاءت بصيغ مباشرة ولغة مبسطة لكنها تاخذ اشعاعها الدلالي والفني من سياقها النصي العام ومن بؤرتها الترسبية لمفردة الحرب.. ففي النص الذي سوف نذكره ليس ثمة صورة شعرية او انزياح او لغة شعرية... لكن ثمة تواشجاً مع سياق دلالي عام أي ان هذا النص يتلمس بريقه الشعري من دلالته المتوالدة من ثيمة الحرب المتكررة والموزعة في النص العام:

هاكم.. خذوا

صعدتُ... نزلنا

دو + دو +

دوي

كل ذلك حرب؟

هل نستيقظ؟!

هذا الدوي ليس دوي الحرب في وقتها الحدوثي الفعلي وانما هو دوي الحرب المستمرة في النفس.. دوي الترسبات في قاع الذات يؤكده السؤالان المتتاليان «كل ذلك حرب؟» ثم يتوالد السؤال «هل نستيقظ؟» كما يحمل النص الحواري القصير مدلوله الساخر من وطأة الحرب حين تذكر الشاعرة:

مشاة، الى اين؟

قالوا يوزعون حرباً في الطريق!

اذن فالحرب توزع بهذه الطريقة الساخرة في الطريق على المشاة والتوزيع هنا – للحرب – هو تكرارها وتكدسها في الذاكراتي المستمر على شكل اعداد متوالدة او متناسلة او متضاعفة.. هذه السخرية السوداء تشير إلى ترسبات الحرب في النفس التي عاشت الحرب في الماضي ومازالت تعيشها تكراراً وتناسلاً للحرب ذاتها ولكن من يوزع الحرب؟ من هم هؤلاء الذين «يوزعون حربا في الطريق!».. هنا بؤرة السخرية الاستفهامية عن الفاعل المجهول للفعل يوزعون.

وفي نص قصير جداً وكثيف جداً تفتح الشاعرة ستار الرؤية على مشهد الصراع بين الزمن والحرب في ذات الانسان وذاكرته المنشطرة بين الموت والابد كمحارب مستمر:

نسيت الابدية وعدتُ بالحرب

حتى نفد النسيان

وتعطل موتي.

هذا الاقتصاد اللفظي حقق مبتغاه الدلالي بوسيلته الفنية الشعرية وثرائه الصوري واشعاع المفردة الواحدة فيه بمحمول دلالي لام.. فاي موت تعطل؟ هل هو موت الناسي المنفصل ذاكراتياً عن الزمن ام العائد ليس من الحرب فحسب وانما العائد بها.. فمفردة العائد هنا تنزاح الى العودة من الحرب واليها وبها وباستمراريتها في نفسه او في حياته.. وبالمقابل حياته المستمرة في الحرب بعد تعطل الموت فالمقطع يبدا بالابدية نثرياً وينتهي بها انزياحاً شعرياً فتعطل الموت هو ابدية شعرية للحياة المستمرة في حربها.. هذا الامتداد في الحرب تصر الشاعرة على ايقاده وديمومته ودلالته في المقاطع – النصوص – الاخرى من نصها العام – نصوص – وربط ثيمة الموت الممتد – العاطل كما في النص السابق – المستمد تمدده من امتداد الحرب فتذكر في نص قصير لاحق من شطرين فقط:

حديدك تمدد في الحرب

يقلد ميّتي.

اذن الامتداد الاول هو الموت في الحياة.. من هنا جاءت فكرة او صورة انسنة الحديد وتقليده لميّت الشاعرة... ولكنه حديد الحرب الاخذة بتمددها... استمراريتها..

وبهذه النفثات السريعة المقتصدة تستمر الشاعرة في نصها – نصوص–حتى تصل إلى مفارقة شعرية جامعة للحرب واستبدال شعري بين الحرب والام:

الحرب تلد

والامهات يربين

فالحرب ليست امّا على اية حال لكنها تلد الموتى كما تلد الاحياء المتشربين

بـالموت... حتىٰ الاطفـال الـذين يخرجـون مـن ارحـام امهـاتهم في زمـن الحـرب سـيكونون ابناء الحرب لان للحرب رحما زمنيا جامعا يلد الاجيـال فعـلىٰ الامهـات الجزئيّات الاوليّات ان يربين هؤلاء الاطفال الخارجين من رحـم الـزمن المـدفون في جسد الحرب.

هذه المفارقات تسحب الشاعرة سـهام جبـار الىٰ مفارقـات اخـرىٰ متوالـدة مـن مفارقات تسـربات الحرب في نصوصها فنقرا لها ضمن هذا النص مفارقات مثل:

اخذوا الارجوحة

وتركوني في الهواء

او ترسبات اخرىٰ الىٰ زمن الحرب المستمر من خلال دموع السماء مثلا التي تنظر الىٰ المشهد الارضي:

ماذا رأت السماء

حتىٰ اتقنت دمعها؟

او تعبر عن فقدانها الذي يمكن ازاحته الىٰ ثيمة الحرب:

ابحث عمن يجد

كي اسلمه فقداني

او حين تعلن موتها المشترك مع الاخـر بانشـطار الـذات الحاملـة لهمـوم الحـرب وتركاتها.. وانعكاسها علىٰ زفرات الحبيب:

انا ميت + ميتة

تزفرهما

حياتك ايها الحبيب

قصيدة – شـرط العمر – للشاعر منذر عبد الحر

تنبني قصيدة – شــرط العمـر – للشـاعر منـذر عبـد الحـر عـلى ثنائيـة الافاقـة والخسـران.. ومن ثم تنمية هذه الثنائية بشحنة شعرية متوالـدة عـبر عمـق الدلالـة وشـرائط الصياغة الفنية، فيبدو المقطع الاول من القصيدة اشبه بموجز استهلالي او خلاصة للقصيدة،او الصورة الاولية لها ضمن هذه الثنائية.. ثم تنهمـر القصـيدة او تنفرط من ايجازهـا الى تفاصـيلها لتضـخيم المعنـى عـبر اداة الفـن الموازيـة للدلالـة بواسطة الضخ الشعري للجملة الناقلة لهذه الدلالة او المعنى.. وعبر مضامين اخرى متشظية من بؤرتها الدلاليـة الاولى بتحقيـق جدليـة الغيـاب والحضـور للحـرب في الذات الخارجة منها وبالتالي جدلية الزمن بين ماضويته واستمراريته حتى يبدو هـذا الزمن ماضيا مستمرا باختراقه الحاضـر وعبوره الى ما بعده.. وذلـك لارتبـاط هـذا الزمن بشـرطية العمر منذ العنونة – شـرط العمر – هذا العمر الذي تتسلقه مظـاهر الحرب ومخلفاتها المتجددة فيتحقق حضورها المباغت والمزيح للحضورات الاخـرى كذكرى حاضـرة ترفض ان تستسلم لموضوعية الزمن كحدث عابر..

فمفتتح القصيدة يشـير الى هذه الافاقة من الحرب وغيبوبتهـا عـبر مظـاهر رفـع الضماد عن الرؤوس لتصطدم هذه الافاقة بمفردات الخسـران والوهم والضياع.. اذ تبدا القصيدة بالمقطع:

ونحن نرفع الضماد عن رؤوسنا

راينا الليل يسـيل على الورود

حلمنا به

فركضنا بكل ما اوتينا من وجع

لنجد غربانا تجلس على اعيادنا

نحن الذين

نشـرنا اعمارنا على حبل غسـيل

الوطن

تتناهبنا رياح الحروب

وسهام الجوع

وزوابع الندم

فالحرب لم تنهب جزءا من العمر او الاعمار لكنها استحوذت عليهـا كلهـا وبهـذا حققت حسب اشارة القصيدة وشفراتها حضورها المستمر في الـزمن الانسـاني، ولا سـيما ان الشاعر يتكلم بلغة نحن او (نا) المتكلمين سواء كانوا جـيلا او شـعبا.. وان هذه القصيدة تدور دلالتها عبر عنونتها حتى تصبح هذه العنونة بـؤرة نصـية مشـعة للدلالة، فالتناص بين العنوان والمتن يحقق فاعليته الشعرية بتوهج ثيمة الزمن المضاع الذي يتجلى به العمر وعاء ولازمة تتجدد في القصيدة وتعمـق مـن جدليـة الحيـاة – العمر، عبر سؤال يتجدد ضمن هذه اللازمة يوحي الى وهم النجاة:

كم من الالم نزفنا

ونحن نرى قطيع ايامنا جاهزا

للذبح

.....

كم حياة سحقنا لننجو

هل نجونا حقا؟؟

بل ان عنونة القصيدة البؤرية المشـروطة بالعمر وتفاصيله سـحبت بناءهـا نحـو

السـرد الشعري الذي تتطلبه هذه التفاصيل الزمنيـة ازاء الحـدث الاكـبر – الحـرب وخطاب الشخصية المتكرر (نحن الذين) او (نا) المتكلمين.. وبما ان العمر هو زمـن لذلك فقد تجاذبت الزمن في القصيدة عقدتان هما السـرد والمجاز او الانزياح، وهـذا التجاذب الدلالي خلق التوتر والشد بين هاتين العقدتين لكي تحـافظ القصـيدة عـلى نسقها البنائي الشعري المسـتفيد مـن السـرد كمنهـل دال لـروي الحـدث وبعـض تفاصيله المشـيرة الى ضياع الزمن – العمري – والى ادوات الشعر التي تحقـق فضـاء القصيدة ونموها الشعري لكي تشكل هاتان العقدتان النمـو الـدرامي في القصـيدة وجدلية الحياة المفقودة والموت المؤجل او المنطقة المجهولة بين الحياة والمـوت منطقـة مرايا الملاجئ المهشمة، تلك الملاجئ التي وجدت لها مكانا خصبا في ذاكـرة الشـاعر لتصطاد غزلان الزمن القادم فانهمرت في نـص الشـاعر حربـا مسـتمرة مـع الـزمن المخادع زمن الوهم والخريف الدائم..

اوهمتنا النوافذ بالامل

فزودنا بعضنا البعض بالضوء

ارواحنا صامت سنوات

لاننا تعلقنا – عبثا – بخيط السماء

هذا الوهم الذي حمله المحاربون مثلما يحملون اقراص التعريف والذكريات، هذا الوهم الذي يجعل الزمن زئبقيا لا يمكن استقراره او الاحساس به يقول الشاعر:

نحمل اقراص تعريف

وذكريات

وكتلا من الوهم اسميناها:

امنيات!

هذه الزئبقية بالاحاسيس وعدم استقرار الزمن عبر عنها النص بلازمة متجددة ومتنامية في القصيدة بل ومشار لها في النص بخط غامق او ملون بالاحمر لتمييزها عن باقي النص ولتاكيد ثيمة الوهم وشرطانية العمر الضائع في هامش الحرب حيث تتبدل المدن والزمن والوجوه:

المدن التي عرفناها انكرتنا

والوجوه التي ابتسمت لنا يوما

صارت لوحات في متاحف

الحرب

بيد ان التضادية وجدلية الخسران والافاقة المتاخرة تتكرس عبر لازمة تنشطر بين زئبقية الزمن – العمر ووهم النجاة..

ففي لازمة العمر المهدور والمفقود في عراءات الحرب واستمرارها اذا استقصيناها في النص منذ العنونة (شرط العمر).. التي تتضح في المقطع الاول من القصيدة..

نشرنا اعمارنا على حبل غسيل

الوطن

او بتشكيل لفظي اخر:

ونحن نرى قطيع ايامنا جاهزا

للذبح

او في ذكر مماثل:

سنواتنا جفت في الطين..

اما الجدلية او التضادية في خسـران الزمن فتتضح بشكل جلي في التصريح:

فزنا بالحياة... وخسـرنا اعمارنا!

او في تمدد اللازمة المنجذبة بقوة نحو بؤرتها العنوانية حين يذكر الشاعر:

قالوا لنا:

شـرط العمر

ولم يقولوا شـرط سلامته!

حتى تنتهي هذه اللازمة بخطاب مباشـر مع العمر في عودة الى لحظة الافاقة:

ايها العمر

ابونا الصبر

وامنا المحن

اتفقا على منحنا وسام الالم

فانفقنا ما نملك لنفوز بضماد

فترفق بنا

توازي هذه اللازمة الزمنية لازمة حياتية وهمية هي لازمة النجاة والمتجـددة عـبر سؤال

(هل نجونا حقا؟؟)

هذا السؤال المتكرر يكرس جدليـة النجـاة بـين الحقيقـة والـوهم او بـين الحيـاة والموت فهو حين يذكر النجاة يذكر ما يقابلها من فضاءات الموت ودلالاته:

كم حياة سحقنا لننجو

هل نجونا حقا؟؟

السجن الذي الفناه

احرقنا واحدا.. واحدا

وعلى جدرانه رسمنا قلوبنا

مدماة

واضـرحة..

غير ان ثنائية النجاة والعمر اللتين تتناوبان فضاء النص بما يشبه التوازي الـدلالي يلتقيان في نقطتين من النص حلقتي اتصال دلاليتين مكونتين بؤرة مشتركة تعمق من تناص المتن والعنوان..النقطة المشتركة الاولى حين يصل الـنص الى بـؤرة الاشـتراك بين الفوز بالحياة يقابلها خسـران العمر:

نحن المنسـيين في ارض

سلبها الموت صوتها

ثم تاتي الحلقة الرابطة بين البؤرتين وهي:

فزنا بالحياة... وخسـرنا اعمارنا!

هذه النقطة الرابطة الاولى، اما النقطة الثانية حين يتدرج النص الى التصريح:

قالوا لنا:

شـرط العمر

ولم يقولوا شـرط سلامته!

هذه النقطة الرابطة الثانية بين بؤرتي النجاة والعمر المتجـاذبتين للـنص كعقـدتين متناميتين سـردا وشعرا.. فالنجاة هنا بالعمر ولـيس بسـلامته، فهـو بقـاء منقـوص

وزمن متهدم معاش لاحقا.. ليؤكد النص عبر مآليته الدلالية ان ما يتبقى من الحرب حرب اخرى مترسبة في الاعماق يلفظها النص عبر مكنوناته وفيوضاته وبلغة شعرية تناسب هذا التضاد وهذه الاشكالية، فالنص يعتمد الانزياح المستمر والمتوالد عبر الاستبدال والرمز وتحقيق الصورة الشعرية لكي يعوض هذا الانزياح المستمر لغة التداعي النصي الذي تستدعيه التفاصيل المسرودة، فهكذا تفاصيل وتداعي نصي يتطلب لغة شعرية عالية وفعل شعري مستمر متوازن بحيث يخلق ارضية فنية للقصيدة تشفع لها سردها المستمر وتمنعها من السقوط في قاع النص السردي لتبقيها محلقة في افاقها الشعرية بموازنة دقيقة يحرص الشاعر منذر عبد الحر دائما في نصوصه على تحقيقها بواسطة لغة مدربة ومنقادة بزمام الصورة والفعل الشعري المتوالد..

فمثلما ابتدات القصيدة بعنونتها (بشرطية العمر) غير السالم طبعا فانها تتجه في نهايتها نحو خطاب العمر المتبقي خريفا يضع الايام تحت ابطه:

فترفق بنا

وارفق بخطواتنا

ونحول احلامنا

ارفق برؤوسنا

التي رقص الشيب على ساحاتها

وقحا

ووضعها الخريف تحت ابطه.....

قصيدة «حرب أخي» للشاعر «طالب عبد العزيز»

تقوم قصيدة – «حرب اخي» – للشاعر «طالب عبد العزيز» على الخطاب والاستنهاض للأخ القتيل في الحرب بعد انتهاء الحرب عبر رثائية متأخرة زمنياً لأنها متخمرة في النفس والنص ومبتعدة عن الحس البكائي والتناول المباشر للفقدان والثكل.. فتاريخ كتابة القصيدة عام ١٩٩٣ كما يذيل القصيدة في ديوان – «تاريخ الأسى» – و«تاريخ الموت او الاستشهاد» كما يشير بيت من القصيدة:

اوحشني ان اقول لها..

انك لم تنم منذ اعوام سبعة)

أي الاستشهاد في حرب الثمانينات بحوالي سبعة اعوام فيكون بين الموت والنص حوالي ستة اعوام.. بين الفقد والرثاء، بين بقاء الاخ ومواجهة فقدان اخيه نصياً.. هذه المسافة الزمنية هي مسافة تخمير الفجيعة شعرياً في الذاكرة ومسافة امتداد الحرب في النص الذي يكتب فيما بعدها.. أي مسافة امتداد الحرب في النص مثل امتدادها في النفس..

تبدأ القصيدة بمفارقة انفعالية على الرغم من هدوء لغة طالب الشعرية وشفافيتها في احر المواضيع وافجعها.. الا انه في هذا النص يواجه حقيقتين كبريتين الحرب وفقدان الاخ او الحرب حين تاخذ اعز ما لديه فتستقر في الاعماق حربا من الحزن في قلب لا يملك سوى الكلمات لدرء بقاياها ومواجهتها في مهب الذكرى..

ورغم ان النص متواصل بلا فواصل او تقسيمات نصية لكننا هنا في معاينتنا له نريد ان نقسمه او نفككه لنقف على توالداته الدلالية والفنية وتناميها التراجيدي

والاسترجاعي والفقداني.. فنبدا بالمقطع الاول:

قم اخي لقد انتهت الحرب

واخذوا دبابتك الى مصهر الحديد

لكن بندقيتك مازالت على الجبل

وها قد اتت الرمال على بسالتك اخيرا

نقف عند هذا المقطع الذي اجتزاناه من القصيدة لنقرا جدلية الحضور والغياب، ومفارقة الموت والنهوض، والخطاب الشعري الى البطل الغائب او المفتقد بين ثنايا الجدار الزمني للحرب..

المفارقة في هذا المشهد الانتهائي للحرب تكمن في تاكيدية الرحيل والموت من خلال مآلات المشهد الحربي فالسلاح العام – الدبابة – ذهبت الى مصيرها – مصهر الحديد – والسلاح الشخصي – البندقية – ما زال شاخصاً في المكان الذي كان يدافع عنه القتيل ليبقى شيئاً علاماتياً منه في المكان.. وأخيراً – بسالته – التي ترمز لكيانه الانساني والقتالي صارت الى التراب – الرمال تلحقها كلمة – أخيراً – كتوكيد لنهاية الحياة.. في هذا المقطع الاستهلالي الموجز للقصيدة لا توجد صورة شعرية واضحة لكن قوة هذا المقطع الشعري تكمن في النداء الذي يركز على قيمة المفارقة باستنهاض الاخ الذي اخذته الحرب في أوارها.. بعد انتهائها، أي ما يمثله من ردة فعل انعكاسية شعرية وانسانية ازاء الحرب وتكمن في مآلية المشهد وتوزيع اعمدته الرئيسة على مصائرها، فهو صيحة الشاعر لاستحضار اخيه رغم سمك الجدار الزماني للفقدان.. فالشعر وحده قادر على اختراق هذا السمك الكثيف من التكدس الزماني على ارضية الذاكرة واستمرارية الحياة.. الشعر ذو الاحاسيس الممتدة مثل جذور طويلة في تربة الزمن لا يمكن ان تقطعها معاول الايام..

حتى المقطع التالي لا نلمح فيه صورة شعرية ولا انزياحا ولا مجازا فما زالت

حرارة الاستنهاض ومفارقتها ساخنة تبحث عن واقعية خطابها الاخباري للاخ الناهض من الموت شعرياً فيذكر الشاعر تفاصيل اخرى وجملاً شعرية تاخذ بريقها الشعري من سياقها ودلالتها البنائية المشعة من بؤرة الخطاب المفارقاتي للاخ فنقرا جملا نثرية بظاهرها:

الفلاح يزرع حقله الذي سقطت فيه

لان الاشجار التي زرعتها انت

ماتت ايضاً

وهكذا تستمر هذه التقريرية في اخبار الاخ المستحضر في النص لكنها تقريرية تخبئ جمرها الشعري تحت رماد الكلمات المحترقة بحرارة الفقدان والخطاب المخترق لجدار الزمن.. جمر الحوار بين الاحياء والموتى، فتستمر القصيدة بافقها الاخباري:

اما الجبل الذي آليت

الا تبارحه حيا

تدفق الاعداء الى قمته

وانزلوا من ثلوجه

رايتك الصابرة

لكن هذه المرة دخل الاعداء الى النص لتنتقل القصيدة إلى ارضية الصراع ونوع الموت وملحمية الحدث، وبالتالي الى فكرة شعرية ينميها الشاعر باطناب وتكريس لمفردات الفكرة التي يمهد لها بالقول:

في كل مرة

قبل سقوطك الاخير

يسلب الاعداء بدلتك

وحرابك وبهاءك..

من هذا السلب التاريخي لمقتنيات المحارب ورمز شخصيته وفضائها الانساني البطولي، تبدا الفكرة الشعرية:

ومهما كنت ميتا يا اخي

كانوا يفتتون جثتك بالرصاص

ثم ينمي الشاعر هذه الفكرة لتاخذ مداها الشعري والبطولي:

وحتى في ميتتك الاخيرة

حين كان الدود يسقط من محجريك

وفتحة فؤادك الكبير

كانوا يظنونك تكذب

ليتوج هذه الفكرة المتنامية بتصريح اخير عن البطولة:

وانت مازلت كابوسهم المستمر

هنا انتهى النصف الاول من القصيدة – كما نرى – نصف الصراع والاشارة الى ملحميته والى المشهد المكاني الذي حصل فيه الحدث – الموت لتنتقل القصيدة من جهتها الصراعية البطولية الى جهتها الفقدانية الفجائعية.. من مواجهة الاعداء الى منطقة الاعزاء الفاقدين والايتام والثكالى الذين يعانون البقاء الصعب بعد هذا الموت الملحمي.. اولئك الذين يحملون الحرب جرحا نازفا في اعماقهم واعماق نصوصهم.. لينهض النص من جديد بخطاب استنهاض اخر متجدد يغدو لازمة ثنائية تذكر بصيحتها الاولى الرئيسة فينتقل النص او كامرته المشهدية من مكان الى

مكان ومن شخوص الى شخوص ومن زمان الى زمان:

قم يا اخي لقد انتهت الحرب

وها قد تسور الاطفال الحديقة

والكرات التي كنت تراها

من نار ومعدن،

بردت، وهاهم يتقاذفونها

بين اقدامهم

الا الكرة التي سقطت قربها

تلك التي احالت جسدك رفيفا..

مازالت القصيدة تتهادى بتقريرتها ولكن بجمرها المخبوء تحت كلماتها، بل انها لا تريد ان تبتعد عن حميمية واقعيتها او شعرية واقعيتها بل شعرية تقريريتها فلم تلجا الى انزياحات او مجازات تعبيرية ظاهرة بل تعتمد على ارضيتها الفنية المنطلقة من بؤرتها الاستهلالية المفارقاتية.. لكن سراب مفرداتها اللغوي يضمر لغة شعرية متموجة مستندة الى سياق الجملة ضمن فعلها الدلالي العام وضمن البناء المتماسك المصر على نقل الاحداث كما هي بلا تزويق لفظي – مجازي –.

يبدا النصف الثاني من القصيدة من الشطر «قم يا اخي لقد انتهت الحرب» وقد قسمناها الى هذين النصفين للانعطافة الواضحة في القصيدة من ساحة الصراع والموت والاعداء الى ساحة الذكرى والبقاء والاهل.. وفي هذا تبدا القصيدة الخروج من خطابها المباشر ويبدا الشاعر بنفخ الرماد عن جمر الكلمات، وتتضح الفاعلية الفنية للقصيدة باتجاهين الاول هو بروز فاعلية السياق الشعري الذي اشرنا اليه في النصف الاول من القصيدة حيث تتعاضد الجمل المتوالية على خلق شعريتها الخفية

في النص فبما ان الجمل داخل النص تتسم بتقريرية خطابية حين تؤخذ مفردة وتنتزع من سياقها البنائي العام ففي النصف الثاني تبدا فاعلية السياق بالتوالد فتشع شعريته على كل مساحة النص مبرراً ومفسراً تلك المباشرة في القول الشعري التي لجا اليها الشاعر في وصف المشهد الصراعي والمصيري للقتيل.. فبتقدم القصيدة الى جزئها الاخير يبدأ الشد الفني لها سواء من تنامي فاعلية السياق الشعري كما ذكرنا او فاعلية المستوى او الاتجاه الثاني وهو تكاتف وتوالي الانزياحات والمجازات المحققة للصورة الشعرية ضمن موضعية الجملة وليس ضمن سياقها ليكون الجهد الفني للقصيدة محصلة لمنجزها المجازي الصوري وثيمتها السياقية..جملها ونسقها البنائي او بعبارة اخرى الصورة الشعرية زائدا التصوير الحسي الواقعي الذي سحب النص بقوة نحو دلالته..

ففي النصف الثاني البادئ بنفس المدخل للقصيدة «قم يا اخي لقد انتهت الحرب» باضافة «يا» النداء هذه المرة لتوكيد النداء والخطاب.. في هذا النصف يبدا وصف المشهد الاخر غير مشهد القتيل وساحة موته واشيائه الخاصة، انه مشهد الاخرين والاشياء الاخرى التي لا تخص القتيل كما في النصف الاول....

على مستوى الدلالة يركز الشاعر على انتهاء الحرب واستمرارية الحياة، واوار الحرب الذي يميزه النص كرات من نار ومعدن برد وخمد لكن شيئا ما، مازال يحمل جرحاً مستمراً يذكرنا بالفقدان والحرب وهو الكرة المعدنية النارية التي احالت جسد الاخ الى رفيف..! لترتبط هذه الاستمرارية بما صرح به المقطع الاول «لكن بندقيتك مازالت على الجبل» اذن فالسلاح ما زال والجرح مازال وهذه هي مفردات الحرب واعمدتها «دم وسلاح»، اما على مستوى الفن الشعري فان القصيدة تبدأ بتنفس منجزها الفني المجازي وتكرسه بالانزياحات المعوضة للجانب التقريري من القصيدة فتبدا الصور تنداح من حيث ينتهي الجسد الى رفيف الى وصف القرية بلغة شعرية مقتصدة مكثفة على الرغم من خوضها في بعض

التفاصيل..

نحن هنا في القرية

بلا حرب ولا اعداء

افق من هزارات ندية

يتشكل توا تحت وسائدنا

هذا التناعم مع الطبيعة ومفرداتها وعناق الحياة بحميمية لا ينسي الشاعر الجانب الاخر من الحياة جانب الحذر والتهيؤ للطوارئ فالشاعر يتوج هذا المقطع الطبيعي الشفاف بجملة شعرية:

وقد نسينا بعض جراحنا

ثم تركيز هذا الحذر وبقايا الحرب في النفوس:

وقد نطعم بعض خناجرنا بغضاءنا

القديمة..

ليعزز النص تصاعده الفني ونماءه الدلالي لينتهي هذا الخطاب الجماعي بامنية تعمق من روح السلام المغروس في هذه النفوس الحذرة المكتوية بنيران الحروب والفقدان:

لكن جل مانريده

ان لا تنبح كلابنا الا ضيفا..

ثم ياتي المقطع الاخير من القصيدة وهو يمثل ما يشبه الهامش الانساني في فضاء القصيدة والخطاب على ارضية القاسم العائلي المشترك وهومقطع الام حيث ينعطف الحوار بين الفاقد والمفقود، الراوي والبطل الغائب من خلال فضاء الام.. وهنا اريد

ان اختلف مع راي الناقد الاستاذ حاتم الصكر في مجلة مسارات العدد الرابع حين يحمّل هذه القصيدة بعدا اسطوريا ورمزاً تاريخياً لـ«جلجامش» وانكيدو بذكره «.. الاسطوري يتمركز في استدعاء «كلكامش» – لخله وصاحبه انكيدو – ليس لان القصيدة تنفتح بجملة قم اخي فقد انتهت الحرب، أي بالخطاب المباشر للاخ الميت فقط، بل لان الاخ فيه الكثير من انكيدو كما تحكي الملحمة العراقية..» بل اني ارىٰ شعرية القصيدة مستمدة من ارضيتها الواقعية فليس هناك دلالات ملحمة ورمز او استدعاء تاريخي، وبحث عن الخلود، وغابة الارز، وعشبة الخلود..الخ من مفردات ملحمة «كلكامش» فليس سوىٰ اشتراكها في الجانب الرثائي اما تشبيه الاخ بالبطل والقوة فهذه سمة لكل قصائد الرثاء و لاسيما لجندي يستشهد في معركة.. كذلك هناك القاسم المشترك بين الاخ واخيه الذي هو الام أي ان القصيدة تحمل في متنها الدال خطاب الاخوة وليس الصداقة كما في ملحمة «كلكامش».. ومع هذا فان تحليل الاستاذ «حاتم» لا يخلو من اثارة وان كان مكثفاً ومشيراً الىٰ المضمون والدلالة دون الوقوف عند الاشراقة الفنية للقصيدة سوىٰ باشارة عابرة..

وان كان «طالب عبد العزيز»لم يخطئ ملحمة كلكامش فقد كانت قصيدته «المعلم انكيدو» تبدا بالخطاب:

لقد اقتحمتها وحدك غابة الارز

نعود الىٰ قصيدتنا – «حرب اخي» – ونصل الىٰ المقطع الاخير منها مقطع الام – القاسم المشترك.. وارىٰ ان هذا المقطع هو الاكثر تركيزاً وعمقاً فنياً علىٰ الرغم مما فيه من شحنة عاطفية لكنها لم تسحب النص الىٰ مباشرته بل وسعت من ثرائه اللغوي وتناميه الفني، كما يحقق هذا المقطع ما اشرنا اليه سابقا وهو قوة السياق التي تبدو وتتكرس كلما اتجهت القصيدة نحو نهايتها او ذروتها بموازنة دقيقة بين لغتها، اسلوبها ودلالتها وانزياحها فيبدا المقطع:

امي مازالت في فراشها

احدثها عن طولك وعضدك القوية

ويطربها كثيرا

انهم لم يجدوا حذاء على مقاسك

هذا المشهد التصويري الهيكلي للبطل القتيل الـذي تتركـز مجازيتـه في طـرب الام لسماعها الوصف الظاهري لضخامة البطل وكأن هذا الوصـف اغنيـة عـلى مسـامع الام، وكلمة – كثيراً – توسع من فضاء الاغنية البطولية وتمده على المسامع الطربة..

ثم ينتقل الوصف من الشكل الجسدي الى متاعب الجسد ورحلتـه القتاليـة التـي ينم عنها عناؤها وعدم النوم:

كانت تسالني

على أي جانبيك كنت تنام

اوحشني ان اقول لها

انك لم تنم منذ اعوام سبعة

كلمة «اوحشني» تشبه في فعلهـا الفنـي والـدلالي كلمـة «ويطربهـا كثـيراً» التـي وسعت من مدى المقطع اللاحق فهذه الوحشة على لسان الراوي – الشاعر – الـذي هو الاخ في فضاء الواقعة الذي يسـرد للام تفاصيل الموت وغروب الحياة عن جسد اخيه.. من هنا يتوسع فضاء الوحشة بالتاكيدات المتوالدة عبر نون التوكيـد المتكـررة في المقطع سبع مرات.. مثل الاعوام السبعة التي لم ينمها القتيل قبـل موتـه، فينتقـل هذا المقطع الذي اسميه هامش الام، من الوصف الشكلي للقتيل الى وصـف متاعبـه الحياتية القتالية ثم الى اداة القتل:

وان الشظية التي هشمت اضلاعك

كانت من مدفع مارد وقوي

ثم الانتقال الى الاثر الذي خلفته اداة القتل – الشظية – القادمة من مدفع مارد وقوي كمقابلة تصويرية موازنة لضخامة البطل «انهم لم يجدوا حذاء على مقاسك» حيث نكمل فعل الشظية:

وقد فركت فتوتك كلها

واني تركت الشمس

تغرب عن اسمائك واحلامك..

هنا اللغة الشعرية بدات تستكمل دورتها في القصيدة عبر مكوناتها الفنية – الانزياحية والتصويرية، وعبر انتقائها للمفردات وتناغمها الفعال مع بعضها وسيرها الحثيث على منوالها النسقي الهادئ المعبر عن الاحاسيس العميقة تجاه الفاجعة... والاهم ان المقطع الاخير الذي اسميه الهامش ولا اقصد به هامشيته على المتن الشعري او النصي وانما هو الهامش الانساني او التعليق العائلي على الفاجعة.. هذا المقطع يكثف القصيدة ويشد حبلها اللغوي بالانزياح الشعري المتوالي وباختصار موضوعة الفقدان في الخطاب التراجيدي في حضرة الام المفجوعة، كما يحقق المقطع الاخير الدورة اللغوية في القصيدة كما اشرنا وتفعيل سياقها عند ذروتها أي نفخ الرماد اللغوي عن الكلمات لكشف الجمر المخبوء تحت ثنايا الجمل التي بدت في مطالع القصيدة مسترخية مباشرة مسحوبة الى ثقلها الواقعي وارضيتها الحسية الحادة.. بل ان المقطع الاخير بدات فيه القصيدة تستجمع نسيجها الشعري وحبكتها الدرامية..

وفي التوكيد السادس من مقطع الام يتدخل الشاعر كذات مفجوعة ومرتبطة بآصرة الاخوة في هاجس فلسفي ازاء المآل الترابي للجسد، او نثاره فكلا الجسدين الشاعر والبطل آيلان لهذا التراب ولكن نثار البطل «رفيف» كما عبر عنه الشاعر في

مطلع القصيدة.. من هنا ضمن الشاعر هذا النثار – الرفيف على جسده.

اما التوكيد الاخير لوحشة القول «اوحشني ان اقول» فيأتي لوصف المسافة الحياتية المتجهة للبطل والمتبرعمة عن ستة اطفال فيختتم الشاعر قصيدته بمفارقة اخرى:

وإن المسافة بين حياتك

وموتك ستة اطفال.

فالمالوف الرثائي هو ما يبقى بعد الموت من اطفال وثكل وترمل.. الا ان الشاعر يضع هذه البقية المتمثلة بستة اطفال في المنطقة البرزخية المجهولة بين الحياة والموت، وليس بعد الحياة او بعد الموت، وقد جاء هذا التصريح ضمن الفيض الاحساسي والتكثيف اللغوي والسردي في المقطع الاخير لتختتم القصيدة بمنطقة شعرية وزمانية رخوة لينة قابلة لتشكيلات عدة في منطقة التلقي في المسافة القرائية بين النص والمتلقي.. او بين الحياة والموت!

قصيدة – اختي والكرنفالات – للشاعر زيد الشهيد

القصيدة منشورة في ديوان «امي والسراويل» الصادر عن دار ازمنة ٢٠٠٤ عمّان تنهض هذه القصيدة على ثنائية البناء والتداعي، بناء الحلم وتداعيه او بناء الحياة وتداعيها عبر مفصل موضوعي هادم هو موضوعة الحرب التي تقف عند منتصف القصيدة تماما، وعبر لغة شعرية شادة وصور شعرية متوالدة ومتصلة، حتى العنوان في القصيدة يحمل خداعه المجازي وكانه عنوان فرح وحياة ممتلئة لكن التداعي الدلالي للحياة في النص يكشف عن استلاب وانخذال وحياة مضاعة وكأن العنوان يخفي تكملة متروكة للمتلقي لكي يملأها بما يناسبها من مآل التلقي بعد ان يعيش النص وتداعيات الحياة فيه..

وارى ان بنية التداعي في القصيدة التي تتصدى الى موضوعة الحرب بنية فنية مثلما هي بنية دلالية وتكمن فنيتها في مستويين من البناء، الاول لغوي مجازي والثاني دلالي مضموني وان النص يستمد ثراءه الشعري من تكاتف هذين المستويين وتفعيلهما من خلال تفعيل اللغة الشعرية مجازا وانزياحا، وتفعيل البناء الفني العام للنص من خلال تمحور هذين المستويين على بنية التداعي بما يخدم النص دراميا وحبكة.. بيد ان هذا البناء والتداعي يتطلب لباسا سرديا يتماهى مع الصعود الزمني الى ذروة الحلم ومن ثم النزول الى قاعه او رماده لذا فقد بدات القصيدة بافصاح سردي..

كانت اختي ترسم على خدر

ذاكرتها الطرية:

شمسا بيضاء،

وسماء طائرة

وحصانا اخضر صاهلا،

ونهرا لا يكف عن الجذل،

وقلبا من احرف راعشة،

وبناتا يمتشقن الاحلام،

واولادا يحتشدون بالتصفيق.

تطلب السرد فعل كان الماضوي مثلما تطلب واوات العطف المتتالية لسرد مفردات الحلم.. لكن هذا السرد مدجج بالجملة الشعرية المنزاحة بقوة نحو مجازها ونسيجها الشعري المترادف لكي يكتمل الصعود الحلمي نحو ذروته.. فلم تتشعب جملته الشعرية الى تفاصيل موضوعية او لغوية اخرى وانما حافظت على ايراد الصفة والموصوف والجملة الاسمية باسمها وخبرها..

وبالتالي حافظت الجمل على عطفها على بعضها.. من هنا جاءت القصيدة مقتصدة مشدودة اشبه بمقطع من قصيدة طويلة ربما هي مطولة الحرب التي لا تنتهي المخزونة او المخفية في ذاكرة الشاعر عاش او يعيش حرباً، كما ان الشاعر كان حريصا على تفعيل الصعود الحلمي او البناء الذي يمثله القسم الاول من القصيدة قسم البناء، فلم تفصل جملة معطوفة على اخرى سوى واو العطف بلا تفاصيل شعرية او سردية مخافة ان ينفرط خيط الحلم الممسوك بقوة الشعر والسرد في آن واحد، فقد اكتفى الشاعر بذكر مفردات الحياة الثرية لتوسيع مساحة الحلم والحياة في النص مثل: سماء، شمس، قلب، نهر، بنات، اولاد والصفات الملحقة التي تدل على الجذل والنماء هذه الصفات المتماهية مع العنوان المتوج بالكرنفالات التي هي ميدان هذه الافراح وامتدادها..

ثم يبدا التداعي في القسم الثاني من القصيدة التي تقسمها جملة «جاءت الحرب»

الى قسمين كما نرى، ثم تبدا مفردات الحلم بالتداعي واحدة اثر اخرى على مذبح الحرب الصادم لتكمل القصيدة انعطافتها العكسية ضد البناء الذي تأسس في القسم الحلمي من منها فنكمل:

جاءت الحرب:

فركلت القلب،

وكسرت الشمس،

وسرقت النهر،

ولوثت السماء،

واذلت الحصان،

واجهزت على البنات والاولاد،

فاذا باختي تمتلئ

بكرنفالات العنوسة...

تناثرت مفردات الحلم وحقق النص بنية البناء والتداعي بتوازي قسمي القصيدة بالمفردات ذاتها وواو العطف الجامعة لها في القسمين دون المزيد من التفاصيل فالقصيدة القت بحملها الدلالي واوصلت رسالتها المضمونية والفنية بعد ان انعطقت من مفصلها الدلالي «وجاءت الحرب» لكي تعود القصيدة الى بنائها الاول وتهدم تكويناتها الحياتية باداة الحرب – النصية – فتحولت الجمل في القسم الثاني من القصيدة الى جمل فعلية بعد ان كانت جملا اسمية او وصفية في القسم الاول حيث دخل عليها فعل الحرب وزمنها... أي ان نسق البناء للقسم الاول من النص هو بناء اسمي لما تمتاز به الجملة الاسمية من السكون والثبات بما يلائم جو الخدر والحلم والحياة المستقرة قبل الحرب.. اما في القسم الثاني من النص بعد ان دخلت الحرب في

الحياة او النص فان مظاهر الحركة دخلت للنص في الجمل الفعلية الموازية للجمل الاسمية في القسم الاول أي ان البناء الحلمي تطلب نسق البناء الاسمي الساكن لغويا اما البناء الحركي او بناء التداعي تطلب نسق البناء الفعلي لغويا.... مثلما ان الوصف والتشخيص في القسم الاول يتطلب النسق الذي يميل الى ثبات المعنى بلا زمن وبلا مظاهر حركة تلك التي دخلت النص بواسطة الجمل الفعلية.. كما ان هناك ملاحظة عن علامات الترقيم في هذا النص فقد كانت تحمل صفة التوازي ايضا مثلما كانت تحمل اهميتها في رسمها في اماكنها المناسبة فبدا بالنقطتين الشارحتين في مطلع القسم الاول

كانت اختي ترسم على خدر

ذاكرتها الطرية:

فقد وضعت هذه النقاط في مطلع القسم الثاني ايضاً

جاءت الحرب:

فهذه النقاط – الشارحة – تعني ذكر التفاصيل فيما بعدها ففي القسم الاول ذكرت تفاصيل الحياة او الحلم وفي المقطع الثاني ذكرت بعدها تفاصيل نفس الحياة ولكن بتداعياتها وغيابها، كما وضعت خمس من واو العطف في القسم الاول توازيها خمس مثلها في القسم الثاني لسرد التفاصيل في كل قسم، كما ان هناك نقطة واحدة في كل قسم نهاية كل تفاصيل، كذلك ذكر النقاط التي تعني الفراغ او تعني اشياء لم تذكر ولكنها تبقى متاحة في مساحة التاويل كما وضعها الشاعر في نهاية المقطع الثاني:

فاذا باختي تمتلئ

بكرنفالات العنوسة...

فهذ النقاط توازي في ذكرها العنونة التي اعطتها هذه النقاط الفراغية مساحة للتاويل من باب التناص بين العنوان والمتن، كما ان الشاعر استخدم الانزياح

الشعري او الحركة الفنية المجازية ضمن الجملة الواحدة المعطوفة مثلما فعل في القسم الاول مع الجمل الاسمية فقد كان الانزياح لبناء الجملة دلاليا مثل «سماء طائرة» او «قلب من احرف راعشة» اما الجمل الفعلية فكانت تتنامى بانزياح هادم «كسرت الشمس» او «سرق النهر» او «لوثت السماء» الخ لتنتهي الافعال بتاء التانيث العائدة على الحرب كفاعل نحوي ونصي ـ دال، وقد حافظ النص على مستوى الازاحة ضمن الجملة الواحدة «كسرت الشمس» او «ركلت القلب» لتتجه كل هذه الجمل المتوالية نحو ذروة تداع تنتهي عند الدال السردي للنص عند مفتتح القصيدة «كانت اختي ترسم على خدر..» كمحاولة نصية للعودة الى نقطة الانطلاق في النص او نقطة الصفر او العدم حين ينهار كل ما تاسس في القسم الاول من النص القسم الحلم البنائي ولتنغلق القصيدة على مفتتحها ومن ثم على عنونتها المتناصة مع متنها باحكام نصي «اختي والكرنفالات» فتنتهي القصيدة بـ:

فاذا باختي تمتلئ

بكرنفالات العنوسة..

فتصل الى المتلقي رسالة مفادها العنواني «اختي وكرنفالات العنوسة» او ما آلت اليه هذه الكرنفالات عبر مسارها الحلمي نحو العنوسة او العدم ونقطة صفر الانوثة و صفر الخصب عبر دخول الحرب في صميم الحلم الحياتي لتبقيه رمادا يذكر دائماً بحدوثها المستمر...

اشكالية المعنى في (كتاب الفردوس)

ارجوحة التضاد

الشعر فعل ضد الزوال ومحاولة للامساك باللحظة لهذا فهو صراع على حدود المستقبل ورحلة اكتشاف مستمرة. وما انشغال شعراء مثل «مالارميه» و«رامبو» و«لوتريامون» و«فاليري» بالبحث عن المطلق او المجهول او الذات الاخرى او اللغة الاخرى.. الا نوع من هذا الفهم لوظيفة الشعر ورهان على الطاقة الكامنة في اللغة على استيعاب التحولات والارهاصات النفسية والفلسفية بتشكيل ابداعي محض.. مستمد قدرته التاثيرية من مستوى الفنية وتحقيق اكبر كمية من الشعر في القصيدة. انه العزف على وتر الايحاء والاستفزاز والاقلاق والاشغال الذي يبدأ من وعي الشاعر الفني والحياتي وينتهي بالانفتاح على فضاءات التامل والتساؤل والدخول في جدوى الكتابة الشعرية حيث يشارك القارئ شاعره – ولا اقول الشاعر قارئه – في لحظة التوتر الابداعية حيث يمسك كل من الشاعر والقارئ الحبل المشدود بين عقلين وتجربتين، فكلما كان الوتر – العصب اكثر شدا بين الطرفين كان العزف اكثر وضوحا وتاثيرا.. وكان التنوير للحظة الهاربة اكثر شمولا وابعد مدى.

و«عبد الزهرة زكي» شاعر عقلي لا تستدرجه العواطف و لا تخدعه اللغة رغم انه حين يمجد الجسد او الانثى او الطبيعة.. يترك لعفويته العنان والانطلاق في (عراءات) الشعر حيث التصوير الحسي العالي والالتقاط الروحي النادر، ولكن

هذه العفوية مراقبة دائما بسياط العقل.!

لذا فحين تختفي العفوية وهي الامل الاخير للعواطف فاننا ندخل فضاء التامل حيث يفرض علينا العقل الشعري جدليات موضوعية متواشجة لعل ابرزها اشكالية المعنى بالتضاد المتقابل وانكفاء العبارة على بعضها حد الانفراط، ومن ناحية اخرى انغلاق بعض القصائد في نهاياتها بطريقة فنية داخلية تؤكد سطوة العقل ورسمه لمخطط القصيدة منذ البدء.

فاذا كانت قصيدة النثر نصاً مفتوحاً بطبيعته التدفقية فان تكامل الفكرة الشعرية يمكن ان يجعل من هذه القصيدة نصاً مغلقاً مؤدياً رسالته الفنية. كما في بعض قصائد كتاب الفردوس للشاعر عبد الزهرة زكي الصادر عن دار الشؤون الثقافية لعام ٢٠٠٠ فضلاً عن سمات اخرى او محاور متعددة اشتغل عليها الشاعر كاستخدام ثيمة السحر والتصوف التي جاءت بشكل مفردات او عبارات او جمل متكاملة مثل: الفص، الطاس، الاكسير، العصا، مبخرة، الهدهد، اية، حية، سراج، اللقى، وادي الارواح، اكسير الخاتم، والنجمة، خادماتك الساحرات، كهرمانة النور... الخ او الشجرة التي فاكهتها من سم، رمت الحية العشب بين يديه، انا فصك وضعتني في طاسك، انا فصك مرني، ويهبك الغيبة..

او بشكل احالات قرآنية مثل: يا نار كوني سريره، او تعابير الاعطاء التي تحيل الى الاية القرانية ﴿**يَا يَحْيَىٰ خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ**﴾، او تعبير الاخفاء في الصناديق او في اليم التي تحيل الى قصة نبي الله موسى «عليه السلام». كذلك هناك افكار صوفية او سحرية مثل: الذوبان في الاشياء، الطيران او الاختفاء، انفصال الانا عن الجسد كما في قصيدة – مرج اسود – او فكرة تحريك الاشياء بعظام الهدهد، او قصيدة «اكسير الخاتم والنجمة» المبنية على فعل السحر والتنجيم والاكسير.. بل ان قصيدة – «طير وحيد يتنزه في الصحراء» – يمكن عد ثيمتها «نبيا اضاعه قومه»، او فكرة العصا والماء في قصيدة – «الى الماء» – هذا فضلا عن عناوين تصرح بهذا الاتجاه الصوفي او السحري

مثل: «انا فصك اتقلب بين يديك»، «يحيى»،، «اية الجسد»، «فردوس»، «ورثة السعادة»، «تقليد النار».. زيادة على عنوان «الديوان الجامع» – «كتاب الفردوس»–

اما محور اشكالية المعنى، فيطل علينا منذ البدء بعنوان «لم نكن في انتظارك يا ورد غير انا انتظرنا..» وبعد مرور زمن شعري من القصيدة يعود الى ورد ليقول لها «فانتظرناك يا ورد..» ثم بعد مرور زمن شعري اخر يتساءل «ففيم انتظارنا؟» وقد تحقق في هذه القصيدة محوران: الاول اشكالية المعنى المتداخل، والثاني انغلاق القصيدة داخلياً وعودة المعنى الى فضائه الاول بارجوحة التضاد. كذلك في قصيدة تشبهها بان عنوانها هو مفتتحها ايضا – «انا فصك اتقلب بين يديك »– التي تنتهي باغلاق داخلي والعودة الى المعنى الاول بارجوحة التضاد.. «انا فصك اضيع بين يديك فخذني!» وهكذا قصيدة – «اغصان طائرة الى ياني» – حيث تبدا بالبعيد البعيد وتنتهي به عبر روح خفقت بين صوت النايات وصمتها، كذلك قصيدة – «مرج اسود –».

ولعل قصيدة – «خارج الغرفة داخلها »– تشي باشكالية المعنى منذ عنوانها فكما احكم الشاعر اغلاق غرفته فقد احكم اغلاق قصيدته ايضا. بل ان هذه القصيدة ذات الفكرة العميقة والسيناريو الشعري المبسط تتجسم فيها اشكالية المعنى بحيث تصبح هذه الاشكاية ذروة فنية ودلالية تنتهي اليها القصيدة حيث تتصاعد فيها جدلية الخارج والداخل حول غرفة الذات التي كلما زاد اغلاقها يتجلى انفتاحها حتى تصل بنا الى تبادل الامكنة فندخل الى الخارج ونخرج الى الداخل عبر اشكالية المعنى وانغلاق القصيدة والغرفة معا..

وحتى قصيدة – «يحيى» – التي هي اطول القصائد فان ذروتها الفنية والدلالية كثيرا ما تتجه باتجاه هذه الاشكالية – تضاد المعنى – مثل:

يقولون.. فلا يُسمعون،

ويظهرون.. فلا يُرون،

ويمشون.. فلا يتقدمون،

او كان العميان على الساحل ينتظرون وما كانوا بمنتظرين،

او في مكان اخر من القصيدة حيث يعلن التضاد صريحاً:

يا كاتم سـري يا ضدي.. هل ابحث في المهد عن اللحد؟

اما قصيدة – تجربة – فهي قصيرة يمكن ايرادها وتامل التضاد والاغلاق فيها:

(نعم تركنا الذهب من اجل الصوت

ولم يكن هناك ذهب..

ولم يكن هناك صوت

لقد توهمنا الذهب.. من اجل ان

نتوهم الصوت)

وفي قصيدة – اكسـير الخاتم والنجمة:

(حينما كنا على الماء.. اعطيتك خاتما واعطيتني نجمة.. ولم يكن الخـاتم خاتمـا ولم تكن النجمة نجمة..)

وفي مكان اخر من القصيدة يعود يارجوحة التضاد ليقول:

(لاخذ نجمتي وتاخذي خاتمك فاذا بالخاتم خاتم واذا بالنجمة نجمة).

اما قصيدة – «آية الجسد» – فهي نص مفتوح في تمجيد الجسـد الكـوني الملائكـي الذي لا تراه الشـياطين – الذي يهب النهار البذرة الحرة.

(تختفي الانثى عن المكان فلا يرى)

وهي تنتمي الى قصيدة «اية الجسد» فنياً وتشكل صورا ومعنىً وكانها تكملة لها..

وهناك قصائد مثل – «ورقة السعادة»، «افق مزركش»، تنتمي الى عائلة «اية الجسد أيضاً.

ان اشكالية المعنىً في – كتاب الفردوس – هي جدلية الانتصاف في ان يتحقق الامر و لا يتحقق وان يصل ولا يصل وان يُرىً ولا يُرىً وان يصحو ولا يصحو وان يموت ولا يموت وبالتالي فهي جدلية الوجود والعدم.

فهي اذن ارجوحة التضاد التي تتحرك فيها ذات الشاعر بين الشيء وضده بين المتحقق وغير المتحقق.. وان انتصاف ذات الشاعر في ان ينطلق الى فضاء ابعد منه فيكون نصف الشاعر الثابت في الارجوحة المتحركة.. انها جدلية الذي يتحقق ولا يتحقق..

ولعل بيت المتنبي يلخص هذا المشهد النفسي – الفلسفي يقوله:

كأن لم يكن كل ما كان لي

كأن كان لي كل ما لم يكن

نشرت في جريدة العراق ١١/ ٤ / ٢٠٠١

الفصل الثاني

قصيدة النثر على المحك

بعد ان استمعنا الى القصائد المشاركة في ملتقى قصيدة النثر الثالث صار من حقنا من باب التلقي على الاقل ام نقول رأينا فيما اصغينا اليه وانتظرناه لنرى الافق الـذي دخلت فيه قصيدة النثر العراقية ولا سيما اننا خصصـنا لهـا مهرجانـا لوحـدها دون الاشكال الشعرية الباقية فصـار عليهـا كقصـيدة ان تتحمـل راي التلقـي بهـا لانهـا اخذت فرصة أكثر من غيرها سواء من ناحية القراءات على المنبر او من ناحية النقـد الذي رافقها بطريقة تطبيقية.

من أكثر من ٧٠ شاعرا وشاعرة قراؤوا في الملتقى كان هناك نسبة ٣٠ بالمئة قصائد نثر و٤٠ بالمئة نصوص تجمع بين قصيدة النثر والسـرد والنص المفتـوح والخـواطر.. و٣٠ بالمئة خواطر فقط.. وبهذا المشهد نعرف ان قصيدة النثر الحقيقية جلبـت معهـا غبارا كثيرا كما قلنا سابقا اي فوضى نصية ارتدت جلباب قصيدة النثر سهل الارتداء وسهل الادعاء ذلك لانه ليس هناك حراس حريصون على هذا الجلباب وليس هناك اشتراطات واضحة لارتداء هذا الجلباب فصار مباحا لكثير من الخطّـارين – كتـاب الخواطر – او الشعراء الذي يجيدون كتابة الاشكال الشـعرية الاخـرى ولا يجيـدون الحركة الشعرية داخل فضاء قصيدة النثر او من المثقفـين الـذين هـم ليسـوا شـعراء ولكنهم يعرفون اللعبة فلم يأخذوا بقول الثعالبي في يتيمة الدهر عنـدما سـئل: لم لا تكتب الشعر و انت اعرف الناس به؟ قال: علمي به منعني مـن قولـه.. وهـو بهـذا الجواب يشـير بتلميح ذكي ومنصف الى ان الشعر موهبة وليس علما اما المواصـفات الاخرى فتصقله وتهذبه..

فدعونا ناتي الان الى كتاب قصيدة النثر الذين شكلوا نسبة ٣٠ بالمئـة مـن مشـهد الملتقى هؤلاء عندهم تجربة او موهبة في قصيدة النثر بحيث راعـوا الجملـة الشـعرية

الانزياحية داحل القصيدة كما راعوا زمن القصيدة الداخلي فلم يفرطوا به كذلك راعوا ايقاعها الداخلي وراعوا ايقاع فكرتها اي المعالجة الشعرية للموضوع ووحدته فكانت مسطرتهم الشعرية دقيقة.

لم يسحبهم السرد الى مساحته المهيمنة ولم يسحبهم الموضوع الى تقريريته ومباشرته من ناحية ولم يسحبهم التحليق اكثر مما يجب في الغموض والتعتيم فوازنوا بين كل هذه المعطيات فكانوا سليلي القصيدة العربية المحضة التي ولدت قصيدة النثر من رحمها.

كتبت مرة في التسعينات مقالا في جريدة العراق قلت ان على النص الشعري ان يعبر مرحلتين الاولى سميتها المرحلة النهرية اي يعبر مرحلة الاساسيات الشعرية بقارب اللغة السليمة والبلاغة والنسيج والشروط الاولى للشعر ومن ثم يأتي الى المرحلة الثانية سميتها المرحلة الجبلية اي كم سيصعد من جبل الفن الشعري في القصيدة.. وهذه الفكرة تنطبق على القصيدة بكل اشكالها.

فالنوع الاول من المشاركين عبر النهر باساسيات قصيدة النثر وتسلق الجبل بارتفاعات مختلفة.. اما النوع الثاني فقد عبر النهر ايضا بالاساسيات ولكنه لم يرتق من الجبل الشعر ما يمكن ان يرتفع بالنص الى مستوى القصيدة.. اما النوع الثالث فتورط بنهر الاساسيات وغرق به او بقي عائما على سطح النهر يبحث له عن ضفة شعرية يرسو عليها او لعل بعض النقاد يرمي له حبلا فيخرجه من ورطته النهرية..

الآن سآتي بتفصيل اكثر واعمق الى كل نوع من هذه الانواع النصية الثلاثة التي قرئت في الملتقى واضعها اما اشتراطات قصيدة النثر القاسية...

نبقى مع النوع الثاني الذي بلع نصه السرد و اكلت لسانه التفاصيل اللاشعرية فتوهم انه يسير في ارض شعرية كثيفة في حين انه يسير في عراء مكشوف وواضح فعلى الشاعر ان تكون لديه مجسات شعرية ونقدية تنقذه او

تعصمه من الوقوع في المطبات اللاشعرية ومنها السـرد حـين يكـون مزيحـا للشـعر وطاغيا عليه.. هذا النوع من النصوص سمعته من بعض الشعراء الذين لهم حضور في المشهد الشعري ولكنهم لم يستطيعوا التخلص من هيمنة السـرد على نصهم رغـم الالتماعات الشعرية او الضـربات التـي تـأتي اخـر المقطـع او اخـر القصـيدة تلـك الضـربات التي لا تنقذ النص من نثريته ولا تشفع له امام اشـتراطات قصـيدة النثـر القاسـية..

يبقى الانموذج هو الفيصل في كل طرح جديد وكل ريـادة او انعطافـة في تـاريخ الشعر والفن بشكل عام فالنموذج المقنع او المبهر هو الذي يسـوغ الفكـرة الجديـدة ويجذب المتلقي من ناحية والحاذي حذوه فنيا من ناحية ثانية فعلى سبيل المثـال لـو لم يكن الانموذج الشعري الذي قدمه السـياب في قصيدة التفعيلة مبهرا ومؤثراً لما كان لقصيدة التفعيلة ان تتكـرس وتغـدو شـكلاً جديـداً في الشـعر العـربي لقـد كـرس الانموذج المقنع والمؤثر الريادة الشـعرية واعطاهـا شـــرعية الجـدة وفـتح لهـا أفاقـاً جديدة.. ان هذه الفكرة نفسها فكرة الانموذج المؤثر تنطبق على قصيدة النثر الجديدة لجيل الثمانينات فقد كرس الانموذج القصيدة حداثويا وجعلها شكلا قارا.

اننا حين نحتفي بقصيدة النثر دون غيرها من الاشكال الشعرية الاخـرى فعلينـا ان نتابع مهادات هـذه القصـيدة ومآلاتهـا والجانـب النفسـي والبيئـي الاجتماعـي والسـياسـي والثقافي وكذلك نقف عند جيلها الاكثر تمثلا وترسـيحا لها وهـو جيـل الثمانينات الشعري في العراق..

قصيدة النثر الحقة

قصيدة النثر الحقة ماسة لغوية راعىٰ صائغها حجمها وشفافيتها وقوتها فمن ناحية الحجم راعىٰ زمنها الداخلي ومساحة جملها الشعرية فلم يدع هذه الجملة تسيح الىٰ مساحة النثر فهو يدرك جيدا حدود النثر التي يجب عليه ان لايعبر اليها لانه يعي حدود الشعرية في القصيدة فحين يذهب باتجاه السرد الذي تتطلبه القصيدة احيانا تكون هواجسه النقدية والشعرية حراسه وادلاءه وبوصلته التي تمنعه من العبور من منطقة الشعر الىٰ منطقة النثر فيكون اتجاهه نحو السرد فائدة شعرية لا خسارة و اتساعاً لا ضيقاً.

اما الجملة الشعرية فيحسب لها حسابين الاول علىٰ مستوىٰ كونها جملة منزاحة من النثر الىٰ الشعر ومن اللغة العامة الىٰ اللغة الشعرية اما المستوىٰ الثاني فكون الجملة الشعرية منسجمة مع السياق العام للقصيدة بحيث تكوّن ضمن سياقها صورة شعرية واحدة اسميها الصورة الشعرية الام للقصيدة.. بل حتىٰ علىٰ مستوىٰ المفردات التي هي اللبنة الاولىٰ للقصيدة فان الشاعر ينتقيها بدقة بحيث تصنع مع المفردات الاخرىٰ بريقاً لغوياً اسميه الاشعاع اللغوي للقصيدة.. فالقصيدة عندي باشعاعها لا بفحواها وهنا نتذكر فكرة النسيج والتصوير في القصيدة عند «الجاحظ» و المعاني المطروحة في الطريق..

فالشاعر الصائغ هو الذي يمسك حبل الجملة الشعرية باتقان لكي لا يبقىٰ سائباً فتسحبه مناطق لا شعرية الىٰ مساحتها.. ان حبل الجملة الشعري يجب ان يكون مسموتا بين الشاعر والمتلقي ذلك المتلقي الحريص علىٰ ان يمسك طرف الحبل الشعري الاخر حين يكون هذا الطرف زاخرا بالشعرية.. والا فان طرف الحبل

الشعري الاخر سيكون سائبا يتدلى في فراغ القصيدة..

وفكرة الحبل الشعري المسموت تفضح الترهل في القصيدة والزيادات والفضفضة اللغوية والمجانية والعشوائية في التعبير والسقوط في فخ النثر بعيداً عنة الشعر..

اما عن شفافية القصيدة الماسية فانك تستطيع ان ترى جوف القصيدة وفضاءها الداخلي من نظرة او قراءة واحدة لها دون ان تمنعك شوائب الكتابة من التوغل والتحليق فيها حتى لو كانت اجنحتك القرائية عملاقة فان فضاء القصيدة يتسع ويتمدد امام القراءة الواعية المحلقة.. اما اذا وضع لك كاتب القصيدة الشوائب اللغوية والمعنوية من تغميض وتعتيم وتعمية وتعضيل فان القصيدة ستفقد شفافيتها الماسية وستكون اشبه بالمتاهة اللغوية التي يراد منك عبورها وانت في غنى عن الولوج في دهاليزها لانك لا تجد مفاتيح شعرية تغريك بالاقتراب منها.

القصيدة الحقة مثل الماء الصافي عندما تغوص فيه ترى كل الاشياء داحله ولكنه يحتفظ بصفات الماء.. الشعرية.

اما عن قوة القصيدة فالشعر باختصار هو قوة التعبير فالتعابير الركيكة لا تقود الى الشعر بل تقود الى ضياع الشاعر في اللغة وانفلات زمام القصيدة منه فلا تشفع له ومضة شعرية هنا او مفارقة هناك ويبقى خارج اطار اللوحة الشعرية لانه امام جمهور نخبوي يحدق في اطار اللوحة جيدا مثلما يحدق في اعماقها فحين تنقل التمر الى هجر عليك ان تاتي بنوع من التمر يضاهي كل انواع التمور الشعرية في هجر ان لم يكن افضل منها..

واعلم ان هجر متاهة التمّارين الغرباء عنها..

في مداولة حوارية مطولة بيني وبين بعض الادباء طرحنا مواضيع عدة تخص قصيدة النثر في العراق ومآلاتها واستقرارها شكلاً قارّاً من اشكال الشعر العربي بل

متصدراً حداثتها في كثير من المشاهد، وبين رجرجتها كونها جلبت الكثير من الغبار الطارئ حولها حتى صارت رؤيتها وتمييزها امراً صعباً بسبب كثرة الغبار وقدرته على التسلق وسلب الصورة العامة لقصيدة النثر الحقة..

فكما هو معروف منذ اواسط الثمانينيات من القرن الماضي بدأ حراك قصيدة النثر في العراق وتكريسها مشروعاً شعرياً في واجهة الشعر العراقي والعربي حتى..

وكانت هناك مهادات عدة لهذه القصيدة سواء على مستوى التنظير او الانموذج او الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية والحداثية او التاريخية المصاحبة للمشروع.

لأقف قليلاً عند هذه المهادات:

١. المهاد التاريخي والحداثي

وهنا لابد ان نتكلم بشكل عام عن التجريب في الشعر العراقي.

هاجس التجديد في الشعر يعني الصراع على حدود مستقبل الشعر

ومحاولة اقتحام افاقه القادمة او الاسهام الفعال في صنع هذه الآفاق بتقديم الابتكار النصي المستمد فعالية جدته ومشروعيته من قدرته التوليدية على صعيد الشكل او المضمون، وعلى صعيد التواصل والانبثاق من النمط السائد او الراسخ امتداداً الى مساحات شعرية بكر يحقق من خلالها جدلية الصراع بين النموذج والتجاوز، وهذه الجدلية او هذا الهاجس لا يخصب الّا في فضاء التجريب المتمثل بالمغامرة والوقوف في النقطة الحرجة من تاريخ الشعر، أي حيث تنتهي اليه التجربة الشعرية العامة او تؤول اليه ويستقر عنده مشهدها العام.

وفي التجربة الشعرية العراقية ـ وعلى امتداد اكثر من نصف قرن ـ كان هذا الهاجس ـ هاجس التجديد ـ طاغياً في اغلب التجارب الشعرية الجادة، فبعد ان حطم الشعراء الرواد في نهاية الاربعينات من القرن الماضي الجدار الشعري

الكلاسيكي المتمثل بنظام الشطرين في القصيدة انكشفت امام الشاعر مساحات جديدة للقصيدة تغري بالاندفاع والبحث والكشف ولا سيما ان معظم هؤلاء الرواد هم عراقيون.. اذن فعلى الشاعر العراقي او على الشعرية العراقية مسؤولية الامتداد في المساحات الجديدة.. فحين جاء الشعراء الستينيون اردوا ان يسوغوا هذه الريادة فنيا ليجيبوا على السؤال الضمني الذي طرحته التجربة وهو: (ثم ماذا؟) أي ماذا بعد الريادة؟ فاضاؤوا فضاء هذا السؤال بمصابيح التجريب ليعمقوا اثر التجربة الريادية ويثيروها، فخاضوا في شعرية الرمز وشعرية الغموض وشعرية التكثيف وشعرية الفراغ.. الخ ولم يدعوا باباً يؤدي إلى فضاء التجريب دون ان يلجوه.. وهكذا لم تستقر القصيدة العراقية من لهاث التجريب الا في السبعينات حيث رُوّضت القصيدة ووجدت لها مساحات هادئة تتهادى فيها، ولكن هاجس التجديد بقي كالجمر تحت الرماد وبقيت عيون الشعر تترقب أي فرصة زمنية للانقضاض واصطياد غزالة التجديد الهائمة في خيال الشاعر العراقي، فما ان توسطت الثمانينات او قبل ذلك، حتى ترجرج المشهد الشعري من جديد حيث لاحت في الافق غزلان قصيدة النثر.. وما ان انجلى المشهد الثمانيني حتى صارت قصيدة النثر مشروعاً جديداً تسارع اليه كثير من الشعراء لئلا تفوتهم ثمرة من شجرة الريادة الجديدة برغم ان قصيدة النثر ظهرت في نهاية الخمسينات عربياً وكتبها بعض الشعراء الستينين.. لكنها في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات تبلورت كمشروع شعري رئيس حتى اصبحت قضية شعرية كبرى، فاذا كانت في الستينات جزء من «موجة صاخبة» فانها في نهاية الثمانينات صارت الموجة كلها والمقطع العرضي من الموجة القادمة باتجاه الشاطئ. وما ان استقرت قصيدة النثر واستنفدت ـ او كادت ـ مفاتيح تجريبها حتى ظهرت في اواسط التسعينات محاولة تجريب على الاوتار القديمة، وفي فضاء القصيدة الام – القصيدة العمودية – فظهرت القصيدة العمودية الجديدة بدعوى ان هذه الاوتار – الاولى – لم تكتشف كل اسرارها بعد..

وان الذي غنمناه في ثوراتنا الشعرية الجديدة يمكن ان نعلقه على مشجب القصيدة العمودية الأم وان فنون الشعر الحديث مهما طالت او عرضت يمكن ان تطوع الشكل القديم للقصيدة مضيفين لهذه الفنون.. شعرية الايقاع وشعرية القافية.. وهكذا استمِر المشهد بالبحث عن الجديد، ولكن هل هذه الهرولة الحداثوية كلها في صالح الشعرية العراقية وفنها وقيمتها التاريخية ام انها قد تعوق من استقرار جماليتها ورسوخ فنها؟

فاذا اسلمنا بأهمية التجريب كونه من ادوات التجديد الرئيسة في الشعر فان هذا التجريب نفسه قد ينسحب على التجربة سلباً بمستوين، الاول هو مستوى التجربة الشخصية للشاعر او التجربة الشعرية العامة حيث يؤدي الالحاح على الفعل التجريبي الى رجرجة المشهد الشعري وعدم استقراره وتأصله لأن القصيدة نفسها كمشروع ادبي فني يتحرك ضمن اطار تاريخي، يتطلب العمل عليه مدة زمنية قد تزيد على عمر الشاعر الكتابي لكي توسع افاق التجربة الجمالية وتترسخ جذوره وفعاليته ومستويات الاستجابة لها من لدن المتلقي ثم تاخذ حيزها وعمقها في اطار التجربة الشعرية الكلية حيث يأخذ النص مساحته الامتدادية في المشهد التاريخي من كونه نصاً عفوياً جديداً دعت اليه معطيات المعاصرة والحداثة والتطلع الى خلق الجديد الى نص مدروس اثبت صلاحيته وقابليته على التواصل والانسجام مع ايقاعات العصر القادمة وكونه نصا استقر ـ شكليا ـ ولم يستنفد كل امكاناته الشعرية وتطبيق كل فنون الشعر الحديثة عليه وانفتاحه على الاجناس الادبية الاخرى وربما الفنون الاخرى غير الادبية، فان هاجس التجريب الطاغي يزعزع استقرار هذا النص وبقاءه ضمن منطقة نموه وتفتحه وانتشاره، فيسحب كاتبه الى منطقة اخرى فيها مغريات ريادية قد تكون وهمية فتقطع سلسلة التواصل مع نمو النص الجديد الاول والسقوط في منطقة استطيع ان اسميها منطقة «الصفر الريادي» والسبب هو هاجس البحث عن ريادة والبحث عن بداية وبهذا يبتعد الشاعر او يفقد تأسيساته

النصية ويترك بناءاته النصية ـ فنياً ـ من دون اكتمال او من دون تطور متواصل.. وبهذا ينخلق مشهد شعري رجراج منهك بالبحث عن البدايات – ريادات – او نقاط صفر جديدة تحت مظلة التجديد أما المستوى السلبي الاخر فيكمن في الفوضى الشعرية التي يمكن ان تتيحها مظلة التجريب فتمر خلال المشهد العام وتشوهه محاولات لا تملك شروط التجريب الشعري الاساسية ولكننا مع هذا سنسمح لها بالمرور بدعوى عدم الوقوف بوجه التجديد، وهكذا تنطلي على المشهد العاب شعرية كإضافة رسوم الى القصيدة او اضافة معادلات رياضية او كيمياوية او اضافة طلاسم واوراد سحرية او العاب غنوصية وغموض مفتعل ومعان متراكبة ومتعاضلة او سحب النص الى لغة السرد العادي بدعوى الانفتاح وغيرها من المحاولات اللا شعرية التي تقحم في المشهد الشعري العام وعلينا ان نسكت اذا كنا نؤمن بالتجديد ولكن كيف نحصن انفسنا ونحصن المشهد العام من هكذا فوضى تجريبية..؟ الجواب يكمن في ان نضع مقياساً دقيقاً للشعرية نميز من خلاله قيمة النص ومدى انتمائه الى فن الشعر او لا، ثم نفحص بهذا الميزان الحساس طريقة صياغة النص سواء كانت قديمة ام جديدة وبهذا لا يفلت النص من قبضة التقويم والتقييم ولا ياخذ وقتاً محسوباً على مسيرة الشعر العراقي التي عرفت بالانعطافات الشعرية المهمة وعرفت بفتح الافاق واكتشاف المناطق الجديدة والمجهولة في الشعر.. بل ان اسباب عدم استقرار واطمئنان الشعرية الى نمط واحد هي اسباب قد تكون تاريخية مستمدة من العمق الحضاري والرياداي للانسان العراقي او اسباب نفسية متعلقة بالذات العراقية واحساسها بالتفوق والقدرة على الخلق والتجاوز او اسباب سياسية تتعلق بعدم الاستقرار السياسي في العراق وخاصة في التاريخ الحديث ولا سيما في العقود الاخيرة.

٢. المهاد النقدي ومسؤولية النقاد

ما كان لقصيدة النثر ان تنبعث او تحلق او تتأصل وتتكرس مشروعاً شعرياً

فاعلاً لولا أجنحة النقد التي مهّدت لها او صاحبتها تنظيراً وتطبيقاً فالنقد هو الذي بشر بها ورسّخها وأعطاها بعدها الفني عبر الرصد والمتابعة والتحليل لخطابها الفني الجديد، اذ انه بدأ يتفاعل معها منذ انطلاقتها ولاسيما في النصف الثاني من الثمانينيات مثل كتابات الاستاذ الناقد «حاتم الصكر» في جريدة الجمهورية بعنوان «تخطيطات بالقلم الرصاص» وغيرها من دراسات نقادنا العراقيين وصولاً الى ملتقى الشعر الثمانيني في الشهر التاسع من عام ١٩٩٢ في بغداد الذي اشترك فيه اغلب شعراء قصيدة النثر في العراق كما اشترك فيه اغلب نقاد العراق قبل هجرة اغلبهم فيما بعد، ولكنهم قالوا كلمتهم في القصيدة الجديدة وتوّجوا جهداً شعرياً خفياً كان ينمو تحت الرماد، رماد الحروب واسئلة الحداثة.. جهود عشر سنوات كانت قصيدة النثر تبحث لها عن كوّة في جدار الزمن ومنصة تقول عليها خطابها..

ان عام ١٩٩٢ هو عام قصيدة النثر في العراق بامتياز.

وهنا نأتي الى دور النقد والنقاد في رفع قصيدة النثر الى مستوى منصة العصر ـ من ناحية.. وكسر هذه القصيدة او هذه المنصة وتذويبها في خضم خطابات لا شعرية اتخذت من قصيدة النثر «حصان طروادة» للدخول الى قلعة الشعر وقد باركها النقاد ايضا..

ففي رايي هناك حلقة مفقودة وفخ فني وتقييمي وقع فيه نقاد اكاديميون وغيرهم في تناول بعض النصوص نقداً وتحليلا.. هذه الحلقة او الفخ يكمن في ان كثيرا من النصوص اللاشعرية المتخذة من قصيدة النثر تسمية ومعبراً خدعت بعض النقاد وتسربت الى مختبرهم النقدي دون ان ترتفع الى قيمة قصيدة النثر الحقة اي ان تلك النصوص المخادعة لن تصل الى ما اسميه «نقطة الاتقاد الشعري» الذي يجعل من النص قصيدة.

هذه الهوة وقع فيها بعض النقاد واوقعوا معهم قصيدة النثر الحقة حين ساووها بالجهد النقدي مع النص الذي لم يحقق نقطة الاتقاد الشعري ولم يضعوا اشتراطات

او معايير فنية موضوعية شعرية امام النص الذي يحاول الـدخول مختـبرهم النقـدي وبذلك تساوى الخطـّارون – اقصد بهم كتّاب الخواطر – مع الشعراء الذين صـاغوا قصائدهم باشتراطات ومعايير قصيدة النثر وجمالياتها سواء في اللغـة الشـعرية او في وحدة الموضوع وابتكار ايقاع داخلي بديل وايقاع فكرة وما الى ذلك من فنون قصيدة النثر التي رسختها وأعطتها شـرعيتها شكلاً شعرياً حداثويا.

ان النقاد هم حراس البوابة الشعرية لقصيدة النثر وعليهم تقع مسؤولية ترسـيخ قصيدة النثر فناً شعرياً له مقاييسه الواضحة.. ولكن مثلما يقع عـلى عـاتقهم ازدهـار قصيدة النثر تقع على عاتقهم الفوضى اللاشعرية التـي صـاحبت قصـيدة النثـر لأن الحارس يتحمل مسؤولية دخول الطارئين..

من هنا كانت فكرتنا نحن منظمي ملتقى قصيدة النثر الثالـث ان نلقـي الكـرة في ملعب النقاد الحراس الذي سـيتكلمون عن القصائد المشاركة في الملتقى وهو سـياق شعري ونقدي جديد يضع القصيدة على محك النقد ويضع النقد على محك المسؤولية في التقييم والتقييم.

نصّان للشاعرة راوية الشاعر

لست مع رأي «سوزان برنارد» في ان قصيدة النثر يجب ان تكون مختصرة ولكني مع رأيها بالايجاز ضمن قصيدة النثر اي ان لا تكون الجمل الشعرية وحتى المقاطع مترهلة يمكن اختصارها لانها غير مسموتة شعريا.. وليس كل ما قالته «سوزان برنارد» يبقى ثابتا او على الاقل ينطبق على قصيدة النثر العربية او العراقية بالخصوص فليس اقوال «برنارد» قرآنا ولا كتابها عن قصيدة النثر «وادي عبقر» الذي تولد فيه قصيدة النثر، ولكن بعض النقاد يطيب لهم ان يجعلوا من كتابها مرجعاً لا حياد عنه على طريقة خلق صنم نقدي لعبادته بعد ان مر على الكتاب اكثر من نصف قرن تغيرت مفاهيم واستجدت رؤى عن قصيدة النثر وذلك لما كتب من نماذج كثيرة من قصيدة النثر ولما صاحبها من رؤى نقدية استجدت وفق معطيات الحداثة ومتطلباتها ووفق ما طرح من نماذج قصائد نثر لاحقها النقد بعربته القرائية والمنهجية والجمالية..

لا يهمني طول قصيدة النثر ولا قصرها يهمني ان تبقى قصيدة نثر في الطول او في القصر فهناك شاعر قادر على ادارة القصيدة والتحكم بزمامها الشعري مهما طالت بل ان طول القصيدة احيانا يكون ضروريا لانها تتغذى بأفكار شعرية تنمي محورها وتجعل منه نسغاً متصاعداً بفكرة محمولة على اكف اللغة الشعرية وصولا الى قمتها..

ان قصيدة النثر فكرة معالجة شعريا وبهذا نحصل على الايقاعين ايقاع الفكرة الذي اثبتت الصياغة الشعرية شعرية هذه الفكرة وايقاع اللغة الشعرية نفسها هذا الايقاع الخفي الذي نحس بهمسه ونحن نتجول في بستان القصيدة..

ساقدم انموذجا من نماذج قصيدة النثر التي قرئت في ملتقى قصيدة النثر الثالث، وهو «نصان» للشاعرة «راوية الشاعر».

حيث تميز النصان:

١. بعدم انفلات اي جملة شعرية عن محور المعنى فكان هناك تعالق بين الجمل يزيد من وهج سياقها الشعري ما يجعل القصيدة جملة شعرية واحدة..
٢. كل الجمل فيها انزياح شعري غنية بالصور الشعرية فبدا السرد ذائبا في الشعر وواحدا من ادواته وجسوره التعبيرية نحو المعنى.
٣. اتسم النص بشفافية الماس التي تكلمنا عنها سابقا فلا يوجد تغميض او تعضيل او تعمية في التعبير ولكن يوجد تحليق في فضاء التعبير يصل احيانا الى الغموض الشعري بعيدا عن التعابير المباشرة التي تسقط النص في فخ التقريرية والتسطيح.
٤. هناك محور فكرة تدور حوله القصيدة وتسير تحت ظلاله الكثيفة لكي لا تذهب القصيدة الى عراء التعابير وعراء الفكرة.
٥. توجد عفوية وانسيابية في التعبير بعيدا عن قسر التعابير او التكلف الذي يتعب المؤلف والمتلقي ايضا.
٦. حسنا فعلت الشاعرة ان اختارت نصين لكي ترينا اسلوبها الشعري الواحد في كل قصيدة وجملتها الشعرية ذات الصور والانزياح وطريقتها الشعرية او معالجتها الشعرية للفكرة حتى انك تستطيع ان تجعل من النصين نصا واحدا لوحدة الاسلوب ولشخصية الشاعرة الواضحة في كل قصيدة..

وهذه النقطة تذكرني بسبب دعوة بعض الشعراء الى ملتقى قصيدة النثر الثالث ولم تكن نصوصهم ترقى الى مستوى قصيدة النثر الحقة ذلك لانهم قدموا في مناسبات اخرى او نشروا نصوصا هي قصائد نثر فعلا ولكنهم لم يقدموا للملتقى مثلها وذلك لان شخصيتهم الشعرية لم تكن ثابتة في كل نص يكتبونه ولم يكن

اسلوبهم واحدا.. وهذا واحد من فخاخ قصيدة النثر فخ الاسلوب الواحد..

نعود الى «راوية» لتروي لنا قصيدتيها:

نسخة من افتراض لون

راوية الشاعر

لست مؤهلة للشعر

لست صريحة بما يكفي

حتى ألقن عقلي عافية الصداع

التجول بين الفراغات مرهق لدرجة التعري

وشكلي نحيل جدا على السطر

لست مترفة بما يكفي

حتى اوزع الاكاذيب على الحالمين

حتى املاء جيوب الانتظار بأفق رحب

المفاجىء والمألوف.. غريبان

ارقص على حبلهما بطريقة مولوية

امارس معهما طقس الانفلات

ولا اقع.. الا وانا ثملة بالتوقع

اقشر عني هاجس اليقين

والبس الاحتمال لبا

.

.

لست ضائعة بما يكفي

حتى ارسم كآبة الحروب على خارطة المعدومين

لست طيعة.. مطيعة

وانا نسخة من افتراض لون

وهيبة مدن مستباحة

...

انا بكل بساطة اتقافز على سـريري

كلما داهمتني فكرة

احارب هاتفي بالنقر على البيانات

احشـرها جميعا في كيس الخاطر

المسه بطريقة بربرية

اقده من جميع الكتروناته

اشحن دمي بالتلويح

اتصفح مقدار الحاجة.. التي لا تهدأ

وانا اختلي به بما يمنحني من مخدر..

من تيه لا ينفد

.

.

علاقتي بالشعر مريبة

كلانا لا يفهم الاخر

كلانا صبور على الندم

هو يمسكني من ياقة الوقت

وانا اركض صوب المواعيد بلا هدنة

صراع بين محسوس وملموس

كلانا نسخن جدا.. كلما ضـربنا معنى خائب

كلما سكت الليل عن النحيب

كلما هدأ مد الغواية

الثاني

اريد ان اكتب عن القبلة

ذلك الالتصاق الكوني

بين مجرتين من لحم ودم

اكتب عن اتساع حدقة التكوين وضآلة المبررات

عن جسد الآلهة المطواع

وانانية الخلق في احتواء الحقيقة

اريد ان امسك بكل ذرات المفاجأة

وانا امرر للكون رائحة العري

ونكهة التدوين

مسكينة قوانيننا التي تسن بلا قبلة موقوتة

بلا احتدام لدستورين من مهج ساخنة

اريد الكتابة

عن عرشـين من بكاء

عن ذاكرتين من ماء

عن مزاجين من لون غير مرئي

الكتابة لا تحب النجاة

فالحديث عن القبل مكائد وفخاخ

والحرف صياد نهم

اريد السقوط عاليا.. كلما قطفني السؤال

امسك شعاعا وامرر اخر للعاطلين عن الحلم

اتناول من السماء ازميلا

واحفر الغيم العالق في فكري

كي يخرج ذلك الحديث

كي تنساب روح الامكنة

ويغدو قلب الارض مرتبكا

اجل القبلة ارتباك

المحنة التي تلدنا انقياء

نصف الكأس المدور.. المغمور بالشك

العالم المسكون بالتجريد

الهتاف الذي يقلق مسار الايام

الكتاب الذي يقرأ على الارصفة وتحت الشجر

الثمرة الكادحة التي لا عيد لها

القبلة كون منسل.. من ذاكرة رب وحيد

راوية

ناظر محطة الشعر.. كريم جخيور

قصيدة النثر هيكل نصي فني لا يقبل الزيادات والخروج عن محوره او سكته التي تسير عليه القصيدة، بحيث اي استغراق في السرد فيها او انجرار الى جذوبات العاطفة على حساب الصياغة والنسيج سيدو ذلك واضحا للتلقي الواعي، وأي انغماس في موضوعها دون السير بحذر وتؤدة على سكتها سيسحب النص الى الشرح والتصريح لا التلميح.. في قصيدة النثر لمح بقوة حتى تجعل متلقيك يملأ اكبر مساحة تاويلية ممكنة اصنع من متلقيك مؤلفا لا تفترضه تلميذا جالسا على مقاعد الشعر وأنت تشرح له على سبورة الرؤى.. ارتفع به في فضاء التاويل حتى لو كانت اجنحته ضعيفة ساعده بجناحيك العملاقين على التحليق معك.

كن حذرا من فخاخ قصيدة النثر المحيطة بها او التي تكون داخلها احيانا.. سرد وعاطفة وموضوعية وتعابير تقريرية.. ونبرة تعليمية او اصلاحية.. قصيدة النثر شيء مجرد من كل هذا مع انها تنطوي على كل هذا.

«كريم.جخيور» ناظر محطة الشعر يستطيع ان يسحب قطار الشعر في العراءات البعيدة ولكنه في ملتقى قصيدة النثر الثالث لم يحسن اختيار نصه في مجال تتبارى فيه قصيدة النثر على مستوى العراق.

كان يمكن ان يختار واحدة من قصائد النثر الجميلة لديه من قبيل.. سؤال الحياة او الاباطرة السمان او صور البلاد او قصائده القصير ذات الاحساس الوجداني العالي والومضة التي تشد من حبل التلقي او من قصائده في الرثاء ذات الحميمية والعفوية والانسيابية.

«كريم جخيور» في كثير كن نصوصه تاتي له قصيدة النثر فيؤدي لها التحية ويصعد في عربتها.. بهكذا انسيابية يتعامل مع قصيدة النثر بلا تكلف ولا تعقيد ولا

خداع او مماطلة.. «كريم» يغريك متلقياً بالصعود الى قطاره حتى لو لم تكن ليك تذكرة فأنت مستعد ان تدفع غرامة لكي لا يفوتك قطار كريم الشعري..

ولكن صديقي هذه المرة اختار نصا ذا موضوع عالي الاهمية وهو سيرة العذاب التي يعيشها الشاعر في بيئة ليس له خيار فيها واختار لمحة ذكية ضد الطائفية وهو ان احد اجداده الرابع اسمه «عمر» و«ابن كريم» «عمر» وهذا دليل انساني على نقاوة هذه السلالة من الحس الطائفي..

وتذهب القصيدة الى اعترافات جريئة في مسار تاريخ العائلة.. فهو يذكر بشكل مباشر مثلا.

كانت امي عرجاء

وكان الاولاد يعيروني باني ابن العرجة

وكان ابي كثير الخيانات لامي

وغيرها من البوح الجريء ومن ثم يختم النص بأن الله خلقه شاعرا ليقول كل هذا او هذه الاعترافات.. فرغم ضربة الخاتمة الشعرية والدلالية لكنها لم تشفع للنص للخروج من سرديته...لقد ابتلع السرد الشعر ولم تعد تنفع ضربة او مقطع شعري اخير يبرر الانغماس في السرد.. الفكرة كبيرة ولكن المعالجة الفنية ليست بمستوى الفكرة.. هكذا فكرة انسانية كبيرة تتطلب قصدا وتأنيا وصناعة لا عفوية.. تتطلب كدا شعريا فنيا يليق بها.. يلم خيوطها التاريخية بجمل شعرية متوالدة من بعضها تُدس بين طياتها المعلومات التي ذهب اليها النص هذا النص الذي كان يمكن ان يكون قصيدة نثر مهمة.

هلا استشرتني يا صديقي في هذه الرحلة الشعرية وانت تعرف.. انا عامل التبريد في القطار الشعري.. افيعقل ان ينطلق القطار بدون تبريد في هذا الجو الشعري الحار..؟!

الخطّارون

بدءاً أسجل احترامي ومحبتي لكل ما يكتبه الخطّارون – كتّاب الخواطر – من فيوضات انسانية ومشاعر يعبرون بها عما يجيش في اعماقهم تجاه الحياة بتفاصيلها العاطفية والوجدانية والاجتماعية والوطنية وغيرها من الكتابات التي لا تخلو من ومضات شعرية، و تحليقات تعبيرية تعكس تفاعلهم وقدرتهم على تطويع الكلمة لردة فعلهم الشعورية ازاء العالم. بل ان الخواطر هي الارضية الخصبة للشعر حين تنقى التعابير من المباشرة وتنحو منحى شعريا بلغة ذات انزياحات ومجاز وسعة في التشبيه والاستعارة وتكثيف وغيرها من فنون القول..

وقد كانت هذه الخواطر الى حد قريب اي قبل ان تخرج قصيدة النثر الى النور وتنتشر كانت الخواطر مفروزة ومعروفة من قبل الادباء والمثقفين وحتى من قبل الجمهور العام.. بل ان اصحابها اي كتابها انفسهم يصرحون بأنها خواطر لا تنتمي للشعر كجنس ادبي وترتفع قليلاً عن الكلام العادي لأنها كتبت بلحظات تأمل ومشاعر انسانية خالصة ذلك لان الشعر كان محصناً بالوزن والقافية والكتابة على البحور الشعرية الخليلية المعروفة.. وحتى الكتابة على هذه البحور كانت تميز من قبل العارفين بفنون الشعر ومن قبل متذوقيه بين نظم تقليدي يتكئ على الوزن والقافية وبين خطاب شعري فني يتخذ من الوزن والقافية مركباً وشكلاً تعبيرياً للوصول الى ذائقة المتلقي والتأثير به.. لم تكن هناك خطورة للطارئين على الشعر ان يعبثوا به وبحرمته وسمعته.. كان هناك شعر ونظم، وتحصين عروضي يُعد خطاً احمرا يحول بين الشعر وغيره.. بل حتى العارفون ببحور الشعر ولديهم قدرة على النظم لا يكتبون الشعر اذا لم يستشعروا موهبة تستدعيهم لكتابته كما قال «الثعالبي» «علمي به منعني من قوله» بل هذا الاحساس كان ثقافة وموقفاً للمثقفين الذين يجلّون الشعر ويتركون الخوض فيه للمبتلين بالمواهب الحاملين اوزارها وهم

يدركون ان «الشعر صعب وطويل سلّمه..» والشاعر الحقيقي ينحت من حجر الكلمات لا يغرف من بحر التعابير بطريقة مجانية وعشوائية.. الى هنا كان الشعر محاطاً بأسلاك شائكة فاضحة لمن يعبرها دون موهبة فكانت الموهبة مهابة الشعر وحاضنته وحصنه عن الدخيل والطارئ.. وحتى عندما انطلقت قصيدة التفعيلة او ما سمي بالشعر الحر وتوسع فضاء التعبير الشعري بقي الشعر محصنا بإيقاعه المعروف وبفنونه الشعرية التي تفصل بين الشعر والنظم ضمن مساحة البحور الشعرية ايضا.. اي هناك رابط عام تاريخي وفني.

اما بعد ان انطلقت قصيدة النثر و لاسيما بعد ان تكرست في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي واثبتت حضورها الفني وشرعيتها الشعرية بنماذج مقنعة.. فكانت تترسخ وكانت تترسخ معها فجوة من خلال جدارها الهش غير المحصن باشتراطات واضحة وضوح قصيدة الوزن الشعري المعروف.. هذه الفجوة اتسعت بسرعة لتصبح بوابة اكبر من بوابة قصيدة النثر نفسها الى قاعة الشعر..

كل اصدقاء وصديقات الشعراء دخلوا من هذه البوابة التي كانت فجوة في جدار هش.. والخواطر التي كانت تعترف بكونها خواطر بل تفتخر.. وجدت في نفسها قدرة على الدخول من البوابة الجديدة للشعر.. البوابة المجانية التي لم يعد لديها حراس سوى ضمير فني يقبع في ذائقة نقاد وشعراء وادباء ومثقفين ومتذوقين للشعر، ولكنهم حراس بلا سلطة لان اقوى سلطة للشعر هو قوته الداخلية التي تحرسه بمراياها الناصعة والفاضحة ايضا...

والحقيقة ان هناك جهات عدة يمكنها حراسة الشعر، هي النقاد واتحاد الادباء ووزارة الثقافة وجهات النشر والمسابقات والمهرجانات وغيرها...

انموذج الخاطرة: حبيب السامر

سنأخذ للشاعر «حبيب السامر» نصاً قرأه في مناسبة اهم من ملتقى قصيدة النثر هي مهرجان «المربد الشعري الثالث عشر» وسنحاكم هذا النص نقدياً بحجم فرصته التي اخذها للظهور والالقاء وهي الجلسة الختامية لمهرجان المربد الشعري.. كون هذا النص القي على اساس انه قصيدة نثر..

أولاً: لنرى ما هي مواصفات القصيدة المربدية او كيف نريدها ان تكون ليأخذ المربد مهابته الشعرية كونه المهرجان الشعري الاول في الوطن العربي وليبتعد عن الفوضى والمجانية والتطاول على حرمته الشعرية والتاريخية وصولا الى خراب ثقافي نكون اول المساهمين به.. «مربد الجواهري» و«محمود درويش» و«نزار قباني» واسماء شعرية كبيرة صنعت منه تاريخا ادبيا حافلا..

القصيدة المربدية يجب ان تكون زاخرة بالصور الشعرية ذات لغة شعرية مميزة ثرة ونسيج لغوي متماسك بحيث لا يوجد فيها اي عبارة تحسب على الترهل والمباشرة والتقريرية التي تجعل من النص خطابا عاديا لا يرقى الى مستوى القصيدة فكيف بقصيدة مربد؟ كما نريد من القصيدة المربدية ان تكون صادمة للتلقي من حيث جدتها سواء في الدلالة او التركيب والصياغة.. قصيدة ذات بلاغة وتكثيف مركزة شادة للتلقي متجاوزة للمراحل الشعرية التي سبقتها.. والا فاننا سندور في حلقة مهرجانية فارغة.

اما مواصفات القصيدة التي تلقى في حفل الختام المربدي فهذه لها مواصفات اضافية فضلا عن مواصفات القصيدة المربدية لأن جلسة الافتتاح وجلسة الختام مميزتان بل هما ليستا جلستين بقدر ما هما احتفالان شعريان كبيران سواء من ناحية الحضور والاهتمام الاعلامي او من ناحية ان يكون شاعر الافتتاح او الختام ذا قدرة

منبرية وتـأثير جمـاهيري معـروف بـه اي ان يكـون الشـاعر في هـاتين الجلسـتين او الاحتفالين قادرا على شد الجمهور بلغة شعرية ذات توازن فني وجماهيري وخطـاب بلاغي يجعل من المنبر المربدي متوهجا بالجديد الشعري والخطاب الأخاذ..

ثم نأتي الى قصيدة النثر نفسها.. ما هي مواصفاتها ما هـو شـكلها مـا هـو قاعهـا وقمتها وهل هي نص مجاني يتحمل اي خطاب تحت مظلة اللاشكل واللاايقاع؟!

ان قصيدة النثر بعد ان تنازلت عن الصفات الشكلية والايقاعية المعروفـة عليهـا ان تطرح مواصفاتها الفنية الصارمة والمدهشة التي تفسـر وتسوغ مـن خلالهـا عـدم حاجتها لمواصفات القصيدة ذات الايقاع او التفعيلة والقافية.. اي ان امـام قصـيدة النثر تحدّ فني كبير يجعلها تتقدم بجرأة وثقة الى المشهد الشعري العربي العام.

بل ان قصيدة النثر اليوم عليها ان تتجاوز قصيدة النثر في السـتينيات مـن القـرن الماضي او حتى الثمانينيات والتسعينيات حتى تثبت تطورها..

من هنا تقول الناقدة «خالدة سعيد» لم تعد نصوص «محمد الماغوط» قصـائد نثـر لانها لا تتصف بالبناء العضوي والكثافة والكلية.. بـل انـا اضـيف لهـذه الشـروط الشد الفني والزمن الداخلي لقصيدة النثر اللذين يجعلان من القصيدة نصـا لا يقبـل اي كلام مجاني غير مرتبط ومشدود فنياً وسـياقياً مع النص بمجملـه.. وهنـا تكمـن صعوبة قصيدة النثـر في شـروطها الفنيـة الصـارمة وفي زمنهـا الـداخلي المضـغوط المكثف الذي يختصر ويلمّح ويجمع العالم في وعاء بلاغي متوهج انزياحا ومجازا.

وهنا نأتي الى النص الذي القاه الشاعر «حبيب السامر» في الحفل الختامي لمهرجان «المربد الثالث عشـر» ونتفحصه لنرى هل هو قصيدة حفل ختامي ام قصيدة مربدية ام قصيدة نثر اصلا..؟

هذا هو النص:

اصدقاء

مرة تلمست اصابعي

وبدأت اعدها

فرصة مؤاتية

لاحصي عدد اصدقائي

كان احدهم يتكرر اكثر من مرة

وانا اعد و اكرر العد

يتكرر لماذا انت اكثر من واحد

على قبة ما في اصابعي

يتدفق الحلم

والمطر النازل على هامات اصابعي

يغسل احد الاصدقاء

.....

نساء

النساء يرتشفن القهوة

وانا اتلذذ بمرارتها

.....

تغريد

لا احد يجبر البلبل على التغريد

.....

انا التوت فوق شفتيك

انا من يغسل بالليل كل هذا الندم

ويستجير بالحب كلما

حاصرته الخيفة

انا التوت فوق شفتيك

قلب الهدنة في جسد

لا يحتمل النصيحة

اشاكس الضوء في غفلة من الغيم

.....

اشتهاء

الحدائق سلال من قبلات

ارجم بها ليلك

واشتهي واحدة اخرى

...

وحدي

كل هذه الاشتهاء في روحي

وانا ارقص وحيدا

الان نأتي لتفحص هذه النصوص او المقاطع لنرى هل هي قصيدة نثر بمجملها اي يجمعها سياق شعري ليجعل منها قصيدة نثر واحدة موزعة الى مقاطع ام هل ان

هذه المقاطع كل واحد منها قصيدة نثر لوحده...؟

أولاً:.. ان هذه النصوص لا يجمعها سياق فني او دلالي ليجعل منها قصيدة او حتى نصا واحدا لانها منفصلة عن بعضها انفصالا دلاليا واضحا مثلما هي منفصلة في السياق والنسيج والصياغة لذلك فمن السهولة ان نحكم بأن هذه المقاطع بمجملها ليست قصيدة نثر بل هي طرحت على اساس انها مقاطع كما يقول كاتبها.

اذن اين هي قصيدة النثر..؟ ثم ان تسمية مقاطع تشير الى انها مقاطع من قصيدة لذلك هو لم يحقق الشرط العنواني للنص او النصوص المقطعة..

ثانياً.. دعنا نبحث عنها في كل مقطع اي بعد ان اثبتت المقاطع انها ليست قصيدة نثر واحدة فعليها ان تثبت ان كل واحد من هذه المقاطع قصيدة نثر لوحده.

نأتي للمقطع الاول – «اصدقاء»

هذا المقطع تصدر المقاطع على اساس انه اكثر من غيره قرباً للشعر.. هذا المقطع ينبني على فكرة يجب ان تعالج بفنية عالية لنحقق الفكرة شعريتها وليس كونها فكرة فقط اي لتنتقل من فكريتها الى شعريتها اي ان فكرة التكرار للصديق المكرر عليها ان تركب مركبا انزياحيا ولغة مجازية عالية لتسحب النص من ارضيته الفكرية المحض وتطلقه في فضاء الشعرية.. لكن التكرار الذي هو بؤرة الفكرة وبؤرة النص وقصديته طرح بشكل مباشر:

(كان احدهم يتكرر اكثر من مرة

وانا اعد و اكرر العد

يتكرر لماذا انت اكثر من واحد)

هذه المباشرة اثقلت النص وحبسته في دائرته التوضيحية لا التلميحية ولا سيما ان النص استنفد الكلام عن العد مقدما بقوله:

وبدأت اعدها

فرصة مؤاتية

لاحصي عدد اصدقائي

وهكذا ظل هذا النص يدور في فلك التوضيح رغم اللمحة الفنية الاخيرة فيه... وبقي غير محقق لشروط قصيدة النثر العضوية والبناء المحكم والشد واحكام الزمن الداخلي لقصيدة النثر..

فهو لم يحقق شرطين اساسين من شروط قصيدة النثر كما تقول «سوزان برنارد» الوحدة العضوية، فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة متراكمة تراكما غفلا، إنها كل غير قابل للتجزيء أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته.

والشرط الثاني: الكثافة: يبتعد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب، وتكمن خاصيته الشعرية في كثافته وإشراقه، وبعبارة «أدونيس» انه «كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة على أن تهز كياننا في أعماقه، إنها عالم من العلائق».

نأتي الى المقاطع الاخرى:

مقطع: «نساء»، ومقطع: «تغريد» ومقطع: «اشتهاء» ومقطع: «وحدي».

فكلها نتف رومانسية من سطرين او ثلاثة لا ترقى الى تسمية قصيدة.. اما لماذا لم ترتق الى مستوى قصيدة نثر لانها اولا ليس فيها شروط قصيدة النثر التي ذكرناها وثانيا انها ليست شذرات شعرية يمكن ان تكون مع بعضها قلادة شعرية مثل شذرات «جمال جاسم امين» او «وسام هاشم» او «عبد الزهرة زكي» او «سهام جبار».. تلك الشذرات التي فيها من العمق والتلميح الفكري ما يجعلها شذرات تصنع فضاء شعريا يمكن ان يجمعه المتلقي لا نتفاً متناثرة..

ثم نأتي الى مقطع التوتُ.. نضعه على منصة التشريح الفني لعلنا نجد فيه ضالتنا لنسأل سؤالنا الصادمم اين الشعر في النص..؟ او كما اسميه دائما كمية الشعر في القصيدة وهو مقياسي النقدي والجمالي والفني للقصيدة..

فمنذ عنوان النص يريد الشاعر ان يجعل ذاته ايقونة شعرية ليصنع منها قصيدة.

(انا التوتُ فوق شفتيك)

ولكن هذه الذات لم ترتقع الى مستوى ذات شعرية لأن الجمل التي اتخذت منها الذات مسارا شعريا لم تحقق بناء محكما ولا نسيجا شعريا متناميا بل هي حبال تعبيرية سائبة يمكن تبديلها باي تعابير اخرى ليس هناك شد وادهاش يجعل من النص متوهجا بشعريته ليكون ذاتا شعرية صادمة رغم التماعاتها الفنية.

فمجمل القول ان هذه المقاطع او النصوص لم تحقق كمية من الشعر يمكن ان نسميها قصائد ولا نسيجاً شعرياً بحيث يمكن ان نعدها ذات سياق شعري واحد رغم انها لم تخل من تلميحات شعرية بل احيانا صور شعرية مثل:

الحدائق سلال من قبل

او:

اشاكس الضوء في غفلة من الغيم

وغيرها.. ولكنها لم تشفع للنص ان يكون قصيدة نثر او النصوص ان تكون قصائد نثر ضمن المقياس النقدي الفني لقصيدة النثر..

فبقيت تسبح في فضاء الخواطر الشعرية التي يكتبها الخطارون في صفحاتهم الكثيرة..

فما بالك بمربد وختام مربد...

الفصل الثالث

قراءات اخرى في الشعر

السؤال فضاء شعريا

ديوان – حرائق التكوين – انموذجا

الشعر اسئلة... وان لم تكن هذه الاسئلة موضحة بعلامات استفهام او ادوات استفهام، ولكن من اهم قضايا الشعر هو صنع السؤال او التحريض عليه لتكريس حالة الادهاش عند الانسان ازاء مجهوليات الكون واسراره.. لذا قد تترك قصيدة ما او تجربة شعرية ما انطباعا عند المتلقي بما يشبه السؤال.. سؤال في الوجود، سؤال في العدم، او في الحضور والغياب ما دام الشاعر يواصل سعيه في البحث عن الحقيقة او مزاحمة الاشياء في سؤالها عن مكامنها ومصائرها. ان الشاعر كله هو علامة استفهام تثير الاخر وتحرضه على البحث عن جواب او البحث عن سؤال ايضا..

والسؤال في الشعر هو مساحة التعبير عن الدهشة والقلق ازاء الوجود والزمن عند الشاعر.. انه – السؤال – عصا الشاعر السحرية التي يهش بها ذئاب الحيرة والضياع في متاهة الوجود.. عين من الكلمات يبصر من خلالها الشاعر طريقه في غابة من الذهول والاستلاب النفسي. ومحاولة لازاحة الظلال الكثيفة التي تلقيها الاشياء والاحداث والشخصيات باستمرار على وعي الشاعر مكرسة احساسه بالاغتراب والعزلة.. فالشاعر يبحث عن المسببات المختفية في ضبابية المشاعر والعلاقات المتوترة بينه وبين الاخر، وفك طلاسم خطاب الاشياء الجامدة المصرة على الحوار وسحب الشاعر الى بساطها المفرداتي وافقها التعبيري الخاص..

من هنا كان لابد من الاسئلة امتدادا وتماهيا مع خطاب الاخر وانسجاما مع ما يطرحه المكان والموجودات من تجليات متدفقة.. فاقترن الشعر بالسؤال كواحد من ثيماته الدلالية او الفكرية او الفلسفية وبالتالي الانزياحية التي تساهم في اشعاعه

الفني والتعبيري..

فمنذ بداية الشعر العربي كانت الاسئلة تباغت القصيدة او لنقل تباغت المتلقي مثلما تباغت الشاعر نفسه..

هل غادر الشعراء من متردم ام هل عرفت الدار بعد توهم؟

لكن السؤال في الشعر تطور وتشعب بتطور الشعر وتوسع افاقه ومعطياته الاسلوبية والفنية.. فاذا كان المتنبي مثلا يستفهم ويستغرب عن تعلق العشق بالقلوب:

ما لنا كلنا جوىً يا رسول انا اهوىً وقلبك المتبول؟

فان ابا العلاء المعري اطلق طيور الاسئلة في فضاء الفكر والفلسفة..

صاح هذي قبورنا تملا الرحب فاين القبور من عهد عاد؟

وبقي السؤال ملازماً للشعر وغائصا في اعماقه وموسعا من تحليقاته الدلالية والفنية.. فامتدادا الى عصر النهضة نطالع اسئلة شعرية ازاء الكون والوجود من مثل قول الزهاوي:

لماذا تحركت الانجم؟ كانك مثلي لا تعلم

وما هو كنه الاثير الذي دواعيه اني استفهم؟

وما ان دخل الشعر فضاءاته الحداثية حتىٰ استجاب السؤال لمعطيات الحداثة ومتطلباتها وتوهجاتها علىٰ شتىٰ المستويات في المنجز الشعري.. فمنذ عهد الريادة في الشعر الحر تدفقت الاسئلة من مثل سؤال السياب:

اتعلمين أي حزن يبعث المطر..؟

حتىٰ اخذ السؤال فضاءه الاكبر شعريا حين صار عنوانا لبعض الدواوين الشعرية مثل ديوان – «الاسئلة» – لـ«سامي مهدي»، وديوان – «مرايا الاسئلة» –

للشاعر «رعد عبد القادر» وغيرها.. ليؤكد السؤال استمراريته الشعرية وخصوبته الدلالية في مخيلة الشاعر وتحليقاته الفكرية..

ولكن هذا السؤال – الشعري – يختلف تركيزه وطريقة استخدامه وحضوره في القصيدة او التجربة الشعرية من شاعر الى اخر و لا سيما حين يتدفق بعفوية غير مقصودة او مزجوجة قسرا في الخطاب الشعري وانما ياتي جزءا من مكونات الوعي الشعري وعمق الاحساس بالحيرة والدهشة والذهول وبالتالي الاستفهام لدى الشاعر..

وفي تجربة الشاعر «ماجد الشرع» على الاقل في ديوانه الذي نحن بصدده – «حرائق التكوين» – الصادر عن دار الواح في اسبانيا ٢٠٠٣ والمعاد طبعه عن دار الضياء في النجف الاشرف عام ٢٠٠٦ تتجلى هذه الثيمة السؤالية حتى تغدو مهيمنة يمكن من خلال تواشجها الدلالي رصد هذه التجربة الشعرية واضاءة مسارها الدلالي والفني.. فاسئلة الشاعر لا تني تتكرر وتتمظهر بمستويات عدة في خطابه الشعري حتى يغدو السؤال هما شعريا وانسانيا يثقل القصيدة بخصوبة متوالدة من مقطع الى مقطع او من نص الى اخر.. وكأن الشاعر يحاول ان يقتنص غزالة الوجود بشباك الاسئلة..

ففي قصيدة – «حديقة الخطوات» – تتدفق الاسئلة كمطلع متكرر بكثافة شعرية يؤججها الاستفهام..

ما هذه السفن الجائعة؟

ما هذه الوردة الجامحة؟

ما هذه الهجرة اللاهبة؟

بل ان السؤال يمتد من فضاء الكلمات الى فضاء الفراغ او ربما من فضاء الوجود الى فضاء العدم فيكمل النص بـ:

.....؟

.....؟

.....؟؟؟

اسئلة لا حدود لها تشير الى لا نهائيتها النقاط المجسدة للفراغ.. ولكن ثمة علامات استفهام تغلق النقاط او تغلق فضاء الفراغ.. لان في الافق جوابا قادما يطلقه الشاعر بوجه هذه الاسئلة المتوالدة:

انها

نار كينونتي

تصطفي

افقا

او

وترا..

ولكن الجواب لا يتاح دائما وثمة اسئلة ليس لها اجوبة بقدر ما لها توسعة في فضاء الانزياح الشعري ليبقى السؤال مفتوحا على افق التاويل ومساحة القراءة لدى المتلقي.. أي ان السؤال الشعري معادلة جدلية طرفاها الكتابة والقراءة او القدرة الفنية الكامنة في الخطاب الشعري يقابلها تفعيل القدرة الكامنة على القراءة والتاويل عبر تحريك كوامن الخطاب ومؤثراته في الطرف الاخر من المعادلة.. أي ان الفعل الكتابي – الشعري – يقابله ردة الفعل القرائي – التاويلي – في فضاء السؤال الشعري.. فما ان يستيقظ السؤال في ذاكرة الكلمات حتى تتحفز الاجوبة خارج الكلمات وخارج النص محاولة ان تكون نصها الاخر – الجوابي – نص القراءة المسحوب بقوة الى بؤرة السؤال الدلالية والفنية.. من هنا يتعين على سؤال القصيدة

ان يكون شعرياً بما يكفي لتحفيز الاستجابة القرائية الباحثة عـن الشـعر في السـؤال والمستيقظة مع اسئلته المباغتة..

وفي قصيدة «ماجد الشـرع» – «حديقة الخطوات »– محاولة متكررة لايقاظ هـذه العلاقة السؤالية بينه وبين قارئه.. حد ان يسال عن ماهية الاستسلام الشعري لقـوة السؤال وذوبانه ورقدته امام هبوبه..

لماذا

انا

هكذا..!!

رقدة

في

هبوب السؤال؟

فهـو لا يكتفـي بـذكر ادوات السـؤال وانـما يـذهب الى ذكـر مفـردة السـؤال او الاسئلة.. كما في المقطع الرابع من قصيدة – «انشاد الغياب»:

صلاته اخطاء

تكتب في ممحاة

اسئلة البحر..

وفي مفتتح قصيدة – «ذاكرة الغد» – يتعالق السؤال الشعري بجوابه الـذي يـاتي على هيئة سؤال يفجـر دلالـة السـؤال الاول ويوسـع مسـاحته التاويليـة باسـتفهام استنكاري:

نسـيت الورد؟

قال: الورد

تعني

او

دم التفاح؟!

وفي المقطع الثاني من هذه القصيدة يتجدد السؤال ويتضاعف ويتجه الى اكثر من جهة لكنه يعود الى مفتتحه الاول ليركز بؤرته الدلالية السؤالية:

اهذا انت؟!

اينك

لا

تراك

الشمس

و

الوردة...؟!

ثم تاتي الفراغات لتعمق من متاهة السؤال او من مرآته الجوابية:

.....

.....

.....

هذه الفراغات هي امتداد السؤال المسكوت عنه او تفرعاته التي تقع مسؤولية املائها على فعل التلقي..

لكن الشاعر لا يترك سؤاله يتناثر في مهب الريح ولاسيما بعد ان توجته النقاط – الفراغات – اللامتناهية.. فيقف بوجه ريح سؤاله ليجيب:

لقد

خاصمت/ ظلي!

فجاء

الى

هنا،

وبقيت..

هذا الانشطار الخصامي بين الشاعر وظله هو محاولة للاجابة على فراغات السؤال عن بهاء الطبيعة المتمثل بالشمس والوردة..

الشاعر يبرر غيابه او حضوره الشفاف العابر الذي تمثله عبارة «اهذا انت؟» السؤالية..اي ان الشاعر يحاول ان يجسد جدلية حضوره وغيابه عبر السؤال الشعري وجوابه الذين يفصل بينهما فراغ – نقاط – هو صحراء من الذهول والدهشة وحيرة الانسان الشاعر بين سؤاله وجوابه.. او حضوره وغيابه..

وبهكذا طرح شعري يتكرس السؤال شعريا ويعمق من فنية الخطاب ويصبح جزءا ومكونا مهما من مكونات الانزياح والخلق الشعري..

وفي قصيدة – «شهقات آدم» – يسال الشاعر بلسان الطبيعة – الارض:

مرة قالت الارض:

من سيفك ارتباك الفصول؟!

لكنه – الشاعر – سرعان ما يتحه الى ذاته الشعرية عبر نافذة الاسئلة.. فاذا

ذهب كل الى ملاذه او مصيره فان الشاعر يختار السؤال ملاذا..

وانا..

سوف امضي

الى حيث تنصهر الاسئلة

مدنا،

ازمنة،

وخيولا

من السفر المر،

الشاعر في صراع مستمر مع السؤال الذي يواجهه مرة بادوات السؤال و علامات الاستفهام فينبعث السؤال من ذاته الشعرية كاستفهام ازاء الوجود فيفعّل من حيوية اداة الاستفهام وعلامته، او حين يتكلم عن فحوى الاسئلة ووهجها الموضوعي ضمن خطابه الشعري فيصبح السؤال موضوعا وغاية يدور في فلكها الخطاب الشعري وليس حين يصبح السؤال وسيلة تحمل اغواءها الشعري بواسطة علامات السؤال وادواته.. فقصيدة – افق – انموذج حي للسؤال موضوعا وثيمة حيوية لا وسيلة..

سنردها لقصرها واهميتها..

افق

عندما

صار

افقي/ السؤال..

ماتت العائلة!

ماتت،

ولم

تمت الاسئلة!!

هذه القصيدة كما قلنا انموذج حي لقوة السؤال في الشعر وحضوره المشع في الفضاء الشعري لدى الشاعر.. فالافق هو افق الشاعر المجسد بالسؤال.. هو حياته وامتداده الشعري معها او بعدها.. فهذه القصيدة تقسمها قوة السؤال في تجربة الشاعر الى قسمين الاول هو الحياة، والثاني هو ما بعد الحياة.. الاول هو الانتماء الى السؤال والتماهي مع ذوبان الذات الشعرية في تساؤلها، والثاني هو خلود الاسئلة في هذه الذات الشاعرة.. فالمقطع الاول يمثل تحول الشاعر الى جهة السؤال حين صار السؤال افقه.. مع دلالة التناص مع العنوان – افق – أي حين امتلك الشاعر ناصية خطابه الشعري بمسكه افقه التحولي الجديد/ السؤال، ياتي الجواب على – عندما – وهو الموت العائلي رمزا للموت الانساني الكلي او الجمعي – العائلة – ولكن الذي بقي هو افق الذات الشعرية المتمثل بالاسئلة.. تعرى الارض من كل شيء سوى الاسئلة التي يطرحها الشاعر ويمضي.. وكأن السؤال الشعري حياة مستمرة يفتحها الشاعر كوة على فضاء البقاء.. حتى يغدو السؤال الشعري عشبة الخلود لدى الشاعر.. واحيانا يسقط الشاعر اسئلته على الاشياء او المكان او الطبيعة.. لياتي السؤال من خارج الذات الشعرية لكنه مصطبغ بخطابها وحيرتها ازاء الوجود.. فيسال الشاعر باستفهام استنكاري على لسان الارض:

مرة قالت الارض:

من سيفك ارتباك الفصول؟!

او على لسان المكان بزواياه المعتمة الغامضة المنسحبة الى عتمة السؤال..

والزوايا،

تدور..

ظلالا

لأسئلة ناتئة!

او ياتي الخطاب السؤالي بلسان الايام – الزمن –:

قالت لها الايام:

ايتها

الراحلة

الان

بلا اسئلة،

بلا دليل،

السؤال عنوانا:

اما حين يصبح السؤال عنوانا لنص شعري او مجموعة نصوص فان الشاعر سوف يسير خطابه تحت ظلال هذا السؤال العنواني حتى لو لم يذكر مفردات السؤال او علامات الاستفهام وادواته.. لكن روح السؤال تسري في جسد النص مستمدة اشعاعها من تناص المتن مع العنوان، أي ان المتلقي يتسلم جمرة السؤال منذ مطلع النص او النصوص، ويمتد في فضاء السؤال العام للنص حد ان يكون النص او مجموعة النصوص علامة استفهام ويصير الشاعر سؤالا متجسدا بنصه..

فقصيدة – «اسئلة الكيان» – من ديوان «حرائق التكوين» وهي عبارة عن ثلاث اغنيات.. تتوشح بعنوانها العام – «اسئلة....» – هذا العنوان الذي يزحف على

مفتتح الاغنية الاولى – اغنية «الجحيم» – بسؤال:

يا عذابي

اين ارسو؟

ثم تليها – اغنية «الهذيان» – ثم – اغنية «طوى» – كلها تسبح في فضاء السؤال العنواني – «اسئلة الكيان» – فممكن مثلاً سحب هذا الفضاء السؤالي على المقطع الاخير من – اغنية «طوى» – وهو خال من ملامح السؤال وعلاماته ولكن تلميحاً ما، واشارة شعرية بعيدة يمكن احالتها الى فضاء الاسئلة بمؤازرة الدلالة العنوانية الرئيسة التي نشرت ظلالها على الاغنيات الثلاث..

يقول الشاعر في المقطع الاخير من – اغنية «طوى»:

اه

طوى..!

اصرخ في الجذور

اصرخ في المواسم

اصرخ مثل ساحر مقهور

اصرخ في عيوني التي تاهت ولم تعد..

اصرخ يا طوى...!

احبك

ايتها القاتلة القتيلة!!

هذا الصراخ هو امتداد لنداء الكيان المتشح بالاسئلة منذ العنونة النصية.. هذا الصراخ هو اسئلة مكبوتة في سراب المفردات لكن يمكن تحسسها والنظر اليها من

فوهة القصيدة التي هي العنوان الرئيس – «اسئلة الكيان» – تلك العنونة التي يمكن اسقاط ظلالها الشفافة على كل مسارات القصيدة وايحاءاتها وانزياحاتها الدلالية..

لكن هذه الاغنيات ما تلبث ان تسحب معها معزوفات اخرى من خمسة مقـاطع يشدها الى بعضها العزف الثالث الذي يتمثله ازدحام التساؤل؟؟

في

ازدحام التساؤل

تهرب اصواتنا،

ونستل اوجهنا،

سكر

اسود

العظم والخطوات!!

ليصبح هذا المقطع التساؤلي الرابط مع المعزوفات الاخرى جسـرا الى اغنية رابعة امتد اليها فضاء السؤال عبر ازدحام التساؤل وهروب الاصوات لكي يمتد الخطاب الشعري الى قصيدة – اغنية في ليل الذئاب – التي تبدا بـ:

واشهد اني توضات

بالحب،

والصحو،

والشمس،

والامنيات...

لادون ما لا يدون..

ولكن مع كل هذه المنجزات والانتصارات الانسانية والتماهي مع جمالية الطبيعة والاحساس بنشوة الحب.. لا يفلت الشاعر من قبضة الانكسار... الذي يلجا اليه الشاعر الى فضاء السؤال للتعبير عنه في مقطع متاخر من القصيدة.

كيف لي

ان احد

من الانكسار؟!

ثم يطلق فراغات السؤال كما اطلقها في قصيدة – «حديقة الخطوات» – ليبقى السؤال مفتوحاً و لا متناهياً معبراً عنه بالنقاط:

.....

.....

.....

ليعبر بشعرية الحذف عن بقايا الاسئلة وصداها في نفس الشاعر وافاق القصيدة..

ثم تتعالق هذه القصائد «اغنيات ثلاث» مع «عزف لاحتفال المهر» امتدادا الى «اغنية في ليل الذئاب» تتعالق مع قصيدة جديدة تسبح في فضاء النغم والعزف حيث يصل الشاعر الى قصيدة «قائد اوركسترا الاعماق» التي لا تني تذهب باتجاه السؤال الشعري لتحقق قاسماً مشتركاً في شعرية السؤال ودلالة العزف والنغم وفضاء الاغنية.. فتبدأ فصيدة «قائد اوركسترا الاعماق» بـ:

في المساء،

شجر

في الاقاصي

يفيق

نازحا...

للمرايا،

ثم تتضح هذه المرايا في منتصف القصيدة بانها مرايا السؤال أي ان هاجس الاسئلة يلازم الشاعر منذ الامتداد الاول في القصيدة الى منتصفها..

ويرسمها في فراغ الوجوه!

فوق نافذة

نقشت

في مرايا السؤال

ثم يمتد فضاء السؤال في القصيدة مخبوءاً في سراب الكلمات حتى ينبثق من صخرة المقطع الاخير في القصيدة...

من وجوهي

التي

اندلقت

فوق جمر الحكايات

الا الصدى..

سالك

في فضاء السؤال

ليحقق السؤال الشعري دورته الكاملة في مدار القصيدة مثريا انزياحاتها واعماقها الفنية وموسعا دلالاتها..

السؤال لازمة شعرية

تتمظهر شعرية السؤال احيانا على شكل لازمة شعرية يفتتح الشاعر بها نصه ويكررها كمتوالدات نصية يوسع فضاءاتها السؤال المتكرر مثل لازمة انشادية كما في قصيدة «موسم لاعتزال ماء القبيلة» في ديوان – «حرائق التكوين» – حيث يفتتح الشاعر قصيدته بلازمة سؤالية هي «من اين اجيء؟» ويكرس حيوية السؤال بالاضافات التي تشي بصعوبة الجواب او صعوبة تحقيق الفعل الذي يطرحه السؤال..

من اين اجيء؟
والشارع
يلتف
على اعناق الخطوات....!

ليشير بدلالة شعرية الى استحالة او صعوبة تحقيق الفعل – اجيء – ويكمل مكرساً شعرية السؤال:

من اين اجيء؟
وعلامات التعتيق:
ليل،
نزف،
رحلة

ثم يبحث الشاعر عن تعابير وثيمات تبرر صعوبة المجيء وتمظهر جدلية حدوث

الفعل وعدمه عبر لازمة شعرية توسع بتكرارها فضاء شعريتها ضمن سياقها النصي

من اين اجيء؟
وشموسي
تتسور
في ايام براءتها..

ثم يبتعد الشاعر عن اللازمة في تدفق شعري اخر لكن ظلال هذه اللازمة السؤالية ما تزال تلقي بدلالتها الخفية على المفردات حتى يعود اليها الشاعر فيعلن حضورها بقوة التكرار والسؤال:

اتدثر في جلدي
واهيل
عليه الظل!

ليحقق الشاعر صورة شعرية مركبة من قوة التكرار عبر السؤال كلازمة ومن صورتين شعريتين مضافتين لهذا الفعل الشعري التكراري وهما «اتدثر في جلدي» والثانية «اهيل عليه الظل» عبر الانزياح والاستبدال في الدلالة الذين حققا شعرية عالية مع تناسق سياقهما ضمن تكرارها كلازمة سؤالية شعرية..

ثم ياتي الجواب على هذه المتوالية السؤالية بعبارة «واجيء..» ليمتد افق السؤال الشعري الى مساحة الجواب لأن الجواب هنا مرآة شعرية للسؤال مثلما هو امتداد نصي له..

واجيء..
خطواتي
فاقدة الهدب

اذ

التف الان

بالحزن/ الصحراء

ثم يستمر الشاعر بوصف المجيء الصعب الذي يليق بصعوبة السؤال المتكرسة عبر التكرار والاضافات للسؤال..

ثم تتهادى القصيدة في مقطعها الاخير الى فضائها السؤالي الذي ابتدات به لتكمل حلقة السؤال شعريتها ضمن سياقها النصي:

دمي

الراهب،

من يسحره؟

يعقبها بتدفق سؤالي اخر:

دمي الهارب..

من يحرسه؟

ليؤكد الشاعر «ماجد الشرع» في هذا الديوان ان للشعر اسئلته المستمرة وان للسؤال شعريته اذا ما وضعه الشاعر ضمن سياقه النصي الذي يمكن ان يشع على جمالية النص ويوسع من ثرائه الفني والدلالي.. عبر اسئلة النص الظاهرة والباطنة.

* نشرت في جريدة الزمان ٢٠٠٨

ايحاءات الازميل في كتاب خزانة حجر

الحجر مادة غنية للكتابة و لاسيما الشعرية لانه يحمل دلالات شتى تستدعي التامل سواءً على مستوى الصمت او الخلود او التشكيل.. فصمت الحجر بليغ ذو لغة ساحرة حين تستنطقه قوة شعرية تقترب بصياغتها من بلاغة الصمت.. فتجعل منه نصا يُقرأ و ويُسمع أي انها تدخله معها في فضاء التلقي والتاويل.. والحجر خالد يهزا بالموت الذي يطوي البشر ويصادر احلامهم وقصصهم وهو يرافقهم منذ حجرة الطفولة الى حجرة المعرفة – نلاحظ هنا كمون الحجر في مفردة حجر – الى حجرة القبر حيث يكون الحجر صريحا هذه المرة عندما يوضع في فم الانسان عند نهايته.. حجر خالد يحتضن الانسان في حياته وموته.. اذكر اني قلت مرة في ديواني – الركض وراء شيء واقف

المجد للصخر ما للصخر من سمة رباه كيف خلود الصخر رباه

ثم ناتي الى قضية التشكيل في الحجر هذه السمة الاكثر جدلا من حيث قوتها على تشكيل نص مرئي بمستويات عدة من التلقي.. الهرم والزقورة والجنائن المعلقة احجار متشكلة بنصية تاريخية.. والانسان سكن الحجر منذ الكهوف حتى ناطحات السحاب وسكنه الحجر باسراره وتشكيلاته الغريبة.. والاحجار منها الكريمة ومنها اللئيمة وصولا الى احجار الشطرنج حيث يصبح الملك الجبار حجرا بيد مسيرة حجرية اما وزيره فلولا مهابته الحجرية لما استطاع ان يقف مع الملك ذي اللغة الحجرية المعبرة بل ان هناك عصرا انسانيا كاملا سمي بالعصر الحجري..

من هذه الافكار الفلسفية حول الحجر وغيرها صاغ الشاعر «هيثم عيسى» نصوصه الشعرية في مدونته – «خزانة الحجر» – الصادرة عن دار ازمنة عام ٢٠٠٩

وراح ينحت نصوصه بازميل اللغة على حجر المكان والزمان ومن ثم على حجر الانسان.. يقول «هيثم»:

ليس لي الا ان اضع راسي

فانا حجر ملقى على حجر

هذا التصريح ياتي في مطلع اول قصيدة – حجر الدم – لكي يدخلنا الشاعر منذ البدء في فضاء الحجر لكي نستعد لهذه الرحلة النصية حيث يقف المتلقي عند بوابة الخزانة لكي ينتظر خطابات الشعرية القادمة من جوف المعنى فالخزانة هي الحياة بما تحوي او بالاصح هي خلاصات الحياة الجديرة بالانتقاء والخزن..

جعل «هيثم» من الحجر بؤرة دلالية شكلت قاسما مشتركا في كل نصوص المجموعة فضلاً عن القاسم المشترك البنائي بدأ من العنوان الذي يشع على كل النصوص بما تكتنزه مفردة خزانة من اشعاع ذي شمولية نصية.. كذلك ان عناوين النصوص اخذت في القسم الاول – الحجر – معنى اضافة الحجر الى الموضوع المراد رصده شعرياً اما القسم الثاني فقد كان الحجر مضافاً اليه.. وهنا تاخذ جدلية المضاف والمضاف اليه دلالتها الانقلابية التي يحققها الفضاء الدال للحجر حين يضاف الى معنى او حين يضاف المعنى اليه أي ان هناك حركة تبادلية بين المضاف الذي هو جزء في الغالب الى المضاف اليه الذي هو الكل في الغالب وقد استغل «هيثم» هذه القوة التبادلية في الاضافة ليفعل دلالة الحجر من خلالها ولا سيما من ناحية عنونة النصوص في جزئي الكتاب اللذين هما الحجر والخزانة كما جاء في تصنيف الكتاب.

ومن المعنى التاريخي والفلسفي للحجر اقترب «هيثم» شعرياً من مواضيعه ففضلاً عن العنوان الرئيس والعناوين الداخلية هناك البؤرة الدلالية للحجر في كل قصيدة تقريبا بل ان اكثر القصائد تؤول الى فضاء الحجر الدلالي تلك المآلات التي

تنتهي اليها القصيدة كقاع للمعنى او كقمة له.. ضمن سرد شعري يؤدي اليها.. ففي قصيدة - «حجر المطر» - مثلاً يؤول الاحتفاء بحضور الزعيم بان يترك حضوره زهرة من حجر تشير اليه ضمن ذاكرة المكان:

قبل ان تسقط في الحفرة

سقطت على اكتافهم

عربة الزعيم

وبحدة اكتشافهم ذلك المكان

حملوها

وفي لحظة نشوتهم بالزعيم

شيدوا زهرة كبيرة

من الحجر

وهذا المآل الدلالي يتسع له فضاء الحجر الفلسفي والتاريخي والواقعي ايضا.. يتسع خطاب «هيثم» الشعري باتساع فضاءات الحجر واستيعابه لشتى الدلالات التي يشتغل عليها الشاعر خذ مثلاً قصيدة - «حجر الام» -

في اقاصي الحزن

ستة الاف عام من الجمال

البشر في اعاليه

حجر يستبدل بتاريخ

هكذا تنتهي القصيدة بل هكذا يستوعب الفضاء الدلالي للحجر عمر حضارة وادي الرافدين حين ينفتح فضاؤه الشعري على الزمن هذا فضلاً عن تعاون العنونة

مع المتن في توسيع هذه الدلالة..

كل عناوين القصائد كانت تحمل اسم الحجر اعتماداً على فضاء الدلالة الواسع للحجر زائدا القدرة الشعرية القادرة على توسيع هذا الفضاء فنيا أي ان الشعر كان اشبه بالازميل الذي يوسع من دلالة الحجر..

وكما يقول الفنان الفرنسي «اوغست رودان» انني استخرج التمثال من الحجر او انني ازيح الحجر عن التمثال الكامن فيه وهذا دليل على ايحائية الحجر الذي استفاد منها «هيثم عيسى» في مدونته الشعرية عن الحجر.....

فكان يستخرج هذه المعاني من الحجر واحيانا يكون الحجر مفتتحا للقصيدة او منطلقا لها ففي قصيدة – «السليماني» – هذا العنوان الذي يكتنز معنى الحجر الكريم السليماني يقول «هيثم» منطلقا من فضاء الحجر:

للحجر

والخيانة

طعم واحد

عن الناقة سئل اعرابي.. فقال:

انها من الحجر والموسيقى

واحيانا يتوسط فضاء الحجر هيكل القصيدة ليكون لبنة دلالية رابطة فضلاً عن كونه لبنة بنائية:

ففي قصيدة – «حجر الرحى» – يتوسط القصيدة:

حتى الاعناق

الابل مدفونة في الرمال

خلودهم وفناؤهم حجر الرحىٰ

وغيرها من التوسطات البانية والدالة للحجر..

ان التعامل مع الحجر شعريا ليس امرا سهلا لانه نحت بازميل الكلمات، وقد وعىٰ الشاعر هذذه العملية النحتية كقوله:

كانه تمثال.. باعماق نصفه القاتل

ينحت نصفه المقتول

وفي مكان اخر يقول:

الحرية لا تنحت بازميل اعمىٰ

فان ازميله الشعري كان يشتغل علىٰ الحجر بحذر ودقة لانه دخل في منطقة السرد في مواقع كثيرة من الديوان ولكنه حافظ علىٰ الموازنة في البرزخ بين الشعر والسرد ساحباً السرد باتجاه الشعرية.. مثلما فعل مع الاجناس الفنية الاخرىٰ كالرسم والتصوير والتشكيل واستخدام الفراغات بين كل شطرين من القصيدة لكي يفعل الشاعر من فراغ الصفحة.. بل ان حذره الشعري اخذه احيانا الىٰ دلالات ورباطات نسيجية متباعدة سواء بين العنونة والمتن او ضمن النسيج المتني للقصيدة فتبدو الانزياحات متباعدة وزئبقية احيانا يصعب مسكها بيد التلقي او بيد التاويل ولكن حذر الشاعر من السقوط في فخ الحجر السردي او المباشر دفعه باتجاه الاعماق او الافاق التي تتيحه مساحة التاويل ليتطلب العمل اكثر من قراءة لاعادة الكشف فكثير من الاحجار لا تتكلم بالاستنطاق الاول و لا الثاني ربما، وهكذا علينا ان نقرا الديوان مرات عدة لاستنطاق الاحجار فيه..

* نشر في مركز النور في ٨/ ٥/ ٢٠١٠

قراءة في ديوان جواد الحطاب.. اكليل موسيقى..

اكتمال الجملة الشعرية

قصيدة «جواد الحطاب» واثقة، ووثيقة توثق لـزمن او مرحلـة تاريخيـة وشـعرية ايضا...

وقصيدة «جواد الحطاب» وثيقة مـن ناحيـة التماسـك والشـحنة العضـوية التـي تكتنفها او تنظوي عليها.. أي وثيقة العرىٰ..

وكل هذه الصفات يتطلب وقفة ومقاربة نقدية او قرائية لتجربة الحطاب الشعرية المتنامية فنا وتكثيفا ووعيا بالشعر ودوره..

ولكنني ساقف هنا من ثقة القصيدة بنفسها واكتمال الجملة الشـعرية عنـده لانهـا صفة بنائية ودلالية تستحق الوقفة والاضاءة والتمعن..

ان الجملة الشعرية المكتملة - في رايي - واحدة من اهم سمات الشعرية ومحاورها التي تضيء الجانب البلاغي والدلالي والمجازي وبالتالي توسع من افق الفن الشعري في القصيدة..

ولكن ما هو الاكتمال في الجملة الشعرية...؟

هذا موضوع يراودني منذ اجيال شعرية وكنت ارىٰ القـدرة عـلىٰ اكـتمال الجملـة الشعرية مقياسا للفن الشعري ومحكا للتجربة الانسانية التي تقف وراء هذا الفن..

اذن فالاكتمال هنا يشكل محورين مهمين متضامنين هما الفن والتجربة..

انه الفن المجرد من كل زوائد الترهل والحشـو وكـذلك الادعـاء والتطفـل عـلىٰ

الشعر.

اما التجربة فهي القضية الانسانية الصافية مثل دمعة تغري الفن الشعري بان يبكيها او يسقطها من جفونه..

ان الفن وعاء التجربة والتجربة يمكن ان تكون وعاء الفن في علاقة جدلية مستمرة بين الحدث والقول بين الانسان وخطابه وبين الشاعر و تجلياته..

ان قوة هذه الجدلية وتمظهراتها الفنية تبدو واضحة ومهيمنة في اكتمال الجملة الشعرية وبالتالي في وثوقها من افقها الخطابي الممتد حتى اخر التلقي..

في تجربة «جواد الحطاب» في ديوانه الشعري – «اكليل موسيقى على جثة بيانو»– الصادر عن دار الساقي ٢٠٠٨ لمست هذا الاكتمال في الجملة الشعرية جلياً بعيداً عن الحشو والتزويق اللفظي والتغميض والتعتيم والتعمية وما الى ذلك من فنون الشعر الكاذبة.. ان البساطة في القول الشعري فن بحد ذاته بل ان كثيرا من التجارب الشعرية المهمة لم تصل الى هذه البساطة الا بعد مخاضات ومشاوير طويلة في درب الشعر الوعر..

لكنها بساطة الماس وسهولته وشفافيته وحدّته ودقته في آن..

ان هذه الصفة الماسية للشعر وللقصيدة وليدة هذين المحورين الجدليين الشعر والتجربة وبالتالي الاكتمال والثقة....

اشتغل «جواد» كثيرا على تشذيب جملته الشعرية ليرفعها الى مرتبة الماس من الشفافية والحدة.. فاحيانا تجد ان القصيدة مقلمة تقليما جائرا ومضحية بكثير من تفاصيلها من اجل خاصيتها الماسية تلك...

ان هذا كد شعري وتحطيب في غابة اللغة لكي تصل الى المتلقي عارية من كل شيء الا من كونها قصيدة..

ادفعوا عني ابو غريب قليلا

اريد ان امدد قلبي

ان اطروحتنا القرائية هنا عن اكتمال الجملة الشعرية وثقتها تنطوي على سؤال ينبثق من فضاء القصيدة ويحيط بتجربتها.. وهو.. ما هي ادوات اكتمال هذه الجملة الشعرية.. ادواتها الفنية التجريبية المغامراتية الدالة عليها.. لكن السؤال ما يلبث ان يدور في فضاء القصيدة حتى يعود الى نفسه ليجيب عليها.. انها فنون الشعرية الممسوكة بدقة وثقة ومعالجة شاملة للنص الشعري.. وهكذا نبقى ندور في فلك السؤال.. ولكن لا باس فان الاجابة تكمن في هذا الدوران..

ان معالجات «جواد الحطاب» في تجربته - «اكليل موسيقى على جثة بيانو» - تعتمد كثيرا على وجوه الانزياح والمجاز:

الشمس

سحبت الغيمات من ياقتها

فانفلت فجر اشعث

ملطخا ثيابه بالازهار

وساحبا وراءه غابة متحمسة للركض

او من خلال التكثيف:

كما في «استغاثة الاعزل»:

اقتل

اينما كنت

فلابد ان يكون هناك غراب

في سمائنا

او الاستبدال الشعري:

بتويج الخمر

ابصر:

كهلا

يجلس اسفل ايامي

ويرتق ثوب العمر

او المفارقة الشعرية:

لا تستغربوا

مع هذا العدد الهائل من الاعياد

شعب له كل هذا الحزن

او في شعرية الحذف:

في جرائدنا قليلة الانتشار

.....

.....

او شعرية السؤال:

حجر تحت راسي وليس مخدة ريش

فلماذا تتقافزون طوال احلامي..؟

او شعرية التشبيه والكناية:

في العشـرين

كنت اهيء طقسـي

.. كذبات بيضا

.. شموعا وكؤوس نبيذ

من خمسـين سنة

وانا اركض مثل طريدة

والارض

كمائن تسترها الاغصان

.....

.....

اذن كل فنون الشعر مهيأة لتحقيق اكـتمال الجملـة ولم يـات الشـاعر بفنـون مـن خارج دائرة الشعر ما عدا الافادات السـينمائية او المونتاجية او التشكيلية او السـردية او التصويرية.. ولكنها تبقى ضمن امكانيات الفن الشعري وامتداداته..

اما الجانب الاخرالذي اكد في هذا الاكتمال فهو محور التجربة الصافية..

ان قضية مثل القضية العراقية سواء ازاء الاحتلال او غيرها من الكوارث تحتـاج الى صفاء الدمعة وصدقها في الطرح الشعري.. أي تحتاج الى وضوح الماس وحدته.. فما هو موقف الشاعر من همر امريكي يسـير عـلى اضـلاع شـارعه او يـدوس عـلى تاريخه المكاني والزماني والانساني لهذا يخصص الشاعر قصيدة بعنوان الهمرات:

حين تمر الهمرات امامي

اشد على قبضتي في جيبي

واحسد الديناميت..

هذه مشاعر العراقي امام الهمر الاحتلالي.. ولكن هـذه المشـاعر بحاجـة الى لغـة شاعرة لتقولها.. وهذا هو موقف الشـاعر مـن التـاريخ ومـن الـوطن المحتـل ومـن التفجيرات التي تطال الانسان العراقي مثلما تطال رموزه التاريخية والدينية..

الشاعر ليس مؤرخا لكننه يحلق فوق التاريخ ليقول كلمته فيه انـه اشـبه بالطـائر ذي الجناحين الكبيرين الذي لا يجيد المشـي بسبب كبر جناحيه لكنـه بالتاكيـد يجيـد التحليق وهذ الذي حصل معنا هنا نحن اجيـال الشـعراء الـذين ابتلينـا بـوطن امـا مقاتل او محاصر او محتل او منهوب وطن زئبقـي لا يمسـك بيـد لـذلك نحـاول ان نمسكه بقلوبنا او قصائدنا..

لذلك نصيح مع الحطاب:

بلادي: بلادي

.....

ولو ان الكون

قد جاء بجيش ملائكة

واحتل بلادي

قاتلت الكون

.....

بلادي بلادي

حتى لو كان لها فرع اخر

لن اتركها للامريكان

والان لنعود الى جدلية الوثوق والاكتمال في القصيدة لنجمع اطراف ما نثرناه من تصدير للمتن القرائي فنقول ان اكتمال الجملة الشعرية متات من مسكها بدقة شعرية من طرفيها الفني والتجاربي تحركها ذات شاعرة متطلعة واقفة على محور الكون.. كما يقول الشاعر الصيني القديم «لوتشـي»..

* نشـر في مركز النور ١٠/ ٧/ ٢٠٠٩

النقطة... ولحظة الخلاص

قراءة موجزة في قصيدة (الزائر الاخير) للشاعر اديب كمال الدين

هاجس الموت يتجلى كثيرا لدى الشعراء ذلك لان الشعر هو صراع على حدود المستقبل وهو بالتالي وقوف على حافة الحياة والموت ايضا.. وان مجسات الشاعر حساسة جدا لقضية الموت لأنه موضوعها الاثير حيث الاسئلة والتوجس والخوف والمجهول والوجود والعدم.. وكل هذه الحيثيات هي ارضية خصبة لشجرة الشعر وهاجس الموت عند الشاعر..

وقصيدة «الزائر الاخير» للشاعر «اديب كمال الدين» المنشورة في موقع – عراق الكلمة – بتاريخ ١٣ / ١٠ / ٢٠٠٦ هي واحد من تلك الهواجس المثيرة لاسئلة الوجود.. وان كان هذا الهاجس تكاد لا تخلو منه تجربة شعرية متقدمة سواء عن طريق التصريح الضمني او العلني بعبارات اوافكار منضوية تحت سياق شعري.. او أحياناً يتخذ هذا الهاجس شكل قصيدة مستقلة البناء والدلالة تستدعي معالجة فنية خاصة ووقفة مع الموت حين يستحضره النص زائرا او طارقا او مصيرا منتظرا..

فقد تحيلنا هذه القصيدة مثلا الى قصيدة الشاعر «محمود البريكان» – «الطارق» – او لقصائد شعراء اخرين بنفس العنوان – «الزائر الاخير» – من ناحية الدلالة والهاجس والترقب ولكن خصوصية التناول هي العلامة الفارقة لكل شاعر خاض في لحضة المواجهة والاستحضار نصيا للموت.

واعتقد ان الشاعر «اديب كمال الدين» وضع لمسته التي تميزه في هذه المواجهة النصية الصعبة التناول.

ففي جعبة هـذا الشـاعر مـن خـبرة شـعرية وحرفـة فنيـة وخصوصـية حروفيـة ورمزية.. ما تؤهله لعبور هذا المطب النصي النفسـي الشائك..

من هنا قسم الشاعر قصيدته الى قسمين لكي يمسك اطـراف الـنص والموضـوع معا.. فالقسم الاول يمثل النداء والقسم الثاني يمثل العطاء.. الاول يمثـل الحضـور – حضور الموت – والثاني يمثل الاستجابة – استجابة الشاعر. ولكن مـابين النـداء والاستجابة تكمن قضية الشاعر الحياتية والفنية ففي الحقيبة التي احضـرها الزائـر تفاصيل حياة وادوات فن وتذكير وحساب وانتقال من غرفة الى غرفة او من عالم الى عالم..:

(كان يجلس في الغرفة المجاورة

شاب انيق

بثياب سود

ينظر الى السقف

بعينين فارغتين من أي شـيء)

هذه هي هيئة الزائر.. الفراغ من كل شـيء سوى من المهمة التي جاء من اجلهـا التي توضحها الاسطر التالية:

(ويضع على ركبتيه

كتابا على هيئة حقيبة

او حقيبة على هيئة كتاب..)

اذن فهو الحضور ثم اعلان المهمة ثم النداء:

(حين ناداني

دخلت مرتبكا

كجثة تسقط في بحر)

هنا بدا الشاعر يمسك بالطرف الاول من القصيدة ويلقي به على عتبة التلقي ليصبح المتلقي شاهدا على هذا اللقاء – النص الذي تعززه وتوسع من مداه الدلالي محتويات الحقيبة – الكتاب الذي هو مفردات الشاعر الحياتية.. ذكريات، نساء رغبات، هزائم، انتصارات، الخ ولكن ثمة قصائد ايضا! هواجس وشهادات لازمت وعبرت عن كل هذه التفاصيل بالكلمة والحرف.. اما نقطة التماس بين الضيف والمضيف فهي النقطة التي تمثل لحظة الاستلام والتسليم والبلاغ والتبليغ والدخول الى الغرفة – العالم – الثانية بواسطة هالة هذه النقطة ومفتاحها الاثيري.. وقد استخدم الشاعر بؤرة ما لديه من حروفيات واشتغال مضن عليها وهي النقطة التي هي مركز الحرف او الكلمة او النص او النفس او الكون لدى الشاعر.. انها تاريخه النصي كله وضعه في هذه اللحظة الحاسمة لحظة الالتقاء والتواصل مع هذا الزائر – الاخير –.

وهنا يقدم «اديب كمال الدين» علامته الفارقة في تناول هذا الموضوع وهي خلاصة اشتغاله الحروفي وعلاقته الشعرية الخاصة مع المفردة التي انشغل هو – الشاعر – باجزاء هذه المفردة واعضائها وخلاياها وبدء تكوينها – النقطة. وهاهو يجعلها بابا للدخول او الخروج الى العالم الاخر – الغرفة المجاورة.

الكتاب منجز والحقيبة سفر وهما الان يتجاذبان حياة الشاعر وموته.. في اللحظة الحاسمة.

اما المقطع او القسم الثاني من القصيدة فيمثل الاستجابة والتسلييم:

(مددت يدي لاخذ النقطة

اعني الاناء، الحجر

الشفتين، الجمر

الكؤوس.....)

النقطة خلاصة العمر ومحتوياته بكل تناقضاتها ومفارقاتها.. محاولة اخيرة للامساك بالزمن. ولكن لا حياة تستعاد وكل لحظة من الزمن فائتة او فالتة هي لحظة قتيلة لا تعود الى الحياة فعمر الشاعر الفائت هو زمن مقتول وهذا الزائر – الذي ينظر بعينين فارغتين من أي شيء – جاء اليوم بشهادة وفاة الزمن الذي يحاول الشاعر واهما ان يمسكه او يستعيده:

(لم تصل يدي الى أي شيء
ولم يعطني الشاب أي شيء
كان ينظر الي بعينين فارغتين من أي شيء...)

ليس سوى حقيقة واحدة هي النقطة خلاصة العمر والمرآة التي يتجلى عليها الموت والمدخل او المعبر من عالم الى اخر.. هذه ميزة «اديب كمال الدين» على كل الشعراء الذين تناولوا هذا الموضوع – «اللقاء الاخير» – النقطة التي حفر عليها في اللغة ونقب عليها في المعنى فكانت لحظة خلاصه ومواجهته النصية مع الموت.

(وانا اذوب من الخوف
وانا انظر الى النقطة
مدهوشا بالوان الفجر والغروب فيها
كجثة تلقى في البحر..)

وهنا يوصل الطرف الاول من القصيدة بالطرف الثاني لتكتمل جدلية الحياة والموت في النص.

وليصبح الشاعر شاهدا على انفلات الزمن برغم انهياره في كل لحظة ورغم اشراقة كل يوم جديد...!

* نشرت في جريدة الزمان ٢٠٠٧

صفاء القصيدة وسرديتها

قراءة في ديوان الشاعر علي نوير

(هل أبدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي؟)

نقترب من مجموعة الشاعر «علي نوير» المعنونة «هل ابدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي؟» الصادرة عن سلسلة الأدب لمنشورات اتحاد الأدباء العراقيين عام ٢٠٠٥، بمدخلين..

الأول يدور حول تجربة القصيدة السبعينية فنّاً واضافة ورسوخاً، والثاني حول ظاهرة السرد في الشعر او في هذه المجموعة بالذات..

فالشاعر «علي نوير» كما تعلن قصائده ينتمي الى جيل السبعينات فنّاً وزمناً... ليس من التواريخ التي تذيل القصائد وتشير الى زمن كتابتها وحسب، بل طبيعة الاسلوب والنفس والاجواء الشعرية التي تبثها القصائد حتى المنثورة منها..

ان جيل السبعينات روّض القصيدة الستينية الجامحة بالتجريب والتغريب والبحث عن كل ماهو جديد وغير مألوف..

فصفت موجة الشعر بعد ان كانت - صاخبة - ولكن صفاء القصيدة كان يتطلب جهوداً ومراجع شعرية وعّدة فنية وفكرية وتراثية لا تقل ثقلاً من تلك التي تتطلبها مغامرة التجريب والبحث..

وهنا كان على السبعينيين أن يوازنوا بين ماحققته القصيدة الستينية من غنائم

وفتوحات و«خسائر» في الحداثة وبين ما تتطلبه تجربتهم من دفع القصيدة باتجاه الاستقرار ليقدموا قصيدة تختلف عن سابقتها وليثبتوا بأنهم جيل جديد له ملامح شعرية جديدة واضحة يمكن من خلالها صبغ عقد السبعينات بصبغتها ليفوزوا بجائزة المصطلح القادم «جيل السبعينات»، لأن التسمية الجيلية كانت تشكل الوتيرة المتصاعدة التي من خلالها يستطيع جيل قادم ان يزيح جيل آخر عن عرش العقد القادم. وكانت هذه الأزاحة او المنافسة هي ازاحة زمنية عقدية لكنها لاتخلو في كوامنها عن بذور ازاحة فنية تتشكل في كواليسها اشكالية صراع الأجيال على المقود الفني للقصيدة.. من هنا عمل السبعينيون على طريقة العمل الجماعي – خلية جيلية– يصعب الانتماء إليها الاّ بمواصفات فنّية عالية..

أما من يغني خارج السرب فلم يدخل في تاريخية القصيدة السبعينية لأنه لايتفق مع –المبادىء والاهداف– الفنية التي اتفق عليها السبعينيون، وبذلك تبقى شرعيته الشعرية في رأيهم ناقصة ان لم تكن معدومة.. بيد أن صفاء القصيدة السبعينية كان يستمد وهجه من استقرار الحياة والعالم وصفاء الفكر والرؤية والرؤيا وهدوء الامواج العاتية في الشعر والفنون والحروب وغيرها..

وكأن القصيدة السبعينية قد جاءت بعد الطوفان!

والآن؟ بعد ان مرّ العالم والانسان – المتلقي– بمخاضات وانعطافات وطوفانات اكثر من ربع قرن من الزمن وتشكل ايقاع جديد للعصر، كيف يستقبل المتلقي القصيدة السبعينية ولاسيما تلك التي كتبت في عقد السبعينات ونشرت الان..؟

هل نبالغ ونقسو على القصيدة فنعدها عملة نقدية في غير أوانها أم نستقبلها كأثر فني مجرد من زمنيته؟ أم نتقمص الزمن ونرتدي عباءته لندخل فضاء السبعينات لنلامس حرارة النص ووهج انفعالاته الأولى؟ فالنص الذي نحن بصدده يحمل غنائيته القديمة ويصر على انه نص سبعيني ويخلص لمخاضاته الفنية الأولى وربما

يحمل في طياته أسرار تأخر نشرة وتغيبه وتغييبه عن مشهده الجيلي في اوانه..

حسناً.. نحن ازاء نص لا يراوغ ولا يفتعل الغموض ولا يستغل مركب الحداثة ليدخلنا في متاهات تحت لافتة اتساع مساحة التأويل.. نحن إزاء نص عار الا من حقيقته الفنية والموضوعية.. على اساس ان الصورة الشعرية او الفن الشعري بشكل عام «هو النفثالين الذي يحفظ القصيدة من عث الزمن».. فمنذ عنوان المجموعة «هل ابدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي» تحيلنا الذاكرة الى تلك العناوين السبعينية التي تشكل جملاً طويلة مثل«لم يأت امس سأقابله الليلة» للشاعر «محمد علي الخفاجي»، او «تعالي نذهب الى البرية» لـ«زاهر الجيزاني» أو «أنا صحوت من الطفولة، لاتصح انت ابداً» أو «الوقوف بين يدي سيدة النخيل». وغيرها من العناوين للمجاميع الشعرية لشعراء السبعينات.. كما تذكرنا العبارة الشعرية في مفتتحات النصوص او حتى في داخلها بتلك العبارات الصافية التي تحمل النفس النثري المحمول على أكف الايقاع المشكل لنموها الفني مثل: مفتتح قصيدة «شباكان.. وقطار واحد» حيث يقول «علي نوير»:

(يجمعنا للجنوب القصي قطار واحد

تجمعنا قاطرة واحدة

يجمعنا كرسي واحد.)

أو في قصيدة «الموت حصاراً» تبدأ بـ «ها قد تباعدت عني فمن ذا يسامرني..»

فكل هذا وغيره كلام يقترب الى منطقة النثر لكنه لا يسقط فيه فهناك الاجنحة الايقاعية والانسيابية اللغوية التي تحمله على أكف الشعر.. والاهم من هذا هناك الديناميكية البنائية للقصيدة التي تمنح الجملة النثرية وهجها الشعري حين توضع هذه الجملة ضمن سياق دلالي وفني لا يمكن قراءتها الاّ من خلاله.. فقصيدة «علي نوير» تنتمي الى هذه البنية الحركية وهذه الانسيابية المشفوعة بالايقاع الشعري الذي

يتلبس النص حتى يغدو جزءاً من دلالته ومضمونه.. بل يستحوذ هذا الايقاع على بعض عناوين قصائد المجموعة بدءاً من العنوان العام «هل ابدل عتمة هذا البحر بزرقة روحي» او قصيدة «في الطريق الى الآخرين» أو قصيدة «عندما يهدأ البحر..» أو قصيدة «نقر بطيء على النافذة» أو «شباكان.. وقطار واحد». كما أننا سنقف عند مهيمنة تتداخل بقوة مع النصوص وتسحبها الى منطقتها الا وهي صفة او مهيمنة السرد في الشعر فاغلب قصائد المجموعة تتضمن مكونات السرد مثل الشخصية، الزمن، الحدث، «الوصف»، الحوار، وهي مكونات سردية لكنها تندرج ضمن فضاء ايقاعي شعري بحيث يكون السرد جزءاً من القصيدة رغم شمولية واتساع مساحته الدلالية والوصفية. فالنفس الدرامي والسرد الشعري يلقي بظلاله على اغلب قصائد المجموعة.. ونستطيع ان نتلمس ذلك منذ مفتتحات القصائد مثل قصيدة «تحولات زهرة عباد الشمس» حيث تبدأ بـ:

(كانت خلف زجاج الغرفة

مستوحشة..)

أو قصيدة «عن آخر المتبرعين بالدم» تبدأ بـ:

(كانت نائمة حين فتحت النافذة الآن.)

أو قصيدة «هل أبدل عتمة هذا البحر..» تبدأ بـ:

(وضع الفرشاة الى جانبه

ترك اللوحة ثانية

.. فكر..)

وهكذا مفتتحات سردية تستدعي مكونات السرد بضرورتها الموضوعية أو الدلالية..

أو تبدأ القصيدة بمشهد وصفي تمهيداً لحدث ما.. ليتكامل فضاء السـرد كـما في قصيدة «موت بيكاسو» التي تبدأ بـ:

(بقع زرقاء

بقع حمراء

زرقاء- حمراء على شكل طيور..)

أو يتخذ المفتتح النفس السـردي باستخدام الفعل المضارع لتصوير الهـاجس ازاء اللحظة الراهنة وادخال المتلقـي الى حلقـة الحـدث الزمنيـة وهاجسـها الآني كـما في قصيدة «نقر بطيء على النافذة»..

(وشـيء من الخوف يرسم

فوق الزجاج وجوهاً مشوهة مقفلة)

أو استخدام الحوار الداخلي مثل:

ماذا يجري للنورس.. لو هدأ الآن

قليـلاً

الشارع يكمل دورته حول الشمس

قليـلاً

أو كما في قصيدة «قل شـيئاً للسلوى» والحوار الخارجي:

(قل شـيئاً للحب الاعمى

لا، لا اهوى.. قلت لكم لا أهوى) وغيرها.

وهذه كلها مكونات وفضاءات سـردية تستدعي السؤال.. كم تتسع مساحة فـن الشعر للسـرد؟ وكم تتسع مساحة فن القص للشـعر..؟ وكيـف يـوازن الشـاعر او

القاص بينهما بعد ان تداخلت الاجناس الأدبية وامتد النص على المساحتين أو أكثر واقتبست الاجناس الأدبية تقنيات عديدة من بعضها وانصهرت ضمن مساحة نصية واحدة ضمن مايسمى بـ«النص الجامع» أو جامع النص كما سماه «جيرارد جنيت» في كتابه «مدخل لجامع النص».

ان الشاعر يكوّن النص الشعري بادواته ورؤاه واشعاعه المجازي أو الايقاعي وحتى عندما يتوغل نصه في فضاء السردية فأن كوامنه الشعرية وصوره الفنية والتنامي الدرامي للقصيدة يحصنها من الوقوع في السردية المحضة التي تجعل من القصيدة حكاية موزونة أو قصة مجازية، فالبناء المحكم للقصيدة يحيطها بهالة شعرية يستجيب المتلقي لها ويتفاعل معها حتى وان استخدمت ادوات السرد أو نهلت منه ما يخدم درامية القصيدة ويعزز بناءها الفني والدلالي.. فعلاقة الشعر بالسرد قديمة قدم الشعر نفسه منذ الملاحم الشعرية الاولى في الادب العالمي كذلك في الشعر العربي كانت ملامح السرد واضحة في بعض قصائد «الحطيئة» و«عمر بن ابي ربيعة» و«أبي نؤاس» وغيرهم، كذلك ان فن القص قد افاد من فنون الشعر كالمجاز والترميز والتكثيف.. غير ان المنطقة الفاصلة بينهما في النص الواحد أو بالاحرى المنطقة المتصلة بين الشعر والسرد بقيت تتصف بالجمالية من ناحية التشاكل والافادة الفنية، والخطورة من ناحية الاسهاب وفقدان ملامح النص الاصلية، وهذا يعتمد على مقدرة كاتب النص على الموازنة والمحافظة على خصوصية نصه الفنية..

و«علي نوير» شاعر يسبح في فضاء السرد بلغة شعرية واضحة وغنائية شفافة وانسيابية نصية لاتنسي المتلقي بانه إزاء قصيدة وشاعر..

قرابين... منذر عبد الحر

الاستبدال واللازمة

استبدال المعنى باب من ابواب الدخول الى الصورة الشعرية وعنصر ـ مهم من عناصر توليد الشعرية في النص وتحقيق مستوى من مستويات الانزياح عبر زحزحة المعنى المالوف في العلاقات البنائية اللغوية..

فتتشكل عبر رؤية الشاعر لها مظاهر فنية داخل النص الشعري.. أي ان الاحساس الاغترابي النفسي تجاهها تحول الى احساس فني تصويري، وهذا هو المعادل الموضوعي الذي تتميز به تجربة الشاعر «منذر عبد الحر» في ديوانه - «قرابين» - فضلاً عن ظاهرة اللازمة الشعرية المتكررة في القصيدة الواحدة او الممتدة الى اكثر من قصيدة..

حيث تمثل هذه اللازمة ـ بتكرارها ـ متكأ فنيا ومنطلقا الى فضاء اخر في القصيدة بتوليد ذاتي نصي بوصفها حلقة ربط فنية بين اجزاء القصيدة او مقاطعها، وحتى هذه الظاهرة - اللازمة الشعرية المتكررة - يمكن ان نحيلها الى المعاناة النفسية ضمن حالة حياتية واحدة وايقاع رتيب لخطى الايام المتشابهة بعقمها وثقلها المكبل لذات الشاعر المتطلعة... وبهذه الاحالة يمكن ان تدخل هذه الظاهرة -اللازمة ضمن المعادل الموضوعي بين تجربتي الشاعر الحياتية والفنية.. أي ان تتساوى او تتعادل كفتا الميزان لصدق التجربتين عند الشاعر..

فظاهرة الاستبدال الفني تشير الى ان بنية القصيدة بنية فقدان وان الشاعر يحاول ان يرمم العالم المتهدم او المتداعي بالكلمات لتعويض هذا الفقدان، وبما ان الشاعر هو الفاقد والمفقود ايضا لذلك فهو يحاول ان يعيد ترتيب العالم باستبدال المعاني

المالوفة بمعان شعرية جديدة تنسجم مع العالم البديل المتخيل الذي رآه الشاعر او اوجده بالمنظار اللغوي عبر فضاء الانزياح او الانحراف بالمعنى فعلاً شعرياً معوضاً.

اما ظاهرة اللازمة المتكررة فهي بنية تاكيد واطناب فني لالفات نظر القارئ الى افق لغوي واحد تمر من خلاله الصور الشعرية المكتنزة بالاحداث والشخصيات والزمن.. وتداعيات العالم الاخذ بالفقدان..

فتلتقي هاتان الظاهرتان الفنيتان -الاستبدال والتكرار - بهذه النقطة.. نقطة التاكيد على تداعيات العالم ـ فقدانه.

ففي قصيدة - «هالة التائب» - المتكونة من ١١ مقطعا يبدا كل مقطع منها بمفردة «التائب» لازمة شعرية تاتي بداية جملة اسمية يبنى عليها المقطع الشعري وبالتالي تكون لبنة اساسية متكررة في القصيدة بوصفها بنية تاكيد على هذه الصفة - التائب - المشعة في القصيدة مثل «هالة» فسميت - «هالة التائب»..

اما الاستبدال الشعري فنقرؤه في كل المقاطع كصور شعرية متدفقة ففي المقطع الاول يقول:

(مرة نسي عينيه على الطاولة)

اما في المقطع الثاني فياتي الاستبدال متسلسلا:

(وهو ينتظر الطرقات
اخرج من ركام اوراقه فزعا
وانتهى الى هالة
فتحت له عزلة
ورمت عليه انينها)

وفي قصيدة - «كل شيء على حاله» - تتكرر اللازمة الشعرية التي هي العنوان نفسه وتبدا باستبدال غزلي:

(دعي خصرك يثرثر

تري بلادا على امتداد ضفيرتك)

وأحيانا يأتي الاستبدال اشبه بالرمز وليس انزياحا مثل:

(لفي الخطأ بالشراشف

او (المتلصص على البراعم)

وفي قصيدة – «انا ايضا احب الفراشات» – تتكرر مفردة «كدت» سبع مرات في بداية كل مقطع وتمتد هذه اللازمة الى القصيدة التي تليها – «فطام» – لتتكرر بالعدد نفسه وبداية كل مقطع من المقاطع السبعة ايضا.. علما ان فعل كاد فعل ماض ناقص يدل نحوياً ولغوياً على عدم اكتمال الفعل او على المقاربة وان فاعله قد حاول –كاد – وهذا الفعل يكرس بنية الفقدان في القصيدة..

واحيانا تكون اللازمة الشعرية اداة نفي «لا» او «ما» او «لم» كما في قصيدة – «انها ليست سوداء» – حيث تتكرر هذه اللازمة ٢٣ مرة كما تتكرر فيها لازمة «انها ليست سوداء» خمس مرات مع العنوان والخاتمة، علماً ان اداة النفي تفيد عدم حصول الشيء أي فقدانه..

ويستمر تكرار اللازمات في اغلب قصائد المجموعة كقصيدة – «مثول امام المشاجب» –

لازمة «سافترض» ومثلها لازمة «سيقولون..» في قصيدة – «عصا المعلم» – تتكرر تسع مرات وهو تكرار لتاكيد قول الاخرين الذي يتوزع في عدة اتجاهات عن حياة الشاعر التي تنتهبها الاقاويل.

وهكذا في قصيدة – «دموع القمر» – تتكرر لازمة «من اجل ان لا..» وفي قصيدة – «حتى ادل العصافير عليك» – لازمة «كان لي ان..».

وفي قصيدة – «اكاسيا» – لازمة «لك.. او لك وحدك» وفي قصيدة «ندم» لازمة «بقليل» وقصيدة «عتالو الظهيرة» لازمة «الوحيدة» وفي قصيدة «قتلى معتدلون» لازمة «لنا» وفي قصيدة «تهم» لازمة «ان لي» وغيرها..

وأحيانا تتكرر مفردات في القصيدة ولكنه تكرار لا اسميه لازمة لانه تكرار داخلي لا يشكل بداية مقطع او منطلقا فنيا او موضوعيا للقصيدة رغم انه يفيد التكريس لحالة شعرية ما..

كما في قصيدة «دعوة للرحيل» تتكرر مفردة «دع» ١٧ مرة.

وأحيانا نقرا فقدانا صريحا في المعنى وليس في البنية الفنية في قصيدة «دعوة للرحيل» يشير عنوانها الى هذا الفقدان بقول الشاعر:

(المدن كلها
ضعها في قنينة وارمها في ساقية
انها ليست لك..)

أي احيانا ياتي على شكل بوح شعري وحس اغترابي دعا اليه الشعور بفقدان المكان وما فيه..

واحيانا تاتي اللازمة متشظية في القصيدة كما في قصيدة «العليل» وهي اطول نص في المجموعة لذلك استدعى هذا الطول اكثر من لازمة تتحد فيما بينها لتشكيل اللبنات الاساس في النص مثل لازمة «هو» و«هم» و «الهم» و «معذرة ايتها الارض»..

واخيرا ان بنية الاستبدال وبنية التكرار في قصائد «قرابين» هما اشارتان واضحتان نتلمس فيهما التواشج الفني والنفسي بين صدق التجربة الحياتية وصدق التجربة الفنية لدى الشاعر..

* جريدة القادسية ٢٦ ايلول ٢٠٠٢

قراءة في قصيدة (المنعزل)

توالدية النص وايقاعه الداخلي

في مقاربة قرائية لقصيدة «المنعزل» للشاعر «جمال جاسم امين» المنشورة في جريدة «الصباح» ليوم ٣٠ / ٧ / ٢٠٠٥ نجد ان هذه القصيدة تنهض على خاصية توالد الجمل الشعرية وتعالقها فيما بعضها على مستوى البناء والدلالة عبر تدفق سردي مضاء بوهج المجاز وشعرية الانزياح..

فكل جملة في هذا النص حبلى بجملة قادمة مما يمنح النص شعرية الترقب والانتظار والتواصل لدى المتلقي..

اما الانزياح والتكثيف والحذف والتناص بين العنوان والمتن فيتيح للمتلقي مساحة اوسع للتاويل والمشاركة النصية.. كما ان هذا التوالد التسلسلي او التواصلي يمهد ويساهم في ابتكار القصيدة لايقاعها الداخلي لانه توالد تناغمي بين مكونات الفكرة الشعرية وبين خيوط الحبكة البنائية. فالايقاع الداخلي في قصيدة «المنعزل» هو ايقاع فكرة يصرح به بناء داخلي رحمي ينبع من داخل النص او من داخل الجملة الواحدة او من داخل المفردة الواحدة.. بحيث لا تجد جملة في النص سائبة بل هي مشحوذة وممسوكة من جانبيها عبر ما تستمده من فيض دلالي من سابقتها وما تتمخض عنه للاحقتها بحيث يبدو النص كله كانه جملة شعرية واحدة يصعب اخذ عينة منه.. لانها مستمدة بريقها الشعري من تعالقها النصي.. فالقصيدة كلها قصيدة فكرة تجعل من الصورة الشعرية احدى وسائلها التوصيلية..

القصيدة تتكون من مقطعين المقطع الاول يستمد مطلعه من وهجه التوالدي الدلالي والبنائي من تناصه مع العنوان «المنعزل» حيث يبدا المقطع بـ:

(في الطرف البعيد من الارض..)

ثم يتمدد هذا المعنى في الجملة اللاحقة:

(في الطرف القريب من الشمس..)

وما نزال في الجزء الاول من الجملة الخبرية ليولد الجزء المرتقب المكمل لها:

(يجلس رجل..)

ثم سرعان ما تمسك هذه الجملة – الحلقة – بحلقة بنائية ودلالية اخرى:

(لا يعرف غير الصمت

ينام ويصحو..)

ليتنامى الايقاع الداخلي مع تنامي النسغ الدرامي التوالدي:

(وفي الليل

يوزع الرتب على جنوده المجهولين..)

ثم تمسك هذه الجملة وتشحذ بحلقة انزياحية تعمق من شعرية المضمون والبناء:

(ويحمل الوجود كله

هدية لضياعهم)

هنا توسعت الدلالة وتشابك النسيج النصي وأفصح توالده الحلقي عن تجربة انسانية استدعى الايحاء والتلميح اليها حواص الشعر من رمز وانزياح وتكثيف.. فثمة سرد اضماري لا تقوله الكلمات لكنها حبلى به كما يقول «مايكل ريفارتر» – ان الشعر حين يقول شيئا، فانه يقول شيئا اخر.

وفي ذروة التنامي الدرامي للمقطع الاول وفي الحزء الاخير منه يتصاعد ايقاع خارجي – تفعيلي و كأن الايقاع الخارجي قد توالد هو الاخر من الايقاع الداخلي:

(يمم شطر الفاو وصلى

علمنا هذا الماخوذ بعزلته

كيف نكون

كم ستكون الخطوة اوسع

والارض ستصبح غير الارض)

ان هذا الايقاع – الوزن الشعري الذي جاء في نهاية المقطع هو ايقاع توالدي ايضا من تنامي الايقاع الداخلي فهو ايقاع عفوي جاء حين استدعت التجربة الانسانية والشعرية كل فنون القصيدة.. في ذروتها التعبيرية والاخبارية والفنية لينتهي المقطع الاول بنهاية تجربة..

اما في المقطع الثاني فيعود الايقاع الداخلي:

(في اخر المطاف

تبقى اشياء عالقة

اشياء ينبغي ان تعرفها

المراة عني

انا رجل...)

وليكون هذا المقطع كله تعليقا على التجربة الانسانية في المقطع الاول وصدى لها.. هامشها الشعري والفلسفي. فاذا كان المقطع الاول يبدا بنهاية مكانية «في الطرف البعيد من الارض..» فان المقطع الثاني يبدا بنهاية زمانية «في اخر المطاف» كما يمثل هذا المقطع اعترافات الشاعر الضمنية في حضرة المراة ودفاعه عن انتمائه الى الطبيعة ومقته الالات التي تحاول سحبه من بريته وبربريته البريئة وبالتالي سحبه من زمنه من القرن العشرين والقائه غريبا في حضن القرن الواحد والعشرين مسلوبا

من صفات ارضه البكر وصفاته البرية الاولى وزمنه البكر فهو يحب المراة لانه يرى فيها شعرها الاستوائي وغابات كفيها وبراءة عالمه الأول:

(انا رجل في القرن الحادي والعشرين

عار من السطوة حد الخوف

وامقت الالات الجاهزة تماما

ومن بينها السيارات

بربريتي نداء لا يفهم

شيء شبيه بغموضك

ولهذا احبك..

واكره هذا القرن الواحد والعشرين...)

ولم تكن القصيدة توالدية بجملها وحلقاتها المضمونبة المتسلسلة فحسب بل هناك توالد نصي بين المقطعين حيث توالد المقطع الثاني من رحم المقطع الاول.. من التجربة الانسانية الخاصة المضمرة في المقطع الاول..

كما يتوالد التعليق على الحدث من الحدث نفسه وكما يتوالد الاعتراف من التجربة.

فكأن حياة الشاعر خطيئة والقصيدة اعتراف بهذه الخطيئة..!

(لا احد بانتظار احد)

جدل الذات الشاعرة والاخر

ذات الشاعر برج للرؤيا ومرجل للعذاب والخلق.. فالشمولية وبعد النظر متاتية من اطلالة البرج، وصدق التجربة فنيا وحياتيا متأت من حرارة المرجل..

بل ان هاتين الصفتين – الشمولية والصدق – هما السكتان اللتان تسير عليهما عربة الشعر فكلما اقترب الشاعر من ذاته اقترب الى عينه الشعرية ورؤيته الخالصة التي يرى من خلالها العالم ويصور او يعكس من خلالها هذا العالم الى الاخرين.. او لنقل ان الشاعر يكتب العالم بواسطة هذه الرؤية..

فكانت اكبر التجارب الشعرية واعمقها تاتي من الازمات النفسية وحالات الاغتراب التي يحسها الشاعر تجاه الزمن او المكان او الناس.. أي عندما يتحد الشاعر مع ذاته ويعتصم بها دون الانطواء عليها..

انها الموازنة الصعبة بين الذات الشاعرة والعالم، أي عندما ياخذ الشاعر من العالم كل شيء و لا يعطيه سوى الشعر على اساس ان الشعر هو اهم من هذا الـ «كل شيء»!

انه – الشعر – صورة العالم الاخرى التي عجز الواقع ان يسبق التاريخ اليها.. فصورها كما هي لان الواقع واحد من مفردات التاريخ اما الشعر فهو التحليق فوق التاريخ دون الوقوع فيه.. لذلك فهو اشمل من الواقع واكثر حرية..!

و«جمال جاسم امين» من الذين اتخذوا الذات برجا شعريا فرأوا وقالوا..

دون ان يصبحوا مؤرخين من ناحية، او ان يخسروا حريتهم في التعبير من ناحية اخرى..

و«انا» الشاعر هي «انا» العالم المهضوم شعريا..

فحين يتكلم الشاعر بـ «انا» المتكلمين انما يقصد ذاته المتضخمة بماساة الاخرين والمتكرسة فيها..

و«جمال جاسم امين» يبدا مجموعته الشعرية «لا احد بانتظار احد» بـ:

اميون يشيرون لاسمائنا

فتختلط اصابعهم

دون ان تشير

فيشخص بـ «انا» المتكلمين الاشارة الامية لذات الشاعر ويعني المجموعة بهذه «الانا» نفسها:

يوم نموت

لا نملك سوى ان نلدغ الارض

كثقوب..

أي ان حياة الشاعر كانت ثقبا في جدار الزمان والمكان، وبما ان هذا الثقب غير مرئي لذلك فان الاميين لا يستطيعون ان يشيروا اليه، أي انهم لم يستطيعوا ان يقراوا حياة الشاعر ذلك الكتاب المفتوح – المغلق!

وهكذا تتمحور الذات عبر قصائد المجموعة لتصبح رسالة فنية للحدث والاشخاص وحركة الزمن..

ففي قصيدة «احتراز» تبدا:

الشعراء

اجسادنا التي تتنافس على الطعنة

ثم تفيض هذه «الانا» على الاخرين او تسحبهم اليها لتشمل:

(امراء الممالك الغائبة..

، الوارثين لكنوز العزلة، القابضين على جمرة الشعر

الذين يخطأون لشدة احترازهم)

أي انها الذات الشاعرة المنفتحة على الاخر التي ترصد العالم عبر منظار ذاتوي شعري و التي تمتد لتشمل الاخرين بصعودهم الى اعالي الاشياء..

وكما يقول «مصطفى سويف» في كتابه «الاسس النفسية للابداع الفني» – في الشعر خاصة – ص ٣٣٧) وهو يصف عبقرية الشاعر بقوله «انه شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور بالحاجة الى النحن.. وحركة الشاعر كلها هي حركة لاعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها اطاره الشعري».

ولا تكتفي هذه الذات بتلبسها للضمير الجمعي بل تشمل في فضائها المطلق جدلية الزمان والمكان كما في قصيدة – مدن لا اثرية – حين تصرح هذه الانا بانه لولاها لما صار التاريخ تاريخا لانها هي التي تسبغ صفة «اثرية» على المدن، أي ان الزمن يتحرك داخل المكان عبر هذه الذات!

(.. وان المدن

بلا احد منا

لن تصبح اثرية..)

وهكذا تستمر الذات بالتمحور او لنقل تستمر الاشياء بالدوران حولها حين تصبح هذه الذات في قصيدة «صعود»:

(يكفي.. انني ساكون

اخر النبت في حقل ايامنا الاجرد)

وفي قصيدة «حرصا على الشجن» التي تبدا بـ:

(ليأسنا الاخذ بالفطنة)

أي بخطاب «الانا» الشاعرة الممتدة الى «نا» المتكلمين

وعلى الرغم من الياس والعزلة والفقدان ولكنها تطمئن الاخرين بانها

(ستطعن النسيان،

حرصا على الشجن)

أي ان اطمئنان الاخرين واستقرار الاشياء من حولها ياتي من تفاعل هذه الذات معها على الرغم من تداعياتها.

وحتى قصيدة «لا احد بانتظار احد » التي هي عنوان المجموعة تعد انعكاساً للذات على مرآة الاخر وامتداد لهذه الذات الشاعرة في افق الانتظار اللامجدي.. ولكنها – الذات – على الرغم من تصريحاتها المفردة في هذه القصيدة دون ذكر ضمير الجماعة كما في قصائد اخرى من الديوان ولكن هناك تناميا ذاتويا مفضيا الى الانا الجماعية لانها ذات شاعرة منفتحة على الجماعة غير منفصمة يتسلق خطابها المرتقى الخفي كطريق من العام الى الخاص او من الداخل الفرداني الى الخارج الجماعي عبر احتواء الذات الشاعرة للمشهد الجماعي العام..

هذه..

رغوة الاناشيد/

اسمال شفاه تتيبس

بثور تلمع...

وعراء يركض خلف عراء

البيوت – اذا – مكائد

والمظلات..

كلها كاذبة

هنا ينتهي التوصيف العام وتصل رسالته الشعرية على مستوى الدلالة ولكن هذا المقطع الذي تبدا به القصيدة سرعان ما يحتوى من قبل الذات الشاعرة ببداية مقطع جديد يعكس هذا التوصيف الى فضاء الذات وعذاباتها النفسية من ناحية، وشموليتها الشعرية للمشهد العام واستيعابها الواقع الخارج ضمن خطاب الذات الداخل عبر جدلية الانا والاخر او الذات والعالم ليبدا المقطع بـ:

وها انذا..

كلما سنحت فرصة للربيع

تذكرت اني بعيد

و لا شيء عندي

سوى رغبة في الذبول..

لتؤكد الذات الشاعرة ذاتويتها الشعرية وفردانيتها النصية التي تسحب العالم الى بؤرتها الداخلية المستقطبة للحدث والمكان والزمان وبالتالي لانعكاس الشخصية الجماعية على مرآتها عبر نسغها الشعري المتنامي..

ولا سيما حين تنتهي هذه القصيدة بخطاب ذاتوي جامع لتؤكد هذه الثيمة وهو:

لا شرفة

لا صوت

ولا احد بانتظار احد

كما ان القصيدة مبنية على فكرة ان الذات بتداعياتها لا تملك الا الذبول امام مقدم الربيع.. فما الجدوى من الانتظار، أي يمكن ان نترجم العنوان حسب رؤية تداعي الذات بـ «لا ذبول بانتظار الربيع».

اما قصيدة «مكائد» فهي انعكاس لتهافت الاخرين على مرآة الذات.. وهي ردة فعل الذات امام مكائد الاخر.. انها مكيدة الانا المقابلة.. فاذا كان الاخرون قد خلدوا «الصمت بالتماثيل» فان الذات الشاعرة «دربت البكم على الهتاف» أي اخرجت تلك التماثيل من صمتها المفروض والمغري بالخلود..

قاب شفتين..

جدلية الايقاع الشعري واشكاليته

في ديوان «قاب شفتين او اشهى» للشاعر «مجاهد ابو الهيل» الصادر عن سلسلة نخيل عراقي لعام ٢٠٠٩ تكمن تمظهرات عدة للصورة الشعرية التي تستقي حيويتها من تفعيل اكبر قدر ممكن من فنون الشعر لتركيز هذه الصورة وتكريسها عبر خطابات شعرية – نصوص – تتوالى بدلالاتها المتنوعة وتشكيلاتها السابحة في فضاءات النص الشعري واشكالها سواء من فضاء القصيدة الام – العمودية – الى قصيدة التفعيلة الى قصيدة النثر وانفتاح النص.. فليس لدى الشاعر عقدة من تنوع الاشكال بل لديه فسحة للتجوال في مساحاتها والعزف على اوتارها المختلفة بما يتيح ثراء شكليا يمنح الخطاب الشعري حرية توسع والباس الزي الشعري المناسب لكل نص.. فمجاهد من جيل شعري جاء في زمن استقرار الاشكال وانسجامها لا زمن صراعاتها ونفورها فلا قصيدة العمود اوالتفعيلة استطاعتا ان تمنع قصيدة النثر من دخول المشهد الشعري ولا قصيدة النثر استطاعت برغم انتشارها ان تطرد تلك الاشكال الشعرية من المشهد.. كل الاشكال كسبت شرعيتها من شعريتها...

وقد كان الشاعر «مجاهد » حذراً وحريصا على ان لا تستدرجه مواضيعه الى واقعية مناسباتها وتحفيزاتها وبالتالي الوقوع في فخ النثرية التي تنصبه حرارة تلك المواضيع والركون الى جانبها العاطفي او الاخباري او المناسباتي اقصد المحفزاتي.. من هنا كان الشاعر يحلق فوق الخبر والحدث والشخصيات المهداة لها النصوص او المذكورة في النصوص يحلق بجناحين خشية الوقوع في ارضيتها.. ولكن مع كل هذا الحذر او الحرص تبرز هناك اشكالية شعرية تلازم الجدلية الشعرية التي سار عليها

النص فالحرص والحذر الشعريان مجذافان ولكنهما ليسا القارب الشعري كله..

اذن اين يكمن الجدل واين يكمن الاشكال؟؟

الجدل الشعري يكمن في الصرع بين شكل النص الشعري ومضمونه في قدرة الشاعر على تفعيل الايقاع الشعري ومن ضمنه ايقاع القافية وفنون الشعر من ناحية ومع ثيمة النص الدلالية من ناحية اخرى حتى يرتقي الايقاع الى ان يكون فنا لا نظما..

وبسبب من هذا التمكن من الايقاع المتاتي من التربية الموسيقية للاذن ومن هضم الارث الشعري القديم ومن بعده ارث شعر التفعيلة، ولعل ذكره للسياب او البياتي او سعدي يوسف في قصائده يتماهى مع تاثره وهظمه لشعر التفعيلة.. قلنا بسبب هذا التمكن تشبث الشاعر بهذا الايقاع الدهري الشرعي لكي يبث خطابه في هذه الارضية التي مازال العمل الشعري ممكنا فيها وبها ولا سيما حين يضخ الشاعر فيها جدة فنية تلامس افاق الحداثة الشعرية واعماقها..

هذا عن الجدل وعلاقة الشد والسحب او الاخذ والعطاء بين الايقاع والموضوع ولكن ماذا عن الأَشكال؟

وهل هو اشكال شعري ايضا؟ قلنا ان الشاعر تمكن من الايقاع بما يحقق جدلا شعريا والان لنقلب المقولة ونقول ان الايقاع تمكن من الشاعر وهنا تبرز الاشكالية.. اذكر قولا للجواهري في مطلع الثمانينيات حين دعي الى جامعة الموصل وطلب منه ان يقول نثرا قال ان القوافي اكلت من لساني ولم تترك فيه للنثر شيئا..

وارى ان الايقاع يتمرأى احيانا باتجاهين الاول ما اسميه بالايقاع النظمي أي ان يسحب الوزن التفعيلي نحو فضاء الايقاع على حساب اللغة الشعرية او الصورة الشعرية فنجد بعض القصائد محلقة في فضائها الايقاعي ومنخفضة في فضائها الفني وهذا ما لانجده في ديوان – قاب شفتين – لان الروح الشعرية حاضرة في كل نص

بقوة بل وبحذر كما نوهنا.. وان حبل النص الشعري مشدود دون تراخ بفعل الضخ الفني المتواصل في النص وفعل التكثيف وتشذيب النص بما يجعله مشحوذا بعيدا عن الترهل والتكرار..ان ثقافة مجاهد الشعرية وموهبته أي تجربته ووعيه في التعامل مع النص حال دون الوقوع في هذه الاشكالية.. ولكن ماذا عن الاتجاه الثاني الذي يتمرأى به الايقاع؟ انها المساحة الفنية خارج الايقاع الخارجي للنص الشعري واقصد به قصيدة النثر التي كان لها حضور في هذا الديوان ايضا ولكن الشاعر هنا لم يبتكر ايقاعه البديل ولا سيما حين يطول النص قليلا فيعود احيانا الى التشبث بالايقاع الاول لذا فقد لجا الشاعر الى النصوص النثرية القصيرة جدا احيانا التي تنتهي بومضة او مفارقة لتحقيق هدفها الشعري.. كقوله:

ساكتب كثيرا

لاقراك

او

على حافة المومس

يقف الشرف

ولكن حين يطول النص قليلا يتداخل الايقاع الظاهري – التفعيلة – مع لغة قصيدة النثر كقوله:

مثل جمرة في مهب الريح

تتقد الاحلام وتنطفئ داخل واتنا

نحاول ايقادها مرة ثانية

هنا قصيدة النثر لم تتخذ شكلها الخاص او ايقاعها البديل كايقاع اللغة الشعرية او ايقاع الفكرة الشعرية ولكنها استسلمت الى الايقاع الاساس – الوزني – الي اخترقها

بقوة ليسحبها الى منطقتها.. ان روح الشاعر متشـــربة بالايقـاع وهنـاك مسـافة بـين التشـرب بالايقاع والتمكن من التخلص منه باتجاه قصيدة النثر..

والان هل انتهى كلامنا عن هذا الديوان الى هذا الحد؟ لا طبعاً فقد تكلمنـا عـن افاقه الفنية والان لنتكلم عن اعماقـه فنسـجل لهـذا الـديوان فضـلاً عـن اصـالته في التجربة فنا خاصا هو فن الغزل الذي اعده من اصعب فنون الشعر او اغراضـه ولا سـيما حين يرتفع بموضوعة الغزل الى مستوى الفن شعريا حتى تصبح القبلـة نصـا والشفاه لغة والجسد كله ديـوان شـعر.. فـالغزل فـخ شـعري اذا لم يحسـن الشـاعر مقاربته بادوات فنية باهرة.. لماذا فخ شعري؟ لانه قريب بعيد.. متاح وعنيد.

فبدا من العنونة التي حققت شعريتها بالاستبدال الفني «قاب شفتين او أشـهى» يقرع الشاعر جرس الغزل بقوة في معبد الجسد.

فمنذ التقابل بين نهر قبلات العاشق وجدول ثغر المعشوق نلج عـالم الغـزل عـبر لغة شعرية تجعل من الجسـد والغـزل مفـاتيح ومـداخل لمواضـيع تتسـع احيانـا الى فضاءات نفسـية وفلسفية وقضايا كبرى كالحرب والفقر وبغـداد وغيرهـا.. البيـت يقول:

نهر من القبلات مر على فمي

مسترخيا يمشـي وثغرك جدول

او الاحساس بالذبول والعزلة

رحماك سـيدة العناق فشمعتي

لن تستفيق وضوء قلبي يذبل

وفي القصيدة نفسها ياخذنا الغزل الى فضاءات مترامية المعنى متداخلة الهم

اقرا هذه الايام كتابات عن القبلة منهـا ديـوان سـعد جاسـم الاخـير المخصـص

للقبلة ومنها مطولة الشاعر الجديد علي وجيه يبدو ان الشعراء اكتشفوا ان شعرا كثيرا يكمن في القبلة.

ان الشاعر المتمكن من فن الغزل هو الذي يفعل هذا الغرض شعريا على مستوى الفن زائدا تفعيله باتجاه المواضيع الشعرية ذات العمق الوجودي والهم الانساني وعلى مستوى اللغة الشعرية الخاصة بالغزل فعلى مستوى الهاجس النفسي والقلق:

حين دنت قبلتي
قاب شفتيك او اشهى
تدلى الخوف

او نقرا مثا قصيدة «قبله » التي اعتمدت الجناس اللفظي منذ العنوان حيث تركه بلا تنقيط او تحريك لكي ياخذ المعاني المزهرة من لفظ واحد « قبله » الذي ياتي مرة ظرف زمان ومرة اسما من التقبيل ومرة من الاستقبال وتدور القصيدة حول عطاءات هذا الجناس.

او الغزل المفضي الى موضوعة الفقر
شفاهك خبز
وشفاهي جوقة فقراء

او احيانا يجعل من الغزل تقابلية ضدية بين تورد الخد والحرمان منه..

من ايقظ الورد في خديك فاشتعلا؟
ومن بباب شفاهي اوصد القبلا؟

بل ان الشاعر يدرك فنه الشعري والايقاعي والغزلي وثقته العالية بكونه استاذا فيها فيعلم الاخرين ها الفن واولهم صبايا النخل حد ان يقول:

حتى تربت صبايا النخل في مقلي
علمتها االشعر والالحان والغزلا

كزار حنتوش فن الشعر الخاص..

((حبك ابدي

حبك راس مالي

حبك غناء تحت داليتي

حبك..

اوه.. كفى

حبك شرشف فوق نهدي امراة

في العشرين

احبك حد العناد..))

هذا الكلام الجميل كتبه لي الشاعر الكبير الراحل «كزار حنتوش» حين اهداني ديوانه «اسعد انسان في العالم» فقد كان في قلب «كزار» حب يسع العالم كله من هنا صار هو الاسعد في هذا العالم..

ان بساطته.. صعبة عميقة متاتية من تشكيله الانساني والابداعي واخلاصه الى انحداره الريفي وانتمائه الى الهاجس الشعبي والهم اليومي المتجذر في الحياة العراقية منذ سنوات طويلة عاشها كزار بكل تفاصيلها اعماقا وافاقا..

ان «كزار حنتوش» هو السهل الممتنع في الشعر العراقي لذلك بقيت منطقته الشعرية خاصة يقف على ضفافها الشعراء و لا يجرؤون على الخوض فيها لانها منطقة كزارية ذات ملامح واضحة وطبعات اصابع شعرية لا يمحوها غبار الزمن.. واذا كانت مادته الشعرية هي الهموم اليومية وتفاصيل الحياة المتكررة فقد كان يصنع

من هذا الروتين الحياتي لوحات شعرية يرسمها بشفافيته واسلوبه ودقته في التعبير والاسترسال بالقصيدة موازنا بين بساطتها وعمقها.. وقد اهدى كزار اغلب قصائده الى اصدقائه الشعراء وذلك لحميمية العلاقة وحبله الانساني الشعري المشدود بينه وبينهم.. فقد اهدى للشاعر «يوسف الصائغ» اكثر من قصيدة واحدة في نفس الديوان معبرا عن حبه له واعجابه وتاثره الشعري بتجربة «الصائغ» لكن «كزار» اضاف لتجربته ملامحه الخاصة التي جعلت منه مدرسة شعرية خاصة.. اما القصائد التي كتبت واهديت اليه من قبل الشعراء فانها اكثر من تلك القصائد المهداة اليهم بسبب ذلك الحبل الانساني الابداعي وبسبب ان «كزار» نفسه هو موضوع شعري يغري الشاعر بالخوض في عالمه الانساني الثر.. ولان هواجسه الشعرية قريبة من لسانه ويده فقد كان يقول الشعر بعفوية كانها ارتجال او بالاحرى كان يرتجل الشعر فعلا..

فاذكر مثلا مرة اشتركنا معا في احدى جلسات المربد الشعري في اواسط التسعينات وجاء دور كزار ليقرا قصيدته المربدية ولكن السترة التي كان يرتديها «كزار» لم تكن بمستوى تلك الاضواء والكامرات والشهرة التي يستحقها «كزار» فاعاره احد الادباء الانيقين سترته فارتداها «كزار» وبرز الى المسرح ليلقي قصيدته.. وحين اعتلى المنصة واحتوته الكامرات والاضواء والعيون مد يده الى جيبه ليخرج قصيدته فتبين انه نساها في جيب سترته الحقيقية التي لم تصعد معه الى المسرح وكان منتشيا سكرانا بالشعر والحياة فنظر الينا نحن الجمهور العراقي والعربي بابتسامته الشعرية وقال: «يلا.. نقرا غيرها..» فصفقنا له بحرارة. لاننا عرفنا انه سيرتجل قصيدة اخرى لانه لا يحفظ قصائده وراح يقرا قصيدة ونجن نقاطعه بالتصفيق لبهائه وعفويته.. فقد كان نجم الجلسة الشعرية رغم ان قصيدته المربدية لم تصعد معه لكن كزار كان وحده قصيدة كونية لا تحتاج الى الورق..

اما الجانب الاخر الاكثر اشراقا في حياة «كزار» والذي جعل منه الاسعد في

العالم هو اقترانه الروحي والجسدي بالشاعرة المبدعة «رسمية محيبس زاير» التي اقتنعت واقترنت به رغم فوضى حياته وسكره وصعلكته لكنها مدت له اليد السحرية لتخرجه من بئر الياس و لتجعل منه انسانا مشرقا وشاعرا مضيئا بالكلمات والغزل والحب والسعادة بعد ان كانت قصائده مثل حياته عابسة كما يقول في ديوانه «قصائد عابسة».. ان قصائده عن «رسمية» في رايي اجمل من قصائد الشاعر الفرنسي «اراغون» عن حبيبته «الزا» في ديوان «عيون الزا» ولكننا كعادتنا عراقيين اوعربا ننبهر بالوافد الغربي حتى لو كان عندنا ما هو اكثر منه سحرا وجمالا.. وقد عانينا كثيرا من شعار «مغنية الحي لا تطرب»..

على اية حال اننا نلمس في قصائد «كزار» الى رسمية هذا الوهج الشعري بلغة مبسطة مسترسلة عذبة بعيدة عن التكلف او الغموض او الافتعال او التعمية او التفلسف.. الخ كما نلمح بناء شعرياً متناميا لنسق فني يجعل من اللغة طينا حريا مطواعا بين انامل الشاعر ليشكل القصيدة وتكميلاتها ولمساتها السحرية بعفوية الشاعر ودقة الفنان.. وان كان هذا الشاعر لا يملك حتى قلما لكتابة قصيدته..

(للقلم الياباني الصنع

اخطفه من جيب صديقي الذاهل

لاشكل به اشعاري حسب مزاجي..)

كانت «رسمية» ملهمة الشاعر التي ارتفعت به الى مصاف ومستويات اخرى من الحياة والشعر حتى يمكن ان نرصد تجربة «كزار» الشعرية على مستوى التطور والتشكل الفني الى مرحلتين هما مرحلة ما قبل «رسمية» ومرحلة ما بعدها في حياة الشاعر لنحس بهذا الانعطاف الفني والحياتي داخل نص «كزار حنتوش» وان كانت «رسمية» قد دخلت حياة «كزار» متاخرة لكنها كثفت زمنه وجعلت زمنها القصير نسبيا معه (اطول) من عمره بدونها.. زمنه مع «رسمية» زمن شعري متوهج كثيف

الظلال والاضواء والعطاء والانفتاح على الحياة بقوة رغم هاجس الصعلكة الذي حافظ عليه «كزار» كدفق شعري يشده الى منطقة الشعر التي طالما غرف منها «كزار» نصوصه الحميمة.. فالصعلكة كهاجس انساني هي حيز كبير من الحرية يختلقه الشاعر لكسر طوق القضبان التي تفرضها الحياة ومشترطاتها الاعتيادية على رؤى الشاعر وخطواته الخارقة.. فالصعلكة هاجس خارق مثل الجنون والعبقرية تضع رؤى الشاعر في منطقة رؤيوية بكر وطريق منفتح للخلق والابتكار لانه خروج عن المالوف الحياتي.. ولنا في تاريخنا الادبي امثلة على قدرة الشعراء الصعاليك على الخروج على الطوق المفروض على القصيدة العربية انذاك فكانت تجربة «عروة بن الورد» و«تابط شرا» و«الشنفرى» و«السليك بن سلكة» وغيرهم تجربة مميزة من ناحية الفن الشعري والدلالة والمضامين فكتبوا عن حرية الفرد وانفلاته من المجتمع وعن مشاركتهم الاخر بطريقة مبتكرة غير مطروقة يقول «عروة»:

واني امرؤ عافي انائي شركة

وانت امرؤ عافي انائك واحد

اوزع جسمي في جسوم كثيرة

واحسو قراح الماء والماء بارد

او مواضيع اخرى مثل الهيام في البيد وصراع الغول او وصف الحيوانات والطبيعة وغيرها وكان عالم الشعراء الصعاليك مشتركا حميما فها هو «تابط شرا» يرثي «الشنفرى» صديقه بواحدة من الروائع في الشعر العربي منها

فان تك نفس الشنفرى حم يومها

وراح له ما كان منه يحاذر

فلو نباتني الطير او كنت شاهدا

لآساك في البلوى اخ لك ناصر

وخفـــض جنـــاحي ان كـــل ابـــن حـــرة

الى حيـــــث صرت لا محالـــــة صـــــائر

وان ســـــوام المـــــوت تجـــــري خلالنـــــا

روائـــــــح في احـــــــداثها وبـــــــواكر

فاختلاف الموحيات عند الشعراء الصعاليك المتاتي من اختلاف الحياة والمسكن والفخر فكانوا يسكنون البوادي والوديان ولا يملكون شيئا يضيفون به ضيفا ولا يفخرون بنسب كل هذا وغيره اخرجهم من دائرة الحياة التقليدية وبالتالي من دائرة المنهل الشعري التقليدي.. فهي اذن فسحة خاصة من الالهام الشعري لم تتسن لغيرهم من الشعراء المحافظين على وعائهم الحياتي التقليدي.. ان الشاعر الصعلوك هو الذي يكسر الاناء الحياتي ويجعل منه فضاء لا متناهيا ومن هذا الفضاء تاتي القصائد..

لقد شكل «كزار» مع بعض الشعراء العراقيين حاملي هاجس الصعلكة الشعرية مثل «حسن النواب» و«جان دمو» و«نصيف الناصري» وغيرهم مجموعة شعرية ذهبية اغنت التجربة الشعرية العراقية بل ان هذه الحلقة الشعرية لم يكن بوسع احد الدخول الى فضائها الشعري الذهبي الا شاعر ذو موهبة شعرية خاصة ومشاعر خارقة تؤهله لاصطياد غزلان الشعر الهائمة التي لا يراها الاخرون..

وفعلا فقد كانت تجارب هؤلاء الشعراء مميزة وخاصة وذات لمسات فنية ودلالية مؤثرة.. بل انهم كثيرو العطاء وغزيرو الانتاج الشعري لانهم يغرفون من منهل غير محدود فالشاعر «نصيف الناصري» مثلا عنده اكثر من ١٥ مجموعة شعرية غير تلك التي اطعمها للنار او نثرها بوجه الريح..

اما «كزار» فقد حمل مشعل الصعلكة الشعرية وبقي تحت طائلة البقاء الصعب في العراق في اقسى المحن واستمر برفد المشهد الشعري بنزيفه الخاص بعد ان فارقه

اصدقاؤه وانفض مجلسهم الذهبي وانفرط عقدهم في العواصم والوديان السحيقة.. بل ان التجربة الشعرية العالمية لا تخلو من هذه الميزة عبر الاختراق الاجتماعي وكسر طوق الحياة التقليدية فمثلا كان اغلب الشعراء الفرنسيون من القرن الثامن عشر والتاسع عشر يعيشون مايشبه الصعلكة لذلك ابدعوا في الشعر بتجارب فنية جديدة مثل «بودلير» و«رامبو» و«لوتريامون» وغيرهم.. نعود الان الى قصائد «كزار» الموجهة الى رسمية كحبيبة ومنقذة وشاعرة وحياة متدفقة كثيفة.. فمثلما نقلته «رسمية» الى عالم اخر من المحبة والنماء والشعر فقد خلدها الشاعر بقصائد تجعل منها حبيبة بمستوى بغداد وفيروز كما يقول:

لولا فيروز

وبغداد ورسمية

لاقترنت ضفدعة بي

والقى العنز علي الفضلات

ولكنت مجرد عربة

دون وقود

او عجلات

بل هو يطلق على هذه القصائد عنوانا جامعا رئيسا هو «قصائد رسمية»..

كانت التشبيهات والاستعارات والكنايات بل حتى الصور الشعرية بشكل عام في قصيدة «كزار حنتوش» قريبة من المتناول اليومي المقرون او المستمد وهجه الشعري من محليته وبيئته المعاشة..

انت الطين الحري

وانا الماء

فلنمتزج الان

قيمر (معدان)..

وكانت مواضيع قصائده الى «رسمية» تدور حول هاجس التشكيل والتقليم الجديد لشجرته الانسانية وكانه قد عبر معها برزخا بين حياتين وزمانين وانطلق في سفرة حالمة هائمة مع عالمه الجديد عالم الانثى الشاعرة القادمة من تخوم الغيب في اللحظات الاخيرة.. لحظات الخلاص الشعري والحياتي:

ظيلة عشرين سنة

وانا اتشمم بحثا عنك

كالكلب البوليسي

لم يفلت من انفي شيء

حتى صرة بنت المختار

واخيرا..

وكلمة «واخيرا» هذه هي باب الخلاص الذي يبحث عنه الشاعر في زمن زئبقي لم تستقر به خطاه و لا نفسه في غربته داخل وطنه وداخل جسده.. وهو يدرك بنبوءة الشاعر الحق استسلامه للحياة معها مثل استسلامه للموت فقد كان الموت يظلل ايامه مثلما يظلل قصائده لانها ايام وقصائد مفعمة بالحياة مستلة منها زبدتها واسرارها العميقة اللذيذة التي لا يحس حلاوتها سوى شاعر فلت من اطواقها المقيتة لذلك كان الهاجس الحياتي الكثيف يتشاكل ويتداخل مع الموت كهاجس اخر وكحافة للحياة حين تسير بسرعة رجل اقتنص كل سعادات العالم في قصيدة قصيرة ولقاء قصير مع حبيبته لتتشكل جدلية الحياة والموت في نص الشاعر الذي يؤرخ لهذه الكثافة الحياتية والموتية في نبوءة عابرة.

كنت تلمين بقاياي

بين الشوك، وبين الاسل المضياف

اذ سقطت كالاجر

اخر ايام حياتي

بين يديك الواهنتين

شكلني الخزاف

حسب مزاج الغابات

واخذتيني بين يديك

المورقتين

حزمة نايات

وحين يقترب التابوت وتغيب رسمية ويبقى الغناء شاهدا على سيرة شعر وحب وحياة كثيفة الظلال

لا رسمية هذا اليوم

لا صحو غدا

اليوم غناء تحت التوت

وغدا تابوت

اما قصيدته الاخرى المهمة المعنونة «رومانس» الى «رسمية».. فتتكثف بها هذه الهواجس التي يستخدم الشاعر فيها الاستعارات القرانية بقوة وهي – القصيدة – احتفائية شعرية بالحياة منذ عنوانها حيث يحتفي الشاعر بالحياة المعادة او المستعادة المتجددة كما يقول المتنبي وهو يصف العلويين.

اولئك احلىٰ من حياة معادة

واجمل ذكرا من دهور الشبائب

فالحياة في هذه القصيدة هي حلم مستعاد وانبعاث جديد وفرصة اخرىٰ لا يمنحها الزمن اكثر من مرة او احيانا لا يمنحها بالمرة..

هذه الحياة المعادة هي موضوع قصيدة «رومانس» ولكن الشاعر باستعادة الحياة لا ينسىٰ موضوعا اخر مقابلا لهذه الاستعادة الا وهو موضوع المصير لذلك فهو بستعين بالاستعارات القرانية في قوله

(ها قد اطلعت الاكمام

الارض اهتزت وربت

وارتدت الان مآزرها الخضر)

وجملة «الارض اهتزت وربت» هذه الاستعارة القرانية يستعين بها الشاعر لانبعاث حياته الجديدة من رحم النسيان او الموت في الحياة ليوازنها مع اسئلة الوجود والبحث عن المصير في الاستعارة القرانية الأخرىٰ.

(فكيف إذا دنت الساعة

وانشق القمر

وانهمر الشلال...؟)

ثم يستكمل متماهيا مع التدفق القراني المجازي

(وكيف اذا اخرجت الارض الاثقال؟

قنديل قرانا مؤتلق بين الناس

عرج مبتلا بدموع الليل

قبل فوات الوقت..)

ان الشاعر في قصيدة «رومانس» يمسك المعادلة الشعرية من طرفيها المهمين الحياة والموت.. الحياة بمعناها الاخضر الكثيف المحسوس بقوة وعمق وبانبعاثها المتجدد ووهجها المستعاد كفرصة دهرية لا تتحقق.. والموت بهاجسه المصيري الماثل عند حافة الحياة وعتبتها الذهبية مهما امتدت وربت خضرتها..

لكن غناء الشاعر يبقى يتكرر على اوتار الزمن وهو يقف عند الحافة الخطرة بين الحياة والموت.

اخضرت رمانتنا

وامتلا البيت حنانا

ستطل علينا وردتنا

وتدوي ثانية ضحكتنا

ويعود العمر كما كانا

ليبقى شعر «كزار حنتوش» هو الشعر الممتنع او بمعنى اخر هو الكلمات الشعرية التي تقف على شفاه الناس دون ان يتمكنوا من التغني بها او لفظها لانهم لا يملكون تلك القوة السحرية الخارقة للشعر الموهوبة لـ«كزار حنتو» ..

* نشر في مركز النور ١٦/ ٩/ ٢٠٠٨

الفصل الرابع

مقالات متنوعة في الادب

الشعر بين السـرقة والتأثر

من راقب الناس..

في مقولـة القاضـي «الجرجـاني»: «والسـرق – ايـدك الله – داء قـديم وعيـب عتيق..» اشارة واضحة الى قدم السـرقات الشعرية التي يرجع النقـد الادبي الكـلام عنها الى القرن الاول الهجري حين ازداد الطلب على الشعر من قبل الخلفاء والامراء والولاة فلم يستطع اغلب شعراء ذلك الزمن من اللحاق بهذا الطلب فـانتفعوا مـن النصوص الشعرية القديمة...

وفي مقولة القاضـي «الجرجاني»: «ولا تكن كمن لا يرى السـرق يتم الا باجتماع اللفظ والمعنى..» اشارة الى التفنن بالسـرقات الشعرية والقدرة على اخفائهـا بحيـث لا يكتشفها سوى المتخصص المطلع على التراث الشعري والمتعمق فيه..

فاذا كان اغلب السـرقات الشـعرية في القـرن الاول الهجـري سـرقات حرفيـة «باللفظ والمعنى» كسـرقات «الفرزدق» التي دفعته للمثول امام القضاء أكثر من مرة وهو القائل «ان ضوال الشعر عندي احب الي من ضوال الابـل» – الموشـح – وقـد سـرق من «ذي الرمة» ابياتا وقال له «اياك ان يسمعها منك احد فانا احق بها منـك» «– الموشح – كما اغار على شعر «الشمردل اليربوعي» وقال له «لتتركن هذا البيت او لتتركن عرضك» فقال له «الشـمردل»: «خـذه لا بـارك الله لـك فيـه» – الموشـح – وكذلك فعل مع المتلمس وغيرهم..

فان السـرقات الشعرية في القرنين الثالث والرابع الهجري تطورت بتطور الشـعر الا ان النقد الادبي تطور هو الاخر وصار اكثر عمقا واستقصاء وتمييزا بين المبتكر من الشعر والمصنوع او الماخوذ بطرق مختلفة من التراث الشـعري، لـذلك لم يسـلم مـن تهمة السـرقة الشعرية حتى مثلث الشعر العربي المهم الذي يمثل اعلامه «ابـو تمـام»

و«البحتري» و«المتنبي» فهذا «الجرجاني» – القاضي نفسه يخرج «للمتنبي» اكثر من «٥٠٠» سرقة شعرية منها «١٤١» سرقة من «ابي تمام» فقط، اما «الامدي» فقد اخرج «للبحتري» في – الموازنة – «٦٠٠» سرقة شعرية منها «١٠٠» من «ابي تمام» فقط، و«ابو تمام» هل سلم هو الاخر من هذه التهمة؟ لا طبعا فـ«الامدي» نفسه يخرج لـ«ابي تمام» في – الموازنة – «١٢٠» سرقة، اما «ابن العلاء السجستاني» في – العمدة – فقد قال عن «ابي تمام»: «انه ليس له معنى انفرد به فاخترعه الا ثلاث معان»!

من هذه الارقام يتضح لنا مدى التاثر والاقتباس والاتكاء والتناص او السرقة للمعاني الشعرية عند شعراء العرب الكبار حتى ان القاضي «الجرجاني» في معرض دفاعه عن «المتنبي» في – الوساطة – قال ان هناك معاني مشتركة لا يجوز عدها مسروقة، وهذه المعاني المشتركة اسماها «الامدي» – اتفاقا – وهي معان او الفاظ غير محظورة على احد ما.

بل ان «الجرجاني» اطلق على بعض سرقات «المتنبي» بالسرقات الممدوحة ويقصد بها تطوير المعنى الشعري المطروق في بيت سابق وصياغته بلفظ اكثر جزالة وايجازاً وابهى تركيبا وبناء وبالتالي يصبح البيت اجمل من البيت الماخوذ منه.. وعد بيت «المتنبي»:

على قدر اهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

مأخوذاً من قول «عبد الله بن طاهر»:

ان الفتوح على قدر الملوك وهمات الولاة واقدام المقادير

ولكن بيت «المتنبي» ابلغ واكثر رسوخا في الذاكرة..

وكذلك «ابن الاثير» في – «الاستدراك»– الذي يفضل بيت سلم الخاسر:

مـــــن راقـــــب النـــــاس مـــــات همـــــاً

وفـــــــــاز باللـــــــــــذة الجســـــــــور

المأخوذ من بيت «بشار بن برد»:

مـــــن راقـــــب النـــــاس لم يظفـــــر بحاجتـــــه

وفـــــاز بالطيبـــــات الفاتـــــك اللهـــــج

وقال ان بيت سلم اكثر ايجازا وبلاغة من بيت «بشار».

فاذا كان «الجرجاني» في القرن الرابع الهجري يتكلم عن حجم الموروث الشعري وصعوبة استقصاء السرقة الشعرية فماذا نقول نحن بعد ان مر اكثر من الف ومئة سنة على عصر «الجرجاني» وازداد الموروث الشعري أضعافاً من ناحية، وانفتح ادبنا على اداب اجنبية بعد تطور الترجمة وسهولة الاتصال من ناحية ثانية..

وهل سلم من تهمة السرقة او الاقتباس او الافادة او التاثر شعراء كبار من هذا العصر؟ لا طبعاً.. فقد ذكر الدكتور. «عبد الواحد لؤلؤة» -في كتابه «النفخ في الرماد» – تاثر الرواد ببعض الشعراء العالميين وذلك للتشابه الكبير بين بعض نصوص الرواد ونصوص اجنبية مثل تشابه قصيدتي «انشودة المطر» «من رؤيا فوكاي» «للسياب» مع قصائد من مجموعة «انشودة الوردة» للشاعرة «اديث ستويل».

والتهمة ذاتها لم يسلم منها بعض شعراء الستينات لا سيما الذين يجيدون لغة اخرى لانهم اوائل المطلعين والمستفيدين من الفن الشعري غير العربي سواء بالافكار او طريقة الكتابة، شانهم شان الرواد الذين يجيدون لغة اخرى في زمن ندرت فيه المصادر الاجنبية او ترجماتها فيشير الدكتور «عبد الواحد لؤلؤة» الى ان ديوان «انشودة الوردة» كانت منه نسخة وحيدة في العراق عند «جبرا ابراهيم جبرا» وقد

اعارها الى السياب ولم يرجعها له!

ومع كل جيل جديد او «هبّة» شعرية تحصل هذه التاثرات بمستويات مختلفة..

في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات حصلت «هبّة» قصيدة النثر واطلعنا على نصوص جديدة نالت الاستحسان والاعجاب حد ان راها بعضنا تاسيساً واطلق على بعض شعرائها بـ«المهمين».. ولكن بعد ان سقطت اوراق الخريف لاحت الاغصان المطعمة فعرفت المرجعيات والاصول فعرفنا ان بعض هذه التجارب منقولة او مركبة او مولّفة – من التوليف – ثم تاكد ذلك ان هؤلاء لم تتطور تجاربهم وبقيت في حدود «اهميتها».

اما التجارب الاصيلة من «الهبّة» نفسها فقد تبلورت وتطورت واصبحت طريقة..

واخيرا لا بد ان نشير الى ان المدى بين السرقة والتاثر واسع وكبير يمر بالاخذ والاقتباس والاستفادة والاتكاء والتحوير والاتفاق والتناص.

ثم لم تزل هناك اقوال يمكن التحجج بها مثل ان الاوائل لم يتركوا للاواخر مجالاً الا خاضوا فيه.

او مقولة «ايلوار»: «ان الاسد مجموعة خراف مهضومة»، او مقولة «المتنبي»: «ان الشعر جادة وقد يقع الحافر على الحافر»..

او نعود الى بيت سلم الخاسر:

من راقب الناس مات هما وفاز باللذة الجسور

المسروق هو الاخر من بيت بشار..!؟

* جريدة العراق ٢٠ / ٤ / ٢٠٠١.

مقياس الشعر
كمية الشعر في القصيدة

ما مقياس الجودة في الشعر والى أي شيء نحتكم حين يكون بين ايدينا نص شعري ما.. على منصة التحليل والتقييم، نص ارتقى هذه المنصة مجردا من الشاعر والتجربة الانسانية او البيئية او الوسط الثقافي او حتى التجربة «الشعورية» التي تقف وراءه – أي عندما لا نكون بصدد فحولة الشاعر – كما يقول «ابن سلام الجمحي» – وانما بصدد فحولة النص ان جاز التعبير، فليس بين ايدينا سوى كلمات ارتبطت ببعضها عبر علاقات لغوية ودلالية فكونت نسيجاً دخل فضاء الكلام بادوات الشعر فهو اذن شعر او هكذا يدعي كاتبه، فالمسافة بين الادعاء والتحقيق يجب ان تملا بشروط تكون بمثابة جسور يعبر عليها الكلام الى ضفة الشعر، وهذه الشروط – الجسور ينبغي ان تكون قوية ومتينة لكي لا يغرق الكلام في المسافة بين النثر والشعر...

بل ان هذه الشروط او المعابر هي التي تضفي على النص شرعيته ليكون شعراً، اما أي نوع من الشعر واية درجة من الجودة والابداع فهذه مسافة اخرى تبدا من الضفة الثانية – الشعر.

أي اننا في المرحلة الاولى نحتكم الى الشروط الاساسية للشعر.. مواصفاته وتعريفاته العامة، او لنقل شروط الحد الادنى منه..

اما المرحلة الثانية فاننا نحتكم الى شروط ارتقائه وتميزه ضمن منطقة الشعر نفسها.. أي نرصد الطاقة الكامنة في النص ودرجة قربه اوتحليقه في منطقة «الشعر الصافي» كما يسميه «مور» او «الشعر الخالص» كما يسميه «ازرا باوند» حيث الدقة والايجاز البليغ والصورة الشعرية التي اثرها «باوند» حتى على المعنى.. او كذلك

عند الرمزيين كان الرهان على «اللغة» وصولاً الى الشعر اكبر من الرهان على «المعنى» او «الفكرة».

فحسب كتاب «ميلارميه» الى «ديجا» «ان الشعر يصنع من الكلمات لا من الافكار» وفي الكتاب نفسه يتحدث «ميلارميه» عن احدى قصائده قائلا: «هذه القصيدة مقلوبة، اعني ان المعنى – ان كان لها معنى – انما يثيره سراب داخلي ينعكس من الكلمات نفسها..».

كذلك تلميذه «بول فاليري» كثيراً ما سخر من الذين يريدون فكرة او افكارا من القصيدة بل انه راى ان «مهمة الشعر ان يسترد من الموسيقى ما سلبته منه..».

لكن هذه الاراء كلها تطرق لها النقد العربي القديم بشكل مباشر او غير مباشر، فمن نقادنا القدامى «الجاحظ» و«قدامة بن جعفر» و«الامدي»، فـ«الجاحظ» الذي قال عن الشعر انه «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير..» لم يعر للمعاني اهمية بل انها «مطروحة في الطريق» انما الشان ومقياس الشعرية يكمن في «اقامة الوزن وتخير الالفاظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك..»[1].

اما «قدامة» الذي يمكن عد كتابه – نقد الشعر – كله تعريفا للشعر الجيد الذي يريده فقد قال: «اما علم جيد الشعر من رديئه فان الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون..». وقد اراد «قدامة» من لفظ الشعر ان يكون «سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة..» اما المعنى فان يكون معنى شعريا والا «فانه لو اراد مريد ان يعمل من ذلك شيئا كثيرا على هذه الجهة لامكنه وما تعذر عليه..».

كذلك «الامدي» الذي فضل «البحتري» على «ابي تمام» – وان تظاهر بالحياد في كتابه «الموازنة» – وذلك لانه يرى في شعر «البحتري» «سهل الكلام وقربه، وصحة

---

١. الحيوان- ٢/ ١٣٠.

السبك، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق» اما «ابو تمام» فانه – والكلام لـ«الامدي» – «صاحب معان غامضة لا تستخرج الا بالغوص والفكرة..»[1].

اما «ابن قتيبة» والذي كان جاحظيا في رايه فقد قال عن مقياس الشعر «تدبرت الشعر فوجدته اربعة اضرب.. ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا فاذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.. وضرب منه جاد معناه وقصرت الفاظه عنه، وضرب منه تاخر معناه وتاخر لفظه»[2].

اما اذا عدنا الى المسافتين التين اشرنا اليهما سابقا فاذا امكنا تشبيه المسافة الاولى بالنهر التي يكون عبورها بواسطة قارب الشروط الاساسية للشعر فيمكننا تشبيه المرحلة الثانية بالجبل، وان مدى صعوده وارتقائه هو مقياس الابداع والتأثير ضمن منطقة الشعر نفسها، بل ان كمية الشعر في القصيدة تعرف من مدى هذا الارتقاء. فليس كل من عبر النهر بالمواصفات العامة للشعر قادرا ان يتسلق الجبل الذي يمثل الطاقة الشعرية الكامنة والمؤثرة في القصيدة.

وان صعود الجبل الشعري يجب ان يكون بحبال الفن الشعري الخالص والا فان السقوط من جبل ليس اقل ايلاما من الغرق في نهر..!!

---

١. الموازنة ١/ ٥-٧.

٢. الشعر والشعراء ص ١٣٣.

التوليف في الشعر...النص المخادع

بعد ان اتسعت مساحة العمل الشعري بتعدد اشكال الكتابة وانفتاح النص على اجناس ادبية اخرى من جهة.. وزحف الهاجس المعرفي الى فضاء الخلق الشعري من جهة اخرى، سقطت حواجز وانهدمت جدران كانت تعوق الطارئين على الشعر من الوصول الى مسرح الضوء حين كانت شروط الكتابة واضحة ومعايير الابداع على درجة من الدقة لا تجرؤ معها الاصابع الغريبة على العزف على وتر الشعر والاعتداء على فن القول العالي. هذا فضلاً على هيمنة العيون النقدية الراصدة لتطور حركة الشعر والمشيرة بمتابعتها وتقويمها الجاد الى الاغصان الجديدة في شجرة الشعر ومشروعية انتمائها وحجم هذه الفروع ومدى تاثرها وتاثيرها وامتدادها في تكوين الهيكل العام للشجرة، أي ان العملية تمر بمستوين و مخاضين يمثلان الصوت والصدى او الصورة وانعكاسها.

فالصوت هو شخصية الشاعر المشتملة على الموهبة – الاستعداد الفطري لخلق التعبير الشعري من صياغة وتصوير.. والثقافة التي تكتنز القدرة على استخداقققم اللغة والالمام بتراث الشعر والاطلاع على التجارب الحديثة او المعاصرة.. ثم الوعي الثاقب باختيار الموضوع المؤثر المنطوي على تجربة انسانية عميقة والمشحون باللغة ذات الصور او الافكار الشعرية المنطلقة على نغم الايقاع الداخلي او الخارجي المعزوف على اوتار الذات الشاعرة المتوقدة بالاحاسيس والاخيلة.. كل هذا يمثل الصوت او الصورة.

اما الصدى او الانعكاس فهو اخضاع هذه التجربة لمقاييس النقد سواء من القارئ كناقد اولي او من الناقد – الناقد الذي يتامل النص ويمنحه فضاءات جديدة

بالدراسة والتحليل واحالة العمل الشعري الى مرجعياته الفكرية والاستلهامية ومنحه درجة الشعرية بتحقيق الهدف الابداعي.. فيسمع الصوت في رحاب القول وتاثيره ويرى انعكاس الصورة على مرآة الزمن والقدرة على البقاء والتواصل.. هذا حين تكون مقاييس الابداع راسخة لا تسمح باختلاط التجارب الدخيلة بالاصيلة، وشروط العمل الشعري صعبة على وفق هذه المقاييس سواء تلك الشروط التي يتطلبها النص كانجاز داخلي – مشغلي – للتجربة – او التي يصطدم بها هذا النص خارج حدود الانجاز.

اما حين تستسهل شروط الكتابة تحت لافتة القصيدة الجديدة الخالية من المتطلبات الصعبة للبناء الفني والمدججة او المشفوعة بمصطلحات حديثة مثل الايستمولوجية ومجانية التعبير والنص المفتوح والنص المركب.. الخ عندئذ يحصل شرخ في حرمة العمل الشعري وفجوة يدخل من خلالها الطارئون.. هذه الفجوة تتطلب وتمهد لاستحداث فجوة اكبر منها هي فجوة التوليف في الشعر واعني به الاستنساخ المقنّع للتعبير الشعري سواء كان ضمن قصيدة العمود او قصيدة التفعيلة او قصيدة النثر..

ولناخذ مثالين الاول من الشعر العمودي وليكن الشطر:

«اثر الغبار واربك الاشياء»

ياتي المستنسخ فيقول «اثر الغبار واربك الاقلاما».

او يبتعد قليلا فيقول «اثر الغبار واطلق الاحلاما».

او بدرجة استنساخ اقل فيقول «اثر الكلام واطلق الاحلاما».

وهكذا يستطيع تطبيق استنساخه على أي بيت شعري وفي اية قصيدة وباي اية درجة من الاستنساخ.

اما التوليف في قصيدة النثر فهو الاكثر انتشاراً وخداعاً لان قصيدة النثر يمكن ان تستفيد من كل قصائد النثر في العالم او ان المولف وليس المؤلف يستطيع ان يستفيد من كل شعر مترجم من الشعر العالمي المتاح ذلك لانه ليس امامه عائق الوزن او الايقاع والقافية فيكون التوليف اسرع واسهل واكثر تمويها فيمكن ان يكون باستخدام التراكيب التي يعتمدها شاعر ما فمثلاً ناتي للقول:

«امشط الشوارع بالاسئلة».

يضعه المستنسخ في جهاز التوليف فيقول «مشط الشوارع بالفصول» او بدرجة اقل «امشط المتاهات بالفصول» او يبتعد اكثر فيقول «اداهم المتاهات بالفصول» وهكذا يستطيع ان يعطي ما لا نهاية له من التعابير بجهاز التوليف اعتمادا على التعبير الشعري الاول.

بيد ان هذا التوليف – على سعة احتمالاته وايهامه – ساذج ومكشوف خاصة عند المتطلعين او الراسخين في الشعر..

غير ان هناك توليفا اكثر خطورة وابعد مرمى واعمق ايهاما من توليف التعابير الشعرية الا وهو توليف التجارب الشعرية او مزج مقاطع شعرية مختلفة مع بعضها في تركيب جديد.. وهذا توليف معرفي يتطلب من صاحبه – عديم الموهبة او ضعيفها – الماما بتاريخ الشعر واطلاعا على تجارب متميزة في الشعر القديم والشعر الحديث العربي منه والغربي.. فمثلا ياخذ من رسائل اخوان الصفا او من شعرية النص الصوفي او الكتاب المقدس – ولا سيما نشيد الانشاد – فيربطهما بتجارب متميزة من الشعر العربي او العالمي مثل تجربة «كفافي» او «اودن» او باحدى تجارب سلسلة الشعراء الفرنسيين الذين عرفوا بالفوضوية او التدميرية او البحث عن المجهول او البحث عن المطلق وصولا للسرياليين منهم أي من «بيرتران» حتى «بريتون» مرورا «ببودلير» و«رامبو» و«لوتريامون» و«مالارميه» او وصولا الى تجارب «هنري ميشو» و«ايلوار وشار» او حتى «جاك بريفير».. او من بعض تجارب

الكتاب المحدثين الذين يجد حتى القراء والمختصون من ابناء جلدتهم صعوبات فيما كتبوه وذلك للاغراق في التجريب والرمزية والتجريد مثل «جويس» و«باوند» و«كيروترودشتاين» وغيرهم.. بعد ان يجري عليها التوليف الاولي فيعطيك «نصا جديدا» مخادعا مشحونا بالقوة الخفية للنصوص التي اخذ منها بطريقة التوليف – الملصق – وهذا النص سيخلق شاعرا مزيفا بعد ان «خلقه» الشاعر المزيف ونفخ فيه روح العبث والخيال المزيف، وهنا نذكر تاكيد «سوزان بيرنار» على الاصالة في التجربة الشعرية بقولها: «اذا لم يكن اليوم شيء اصعب من ان يكون شاعر نثر اصيل، فربما ليس هناك اسهل من ان يدعي المرء كونه شاعرا».

والان قد يقول قائل.. هذه مرجعيات و لا باس ان يظهر تاثيرها في تجربة شعرية ما. فنقول له هذا صحيح لو كانت هذه المرجعيات مهضومة ومتمثلة في عملية خلق فني جديد على طريقة – الاسد مجموعة خراف مهضومة – او – التناص – الذي تحدث عنه «جارجينيت» او «جوليا كرستيفا».. عندئذ ندخلها في باب التاثر والاقتباس لان المعنى الشعري عمل مبتكر يبقى في ذاكرة الادب فلو نظرنا الى النقد العربي القديم وصرامته لوجدنا مثلا قول «ابي تمام»:

لو خر سيف من العيوق منصلتا

فليس الا على هاماتهم يقع

العيوق: نجم،

عد هذا البيت سرقة من قول «كعب بن زهير»:

لا يقع الطعن الا في نحورهم

وما لهم عن حياض الموت تهليل

غير ان «الامدي» دافع عن «ابي تمام» وقال: «ان المعنى الذي اراده كعب انهم قوم

لا يولون الدبر، اما «ابو تمام» فحين سئل عن معناه قال: اخذته من قول نادبة: لو سقط حجر من السماء على راس يتيم ما اخطأ! ومعنى «ابي تمام» بعيد عن معنى «كعب»» اقول هذا المعنى البعيد عد سرقة مما حدا بـ«الامدي» للدفاع عن «ابي تمام» في – الموازنة – فكيف حين يدخل الشعر في جهاز التوليف سواء اكان توليف تعبير شعري او توليف تجربة.. ساعدت الظروف والملابسات التي ذكرناها على انتشاره في المشهد الشعري الان ولا سيما بعد ان كثرت نوافذ النشر مما ساعدت تجارب التوليف على الرسوخ السلبي.. بل صار بامكان احد الطارئين على الشعر ان يؤلف كتيبا عنوانه «كيف تتعلم الشعر في ثلاثة ايام بدون معلم»!

الجواهري

الموازنة الشعرية الصعبة

في تجربة الشاعر «محمد مهدي الجواهري» تكمن محصلة شعرية على المستويين التاريخي والفني للتجربة الشمولية لشعراء النهضة، فشعريته انبثقت وترعرعت في اوج حضور وفعالية هؤلاء الشعراء الذين بعثوا الشعر العربي القديم بحركة احياء شعرية عبرت عن الحس القومي والنهضوي لدى الجماهير العربية التي كانت تكافح من اجل خلع عباءة الظلام المخيمة عليها لقرون طويلة. وكان الشعر من اعلى المنابر ان لم يكن اعلاها اطلاقا للتعبير عن الطموح الجماهيري للتحرر والاستقلال واعادة صياغة ملامح الحضارة العربية لتشكيل عرى الشخصية العربية المستقلة على الصعيد السياسي والثقافي والاقتصادي.... وغيرها فاذا كانت تجربة شعراء النهضة هي تجربة احياء وتذكير وبعث للقصيدة العربية، لا تجربة انعطاف على المستوى الفني والبنائي في القصيدة.. فان هذه التجربة يمكن ان تشكل القاعدة الشكلية واللغوية العريضة التي بنيت ونمت على رسوخها القصيدة العربية الحديثة، على اساس ان الشعر بإضافاته وتكامله هو فعل عقلي مرتبط بتحرر العقل وتطلعاته نحو الخلق والتجاوز..

ان مجمل الحركة الشعرية لعصر النهضة هو اعادة ثقة وتاصيل للقصيدة العربية ووضع المشروع الشعري العربي الجديد على خط الشروع والانطلاق الى ما هو ابعد من الرسوخ المتاتي من عمق التجربة الشعرية القديمة، لكنها بالتاكيد ليست حركة حداثة او تاسيس لحداثة بل كانت تمثل في غالبها استجابة لحدث ما،غالبا ما يكون جماهيريا وردة فعل مباشرة ازاء هذا الحدث.... لذلك طغت المباشرة على الخطاب الشعري لتحقيق التاثير المؤقت والاني الملبي للسلطة الجماهيرية على حساب فسحة التامل والتركيب المجازي والتصعيد الفني في القصيدة واعني بالسلطة الجماهيرية على القصييدة هي النطق بلسان الجماهير حد ان يكون الشاعر هو ابن

الجمهور لا ابن الشعر وتكون القصيدة صيحة شارع يغلي بالاحداث السياسية ولكن هذه الصيحة قام الشاعر بوزنها وتقفيتها والباسها عباءة الشعر...!

ولكن على الرغم من هذا كان الشاعر في حالات صفائه وانعتاقه يحاول الانفلات من هذا الاستلاب الفني والذوبان خارج الذات المبدعة متمثلا انفلاته باللمحات الفنية والعزف على وتر الصورة الشعرية، او اضاءة فسحة اللغة بالبيان البلاغي والتناغم الاسلوبي محاولا خلق نسيج لغوي شعري ذي توازن قلق بين الرؤيا الشعرية المتطلعة للمغايرة والتجديد و بين الهاجس الارضائي المطلوب من القصيدة الملقاة على منبر في شارع سياسي يغلي بالاحداث وعلى اسماع جماهير تريد من القصيدة اكثر مما يريد الشاعر منها. هذه الموازنة او المعادلة الصعبة والقلقة تحققت في التجربة الشعرية عند «الجواهري» فهو ابن الشعر بفنونه وتطلعاته نحو الخلق والتجديد وابن الشارع السياسي وصوته العالي في مناسباته، انه ابن الفن وابن الجمهور.. سليل الرؤى وسليل المنبر في آن واحد فلم يذب احساسه الشعري خارج ذاته ولم يفلت احساس الجماهير من ذاته فبقي يبحث عن الصورة داخل القصيدة ويسيج قصيدته ببناء بلاغي عال مشكلا نسيجه الشعري الخاص من خلال الصياغة والاسلوب وانتقاء المفردة وتنوير العبارة بجرأة فنية خاصة ومستفزة احيانا محاولا فرض ذاته على خطابه الشعري لان ذات الشاعر هي البؤرة الاكثر جذبا لخيوط الفن الشعري.. من ها نجد ان القصائد التي كتبها «الجواهري» منطلقا من ذاته او جاعلا من ذاته فضاء للقصيدة كانت ذات قيمة فنية عالية فمثلا قصيدة «المحرقة» التي كتبها في وقت مبكر عام ١٩٣٥ كانت تنم عن ذات شعرية محلقة لانها استجابة الى نزعة الذات الشعرية بعيدا عن ـ الارضائية ـ او سلطة الاخر سواء كان هذا الاخر جمهورا او ممدوحا فكانت تمثل صيحة الذات الطامحة بوجه الزمن:

احـــاول خرقـــا للحيـــاة فـــلا اجـــرا

واســـف ان امضـــي ولم ابـــق لي ذكـــرى

ومـــا انـــت بـــالمعطي التمـــرد حقـــه

اذا كنـــت تخشـــى ان تجـــوع وان تعـــرى

وحتى في القصائد التي يتحدث فيها عن ذاته بواسطة المخاطب الشعري مثل قصيدة «يا ام عوف»..

يـــا ام عـــوف عجيبـــات ليالينـــا

يـــدنين اهواءنـــا القصـــوى ويقصـــينا

وقصيدة «يا دجلة الخير» فيها استجلاء للذات على مرآة المخاطب دجلة:

يـــا دجلـــة الخـــير شـــكوى امرهـــا عجـــب

ان الـــذي جئـــت اشـــكو منـــه يشـــكوني

وصولا الى قصيدة الذات العالية «سائلي عما يؤرقني» وقصيدة «ازح عن صدرك الزبدا»..

بل ان قصيدة او ملحمة «يا نديمي» هي قصيدة ذات مستجلاة على مرآة الاخر ـ النديم ـ

وبقي هاجس الذات طافحا على شعر الجواهري حتى في الثمانينات.. حيث يخاطب نفسه:

اعيذك ان يعاصيك القصيد وان ينبو على فمك النشيد

وان تعرو لسانك تمتمات وان يتفرط العقد الفريد

ولعل البناء البلاغي الخاص والنسيج الخاص في قصيدة «الجواهري» مضافا لها الدوران في فلك الذات الشعرية المتوهجة هو ما جعل تجربته الشعرية متميزة وساحبة لكل خيوط الفن الشعري من تجربة شعراء النهضة عابرة على جسر الذات الشعري الى مناطق اكثر معاصرة واقرب الى ساحة الحداثة الشعرية...

* جريدة المشرق ٥/ ٥/ ٢٠٠٤.

الشعر والهزات الكبرى

تنبه النقد العربي القديم مبكرا على حقيقة ان الشعر هو ابن الهزات الكبرى التي تمر بها المجتمعات او الشعوب كالحروب والصراعات او الانتقالات في الاحوال السياسية او الفكرية او النفسية الطارئة. وقد دلهم على هذه المعرفة النقدية المهمة رصدهم التغيير الفني الذي يطرا على الشعر استجابة الى التغيرات في المجرى التاريخي حيث كان الشعر أحد العلامات المهمة التي تشير الى هذه التغيرات وتنسجم معها.

فقد ذكر «ابن سلام الجمحي» ٢٣١ هـ في كتابه «طبقات فحول الشعراء» هذا الامر بقوله: «وبالطائف شعر وليس بالكثير وانما يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الاحياء نحو حرب الاوس والخزرج او قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل من شعر قريش انه لم تكن بينهم نائرة ولم يحاربوا وذلك الذي قتل شعر عمان واهل الطائف...» ام «ضياء الدين بن الاثير»٦٣٧هـ في كتابه «المثل السائر» فيوسع من هذا المعنى ويعطيه بعدا فنيا بقوله: «المعاني على ضربين احدهما يبتدعه مؤلف الكلام من غير ان يقتدي فيه بمن سبقه وهذا الضرب ربما يعثر عليه عند الحوادث المتجددة وينتبه عليه عند الامور الطارئة» أي ان «ابن الاثير» لم يقف عند الحرب فقط بل ذكر الحوادث المتجددة التي تدعو الشعر الى المعاني الجديدة كالتي انبثقت في شعر عصر الرسالة او في العصر العباسي..

وفي العصر الحديث حصل التغير الكبير في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية حيث كسر عمود الشعر العربي الذي ساد أكثر من ١٥٠٠ سنة بظهور قصيدة الشعر الحر في نهاية الاربعينات من القرن العشرين.. ثم ما لبثت ان ظهرت

قصيدة النثر الثمانينية في اثناء الحرب او بعدها بقليل في العراق..

وحتى على الصعيد العالمي فقد حدثت الانعطافات الشعرية المهمة بين الحربين العالميتين.. حيث انتجت تلك المرحلة كبار الشعراء سواء في اوربا او في العالم بشكل عام مثل «اليوت» و«بابلو نيرودا» و«بول فاليري» و«جاك بيرفير» وغيرهم كثير..

ويبدو لي ان الهزات التي تؤثر في التجربة الشعرية وتدفعها باتجاه التغيير او الاختلاف عن النمط السائد.. نوعان:

١. الهزات الجماعية

وهي التي تهز المجتمع بعنف فتشمل كل مفاصل الحياة وتضرب على جميع الاوتار الانسانية.. وبما ان الشعر هو فن التعبير عن ردة الفعل الانسانية او فن الاستجابة للالم الانساني ونقل العمق الشعوري للمجتمع لان الشاعر هو الذات التي تمثل الضمير الجمعي فهو لسان القبيلة في الماضي وهو فم العالم في الحاضر.. اذن فلا بد ان يتغير تبعا للهزة الجماعية خطابه الشعري على المستويين الفني والمضموني ولا بد من ان ينقل الخرق الذي يحصل في استقرار الحياة الى خرق في استقرار نمط الكتابة الشعرية ولابد من ان يفعل ادواته الشعرية ليستوعب الحدث الكبير بل ان كلمة حداثة نفسها اضافة الى كونها تعني الجدة فانها تشير لغويا في الاقل الى الحوادث.. او احيانا الى التمرد فمثلا يذكر التاريخ «ان بني كلاب حين أحدثوا حدثا في نواحي بالس سار إليهم سيف الدولة بجيش.. الخ» فهنا يعني الحدث التمرد فلو نقلنا هذا المفهوم اللغوي الى الشعر لوجدنا ان الحداثة الشعرية تعني التمرد على نمط سائد في الكتابة الشعرية.. وبالتالي نستطيع القول ان التغير – التمرد الشعري الذي يحصل استجابة للهزات الكبرى هو فحوى الحداثة في الشعر فان الخطاب الشعري هو أبرز الخطابات في المنعطفات التاريخية واكثرها تحسسا للمتغيرات العامة..

٢. الهزات الذاتية..

عندما يهتز الكيان الانساني للشاعر فتدخل ذاته في فضاء اللا استقرار تبعا لتجربة حياتية خاصة او تجربة فكرية او شعور بالاغتراب تجاه الزمان او المكان او الناس فيركب الشاعر مركب القلق كما يقول «المتنبي»:

عـــلى قلـــق كـــان الـــريح تحتـــي
اوجههـــــا جنوبـــــا او شـــــمالا

حيث يستجيب الشاعر لصوت ذاته غير المستقرة وهذه الاستجابة تنعكس فنيا وموضوعيا على خطابه الشعري فتؤدي الى الاختلاف عن النمط السائد..

وهذه الهزات – الذاتية التي قد تكون عاطفية او اجتماعية او فكرية.. كلها هزات نفسية يعيشها الشاعر ويتمثلها فنيا.. وقد تكون هزة جسدية – نفسية مثل هزة العمى عند «ابي العلاء المعري» التي فعّلت الهاجس الفلسفي والتاملي والتشاؤمي عنده فاستدعت طرحا مغايرا في شعره وخاصة في اللزوميات التي قد تكون انعكاسا للزوم البيت وفقدان النظر وكونه رهين المحبسين او الثلاثة كما يقول:

اراني في الثلاثـــــة مـــــن ســـــجوني
فـــلا تســـال عـــن الخـــبر النبيـــث
لفقـــــدي نـــــاظري ولـــــزوم بيتـــــي
وكـــــون الـــــنفس في الجســـــم الخبيـــــث

فهذا الخطاب الشعري المختلف نوعا ما جاء صدىٰ للهزة الكبرىٰ التي هي العمىٰ..

وحين يقول «غوتة»: «لا شيء يجعلنا عظماء مثل الم عظيم» يعني ان عظمة الفن تاتي من هزة الالم الذاتية التي يعيشها المبدع.. في حالة الهوة الذاتية يجب ان تكون صرخة الشاعر بحجم جرحه، اما في حالة الهزة الجماعية فبما ان الشاعر هو فم العالم فعليه ان تكون صرخته بحجم جرح العالم..!

الشعر والوهم
بين فن الشعر وفن الطبخ

إذا كان «ابن باجة» قد طرد الاطباء والقضاة من مدينته الفاضلة لان اهلها يتمتعون بالصحة والاخلاق فان «افلاطون» طرد الشعراء من مدينته الفاضلة لأنه لا يريد ان يسمح للوهم ان يدخل هذه المدينة – الجمهورية – التي تشكل الحقيقة ماهيتها.. فاول عدو للحقيقة – في راي «افلاطون» – هو الوهم.

وقد فرق «كولردج» بين الخيال والوهم وقال انهما طاقتان قد تعملان معا لانهما غير متضادتين بل لابد للخيال من مرحلة الوهم.

واستعمل «كولردج» في حديثه عن الخيال اصطلاحات الحياة والنمو أي انه راى ان الخيال عملية حيوية عضوية متنامية، بينما الوهم عمل ميكانيكي.. أي انه فرق بين الخيال العضوي الحيوي الذي تنمو به الصورة الشعرية وبين الخيال القائم على التداعي.

اما معاصره «وردزورث» فانه قال: «ان الخيال خالق والوهم خالق».

ويبدو لنا ان هناك علاقتين للشعر بالوهم يمكن تمييز الاولى بانها علاقة ايجابية – فنية، اما الثانية فهي علاقة سلبية – لا فنية.

فتتحقق الاولى حين يكون الوهم مادة شعرية وثيمة من ثيمات العمل الفني حيث تغدو مفردة الوهم اثيرة لدى الشاعر لما لها من دلالات تشير او ترمز الى معان خفية في حياة الشاعر وتجربته فتطفو على سطح لغته الشعرية مفردة الوهم مسهمة في تشكيل صورة شعرية او تعبير شعري يخدم البناء او المضمون للقصيدة.. كأن يقول

الشاعر «شجر الوهم..» او «مدن الوهم..» او «ارتدي الوهم..».. الخ، بل احيانا لا تظهر مفردة الوهم صريحة وانما تتجلى معانيها ومعطياتها من خلال السياق الفني او الدلالي.. فنرى الوهم نسغا لنمو قصيدة او ومضة شعرية او ضربة في نهاية القصيدة..

فغالبا ما يحيل الشاعر اوهامه التي هي انخذالات حياتية الى انتصارات شعرية حين تؤجج هذه التجارب جمرة الرؤى والابداع والتعويض..

أي ان الفراغ الذي يحدث في روح الشاعر يحاول الشاعر ملأه بلبنة شعره لتحقيق المعادل الموضوعي – كما يقول «اليوت».

وهناك وهم اخر قد يعيشه الشاعر فلسفيا او نفسيا حين يتصور مثلا بانه سيغير العالم بالشعر او في بحثه عن المطلق او محاولته للهروب من الزمن او حين ينتظر ما لا ياتي – كانتظار غودو – او حين يعشق المراة المنحوتة من الوهم – كما في تجربة الشابي – وغيرها من الافكار – الاوهام التي تسهم في اضاءة خيال الشاعر ودفع عربة الشعر باتجاه برج الرؤى والابداع..

اذن فالوهم سواء كان مفردة ضمن عبارة شعرية او صورة شعرية او حين يكون ثيمة او معنى متناميا في القصيدة،او حين يكون الوهم مفهوما – أي فكرة – تحرض الشاعر على الكتابة فانه يكون وهما ايجابيا – فنيا خلاقا..

اما العلاقة الثانية للشعر بالوهم فتتجلى في حالات يمكن تشخيص بعض منها مثلا حين يتوهم الشاعر او اللا شاعر بانه حقق صورة شعرية من خلال تعبير ما.. اراد له ان يكون شعريا ولكن هذا التعبير بقي – في حقيقته – يسبح خارج حدود الشعر فيكون سبب هذا الوهم ضعف الموهبة او غيابها او الفهم الخاطئ للصورة الشعرية او اللغة الشعرية او الانخداع بمظاهر شعرية مثل الوزن والقافية او الرسم الشكلي لقصيدة النثر.. الخ.

ومجموعة هذه التعابير او الصور اللا شعرية ستؤدي الى قصيدة لا شعرية يتوهمها «الشاعر» ويطرحها تحت مظلة غياب المقياس الفني الصحيح للشعر.

وهكذا يكرس هذا اللا شاعر تعابير وصورا وقصائد خارج منطقة الشعر فيسحب على الكتابة «شطارات» اخرى تكرسه رقما في قائمة النشر لا الشعر..!

وأحيانا يكون الوهم مفهوما سلبيا للشعر كالاوهام الخمسة التي اشار اليها «ادونيس» في فهم الحداثة الشعرية وهي:

الزمنية أي ربط الحداثة بالعصر، ومغايرة القديم، ومماثلة الغرب، والتشكيل النثري، واخيرا الاستحداث المضموني..

او الوهم الذي ذهب اليه «مارينتي» وهو رائد الشعراء المستقبليين في ايطاليا حين اهتم بادوات المستقبل وسخر بكل ما يرتبط بالماضي.. فعشق السرعة والضجيج والالات العصرية.. وبعد مدة من الزمن اكتشف انه كان موهوما في فصل الحاضر عن الماضي لذلك انصرف عن الشعر والف كتابا في فن الطبخ..!!

وهكذا نرى ان المسافة بين الشعر والوهم قصيرة جدا تكاد لا ترى الا بمنظار الموهبة والذوق الرفيع والمقياس الجمالي الدقيق والاستعداد للخلق الشعري..

ولكن هذه المسافة – على قصرها – لا يعبرها «شعراء» يقضون عمرهم ركضا بين الشعر والوهم..

* جريدة العراق، ٢٥ / ٢ / ٢٠٠٠

القصيدة العمودية التسعينية واشكالية الوحدة الموضوعية

«انا اشعر منك؟

وبم؟

لاني اقول البيت واخاه وانت تقول البيت وابن عمه.»

هذا حوار بين شاعرين عربيين قديمين نقله «ابن قتيبة» في – الشعر والشعراء – و«الجاحظ» في – «البيان والتبيين» وفحواه ان اهم ما يميز شعرية القصيدة وقوة بنائها فنيا ودلاليا هي الوحدة الموضوعية او العضوية، فهي الحبل الشعري المشدود فنا ومعنىٰ داخل النص الشعري مما يجعله وحدة متكاملة ذات حلقات متسلسلة ومتوالدة ذاتيا.

وارىٰ ان الوحدة الموضوعية في القصيدة تتمظهر بمستويين، الاول هو المستوىٰ الخارجي العام للقصيدة المتواشج مع عنوانها لخلق التناص مع العنوان والمتن كان يكون موضوع القصيدة وصف امراة او مناجاة حبيب او وصف مكان او اية حالة وجدانية او غيرها.. أي انها الجو العام للقصيدة.

اما المستوىٰ الثاني فهي الوحدة الموضوعية الداخلية للقصيدة التي هي المسافة النصية التامة ذات الحساسية الفنية والموضوعية العالية بحيث تفرز اية اضافة الىٰ النص او أي اقتطاع منه.. انها زمن النص الداخلي المملوء بالمعنىٰ الشعري والفعل المتراكب من خلال التدفق بالصور واللغة الشعرية، أي ان الوحدة الموضوعية هي هيكل القصيدة الذي يبنىٰ عليه سداها ولحمتها..

والقصيدة العمودية حساسة لهذا الموضوع – الوحدة الموضوعية – اكثر من غيرها سواء من قصيدة التفعيلة ام من قصيدة النثر لان القصيدة العمودية تتكون من وحدات شعرية وزنية متساوية ثابتة تنتهي بنهاية البيت عند القافية التي هي

علامة وقوف صوتي ووزني وغالبا معنوي، فطبيعة استرسال الكلام الشعري بموضوعيته – سياقه الفني والدلالي – اكثر سلاسة او مرونة في قصيدة التفعيلة التي تكاد تكون مدورة – متصلة – وزنيا برغم نقاط الوقوف فيها، اما قصيدة النثر فهي الاكثر استجابة لوحدة الموضوع – الداخلية – لخلوها من الايقاع المقيد او المجزئ لوحدات النص بنائيا.

لذلك فالموازنة بين القصيدة العمودية وخاصة الجديدة وبين الوحدة الموضوعية موازنة حساسة ودقيقة تستدعي شمولية الرؤية والحركة الهارمونية – التناغمية – بين اجزائها البنائية كما تستدعي انسجاما عاليا بين فعل الموهبة وعمق الوعي وبين صدق التجربتين الحياتية والفنية..

ولنكن جريئين فنقول ان القصيدة التسعينية او التي كتبت او استقرت في التسعينات هي ليست قصيدة عصر النهضة و لا كل القصائد امتدادا الى الثمانينات من القرن العشرين لانها اكثر شعرية واستجابة لنداء الحداثة، وربما تكون تلك القصائد السابقة اكثر تاثيرا جماهيريا واكثر انسجاما مع متطلبات المنبر الخطابية والتاثيرية الانية، ولكننا بصدد الفعل الشعري الفني الخاص بالقصيدة او لنقل اننا بصدد القصيدة التي تستدعي التامل وتفكيك الشفرات الفنية من قبل المتلقي.

ولنكن ايضا صريحين ونقول ان هذه القصيدة التسعينية لها علاقة وثيقة بقصيدة النثر الثمانينية في العراق لانها افادت فنيا من شعرية التحول سواء في الانزياح ام في المفارقة ام الغموض الشعري ام التراكيب المتداخلة ام حتى من – مجانية التعبير – التي ذكرتها «سوزان برنارد» في كتابها «قصيدة النثر»...

فاذا كانت قصيدة النثر الثمانينية تمثل انقطاعا عن الشكل الشعري السائد وتواصلا مع روح الشعر واعماقه أي هي قصيدة انقطاع- تواصل. فان قصيدة العمود الجديدة هي قصيدة تواصل – انقطاع لانها متواصلة مع شكل القصيدة الام

الكلاسيكية، ولكنها انقطت او تقاطعت عن المعنى الشعري السائد في القصيدة العمودية التقليدية فتمثلت فلسفة الانقطاع الشعري ودواعيه الفنية واخذت عن قصيدة النثر بريقها الفني واعادته الى القوالب القديمة محاولة ان تلبس هذا البريق شعرية القافية وشعرية الايقاع على اساس ان المراة الجميلة لا تفقد من جمالها اذا لبست زيا عباسيا بل ربما يزيدها جمالا.. ومن هذه النقطة بالذات برزت اشكالية الوحدة الموضوعية للقصيدة العمودية التسعينية فان قصيدة النثر عندما تخلت عن الايقاع او خسرته فانها طمحت الى تدفق موضوعي وفني متماسك قد يعيقها الايقاع من تحقيقه..

فالايقاع الشعري متكا فني لا يمكن التخلي عنه بسهولة ولكنه على اية حال ليس متكا موضوعيا، ولنقلل من حدة كلمة – اتكاء – فنقول ان الايقاع هو فضاء فني حلقت فيه القصيدة الجديدة وعليها ان تحقق فضاءها الموضوعي – وحدتها الموضوعية – لان انشغال اغلب القصائد العمودية التسعينية الجديدة في تاثيث البيت الشعري فنيا شغلها عن وحدة البناء المتنامي او الدرامي او ملأ الزمن الداخلي للقصيدة بالحبكة او البؤرة الفنية التي تلتقي عندها خيوط القصيدة.. فكان تطور البيت الشعري كانه على حساب تطور القصيدة بنائيا او موضوعيا فصارت شخصية البيت اقوى من شخصية القصيدة اذا جاز التعبير – ولم لا يجوز؟ – فتشبثت قصائد كثيرة بضمير الغائب وجعلت من – هاء – الغائب قافية لها او – كاف – المخاطب على اساس ان وحدة الموضوع مهما تشظت سيجمعها توجهها الى خطاب معلوم – الهو او الانت – وبهذا يمكن تعليق اسلحة الشعر في مشجب واحد!

ولكن اذا حقق هذا التوجه الخطابي الوحدة الموضوعية الظاهرية فليس شرطا ان يحققها داخليا، وقد نجحت بعض القصائد من تحقيق مستويي هذه الوحدة الحساسة منها قصيدة الشاعر «نجاح العرسان» التي تناولها بالنقد والتحليل الدكتور «رحمن غركان» في موضوع منشور سابقا. علما ان هناك حساسية وتوجسا من تناول

القصائد العمودية بالنقد من قبل النقاد ما عدا بعضهم مثل الدكتور «محمد صابر عبيد» الذي تجاوز هذه الحساسية وتناول بالنقد قصيدة الشاعر «عارف الساعدي»، واعتقد ان هذه الحساسية تكمن في ان النقد يلاحق منعطفات الحداثة الشعرية ويسهم في الاجابة عن اسئلتها المتجددة وان الشكل الكلاسيكي للشعر كما يراه بعض النقاد صار جزءا من الماضي – التراث – ولكن بعضهم الاخر آمن بأسطورة العنقاء الشعرية التي تنبعث من موتها خاصة عندما وقف امام بعض القصائد العمودية التسعينية.

واخيرا ننوه الى ان الوحدة الموضوعية ليست جديدة على القصيدة العمودية العربية بل ان اغلبها ذات وحدة موضوع واضحة ولكن بعد ان تطور البيت الشعري فنيا ودلاليا تطلب وحدة موضوع حديثة متطورة هي الاخرى بحيث يمكنها ان تستوعب الترابط الخفي بين الابيات الشعرية وتدفقها السحري المتوالد ذاتيا فيحقق كل بيت في القصيدة وحدته الموضوعية اولا ثم وحدته النصية مع الابيات الاخرى لتوازن القصيدة بين تنقلاتها الموضوعية وتحليقاتها الفنية، وهذا هو المحك الذي تشتغل عليه القصيدة العمودية التسعينية – محك التناغم التناسقي بين اجزائها بحيث تتقدم الى المتلقي كقصيدة لا مجموعة ابيات يلمها عنوان ما. مثل تلك القصيدة التي اسمعني اياها احد شعراء التسعينات الجدد فقلت له: هذا شعر جيد وجديد ولكن اين القصيد ة..!!

* جريدة الثورة، ١٧ / ١٠ / ٢٠٠٢ .

تجريب في الشعر.. ام فوضى منظمة وزمن ضائع

التجريب في الشعر سلاح ذو حدين، فهو من ناحية محاولة للخروج من نسق معين سواء في شكل القصيدة او في سياق الدلالة والمعنى او طريقة تناول الثيمة الشعرية ومعالجتها.. وهذه المحاولة في حالتها الجادة الابداعية قد تؤدي الى ابتكار انموذج نصي مغاير للانموذج السائد تعتمد درجة نجاحه ورسوخه على اصالته وفنيته وضرورته التي تتطلبها الحداثة الشعرية وايقاع العصر وتطلع الذات الشاعرة الى ما هو جديد مفعم بحرارة التجربة ومستجيب لمجمل المتغيرات التي تغمر هذه الذات من جهة، وتنعكس على ما تخلقه – هذه الذات – من نص مغاير من جهة اخرى..

وان الانموذج الجديد قد يصل الى مستوى الطريقة او المدرسة الجديرة بالاتباع والانتماء الفني اليها.. وان ضرورة التجريب تكمن – كما يقول جولي سكوت – في كتاب «القصيدة النثرية» في انه «لا يوجد شيء نهائي في الشعر ما دام عمل الشاعر خاضعا دائما لتجربته الداخلية.. فالشعر له موقفه ازاء العالم وبكون الشاعر في عالم متغير مجبرا ان يجد له لغة جديدة تحتضن موقفه الجديد، وتتجاهل لغة الشاعر الاستقرار لان عالمها عالم طليعي.. اجل ان كل شاعر سوف يواصل الابتكار..».

غير ان الانموذج الجديد الناجح لا بد بن يكون فرعا – صغيرا او كبيرا – في شجرة الشعر الام ليسوغ تاريخيته وانتماءه الى جنسه أي من غير المعقول – مثلا – ان نأتي بأفكار من حقل الكيمياء ونسقطها في حقل الشعر.. فالشرط الاول هو الابداع ضمن حقل الشعر نفسه أي ضمن المواصفات الاساسية للشعر مثل اللغة، البلاغة، المجاز والحبك، والاستعارة او الانزياح او الصورة الشعرية.. الخ.

والشرط الثاني هو ثبات الانموذج وسقفه الزمني التجريبي فمن غير المعقول – ايضا – ان نجرب خمسين عاما في محاولة لم تعط انموذجها، فقصيدة «السياب»

مثلا على وفق هذين الشرطين قد حققت انتماءها التاريخي والفني اولا ثم اعطت انموذجها الجديد في سقف زمني قصير وكذلك القصيدة الستينية او حتى قصيدة النثر الراسخة الناجحة اعطت انموذجها الجديد باختلاف مشهدها وتشعبه..

ومن ناحية اخرى – كون التجريب سلاحا ذا حدين – هو دخول الطارئين على الشعر تحت هذه اللافتة ومن هذه الفجوة أي ان يصير التجريب شماعة يعلق عليها هؤلاء تداعياتهم وانثيالاتهم اللا شعرية..

وحين تقول لاحدهم: ما هذا؟ يقول لك: محاولة في التجريب وان باب التجريب مفتوح الى يوم القيامة!. ولكن حين يكون مقياسنا الشعري واضحا وجريئا سنقول له: هذا مخالف حتى لشروط التجريب.. واما حين نتركه – يجرب – على هواه فاننا سنخسر زمنا مضافا – وما اكثر الزمن الذي خسره الشعر العربي – هذا فضلا عن السماح للفوضى ان تجتاح المشهد الشعري ولا سيما حين تكون منظمة أي مدججة بـ «اراء ونظريات» نقدية ذات شراسة بحيث تتراجع امامها حتى المواهب الحقيقية غير المدججة.

ولا يخفى على الراسخين في الشعر والادب هذا النوع من «التجريب» مثل زج علامات رياضية او فلكية في النص او العاب اخرى مثل التعمية والتعتيم والغموض المفتعل او القطع في الجمل او غيرها فكل هذه الالعاب مالوفة سابقا فشعراء الستينيات مثلا لم يتركوا بابا في هذا المجال الا طرقوه سواء في القصيدة الفراغية او الكونكريتية او العلامات او الاشارات او التعتيم وافتعال الغموض وغيرها ولكن الذي بقي منهم انموذجهم الشعري الراسخ الذي راهن على صفاء الشعر وطاقته السحرية الكامنة في التعبير الاصيل وذهب زبد الموجة وبقي الشعراء الراسخين الذين امنوا بحقيقة الشعر، اما الألعاب «النارية» فقد انطفات جميعها.. ولكنها اضاعت زمنا من مسيرة الشعر في حينها وهذا ما حصل مع اجيالنا المتاخرة – ايضا – حيث وجدت بعض هذه التجارب – الالعاب من يدافع عنها من النقاد

الذين ما لبثوا ان تراجعوا عن ارائهم بعد ان اكتشفوا ان هذه التجارب منقولة ومفتعلة ومؤقتة فاعيدت كرة الستينات و ضاع زمن اخر.. وهكذا.

لذا فان التجريب في الشعر يجب ان يخضع لمعايير دقيقة تكون بمثابة حراسات مشددة على بوابة الشعر والا فان دخول اللا شعراء سيستمر حتى يصبح حقل الشعر.

* جريدة العراق، ١٦ ايلول ٢٠٠٠.

الناقد الخفي
جدلية التأثر والتاثير

مثلما تقف وراء النص الشعري موهبة وثقافة ووعي وتجربة حياتية تكون بمجملها سياق التجربة الفنية وصدقها.. فكذلك تقف وراء هذا النص رؤية نقدية ما.. تضيق او تتسع حسب اطلاع الشاعر ووعيه وقدرته على تقويم نصه. أي ان هناك ناقدا كامنا في رؤية الشاعر تكشف مجساته النقدية عن الطريق امام النص الشعري وتهيء له المساحة الابداعية التي يتحرك بها على المستوى الدلالي والفني الاسلوبي لبناء هيكل النص والاقتناع بشكله الاخير. انه ذلك الناقد المستتر في اعماق التجربة الشعرية، او الناقد الذاتي الذي يكون تفاعله مع موجهات التجربة الابداعية بمستويين جدليين تظهر تاثيراتهما في فضاء النصين الشعري والنقدي على حد سواء. فالمستوى الاول هو تاثري يتمثل في ثقافة الشاعر النقدية او حسه النقدي الذي يتدخل فنيا في بناء النص ودفعه الى المنطقة القابلة لاشتغال الفعل النقدي والتحليلي عليها. وان كان هذا الدفع عفويا أي متمثلا ومهظوما في التجربة الشعرية الشمولية التي تسحب معها المعرفة الفلسفية والنفسية واللغوية والمنطقية وغيرها، كما تسجب معها المعرفة النقدية فتجعل النص مشعا ومكتنزا يغري الناقد باستكناه فضائه الشعري والخوض في تجربته الابداعية. فكل مناهج النقد تشتغل على المناطق العميقة في النص ذات المساحات التاويلية الواسعة التي تتيح للمنهج النقدي تفعيل ادواته التطبيقية وتنقيباته الرؤيوية بما يجعل النقد نصا على نص او ابداعا على ابداع. أي ان الناقد الخفي، الناقد الذاتي للشاعر استطاع من خلال وعيه لحركة النقد وتطور كشوفاتها المنهجية ان يجعل من نصه مادة غنية متفاعلة مع الرؤى النقدية وجاذبة لها فيكون هذا المستوى – التاثري واقعا على النص من الاخر الذي يمثل التجربة النقدية المحيطة بالتجربة الشعرية من الخارج والمتفاعلة معها في الداخل –

مكونات النص-.

اما المستوىٰ الثاني فهو تاثيري يتمثل بتاثير النص بالخارج – النقد – او العملية النقدية التطبيقية، وذلك بتقديمه تجربة فنية جديدة تستدعي النقد لملاحقتها وفك رموزها وشفراتها والتحليق في فضاء جديد في النقد انبثق من الفضاء الشعري الجديد الذي اتاحه النص أي ان في هذا المستوىٰ التاثيري يسير النقد خلف النص كنص مضاف وملحق بالنص الابداعي الاول أي ان الاكتشاف الشعري يستدعي اكتشافا نقديا، فحين استقرت التجربة الشعرية الاولىٰ في الشعر العربي الجاهلي والاسلامي استد عت الهاجس النقدي في الادب العربي القديم لتقويمها وتحليلها وتسليط الضوء علىٰ ابعادها ومكامنها الابداعية فجاء النقاد العرب الاوائل «ابن سلام الجمحي» ٢٣١ هـ ثم «الجاحظ» ٢٥٥ هـ و«ابن تيبة» ٢٧٦ هـ ثم حين ازدهر الشعر العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين بالطرح الفني الجديد الذي جاء به شعراء مثل «ابي تمام» و«البحتري» و«المتنبي» ازدهر النقد في القرن الرابع الهجري حتىٰ صار علما وانتقل الىٰ مناطق بحثية جديدة دفع اليها الطرح الشعري الجديد فجاء نقاد اثروا الادب العربي ببحثهم النقدي ووسعوا افاق النقد العربي القديم مثل «ابن طباطبا العلوي» ٣٢٢هـ في «عيار الشعر» و«قدامىٰ بن جعفر» ٣٢٦ هـ في كتابه «نقد الشعر» ثم «الامدي» ٣٧٠ هـ في موازنته والقاضي «الجرجاني» ٣٩٦ هـ في وساطته.

وحتىٰ في العصر الحديث فان الطرح النقدي الجديد في الستينات من القرن العشرين في العراق جاء بعد الانجاز الشعري الجديد في تجربة الشعر الحديث وهكذا في التجربة العالمية دائما تاتي الفتوحات النقدية بعد الفتوحات الشعرية او الابداعية بشكل عام.

اما في المستوىٰ الاول – التاثري فقد سار النص خلف النقد أي خلف التجربة النقدية بمجملها وهنا يكمن فحوىٰ الجدل بين المستويين التاثري والتاثيري

والتجربتين الشعرية والنقدية ولكن هناك امر لابد من ان يتنبه عليه الشاعر – صاحب النص الاول وهو الموازنة في المستوى التاثري فلا يجعل نصه تابعا للنقد على حساب حرارة التجربة وتدفقها العفوي فيفصل نصه على مقاس النقد ومتطلباته كما اشر الشاعر «خالد علي مصطفى» على «ادونيس» هذه المؤاخذه فقال: ان «ادونيس» يفصل شعره على مقاس النقد كما تفصل القمصان والمناضد – كتاب عشرون رسالة ورسالة. أي ان على الشعر ان ياخذ من النقد وعيه ويشع عليه بالتجربة الابداعية والانسانية بما هو جديد ومغر للنقد وهذه الموازنة لا تحصل الا عندما تتساوى كفتا الميزان الشعري بين الموهبة وعمقها، بين الوعي والثقافة ودورهما في العملية الابداعية.

وهذا دور الناقد الخفي للشاعر في ان يسانده ويدله على المناطق الشعرية المؤثرة لا ان يحاصره ويفرض عليه قيودا نقدية تحدد من حرية حركة الموهبة وتجعلها تابعة او قاطرة مسحوبة في قطار النقد.

* جريدة الثورة في ٣/ ٩/ ٢٠٠٢

الشاعر ناقدا والناقد شاعرا

قيل «للثعالبي»: «لماذا لا تقول الشعر وانت اعلم الناس به؟ فقال: علمي به منعني من قوله!.»

وفي جواب صاحب – يتيمة الدهر – رسم لحدود النقد بوصفه علما يتطلب الالمام والتوسع بآفاق الادب وتاريخه وتقدير مكامن الابداع فيه.. كما فيه تصريح ضمني الى ان الشعر فعل ابداعي ينبع من الاستعداد الفطري العفوي والموهبة الخالصة التي يسبغها اللطف الالهي على بعض الناس دون غيرهم حتى لو تعلم – غيرهم – فنون الشعر وطرق كتابته ومدارسه ولغته وتاريخه فان الفاصل الذي سيحول بينهم وبين الشعر هو الموهبة..

فاذا كانت الصفة الغالبة على النقد انه علم فان الصفة الغالبة على الشعر انه موهبة..

لكن هناك منطقة يتداخل فيها الشعر بالنقد تداخلا يخدم الجانبين ويضيء افق العملية الابداعية الشعرية والنقدية معا.. فقد يمتلك الشاعر رؤية نقدية او شيئا من علم النقد ولا سيما ان الشاعر هو الناقد الاول لنصه، حيث يخضعه لعملية التقويم والتقييم، واحيانا يحدد مكامن القوة والضعف فيه قبل تقديمه نصا.. بل احيانا يكون للشاعر رقيب نقدي يتقدمه في كتابة النص فيمنعه من الانحراف الى مناطق شعرية لا يقبل بها هذا الرقيب الخفي ولا سيما حين يكون مدججا بالوعي بفحوى الكتابة الشعرية وجدواها وبقيمة تاثيرها واضافتها الى التراث الشعري.

ولكن هذا الناقد الخفي يكون معنيا بنص الشاعر الذي يسكنه فقط.. فاذا طور الشاعر ادواته النقدية ووسع من افاقه في علم النقد والتحليل والرصد والمقارنة

والاستكشاف فان ناقده الخفي سوف يخرج من معطف الشاعر ويعلن عن نفسه. وسيكون هذا الناقد اقرب الى تحسس الابداع في العملية الشعرية لانه خرج من موقدها فهو اعرف بحرارتها كما انه جاء من منابعها فهو اقدر على معرفة مكامنها ومسالكها الخفية..

ولكن هذا الشاعر الناقد لا تتكامل ادواته النقدية حتى تستقر تجربته الشعرية وتبدو ملامحها واضحة، أي ان الذي ياتي اولا هو الشعر بمعاناته ومخاضاته وانجازاته التي تتحقق من خلالها التجربة الشعرية لهذا الشاعر ثم ياتي بعدها وعي التجربة بعد ان خاضها وتاملها وقارنها بغيرها وكون من خلال هذه التجربة مقياسا يستطيع بواسطته ان يقيم نصا شعريا او تجربة شعرية اخرى..

وهذا هو فضاء النقد التطبيقي الذي يصل اليه الشاعر بعد عبوره فضاء الشعر او تمثله له.. ولكن الصفة الجديدة لهذا الشاعر وهي – الناقد – لا تلغي طبعا الصفة الاولى – الشاعر – بل تركزها وتكثفها وتدفعها الى فضاء ارحب من فضاءات الشعر..

وقد عرف عن بعض الشعراء رؤيتهم النقدية التي اثبتت حضورها ودورها في عالم النقد مثل «اليوت» و«تشيلي» و«كولردج».. عالميا وعلى المستوى العربي عرف بعض الشعراء بدورهم النقدي مثل «ادونيس» وقدرته على التحليل والتنظير، وفي التجربة العراقية من جيل الرواد عرفت الشاعرة نازك الملائكة بالدراسة والتحليل والنقد فضلا عن كونها رائدة من رواد الشعر الحر.. وغيرها كثيرون من الاجيال اللاحقة، بل ان سنوات التسعينات والمرحلة الراهنة ابرزت هذه الظاهرة بقوة – ظاهرة الشاعر الناقد – واعتقد ان السبب يكمن اولا في غياب او سكوت بعض النقاد – النقاد الذين كانوا في العقود السابقة يسارعون لقول رايهم في النتاج الشعري الجديد، لذلك افرزت الضرورة الادبية صفة الشاعر الناقد أي ان الشعراء لم ينتظروا اولئك النقاد لينزلوا هم ومناهجهم من برجهم العاجي ليقولوا كلمتهم

السحرية بل ان الشعراء اقرب الى هذه الكلمة – السحرية – منهم حيت يتطلب الامر ذلك..

وثانيا اعتقد ان السبب يكمن في انكشاف علم النقد وتيسر ادواته بعد كثرة المصادر والمناهج التي تكرست خلال العقود الاخيرة ولم يعد النقد علما بحتا بل صار ثقافة ادبية وحرية يمكن ان يمارسها الاديب او الشاعر من خلال ارائه ا وانطباعاته بعد ان انكسرت القيود الاكاديمية الجامدة للنقد.

اما صفة الناقد الشاعر فهي صفة لا تقل اهمية عن سابقتها ان لم تكن اكثر فعالية واستقرارا ورصدا لحركة الشعر وانعطافاته، وتوغلا في تطبيق مناهجه النقدية.. وهؤلاء هم النقاد الذين بداوا بداية شعرية ثم ما لبثوا ان وجدوا انفسهم وتاثيرهم الفاعل في العملية النقدية واختصوا وتعمقوا بها منطلقين من جذورهم الشعرية ومن امثلتهم عالميا «ماكلش» و«سي دي لويس» وفي النقد العربي القديم «ابو الهلال العسكري» صاحب كتاب «الصناعتين» الذي له ديوان شعري محقق.. اما امثلتهم في النقد العراقي فكثر منهم «طراد الكبيسي» و«ماجد السامرائي» و«حاتم الصكر» والدكتور «مالك المطلبي» وغيرهم كثير من الاجيال اللاحقة اما جيل التسعينات فما زال نقاد المستقبل منهم شعراء لم ييئسوا من الشعر بعد!

وهناك الناقد – الناقد أي الذي ياتي الى الشعر من خارج منطقته أي من منطقة العلم فيسلط اضواءه ومناهجه النقدية على النص الشعري ليضيء قيمته الفنية والموضوعية وهؤلاء امثلتهم كثيرة ففي الادب العراقي مثل الدكتور «حسين سرمك حسن» والدكتور «بشرى صالح موسى» و«عباس عبد جاسم» وغيرهم.. أي ان النقاد ثلاثة انواع شاعر ناقد وناقد شاعر وناقد – ناقد..

شاعر الكون من رسالة الى جمال جاسم امين

يا «جمال».. روّض اللغة فان لغتنا العربية مجموعة اسود تحرس قلعة الشعر.. فحاول ان تصل الى البئر المقدسة وتجلب الماء من هناك، و لاتقبل الوصايا على الشعر فكل قصيدة حقيقية هي ريادة ومرحلة جديدة..

واسكب من تجربتك الحياتية في قالب الشعر ليسمع الاخرون صراخ التراب وبكاء الهواء ولهفة الماء.. فنحن خريجو ملاجئ وضعنا الحروب تحت قمصاننا تنزهنا على السواتر الامامية وتسكعنا في الارض الحرام..

لقد الفنا الموت كثيرا حتى لعب معنا الدومينو وركب معنا في سيارات الارزاق.. وعشش في خوذنا لكن عصافيره التي كانت تنقر في رؤوسنا لم تمنعنا من التفكير بالشعر والزمن الاتي.. كنا نراهن الموت على الحياة لذلك كان يخسر معنا في لعبة الدومينو..

نحن جيل الثمانينات حتى سماؤنا خالية من الطيور لانها مشغولة بمغازلة الدخان ومضاجعة النيران لكي تصبح مثل الارض الحرام السماء الحرام..

حين تكتب قصيدة فتصور نفسك شاعر الكون،

واجلس على قمة زمكانية لتستشرف بها الاحداث،

وضع كل عذابات وافراح العالم في صدرك،

وضع في فمك صيحات القيعان العميقة وتعرَّ الا من ضميرك،

واحمل معك سوطين سوط الجنون وسوط الحكمة لانك ستحتاجهما كثيرا في طريقك، وحاول ان تستبسل في الالم وتضع على راسك شمسا وان كانت سوداء!

ولتكن اقدامك عجلات عمرها ستة الاف سنة..

ولتدفعك الى فضاء القصيدة صرخات الغرقى واسرار الطين وتاوهات المخاض، وحاول ايضا ان تتخلص من جاذبية الارض لتصبح اثيرا وسرمدا..

وضع على كتفيك الجنوب وانظر الى القلم حين تكتب

فان راسه الاول سيكون على الورقة اما راسه الثاني فيكون عند باب قلبك لتشارك الورقة في دورتك الدموية فيصبح دمك حبرا على الورق عندئذ سيبتلى به القراء.. وهكذا ستقلق قارئك لان الشعر هو الاقلاق والابتلاء،

وهو الحبر جين يكون دما!

هكذا عليك ان تتقدم الى القصيدة حيث لا شفيع سواك!

فان الشعر ياصديقي هو فاسك التي تحاول ان تحدث بها شرخا في جدار الزمن..

كن الابن البار للحضيض!

فان القمم تخاف الحضيض اما هو فلا يخافها لانه القاع الذي ما بعده قاع..

حافظ على دهشتك فانها طفولتك المستمرة وفي الوقت ذاته لا يعجبك العجب لانك تسبح في فضاء المعجزة

فلا شيء سيباغتك وانت ترتدي عباءة الحضيض والمعجزات!

واعلم انه لاشيء هناك.. لا نجم في افق، ولا حبل على شاطئ

فخذ نجومك وحبالك معك فانها رحلة اضاءة وشد..

وضع الهور في جوفك، وانبت على تربة جسدك القصب والبردي وجذوع النخيل

فحين تدخل حرائق الزمن سوف يشتعل جسدك

اما روحك وقلبك فهما معتصمان بالماء لذلك سوف يذهل الاخرين تلذذك بالنار لانهم لا يعرفون ان هذا الجمر جذره الماء!

تحزم بنورك القديم - ياصديقي - فان الظلام لا يكف عن قتالك..

وابتكر معانيك فان المعاني ليست مطروحة في الطريق - مع الاعتذار «للجاحظ» - فالمعاني هي المشاعر المستجدة والخيالات والاحلام المكبوتة..

وهي الازمنة التي تكدست على عتبة قلبك..

وهي الحيوات التي انتشرت في قاعك على هيئة تعابير تتطلع الى ان تكون قصائد فانفخ بها لهيبك واسكب بها دفقك المكنون لتصنع فخار الكلمة وطين الشكل وهالة المعنى..

انها عملية خلق ياصديقي فاصنع كونك!

ان ماساتنا كشعراء اننا لا نستطيع ان نمسك عصا الزمن الزئبقية من وسطها لذلك اخترعنا عصا الشعر!

لذلك ابتكرنا مواقدنا الخالية من الرماد رغم اشتعالنا فيها

واحتراق رغباتنا المستمر بها..

فهكذا حين تحترق الايام والسنين سوف لا يغمرنا رمادها لاننا اصحاب مواقد خاصة ولاننا لبسنا درعا من العذاب ضد الرماد..

انه الالق الموجع والالم المضيء.. فيا «ارض ابلعي ويا سماء اقلعي» فما هي الا صولة للروح قبل قرارها وشهقة للرؤى تحت عرش الله الابدي - بحر الخلود الذي يترامى فوقنا نحن الذين ننتظر نزول قطرة من هذا البحر فوق صحراء ايامنا فنحن الشعراء فقط ندرك ان عصفورا على شجرة بعيدة خير من عشرة في اليد.

فكن معي يا صديقي في رحلتي الصحراوية بانتظار تلك القطـرة والبحـث عـن ذلـك العصفور..

انني اراهن – فيما اراهن – على اقدامـك الرملية.. اقدامـك المشاءة..

فانه توغـل في حرمة الصحراء..

الصحراء التي قال عنها بلزاك:

هي.. الله بلا بشـر!!

* ١٩٩٩

حوارات في الادب....

طحين بلا جعجعة

الحوار فراش منبسط لتبادل الاراء وفضاء مفتوح لتحليق الافكار في عالم العقل والتامل والتجربة الابداعية.. بل ان اهمية الحوار تتسع وتتاصل حين يكون المتحاورون ادباء او شعراء او مفكرين يدلون بدلائهم في ابار التجارب العميقة فينهلون من ماء المواهب الصافي المستقر في اعماق الذات المبدعة فيراه الاخرون – القراء – تاريخا موثقا للرؤى ومرآة عاكسة للفن وميزانا يزنون به ثقل التجربة وخصوصيتها..

غير ان فضاء الحوار بعمقه واتساعه يعتمد على جانبين او صوتين، الاول هو المحاور – بكسر الواو – وقدرته على الاثارة والتحفيز واستنباط مكنونات التجربة المحاورة والوقوع على الثيمات المهمة فيها والغوص الى المفاهيم التي تقف وراءها أي حسن اختيار الاسئلة المتسمة بالتركيز والعمق والتكثيف والشمولية والمباغتة احيانا..

والجانب او الصوت الثاني هو الشخصية المبدعة المحاور – بفتح الواو – فكلما كانت تجربته ذات غنى وعمق واهمية كسب الحوار بعدا معرفيا وافقا ابداعيا اوسع.. وكلما كانت هذه الشخصية – المحاورة – متكئة على جدار سميك من الوعي والثقافة ومتسلحة بالفهم الموضوعي والفلسفي لمدار تجربتها كذات مبدعة ومدار العقل الابداعي الذي تكتب او تتحرك فيه كان الحوار ارصن وأكثر ثراء بل تصل الاجابة على الاسئلة الى مستوى المرجعية لدراسة الشخصية او ابداعها. بل ان بعض الاجوبة الحوارية تكون اشبه بالمقالات او الدراسات التحليلية لانها صادرة عن ذات مدججة بالوعي والخبرة قادرة على سحب السؤال او جوابه الى دائرة افكارها

وصبغه بلون نظريتها و مفاهيمها للادب كالقصة والشعر.. الخ.

من هذا المدخل تبرز اهمية كتاب «حوارات في الادب» لمؤلفه «رياض عبد الواحد» حيث نقف فيه امام احدىٰ عشر شخصية ادبية فيما يشبه الندوة الثقافية الادبية او الاستفتاء او الاستبيان الادبي ذلك لان الاسئلة الموجهة لكل الشخصيات تكاد تدور حول محاور مشتركة هي في صميم التجربة الشعرية والقصصية بعيدا عن المداراة والمجاملات.. وكان المؤلف – المحاور – يريد ان يوصل الىٰ القارئ اراء هذه الشخصيات بقضية ما.. كلا حسب وجهة نظره و زاوية رؤيته الىٰ الابداع والحياة والوجود.. انه امتحان ولكن الممتحنين فيه توزع كل منهم في قاعة منفصلة بل كل منهم في زمن..!

فدارت رحىٰ الاسئلة حول محاور مثل: لغة الشاعر او القاص الخاصة به، تأثره بالظروف والتحولات السياسية والثقافية من حوله، ازمة الشعر وازمة النقد، التراث والمعاصرة والحداثة، علاقة الشاعر او القاص بالمرحلة والقارئ، الحرب وظلالها علىٰ الكتابة، وايقاع الشعر وايقاع الحياة.. الخ.

وكما تشترك الاسئلة بمحاورها فلا بد ان تشترك معها الاجوبة او قسم منها فنقرا اراء متشابها ومتفقة تقريبا لكل من «نزار قباني» و«محمد الفيتوري» و«الياس لحود» و«كاظم الاحمدي» و«محمد خضير» و«كاظم الحجاج» و«هنري زغيب» حول موضوع علاقة الشاعر او القاص بالظرف التاريخي وحركة الواقع وان لا يكون هذا الشاعر او القاص محايدا وخارج دائرة الحدث او القضية التي يعيشها شعبه وتمر بها مرحلته.. لان المبدع هو ابن الظرف التاريخي وهو وان تفرد بصوته ضمير المجتمع والامة..

كذلك يشترك كل من «محمد الفيتوري» و«نزار قباني» و«هنري زغيب» و«محمد خضير» و«كاظم الاحمدي» و«علوي الهاشمي» و«اديب صعب» و«احمد المديني» و«مطاع صفدي» في ان لكل شاعر او قاص لغته الخاصة او بصماته التي تميزه في

الكتابة.. كما يشتركون في اهمية ارتفاع الكاتب الى مستوى الحدث.. وكذلك في قضية امتداد او انبثاق النص من رحم التراث واعماقه حتى افاق المعاصرة وحدود المستقبلية الخاصة به، وكذلك قضية اناقة اللغة وغيرها من المواضيع التي تخص شكل النص او مضمونه.

وبما اننا بصدد الكلام عن الحوارات ككتاب وجهد تاليفي او تجميعي او كاراء للشخصيات المحاورة فيه.. فلا بد ان نبقى في فلك المؤلف وطريقته في ادارة الحوار واثارة الافكار واستخلاص زبدة التجربة من الشخصية المحاورة.. وغيرها، وان نسجل له او عليه بعض الملاحظات من باب الاحتفاء او الاهتمام بهذا الجهد الذي يتميز بالصبر والاناة والوعي.. لان «رياض عبد الواحد» واحد من المحاورين المعروفين من امثال «ماجد السامرائي»، «عمر رشراش»، و«ناظم السعود»، بل هناك شعراء معروفين مثل «خالد علي مصطفى»، «حسين عبد اللطيف»، «خزعل الماجدي»، «حسين الحسيني»، او قصاصين مثل «احمد خلف» و«عالية طالب».. او نقاد مثل «حاتم الصكر» وغيرهم من المحاورين الذين جعلوا من الحوار الادبي فنا ومرجعا للدارسين والباحثين عن تجارب المبدعين وآرائهم.

من الملاحظات التي نسجلها على الكتاب او المؤلف:

١. كان من الافضل والاعم للمؤلف ان يحاور شخصيات ادبية مبدعة عراقية اخرى وان لا يكتفي بالشخصيلت البصرية فقط.

٢. زمن الحوارات كان في الثمانينات فقط ولا ضير اذا اضاف المؤلف حوارات اخرى في التسعينات و لا سيما بعد ان تطورت مقدرته الحوارية والثقافية فالكتاب ليس من نوع الاعمال الادبية كالقصة مثلا التي تتحدد بافق زمني معين..

٣. بعض الحوارات اخذت طابع السرعة والقصر رغم اهمية الشخصية المحاورة

واستطيع ان اعزو هذا الى ان اغلب هذه الحوارات اجريت في المرابد الشعرية حيث تكون فرصة اللقاء قصيرة ومحدودة..

٤. كان من المناسب ان توضع مقدمة للكتاب توضح طبيعة هذه الحوارات واللقاءات واسباب اختيار هذه الشخصيات دون غيرها.. وغيرها من التوضيحات التي يتطلبها عمل كهذا.

اما النقاط التي تحسب للمؤلف فهي كثيرة اهمها انه قدم لنا كتابا باثني عشر مؤلفا.. باراء شاملة ومركزة حول مواضيع وافكار هي في صميم الواقع الادبي العربي المعاصر.. وقد شكلت بعض كتب الحوارات الادبية مراجع مهمة في الادب العربي مثل كتاب «اسئلة الشعر» لـ«منير العكش» او كتاب «س. ج» وهي الحوارات الادبية مع الناقد «علي جواد الطاهر» وغيرها من الكتب التي نامل ان يكون هذا الكتاب «حوارات في الادب» من ضمنها.

بقي ان نقول: مثلما قرانا للمؤلف طوال أكثر من ثلاثين عاما مقالات جادة في السياسة والثقافة والادب ومواضيع نقدية وتحليلية وتراجم مميزة كثيرة للادب العالمي في اغلب الصحف والمجلات العراقية والعربية وكذلك مؤلفاته «البذرة والفاس» وهو كتاب مهم عن الشاعر الراحل «محمود البريكان»، وكتابه المترجم «مقدمة في الشعر» وكتاب للأطفال وغيرها.. نقرا له هذه الحوارات وهي بعض من اهتمامات المؤلف الذي يعمل بهدوء ومثابرة وفعالية، فالرجل يطحن بلا جعجعة! بل ان تاخر ظهور هذا الكتاب كان اما بسبب زهد المؤلف في ان يجمع الثمار الكبيرة التي يسقطها من الاشجار العالية او بسبب انه لم يملك سلة لجمع هذه الثمار..

وهاهو الان يضع بين ايدينا احدى سلاله الممتلئة وهي كما اعلم غيض من فيض هذه الشخصية الادبية المثابرة الدؤوبة المخلصة للابداع حد المرض.. يقدمها لنا في زمن كثرت فيه «السلال الفارغة» كما كثرت فيه الجعجعات بلا طحين..!

قراءة في كتاب (مقدمة في الشعر) لجاكوب كرج

على الرغم من قلة صفحات كتاب «مقدمة في الشعر» للكاتب «جاكوب كـردج» وترجمة «رياض عبد الواحد» الصادر عن دار الشؤون الثقافية ٢٠٠٤ وصغر حجمه فهو يتصدى لمواضيع حيوية وفاعلة في مجال الكلام عن الشعر وطاقته الخلاقة ومكامنه التاثيرية وحدود اللغة الشعرية وفنون الشعر وتحولاته.. وتناول بعض النماذج المهمة من تجارب شعراء معروفين، فقد كان التكثيف والاختصار والتلميح للدلالة والمغزى هو المقود التاليفي الذي يتوسم قارئا ذا صلة ما بقضية الشعر وما آل اليه تاثيره في العصر الحديث وما تبقى من اهتمام به وسط الضغوط العصرية على اهمية الشعر وتضييق مساحته لدى المتلقي المنشغل هو الاخر بضغوط عصره من معلوماتية و تقنية وهموم شخصية وغبرها.. ولكن المؤلف يضع اصبعه على النقاط التي تضيء فهم القارئ للشعر وترسخ علاقته به بعد ان تقلل مساحة ياسه منه.. ففي كل فصول الكتاب يستنتج القارئ بان الشعر هو فن اصيل وهو عصارة العقل الانساني ومتنفسه الارقى في التعبير عن احاسيسه وهواجسه واسئلته ازاء حركة الزمن والوجود، من هنا يجد القارئ نفسه معنيا بالشعر وبهذا الكتاب الذي يثير فيه هذه العناية والاهتمام..

فالكاتب يؤكد الموقع المركزي للشعر في الثقافة الانسانية كونه عنصرا رئيسا وقاسما مشتركا بين الحضارات الانسانية القديمة والاديان كذلك فان الكتب المقدسة مثل كتاب الهندوس واجزاء من العهد القديم وكتاب المزامير وكتاب العمل قد كتبت شعرا. كما ان الشعر هو الكلام المتخطي حدود اللغة الاعتيادية عندما يحاول نقل العواطف والاحاسيس، انه لغة ما بعد الكلمات، ما بعد وضعها التجريدي، أي هو الطاقة التي نفجرها في الكلمات.. فهو يتوجه نحو الخيال عكس

النثر الذي هو اخبار عن شيء.. من هنا قال كولرج ان القدرة على الشعر تتكون من اكثر من حالة عادية، وترتيبا يفوق الاعتيادي.. والشعور العميق والاندفاع. بيد ان الشعر يستدعي استعمالا فنيا وغير عادي للغة، من هنا تتجلى فنونه من استعارة وتكثيف وتشبيه وبلاغة وغيرها.. بل ان جاكوب كرج يعد مدى استغلال الخيال مقياسا لجودة الشعر ويعد الشعر نوعا من الاستكشاف لما وراء قوانا التعبيرية.

ويتناول «كرج» صور الشعر فيوجزها بالتشبيه والاستعارة والرمز.. وهي فنون شعرية متقاربة قد تناولها النقد العربي بالتفصيل واستغرقها بالدراسة فهي ليست جديدة عل قارئنا العربي غير ان الجديد فيها ان الكاتب يربط هذه الفنون بتركيزه على موضوع الخيال وقدرة الشاعر على استخدام هذه الفنون، ويعطي امثلة عدة لشعراء مثل «روبرت ريدجر»، و«اليوت»، و«وليم بتلر» و«اديث ستويل» و«درايدن» وغيرهم.. ويرى «كردج» ان الاستعارة قد تكون احيانا قطعة شعرية كاملة فتكون استعارة واسعة كما هي عند «ماثيو ارنولد» او قد تكون استعارة كامنة وهي ان يستخدم الشاعر الاستعارة دون ان يذكر النص الذي يقارن به. ويناقش كردج هذه المقارنات الخيالية كوسيلة تعبير وطرق وصول للافكار على ان اغلب العمليات الاعتيادية للفكرة الشعرية هي المقارنات الخيالية والتشبيهات والاستعارات والرموز التي تستعمل للتعبير.. غير انه يقف عند حدود هذه الفنون فلا يتطرق الى الصورة الشعرية والمجاز والتكثيف غيرها من فنون الشعر الحديثة ويكتفي بالقول ان الشاعر مستعد ان يذهب بعيدا من اجل البحث عن المتماثلات، بل هو يعد الصورة الشعرية تحصيل لهذه المقارنات الخيالية.. ثم يقترب «كردج» الى طبيعة الشعر من خلال مادته الاولية التي هي اللغة فيتعمق في خصوصية لغة الشعر وطاقة المفردة التي تستطيع موهبة الشعر استغلالها وتفجيرها عبر تشذيب وتهذيب الكلمات المستخدمة وحسن اختيارها ضمن السياق الشعري فتكون مهمة الشاعر ان «يخلق اعلى قدرة ذاتية للكلمات» فياتي اختيار المفردة عبر رؤية شعرية خاصة

وكدح فكري بل ان «كردج» يصف اختيار المفردة بمعاناة كبيرة يمر بها الشاعر فيعطي امثلة لشعراء مثل «كولرج» و«ملتون» و«شيلي» على الدقة والشفافية وحسن اختيار بعض المفردات التي يصعب وضع مفردة مرادفة مؤدية لنفس دور المفردة المختارة في السياق الشعري.. او نفس درجة الاقناع الفنية.. على اساس ان الكلمة الصحيحة تسدي خدمة كبيرة للشعر بل ان قيمة الشعر لا تكمن في اختيار الكلمة المناسبة بل في خلق تعابير مناسبة لها كما يقول «كردج» وبهذا الاختيار وجمالية السياق الشعري للكلمة يجعل منها قطعة طمي يتصرف الشاعر بنحتها وفق ما يريد فتغدو الكتابة الشعرية تشكيلا فنيا بالكلمات فالسياق الفني للكلمة قد يجعل منها استعارة وصورة توسع مساحة الفعل الشعري في القصيدة. ويوسع «كردج» المساحة الفنية للكلمة بذكره ان الكلمات تذكر احيانا بتجارب واشكال عاطفية عبر دلالتها ومغزاها. وهنا يفرق «كردج» بين الدلالة والمغزى على ان الشاعر هو الذي يثير استعمال الكلمات ذات المغزى غير الناثر الذي يعتني بصورة رئيسية بقدرات اللغة الدلالية، فان الكلمة مهما تعددت مرادفاتها ودلالاتها فلكل مفردة وقع خاص واستعمال معين، فمثلا نحن نعرف للموت اسماء عدة منها: الاجل، المنية، الردى، الوفاة، الحمام.. لكن لكل مفردة منها موقعها في الاستعمال الكلامي ولاسيما الشعري منه، بل احيانا نصف موت أحد بالرحيل او المصرع او المقتل او الفراق الاكبر... حسب المؤدى التعبيري وفاعلية هذه المفردة المرادفة في السياق، فالشاعر يراعي هذه الفاعلية الدلالية كما يراعي التناغم الحروفي والصوتي بين الكلمات والتناغم الايقاعي وغيره ضمن تشذيب وتهذيب المفردة لكي يضعها في سياقها الشعري الامثل.

وينبه «كردج»الى ان الاستعمالات الفائضة عن المغزى للمفردة لا يعطيها قوة شعرية بل قد يسلبها بريقها الشعري فالشعر لا يكمن في استعمال كلمة «مدمر» بدل «مؤلم» او «فرح طاغ» بدل «سعيد»، بل ان السياق الشعري هو الذي يستدعي هذه

المفردات ومرادفاتها ويضرب مثلا في مقولة «شكسبير» «الحياة حكاية يرويها ابله» والدقة التعبيرية فيها دون أي فائض في المغزى.. كأن نقول «حكاية فارغة» او استعمال تضخيمات اخرى للعبارة. وأحيانا يستخدم الشاعر الدلالة الاعتيادية وبتوكيد وتعزيز المعنى كفول الشاعر:

(التمثال ساكن، على جانبيه،

يبدو انه متجمد..)

او يقول شاعر اخر: (مطرت السماء حتى ابتل ماء النهر)

ويوافق «كردج» راي «ارسطو» بان «احتواء الكلمة على التناقض يحملها كثيرا من المعنى» ويضرب مثلا بقصيدة «هاردي» عن الاصطدام الماساوي للسفينة العظيمة «تايتانك» حين كتب قصيدته والسفينة قيد البناء قائلا:

((هيأوا قرين الشؤم لها،

انها كبيرة الانشراح

صورة ثلج، لزمن بعيد منفصل))

فتضمين الشوم كقرين اصبح اكثر تاثيرا بالتناقض مع الدلالة.

كما ان حقائق علم اللغة تعقد مهمة قراءة الشعر كما يراها «كردج» لان كلمات اللغة الانكليزية لا تبقى ثابتة لذلك يصعب قياس ظل المعنى المضبوط لها فكثير من الكلمات زحف معناها الى كلمات اخرى. من هنا تكمن بعض صعوبة الشعر الانكليزي ولا سيما القديم منه. وهذه الاشكالية اللغوية لا يعانيها قارئ الشعر العربي مثلا عدا قاموسية بعض المفردات التي انحسر استعمالها..في حين ان قليلا من الكلمات الانكليزية مثلا تحتفظ بالمعنى بعد مرور مئات السنين.. ومن طرح «كردج» نستنتج ان قارئ الشعر الانكليزي القديم سوف يبحث عن لغة اخرى

ضائعة ضمن اللغة الواحدة، لغة كلمات هاجرت معانيها، في حين ان في اللغة العربية تكريسا للحفاظ على ثبوت المعنى ضمن الكلمة بواسطة الثبوت القدسي واللغوي الموروث للقران الكريم..

اما عن طاقة الشعر.. فاذا قال الشاعر الروماني «هوراس» بان للشعر وظيفة التعليم، ووظيفة ادخال السرور الى النفس فان كردج يرى ان للشاعر عددا واسعا من الوظائف ولعله يحاكي ارسطو بان العنصر الاخلاقي اقل وضوحا فهو يحتل مكانه مع العنصر الجمالي والعقلي.. كما انه يرى ان الشعر اصدق في ارخنة الحدث ووصف تفاصيله المنسية لحيويته وصدقه وقربه الى النفس. بل ان الشعر يمكن ان يكون مصدرا للمعلومات لاصيلة والاشارة الى الحقائق غير المرئية في التاريخ ويستنتج بان الشعر ثمين لانه يساعد على اضفاء تعليق واضح لانه تجربة حقيقية.. على اساس ان الشاعر يتبصر أكثر مما يبصر فيستخدم اسلوب الخيال لسير التجارب. بل ويذهب «كردج» الى ان الشاعر يستطيع ان يجد الحلول الجديدة لاغلب مشاكل الوجود، ويستطيع ان يقرب الانسان من الطبيعة ويعمق علاقته بها كما فعل «ووردزورث» ويوسع سعادته بها بل ان الشعر يمكن ان يكون مدخلا لتنسيق الامور المشوشة روحيا كما اشار «اليوت» الى ان الاضطراب النفسي الذي يسود المجتمع هو في الاساس اضطراب روحي.

كل هذا يعني ان الشعر عند «كردج» يؤدي وظائف فلسفية ونفسية وتاريخية ولغوية وتعليمية، ويدخل في التفاصيل الدقيقة المهملة في الجوانب الانسانية..

ان كتاب «مقدمة في الشعر» يثير الاسئلة حول وظائف الشعر وطاقته الخلاقة وتفجيراته اللغوية وغيرها عبر لغة مبسطة استطاع المترجم «رياض عبد الواحد» ان يحافظ على نقائها وحيويتها ويجعل من الترجمة قبلة حقيقية بين لغتين..

مسـرحية نار من السماء

لغة الجسد وطاقته التعبيرية

على خشبة المسـرح تتكاتف الفنون وتتشكل اغصانها لتكون شجرة الرؤيا وهالة البوح.

انها المواجهة الحية بين الفعل وردة الفعل بـين الصـوت والصـدى، بـين العيـون المراقبة والعيون المتوجسة الحالمة.. حبل مشدود بـين طـرفين مادتـه اللغـة وسـحره القدرة على التعبير...بالكلمات او بالحركة الادائية التي توصل هذه الكلمات..

اذن فهو فضاء الكلمة الذي تسبح فيه الافكار والهواجس، وتتدفق به الرؤى عبر حوار مشحون بالامل في توصيل الرسالة الفنية والمعرفية التي ينهض بهـا المسـرح الجاد.. فقد بني العمل المسـرحي على الحوار، والحوار مادته اللغة،

فماذا اذا غابت اللغة، وانفرط عقد الكلام، وصـار الـنص فراغـا فلـم يبـق عـلى الورقة البضاء سوى عنوان المسـرحية واسم المؤلف طبعا؟

فما هو بديل الكلام واي روح تتفتح في جسد الصمت ليقول المسـرح شـيئا بعـد ان تنحّت عنه اللغة بجلالتها؟

هل يتكلم الضوء ام يتكلم الظل ام الموسـيقى، ام يفصـح الـديكور الجامـد عـن حدث ما في زمان ومكان ما؟

ام ان البطل الذي تنازل عن فمه سـيقول لنا الحقيقة في مسـرح فصل فيه الانسان – البطل عن صوته فلـم يبـق سـوى خطـاب الجسـد المـدمج بالضـوء والموسـيقى والمؤثرات التشكيلية الاخرى..

ولكن كيف يتكلم الجسد..؟

هذا ما اجابت عليه مسرحية «نار من السماء» لمؤلفها ومخرجها «علي طالب» الذي قدم مسرحية بلا نص لغوي فكان النص هو خشبة المسرح وما احتوته من قدرة ادائية من قبل الممثلين ومن مؤثرات فنية مسرحية اخرى..

ان مسرحية من هذا النوع يكون للاخراج الدور الرئيس فيها كنص مسرحي حيث ان المؤلف لم يؤلف نصا ولم يقدم حوارا فلم يبق من ظلال التاليف على الخشبة سوى الفكرة التي هيئت الارضية الدلالية والايحائية للعمل المسرحي كما يكون للممثل دور رئيس ايضا رغم انه لايقول شيئا عبر الحوار المسرحي المعتاد ولكنه سيقول اشياء من خلال حركة جسده وطاقته الكامنة على التعبير من خلال الاداء الجسدي والحركي.. ان غياب المؤلف او نصه المكتوب عن الفضاء المسرحي عوضه الحضور الكثيف للمخرج والاداء التمثيلي حيث تكلم الجسد بمستويات عدة... منها لغة العضو الواحد من الجسد.

فاليد وحدها اشارت الى بدء الخلق وتحطيم جدار بيضة الوجود..

واستقبلت الحياة برعشتها الاولى وانهارها البكر واليد ايضا تشابكت واشتبكت وعانقت وبذرت وحصدت، بل كل اصبع منها استطاع ان يقول شيئا فالبنان اتهم وحدد ووعد وانذر.. فكم من كلام نحتاج لكي نقول ما قاله البنان في لحظات توهج وانسجام؟!

او ما قالته اليد وهي تؤدي ضمن – تقنية الجسد – رسالتها الابداعية حتى صارت اليد وحدها بطلا!

بل ان ضلعا من جسد « ادم» في المسرحية استطاع ان يعلن الحياة عندما خرجت منه حواء و تدفق نهر الحياة من بين اقدامها، وهكذا تكلمت العيون والصدور والقلوب والارجل الخ.

اما المستوى الثاني للغة الجسد فقد كان لغة اعضاء الجسد الواحد مع بعضها حين

تناغمت هذه الاعضاء وانسجمت بمرونة فنية عالية فقدمت خطابا باهرا تتضح فعاليته من خلال الاداء الحركي المفعم بالموسيقى لينهمر عبره نشيد الجسد وهو يتسامى في خطابه الاثير.

والمستوى الثالث هو تناغم الاجساد – الابطال مع بعضها لتعطي تشكيلات مختلفة تعبر عن روح اللحظة التاريخية التي تحاول الرسالة المسرحية الامساك بها عبر شراك الاجساد التي هيئت لاصطياد الزمن فكانت هذه الاجساد تمثل قوى الخير وقوى الشر ومكامن الصراع.. فيكفي ان يحاول جسد الرجل وجسد المراة ان يلتقيا على بساط الخصب والنماء مع الجدب والصراع المستمر من اجل البقاء، ويكفي ان تعبر حركات جسدين يتقنان لغة الجسد عن قصة قابيل وهابيل المتجددة عبر العصور. بل تكفي حركات اربعة اجساد تجيد التعبير عن ملامح الشيطان امام عشرة اجساد ترتدي براءتها ومشروعية بقائها وانسانيتها،

تكفي حركة هذه الاجساد متجمعة ومتكاملة مسرحيا لتعبر عن صراع الخير والشر والظلام والنور، وقدرة الشر – رغم قلته – على تدمير هرم الحياة وتحويلها الى رماد اسطورة لولا نسمة الخلاص الربانية المتمثلة بجسد اخر يحمل لغته المسرحية معه.

اما المستوى الرابع فهو حركة الجسد وتداخله وتناغمه مع ما حوله من مؤثرات يعتمدها المسرح «ابو الفنون» مثل الموسيقى كايقاع زمني وفكري ورؤيوي.. عبر سلم يرتقي عليه الجسد ليصعد الى فعله الخطابي المؤثر، وكذلك تناغم الجسد مع الاضواء والظلال والديكور والالوان وخشبة المسرح و ستارته... الخ عبر هذه المستويات الفنية ابتكر الجسد لغته و فجر طاقته على التعبير في مسرحية «نار من السماء» عبر مخاطبته الجادة لجمهور النخبة كرد فعل درامي عميق والجمهور العام كظاهرة مسرحية تحاكي النفس الانسانية في كل تطلعاتها وتحليقاتها و بساطتها.. بل استطاع ان يخلق لغة عالمية لا تحتاج الى الترجمة مثل لغة الرسم والنحت

والموسيقى.. مثل لغة الماء والقمر والشمس والشجر والحجر!

فقدم المؤلف والمخرج والممثلون من خلال الرقص الدرامي والمسرح الصامت – كلاما – والناطق فعلا.. قدموا عملا فنيا مؤثرا ممكن ان يعرض ويؤدي مهمته الانسانية والابداعية في أي مكان من الارض.. حيثما يوجد انسان حي، حيث تتفق كل اللغات وتنصهر في بوتقة الجسد عندما يصبح لغة مادته الفن الاصيل القادر على مخاطبة الانسان في كل مكان وزمان عبر لغة الجسد العالمية.

ان مسرحية «نار من السماء» هي قصيدة ولوحة وقصة ورواية وسمفونية عبرت حدود الجغرافيا والتاريخ بعربة الابداع العراقي الاصيل من خلال القدرة الفنية الشابة التي يمكن الرهان عليها وتقديمها للعالم كصورة يفتخر بها..

واخيرا ان المسرحية قدمت الصراع الازلي بين الخير والشر عبر مستويات فنية وتاريخية عدة، مؤكدة انتصار الانسان الابهى على قوى الظلام حيث يتنامى النور في نفس هذا الانسان فتعانقه لحظة الخلاص حتى في ابعد المهاوي عذابا وتضحية..

* نشرت في مجلة الف باء في ٢٧ / ٢ / ٢٠٠٢

مستويات الجمالية في نهج البلاغة
مجس نقدي لتحسس شعرية النثر

يتجلى نهج البلاغة بمستويات جمالية عدة، وبكوامن فكرية تصب في مجالات الحياة المختلفة او بالاحرى في خلاصاتها.. فهو - النهج - كالنهر الكبير الذي تتشعب منه روافد ادبية ودينية وسياسية وتاريخية واجتماعية وتربوية وغيرها.. ولان الامام «علي بن ابي طالب»عليه السلام شخصية موسوعية في الثقافة والعلم ولعلنا نتذكر هنا الحديث النبوي الشريف - انا مدينة العلم وعلي بابها - فضلا عن ملامح شخصية الامام المتسمة بالقيادة والمبدئية والعدل والفقه والشجاعة وغيرها من الصفات الانسانية العالية فهو صاحب لغة ادبية متميزة شكلت نهجا ادبيا واخلاقيا ولعله الشخصية الوحيدة في عصره - فجر الاسلام - ترك لنا كتابا محفوظا كما قال عنه «الجاحظ» في «البيان والتبيين» «ان خطب علي كانت محفوظة مجلدة»..

وحين نقترب قرائيا من هذا النص - النهج - ونتلمس بالعين الادبية الفاحصة سنجد الحيوية والتجدد والقدرة على الامتداد في الزمن من صفات هذا النص ذلك لانه يشتمل على فنون القول الادبي سواء على مستوى النسج والصياغة او البلاغة والتكثيف او المجاز في الاستعارة والتشبيه والكناية وما الى ذلك من فنون اللغة التي كانت وما زالت تعد السمة الاساس التي تجعل من النص قادرا على الثبات امام رياح الزمن.. واذا قيل عن الصورة الشعرية بانها - النفثالين الذي يقي النص من عث الزمن - فان نهج البلاغة بمجمله يشكل صورة شعرية خالدة متجددة عبر الزمان..

من هنا كثرت الدراسات والبحوث ولا سيما في الجانب الاكاديمي منها لاستجلاء مكنونات هذا النص وسبر اغواره الدلالية والبنائية وتلمس جمالياته

ومستويات القراءة والتلقي وقوة الشعرية المكتنزة فيه..

وقد سحرت هذه الشعرية والمستويات الجمالية في نهج البلاغة الشاعر والباحث «نوفل ابو رغيف» فأبحر في هذا السفر الخالد عبر قراءة معمقة ومنهجية ليكشف عن انساق شعرية سواء في شعرية التشكيلات الايقاعية او شعرية المظاهر التركيبية او شعرية الملامح العامة للكتاب في كتابه المعنون «المستويات الجمالية في نهج البلاغة – دراسة في شعرية النثر» الصادر عن دار الشؤون الثقافية سلسلة الفكر العراقي الجديد عام ٢٠٠٨.. بيد ان هذه الدراسة الجمالية للنص لا بد ان تشير الى ما حول النص من بيئة وثقافة وملامح الشخصية المنتجة لهذا النص والمؤثرات او المراجع التي تبدو تمظهراتها في النص كتأثر نهج البلاغة بالنص القراني أي لا بد ان تمر الدراسة بالكلام عن عصر الامام «علي» وثقافته وما قيل عنه وعن نهج البلاغة لذا خصص الباحث المدخل للدراسة والقسم الاول والقسم الثاني لتوضيح هذه المؤثرات معتمدا المراجع التاريخية والرؤية الذاتية الى شخصية الامام من خلال عطائه الادبي على الاقل.. لاننا بصدد قراءة نص ادبي ليس عليه خلاف ما عدا بعض التقولات المغرضة المردودةبحقائق تاريخية دامغة ومصادر موثوقة تاريخيا تشير الى وجود خطب نهج البلاغة في بطون الكتب قبل ان يولد الشريف الرضي جامع الكتاب...

وقد ركز الباحث في دراسته على شعرية النثر في نهج البلاغة شاقا طريقه البحثي باجراءات كشفية مستمدة من المظاهر الفنية الدالة على تلك الشعرية عبر مباحث نقدية توضح الانساق التي تستجمع تلك الشعريات بسياقاتها النصية التي تسطع فاعلية اللغة الشعرية من خلالها..

وبما ان الشعرية هي المحور الرئيس الذي تتجلى عليه المستويات الجمالية للكتاب فقد وضع المؤلف مهادا تنظيريا في معنى الشعرية مؤكدا ومقتبسا بان – الحديث عن اللغة الشعرية مسالة لا تخلو من تعقيد – مميزا بين معنى الشعرية ومعنى الشعر لا كما

يخلط البعض ويعتقد بان الشعرية مشتقة حصرا من الشعر.. بل هي سمة جمالية بكل ماله صلة بابداع مكتوب حيث تكون اللغة هي الجوهر والوسيلة في آن واحد..

ومن هذا الفهم للشعرية يتسلق الباحث سلّم نهج البلاغة واصلا رؤاه التحليلية والنقدية الى ذروة الشعرية عبر انساقها وتجلياتها التي تشع بها لغة نهج البلاغة.. وكما يقول «جان كوهين»: «ان الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة» فان مفهوم البلاغة في الادب العربي يقترب من الكثافة كثيرا أي هي ان نقول شيئا كثيرا في كلمات مقتصدة وبالتالي فهي متفجرة بالمعنى واللغة حين تشحن المفردات بطاقة دلالية وفنية تنقلها الى مصاف اللغة الاخرى داخل النص اللغة الشعرية التي تجعل من النص قابلا للامتداد في الزمن لما تمتلك من قوة تاويلية وطاقة تعبيرية وصورا شعرية تقيه من عث الزمن أي هي كما يقول «ياكوبسن»: «ما يجعل من رسالة لفظية اثرا فنيا!» وان كانت المدونة النقدية العربية لم تغفل هذا المعنى سواء في تلميحات «الجاحظ» او طروحات «قدامة بن جعفر» وصولا الى بحث «حازم القرطاجني» عن قانون فني يجعل النص اللغوي نصا شعريا او توظيف الادوات للشعر ليكون شعرا كما يقول «ابن رشد»..

ومن هذا الفهم للشعرية وتمظهراتها المجازية كالصورة والانزياح والتكثيف واستخدام الانساق النصية كالتكرار والتضاد والتقابلات والتناظر والايقاع وكذلك انساق السجع والجناس بطريقة او اسلوب يجعل من هذه الانساق معززا للشعرية ومؤججا لها من خلال السياق..

يدرس الباحث في المبحث الاول شعرية الايجاز في نهج البلاغة لان الايجاز من سمات النهج المميزة له كنص ادبي بل ان تسمية نهج البلاغة او بلاغة النهج هي بلاغة ايجازية فخذ مثلا قول الامام «علي»: «الحلم عشيرة» كم في هاتين المفردتين من معنى موجز فكما يقول «سي دي لويس» ان الايجاز هو «تركيز ماله اهمية كبيرة في

حيز صغير» ولكن فن الايجاز من فنون القول التي لا تسنح الا لقلة من اصحاب النصوص - كتابا وشعراء - ممن هم قادرون على مسك زمام الايجاز ومعرفة فنونه باستخدام الادوات الفنية المكرسة له كما استخدم الايجاز والانزياح في العبارة التي ذكرناها للامام «الحلم عشيرة» فهذان المبتدا والخبر حققا الايجاز بالتشبيه المصيب لهدفه الدلالي..

وهذا الايجاز يفتح مديات التاويل كما يعلق في ذاكرة المتلقي وفي التفاعل مع طاقة التلقي..

مرة قال «طه حسين» عن شخص تكلم في موضوع ما: قال: «تكلم كثيرا ولم يقل شيئا» فالبلاغة او الايجاز تسحب النص من حيز الكلام الفضفاض الى حيز الاهمية بالمفردات المقتصدة.. من دائرة اللاشيء - حسب «طه حسين» - الى دائرة الشيء المركز جدا المحمول على اكف البلاغة الايجازية التي تميز كتاب نهج البلاغة..

من هنا ركز «ابو رغيف» على تشخيص ملامح الايجاز الذي اعتمد على اشراك اكثر من تقنية جمالية فيذكر شواهد من اقوال الامام وخطبه ومنها «ايها الناس لا تستوحشوا في طريق الهدى لقلة اهله، فان الناس قد اجتمعوا على مائدة شبعها قصير وجوعها طويل..» فيقف الباحث عند هذه اللغة الاستعارية المجازية لمجموعة من الجمل ذات الدلالة المركزة عبر نظام تركيبي يقوم على الايجاز.. فيوجز ملامح الايجاز في القول المذكور للامام عبر ثنائيات عدة منها:

١. ثنائية الانسان الصالح والانسان الطالح.

٢. ثنائية الهدى والضلال.

٣. ثنائية الحياة والموت

فضلاً عن ثنائيات اخرى كالقلة والكثرة او الشبع والجوع او القصير والطويل ويرى الباحث قدرة هذا النص على الانفتاح والاتساع انطلاقا من مجموعة المضامين

التي توفرت عليها شعرية الايجاز.. كما يرى ان شعرية الايجاز تتسم باكتظاظ النصوص بالمحمول الدلالي وقابليتها على الانفتاح والتاويل.. واعتقد هنا ان الظلال النقدية للدكتورة «بشرى موسى» في جماليات التلقي قد وجدت لها متسعا في جهد الباحث «ابو رغيف» لانها استاذته في هذه المنحى التحليلي..

ثم يشخص الباحث شعريات اخرى في نصوص زخر بها نهج البلاغة من خلال الانحراف الفني باللغة عن مسار الجمود والتوقع او ما يسمى نقديا بشعرية كسر النظام سواء من خلال تقنية التقديم والتاخير اوالجمل الاعتراضية.. وقد تناول الباحث خطبة الاشباح للامام لتوافرها على هذا الملمح البلاغي عادا هذا الخرق اللغوي تفعيلا للشعرية على اساس ان اللاتشابه واللاتجانس واللاتقارب تعني الشعرية في جوهرها. كما يقول الدكتور «محمد صابر عبيد»، وقد كان هذا الاعتراض او التقديم والتأخير من السمات الشعرية التي اثارت الجدل لتحقيقها صدمة التوقع بكسر المألوف في فن القول وهنا نذكر بيت «امرئ القيس» الذي يختمه بقوله:«..كفاني ولم اطلب قليل من المال» حيث تاخر فاعل «كفاني» فجاء في مكان مفعول به ولكنه مرفوع فاعلا متأخراً ما اثار حراكا قرائيا.. او بيت «المتنبي» الذي اثار نفس هذا الحراك:

يستعظمون ابياتا نأمت بها

لا تحسدن على ان ينأم الاسدا

حيث اخر المفعول به وجاء كأنه فاعل ينأم..

وغيرها من التقديم والتأخير والجمل الاعتراضية التي تحرك افق التلقي وتسحبه من منطقة الركود الى منطقة التفاعل الحي المستمر مع النص وتحولاته..

اما في شعرية الاستفهام او التحول الوظيفي كما اسماه الباحث «فاني ارى» ان الاستفهام ينطوي على فضاءات شعرية متوالدة و لاسيما حين يتعلق الامر بالتلقي

وجمالياته لان السؤال حبل لغوي مشدود بين طرفي السائل والمجيب أي بين صاحب النص ومتلقيه لان السؤال كنص لا يكتمل الا بعد ان يجد له جوابا – تلقيا – او على الاقل الا عندما يحرك اوتار الجواب في الطرف الاخر وهكذا صار السؤال من التقنيات اللغوية المثيرة للفاعلية الشعرية في النص و لاسيما حين يستخدم هذا السؤال بطريقة مركبة ومحركة لافق التلقي سواء في الصياغة او الدلالة.. فكان السؤال منذ فجر الشعر العربي محركا قرائيا او سماعيا فاعلا ضمن مساحة التلقي فجاء في مطالع قصائد مهمة كقول «عنترة»:

هل غادر الشعراء من متردم

ام هل عرفت الدار بعد توهم؟

او قبله قول المهلهل وهو اول من هلهل بالشعر كما يقال:

نعى النعاة كليبا لي فقلت لهم

مادت بنا الارض ام مادت رواسيها؟

او مطلع الخنساء:

أبنت صخر تلكم الباكيه؟

ليلة لا باكي الا هيه

او قول الاعشى:

ودع هريرة ان الركب مرتحل

فهل تطيق وداعا ايها الرجل؟

او قول «دوقلة المنبجي»:

هـــــــل بـــــــالطلول لســـــــائل رد

ام لهـــــــا بـــــــتكلم عهـــــــد؟

او مطلع «المتنبي»:

اذا كـــــان شـــــعرا فالمـــــديح المقـــــدم

اكـــــل فصـــــيح قـــــال شـــــعرا متـــــيم؟

او سؤال «المعري الفلسفي»:

صاح هذي قبورنا تملا الرحب

فاين القبور من عهد عاد؟

ابكت تلكم الحمامة ام غنت

على فرع غصنها الميادّ؟

وهكذا ياخذ المنحى الفلسفي لبوسا او اتجاها استفهاميا ليشارك المتلقي في فضاء هذا الاستفهام..

وصولا الى «الجواهري» وسؤاله:

اتعلم ام انت لاتعلم

بان جراح الضحايا فم

وما الشعر كله سوى سؤال؟؟

فضلا عن الاستخدام المباغت للسؤال في القران الكريم كمطلع:

﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (١) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ﴾

او السؤال الشعري المتكرر في سورة الرحمن:

﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾

وقد تأثر نص نهج البلاغة باللغة القرآنية واستخداماتها الفنية البلاغية..

كما اغتنم الامام «علي»عليه السلام طاقة السؤال في الجملة الاستفهامية وانطوائها على الشعرية حين فعلها باتجاه التأثير بالآخر واشراكه دائرة الحيرة والاجابة حتى لو كان هذا السؤال بلا جواب ولكنه يخلق افقا مفتوحا للتلقي في مناح متعددة..

كذلك شعرية التوكيد وشعرية الحذف وما يكتنزان من قوة كامنة في التلميح والاشارة ما يضيفان من شحنة بلاغية للغة، وانزياحا عن مألوفية واعتيادية السياق.. فالتوكيد زيادة لغوية إذا أحسن استخدامها اعطت قوة شعرية للنص، والحذف نقص لغوي إذا أحسن استخدامه اعطى شحنة شعرية للنص.. وقد استخدم اسلوب التوكيد في النص القرآني:

﴿إِنَّهُمْ يَكِيدُونَ كَيْدًا، وَأَكِيدُ كَيْدًا، فَمَهِّلِ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا﴾

هذا التوكيد شحن النص ببلاغة لغوية.. وقد ضرب الباحث مثالا لشعرية التوكيد من الخطبة الشقشقية حيث يقول الامام: «وانه ليعلم ان محلي منها محل القطب من الرحى».. لوجود لام التوكيد في مفردة – ليعلم – ومفردة محل المتكررة.

كما يذكر شعرية المعجمة.. على اساس ان المعجم ثراء لغوي و لا سيما اذا استخدم المؤلف مفردات منسية او غير مفعلة تداوليا ولكن حين توضع في سياق لغوي دلالي وفني وبتناغم حروفي فاعل يجعل منها مشعة لغويا فيعاد استخدامها بقوة.. هذا فضلا عن المعجم الاخر غير اللغوي كالمعجم المكاني ومعجم الفاظ الطبيعة ومعجم الاعلام ومعجم المناسبات والموضوعات ما يجعل النص الذي يستخدم هذه المعاجم مرجعا تاريخيا وبيئيا ولغويا للاعلام والاماكن والمناسبات وغيرها..

وبعد دراسة المظاهر التركيبية ينتقل الباحث الى المظاهر الدلالية أي الى عمق النص بعد ان درس تراكيبه الخارجية.. على اساس ان النص تركيب زائد دلالة او مبنى ومعنى فيدرس المعنى على انه اما لغة حقيقية او لغة مجازية أي ينتقل من شعرية المباني الى شعرية المعاني وكما يقول «ابن جني»: «ان الحقيقة ما اقر في الاستعمال على اصل وضعه والمجاز ما كان خلاف ذلك» ففي الدلالة المجازية تبرز اولا شعرية التوازي الدلالي امتدادا من التوازي في المعنى الى التوازي في البنية الى توازيات صوتية في القافية والايقاع... وكثيرة هي النماذج من خطب واقوال نهج البلاغة التي تحتوي على ظاهرة التوازي بشحنتها الشعرية المتصاعدة منها قول الامام «علي»عليه السلام: «الا وان الخطايا خيل شمس، حمل عليها اهلها، وخلعت لجمها فتقحمت بهم في النار، الا وان التقوى مطايا ذلل حمل عليها اهلها واعطوا ازمتها فاوردتهم الجنة حق وباطل..».

لما يحفل به هذا المقطع من تقابلات وتضادات دلالية لفظا ومعنى..

وثانيا شعرية التجاورفي نصوص نهج البلاغة التي تعتمد التعالقات النصية بطريقة جمالية معززا هذا التعالق بالاستعارات المتوالية والكنايات التي تجعل من لغة المجاز قائمة على علاقات التجاور والامتداد الافقي في النص..

اما في مبحث الدلالة الحقيقية فيشير الباحث الى شعرية الخطاب سواء في النداء او الطلب او الشرط والصيغ الخطابية ضمن اللغة الحقيقية في ايصال الدلالة دون غموض او تراكيب لغوية معقدة او مجازية عندما تتطلب بعض المضامين هذه اللغة الحقيقية وهذا ما اسميته في بعض القصائد بشعرية المباشرة حين تنتظم ضمن سياق فني ودلالي يسوغ هذه المباشرة في الخطاب معتمدا على ثراء اللغة الحروفي والصوتي والصياغي.. وضمن هذه اللغة شعرية الطلب وشعرية الاخبار حين تفعل لغويا وشعريا، وهذه الشعرية كما يقول الباحث تاتي من بساطة اللغة ومجيئها في اطار الحقيقة المناسبة مع طبيعة الموضوع..

وقد اتخذ الباحث من خطبة الجهاد للامام «علي»عليه السلام انموذجا للتحليل العام لما تنطوي عليه هذه الخطبة من لغة حقيقية في التعامل مع موضوعها «الجهاد» والحث عليه دون ارتفاع في مستوىٰ الانزياح اللغوي او المجاز.. علىٰ الرغم من المساحات التاويلية والتشبيه وفنون المجاز الاخرىٰ المستخدمة في هذه الخطبة ولكن خطابها المباشر يتيح للدارس ان يتناول جانب اللغة الحقيقية منها كما فعل «ابو رغيف» في تحليلها علىٰ اساس ان «البساطة الفنية اكثر تعقيدا من التعقيد الفني ذاته مادامت لا تنشا الا من باب تبسيط ذلك الاخير وعلىٰ خلفية منه» كما يقول الدكتور «محمد مفتاح» في كتاب «تحليل النص الشعري».

ان كتاب «المستويات الجمالية في نهج البلاغة» وتناوله شعرية النثر للشاعر والباحث «نوفل ابو رغيف» يعد من الكتب النقدية المهمة لانه يبحث في الشعرية وهي الموضوع الاكثر جدلا في جماليات النص حيث ذهب الباحث الىٰ مقومات هذه الشعرية ومكوناتها والمناطق اللغوية الخصبة لتفعيل الشعرية وقد اتخذ من نهج البلاغة الكتاب الادبي الاكثر جدلا لما يحويه من قوة بلاغية سبقت العصر الذي قيلت فيه فكان هذا الجهد الادبي علامة ادبية بارزة في تفعيل البحث عن جماليات نهج البلاغة ليبقىٰ كتاب «نوفل» مصدراً مهماً في المكتبة العربية سواء في دراسة الشعرية او في الخوض العميق في بحر نهج البلاغة...

* نشر في مركز النور ٢٥/ ٥/ ٢٠١٠

كتابات رشا فاضل
البرزخ بين الشعر والنثر

يبدو ان «رشا فاضل» تريد ان تبقينا معلقين نحن قراءها – مثقفي اخر زمن – في المنطقة الزئبقية الرجراجة بين الشعر والنثر قلا هي تكتب لنا نصا شعريا صريحا لنهيء له عيوننا و قلوبنا التاويلية وهي القادرة على ذلك من خلال المتوفر من كمية الشعر في كتاباتها ولا هي تتركنا نمشي ببراءتنا القرائية قي منطقة النثر بلا حذر من ان توخزنا اشواك الشعر المحيطة بوروده ورحيق ازهاره.. فهي مصرة على السباحة في فضاء اثيري بين هاتين المنطقتين لانها ترى – كما ارى – ان هذه المنطقة الكتابية هي الارض الحرام المزروعة بالغام الشعر والنثر ايضا.. واصرارها هذا جعلها تتيح لنا ولها منطقة سحرية تؤثثها بلمسات فنية من كل اجناس الكتابة فننسى نحن في أي حقل من الكتابة نمشي بل ننسى اننا نمشي..!

لاننا سنحلق معها حين يميل نصها باتجاه التحليقات الشعرية او التصويرات المشهدية او الفلاش باك السينمائي او الدراما الواقعية المستمدة من واقع سحري لم يسمع به لا «ماركيز» ولا «استورياس» و لا كل كتاب امريكا اللاتينية..!

فنرى «رشا» زاهدة بالشعر والتمتع بالوقوف تحت مظلة جمالياته.. ومتمردة على النثر وخارجة على حدوده ومواصفاته في آن واحد.. انها ترى ان الشعر ليس قادرا او كافيا على البوح بكل تفاصيل معاناتها وحنينها وخساراتها التي اقلها العمر...! والحلم الممتد من احضان الطفولة الى مخالب موت يداهمنا اقصد يداهمها في كل لحظة.. فتمتد كلماتها الى مساحات اخرى غير الشعر بحثا عن علاج كتابي ترمم به زمنها الذي هدتمه ايادي العذابات المتوالدة من رحم الاحداث والجراح المباغتة.

اننا في زمن نريد ان نصرخ به لا ان نتفنن في صراخنا..

ولكن الصـراخ حين يطول يتحول الى انين، والانين حين يطول يتحول الى اغنية، وهكذا نتورط تدريجيا في الشعر ومسالكه الموحشة!

وان «رشا» تترك انينها يختـار شـكله العفـوي دون التـدخل المتكلـف في وضـع مساحيق الكلام عليه فهي في كتابتها التي تطرحها على هيئة نصوص مثل «موتانـا»، «صلاة عراقية»، «خشخشة الحصى».. و«شاطئ الحلم» او حتى في النصوص العالية الشعرية فهي بالتاكيد قصائد مثل «حين بكى فوق ظلاله»، «الى عبـاس خضـر.. الى مدافن الورد»، «مدينة البقاء» وغيرها.. لا تابه بالرسم الشـكلي للقصـيدة او توزيـع سطورها واشطارها أي تشكيلها في فضاء الورقة البيضاء فهي تتركها تسبح في فضاء النص المنفتح على كل التاويلات والمسميات النصية فتترك للمتلقـي حريـة التسـمية ليشاركها في كتابة النص وتسميته وتصنيفه او احالته على الاجناس الادبية المختلفـة فاذا وقفنا مثلا عند نصها النشور في- الورشـة – يـوم ٢٨ / ١٠ / ٢٠٠٦ المرسـوم على بياض الصفحة بهيئة المقال لا بهيئة القصيدة التي تسـتدعي الفـراغ الاكـبر مـن الورقة نجد ان الشعرية تبدا بالانهيار علينا من السطور الاولى فنقرا..

(وجلست عند ضفاف الشاطيء ارقب ملامح سخريته..وهو يحكـي لي تعاقـب الازمنة فوق مراياه)

ثم تتصاعد هذه اللغة الشعرية:

(ونستمع لحكاياه ونرتعش بردا حين يروي لنا حكاية المدينة التي قصوا ضفائرها وجاؤوا بها الى ملاهي الليل والبسوها ثوبا بمقاس خيبتها وعلموها ان تخلع ذاكرتها وتاريخ خضرتها الضاربة في اعماق المعرفة وارض الحكمة..)

ولكن هذا النص الزاهد سـرعان ما يمضـي باتجـاه مصـيره الشـعري ويكسـر القيود التشكيلية التي بدا بها منذ بدايته على سطح الصـفحة ليطالـب كاتبـه وقارئـه ايضا بان يكتبه او يقراه على هيئة ابيـات او اشـطر شـعرية.. وان يمنحـه اسـتحقاقه

التشكيلي من فراغ الصفحة الـذي سـوف تملـؤه مسـاحة التاويـل ودلالات الشـعر العميقة حيث ان سطح الصفحة لم يعد يتحمل ثقل الـنص فينغمـر الـنص في عمـق الصفحة فعلى القارئ اذن ان يتوغل الى الطبقـات غـير المرئيـة مـن الرؤيـة الكتابيـة ليكتشف اسـرار النص حتى لو انغمر معه الى قـاع الصـفحة – و لا اقصـد اسـفلها طبعا – ليقرا:

كلانا يبحث عن ملامحه فوق مرايا الكلام...

نحمل الريح في صدورنا والسؤال في عتمة المشهد..

نتساءل عن البيت الكبير..والعيد الكبير..والظل الطويل..

نحمل راية الهزيمة في الكف ألمناظرة لحقائب الرحيل

استمع لأغنيتك واجهش بالسؤال: من يوقظ الغناء في الحناجر؟

من يخرس هذه الموسـيقى الحزينة؟

واردد مع سليل الروح : اما لهذا الليل من آخر؟

ظل قاتم يتكور فوق القلب..وانا الرائحـة نحـو وهـم النجـاة..وهم الانبعـاث بثياب أجمل لا تفوح منها رائحة الحريق..

أنا ألعابرة فوق جثة الوطن بلا نشيج..

انا تمثالك الاخر الذي يحلم فوق حصى الشاطئ..بأجنحة تطير)

وهكذا تفعل في نصوص اخرى مثل نص «موتانا» الذي تعدد فيه وتحاور المـوتى الغائبين في الزمن المهدور الحاضرين في اوراقنا واحداقنا واخطائنـا ونـبض سـاعاتنا المعلقة على جدران الوهم فنرى النص او جزءا منه ينتفض على شكله فياخـذ شـكل الفضاء الفسـيح الذي يليق بتخوم وجعه و لانهائيته فنقرا:

هالني الفراغ الذي اخذت اصابعي تتخبّط فيه..!

تسـرب التراب من ثقب صغير..!

هكذا ضاعت المدن.. من ثقوب عيوبنا..

وهكذا اخذنا نتسـرب في هوّة الدماء حلما اثر آخر..

فلتغفري لي غيابي.. ولا تترقبيني عن سفوح قبرك بعد اليوم..

انها تذكرني كامراة تكتب في حريق الـزمن في النصـوص النثريـة منهـا بكتابـات «غادة السمان» ولا سـيما في كتابها «لا بحر في بيروت»..

اننا نتوق بل نحتاج الى هكذا كتابة ولا سـيما من النساء الشـواعر لا كقـراء فقـط وانما كبشـر بمارس الاحتراق اليومي.. ان الكتابة هذه المنبعثة من قلب الحريق تبلـل مشاعرنا واحاسـيسنا الملتهبة بالاحداث والاخبار التي تباغت ساعاتنا مثل حبل من النار ينزل من شاشة التلفزيون على قلوبنا المشاهدة نحن المشاهدين القابعين في قاعة الترقب والذهول....!

عندما يتكلم جسد المراة.. الشاعرة مليكة مزان

كانت المراة و لاتزال كمعشوقة في تاريخ الادب العربي مركونة في ضمير الكلمة ومعلقة في فراغ الهواجس والتعابير فحين نلتفت الى التراث الادبي وفي الشعر الغزلي او العشق العذري كما سماه تاريخ الادب لا نجد صدىً لتلك القصائد الغزلية او العذرية من قيل المراة المعشوقة فلم نقرا بيتا من الشعر او تعليقا على بيت او حدث او أي نص مهما كان قصيرا يعود الى «ليلى العامرية» محبوبة «قيس بن الملوح» او «بثينة محبوبة »قيس بثينة» او «جنان» حبيبة «ابي نؤاس» او غيرهن من اللواتي كتب عنهن الشعر وظلت صورهن في التاريخ مثل اشباح نساء لانهن خارج النص الادبي كلسان وخطاب، وداخله كموضوع ومخاطب أي ان تهميش المراة المعشوقة في التراث الادبي كذات قائلة كان موازيا لتمجيدها كذات مقولة ولا سيما حين تكون هذه المراة معشوقة او جسدا يقال فيه الشعر.. ولم نقرا قصيدة غزلية للمراة في الرجل كما لم نقرا كلاما لجسد المراة يرتقي الى ان يكون نصا.. كانت المراة خارج المتن الشعري الذي يمجدها او انها خارج اطار اللوحة التي ترسم لها وعنها.. فصارت صورة اكثر منها حقيقة وخطابا اكثر منها ذاتا.. اما جسدها – المراة – فقد كان التعتيم الفني عليه اثقل وطأة وابعد تهميشا ونسيانا او الغاء لان الهاجس الديني او الاخلاقي كان وما يزال قامعا لخطاب المراة و لا سيما لخطاب جسدها حين يريد ان يكتب نصا ما.. لذلك حرم القارئ العربي من نصوص الجسد حتىً لو كان هذا الجسد ملائكيا او كان خطابه نبيلا فوق الشبهات..

من هنا كان الخطاب الشعري للشاعرة المغربية «مليكة مزان» يحمل صدمته للقارئ العربي المنتمي الى ذائقة شعرية ذات خطاب ذكوري حبس المراة داخل النص الشعري الذي يريده هو لها ولم يستمع الى صدىً الخطاب او الخطاب الاخر القادم

من خارج النص نصا شعريا جديدا على هذا القارئ ان يهيء ذائقته له ويكيف حواسه لتلقيه.. فمن ديوانها الشعري المعنون «متمردا يمر نهدك من هنا» تختار لنا ثلاث قصائد الاولى بعنوان «ما ثمة غير نهدي فاغنموه» والثانية «عواء هذا الجسد» والثالثة «من التراث العالمي للامازيغ – علمانية النهد» وتنشرها لنا في موقع – الهدف الثقافي – حيث تركز على نداء الجسد وخطابه الحسي ولا تكتفي بالخطاب الوصفي التصويري للجسد بل تستدرج المتلقي الذكوري الى منازلة نصية لم يحسب لها حسابا فيقع في المنطقة الفاصلة او الواصلة بين الجسد والشعر او بين الشفة والكلمة فالنص يتقدم بقوة الى المتلقي حاملا معه شعريته وانوثته ومستفزا المساحة الذكورية من التلقي التي تعودت ان تنظر الى ضفة واحدة من نهر الشعر وتجاهلت الضفة الاخرى الاكثر اثارة وصدما.. لقد كان الشعر العربي نهرا بضفة واحدة! فلنزح الغشاوة الذكورية وننظر الى الجانب الاخر لعل هناك شاطئا اخر للنهر الذي غرقنا فيه منذ قرون ولنصغ الى النداء القادم مع موجات النهر المنسية وهي تنتفض على اهمالنا لنصف النهر الاخر وتداهمنا وتصعد الى اسماعنا الغافلة:

لكل جسد رب يأويه،

عواء هذا الجسد

لكم اكتأب العواء

في اعالي الجوع

ها هو الجسد يدق الاجراس فثمة صوت قادم من اعماق النص الذي تناسى او الغى هذا الصوت وانشغل بصاحب الصوت... وصف الشفاه ولم يستمع الى همسها او الى عنفوان ندائها فتراكم هذا النداء الجسدي عبر الاجيال والعصور فحين ينهمر.. على المتلقي الذكوري ان يستقبله كنص مكبوت ومدفون في الشفاه لا كجسد يحاول التمظهر بالانوثة والغواية في فضاء الكلمات.. اذن علينا ان نهيء

مساحة من التلقي لهكذا نص فاذا كنا قد استمعنا الى نداء المراة و خطابها الشعري ممثلا مشاعرها وهواجسها ومحاولتها الانصهار في الخطاب الشعري العام فاننا لم نسمع نداء جسدها وصوت انوثتها ونصها الذي تلقيه علينا مفاتنها التي كانت موضوع النص الشعري دائما.. وحتى الشعراء الذين تناولوا جسد المراة بجراة شعرية مثل نزار قباني.. لم يصغ الى نداء جسد المراة بل كان يقف احيانا بخطابه النرجسي كرجل عربي مالك للمراة وكشاعر يشاكس المراة بخطاب شعري يكون الجسد موضوعه:

فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت اهراما من الحلمات

لقد كانت حلمة واحدة كافية لتسع حلم الشاعر.. ويكمل:

لم تبق زاوية بجسم جميلة الا ومرت فوقها عرباتي

بل يذهب الى مساحة البذخ اللفظي والموضوعي ليجعل المراة من جواري النص حد ان يصبح هذا البذخ ماساة كماساة هارون الرشيد في كثرة الاجساد الانثوية المتهافتة عليه:

ماساة «هارون الرشيد» مريرة لو تعلمين مرارة الماساة

اجساد كثيرة حد الماساة ولكن لا نص ياتي من هذه الاجساد.. لا كلمة لا حرف.. جسد انثوي لا يقول شيئا انما يقال فيه كل شيء..

ولعل بعض المقاربات الشعرية في الشعر العربي القديم استنطقت جسد المراة لكنها على اية حال تندرج ضمن الخطاب الذكوري للنص كما في قصيدة دوقلة المنبجي الذي يرسم لوحة متناسقة لجسد المراة يقول فيها:

وَبِصَـــــــــدْرِها حُقّـــــــــانِ خِلّـــــــــتَهُما
كـــافـــــــــورتينِ عَـلاهُـــــــــما نَـــــــــدٌّ
والبطـــــــنُ مَطـــــــويٌّ كـــــما طُوِيـــــتْ
بِيـــــــضُ الرِّيـــــــاطِ يَزِينُهـــــا المَلَّـــــدُ
ولهـــــــــا هـــــــــن راب مجســـــــــته
وعـــــــر المســـــــالك حشـــــــوه وقـــــــد
فـــــــاذا طعنـــــــت.. طعنـــــــت في لبـــــــد
واذا نزعـــــــــت يكـــــــــاد ينســـــــــد
والتـــــــــف فَخّـــــــــذَاها وَفَـــــــــوقَهُمَا
كَفَـــــــلٌ، يُجـــــــاذِبُ خَصـــــــرها، نَهِـــــــدُ

ومع كل هذا التماهي الشعري مع الجسد الانثوي.. بقي صوت الانثى خارج النص.

لذا وقفت الشاعرة «مليكة مزان» عند هذا الحيز المفقود من التمرد النصي الانوثي فلم تلغ مفردة من الخطاب الجسدي وتركت الجسد يسير على مساحة النص بحرية الكلمة التي تحمله او يحملها الى المتلقي.. تلك التي لا تقف عند الجسد كوصف بل تتعداه الى الفعل الجسدي ومشاكسته الخطابية:

ثمة أربابٌ،
لكني من حسمتُ ملتهُ:
مضاجعةُ الفكرةِ

بديلاً عن أي ما ربٍّ!

***

لكن «مليكة الشاعرة» الانثىٰ تذهب الىٰ الحافة الخطرة من الرضا والقبول عند المتلقي رغم انها تتكلم بصوت انثىٰ ما.. لا صوت الشاعرة التي كانت واسطة الخطاب او المؤدية له كرسالة تبليغية يحملها بريد الشعر الا ان المتلقي يقف معها علىٰ هذه الحافة:

من جوعهِ أعجن الجسدَ،

من عهريَ أنفخ فيهِ:

أكتفي.. بانتشائه المرِّ

ما زال فضاء الدلالة يستدعي التواصل مع النص وهو يتقدم بجراة الخوض في فضاء الجسد وتداعياته..

بل ان مرارة الانتشاء تنتقل الىٰ القصيدة الاخرىٰ «من التراث العالمي للامازيغ – علمانية النهد» لتكشف عن جسد او نهد عصي ليس له سبيل سوىٰ امازيغ الجراح وكفر كثيف:

رُبَّ نهدٍ لنشوةِ السكر،

إلا نَهديَ الأطلسُ المرُّ

كيف السبيلُ إليَّ؟!

***

رُبَّ نهدٍ لزينةِ الصباحِ،

ونهديَ لأمازيغِ الجراحِ،

وكفرٍ كثيفٌ!

ولكن هذا الكفر الكثيف ياخذ النص الى مداه الابعد وان كانت كلمة الرب في المقطع الاتي تعني صاحب الشيء الا ان هذا التاويل التبريري لا يمنع النص من تمرده وعبوره الخط الاحمر من المساحة المسموح لها في ذاكرة وذائقة التلقي للشعر العربي لكن النص مصر على صدمته لا على مستوى حدوده كجسد يتكلم بلغة مفاتنه بل على مستوى امتداد الخطاب الى مساحات اخرى تقع ضمنها الممنوعات الثلاث المعروفة في الواقع او الادب العربي وهي الجنس والدين والسياسة هذه التي لم يقف عند أي من حدودها او يتحاشاها نص الشاعرة «مليكة مزان»:

ولأني من تضاجعُ الربَّ

بنهد يختلفُ

عن باقي السبايا

أرى الربَّ ينسف جسدي

بدين القتلِ وفِقهِ الرزايا

بيد ان قضية «مليكة» الشعرية لا تقف عند حدود الجسد ولغته وتحولاته النصية بل تجعل منه مادة لادانة الاخر وكأن الجسد لا يتعرى في النص الا لكي يعري الاخر سواء كان هذا الاخر شخصا او مجتمعا او زمنا او واقعا معاشا فهي توجه خطابها في قصيدة «ما ثمة غير نهدي فاغتنموه» الى كل اشكال العهر العربي – كما تذكر – ولان الجسد هو الاداة التي يتراءى عليها العهر بكل اشكاله.. السياسي والاجتماعي والاقتصادي وغيره فهو – الجسد– الوعاء الاول للعهر ثم بنزاح هذا العهر بطريقة المجاز الى المناطق الاخرى خارج الجسد لذلك تصرح الشاعرة الانثى:

العاهرةَ ظننتُني،

ولديَّ الرجالُ،

والشـرفاتُ والوردُ والفصولُ؛

وما العاهرةُ، ويلي،

غيرُ أورامي،

وعجزي عن صنع انتقامي!

تتمرد الشاعرة على واقعها وزمنها فتجعل من جسدها او من بعضه خطابا ورمزا لهذا التمرد كما يعلن عنوان الديوان «متمردا يمر نهدك من هنا» ولكنها لا تقف عند حد لتمردها و لاتهادن احدا فالعهر شامل والجسد مراة له والشاعرة ماضية في الخطاب الجسدي النصي حتى لو اتهمت بالابتذال او العهر نفسه فالصدمة التي تتمخض بها لغتها الشعرية الانثوية لم تضع في حسبانها ان يفرش لها الدرب بالورود بل ان كلماتها ستصل الى المتلقي الذكوري مدماة بصلابة الحجر والاشواك التي تسير بيتها كلماتها المشاكسة حتى مع نبي او رب..!

عن نبيٍّ

بدين النهدِ

يكتبُ سيرةَ النهدِ..

كم سألتُ،

حسبي أني أكتبُ سيرةَ النهدِ

بما كان من ذئابٌ!

***

من كفرٍ إلى كفرٍ

ها أكتبُ سـيرةَ النهدِ

وما فتح الربُّ جنتهُ الأحلى،

وما تبرأ الربُّ

من كل عاهري الشـرقِّ!

اما الاداء الفني من القصيدة فعلى الشاعرة ان تتنامى بـه الى اعـلى مسـتوياته بـين اللغة الشعرية المتماسكة وبين الصورة الشعرية التي تحمل في طياتها مجازا شعريا عاليا اعلى من المجاز الذي امتد من جسد المراة الى الاشياء الاخرى.. لكي تسـوغ تحـديها الدلالي بتحد فني شبيه.. فمع كل التماعاتهـا الفنبـة عـلى مسـتوى الصـورة او اللغـة الشعرية فقد بقيت المساقة بين الشعر والجسد ابعد من المسافة بين الجسد وتحدياته أي ان نصها الجسدي ما زال يبحث عن افاق فنية اوسع....

القيمة الفنية...لخطب قس بن ساعدة الايادي

القيمة الفنية للخطبة او القصيدة هي المعيار الاكثر بروزا واشراقا امام حركة الزمن وتطوره، بل ان مكانة صاحب النص في تاريخ الادب يحددها مدى التاثير الفني لنصه وقدرته على البقاء والامتداد في جسد الزمن عبر خيط سحري شفاف تبصره العين الراصدة ذات المقياس الابداعي الخالص والرؤية الشمولية لنمو وتشعب شجرة الادب عبر الاجيال والعصور.

والخطبة كنص نثري لا يتكئ على الايقاع الشعري وموازينه لكنه قادر على استخدام المؤثرات الفنية الاخرى في القصيدة التي تدخل ضمن فضاء المجاز كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها.. أي يستطيع هذا النص – الخطبة – ان ياخذ من الشعر جزءا من فعاليته ويشاركه قيمته الفنية الدلالية بعيدا عن قيمته الفنية البنائية المعروفة..

من هنا كان في خطب «قس بن ساعدة» الايادي بواكير ملامح الفن النثري عند العرب اذا ما عرفنا ان قسا عاش نحو ١٨٠ عاما كما اجمعت اغلب الروايات ومات عام ٦٠٠ م أي ٢٣ قبل الهجرة النبوية الشريفة.

وقد قال عنه «الجاحظ» في «البيان والتبيين»: «ان رسول الله ﷺ هو الذي روى كلام «قس بن ساعدة» وموقفه على جمله في عكاظ و موعظته، وهو الذي رواه لقريش والعرب، وهو الذي عجب من حسنه واظهر من تصويبه، وهذا اسناد تعجز عنه الاماني وتنقطع دونه الامال..».

وفي كتابه «قس بن ساعدة» «الايادي، حياته، خطبه، شعره» الصادر في النجف عام ١٩٧٤ يجمع الدكتور «احمد الربيعي» خمس خطب وعشر قطع شعرية. وقد

اسند مراجعه الى «السجستاني» و«الجاحظ»، و«ابن عبد ربه»، و«قدامة بن جعفر»، و«المسعودي» و«الاصفهاني»، و«ابن منظور» وغيرهم.. وقد تختلف الروايات عن بعضها في بعض مفرداتها ولكن يجمعها قاسم مشترك واضح هو مجمل النص ونسبته الى مؤلفه «قس بن ساعدة»..

ولو احتكمنا الى مقياس القيمة الفنية لهذه الخطب لوقفنا على ميزات فنية واضحة يمكن اجمالها بالنقاط الاتية:

١. الايجاز اوالتكثيف

وهذه ميزة بلاغية مهمة من ميزات النثر الفني، فالجملة النثرية عند قس غالبا ما تصل حد الاقتضاب والايجاز الكثيف فتبدو مشحوذة المفردة مؤثرة التعبير راسخة الصياغة ما اهلها للبقاء في ذاكرة السامع وتنقلها من جيل الى اخر..

يقول «قس» في احدى خطبه «ليل داج، ونهار ضاج» وفي موقع اخر من الخطبة «ابلغ العظات السير في الفلوات» او قوله «منايا دوان ودهر خوان». ومثلما يقول «النفري»: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» فنقرا لـ«قس»: «غد سلب واليوم مسلوب» او «من لم يتعظ اتعظ به».

وفي خطبة الاستسقاء نقرا توسلا الى الله بانزال الغيث لكنه توسل بلاغي موجز حيث لا تذكر مفردة الغيث سوى مرة واحدة فيبدا «قس» خطبته بقوله: «اللهم رب السبعة الارقعة والارضين الممرعة..» حتى تنتهي الخطبة بقوله «اسقنا غيثا مغيثا» أي انها تشبه بعض قصائد النثر الحديثة التي يمهد بها للضربة الاخيرة بجمل تتراكم وتتدرج حتى الوصول الى القمة المتمثلة بما يريد ان يقوله الشاعر في نهاية القصيدة.

٢. المجاز – الاستعارة والتشبيه

وهذه اقرب الصفات الى روح الشعر والنثر الفني فالمجاز هو الذي يخلق – اللغة الاخرى – مستمدة فعاليتها من وهج الكلمات حين تتعالق بحرية تعبيرية منبثقة من

عمق الوعي بها ومن فضاء الموهبة لترتفع فوق سطح اللغة الاعتيادية فتعكس صورة كاتبها وقدرته على الاحساس والتمثل لفن القول. و لا تخلو خطب «قس بن ساعدة» من هذا الجانب الفني المهم.

يقول «قس» في احدى خطبه: «استخدموا الليل والنهار فكانا مطاياهم الى دار القرار» او يقول: «هجمت الاجال دون الامال» ويقول فيها: «برك الزمان على ابن هاتك عرضه» فيستعير صفة بروك الجمل للزمان. وفي هذه العبارات او الجمل استعارة وتشبيه وكناية وكلها من اوجه المجاز.

٣. سهولة اللفظ ورونقه

اذا كان اللفظ بسهولته ورونقه و جمالية مخارج حروفه من علامات النثر الفني والشعر عند نقادنا العرب القدامى مثل «الجاحظ» ٢٥٥ هـ و«قدامة بن جعفر» ٣٣٧ هـ وغيرهما.. فلا تكاد تجد مفردة في خطب «قس بن ساعدة» تستدعيك للاستعانة بالقاموس على عكس اكثر ما نقرؤه في الشعر الجاهلي بل حتى في عصر صدر الاسلام والعصر الاموي واحيانا في بعض شعر العصر العباسي ونثره بعد ان هذبت وشذبت اللغة من خشونة اللفظ ووعورته.. فلو استرسلت مع أي خطبة من خطب «قس بن ساعدة» ستجد انك تتنقل في فضاء لغة مبسطة وجزلة في آن واحد وكانه راعى اكبر عدد من المتلقين من دون ان يخص الخطاب للنخبة العارفة باسرار اللغة و مجاهلها وفي الوقت نفسه من دون ان يفقدها بريقها الكامن في حلاوة الالفاظ وتناغمها مع بعضها.

ففي خطبته التي رواها النبي محمد«ﷺ» وقال عنه: «رحم الله قسا، اني لارجو ان يبعث يوم القيامة امة وحده» كما جاء في كتاب «الاغاني» لـ«ابي فرج الاصفهاني» وفي كتاب «الامال» «للصدوق». يقول «قس»: «ايها الناس اسمعوا وعوا، واذا وعيتم فانتفعوا،و انه من عاش مات، وان مات فات، وكل ما هو آت آت، مطر ونبات، وجمع واشتات، وايات بعد ايات، ليل داج، وسماء ذات ابراج، ونهار ضاج..».

وهذه السلاسة اللفظية نجدها في كل خطبه.

٤. القوافي وحسن استخدامها

بما ان القافية او الفاصلة هي العلامة الاكثر وضوحا في الخطب الجاهلية المسجوعة أي التي تتميز بالسجع في نهايات اشطرها فلا بد ان يكون استخدام هذه الميزة – القافية – ميدانا لحسن الاداء ومقياسا لمعرفة قدرة الخطيب على تطويعها بما يخدم النص – الخطبة – ويجعلها أكثر تأثيراً في السامع واكثر بقاء ورسوخا في الذاكرة.. وقد استخدم «قس بن ساعدة» قوافي ذات وقع خاص بالنفس ولا سيما عندما تقصر العبارة وتقترب القوافي من بعضها حيث لا بد ان يكون اختيارها دقيقا بحيث يسوغ قصر الجملة و لا يخدش الاذن السامعة بسرعة تواليها وتكرارها. و لا بد من استخدام المفردات ذات القوافي السلسة معبرة منتقاة متناغمة صوتيا وحروفيا مع مفردات القوافي الاخرى لاهمية الفعل الصوتي في الخطبة كنص مسموع في حينه.. وقد اجاد «قس» هذا الجانب من الخطبة وبرزه بفخامة و جمالية وتاثير جلي كقوله:

«ليل داج، ونهار ضاج، وسماء ذات ابراج، وارض ذات فجاج، وبحار ذات امواج..»

بل انه احيانا يهتم برونق القافية حد ان يجعل منها لزوم ما لا يلزم لكي يقرب المفردات من بعضها كقوله «ان في السماء لخبرا، وان في الارض لعبرا..» وهي الخطبة التي تنبا بها ببعثة النبي محمد(ﷺ).

كل نساء السياب مستحيلات!!

شكلت المراة هاجسا حيويا ودراميا في حياة السياب القصيرة نسبيا والمتوزعة بين صراعاته مع اليتم المبكر والغربة والمرض العضال والحب من طرف واحد... بحيث ان هذا الهاجس - المراة - يتجلى في كل مراحله الحياتية والشعرية فيبدو شاعرا مازوما بالمراة الحلم والمراة الوهم وحتى المراة الحقيقة.. فكانت المراة المنتظرة او المحبوبة الميؤوس منها شاخصة في مراحل حياته سواء في مرحلة الرومانسية او مرحلة الواقعية او مرحلة الواقعية الجديدة او مرحلته الاخيرة الذاتية ومواجهة الموت.. وقد كان جذر هذا الحضور المازوم للمراة هو انطلاقته الاولى يتيم الام منذ الرابعة من عمره وزواج ابيه المبكر..

ابي منه قد جردتني النساء

وامي طواها الردى المعجل

ومن ثم الصدمة المكررة بوفاة جدته ايضا التي ربته بعد امه وهو في عمر الثامنة عشر تقريبا.. فخرج السياب الى ميدان الحياة والشعر وهو يحمل علامة نفسية فارقة الا وهي احتياجه الكثيف للمرأة.. المراة التعويض والمراة القدر والمراة القصيدة والمراة التي تاتي ولا تاتي لان هناك دائما حاجزا او فاصلا ما عمريا او جماليا - عدم الوسامة - او اجتماعيا - الفقر والغنى - او دينيا او عجزيا بسبب المرض الكامن في الجسد او وهميا بانتظار المراة الحلم ولكن كل هذه النساء نساء الوهم والخيال او نساء الحقيقة الصادمة كان لهن حاضنة نفسية في ذات الشاعر يستدعيها الشعر.. فالشعر لا ياتي مع امراة متاحة بل ياتي مع امراة مستحيلة وكل نساء السياب مستحيلات حتى زوجته!!

ومن بؤرة هذا المستحيل نهض السياب شاعرا كبيرا ومجددا فمن نساء جيكور البريئات شفيقة وهيله الراعية ولبيبة مرورا بنساء دار المعلمين العالي وبغايا الميدان في بغداد الى نساء اخريات وصولا الى المراة الزوجة.. وكان بينه وبينهن جميعا اشبه

بحاجز القبر بينه وبين امه التي تاتي ولا تاتي كما يذكر ذلك في انشودة المطر او في قصيدة

«الباب تقرعه الرياح» التي كتبها في لندن ١٣/ ٣/ ١٩٦٣ ايام مواجهته مع الموت تشي بهذا الهاجس هاجس الام المستحيلة التي تلوح للشاعر عبر القبر:

(هي روح امي هزها الحب العميق

حب الامومة فهي تبكي

اه يا ولدي البعيد عن الديار

ويلاه كيف تعود وحدك لا دليل

ولا رفيق؟

اماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار)

وهكذا فان كل نساء السياب يقبعن خلف سور.. حا جز نفسي وهذا السور هو المرتع الشعري الخصب حيث ياتي الشعر من بؤرة العذاب حين تكون المراة قريبة ولكنها لا تنال امراة زئبقية لا تمسكها الكف الشاعرة وقد احس «السياب» بهذا اللامنال منذ تجربته الاولى مع «لبيبة» مثلا عام ١٩٤٤:

(خيالك من اهلي الاقربين

ابر وان كان لا يعقل)

او في قصيدته اليها «اراها غدا» وقد ارسلها لها مع مقدمة (على الرغم من انك تكبريني بسبع من السنوات فقد تجرات وارسلت هذه الزفرة مع من يقراها عليك ولكن وا اسفاه لا اعلم اادى الرسالة ام خانها..) وقال في القصيدة:

(اراها غدا هل اراها غدا

وانسى النوى ام يحول الردى

ثم يذكر الحاجز - السور:

مشى العمر ما بيننا فاصلا

فمن لي بان اسبق الموعدا)

فهو اذن يؤكد بان الفشل هو سيد العلاقة العاطفية ولكن الحب الممهور بالفشل هو شرارة القصيدة.. ويقول لها في قصيدة اخرى:

وهل انسى (لباب) اذا تناءت

وكل الناس يذكرني (لبابا)

ثم يصف نفسه مبكرا من خلال لبيبة:

ومجنون يهيم بالف ليلى

فلا وصل ينال و لا اقترابا

ولعل الوقوف عند قصيدة «احبيني» تاملا وتحليلا يعني الوقوف عند التاريخ العاطفي لـ«بدر شاكر السياب» انسانا وشاعرا. فهذه القصيدة تتميز بالدعوة الصريحة في طلب الحب الواضح من عنوان القصيدة او اللازمة المتكررة في متنها، كما تتميز بالاعتراف بالفشل ومعاناة الشاعر من موضوعة الحب من طرف واحد:

(فكل من احببت قبلك ما احبوني)

كما ان هذه القصيدة استذكار يشبه التوثيق والارشفة في رفوف الذاكرة عن نساء هن الى الوهم اقرب منهن الى الحقيقة.

وبما ان تاريخ كتابة هذه القصيدة ١٩٦٣ يشير الى العام قبل الاخير من حياة الشاعر وهو على فراش المرض، ولعل المخاطبة في القصيدة هي الممرضة التي كانت

تعتني به في تلك الايام، اذن فهي لحظات اعتراف في حضرة المراة او الشعر والتاريخ، وبيان كشف للارهاصات والاحباط على صعيد الذات المثقلة بالعشق حد الوهم او على صعيد المحيط الذي كرس حالة الاغتراب والاحساس باللا جدوى واللا امل،

او حالة اللا حب التي كانت تؤازر المرض على دفع الشاعر باتجاه النهاية.

اذن فما الذي يتبقى سوى الاعتراف على السرير الاخير حيث ينحاز الشاعر الى الشعر اكثر مما ينحاز الى نفسه كانسان يخشى البوح بفشله بسبب المرض او الشكل غير الوسيم او الفقر او العجز..

من هنا جاء التعداد الشعري لنساء الوهم والخيال والحقيقة المرهقة:

(عشقت سبعا كن احيانا

اغوص في بحر من الاوهام والوجد

واجلسهن في شرف الخيال)

والان اذا تساءلنا من هؤلاء النساء؟

ستجيبنا القصيدة بتدفقها الاعترافي فالاولى:

(اه فتلك باعتني بمافون لاجل المال)

أي بسبب الفقر، والثانية:

(لان الحسن اغراها.. باني غير كفء)

أي بسبب عدم الوسامة او العجز، اما الثالثة:

(وتلك عافتني الى قصر وسيارة)

بسبب الفقر ايضا

والغريب في امر حبه كما تقول «لميعة عباس عمارة» في مقالها «بدر والمراة» الغريب «ان ملهمة الشاعر لم تسمع بحبه وشعره لها الا بعد سنوات طويلة من تخرجها..» وهذا دليل على ان المراة منحوتة من كلمات الوهم كمعشوقة وان كانت شاخصة امامه امراة.. وتقول «لميعة» كنت الومه على قسوته.. وماذا يريد الشاعر من المراة التي يحبها غير الالهام؟ وهي تشير الى قصيدة «اقداح واحلام» عن «حبيبة» كانت معه في الصف الاول وقد التحقت بالسفرة الطلابية التي كان فيها بدر.. حيث كان الفاصل بينهما كما يراه بدر غناها النسبي وفقره النسبي..

والرابعة:

(وتلك وزوجها عبدا مظاهر ليلها سحر)

اما الخامسة فهي الشاعرة «لميعة عباس عمارة» كما يذكر مؤرخو تجربة «السياب»:

(وتلك؟

وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها)

وهي المراة الشاعرة التي جمعها به الشعر.. هذا الوهج الانساني العميق والاقرب الى مساحة الوهم والخيال من غيره.

وقد ذكر «لميعة» في اكثر من قصيدة ويقول «سيمون جارجي» في «الرجل والشاعر»ان «لميعة» كانت ملهمة «بدر» في اعظم فترة حب في حياته....» ولكنها خيبت امله ايضا حين اكتشف انها حلم عابر وانها ضمن فضاء المستحيل فكتب عام ١٩٤٨:

لست انت التي بها تحلم الروح

ولست التي اغني هواها

اما السادسة فهي:

(واخرهن.. اه.. زوجتي قدري اكان الداء

ليقعدني كاني ميت سكران لولاها؟)

وهي زوجته اقبال الحقيقة الانثوية الواقعية الوحيدة الشاخصة في حياة «السياب» التي ساعدته على الوقوف بوجه المرض عكس نساء الوهم والخيال.

والان نتساءل كيف اصبحت زوجته اقبال مستحيلا كباقي النساء؟؟ سيجيب على ذلك شعر «السياب» وسيرته فقد ارتبط «بدر» بـ«اقبال» في ١٩/ ٦/ ١٩٥٦ وفضلا عن الرسالة التي بعث بها «السياب» الى صديقه الشاعر «مؤيد العبد الواحد» التي فيها ما يفشي سر ابتعاد الزوجة عن عالم الشاعر «يا مؤيد، نصيحتي اذا ما اردت الاقدام على الزواج ان تكون رفيقة مستقبلك ذات ميل الى الادب على الاقل، لكي تفهم مشاعرك وتشاركك احساسك» ثم يصرح عن «اقبال» بقوله: «انها لم تفهمني ولم تحاول ان تشاركني احساساتي ومشاعري انها تعيش غير العالم الذي اعيش فيه.. لانها تجهل ما هو الانسان البائس الذي يمزق نفسه من اجل الغاية التي يطمح الى تحقيقها الانسان الذي يسمونه الشاعر..» من كتاب «بدر شاكر السياب» – حياته وشعره «عيسى بلاطة»..

فضلا عن هذه العلاقة الزوجية التي تشي بها الرسالة زواج «السياب» المتاخر نسبة الى عمره القصير فقد تزوج «بدر»بعد ان امتلأ قلبه بالنساء المستحيلات واكلت قلبه الذكرى واجترار قصص الحب الوهمية ثم بعد ان استقرت علاقته بالمراة على الوهم والخيال ومن ثم الى المرض حتى دخول اعوام الموت منذ عام ١٩٦٢ بعد ان شخص مرضه العضال.. أي ان «اقبال» جاءت بعد فوات اوان القلب والصحة والحقيقة والضعف ومن ثم العجز الجنسي لتدخل فضاء المستحيل السيابي مع الاخريات.. الضعف الجنسي الذي يقابله طلب من جسد جديد شريف يريد حقه.. فيقول «بدر» في قصيدة «القن والمجرة» هذه القصيدة التي قالها «بدر» في

سورة غضب وكان المفروض - كما يقول «ناجي علوش» - ان تنشر في شناشيل ابنة الجلبي ولكن بدرا طلب عدم نشرها حينذاك ووضع مكانها قصيدة «ليلة الوداع» التي اهداها الى زوجته الوفية ثم نشرت لاحقا في ديوانه حفاظا على تراث «السياب».. يقول «بدر» في القصيدة:

(ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد اعصابي

ولم ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوة

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني الى هوة

ولا فارقت احبابي..)

ثم يقول في اخر الفورة القصيدة:

(ولكني احن.. فهل اعود غدا الى اهلي؟

نعم ساعود،

ارجع، لا اليها بل الى غيلان)

ما اقسى هذه الكلام على زوجة شاعر ان هذه القساوة تدخل «اقبال» في فضاء المستحيل.. بل يذهب الى اكثر من هذه القسوة في قصيدة «ام كلثوم والذكرى» في عام ٩/ ٣/ ١٩٦٣ بقوله:

(اغازل تحتها عذراء اواها

على ايامي الخضراء بعثرها واوراها

زواج، ليت لحن العرس كان غناء حفار

..... قساة كل من لاقيت: لا زوج ولا ولد

ولا خل ولا اب او اخ فيزيل من همي..)

ولكنه في قصائد كثيرة يجعل من «اقبال» ملاذا روحيا وشعريا ففي قصيدة «ليلة انتظار» يقول:

(غدا تاتين يا اقبال، يا بعثي من العدم
ويا موتي ولا موت
ويا مرسى سفينتي التي عادت و لا لوح على لوح
ويا قلبي الذي ان مت اتركه على الدنيا ليبكيني)

. اما الاخيرة.. كما نقرا في قصيدة (احبيني) السابعة فهي:

(وانت؟
لعله الاشفاق!!)

وهي الممرضة التي خصها الخطاب الشعري من عنوان القصيدة حتى اخرها وهي الشاهد على لحظات الاعتراف والتشبث الاخير بالانوثة والحياة..

الممرضة «ليلى» التي لازمته ايام مرضه في بيروت فقد منحته خصلات من شعرها الاشقر وبعض رسائل حب.. ولكن «اقبال» رمت الخصل الشقراء والرسائل من الشباك في البحر.. يقول «بدر» عنها في قصيدة «رحل النهار» في ١٩٦٢/٦/٢٧:

(خصلات شعرك لم يصنها سندباد في البحار
شربت اجاج الماء حتى شاب اشقرها وغار
ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منغمس بها الق الوعود..)

كان «بدر» يريد من المراة اكثر مما عند المراة و لاسيما المراة الشرقية المضطهدة في قفص التخلف والعبودية انذاك على الاقل.. يريد منها ان تنسيه حياة البؤس والحرمان وطيف امه الذي ظل يراوده حتى اخر ايامه ويريد منها ان تنسيه «جيكور الفردوس المفقود» ويريد منها ان تكون كل النساء.. وكل الاماكن وكل الازمنة

وهذا وجه من قساوته مع نفسه من خلال المراة ففي قصيدته الى الانسة «لوك نوران» «ليلة في باريس» وهي كاتبة وصحفية بلجيكية ترجمت بعض قصائد «السياب» الى الفرنسية وكانت ترسل له الزهور يوميا ويصف «بدر» تعاطفها ونرى فيها تعويضا لهذه الاشياء المفقودة:

(وتركت لي شفقا من الزهرات جمعها اناء

..... وذهبت فانسحب الضياء

لو صح وعدك يا صديقه

لو صح وعدك.. اه لانبعثت وفيقه

من قبرها، ولعاد عمري في السنين

الى الوراء

تاتين انت الى العراق؟)

وهذا فاصل ديني وجغرافي ولكنها امراة ضمن شريط الحلم المستحيل..

اما عن «وفيقة» فيقول «جبرا ابراهيم جبرا» في مقاله «من شباك وفيقة الى المعبد الغريق» «اذكر بوضوح ان «بدرا» حدثني في اواخر عام ١٩٦٠ او اوائل عام ١٩٦١ انه فجاة جعل يتذكر فتاة احبها في صباه تدعى «وفيقة»، وانها ماتت صبية، وكان شباكها الازرق يطل على الطريق المحاذي لبيته واذا به يطلعني بعد ذلك على قصيدة «شباك وفيقة» بشقيها الاول والثاني)

يقول «بدر» في جزئها الاول:

(وفيقة تنظر في اسف
من قاع القبر وتنتظر
سيمر فيهمسه النهر)

على ان «وفيقة» حبيبة تتكرر في كل زمان ومكان وشباكها الـذي يمثـل اطلالتهـا يتكرر ايضا فهو يجتر النساء بذاكرة الحلم:

(شباك مثلك في لبنان
شباك مثلك في الهند
وفتاة تحلم باليابان
كوفيقة تحلم باللحد
بالبرق الاخضر واللحد)

ويطلب انبعاثها كما يطلب انبعاث امه وكل النساء اللواتي احبهن في حياته:

(اطلي فشباكك الازرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع)

ثم يتسلل في القصيدة الى المستحيل فهي امراة مستحيلة كما قلنا:

(ولو كان ما بيننا محض باب
لالقيت نفسـي اليك
وحدقت في ناظريك
هو الموت والعالم الاسفل
هو المستحيل الذي يذهل..)

وفي اخر القصيدة يستسلم الى حقيقة الموت:

(وهيهات ان ترجعي من سفار
وهل ميت من سفار يعود)

وفي علاقته مع بغايا الميدان احرق السـياب مراحل الوصول الى جسد المراة وهذه ايضا علاقة فشل لان هذه المراة ما هي الا نزوة عابرة لا تستطيع الارتقـاء الى فضـاء الحلم فهي حلم شهواني عابر وقد عبر السـياب عن علاقته الجدلية المازومة بين المراة

الشهوة والمرأة الحلم في قصيدة شاعر الروح وقصيدة شاعر الشهوة حيث يعبر بجراة علىٰ لسان شاعر الشهوة لكي يوصل رسالته الشهوانية مع المراة المتاحة ولكن تحت ظل نزوة:

اهوىٰ مفاتن جسمك المستسلم
وهوىٰ لذائذه مزجن بماثم
جسد علي اراه بات محرما
وعلىٰ حقير الدود غير محرم
لاطوحن بكل عرف سائد
ولاعبثن بكل آي محكم
ولاهتكن علىٰ الفضيلة سترها
ولاصغين بما يقول به دمي

ولكنه يقول في قصيدة «شاعر الروح»:

االحب فاسقة تواصل فاسقا
هيهات لست – وان رمتني – عاشقا
االحب من شرب الخنا من جسمها
كاسا تنوله الشراب الرائقا

وهذا هو مكمن الصراع النفسي الذي كان يعيشه بدر بين شاعرين يسكنانه شاعر الروح وشاعر الشهوة هذا الصراع الذي انعكس علىٰ مرآة المراة فهي عصية غير متاحة حين يقترب منها روحيا وتساميا وهي متاحة فقط عندما تكون ضمن بؤرة الشهوة والانحطاط الاخلاقي والاجتماعي أي ان حلم «السياب» الجسدي مع المراة لم يكن يتحقق الا من خلال انحطاط الجسد ولا سيما امام شاعر ذي خلفية اجتماعية محافظة.. فهو فاشل في حالتيه شاعر روح وشاعر شهوة..!

جدلية الشعر والسرد

كم تتسع مساحة فن الشعر للسرد؟ وكم تتسع مساحة فن السرد للشعر؟ وكيف يوازن الشاعر أو القاص بينهما بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية وامتد النص أو انفتح على المساحتين أو أكثر واقتبست الأجناس الأدبية تقنيات عديدة من بعضها وانصهرت في مساحة نصية واحدة ضمن ما يسمى بالنص الجامع أو جامع النص في ترجمة أخرى كما أسماه جيرار جينيت في كتابه «مدخل لجامع النص».إن الشاعر يكوّن النص الشعري بأدواته ورؤاه وإشعاعه المجازي أو الإيقاعي، وحين يتوغل نصه في فضاء السردية فإن كوامنه الشعرية وصوره الفنية والتنامي الدرامي يحصنها من الوقوع في السردية المحضة التي تجعل من القصيدة حكاية موزونة أو قصة مجازية، فالبناء المحكم للقصيدة يحيطها بهالة شعرية يستجيب لها المتلقي ويتفاعل معها مهما استخدمت من أدوات السرد أو نهلت منه ما يخدم درامية القصيدة ويعزز بناءها الفني والدلالي.. فعلاقة الشعر بالسرد قديمة قدم الشعر نفسه، وقد تحدثت الملاحم الشعرية الأولى في الأدب العالمي عن أبطال وأحداث وسير وأمكنة.. كذلك ثمة قصائد في الشعر العربي القديم ذات نفس ملحمي يشير إلى نفس مكونات السرد في الملاحم الشعرية كما في قصيدة «فتح عمورية» لـ«أبي تمام» وقصيدة «قلعة الحدث» «للمتنبي».

كما أن ملامح السرد كانت واضحة في بعض قصائد الحطيئة و«عمر بن ربيعة» و«أبي نؤاس» وتأبط شراً وغيرهم..ولعل موضوعة الطلل تمثل ملمحا واضحا من ملامح السرد في الشعر العربي القديم.. فالطلل يعني «المكان المهجور» وهذا يشير بتحليل هذه العبارة إلى أن ثمة مكانا وهو من مكونات السرد الأساسة وأن ثمة

حدثا هو الهجرة وثمة شخصية قامت بالحدث الهجرة ومن ثم هناك زمن ماض حدث فيه الحدث.. هذه هي مكونات السرد الكامنة في مفردة «طلل».. وإذا تداخلنا في فضاء هذه المفردة لتوصلنا إلى ذروة السرد وهي ما يسمى بالعقدة الروائية، فعقدة الطلل استرجاعية ذاكراتية تكمن فيما بعد الحدث الهجرة وما قبله.. فلحظة الوقوف على الطلل هي لحظة انفصال واتصال في آن واحد وهي بوابة الدخول إلى فضاء هذه العقدة السردية واستكناه كوامنها: فقدان حبيب، انهدام زمن، اندثار مكان، انكفاء علاقة وانهيار حنين، من هنا كان الشعر العربي شعرا مكانيا، فمنذ «امرئ القيس» ارتبط الشعر بالمكان ارتباطه بالحبيب «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» إلى «عمر أبي ريشة» «قفي قدمي إن هذا المكان يغيب به المرء عن حسه».

ومثلما تعالق الشعر بالمكان فقد تعالق بمكونات السرد الأخرى كالحدث والشخصية والحوار وغيرها.. بيد أن الشعر العربي القديم كان محصنا من الوقوع في السرد المحض وذلك «لقدسيته» الإيقاعية ولاشتماله على نظام الشطرين الذي كان يعد الميزة الكبرى للشعر.. فقصيدة الحطيئة التي مطلعها:

وطاو ثلاث عاصب البطن مرمل

ببيداء لم يعرف لساكنها رسما

هي حكاية بكل مستويات السرد فيها لكن أحداً لم يقل عنها حكاية أو حكاية شعرية لأنها تقدمت للقارئ مرتدية الزي العام للشعر وهو إيقاع البيت ذي الشطرين.. وكذلك قصيدة «تأبط شرا عن اصطياد الغول»، وغيرها كثير كانت السمة الشعرية الوزنية فيها طاغية على السرد ومكوناته. وحتى الشعراء الكبار الذين أحسوا بوطأة السرد على خطابهم الشعري في بعض قصائدهم حاولوا أن يقدموا للقصيدة بالنسيب الغزل أو الحكمة لأنهما موضوعان شعريان بالدرجة الأولى.. فمثلا قصيدة أبي تمام عن فتح عمورية هي قصيدة سردية لكنها تبدأ

بحكمتها الشعرية «السيف أصدق إنباءً من الكتب» كذلك قصيدة «المتنبي» عن قلعة الحدث تحكي عن واقعة فيها بطل وحدث ومكان لكنها تتقدم بلباس الحكمة: على قدر أهل العزم تأتي العزائم.

وحتى في الشعر العربي الحديث ذي التفعيلة.. تحصنت القصيدة السردية بإيقاعها وتفعيلتها مهما توغلت في السرد واعتمدت مكوناته فمثلا قصيدة «الطارق» للشاعر «محمود البريكان» هي حكاية أو قصة شعرية، لكننا لا ننظر لها من هذا المنظار بل نعدها قصيدة فقط.. لا لأن كاتبها شاعر أو أنها تقدمت بتسمية قصيدة، بل لأن إيقاعها الشعري يؤكد انتماءها إلى الشعر أولا، وأن مفرداتها البنائية والدلالية هي مفردات قصة بحدثها وحوارها الداخلي رغم تساؤلاتها الشعرية الفلسفية.

وهنا نصل إلى المنطقة الحرجة بين الشعر والسرد وهي منطقة الشعر السردي حين تتقدم القصيدة خالعة رداءها التاريخي الذي هو الإيقاع الخارجي أو التفعيلة.. بعد الانزياح الشكلي الذي حصل للشعر والقص أيضاً.. أي حين تكون قصيدة نثر تحاول أن تتميز بفنون الشعر الحديثة كالمجاز والترميز والتكثيف ومجانية التعبير كما تقول «سوزان برنارد» فهل تكفي القصيدة كل هذه الفنون لتحصينها من الوقوع في عراء السردية ووضوحها، وهل تستطيع القصيدة أن ترسم حدودها الشعرية حين تفيد من فنون السرد في دلالتها وفنيتها؟ بل هذا السؤال ينطبق على بعض القصص التي تحاول الإفادة من فنون الشعر حد الإسهاب أحياناً.

إن المنطقة الفاصلة بينهما في النص الواحد أو بالأحرى المنطقة المتصلة بين الشعر والسرد بقيت تتصف بالجمالية من ناحية التشاكل والإفادة الفنية وانفتاح النص، وكذلك تتصف بالخطورة على بناء النص من ناحية الإسهاب وفقدان الملامح الأصلية للنص، وهذا يعتمد على مقدرة الكاتب على الموازنة والمحافظة على خصوصية نصه الفنية.. ولا سيما قصيدة النثر تلك التي تعتمد الفكرة الشعرية أكثر

من اعتمادها الصورة الشعرية، أي حين تكون قصيدة فكرة وليس قصيدة صورة ومجاز، فالصورة الشعرية تحيل إلى أولاً إلى الشعر لأنها من ميزات الشعر الأولى وخاصيته الأكثر حضورا في القصيدة.

أما قصيدة الفكرة فتعتمد على السياق الدلالي والفني وتستمد بريقها من هذا السياق، ولكنها تلتقي بالقصة في هذه النقطة الحرجة الفكرة فتصبح قاسما مشتركا بين الخطاب السردي والخطاب الشعري، وهنا يتداخل الخطابان ضمن خواص مشتركة ويذوب جدار التجنيس فينخلق نص مفتوح يسبح في فضاءات الأجناس الأدبية المتجاورة ولا سيما الشعر والسرد عبر فضاء نصي جديد أو «نص جامع»، ثم إن التحولات الحداثية قد خلخلت ثوابت نظرية الأنواع الأدبية التي كانت تحدد مواصفات كل جنس أدبي بقوانين وشروط أدبية صارمة.. فتلاقحت الأجناس والفنون وانهمرت خواصها الفنية على بعضها فظهرت تقنيات تشكيلية وسينمائية في الشعر فضلا عن تقنيات السرد.

محمود البريكان ـ شاعر المصائر واسئلة الوجود

اميل الى فكرة ان «البريكان» لم يكن صامتا بالمعنى الادبي او الشعري لهذه المفردة وانما كان منعزلا، وعزلته هي عزلة الشاعر المشغول بهم الوجود والمسكون باسئلته الكونية العميقة، وهذا الهم والانشغال يتطلب هذه العزلة بمفهومها الاجتماعي او السياسي او كما كان يقول لنا البريكان نفسه ان الشعر يحتاج الى حياة اوعمر خاص به.. وحتى مفهوم اجتماعية الادب كاللقاءات والمهرجانات لا تضفي للنص الشعري بريقا اكثر من بريق انتاجيته الاولى كنص مكتوب ومقروء.. هكذا راى «البريكان» الشعر والادب بشكل عام.. نص يكتب ويقرا ولا شيء غير ذلك مما يضيع وقت الشاعر في تفاعلات جانبية على هامش النص مهما كانت مظاهر هذه التفاعلات.. من هنا كانت عزلة «البريكان» و لا اقول صمته عزلة منتجة وغزيرة متاتية غزارتها من فن قيادة العزلة الانسانية المنتجة ابداعيا وهو اصعب الفنون في ازمنة الفوضى المنظمة والبريق المخادع والتعامل الحذر والصعب مع الاخرين الذين يقول عنهم «سارتر»: «الاخرون هم الجحيم».. لا شيء اهم من النص فمن كتابته تبدا الحياة ومن قراءته تستعاد الحياة وتستمر وتتوهج باسرارها الكونية والكينونية..

يقول «فرانس كافكا»: «لا داعي ان تخرج من مسكنك.. امكث امام مكتبك، واكتف بالبقاء على انفراد صامتا.. فسياتي العالم اليك بنفسه،ولن يستطيع الا ان يكون رهن اشارتك، وطوع قلمك..».

ويقول «الشافعي»:

ما تذوقت لذة العيش حتى صرت للبيت والكتاب جليسا

من هذه الافكار وغيرها استوحى البريكان عزلته

وقد كان النقد في غالبيته لم يفصل معاينة ودراسة لشعر «البريكان» بعيدا عن موضوعة الصمت لان صمت «البريكان» كان مدويا في تلك الاعوام فـ«الصكر» على اهميته النقدية يركز في مقالته على جانب الصمت ويتخذه محورا اساسيا في استنطاق نص «حارس الفنار» فيبدا مقاله «كل عودة الى شعر محمود البريكان»، تبدو اشبه بوقفة تذكارية او استعادة لنصوص يتكون منها ماضي الشاعر.. واسترجاع شعر كف عن اداء الفاعلية بطارئ الصمت الذي يلي النصوص..) وبهكذا حكم يكون شعر «البريكان» اشبه بالعملة النقدية التي تاتي في غير اوانها فتفقد فعاليتها ودورها.. ولكني ارى ان شعر «البريكان» لا يخضع لهذه المعادلة لانه ليس شعر مناسبة او مواضيع آنية او هموم يومية وانما هو شعر ذو مضامين فلسفية ورؤى فكرية شاملة وعميقة للوجود والبحث الدائم عن مصائر الاشياء والكائنات وتلمس الحدث على حواف الزمن وامتداداته والتامل في اسرار الوجود والعدم، وهذه المواضيع ذات خاصية ماسية لا تتلف او تفقد فاعليتها سواء ظهرت في حينها او بعد عقود من كتابتها.. ولكن الاستاذ «حاتم الصكر» كما ارى يقصد الى ان حركة الشعر وانعطافاته الفنية المستمرة وتطوره المتفاعل يتطلب مشاركة نصية لتسجيل الحضور الآني سواء في النشر او أي طريقة تخرج النص من مخاضه الى مسرح الضوء والتفاعل مع الاخر واخذ فرصته التفاعلية في حرارة ولادته.

ويبدو لنا من مطالعة بواكير «البريكان» الشعرية وتنوعها الايقاعي انه كان مازوما بموضوعة الوجود واسئلته والاغتراب وعزلة الانسان وتصحره وقد ذكر هذه الموضوعات في قصائده الاولى العمودية، ولكنه سرعان ما ادرك ان مواضيعه هذه لا تسعها قيود وزنية فكانت استجابته لانفتاح النص او تخفيف قيوده استجابة سريعة توازي طموحه للحرية كشاعر صاحب نص مقيد بالوزن ومنفتح بالرؤى وكانسان يريد ان يتحرر من الاخر انطلاقا الى فسحة الوجود، لان المواضيع

الشعرية التقليدية قد تتماهى مع غنائية الوزن الشعري - القيد - او الايقاع الموسيقي، اما مواضيع «البريكان» الابعد عن الغنائية فتتماهى مع التمرد على الوزن وايقاعاته الجمالية الظاهرية.. فكانت الجمالية الشعرية وفعاليتها عند «البريكان» تاتي من ايقاع الفكرة لا من ايقاع الشكل لتتخذ او تبحث لها عن شكل اخر تصنعه الفكرة الشعرية ذاتها.. ان قوته الشعرية ذات سحب داخلي للنص الشعري وذات موجه دلالي يسوغه عمق مواضيعه واستجابة ذاته الشعرية لها واستجابة نصه لهذه الذات المحلقة.. من هنا كانت الريادة في التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة اقرب الى نفسية «البريكان» وافكاره الشعرية او لنقل ان «البريكان» كان اقرب الى الريادة مقارنة بالغنائية في شعر السياب مثلا التي تتناغم مع الايقاع الموسيقي في الشعر وهذا ما يؤكده «طهمازي»: «انهمك البريكان في موضوعات الاسطورة والمطولات قبل السياب.. وقد كان في تلك الفترة - نهاية الاربعينات - من الشعراء المتطرفين في التجديد اكثر من غيره..».

يقول «جان كوهن»: «ان الشعرية ليست خصيصة في الاشياء ذاتها، بل في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات» ثم يذهب الى ابعد من هذا في كتابه «بنية اللغة الشعرية» ليقول عن الشاعر: «انه خالق كلمات وليس خالق افكار وترجع عبقريته كلها الى الابداع اللغوي» وهو بهذا يتماهى مع راي الشاعر الفرنسي «ميلارميه» الذي يعول على اللغة كثيرا ولا يعول على الافكار بل ان هذا الراي له مثيل في النقد العربي القديم مثل راي «الجاحظ» المعروف بان: «المعاني مطروحة في الطريق وانما الشان بالنسيج والتصوير والصياغة».

ففي محور التكثيف نرصد الاقتصاد اللغوي في نص «البريكان» الحديث.. والابتعاد عن الزهو اللغوي واثقال اللغة كقوله:

اجمل ما في العالم

مشهده العابر

ومباهجه الصغرى

هذا انموذج التكثيف والايجاز وشحذ المفردة والجملة الشعرية على الرغم من انها تحمل رؤية كونية واسعة وعميقة، كما يتجلى انموذج الاختزال والتكثيف في المقطع:

ليس الحب مستحيل

ولا الجمال خدعة – ولا ندى السحر

خرافة – لكن يفيض مرقص البشر

بالعنف والويل..

باعتبار هذا المقطع يمثل – نسقا تركيبيا موحيا يستقي شعريته من تنامي ثنائيات متضادة عبر حلقة واحدة هي حلقة النفي – وان الشاعر في هكذا نصوص لا يميل الى صلة التداعي التي تؤدي غالبا الى تشظي الدلالة وفقدان بلاغة التكثيف ونسقه الاختزالي..

اما التجريد فهو ظاهرة مميزة في طبيعة التعبير الشعري عند «البريكان» حيث جاء البناء اللغوي لنصوصه تجريدا رمزيا ففي قصيدة «دراسات في عمى الالوان» نقرا:

اوبئة مجهولة

تفترس الارواح

نحن هنا اشباح

تنحت احلاما من الحجر

هذه التجريدية العالية اكسبت النص نسق الفاعلية الشعرية فـ«البريكان» يحاول ان يجرد الانسان من صفته الانسانية مثلما يحاول ان يجرد المكان في نصوص اخرى

بحيث لا تحده أي قيمة ملازمة لوجوده او سابقة عليه كقوله في ختام هذه القصيدة:

ليس هنا حقيقة، ليست هنا رموز

ليس هنا نفي ولا قبول

هنا مهب الريح

ومعرض الذبول

ومدفن الشمس المسافرة..

فهذه الـ«هنا» مكان مجرد من صفات المكان الاعتيادية، مكان قابل للتاويل المستمد فاعليته واتساع مساحته من التعرية النصية والدلالية في آن واحد..

كما ان العزلة هي مظهر من مظاهر الاغتراب الفكري عزلة الانسان المبدع كما يقول «فلوبير» في كتابه «الفن والمجتمع عبر التاريخ» يقول: «الحياة فظيعة الى حد ان المرء لا يستطيع ان يتحملها الا بتجنبها ولا يمكن تجنبها الا بالعيش في عالم الفن..».

اما عزلة نصوصه عن النشر فلم تكن عزلة تامة رغم قساوتها فقد كانت تخرج بين الحين والاخر ملفات لنصوصه وخاصة في مجلة «الاقلام» ولكن بالطبع ليس بمستوى انتاجه..

كما نرى مثلا لعزلة «البريكان» الفكرية ما جاء في المقطع الاخير من قصيدة «نوافذ» وهو نافذة الشاعر:

يفتحها للنور والريح وعطر الارض

يهجم منها صخب العالم

يغلقها كانما لاخر الزمان

ومثلما يغلق تابوت الى الابد

هذه العزلة الداخلية القاسية التي يعيشها «البريكان» في نصه او في موقفه من العالم.. عزلة الوجود يوضحها ايضا قوله في قصيدة «قداس» لروح شاعر على حافة العالم):

ووحده يموت في داخله الانسان

في العالم الباطن

في مركز السريرة الساكن

يموت في غيبوبة الذكرى

يموت في لحظة

يكابد القيامة الكبرى

ليعلن ان عزلة الشاعر هي بالتالي عزلة الانسان ازاء اللحظة الكونية الكبرى..

* نشر في مركز النور ٦/ ٣/ ٢٠١٠

في تحولات الخطاب الشعري العربي... النقاط الصادمة

لا شيء يقلل من تاثير القصيدة وفعاليتها مثل وقوعها في نمط سائد فنيا ودلاليا ومحاولتها التشبث بالحد الادنى من شروط ذلك النمط وتحصنها به من دون ابتكار هوية خاصة بها.. أي حين لا يمتلك النص قدرته على الاختلاف والجواب على سؤال الحداثة الماثل دائما امام تدفق النص... ان هذه القدرة هي الجراة على ابتكار القول المغاير والحرية التي يسبح في فضائها هذا القول وبالتالي تمثل انزياح المعنى الشعري في النص نحو النقطة الصادمة للمتلقي وكسر افق توقعه.. فاذا كان الشعر قد قرن بالالهام منذ «ارسطو» فان هذا الالهام يمثل افقا علويا من الخيال والفكر تسمو له وبه الذات الشاعرة، أي هو «الجلوس على محور الاشياء» كما يقول الشاعر الصيني القديم «لوتشي» ٣٠٣ م ثم يكمل جملته «لكي يتامل الشاعر سر الكون». فالوصول الى الاكتشافات الشعرية العميقة والبحث عن الاسرار الكونية الغامضة يتطلب امتلاكا لناصية هذا المكان النادر او الخفي ــ محور الاشياء ــ فهو برج الرؤية التي تستطيع الذات الشاعرة ان ترصد الوجود من خلاله وان تتحرك منه الى المعنى الجديد الصادم. ومن هنا تكون القدرة على التجاوز او الجراة في الطرح الشعري.. فهي جراة رؤيوية يسوغها الفعل الفني الجديد داخل النص وليست جراة فوضوية تحاول الخروج على النمط الفني السائد بطرح يفتقد الى موضوعيته الفنية ما يجعل النص لا يرقى الى النمط الذي تمرد عليه.. ولكننا بصدد الجراة الفنية الالهامية الموضوعية التي تناسب علو الذات التي تجلس على ــ محور الاشياء !

وفي الشعر العربي القديم نجد نماذج مهمة لهذه الجراة والقدرة على الاختلاف في الطرح المسوغ فنيا كقول «ابي تمام»:

ما زال يهذي بالمكارم والندى حتى ظننا انه محموم!

فكلمة «يهذي» لا تليق ظاهريا بالممدوح الذي يمثل السلطة العليا للمخاطب - بفتح الطاء- على النص، لكن تكملة البيت ومعناه الشعري جعل من مفردة - يهذي -ضرورية فنيا لبناء المعنى الشعري عليها، من هنا بدا تحول سيادة الخطاب الشعري وانسحابه من سلطة المخاطب - بفتح الطاء - الى سلطة المخاطب - بكسر الطاء - وبدا الشاعر يفرض ملامح شخصيته الفنية على الاخر - الممدوح الذي تعودت ذائقته على خطاب ارضائي حتى لو كان على حساب الفن الشعري... وحين تعمق «ابو تمام» في احدى قصائده قال له الممدوح: «يا هذا شققت على نفسك فالشعر ليس بهذا البعد»! ولكن الذهاب الى - هذا البعد - كان من اجل الشعر لا من اجل المخاطب - الممدوح.. كان الشاعر يريد ارضاء ذائقته الفنية ليقدم قصيدته اولا قبل غيرها! وهذه الجراة لم تكن فعلا جزئيا او طارئا او نتوءا في جسد القصيدة ولكنها وحدة فنية ضمن منظومة تصويرية شاملة يشتغل عليها النص الشعري عند «ابي تمام» هي منظومة انفتاح الفعل المجازي في القصيدة وتفعيل قوة الخيال الخلاقة التي تمثل دخول الشاعر داخل نصه بعدما كان النص مفصلا على تصورات الاخر - الممدوح «حيث يمثل المدح اكثر من ثلاثة ارباع الشعر العربي القديم» ومفصلا على عرف فني موضوعي سائد اسماه بعضهم ـ عمود الشعر ـ وهنا تكمن ريادة «ابي تمام» في القدرة على الاختلاف عن الخطاب السائد سواء في التكوين الدلالي ام الفعل الفني في القصيدة... أي انها جراة الشاعر الجالس على محور الاشياء....

هذه الجراة ورثها «المتنبي» بل فجرها على مساحة خطابه الشعري فهو حين يصيح بوجه اعلى ممدوحيه «سيف الدولة»:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا

بأنني خير من تسعى به قدم

فهنا سحب البساط الشعري ليس فنيا فقط من تحت اقدام الاخر ـ الممدوح بل ذاتيا وموضوعيا، فاذا ما دخل «ابو تمام» داخل نصه وشارك ممدوحه فيه فان «المتنبي» ملا نصه ولم يبق مكانا فيه لغيره وصار ممدوحه ميدانا لانطلاق خيول الشعر فيه او شاشة يعرض عليها الفن الشعري وصدق القول ان «المتنبي» يرى نفسه في الممدوح فيذهب الى ابعد مدى:

قد شرف الله ارضا انت ساكنها
وشرف الناس ان سواك انسانا

انها الذات الشاعرة تتمرأى على الاخر.. ولكن هذه الجراة وطرح الذات بهذه القوة تتطلب فنا شعريا يسوغها لذلك قبل من «المتنبي» ما لم يقبل من سواه. كما ان الفن الشعري والوصول الى مداه عند «المتنبي» تطلب جراة من نوع خاص فكانت العلاقة جدلية بين الجراة والفن فكلاهما يسوغ الاخر في الخطاب الشعري.

وبما ان الادب او الشعر حلقات اتصالية تستدعي تامل عموم التجربة في المراحل السابقة ورصد مكامن الانعطافات الفنية في النص الشعري وتمثلها في التجربة الخاصة فقد ورث «المتنبي» في هذا النهج «ابو العلاء المعري»، فاذا كانت جراة «المتنبي» وفنه سوغت له ادخال ذاته داخل النص، فان جراة «المعري» سوغت له ادخال ذاته وفكره وفلسفته فانحاز النص الى اسئلة الوجود الكبرى:

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب
فاين القبور من عهد عاد؟!

فانطبقت على «المعري» مقولة «لوتشي» بكاملها: «الجلوس على محور الاشياء وتامل الكون».

وفي العصر الحديث وبفعل التراكمات المعرفية والانفتاح على الوافد الغربي

والاطلاع على مناطق التحول المهمة في الشعر العالمي واسرار نجاحها فقد استدعت الاستجابة الى المعاصرة والاجوبة على اسئلة الحداثة المتجددة جراة فنية جديدة على الخطاب الشعري المتحصن بسياج فني مشروع عمره اكثر من ١٥٠٠ سنة فكان التحول يستدعي جراة بحجم الثبات التاريخي للشكل الشعري فكانت القدرة على الاختلاف اعمق واشمل لانها جراة على الخطاب وليس على المخاطب وتمرد على الداخل لا على الخارج وصدمة للذات لا للاخر.. أي ان الذات الشعرية تمردت على خطابها استجابة لمعطيات الحداثة والانفتاح فجاءت ثورة الشعر الحر في الاربعينات من القرن العشرين في العراق كنقطة تحول كبرى في شكل القصيدة العربية، استجابة للاطلاع على حركة الشعر العالمي ولا سيما الغربي منه وتحولاته الفنية المثمرة، علما ان اغلب رواد قصيدة التفعيلة يجيد اللغة الانكليزية.. وتمثلا للجراة الفنية التي تكتنزها الذات الشاعرة المتطلعة الى الخلق الشعري وبقي هذا الهاجس - هاجس التحول - قائما في الشعر العربي مما فتح افاق التجريب في القصيدة بعد مرحلة الرواد والبحث عن ريادات جديدة حتى اتيح فصل جديد اخر للبث الشعري هو قصيدة النثر حيث تجرا الشاعر على الاستغناء او اقصاء اخر - قيود - الوزن الشعري في نهاية الخمسينات من القرن العشرين سواء من قبل بعض شعراء جيل الستينات في العراق او من قبل شعراء مجلة - شعر - في لبنان.. وكان صدى هذه التجربة وامتدادها المتطور فنيا هو قصيدة النثر في اواسط ونهاية الثمانينات في العراق... فكانت نقطة تحول صادمة للنمط الشعري السائد قصيدة التفعيلة التي استقرت مطمئنة الى ريادتها والى موازنتها بين الحفاظ على التفعيلة - الوزن الشعري كنقطة تواصل ومشروعية مع التراث الشعري العربي وبين الحداثة الشعرية كنقطة تحول في الشكل وتطلع الى مستقبل الشعر العربي، ولكن لا اطمئنان الى شكل شعري مادامت ذات الشاعر قد امتدت بمجساتها الى حدود الزمن مستوحية هذا البحث الدائم من محاولة الانفلات من سلطة المخاطب وان كان هذا المخاطب متلقيا يتفاعل مع النص ويحاول ان يخلقه من جديد بالتحليق في فضائه...

الحس القومي عند المتنبي

اللغة احساس وانتماء قبل ان تكون وسيلة تعبير وبيان..

من هنا كانت اللغة تشبه الارض فكلاهما يسبغ على وجه الانسان ملامح تميزه عن الذين يعيشون خارج مساحة ارضه و لغته.. أي ان اللغة وطن!

ويتكشف هذا الاحساس عند الشاعر الذي يستخدم اللغة كمادة خام لابداعه. فهو المعني باسرارها وتراكيبها السحرية التي توحي بكنوزها وجماليتها، وهو المحلق في فضاءاتها والسابر لاغوارها من خلال العلاقات البنائية والدلالية التي يخلقها الشاعر لغويا وصولا الى هدفه الشعري. أي ان هذه العلاقة لغة – ارض هي الفضاء المتداخل الذي يتحرك فيه الانسان الشاعر لينتج ادبا خاصا به مستوحيا خصوصيته من ملامح ارضه ولغته.

ومفردة «القومية» بتعبيرها المبسط متاتية من قوم او اقوام يعيشون على ارض واحدة ويتكلمون لغة واحدة، ثم ينقلنا هذا التعريف الى معان اكبر تصل الى حدود التاريخ المشترك والى حدود الحضارة باطارها الزماني والمكاني وبعمقها الثقافي والمعرفي الذي يميزها عن غيرها من الحضارات.

وبما ان الشاعر هو من اكثر المعنيين واعمق المشتغلين على فضاء العلاقة (لغة – ارض) وفحوى جدليتها لذا فلا بد ان يكون ذا احساس عال بقوميته سواء كان هذا الاحساس ظاهرا كدعوة معلنة تفصح عنها تجربته الشعرية والانسانية ام مضمرا كمحصلة تجربة ابداعية تصب في خدمة اللغة والانتماء.. وقد كان هذا الاحساس عاليا عند «ابي الطيب المتنبي» فهو الذي يدعو بوضوح الى امتلاك العرب لامرهم ولسيادتهم:

وانـــــــما النـــــــاس بـــــــالملوك و لا

تفلـــــح عـــــرب ملوكهـــــا عجـــــم

ولا يكتفي بهذا بل يصل الى ذم هؤلاء الملوك العجم:

لا ادب عنـــــــــدهم ولا حســـــــــب

ولا عهـــــــــود لهـــــــم ولا ذمـــــــم

وحتى جمال الطبيعة حين سحره فتغنى به بوصفه لشعب «بـوان» – وهـو مكـان غير عربي – بانه «بمنزلة الربيع من الزمان» لكنه سـرعان ما استدرك:

ولكـــــن الفتـــــى العـــــربي فيهـــــا

غريـــــب الوجـــــه واليـــــد واللســـــان

اما جمال المرأة فهو يرى سحره في وجوه البدويات أي العربيات الخالصـات لا في وجوه الحضريات اللواتي هن مزيج المدن الهجين:

حســـــن الحضـــــارة مجلـــــوب بتطريـــــة

وفي البـــــداوة حســـــن غـــــير مجلـــــوب

مـــــا اوجـــــه الحضـــــر المستحســـــنات بِـــــهِ

كاوجـــــــه البـــــــدويات الرعابيـــــــب

بل هو يرى ان تاج الروم ذليل امام عمامة العرب:

وفي صـــــورة الرومـــــي ذي التـــــاج ذلـــــة

لابلـــــــج لا تيجـــــــان الا عمائمـــــــه

وقد راى «المتنبي» في «سيف الدولة الحمداني» انموذج الانسان العربي والمتمثـل

لكل طباع العرب الاصيلة كما رأى فيه صورة البطل العربي حامي الثغور وعاصم الارض من دنس «الروم»:

كيف لا يأمن العراق ومصر
و سراياك دونها والخيول
انت طول الحياة للروم غاز
فمتى الوعد ان يكون القفول

وفي نفس هذه القصيدة التي بعثها اليه من الكوفة الى حلب سنة ٣٥٢ هـ يفضل «المتنبي» «سيف الدولة» على الامراء والملوك العرب الذين ليسوا في مواجهة الروم والمنشغلين باللهو والخمر:

ما الذي عنده تدار المنايا كالذي عنده تدار الشمول

وحين مات «عبده يماك التركي» سنة ٣٤٠ هـ ذكره بان «يماك» تركي وليس عربيا:

وان الذي امست نزار عبيده
غني عن استعباده لغريب

بل حتى السيوف عنده تكون اكثر مهابة وقوة حين تكون عربية:

تهاب سيوف الهند وهي حدائد
فكيف اذا كانت يمانية عربا

ويكون الحس القومي عند «المتنبي» اكثر وضوحا وفعالية على المستويين الفني والمضموني عندما يكون موضوع القصيدة هو الصراع سواء كان بشان الصراع العربي - الاجنبي او الصراع العربي - العربي فتاخذ القصيدة منحاها الفني

والبنائي من طبيعة هذا الصـراع وكأن الشاعر يرسم لوحته الشعرية بالوان مستمدة من طبيعة اللغة والارض كمسـرح للحدث الذي كتبت عنه القصيدة فتـدخل هـذه العوامل او هذه العلاقة اللغة – الارض في طبيعة خلق الصـورة الشـعرية وتركيبهـا فتسخر كل فنون الشعر ضمن مسار القصيدة للغرض الذي كتبت عنه.. فالمجاز أي الاستعارة والتشبيه او الكناية وكذلك المفارقة وغيرهـا سـخرت او اسـتنبطت مـن فحوى الصـراع ونوعه.. بل ان التنامي الدرامي في القصيدة يتشكل فنيا تبعـا لنـوع الصـراع موضوع القصيدة..

ففي قصيدة «قلعة الحدث» يوحي التنامي الدرامي كما يوحي الجو العام للقصيدة بان الصـراع هو عربي – اجنبي او صـراع بين امتين او حضارتين..

اما في القصيدة التي مطلعها «بغيرك راعيا عبث الذئاب» يوحي التنامي الدرامي فيها وجوها العام بان الصـراع عربي – عربي او هو صـراع الاخ لاخوته او الراعـي ورعيته كما يشير مطلع القصيدة. بل ان هذا التشبيه مثلما كان شـرارة للقصـيدة نـراه يسـري في جسد القصيدة كلهـا فيتشـكل مسـار فنـي وبنـائي للقصـيدة مسـتوحى ومستنبط من طبيعة الصـراع. هذا اضافة الى اننا نـرى المتنبـي يحـض عـلى مواصـلة القتال وعدم الكف عنه اذا كان مع الروم كقوله:

وقـــد علـــم الـــروم الشـــقيون اننـــا

اذا مـــا تركنـــا ارضـــهم خلفنـــا عـــدنا

على العكس من ذلك نرى دعوة «المتنبي» في قصيدته الى التسامح والعفو والرفق اذا كان صـراع «سـيف الدولة» مع القبائل العربية.

كما اننا نقرا تشبيهات مثل: البهائم، الشـرك، وغيرها اذا كان العدو اجنبيا امـا اذا كان الخصم عربيا فسنجد تشبيهات مثل: الشموس، الصحاب والعشائر.. وغيرها.

فمن نماذج شـعره في الصـراع العـربي – الاجنبـي قصـيدته «في قلعـة الحـدث»

٣٤٣هـ:

وكيـــفَ تُرَجّـــي الـــرّومُ والـــرّوسُ هـــدمَها
وَذا الطّعْـــــنُ آســـــاسٌ لهَـــــا وَدَعـــــائِمُ
أفي كُـــــلّ يَـــــوْمٍ ذا الدَّمُسْـــــتُقُ مُقـــــدِمٌ
قَفَـــــاهُ عـــــلىٰ الإقْـــــدامِ للوَجْـــــهِ لائِـــــمُ
اينكـــــر ريـــــح الليـــــث حتـــــىٰ يذوقـــــه
وقـــــد عرفـــــت ريـــــح الليـــــوث البهـــــائم
ولســـــت مليكـــــا هازمـــــا لنظـــــيره
ولكنـــــك التوحيـــــد للشـــــرك هـــــازم

اما نماذج من شعره في الصراع العربي - العربي حين احدث بنو كلاب حدثا بنواحي بالس وسار «سيف الدولة» خلفهم ومعه «المتنبي» حيث قال:

بغـــــيرك راعيـــــا عبـــــث الـــــذئاب
وغـــــيرك صـــــارما ثلـــــم الضربـــــاب

ثم يطلب منه الرفق بهم لانهم العشائر والصحاب فهم عرب:

ترفـــــق ايهـــــا المـــــولىٰ علـــــيهم
فـــــان الرفـــــق بالجـــــاني عتـــــاب
وحفظـــــك فـــــيهم ســـــلفي معـــــد
فـــــانهم العشـــــائر والصـــــحاب

بل انه يقول له اذا ما اصبتهم سيؤلمك مصابهم لانهم بعض منك وانت بعض

منهم فهم العرب اولا واخيرا:

وكيـــــف يـــــتم باســـــك في أنـــــاس
تصـــــــيبهم فيؤلمـــــــك المصـــــــاب

بل يصل حد ان يقول ان بني كلاب حين فروا من المعركة امامك قاتل دفاعا عن عرضهم – حريمهم.. نسبهم العربي اليك وقربهم منك فجعل من النسب العربي مقاتلا وهذه صورة شعرية سوغها نوع الصراع وطبيعته.. فيقول:

وقاتـــــل عـــــن حـــــريمهم وفـــــروا
نـــــدا كفيـــــك والنســـــب القـــــراب

ثم يتصاعد الحس القومي في القصيدة مع التصاعد الدرامي فيها فيذكره بقوة «بني كلاب» كعرب وبشموسهم المضيئة ولو كان غير سيف الدولة غزاهم لما امكنه ولكن الذي غزاهم هو ربهم –أي صاحبهم او سيدهم:

ولـــو غـــير الامـــير ســـرىٰ الـــيهم
ثنـــاه عـــن شموســـهم ضـــباب
ولكـــن ربهـــم اســـرىٰ الـــيهم
فـــما نفـــع الوقـــوف ولا الـــذهاب

بل يذهب به التشبيه بعيدا حتىٰ يصف سيف الدولة بانه حياة «بني كلاب» غضبت عليهم:

وانـــت حيـــاتهم غضـــبت علـــيهم
وتـــرك حيـــاتهم لهـــم عقـــاب

وفي قصيدة اخرى انشدها فيه حين تحالف عليه «بنو قشير» و«بنو عقيل» و«بنو كلاب» واوقع بهم «سيف الدولة»:

طـــــوال قنـــــا تطاعنهـــــا قصـــــار

وقطـــــرك في نـــــدى ووغـــــى بحـــــار

ثم يذكره ايضا بالنسب المشترك كما في القصيدة السابقة:

لهـــــم حـــــق بشـــــركك في نـــــزار

وادنـــــى الشـــــرك في اصـــــل جـــــوار

لعـــــل بنـــــيهم لبنيـــــك جنـــــد

فـــــاول قـــــرح الخيـــــل المهـــــار

وحكاية «المتنبي» مع «خالويه» معروفة حين فرا «المتنبي» قصيدته «الميمية في حضرة سيف الدولة» التي مطلعها:

وفـــــاؤكما كـــــالربع اشـــــجاه طاســـــمه

بـــــان تســـــعدا والـــــدمع اشـــــفاه ســـــاجمه

حيث اعترض عليه ابن خالويه ظنا منه ان (اشجاه) فعل.. قائلا:

شجاه وليس اشجاه! فرد عليه «المتنبي» «انه اسم تفضيل ايها الاعجمي» وعبارة - ايها الاعجمي - فيها اشارة ضمنية الى ان العرب اعرف باسرار لغتهم من غيرهم..

الفصل الخامس

قراءات في السرد

قراءة في المشغل السـردي في البصـرة

بقعة زيت قابلة للسـرد

في كتاب «بقعة زيت» الصادر عن المشغل السـردي في البصـرة عام ٢٠٠٦ تجربة ابداعية تحمل خصوصيتها في اكثـر مـن جانـب فهـي اولا تجربـة مشـتركة لعشـرة نصوص لقصاصين بصـريين مـع اربعـة نصـوص نقديـة هـي قـراءات للنصـوص القصصية اما الميزة الاكثر جـدلا وفـرادة فهـي القاسـم المشـترك الـذي يجمـع هـذه النصوص القصصية الا وهو موضوعة «بقعة الزيت» كمضـمار دلالي وفنـي يشـغل فضاء هذا المشغل السـردي او يفعل رسالته الابداعيـة.. وفي هـذا اللـزوم او القيـد الموضوعاتي الذي يثيره التوجه الـدلالي والفنـي الى الموضـوعة المشـتركة يـتجلى لنـا انطباعان..

الاول هو المضمار العام الذي تتبارى به النصوص على تحقيق التماهـي الفنـي مـع هذه الموضوعة ومدى استقطابها لها وتأدية رسالتها المشغلية الجامعة لها..فلو تصورنا ان مشغلا فنيا تشكيليا وضع عنوانا مشتركا لرسم لوحـة فنيـة وهـو ـ وجـه امـراة ـ لكان التناول الفني التشكيلي لهذه الموضوعة مختلفا لكـل تجربـة واسـلوب ومدرسـة للفنانين الذين يجمعهـم المشـغل أي الطريقـة العامـة للتنـاول سـواء التجريـدي او الانطباعي او التكعيبي او السـريالي وغيرها.. هذا من ناحيـة. و مـن ناحيـة اخـرى الطريقة الشخصية للفنان للتفاعل والتعبير والتناغم مع الموضوعة ودرجـة قربهـا او بعدها عن سطح اللوحة وايحائها وحضورها في اللوحة او ما نسميها بنقطة التماهـي مع الثيمة الرئيسة.. وهذا ما حصل في هـذه التجربـة ولكـن عـلى مسـتوى السـرد والتناول القصصي..

والثاني هو دلالة الموضوعة المشتركة فعنوان ـ بقعة زيت ـ يحمل من المرونة الدلالية او الايحائية ما يعطي حرية الاستخدام ضمن الفضاء المشترك، فالميزة السائلية للزيت والتشكيلات المتخيلة والاحالات الذهنية وحضورها الواقعي التجريدي في الذاكرة كأن تكون بقعة زيت نفطي او حبري للرسم او عطري او غيرها.. كلها توسع من افق تناوله وتداوله السردي.

كما ان جدلية المضاف والمضاف اليه في العنوان حيث يبدو ظاهريا ان هذه الاضافة تتجه بالموضوع نحو التخصيص والتقييد لكنها في الوقت ذاته تحرر المضاف «البقعة» من عائميتها العنوانية وتضعها في مسارها الدلالي في المضاف اليه «زيت» ومنه تاخذ اشعاعها الدلالي اللام..

قصة ـ بقعة زيت ـ عبد الرزاق الخطيب

يندفع النص باتجاه استذكاري لحدث ما في «ليلة بعيدة.. اتذكر ما حدث» حيث يمكن ان نقسم هذا النص الى قسمين الاول وصفي والثاني حدثي فالقسم الاول يصف فيه القاص هواجس الشخصيات المحشورة في مكان ضيق كثيف الظلمة شديد الرطوبة حتى كأن روح البحر محشورة في تلك البقعة الخانقة: «نتخبط في لهاث محموم بحثا عن حفنة شهيق..» لكن هذا الوصف المكثف للهواجس تحت وطاة المكان الخانق، سرعان ما يؤول الى او يتداخل مع الحركة الحدثية في النص «اواخر تلك الليلة صر الباب..» ينفتح فضاء الحدث المرتقب على جسد متهاو متهالك بكل صنوف التعذيب «كان خرقة متفسخة.. مبعثرا مترهلا يمزقه صراخ منطفئ..» وهذا الحدث المركزي في النص ينقسم الى جزئين يربط بينهما اخر رفيف للحياة في الجسد الملقى على ارضية السجن.. فتتركز بؤرة الحدث وبالتالي بؤرة النص على التبادل المكاني لهذا الحدث في المسافة الزمنية بين كينونة الجسد كوعاء روحي للحياة او وعاء حياتي للروح وبين انكسار هذا الوعاء الانساني وخروج

الروح والحياة منه ومن خلال هذا الانكسار تتكرس الهواجس وتتفاعل لدى الشخصيات التي شهدت هذا الانكسار.. «كنا وحدنا امام تساقطه المفجع.. ظلمة كثيفة» كما ياخذ المكان فضاءه الحدثي ليصبح مسرحا لدخول الحياة وخروجها حيث يعلن القاص في الجزء الثاني «على مرآة الحدث» اخراج الجسد الذي لفظ اخر بقايا الحياة على ارضية المكان السجني الذي مثل مسرح خروج الروح لذلك كان هناك صريران للباب في الحالة الاولى دخولية والثانية خروجية، الاولى - اواخر تلك الليلة صر الباب منفرجا عن اضاءة متارجحة، وسقط وسط احشاء الغرفة دون ضجة.. - وهذه تمثل الحركة الدخولية لمسرح الحدث والثانية - صر الباب عن حزمة ضوء فاندلق سيل الموت الرائب متراكما فوق كثافة رطبة تعوم فيها الديدان.. - وهذه حركة خروجية من مسرح الضوء الموتي وكأن البطل الرئيس في النص دخل الى الغرفة او الى مساحة النص ليعلن موته في لحظاته الاخيرة بعد ان هيأ له المشهد بواسطة هواجس الشخصيات المحشورة في هذا المكان - مسرح الموت - وبواسطة وصف فظاعة المكان..

وفصل الناص بين هاتين الحركتين بجملة وصفية تكرس قساوة المكان وسكونه العدمي الذي شهد تحول الجسد الى جثة.. والزمن الى رماد، وشهد الهواجس الاحتضارية المتدفقة على حافة الحياة.. «يا للصيف القائظ.. النهار ليل اخر» هذه هي الجملة الفاصلة بين دخول الجسد وخروجه الذي يشكل بدوره حلقة فاصلة بين جانبيه الاول هواجس ما قبل دخول الجسد ـ الجثة والثاني ما بعد خروجها لتشكل الهواجس تعليقا على ما حدث وترسم لوحة في ظلام المكان ليصل الناص الى الهاجس المشترك لعنوان «بقعة زيت» مع النصوص الاخرى حيث تشكل بقايا الجسد بقعة من الدم - وبقايا السوائل المندلقة في الاوعية البلاستيكية.. البقعة تكبر كأنها بقعة زيت.. - ليتجه الناص في نهاية النص الى التركيز السردي على بقعة الزيت تماهيا مع الموضوع العام للمشغل السردي وليدخل نصه ضمن المضمار

السـردي المتخيل او المفترض لبقعة الزيت – لكن خيوط الدم اللزجة تجعلني اراهـا تكبر.. يزداد حجمها.. وتؤول الى انسان لا اسـتطيع الامسـاك بـه – ليركـز النـاص المساحة النصية لمـا بعـد الحـدث وتداعياتـه النفسـية عـلى البطـل الـراوي بتركيـز الهواجس ضمن الفضاء السـردي «بقعة الزيت» ليجعـل مـن دبقهـا وحصـارها لـه نهاية للنص الذي يزج موضوعة بقعة الزيت ضمنه – كقيد او افق متفق عليه مسـبقا ـ لكن تناوله الفني الموفق لوصـف تـداعيات الـذات مـن خـلال الـتلطخ والـدبق والرطوبة والدم واللزوجة شكـّل صورة فنية لبقعة الزيت التي ينهي الناص نصه بـــ فاحس بالدبق وتحاصـرني البقعة.. – الا انه نص مركز مكثف قبل دخول البقعة فيه او بعدها..

قصة ـ بقعة زيت ـ للقاص عادل علي عبيد

هذه القصة روحها روح قصيدة وجسدها جسد قصة.. لانها تحـوي الكثـير مـن الانزياحات والتراكيب والمعاني الشعرية المتدفقة بلغة هي اقرب الى الشعر من غـيره لذلك يمكن عدها قصيدة مسـرودة او قصة منزاحة الى الشـعر.. امـا عـلى مسـتوى السـرد فان النص مستمد تدفقه الفني من فاعلية الاستمرار ونمو الهواجس وصولا الى الحدث المرتقب الذي ينكشف هو الاخر على التواصل والتواتر والاستمرار وقد استخدم الناص فعل المضارع ليؤكد هذه الاستمرارية ويجعـل السـرد يتموضـع في فسحة زمنية واحدة تجعل المتلقي مشدودا للحدث ضمن هذه البؤرة النصية وبدون فواصل زمنية.. ضمن هواجس مشحوذة لزمن مستمر وحـدث مسـتمر ومراجعـة ومكاشفة على مرآة الذات ليتجلى النص اخيرا عن كونه رحلة بحث في مكان يسعى اليه البطل الراوي ولكن هذا البحث ينتهي بالبحث.. او استمراريته ليؤكـد جدليـة الوصول وعدمه وجدلية ايجاد الشيء وفقدانه في الوقت ذاته فالنص يبدا بـ«اخيرا..

كدت اصل لكنني سرعان ما ادركت انني في بداية الطريق.. - وينتهي النص بـ - كنت ابحث.. نعم ابحث.. ولكن عن أي شيء ابحث..؟؟؟ - وكأن الحدث العام المركزي او النسغ الصاعد في النص هو البحث..

وباللغة الشعرية نفسها يقترب من موضوعة المشغل السردي وقاسمه العنواني المشترك، بقعة زيت، - الرمال تترك لمساتها المتماوجة جحافل من حيات متهادية.. الموجات المتكررة تمسح اطياف البقعة الزاخرة باطياف قوس قزح.. - ليتوحد مع بقعة الزيت في النهر عبر معادلة نفسية تفسر هاجس الاستبدال المكاني بين شخصية البطل الوحيد في النص مع بقعة الزيت حد ان يتخذ السمك من عينيه مخبأ ـــ اجحظ بعينين فزعتين اتخذها السمك مخبأ وملاذا ـــ حيث يتكثف هاجس المتاهة والحلم والاحباط والوهم في الوصول الى نقطة الصدم النفسي والتماهي في ذلك المكان المنعزل مع بقعة الزيت ليثبت الناص اخيرا ان النص القصصي لم يستمد وهجه الفني من لغته الشعرية بل من الفكرة الشعرية التي حافظ عليها النص في تصاعد درامي يصل الى ذروته في تماهيه مع موضوعة البقعة..

قصة باسم القطراني

هذه القصة فيها شيء من فكرة رواية «المسخ» لـ«كافكا» من ناحية الشعور بالتحول الانساني الى مخلوق او شيء اخر... وهي اقصر القصص من ناحية طول النص ولكنها اطولها من حبث روح النص ودلالته السردية والتحولية.. وقد استرسل الناص مع البطل منذ ولادته وطفولته وحتى حين صار يافعا واختفائه.. فمثلما كان البطل يكبر بسرعة كثيفة كان النص يكبر بسرعة ايضا.. باختزال وتكثيف حد التلميح والاشارة الموحية والحذف.. على الرغم من ان موضوعها

موضوع رواية.. النص محسوب بدقة ومضغوط ومشحوذ وممسوك من جانبيه البداية والنهاية بفكرة فنية تجعل من هذين الجانبين الزمنيين والنصيين مفتوحين او غائصين في الزمن والنص فهو يبدا بجملة «ليس بمقدوره ابدا فك رموز تحوله الى بقعة زيت..» وتذكرنا هذه البداية ببداية رواية «المسخ» بجملة «نهض كريكور من نومه فوجد نفسه قد تحول الى صرصار..» الا ان بداية باسم سرعان ما تاخذ مداها الزمني الممتد الى ما قبل البداية وقبل النص وهذا الذي نقصد به بالانفتاح والحذف حيث يكمل الجملة بـ«كون ابيه بائع نفط لا يشفع بتحديد الطفرات الوراثية التي تعرض لها..» أي انه يمد الزمن او الفكرة الى الطفرات الوراثية، اما انفتاح نهاية النص على مستوى الفن والدلالة والزمن فيكمن في جملة النهاية – منذ مدة لم نسمع باخباره، هل رحل الى مدينة ما؟ هل هو في عزلة؟ ام هو في دور استحالة؟ لا احد يعرف – اما داخل النص بين هاتين الحافتين النصيتين والزمنيتين فيستعرض القاص مراحل تطور الشخصية وتماهيها واندماجها مع دلالة بقعة الزيت عبر مراحل حياة هذه الشخصية ليؤكد الثيمة ويمتد مع تحول هذه الشخصية حد التصريح منذ البداية بان – كل ما فيه يوحي بانه فعلا كذلك – ثم يذكر باقتضاب مواصفاته المتماثلة مع الزيت ويركز على علاقته بالماء – يتذكر مرة حين سقط في ترعة صغيرة اخذ يصرخ: الماء، الماء يجعلني هلاميا خفيفا.. – وبعد هذا المقطع الذي يمهد للمواصفات العامة كبقعة زيت ينتقل الراوي الى التسلسل في مراحل حياته الشخصية منذ ولادته – منذ الايام الاولى لولادته كانت امه تشعر بانه مخلوق زيتي –ثم يختار الناص او لنقل يبتكر حالات انسانية تعمق وتركز تحول الشخصية او بالاحرى مجيئه الى الدنيا يحمل صفات الزيت وقد اختار الناص حالات تشد من حبل التلقي وتوسع من فضائه على الرغم من ان رؤياه تتسع وعباراته تضيق ـ على حد قول النفري ـ الا ان هذا الضيق في العبارة شحذها بلاغيا وجعل القصة كانها موجز رواية او خلاصة منتقاة بدقة وفنية عالية بل بقساوة اشبه بتقليم جائر لشجرة الحكاية بطريقة محورية ليمتد افق التلقي مع المحور الصاعد الذي يستطيع المتلقي

باضافته للنص من تصورات وتاليفات لان يضيف فروعا نصية لهذا المحور الدرامي الصاعد بقوة الى ذروته النصية فهو يمتد مع الشخصية بعد مرحلة الولادة -لاحقا حين اخذ ينمو كانت تلحظ ولعه الشديد بالنار... كانت تغلق انفها باصابعها حين تشم جبينه -.

ثم تستمر هذه الشخصية بمحنتها وحيرتها وضياعها في تحولها الزيتي او في كينونتها الزيتية ليكتمل خطرها وتاثيرها السلبي ونفور مجتمعها او رفضه لها في مرحلة الدراسة -في المدرسة لم يكن منسجما مع اقرانه، كانوا ينفرون من رائحته المقرفة ـــ ليختار المؤلف مرحلة الدراسة منعطفا للتحول او خطورته موحيا الى ان الشخصية مندفعة بسرعة باتجاه مصيرها وعزلتها وانتباذها من قبل المجتمع حين يطردها مدير المدرسة - اسمع يا بقعة زيت: «لا يمكنني قبول مشروع للنيران في مدرستي» وفي نداء المدير: «يا بقعة زيت، يكتمل التحول النفسي داخل الشخصية والزمني داخل النص ليتسلم المتلقي الرسالة بانه لا عودة لهذه الشخصية الى كينونتها الانسانية فاطلاق صفة بقعة زيت بشكل صريح ومعلن من قبل مدير المدرسة قطع خطوط الرجعة امام الشخصية لكينونتها الاولى عبر بقاياها الانسانية وليفتح خطوط التلاشي والاختفاء او الاشتعال الخفي لهذه الشخصية «بقعة زيت» فبعد ذلك النداء الذي وضع الشخصية امام حقيقة هذا النداء المرآتي الذي جعل الشخصية ترى صورتها الزيتية كاملة على سطح مرآة النص.. ليصرح الراوي: «منذ ذلك اليوم ازدادت شهيته لتلطيخ ما حوله بقوة صوب حرائقه وسط محيطه الزيتي..» ثم ليردف متماهيا مع كثافة النص وسرعته التصويرية والاحتوائية للزمن والحدث ليصف هذه الشخصية ــ كان يكبر بسرعة مخيفة.. صار يافعا..مستسيغا لفكرة كونه منبوذا ــ وفي نهاية مفتوحة تكسر افق التلقي او على الاقل توسع منه وتترك للمتلقي فراغات نصية ودلالية يستطيع هذا المتلقي ان يملاها بتصوراته وفضاء قراءته المستمدة من معطيات النص والتنامي من ناحية، ومن امكانية القراءة

ــ قدرتها التاويلية ـ على المشاركة في النص ووضع لمسات التاويل الممتدة مع المسار المفتوح للنص...

اما على مستوى التماهي مع عنوانية المشروع وقاسمه الدلالي المشترك ـ بقعة زيت ـ فان هذه القصة كانت اكثر القصص العشر توحدا وتمثيلا قصصيا لموضوعة بقعة الزيت وتناصها العنواني لان تفاصيل السرد مرتبطة فنيا ودلاليا مع بقعة الزيت فان القراءة تشير الى رفع موضوعة بقعة الزيت من القصة فانما يعني رفع القصة بكاملها وهذا ما لم يحدث مع أي قصة من القصص الاخرى في المشغل السردي لبقعة الزيت..

بقعة زيت ـ للقاص فرات صالح

قصة «فرات صالح» «بقعة زيت » فيها الحس الحكائي طاغ والسرد القريب غير المعقد وغير المتشابك وكانها سيرة ومذكرات شخصية.. لكن في هذه الفسحة الحكائية مجال فني يمكن للناص ان يثبت فنية هذا الفضاء بما يمكن ان اسميه ـ فنية المباشرة ـ وهو سلاسة الطرح القصصي وعفويته فضلا عن المفارقة الحدثية التي تجمع ختام النص بمفتتحه.. ففي هذه القصة رهان فني على مفارقة الحدث وغرائبيته وقوته، و لا تهتم كثيرا بالنسج المعقد المتشابك او تفاعلات اللغة القصصية الحديثة..

ان القاص بعد توصيل الفكرة بدلالتها الحكائية كما هي بلا تزويق لفظي او معنوي هو توصيل برسالته الدلالية في القصة على اساس ان مجرد توصيلها الى المتلقي ستعوض التماهي مع الفن القصصي ـ بتعقيداته اللغوية والبنائية أي هو الاعتماد على لغة الواقع اليومي وفعاليتها وحيويتها بلا رتوش.. بيد ان التماهي السردي مع الموضوعة الرئيسة للمشغل السردي وكقاسم مشترك مع عنونة بقعة

الزيت فان القصة لم تقتسر الانجذاب السردي نحو موضوعة البقعة او اقحامها بشكل غير اساس على القصة بل كانت بقعة الزيت هي الاطار العام للسرد وهي اليؤرة الدلالية لها مثلما حدث في قصة باسم القطراني بفارق الدلالة والتناول الفني ففي كلتا القصتين كانت بقعة الزيت هي المحور السردي الذي بنيت عليه الاحداث والتنامي الدرامي فيها.. وبقعة الزيت في قصة فرات شطرت السرد الى شطرين الاول هو الجانب الحلمي مع القصة جانب النماء والتغيير الكبير الذي بدا يطرا على حياة البطل والذهاب مع توهج هذا الحلم الى اقصى ذروة منه وهو السفر وامتلاك ناصية الحلم والتحول من واقع مرير ثقيل الوطاة على نفس البطل الى واقع اخر هو الامل المشرق الذي يترقبه البطل ويطمح اليه بل يكتم حلمه حتى عن اقرب الناس له مخافة ان ينكسر الحلم بحجارة الرفض العائلية لان هذا الحلم لا يخلو من مغامرة ــ اتفقنا على كل شيء وقررت ان يكون سفري معها دون علم احد من عائلتي لان امي ستذرف الدموع لمجرد منعي من السفر ولابقائي في اتون هذه النار المشتعلة مقيدا بفقري الازلي -.

لقد كانت محاولة حلمية للخروج من النار المقيمة الى الجنة المسافرة عبر حبل الحب الذي امتد الى البطل من خلال افق مجهول لا تقترب منه سوى تحليقات العواطف المكبوتة في فضاء مفتوح..

اما الشطر الثاني من السرد فهو بعد اندلاق بقعة الزيت وحضورها النصي- المباغت الذي شكل الانعطافة الفنية والدلالية التي كسرت هدوء النص واقلقت فضاءه الحلمي بعد ان تسرب القلق من خلال حدث يبدو يسيرا وعابرا لكنه يحمل في فحواه ومكنوناته الدلالية اندحار الحلم وانغلاق الفضاء الاملي المفتوح.. يبدا الحدث بـــ

«وما ان بدات بتناول طعامي حتى سالت بقعة من الزيت على بنطالي.. وفي مكان حساس منه» وهنا بدات افاق الجواب تنفتح على السؤال الذي طرحه الناص

كمفتتح لنصه – هل يمكن لبقعة زين صغيرة ان تغير مجرى حياة شخص ما؟.. ذلك تمام ما حدث معي – وكان المتلقي يتنقل في هذا النص بين شطري السؤال والجواب... السؤال هو منطقة الحلم والامل والترقب... والجواب هو منطقة القلق والتدهور ثم الصدمة والفقدان.. حيث يبدو فضاء الجواب من ــ حاولت التخلص منها بكل الوسائل دون جدوى ــ ثم ياخذنا افق السرد الى حافة الجواب النصي- التي تحمل الصدمة النفسية والمفارقة النصية في نهايته.. لتاخذ بقعة الزيت كعنونة ودلالة مداها الاوسع من التشاكل والاندماج مع نقطة التماهي والقص بما يحمله الحدث من غرائبية ومفارقة مشحونة بدلالة تختصر السرد القصصي- وتفتح افقا للدهشة والتاويل في ضربته الاخيرة.

قارورة الزيت.. للقاص ناصر الاسدي

حسنا فعل «ناصر شاكر الاسدي» حين جعل من عنوان قصته «قارورة زيت» وليس بقعة زيت كما في اغلب القصص الاخرى من المشغل السردي الذي نحن بصدد قراءته.. فبقعة الزيت لا تكفي حسب تسلسل السرد ودلالته في هذه القصة من استيعاب واحتواء دلالة النص وتحولاتها الفنية.. ففي هذه القصة يمكن ان نرصد اكثر من انشطار سردي ضمن النص سواء على مستوى الحدث او المكان او الزمان او السرد نفسه.. فاللقاء العابر بين البطل وفتاة تجلس معه او قربه «على كرسي واحد ضيق في سيارة.. الكيا الصغيرة..» يتنامى دراميا بينها عبر تسرب بقعة زيت من قارورة عطر تخفيها المراة بين طيات ثيابها.. الا ان هذا التسرب الزيتي او العطري وبالتالي هو نسرب بين الحلم والواقع هو الذي وسع فضاء النص وعمق من دلالته وفنيته.. فاذا تواصلنا مع هذه الانشطارات سنقف اولا مع الانشطار الزمني الذي احدثه التسرب العطري في النص.. فكان تسرب العطر من

جسد المراة او من ثيابها ينتقل بالبطل الى زمن الطفولة «عبق مثير يدلف انفي يشعرني بزمن قديم، عدت على اثره بصورة لطفولة جذلى» او الانشطار النصي- بين الحلم والواقع فتدفق الزيت الى ثياب البطل من ثياب المراة يشكل تدفقا لفضاء الحلم من ارضية الواقع الذي يمتد من مباغتة العينين.. التين تدعوان البطل للسباحة في فضاء الحلم «هي كتلة من السواد تضيئه عينان مخيفتان سوداوان كأن البحر فيها والمساء..» هذه هي حدود الواقع كما انها حدود الحلم ايضا فمفردة البحر حلقة وصل نصية وحلمية بين الفضائين.. «كنت اغفو على هذا البحر، وحينما افيق اجدني اطقطق اصابعي بحثا عن مخرج..» فكأن لحظات تدفق الزيت العطري هي لحظات رجرجة المشهد المكاني والزماني والواقعي او الحدثي وبالتالي هي رجرجة المشهد النصي المكثف الذي يحاول مسك اطراف هذه الثيمات ولمها في بؤرة حدثية واحدة هي تدفق بقعة الزيت او لنقل ان هذا الحدث يشع او ينشطر الى هذه الثيمات فمرة يتجه الى مسار ذاكراتي «انهمرت دموع على الخد الموجع بالذكريات» ومرة الى مسار حلمي كما ذكرنا ومرة الى مسار مكاني اخر كمعادل موضوعي للمكان الضيق المشكل وعاء للحدث «السيارة الضيقة» حيث يقابلها او يعادلها الافق المكاني الممتد (ثم اتابع من خلال نافذة الزجاج المرئيات التي تترى وتتكسر صورها على الزجاج..) وكأن النص ينقسم الى ثلاث مناطق سردية الاولى منطقة الوصف والاخبار عن الشخصيتين والمكان والتمهيد للحدث، والمنطقة الثانية هي منطقة التشظي بالافكار بعد ان يبدا الحدث او تدفق الزيت العطري بالاندلاق فتنشطر الذاكرة والحلم والزمن والمكان، اما المنطقة الثالثة فهي منطقة ما بعد الحدث والمواجهة مع الاخر عبر الحوار والتنامي السريع او التداعي للحدث، والنهاية التي تحمل صدمتها وفضاءها الحلمي المفتوح (قالت: اتريد ان اغسل ثيابك؟ قلت: لو كنا في عالم اخر..) وعبارة (في عالم اخر) هي تكثيف للانشطار الحلمي والمكاني بل وللزماني ايضا..

فقد كانت بقعة الزيت قاسما مشتركا بين مشاعر الرجل و المراة وحبلا سريا ممتدا بين قلبين وذاكرتين ورغبتين دفينتين.. مثلما كانت بقعة الزيت هذه قاسما مشتركا بين هذا النص ــ القارورة ــ وبين نصوص المشغل السردي الاخرى..

خلوة حارس الكرسي الدوار للقاص ناصر قوطي

هذه القصة لا تعبا كثيرا بثيمة بقعة الزيت او الزيت بالذات وان كانت تحمل في طياتها انتماءها الدلالي لهذه العنونة او المشغلية المفروضة او المتاحة مسبقا لمشروع القص فهي قصة حوار مع الذات عبر المرآة لحارس مبغى او مكان قريب منه يتذكر حين صدر قرار يقطع رؤوس المومسات.. ولكنه اضاف الى هذا الحوار او الى المرآة السردية الذاكراتية بقعة او ندبة او حبة او لطخة دم لم يكن ذكر الزيت مهما.. او ما يسميها ايضا بقعة دم او حبة خردل او عين ضفدع ترقب الغرفة.. ولكنها على اية حال ليست ثيمة البقعة كما حدثت في القصص الاخرى فان مرآة البطل الذاتية الضميرية كانت تستوعب أي شيء ممكن ان يضاف اليها تماهيا مع لغة الترميز والازاحة الزمانية والمكانية والدلالية.. امتدادا من فضاء المرآة الواسع الذي تتيحه دلالة المرآة ولا سيما حين تصبح مسرحا للحدث وانعكاسا له ولتداعياته.. من هنا كانت اضافة حبة الخردل او بقعة الزيت واحدة من تلك الانزياحات الدلالية التي تحملها ثيمة المرآة الذاتية كما يتحملها السرد والحوار الذي كان العمود الهيكلي للقصة...

وحتى في عنونة النص لم يذكر القاص بقعة الزيت بل يتصدره بمفردة «خلوة» مما تعني الوقوف مع الذات والحوار معها عبر المرآة بل ان حوارية هذه القصة تعطيها افقا دراميا وكانها مسرحية لشخص واحد يضيئها الحوار والحدث المتجلي عبر الحوار والذاكرة.. بل ان المرآة تحمل في اشعاعها السردي اكثر من مدلول الاول هو

كونها مرآة تنعكس عليها الصور والاحداث والثاني تجليها كمرآة سـردية والثالـث احتواؤها على البقعة التي تشبه حبة الخردل التي تتجلى عبر ذاكـرة البطـل بتجليـات عدة «.. بقعة سوداء صغيرة بحجم حبة الخردل تلتصق بالمرآة..» كانت المـرآة تحمـل دلالة متداخلة عبر هذه البقعة التي تناور ولكنها باقية هناك والى الابـد محـض بقعـة مستترة تنطوي على مكنون ظلمتها وهي تغوص بعيدا في العمق الناصع للمرآة..

كما ان موضوعة البقعة تنشطر في الـنص الى معـان ودلالات عـدة فلـم تقتصـر الدلالة على الزيت او على بقعة ذات دلالة واحدة فهي احيانا.. بقعة دم حـين يشـير السـرد الى عملية قطع الرؤوس او التعذيب او الافعال التي يمكن تعـبر عنهـا بقعـة الدم فهو يبدا نصه بسؤال حواري:

ارايت الكثير من الدماء؟

بقعة واحدة فقط.

لكنه سـرعان ما ينتقل الى الدلالة الاخرى للبقعة حين ينتقل الى موضوعة المـرآة والافرازات المتبلورة عليها والتي تشير الى ماض يتجلى على سطح هذه المرآة الحاملـة للبقعة ليكرس سـردية المرآة ودورها الحواري والذاتي في النص:

(.. بقعة سوداء صغيرة بحجم حبة الخردل تلتصق بالمرآة..) ولكـن هـذه البقعـة السوداء الصغيرة تحمل انزياحها الدلالي المكثف حين تجمع بـين دلالتـين متباعـدتين يتيح هذا الانزياح سطح المرآة العاكس والحاضن لهذه الدلالة المزدوجة فهذه البقعـة السوداء الصغيرة هي بقايا (ثلاث ذبابات اجـتمعن في غفلـة مـن الوزغـة المتربصـة والقـين بـرازهن.. وسـط ذلـك النقـاء البلـوري او الالـتماع الفاضـح لمسـاحيق وجوههن..) هذا الانزياح السـريع بالدلالة بـين الـذباب والمومسـات حـين تجمـع بينهما هذه البقعة السوداء.

ثم يتدرج الانشطار او الاشعاع الدلالي للبقعة فيردف بعد تلك السطور

ربما بقعة زيت...

لا..

او بقية قطرة دم..

ففي هذا النص لم تكن البقعة محددة بتشكيلها الظاهري كبقعة زيت بل هي بقعة سردية تحمل تماهيها مع الاحتمالات الدلالية التي يحاول المتلقي ان يضعها في مكانها المناسب المتخيل عبر ما يتيح له السرد من دلالة احتمال وتحول..

بل ان المرآة في حوارها الذاتي وانعكاسها النصي تاخذ البطل في نواح اخرى من الدلالة بتشظيها المستمر وانعكاساتها المتعددة على مرآة السرد.

(انما في سويداء القلب بقعة مظلمة داخلك وداخل كل واحد منا بقعة مضببة تنطوي على ما لا يباح به و....) فهنا البقعة اخذت تشكيلا معنويا محسوسا لا ماديا ملموسا لتنفتح على افق اخر غير افق التمظهر الشكلي هو افق التمظهر التخيلي.. بل ان تمظهرات البقعة تعكس معها احيانا تمظهرات المرآة نفسها فهي مرآة سرد بالشكل النصي العام ومرآة حقيقية عاكسة للاشياء وحركتها ومرآة ذات واحيانا تتخذ شكل الانوثة وكانها امراة يخاطبها البطل.. ويؤنسنها بالانوثة..

(وحيدا يقف مذهولا امامها وهي تنظر اليه بصمت، خالها الاسود يضيء على خدها الناصع البياض..).

ان موضوعة البقعة في قصة «خلوة حارس الكرسي الدوار» هي ثيمة ممتدة من سطح المرآة وانعكاساتها الدلالية كما انها اقتطعت من العنونة الرئيسة ـ بقعة زيت ـ مفردة بقعة فقط لكي تتخلص من قيد المضاف والمضاف اليه ولكي تضيف الى المضاف اضافة دلالية وفنية اكبر واكثر مما يمكن ان يقيدها به افق الاضافة «بقعة زيت»...

عين الطائر للقاص رمزي حسن

بعيدا عن الرمزية التي يسقطها بعض المؤولون على هكذا نصوص يصف فيها الناص حيوانا ما.. حد التقمص لشخصية ذلك الحيوان، فاننا نسترسل في افق التاويل مع طائر «رمزي حسن» في قصته «عين الطائر» على ان الطائر طائر فحسب على اننا نستطيع ان نستخلص العبرة مما يمر به هذا الطائر من موقف وحدث ما.. كما في قصيدة «رحلة القرد» للشاعر «محمود البريكان» الذي يصف حالة القرد وهواجسه وهو في الطريق الى المختبر او في الطريق الى الموت.. لم يكن القرد في القصيدة سوى قرد مثلما لم يكن الطائر في القصة عند «رمزي» سوى طائر ولكن التنافذ النصي الى هواجس القرد او الطائر في ذلك الموقف والحدث هو المدى الفني المشحون بالدلالة المستقاة من الحالة النفسية والسلوكية التي يعيشها الحيوان في ساعته الاخيرة تلك المشاعر التي يتماهى بها القاص حد تقريب ذلك الكائن من الانستة عندما يتوعل الناص الى ذاكرة دلك الطائر وفضائه العائلي وغيرها.. «تذكر: امه واباه، اصدقاءه وابناء عشيرته، تذكر: اخاه الصغير الذي تعلم الطيران توا..»

وان لم يكن نص «رمزي» قد انجذب الى العنونة المشتركة «بقعة الزيت» بشكل مباشر الا انه اعطى بديلا ايحائيا لهذه العنونة حين جعل من عين الطائر عنوانا للنص وكمرآة عاكسة لبقعة الزيت الطافية على سطح النهر والتي كانت السبب الرئيس في انخذال الطائر ووقوعه في قبضة الموت كما يكرسها السرد باشارة مركزة وموحية الى ان عين الطائر هي بقعة الزيت على مستوى الانعكاس البصري للبقعة او على كون رؤية البقعة الزيتية بشكلها المفزع سببا للانتكاس وبالتالي طريقا الى الموت والنهاية فالناص يعطي اشارة اولية الى هذه الدالة البصرية بطرحه سؤالا في بداية النص «هل اغواه النظر الى العالم بمعزل عن ابناء جنسه؟» حيث كانت النظرة

الاولى هي التي افردت الطائر عن ابناء سربه او جنسه وتخلفه عنهم وبقائه ضعيفا في عزلته ثم يتدرج هذا السبب كانه يشكل نسغا دراميا لحالة الطائر الايلة الى الانهيار فيذكر ليصف بقعة الزيت الكبيرة وهي تنشر ظلها الاسود ذا الوطاة الثقيلة على نفسية الطائر ودخوله في افق الوهن والانهيار لهذه البقعة التي اخذت مساحة كبيرة من سطح النهر «ربما ذلكم هو سبب ضعفه.. لقد اصابه المشهد بالشلل ولم يعد قادرا على الطيران مجددا..».

وهنا تشكلت الحلقة البصرية الثانية رؤية مع بقعة الزيت التي تاخذ الطائر الى منطقته الاخيرة.. ثم يستمر ويتوغل الناص في رحلة هواجس واستذكار للطائر ووصف للمحيط الذي يقع فيه الطائر ولكنه ما يلبث ان يعود الى تلك الحلقة البصرية في الجزء الاخير من القصة ليكمل حلقة الموت البصرية التي تشكل بدلالتها البعيدة من خلال عين الطائر الرائية بقعة الزيت المرئية من خلال جدل بصري سردي يجعل من عين الطائر هي بقعة الزيت التي جعلها الناص عنوانا متماهيا مع العنونة او القاسم المشترك للمشعل السردي بشكل مختلف عن القصص الاخرى في اشتراكها العنواني ضمن مشغلها السردي..

فمحاولة الطائر الاخيرة للطيران والخلاص مما هو فيه جاء بعد ان شاهد سربا من طيور البجع محلقا فحاول ان يندفع منطلقا ليلتحق بهذا السرب ولكن مالذي حدث؟

تجيبنا الحلقة البصرية الثالثة خين يذكر الناص.

(... واندفع بحماس ثم ضرب الارض بقوة فخفق جناحاه عاليا وحينما وقعت عيناه على تلك البقعة السوداء ادرك ان الحظ جانبه.. وجد الطائر المسكين نفسه بين حدي الموت) وهنا انغلقت الحلقة البصرية واكتملت بقعة الزيت في عين الطائر على ثلاثة مراحل من مستويات النظر وبالتالي من مستويات السرد عبر لغة قصصية دقيقة وعالية وفي الوقت ذاته بعيدة عن اللغة الشعرية او عن المباشرة انها لغة

الاحساس الدقيق بالاشياء كفعل قصصي وصفي مشهدي وكفعل حدثي.. لعة توازن بين الاحساس والمشهد بين ذات الطائر وهواجسه ومخاوفه وبين المكان والحدث والافق هذا التوازن منح القصة القها الفني وحبكتها السردية المتوالدة والمؤدية الى نهاية متماهية في موضوع بقعة الزيت حيث صار الزيت منزلقا للموت.

عندما يكون البطل شيئا اخر غير الانسان في السرد فعلى الناص ان يتنافذ الى تلك الذات الاخرى غير الانسانية عبر احاطة نصية بتقنية عالية تقترب من حلول ذات الناص في الذات الاخرى..

وهذا ما فعله «رمزي حسن» عبر عين طائره ــ بقعته الزيتية..

قصة (كريم ٧٨) للقاص كامل فرعون

هذه قصة تحاول ان تحول المكان الى زمان او ان تجعل منه مكانا زمنيا مسحوبا بقوة الاستذكار الى زمن ما.. منذ العنوان يمكن ان نقسم النص الى قسمين على مستوى السرد والدلالة وكذلك الفن القصصي ـ ايضا فالقسم الاول الكبير من النص هو استذكاري وصفي وتاملي من خلال اقتحام الماضي القريب واستجلاء مكنونات لحظة هاربة.. فما ان يفتح البطل باب غرفة مهجورة فوق السطح منذ نهاية السبعينات من القرن الماضي ٧٨ حتى يتنفس هواء ذلك الزمن من خلال (العطر المنبعث من قارورة الزمن يكتسح كل كياني. سعى الى رؤية عالم تراجع الى غرفة فوق السطح..) ولكن هذا المكان او هذه الغرفة هي بالاصل مرسم كان يستخدمه الرسام «كريم» في ذلك الوقت.. والمرسم مكان يستمد خصوصيته من من كونه مشغلا رؤيويا ومرصدا لحركة الزمن والاشياء ومحاولة اصطياد اللحظة الهاربة عبر تخليدها او تجميدها على صفحة اللوحة بادوات الرسم التي راح البطل يتلمسها

ويوقظ حضورها المنكفئ في زمنها المركون فوق رفوف الذاكرة حد ان يصبح هذا المكان زمانيا لانه مكان محاط بزمانيته وممتلئا ببهائها وكأن باب الغرفة ومدخلها هو مدخل الى ذلك الزمن..

اما المستوى الثاني من السرد فهو مستوى الانزياح الدلالي حيث يخرج الناص من حالة الوصف والاستذكار والمكان المسحوب الى بؤرة زمن ما.. يخرج الى بؤرة فضاء اخر غير فضاء الغرفة وغير فضاء السرد الذي في جزئها الاول. فيبدا الجزء الثاني او المستوى الثاني بجملة انزياحية تقول:

«زمن مرتجل ممهور برائحة النخل..» ويتمثل هذا الانزياح بالتماهي مع الدخول الى فضاء اللوحة واستمداداتها الابداعية الرؤيوية وفي الخروج خارج الغرفة الى الفضاء الخارجي عبر سرد متداخل بين الفضائين اللوحة وخارج الغرفة وكلاهما يمثل انفلاتا من فضاء الغرفة وتدفقا الى انزياح دلالي اخر بما يمكن ان نرصد هذين المستويين على انهما مستوى افقي يمثل الجانب الوصفي من السرد ومستوى عمودي عمقي يمثل الانزياح السردي وكسر افق التلقي وانفتاح مساحة التاويل وانكسار قشرة الزمن المركون على رفوف الذاكرة في غرفة فوق السطح واندماج الزمن بين الحاضر والماضي لتتحرر شخصية البطل من هامشيتها على ضفاف الزمن المستذكر وتتخذ او توسع متنها الزماني والمكاني والحدثي وبالتالي متنها النصي- وحضورها الفاعل في النص.. وصولا الى نقطة التماهي - الموضوع المشترك بقعة الزيت.. حتى ان البقعة هنا في هذه القصة تاخذ مداها وتاثيرها التشكيلي المتجسد على اللوحة فبقعة الزيت هنا هي زيت الرسم والتشكيل لا الزيت الذي ياخذ اشكاله العفوية كما في اغلب القصص ضمن المشغل السردي المشترك كأن تكون بقعة نفط او بقعة عطر او بقعة دم وغيرها بل هي بقعة قابلة للتشكيل والقصد والسرد كذلك.. وقد تضمن المستوى الثاني من السرد في قصة كريم ٧٨ هذا التناغم التشكيلي والدلالي مع بقعة الزيت المركونة في بقعة مركونة في غرفة مركونة

في زمن مركون ولكن البقعة هذه التي تمثل بؤرة النسيان والركون فجرت هذه الحواجز والركونات والنسيانات لينهمر الزمن الخاص على الزمن العام ولينـدمج الداخل المكاني والسردي على الخارج امتدادا من بقعة الزيت الى الفضاء الخارجي (حبيبات بلا شكل، ارميها، فيسقط غضبي فوق بقعة الزيت، احرك طرفها فيفاجؤني وجه الرسام يشكل ثلث اللوحة..).

ان هذا النص ينطوي على صراع بين زمنين زمن منكفئ يستقطب البطل ببهائه وتخيله وزمن حاضر ثقيل الوطاة يضع البطل في دوامة واقعيته واستمراريته زمن الفوق في غرفة الذاكرة والحنين والتطلع، وزمن التحت في شارع الواقع الصعب الذي يسحب الخطى باتجاه واقعيته وحضوره الكثيف «فصول من تاريخ مجنون حفزني على هبوط درجات السلم..».

كما ان ثنائيات عدة تتنازع هذا النص اولها ثنائية الزمن وثانيها المكان وثالثها ثنائية الواقع والخيال كذلك ثنائية الفوق والتحت والثنائية النصية او السردية التي قسمنا بها النص الى مستويين افقي وعمودي او ثابت ومنزاح.. بل ان النص يؤكد ثنائياته الدلالية والفنية في اخر سطريه حين يسقط هذه الثنائية على النظر الى الاشياء والعالم من خلال عينين «عين تنظر الى البعيد، واخرى منطفئة..».

لا جهات في البحر للقاص عبد الحليم مهودر

هذه القصة تتحدث عن حالة غريق مفترضة او واقعية حيث تتلاشى ملامح الانسان وتضيع ظلاله عند سيادة الماء وضياع الجهات و لا شاهد سوى بقعة الزيت التي استقطبت اليها الزورق الغارق الذي جاء يطاردها لانها جزء من نفط مهرب في عرض البحر..

يقسم «عبد الحليم مهودر» النص على مستوى السرد والصوت الى قسمين الاول هو الصوت الداخلي الذي يخاطب البطل أي صوت الذات او صوت الاعماق حيث يبدا النص بـ «لم تسمع صوت البحر بعد، اعماقه تناديك، ينتظر رغبتك، سفينة موشكة على الابحار..».

اما الصوت الثاني فهو صوت الراوي العليم الذي يشكل الوعاء النصي للحدث والشخصية والمكان والزمان، وضمن هذا الوعاء يتناوب ظهور الصوت الداخلي صوت الذات..

اما على مستوى الحدث السردي فالنص ينقسم الى ثلاثة اقسام الاول هو دعوة البحر للبطل والثاني هو تلبية الدعوة ـ الغرق ـ والثالث هو الخروج من المازق او الكابوس والنجاة أي السبب والفعل والنتيجة.. وبين هذه الاقسام الثلاثة يشكل الناص نصه بهاجس وصفي مكثف لكي تاخذ القصة القصيرة وصفتها السحرية بعيدا عن الحكاية او الرواية او السرد المفتوح بلا قيود فنية.. فان فن القصة القصيرة يكمن في هذا الاستقطاب اللماح للحدث عبر لغة قصصية موحية تحمل مجساتها وحججها الفنية المؤثرة..

اما التفاعل مع نقطة التماهي والاشتراك مع مع الهاجس العنواني العام «بقعة

زيت» فقد قسمه الناص الى ثلاثة اقسام ايضا وهي الاولى عند لحظة اصطدام الزورق (.. سادت الفوضى بعد ارتطام الزورق، لحظة توارت فيها انفاسه، صوت مشوش يُسمع، بقعة نفط تتمدد، و لا جهات...). أي لحظة جدوث الحدث..

اما القسم الثاني فهو الوصول سرديا الى قاع الحدث وبؤرته واستقرار البطل في لا جهات البحر وضياعه فيها.. لحظة تحطم بوصلة المكان (.. تتمدد وتنكمش، كما هي بقعة النفط، وكما هو الموج، فقد دخلت في زمن لولبي، اما ان يقذف بك الى الخارج او يسحبك الى الاعماق..) ويذكر الناص بقعة الزيت في القسم الثالث وهي لحظة الخلاص او نتيجة الحدث (.. لم يشعر انه عار تجرد من جميع ملابسه وقد تلطخ جسمه بالزيت..) وبهذا التوزيع النصي لبقعة الزيت او النفط يقدم الناص شراكته وتماهيه مع الدلالة المشغلية لبقعة الزيت.. ولكن القصة لا توضع على محكها الفني او الدلالي بواسطة هذه العنونة المشتركة مع بقعة الزيت، والتي لم يستسلم القاص لعنونتها المشتركة واعطى النص عنوانا اخر هو (لا جهات للبحر) لكي ينتمي النص فنيا الى دلالته اكثر من انتمائه الى مشاركته المشغلية بل ان هذه المشاركة داخلية اشارية ضمن الحدث العام ولحظات التماهي مع البحر ولا جهاته.. لحظات الضياع في افق غير محدود.. وان كانت هذه اللحظات حلمية او كابوسية تكرس مشاعر هذا الانسان ازاء البحر ولكن ليس عبر سفرة سياحية بل عبر مطاردة بقعة زيت تجعل من البحر بابا وافقا للدخول الى المجهول..

ثلاثية بقعة الزيت للقاص فاضل حسن الكعبي

هذه القصة لا تحتاج الى بطل.. وما «عبد الله» الذي يذكره الناص كشخصية بطل الا ظل عابر على شفافية النص وفضائه السردي.. فهذه القصة بطلها (الطبيعة) واذا خصصنا اكثر واعمق فالبطل هو النباتات او الاشجار المذكورة في النص والتي تعكس بتحولاتها وتشكيلاتها العفوية وتشاكلها مع ما حولها ومع الشمس تعكس اشكالا ومتغيرات تثير الهواجس والموقف من حركة الزمن والتداعي الانساني ازاءها..

فشجيرات التين، واشجار العنب وسعفات النخيل وشجرة الاثل بل حيوانات اخرى مثل النملة، الطيور، الارنب وغيرها.. وكل هذه الكائنات محشورة في سياقها النصي المقنع وهي التي تصنع الحدث وترسم المشهد القصصي.. هي التي تقع عليها انعكاسات بقعة الزيت او الدمع او الصمغ او بالاحرى هي التي ينعكس عليها الفعل الدرامي القصصي في النص..

وقد كان النسغ الدرامي الصاعد في هذه القصة هو التغير الحادث على جذع شجرة بما تحدثه البقع من اشكال يمكن قراءتها وتاويلها باتجاهات عدة (كانت تلك الاشكال المتغيرة توهم «عبد الله» بوجود عالم كبير متغير يغادرنا دون ان يقف ليودعنا..)

فـ«عبد الله» هنا هو أي شخصية اخرى يمكن ان يقع عليها هذا التغيير الطبيعي وهذا الوجوم والدهشة الانسانية ازاء التغير المستمر وقد استخدم الناص بقعة الدمع او الصمغ او الزيت لتكون بؤرة هذا التغير المستمر يتنامى اليه النص دراميا.. ويصل يتناميه هذا الى نقطة التماهي والدلالة السردية العامة للمشغل «بقعة الزيت» وان ما

تحدثه البقع والاشكال يمكن تاويلها كل حسب زاوية نظره النفسية والثقافية والانية وطريقة تفكيره بها.. عوالم متعددة ترسمها بقع الزيت وتتغير من زمن الى اخر ومغادرة الاشياء من خلالها وكاننا نرمي عليها نظرات الوداع بمحاولة مسكنا لها انها تمثل انفلات حبل الزمن المستمر من بين اصابعنا.. ان البقع هذه هي لغة الاحساس بالتغير المستمر وهي الكتابة بقلم الزمن على جذع الحياة وقد كانت انتباهة القاص الى هذه اللغة ومحاولته لفك اسرارها او التنبيه اليها هي نقطة التماهي والتفاعل مع الموضوعة العامة ان فاضل يحاول بنصه هذا ان يمسك حبل الزمن هذا ولو بواسطة النظرات الذي يخلدها بريشة السرد الفلسفية التي اصطادت تلك اللحظة الهاربة بشراك الكلمات وفخ السرد الذي نصبه القاص على جذع شجرة منسية..

ان التشكيل الطبيعي ومتغيراته على الاشجار وغيرها من تمظهرات الطبيعة تكرس حيرة الانسان واسئلته ازاء حركة الوجود والعالم لذلك يمكن ان يكون بطل هذه القصة هو المتلقي وان كان اسم «عبد الله» يحمل في طياته هذه العمومية الانسانية..

قراءة في ملاحظات ثامر العساف المشغلية

يتكلم «ثامر» عن فكرة ان تعطى عنونة او فكرة مسبقة لشخص ما او مشغل جماعي أي بشرط مسبق او تصدر موضوعاتي.. «اللعب بنشوة لمجابهة الشروط الكثيفة..» أي شرط دلالي او موضوعي يفرض على القاص من الخارج كمضمار نصي يتسابق او يجري فيه القصاصون.. ثم يقسم ثامر قراءته النقدية الى ثلاثة ممرات كل ممر ينقسم بدوره الى ثلاثة مسارات.. ففي الممر الاول – التداول – يلزم ثامر نفسه في التناول النقدي للنصوص بالمتصدر الموضوعاتي – بقعة زيت – في تحليله للمحاور الثلاثة (عرض – نمو – مسرح) من خلال توالد بقعة الزيت وتداعياتها مثلما الزم المشغل السردي القاص في هذه الثيمة او هذا العنوان في حين ان القصاصين انفسهم ابتعدوا عن هذا القيد قليلا او كثيرا.. لكن ثامر يرصد ذكر المتداولة أي الثيمة الاساس – البقعة – من خلال توزيعها في الاسطر من النص.. او الجزء من النص، الربع الاول او الخمس او السدس ويفصل ويطنب في هذا الجانب الرصدي النقدي على طريقة المحقق، ولو استطرد الى مواضيع اخرى من التحليل والتقييم النقدي للقيمة الفنية والبنائية للنصوص بدل عملية الاحصاء المتكررة التي استغرقت نصه النقدي وزمنه وادخلته في عملية حسابية رغم انه يتناول النصوص بخطة نقدية وموضع قدم تحليلي وصفه الناقد منذ البداية وهو الثلاثية.. او المتداولة وتوزيعها وموقعها من النص او من مساحته.. ولو انه استخدم في هذا الجانب الرصدي امكاناته النقدية في استقصاء الجوانب الاخرى من الفن القصصي لكان اكثر شمولية.. ففي الممر الاول من مدونة ثامر بدت سمة التحقيق والتقصي طاغية على الحس النقدي لما لهذه السمة من صبر على النص ومطاولة ودقة واستقصاء لا تتاح الا في سعة بال المحقق وصبره..

يقسم فصله – امتداده الثاني الى ثلاثة مسارات وهي الامتداد والانكماش وملفوظات المكان..

ففي – الامتداد – يتكلم عن امكانية امتداد (بقعة الزيت) بسائليتها مع الدلالة لما في بقعة الزيت من قدرة على التشكل الدرامي او التماهي مع النهر او البحر..

فيختار حالة الامتداد من قبل البقعة في سرديتها كما هو الحال عند «عبد الحليم مهودر» و«عادل علي عبيد» و«رمزي حسن» ويختار حالة الانكماش كما هو الحال عند «ناصر قوطي» «مع المومسات» او عند «كامل فرعون» الذي يتراجع العالم امامه.. ويركز فضاء الدلالة على حالتي الامتداد والانكماش ولكنه يربط هذين المسارين مع موضوعة البقعة فيحصر تحليله النقدي في هذه الثيمة او هذا القفص السردي الذي صار قفصا نقديا ايضا.. فمثلا بقعة الزيت او الخردل على المرآة يعدها «ثامر» دلالة انكماشية واستبدالية مكانية.. ويذكر لـ«عبد الحليم مهودر» الانتشاء بلعبة المكان المجفف أي ان ثامر يعتمد على سائلية بقعة الزيت مع مدى مفتوح كالبحر والنهر وعلى انكماشيتها حين تتماهى مع تراجع العوالم وانكفائها وانطفائها والتضاؤل والتلاشي كمداولات سردية ولكنه افاد من فضائي الامتداد والانكماش من رصد وتحليل واستيعاب الدلالة في النصوص التي رصدها.. لان ظاهرة الانكماش يمكن ان تعبر عن حالات عديدة منها نهاية النص او الشخصية او تجفيف المكان او الانزواء والانكفاء.. وتقابلها ظاهرة الامتداد التي تضيء الامتلاء وغيره.. لانه «ثامر» يرى ان بؤرة الدلالة من خلال مساري الامتداد والانكماش يمكن ان يلخص شمولية الدلالة النصية ويمكن ان يمسك من خلالها ناصية النصوص والسيطرة او التنويه والاضاءة الى اكبر مساحة ممكنة من البناء والعمق الفني والاداء القصصي في النصوص او الخطاطات كما يسميها «ثامر».

وقد وجد في شخصية بطل قصة باسم القطراني انموذجا حيا لفكرة الانكماش لما في هذه الشخصية من تراجع انساني ممسوخ الى شيء اخر بعيد عن الانسان وعدّ

«ثامر» كثيرا من الافعال التي قامت بها هذه الشخصية عبر تسلسلها التاريخي امثلة على هذا الانكماش الانساني ودلالته.. وبالفعل ان موضوعة الانكماش يمكن ان تستوعب نص باسم القطراني لانها متماهية مع دلالة الانكماش مثلما هي متماهية مع التصدر الموضوعاتي الذي يطلقه «ثامر» على بقعة الزيت ودلالتها الشكلية والدلالية كسبق ضاغط على فعل الكتابة.. واحسب ان ظاهرة الانكماش انطبقت كثيرا على قصة «باسم القطراني» ولكن اسقاطها او تطبيقها على شخصيات اخرى كما في قصة «فاضل الكعبي» لم يكمن بالتاثير ذاته او الاحتواء البنائي مثله في قصة «باسم القطراني».. فبدا سحب الحدث او نص فاضل الكعبي الى ظاهرة الانكماش ودلالته لا يخلو من قسر نقدي او تحليلي لان «ثامر» وضع ظاهرة الانكماش كمسار فني اراد ان يطبقه على النصوص مثل ان يجعل مكان – حديقة منزلية – مكانا منكمشا او منكفئا على اساس ان الحديقة تمثل عزلة البطل وانكفائه الى بيته وذاته عبر انعزاله في حديقة..

ويجعل «ثامر» ظاهرة الانكماش او دلالته فعلا ذا شمولية يسع كل صفات العزلة وارهاصاتها والانكفاء والتحول والخسران والفقدان.. الخ في محاولة منه لوضع كل مآلات النصوص او مصائر الشخصيات ضمن هذا الحاضن الرصدي او النقدي الذي هو دلالة الانكماش واحسب ان ثامرا قد وفق الى حد ما لان ظاهرة الانكماش يمكن ان تمسك خيوط الحبكة السردية او النصية على الرغم من ان ثامر يسحبها احيانا بقسرية ظاغطة هي ذات القسرية للمتصدر الموضوعاتي لبقعة الزيت.. لان ظاهرة الانكماش يمكن اسقاطها على الشخصية والحدث والزمان والمكان، وهذه هي مكونات السرد.. فقد كان الانكماش على هيئة شخصية كما في قصة «باسم القطراني» وعلى هيئة مكان كما في قصة «فاضل الكعبي» وعلى هيئة حدث كما في قصة «فرات صالح» او «ناصر الاسدي» بالتلطيخ والتضميخ..

كما يدخل «ثامر العساف» دلالة المكان وتاثيره في عملية السرد عبر كل

النصوص من خلال ملفوظات المكان او الظروف التي تدل عليه.

(فوق، تحت، هنا، ثمة، الخ) ما يجعله يعود الى طريقة الاحصاء التي استخدمها في ممر التداول و لا سيما في دلالة الموقع والتوزيع فهو يقارن بين استخدام هذه الظروف في النصوص..

وتستمر الملفوظات المكانية في رصد ثامر النصوص على شكل جداول لم يرسمها الناقد وانما ذكر الارقام بطريقة تذكر بعمل الجداول الحسابية لعدد الملفوظات المكانية وزمن ذكرها وطريقة ذكرها وتناغمها مع ذكر الزمان والحركة القصصية..

ولعل هاجس التحقيق عند «ثامر» جعله يبالغ في ذكر الامكنة بحيث يدرج ذكر أي مكان مهما كان عابرا في النص ثم التداولية التي هو بصددها فمثلا يذكر الاماكن في قصة «فرات صالح» (الجامعة، الاطراف المعروفة بفقرها، احدى الدول الاوربية، الطائرة المغادرة، لندن، مطعم شعبي، مكان اللقاء...) و لا ارى ان هذه الامكنة ذات فعل سردي لفضاء مكاني مهم من مكونات السرد ولكن «ثامر» يدخلها ضمن احصائيته.. وحين يصل الى نص «فاضل الكعبي» يتكلم «ثامر» عن المكان الذي ذكره «فاضل» فيصفه (بانه كان غير قار وغير متميز يقترب بالتشكل السريالي للفضاء التشكيلي..) لكنه سرعان ما يعود الى رصده الاحصائي ويذكر كم مرة استخدم فاضل حرف الجر (في) للزمان مرة وللمكان مرة.. الخ

وبعودته الى الاحصائيات يفسد علينا متعة تناوله النقدي للمكان كمكون سردي و لاسيما انه بصدد مكان اقرب الى الفضاء السريالي..

ثم ينتقل الى القسم الثالث من مدونته وهو «ممر الحواس» الذي يقسم بدوره الى ثلاثة اقسام (تراسل الحواس، الايقونات والبصريات، الصوت المرئي) فهو يقصد بتراسل الحواس هو تداخلها مع بعض في سياق النص القصصي بما يشكل تكثيفا في التعبير حد الانزياح في المعنى، وفي الوقت ذاته يكثف الدلالة او يعمق من قصديتها،

وقد اعطى مثالا حيويا لهذا التراسل في قصة كامل فرعون حين يذكر (رائحة ملونة تضغط على اصابعي) حيث التراسل بين ثلاث حواس هي الشم واللمس والبصر يغني الفعل القصصي ويكثف التعبير عبر تركيب الحواس في فعل واحد متداخل..

وهناك تراسل عبر تركيب مختزل باللفظ او تركيب بالعبارة عند القاص رزاق منهل.. العلاقة بين المشموم والمرئي والمحسوس تداخل نسبي بين المحسوسات..

وقد استخدم «ثامر» التعامل مع المحسوسات كرصد تحليلي يقيس من خلاله افق الكتابة سواء في الدلالة او المنجز الفني في النص على اعتبار ان التعامل الفني او المركب او المكثف من خلال التراسل بين المحسوسات هو علامة جدة وجودة في النص وقد اشار الى امثلة من النصوص لاثبات وتاكيد رايه النقدي في كمية الفن في الخطاطة – النص – من خلال هذا المسبار الحواسي الذي اهتدى اليه «ثامر» كمعيار يستجلي قدرة الناص الفنية والبنائية على استخدامه..

ويعتمد ثامر في ممر الحواس على الايقونات او البصريات مثل (المرآة، الزجاج، النوافذ، اللوحة) كخواص بصرية لها خصوصيتها على المشهد المرئي ولا سيما من خلال الاستخدام الفني من قبل الناص فيعد ثامر استخدام هذه البصريات مسبارا اخر يمكن رصد فنية وامكانية الناص على استخدام هذا المعطى الفني الحواسي، والدقة والتاثير في استخدامها يعده «ثامر» مرائ فنيا يدل على مقدرة الناص في استخدامه بل ان هذه الايقونات تمنح السرد افقا او عمقا دلاليا قد يحيل نحو الانزياح الدلالي او الرمز من خلال شفافية الزجاج مثلا او انعكاسية المرايا او انفتاحية النوافذ او دلالية اللوحات.. أي ان قدرة الايقونة التي يكشف عنها الزجاج مثلا في قصة «ناصر الاسدي» او قدرة النافذة كايقونة اخرى في قصة «كامل فرعون» على تناول المعطيات الحسية كما يقول ويظن «ثامر عساف» واعطاءها ثراء فنيا ودلاليا.. هوما جعله يعدها ممرا من ممرات الحواس ومسبارا فنيا يضيء به النص القصصي وبالتالي نصه النقدي.. بل ان قصة «كامل فرعون» فيها

ايقونات النافذة واللوحة أحدهما تكمل الاخرى من ناحية المعطى ثم يشير «ثامر» الى ان «كامل فرعون» كسر افق التلقي حين لم يستسلم للمتصدر الموضوعاتي والذي يتقيد به «ثامر» نفسه.. بقعة الزيت وتناولها او تداولها السريع في النص على عكس قصة «ناصر الاسدي» الذي جعل من البقعة افقا مقيدا على المرآة ولم يعط للمرآة مداها الدلالي الانعكاسي وحصر دلالتها في حبة الخردل وبقعة الزيت الملصقة بها وبالتالي تحديد الخلق او المعطى الحسي في النص..

وفي قسم الصوت المرئي تشبه هذه الصفة تراسل الحواس فـ«ثامر عساف» يشير الى الحواس المتداخلة و لا سيما بين الصوت والبصر فيطلق على هذا القسم الصوت المرئي بمجازية نقدية متاتية من مجازية الرؤية التي رصدها «ثامر» في بعض النصوص حيث تتداخل الاصوات مع المرئيات في بعض النصوص مثل نصوص «كامل فرعون» و«عبد الحليم مهودر» و«رمزي حسن» و«ناصر قوطي» و«ناصر الاسدي»... وهو يكمل دورته الثلاثية النقدية عبر ممراته التي اختارها او حددها للدخول لفحص وتحليل النصوص حيث يختم هذا النقد بتصريح حول النص المقيد بشروط مسبقة.. وان هذا الاكراه يفتح للنصوص ابعادا.. (اوسع مما يفتحه اغراء اللعب غير المشروط مع احتفاظ ثوابت الشرط المسبق بمظاهرها البارزة داخل اطار متغير تشكله استبدالاته المتعددة واختياراته الدقيقة).

وبهذه المدونة النقدية يعطي ثامر عساف تصورا نقديا شموليا للنصوص العشرة من خلال سحب ثيمتها الفنية ومدى استجابتها للقاسم المشغلي المشترك او الشرط المسبق.. فكما قدم لنا هذا الكتاب قصاصين مبدعين من البصرة فانه قدم لنا نصا نقديا يوازي اهمية النصوص القصصية و لاسيما في مدينة البصرة التي قلنا عنها انها مدينة نص ابداعي اكثر منها مدينة نص نقدي ولكننا نامل بهكذا نصوص ان يصل نقدنا الى منطقة الابداع فيسد فراغا..!

المتلقي بطلاً في رواية (العراق سينما)

ترتبط رواية «العراق سينما» بقوة مع عنوانها الذي اتخذ منه المؤلف «احمد السعد منهلا» يوزعه على مشاهده السردية المنتقاة بدقة من الواقع العراقي خلال العقود القليلة المنصرمة..

ولكن هذه المشاهد لم تكن سائبة رغم كثرتها وتوسعها بل كانت ممسوكة بحبكة الرواية المتمثلة بالابطال الثلاثة البطل الراوي ونجم وخضير الذين تتفرع منهم الاحداث وتعود اليهم بل ان بؤرة العمل الروائي الذي جعل من الفعل السينمائي مسارا للاحداث، يرتكز على ثلاثة اركان هي الكتابة والاخراج والتمثيل وهي اركان السينما الاساس التي تتوزع منها المؤثرات الاخرى، وقد جعل من هذه الاركان اشخاصا او ابطالا يمثلون المثلث الذي بنيت عليه الاحداث، وامعانا في هذا التشخيص او التوزيع لادوار فقد ابتكر المؤلف ثيمة وشم دور كل منهم على ظاهر قدمه (كاتب، مخرج، ممثل) وقد سقطت (ثاء) الممثل في الوشم الثالث لغاية سردية في نفس المؤلف الذي سيكشفها لنا لاحقا. وقد استفاد المؤلف من غرائبية وعجائبية الواقع العراقي الذي تستفيد منه الكامرا السينمائية اينما توجهت، فالعراق كله (سينما) كما يشي بذلك عنوان الرواية. فكلمة (سينما) كما ارتبطت بذاكرتنا الجمعية تشير الى ان هناك غرابة ما في الموضوع او الفلم الذي نقصد مشاهدته، ما عدا السينما الوثائقية بل حتى هذه السينما الواقعية غرائبيتها. ولكن ماسك الكامرا الأم هو مؤلف سردي لذلك جاء العمل متمثلا بلغة سردية عالية وادارة روائية توزع الادوار بروية وتربد خيوطها الخفية او تنسجها بيد الحائك السردي فحتى الكامرا المتجولة في المشهد العراقي العام سواء كان شارعا او بيتا او قطارا اوسجنا وغيرها يبدو ان الذي يديرها مخرج او مصور ولكن الحقيقة الروائية تقول ان المؤلف

يقف وراء كواليس الحياة ويرصد ويوجه.

بل ان العمل الروائي لكي يبرز قيمته الفنية السردية الموازية للقيمة الدلالية قدم لنا قصصا قصيرة مميزة ضمن الرواية الجامعة، بل قدم لنا قصصا قصيرة جدا بطريقة فنية عالية جعلت من العقد الروائي ذا فصوص لامعة تستدرج المتلقي لتأملها على حدة من ثم يعيدها الى قلادتها الروائية وسياقها السردي العام.

والحقيقة ان هذه الفصوص السردية اقصد القصص القصيرة جدا جاءت بمثابة احجار كريمة وضعت مع احجار السرد الاخرى. وقد مثلت هذه الاحجار السردية الكريمة المواجهة الفنية مع واقعية الكامرا وهيمنتها على العمل المستمد هذه الهيمنة من العنوان نفسه.ليقول لك المؤلف ان الكامرا منضبطة بخيط سردي خفي ليذكر المتلقي بانه ليس مشاهدا في قاعة سينما وحسب بل هو قارئ يتسلم نصا يتجول بين جمله ويسبر اعماقه مثلما يحلق في افاقه. وهذا هو مكمن التعالق بين الصورة والنص السردي في هذا العمل الروائي.

فلنقف اذن مع هذه الفصوص السردية اللامعة التي تنافس الكامرا فنيا ودلاليا وبلاغيا ولتقول ايضا حقيقة ان مهما كانت الكامرا جريئة ومعبرة فلا بد من بلاغة الكلمات و لابد من سطوة النص امام الصورة رغم انه عصر الصورة لكن الحقيقة الوجودية الخفية تقول ان الصورة نتاج النص بل ان الانسان هو نص اكثر منه صورة.

حسنا. لنفتح صندوقنا السحري السردي ونتأمل الاحجار الكريمة التي دسّها المؤلف في خزانته السردية.ثم نعود الى فكرتنا عن تعالق النص مع التصوير السينمائي والى نظريتنا بأن الانسان نص..

في ص ١٠٥ نقرأ (مشهد خارجي – دبابات في صحراء – عصرا:

تيار هوائي يحرك الرمال فتتحرك على الارض نباتات برية.. ثمة دمية على شكل

طفلة يحركها الهواء العاصف في الصحراء.. الدمية تتدحرج ثم تستقر على ظهرها.. وعلى وجهها ابتسامة وصوت ميكانيكي ينبعث منها وهو يردد بآلية: ماما ماما ماما.. قطع).

او مشهد خارجي آخر – الدبابات – غروب قليل (حمامة بيضاء تقف على سرفة دبابة بقدمها رسالة.. الحمامة تحرك رأسها ببهيميتها المعتادة ثم تطير – قطع).

وغيرها كثير من المشاهد الداخلية والخارجية التي تزخر بها الرواية وهي تصلح ان تكون او هي بالاحرى قصص قصيرة جدا ولكنها مسحوبة بالخيط السياقي للرواية الذي يشبه النسغ الدرامي المتصاعد في العمل السردي العام.

وضمن فعالية جمالية التلقي في رواية «العراقي سينما» ان المؤلف «احمد السعد» لا يكتفي بأن يجعل من المتلقي ولا سيما العراقي منه ممثلا امام الكامرا المتحركة باستمرار وسط المشهد العراقي العام، بل احيانا يجعل منه مخرجا حين يمسكه الكامرا وحرية التصرف بها فأينما يولي وجه الكامرا فثمة معاناة عراقية، بل الاعمق من كل هذا ان يجعل «السعد» من المتلقي مؤلفا حين تواجهه الكامرا او تباغته وتريد منه نصا يليق بلحظة مواجهة كامرا الحياة، وهنا نعود الى نظريتنا بأن الانسان نص ولا سيما الانسان العراقي فهو نص صادم والسينما قامت فكرتها الاساس على قوة الصدمة المنبعثة من النص اساسا والمتطورة صورة واخراجا وتمثيلا. كما ان المؤلف حافظ على الحبكة الروائية الاساس وهي الاحجار الثلاث التي تمسك او ترفع مسرح الاحداث بقوة وهو الشخصيات السارد الكاتب، والمخرج نجم، والممثل خضير الذي هو ابن عاهرة لذلك جاءت النهاية الصادمة في الرواية عندما افترق الابطال عبر الزمن والتقى الكاتب والمخرج اخيرا وبقي الممثل الذي سقطت (ثاؤه) فصار مملا او بالحقيقة الذي سقط شرفه مثلما سقط شرف امه في بداية الرواية وذلك من خلال المشهد الاخير بالتفجير الذي حصل في بغداد وجاءت رجل الارهابي الذي فجر نفسه فسقطت قدمه في يد البطل الكاتب فقرأ علي ظاهر القدم

وشم (ممل) الذي وشمه خضير في بداية الرواية على رجله. فعرف «خضير» من وشمه اي من النص الذي كتب على قدمه وهذا يؤكد فكرتنا ان الانسان نص..

كما ان المتلقي اينما يكون من المسرح العراقي فان الكامرا السردية لا بد ان تكون قد مرت عليه وجاءت بقصته وهذا يحقق عنواننا لهذه المداخلة النقدية بأن المتلقي هو بطل الرواية.

شجاعة السرد في رواية (الجبان)

تنطلق رواية «الجبان» للروائي «ياسين شامل» الصادرة عن دار امل الجديد ٢٠٢١.. من افكار عدة منها ان المثقف ولا سيما المثقف المنتج - صاحب النص له كلمة يقولها فيما يدور من حوله، كونه شاهد عصر ومرحلة حتى لو تطلب قول الكلمة ان يقف على تفس الخطوط الخطرة التي يقف عليها او يتجاوزها صناع التاريخ من ثوار وابطال يطالبون بوطن حر وحياة حرة كريمة.. بل ان الجديد او الاكثر جدة في هذه الرواية ان هذه الكلمة - النص الروائي هنا - اذا لم يستطع ان يكملها المثقف سيكملها غيرها من المبدعين الذين يحملون في اعماقهم بذور الثورة.. فقد طرحت الرواية في بدايتها «الفصل الاخير» وان هناك روائياً شاهداً على الاحداث لم يستطع ان يكمل الرواية وتركها امانة عند صديقه الروائي ايضا فاذا مات الروائي الاول او قتل بسبب شهادته الابداعية التي فضحت (الطرف الثالث) فانه اوكل صديقه الروائي الاول بإكمال الرواية وكتابة الفصل الاخير لها.. وهكذا تسلم الروائي الثاني جمرة السرد من الروائي الاول ووضع النهاية التي رآها مناسبة للرواية حسب تسلسل الخطر الذي يمر به الاول.. بل ان الروائي الثاني وضع النهاية المناسبة جدا للرواية.. ذلك لأن الروائي الاول هو الروائي الثاني حسب لعبة السرد التي طرحها المؤلف.. وان العنوان العام «الجبان» سينطبق على الروائي الثاني اذا لم يكملها..

بل ان العقدة الروائية النفسية التي بنيت عليها الرواية وهي ان البطل متردد وخجول وجبان ستجد ذروتها هنا في الصراع المحتدم داخل البطل بأن يتجاوز عقدة التردد والجبن حين يصبح شاهد حق ويفضح القتلة فهو شاهد على جريمة متكررة وهي قتل المتظاهرين السلميين فالبطل شاهد حدث والروائي شاهد عصر وهذا هو النسغ الدرامي الصاعد في السرد.. لذلك كان هناك فصلان اخيران في

الرواية الفصل الاول (الاخير) الذي تصدر الرواية والفصل الثاني (الاخير) الذي اختتمت به الرواية الفصل الاخير الاول للبطل الروائي الذي مات ولم يكمل روايته والفصل الثاني الاخير للروائي الذي تسلم او صنع جمرة السرد الاخيرة والقاها في موقد التلقي ليشارك المتلقي في حرارة الحدث وسخونة المشهد العراقي.. لم يكن زمن الرواية طويلاً بل ان المؤلف اخذ مقطعا عرضياً قصيراً من الزمن العراقي المتفاعل دراماياً ووضع احداثه في اتون ذلك المقطع فالتساؤلات والاسرار بدأت تتكشف تدريجيا بعد موت البطلة الثائرة او بعد مقتلها.. حتى التهمت هذا الاسرار او عنف هذه الاسرار الكامنة في المشهد التهمت حياة الروائي نفسه ولكن الرواية لم تمت لأنها لعبة بريد نصي تصل من يد روائية الى يد اخرى حتى تصل الى نهاية الشوط.. انها امانة وطنية واخلاقية وتاريخية.. ولكنها في الوقت نفسه امانة نصية فنية.. وهذه هي العقدة الدرامية في النص السردي التي يكمن في ظلالها الاسلوب واللغة السردية التي جاءت بعيدة عن التعضيل والتغميض والتركيب والتداخل الغنوصي او الباطني.. فالرسالة الوطنية الجامعة لا تستوجب التعقيد.. بل تستوجب وتستدعي بساطة قضية الثائر ووضوح دمه الساطع في الميدان العراقي الملتهب.. ان رواية الجبان.. التي جاء اهداؤها (الى كل شجاع) اجادت لعبة الوضوح وفن الوضوح وضوح القضية التي جعلت من بطل رواية جبان شجاعا حين انتمى الى هذه القضية، من هنا كان تعالق العنوان مع المتن عاليا.. ومن هنا كان الخيط الدرامي الممتد من العنوان الى نهاية البطل المأساوية خيطاً مشدوداً بين بدء الرواية وخاتمتها وصولا الى اللحظة الحاسمة فـ (الجبن دهر والشجاعة لحظة) تلك اللحظة التي ارادنا المؤلف ان نصل اليها لنعلن ان البطل السردي الجبان شجاع حين التحق بتفاصيل قضية شجاعة وبهذا ينجح المؤلف بمحاولته ان يدخل مجتمعا كاملا في تداعيات تلك اللحظة.. انها محاولة لخلق مجتمع شجاع..

فالرواية رسالة ابداعية مفادها.. لا تفلح قضية شجاعة في مجتمع جبان!..

مكونـات السـرد الدائـري
في مجموعة – ظل استثنائي – للقاص عبد الحليم مهودر

في كتابه الصادر عن منشورات اتحاد الادباء العرب لعـام ٢٠٠٥ بعنـوان – ظـل استثنائي– يقدم القاص «عبد الحلـيم مهـودر» مجموعـة قصـص تـنهض عـلى عـدة مكونات للخطاب السـردي يمكن رصدها من خلال محاور رئيسة تشترك بها أغلب هذه القصص لتشكل مهيمنة تكاد تتـيح رؤيـة شـمولية لهـذا العمـل الادبي.. لعـل ابرزها ظاهرة الظل الممتد مع الحدث أو الزمن أو الشخصية ليكون صورة ثانية عـبر ثنائية تقابلية كونه ضلاً للحكاية او هامشاً لها و صورتها على مرآة السـرد..

والظاهرة الثانية هي المكان والتعامل معه بتقنية سـردية خاصة ورصد المدينة من عدة زوايا ومستويات ودلالات جغرافية وتاريخيـة عـبر رمـوز المـداخل والمخـارج والآفاق والاعماق والمتواليات البصـرية والارقـام والحـروف.. وغيرهـا مـن زوايـا التقاط الصور واستنطاق المشهد المكاني واستبطان اسـراره.. حـد ان يصـبح المكـان بتكويناته السـرية والسحرية بطلاً أو حدثاً بحد ذاته..

ثم ظاهرة الاستدارة أو الـدوران حـول محـور الحـدث والشخصـية والمكـان في السـرد لتعطي انطباعاً عن العودة الى نقطة الانطلاق والدوران في حلقة مفرغة سواء كانت هذه الحلقة مكانية أو زمانية أو حلقة حدث يتكرر من دون انتهاء.

ومن هذه الظاهرة تتوالد ظاهرة التعامل السـردي مع الزمن كونه فضاءً سـرمدياً يحاول المؤلف كسـر قشـرته والـدخول الى فحـواه ليكـون احـد العناصـر المشـكلة للحمة الخطابية والخروج به من معهوديته الى كونه ظاهرة ادبية وفلسفية ليكون زمناً مطلقاً مثل الوجود. وبهذه المقاربة القرائية للمجموعة يمكـن تشـخيص مسـتويات

السرد فيها لعل اقربها الى قرائتنا هو السرد الدائري. أو التدوير النثري والدلالي الذي ينهض به النص حين يظهر الشكل والمهيمن انسجاماً مع الفكرة التي يبدأ بها النص وينتهي اليها أو الى مايتعلق بها.

ليساهم هذا الاجراء القصصي في اثراء جمالية التشكيل النصي في العملية السردية فالتصريح بظاهرة الظل يبدأ من العنوان – ظل استثنائي- حيث يشي هذا الاستثناء بان الظل هو ليس ظلاً لشيء ما فهو قد يكون ظل حكاية أو ظل حدث أو ظل زمن ما..

أو صورة نصية تشكل ثنائية تقابلية أو انعكاسية مما يكرس الصورة الى صورة او فكرة الاصل التي انطلق منها النص ففضلا عن العنوان تقع المجموعة القصصية كلها بين حكاية وظلها حيث يضع المؤلف قصة – شاهد قبر – على ظهر الغلاف الأول من الكتاب ويضع ظل هذه الحكاية على ظهر الغلاف الاخير.. بعنوان – ظل حكاية- لينبهنا منذ البدء بأن للحكايا ظلالاً قد تكون خارجية واضحة كما هو عنوان – ظل حكاية- أو قد تكون متداخلة مع النص كأن تكون ظل فكرة أو حدث أو غيره..

فالقصة الاولى – شاهد قبر – تحكي عن جندي هارب من جيش أبرهة وعن قدرية الموت التي تطارده.. وظل هذه الحكاية يتمثل بحكاية اخرى عن امرأة تقرأ قصة – شاهد قبر- منشورة في احدى الصحف حيث يجلس المؤلف قربها ويتردد بأخبارها انه مؤلف القصة ويبقى على تردده حتى مغادرتها المكان ولكنه يبقى «مشدوداً بحبل من نور لظل جلوسها.» وهكذا تشكل – ظل الحكاية – هذه عودة الى النص الاول بل عودة الى المؤلف نفسه ليكرس مستوى السرد الدائري في القصة.

كذلك في قصة «الدائرة والمفتاح» التي تتحدث عن هواجس الرجل الذي بنى قبة

الموانىء الزرقاء عام١٩٣٠ وعلاقته الروحية مع البناء وفلسفة البناء القبيي.. ثم عودته اليها عام ١٩٦٤ ومطالبته بامتلاك مفتاح القبة كمن يمتلك مفتاح الأفق أو قطعة من السماء ثم موته في نفس العام وهو يقول في نهاية القصة «يحق لي الآن، ونحن في خريف ١٩٦٤ وأنا املك هذه الوثيقة بتوقيع ذلك الإنكليزي، لي الحق ان ادفن تحتها»، فالحدث/ البناء له ظل في نهاية القصة هو الموت تحت البناء والعودة الى اللحظات الاولى..

وقد يكون الظل نصياً أو كتابياً كما في قصة «انطفاء»التي تتحدث عن اربع رسائل كتبها البطل، الثلاث الاولى جلية المضامين امّا «الرسالة الرابعة: ورقة بيضاء على رصيف المحطة..» فتشكل ظلاً لفكرة كتابة الرسائل الثلاث ليشارك المتلقي في كتابتها عبر قراءة الفراغ المتبقي في القصة. وفي قصة «البرزخ» تتخذ هذه الظاهرة صورة تقابلية بين الهامش والمتن وانشغال البطل باصحاب الهوامش المكتوبة على نصوص الكتب والبحث عنهم حد تصريحه «وموقعي الفعلي يتراوح بين المتن والهامش فأنا لست راوياً وانما ناسخ قد يعده البعض مؤلفاً ثانياً لكني لا أعدو أن اكون ظل ناسخ ينفي الأول فيما يؤكد الآخر..» ثم يختم القصة بهامش من المؤلف نفسه يقول: «هناك دائماً هامش مجهول.. لعل البحث عنه هو اضافة هامش جديد..».

وفي قصة «الواح الاستنساخ» موضوع القصة هو الحكاية.. «نبدأ اليوم بحكاية الموت!!» فتكون الحكاية التي يرويها هي ظل القصة الرئيسة وصورها الداخلية.. كذلك موضوعة النسخ في القصة «يكتب الأمل ممزوجاً بالرجاء نسخاً متكررة من دعاء.» أو عالم منسوخ «تعالي اخلصك من عالم منسوخ» ونسخ الحكاية ذاتها «هب ان نسختك الاثيرية خرجت مشوهة..» ثم ينهي القصة «وفي صباح يوم منسوخ..» فاستنساخ الأيام والاحداث والاحلام والحكايات هي صور تقابلية وثنائية وظلال متكررة للسرد..

وقد يتخذ ظل السرد مقطعاً صغيراً من قصة يمثل صورتها الاخرى صورتها الفلسفية أو الاسطورية أو الغرائبية كما في قصة «رأس مقطوع يتكلم» التي تتحدث عن رجل يبحث عن اسماء اجداده بصعوبة بالغة بسبب«هجرة الاسماء المستمرة» ثم يكتشف اخيراً ان هناك شجرة اسماء في المنطقة الممتدة من اور الى البحر «شجرة تتدلى من اغصانها الجرداء ورقة وحيدة تحمل اسماً واحداً ينسخ نفسه كل صباح بحروف متغيرة وما من رجل مرّ بهذه الشجرة الاّ وجد في هذه الورقة الوحيدة الاسم الحقيقي لنسب أجداده.. بدءاً من آدم وانتهاء بأخر سلالة مهاجرة..». ان هذا المقطع يمثل ظل الحكاية واستدارتها الفلسفية والاسطورية معاً.

وفي قصة «رجل مفترى عليه» يغامر المؤلف في الدخول الى عالم القصة الطويلة نسبياً فيلجأ الى الافادة من التراث واستخدام اسلوب قصص الف ليلة وليلة والمقامات من حيث طريقة الروي «بلغني ايها السامع التعيس» والاسهاب في السرد واستخدام القوافي، والاستشهاد بالشعر أ والكلام عن ملل وسندباد لكن القصة تنقسم الى مقطعين طويلين الأول يبدأ بعنوان فرعي.

«الصابر الغابر». والقسم الثاني من القصة بعنوان فرعي آخر «الصابر اللاحق» ليكون صورة تقابلية بين زمنين حيث يكون اللاحق هو الظل الزمني والمؤدي الى ظل الحدث والشخصية وربط الماضي والحاضر عبر هذا الظل المتداخل وهذا التقابل الظلي او الصوري يبدو أكثر وضوحاً في قصة – ثنائية الوهم – المكونة من قسمين الاول بعنوان فرعي «وهم/ حقيقة» والثاني (حقيقة/ وهم) ليكون صورة عنوانية متقابلة مع صورة القسم الأول أ هكذا في الاطار العام للقصة. أما التقابل الصوري الثاني فيأخذ شكل لعبة لفظية لغوية.

(كما استخدمها الحريري في احدى مقاماته) حيث تكون مفردات هذه القصة واحدة (كلماتها) واحدة بلا نقاط والتالية بنقاط.. وهكذا حتى نهاية القصة مثل«الهم وزر هدَّ كياني أحمل ثقيل أ راحلاً كنت مع الراحلين.» فهذا التنميق اللفظي بين

الحروف المنقطة والحروف غير المنقطة صورة تقابلية لفظية للمفردة وظلها.. وبالتالي للنص وظله كما ان عنوانها العام «ثنائية الوهم» يعطيها هذه التقابلية والثنائية الضدية بين الوهم والحقيقة..

وقد يتخذ الظل شكل شخصية ضمن القصة كما في قصة «أمل» التي تدور أحداثها عن ملاحقة البطل لفتاة في سوق البصرة حين شاهدها اول مرة مع صديقتها تمر امام المقهى الذي يجلس فيه وبعد المتابعة والجهود والمعاناة يفقد الامل بها ويعود الى مكانه المعتاد في مقهاه ولكنه يجد صديقتها بانتظاره.. فكانت هذه الصديقة ظل تلك الشخصية أو هي المرأة الظل التي تعود بالسرد الى بدايته..

وفي قصة «ظل الرماد» يشكل رماد الموتى بعد حرقهم ظلاً فلسفياً وسردياً في جدلية الحياة والموت.

وفي آخر قصة من المجموعة تتكرر اللعبة اللفظية بطريقة اخرى حيث تمتد ظلال مفردة «لا» بالاتجاهات الأربعة من الصفحة حيث ينتهي المقطع الرابع والاخير في القصة بـ «اعرف اني قد وصلت الى نهاية الخطايا والرحلة للبداية لكن..لا» فهذه العودة تكرس السرد الدائري كما حصل في النصوص الاخرى السابقة..

وتشكل ظاهرة المكان في بعض قصص مجموعة – ظل استثنائي- مكوناً من مكونات السرد الدائري حيث يتخذ هذا المكان ملامحه الفلسفية وهندسته الروحية فلا يتناوله السارد عبر صورته السطحية أو المشهدية الآنية وانما يتداخل معه بزوايا نظر مختلفة وبابعاد ورموز ودلالات متباينة أو قد يرتدي الصيغة الزمنية فيغدو مكانياً زمانياً أي مرتبطاً بتاريخ زمني معين أو يغدو ذاتاً يتبادل المشاعر مع الشخصية عبر ألفة مكانية حميمة.. وكل هذا يجعل من المكان السردي لانهائياً متكرراً سرمدياً مثل الزمن.. ولعل هذا التعامل السردي مع المكان يأتي من «المحلية الخلاقة» كما يسميها «محمود جنداري» ويصر.. «أنا محلي وسأظل كذلك» وكذلك المحلية عند القاص «محمد خضير» الذي تغدو المحلية عنده رسالة فنية وفكرية الى العالم وان

كان يلامس بها حدود الخيال واليوتوبيا أو مدينة الرؤيا كما يسميها «محمد خضير» «اصر على انني كاتب واقعي لكني أعطيت مخيلتي حق ان تذهب الى الحافة الخطرة للواقعية..» ثم يردف في مقالته «ذاكرة العطار». «الخيالي الذي أقصد هو معنى لقوة اشعاع صادرة عن جوهر الشيء الواقعي لا تنفصل عنه كما لا ينفصل الاشعاع عن قطعة الماس» فيمكن سحب هذا الكلام على واقعية المدينة السحرية التي تغري القاص بالسمو الى أفاقها الخيالية وفضاء الرؤية الاوسع الذي يتجه الجذر الواقعي الخاص بالمدينة.. فبعض المدن لها هذه القدرة الاغرائية على توغل القاص في مناطقها السحرية والسرية التأريخية والجغرافية كالبصرة والموصل..

فقد اغرى المكان البصري القاص عبد الحليم مهودر لاستقصاء كوامنه واغواره التأريخية حد ان تصبح هذه الاغوار اغواراً نصية..

ففي قصة «الدائرة والمفتاح» يتداخل المكان مع ذات البطل ويكون امتداداً له.

«لعلك تنتظر لحظة صراخها.. انا بنيتها من شوقي ولهفتي..» ثم يصفها «تضم في دواخلها فراغاً بلا بداية ولازمان فراغاً وحيداً يعطيها قدسية مفتقدة في دائرة الدهر..» ليؤكد احساسه بلا نهائية المكان..

أو يصف المكان في قصة «رجل مفترى عليه» «باب فوق باب أو مدينة تحت مدينة، جدران بحرية سحرية لايقوى احد على ازاحتها تنظر اليها من دون ان تراها..».

أو استدارة المكان المديني كما يصفها القاص في قصة «عشرة ابواب» «قاصداً بيت الاشياء المدغمة في دورة محمومة تبدأ من الجنوب الى الجنوب..» ثم يصف المدينة في مكان آخر «لاتستغرب فالمدينة لم تخطط على اساس الارقام العشرية وانما على نظام رقمي من كلمات متقاطعة». من ظاهرة لانهائية الزمن واستدارته يشكل ظاهرة الدوران في بعض القصص. في قصة «الدائرة والمفتاح» «الصرخة تدور في

نفسي داخل القبة تأخذ شكلها المدور بهدوء وانا ادور معها الى ان يتوقف احدنا عن الدوران»، وفي مكان اخر «لعل احداً ممن جلسوا تحت قبتي يعيرني حلاً ويعتقني من اسري ودوراني.» وتتكرر ظاهرة الدوران في قصة «عشرة ابواب» «في دورة محمومة من الجنوب الى الجنوب» وهذا الدوران مرتبط بالمكان واحياناً يرتبط بالحدث كقوله في قصة «الواح الاستنساخ» «حدثني العائد من الموت» أو في قصة «مدونات الرقى».

«كمن ينظر في كوة صغيرة فلا يرى سوى حركة تضعه في المأزق نفسه..»وتنقلنا هذه الظاهرة الى ظاهرة التعامل مع الزمن حيث يسعى القاص الى تفعيل المكون الزمني لتوسيع مدى الغورية النصية فيحاول ان يخرجه من تجريديته المعهودة الى كونه زمناً فنياً يزخر بالدلالات ويتداخل مع أو بستقطب مكونات السرد الاخرى عبر رؤية جديدة للزمن ضمن الخطاب السردي الحديث وتوسيع مفهوم الزمن ليشمل ابعاداً فلسفية جديدة استنبطها فن القص عبر طروحاته المتجددة وفي هذا السياق يقول «اندريه بريتون»: «ان ارثر كرفان طرح سؤالاً محيراً على الاديب الفرنسي «اندريه جيد» مفاده: السيد جيد: اين نحن بالنسبة للزمن؟ اجابه بدون خبث: السادسة الا ربع..! ويضيف بريتون: آه يجب ان نعترف اننا سيئون جداً مع الزمن».

بيد ان الزمن يأخذ ابعاده الفنية والجمالية من خلال توظيفه في مجال الكتابة السردية أ ولعل القاص عبد الحليم مهودر يحاول ان يحفر في هذه الجوانب المنسيه من الزمن أو يحاول تدوير الزمن أو مده من جانبيه الماضي والمستقبل للامساك باللحظة الراهنة..

فهو «يجعل من يوم واحد وجوداً لا حدود له» وفي مكان آخر « سينعكس الزمن ويسير عكس ما نحسه الآن أ نستطيع تذكر المستقبل بدلاً من تذكر الماضي، الزمن الوصفي اختفى..» وفي قصة «البرزخ» يصرحُ بكسر قشرة الزمن «كل ذلك تم في

وقت سابق وعليك كسر الزمن للتوغل فيه..» أو يحاول ان يشخصن الزمن وتدويره كقوله «كلما حاول احدهم التوقف نطق الزمان، ونطق زمانه بزمن آخر هو زمن الزمن الآخر» وفي مكان آخر «فقد كان لكل رجل زمانان أزمن حاضر يجري على مسرح الاحداث وزمن ماض مركب..».

وفي قصة «انتخاب ملك اللغو» يحاول ان يمد جانبي الزمن «قبل الف عام، وبعد الف عام، هل تنجلي الحقيقة؟».

وفي قصة «لا» اخر قصص المجموعة يذكر «اطلق سراحنا فعدنا من حيث بدأنا..» وبهذه النهاية للقصة وللمجموعة بكاملها يتأكد مستوى السرد الدائري والعودة الى نقطة البدء سواء كانت هذه النقطة فكرة أو حدثاً... الخ.

عزلة البطل...
قراءة في مجموعة قصصية (حارس المزرعة)

جاء ضمن الاسباب التي دعت الاكاديمية السويدية الى منح «همنغواي» جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٥: «ان رواية الشيخ والبحر تدور ضمن عالم غير متشعب..» أي مكان أو حيز ضيق أ وهذه الثيمة الروائية او القصصية تقودنا الى ان هذا الحيز الضيق او البقعة المحددة لا تستدعي في الغالب شخصيات عديدة ولا أحداث متعددة بل وربما لاتفضي بنا الى تفاصيل وصفية يستدعيها السرد حين تتشعب الامكنة والشخصيات والاحداث.. لكنها تفتح الباب واسعاً امام ثيمة بديلة تستحوذ على فضاء النص السردي وتملأ فراغاته الدلالية والبنائية التي يمكن ان يحدثها تهميش او عدم تفعيل محاور السرد الاخرى، الا وهي ثيمة الهواجس وانثيال الخواطر والافكار والحوار الداخلي للشخصية، وبالتالي تأمل العالم من خلال منظار الذات المترقبة. والتوسع والتركيز على مفهوم الشخصية في العمل القصصي بما يجعلها نقطة ارتكاز تتقاطع فيها كل مكونات العمل.. فرغم توجه الاعمال السردية الجديدة في العقود الاخيرة نحو تذويب محور الشخصية وسلبها سلطتها المطلقة داخل النص وخارجه، وقد ارتبط هذا التغيير بكتاب الرواية الفرنسيين مثل «الان روب غريه»، «ميشال بوتور»، «كلود سيمون»، «نتالي ساروت» وغيرهم الاّ ان مقولة بعض النقاد ماتزال قائمة وهي ان «القصة فن الشخصية..». ولعل الحد من سلطة الشخصية في السردية الحديثة – الى درجة عدم ذكر اسمها في بعض الاعمال الادبية كما عند «اندريه جيد» مثلاً – يعود الى محاولة توسيع القابلية التأويلية لدى القارئ فيما يخص بناء الشخصية وتكوين ملامحها وجمع اجزائها المتناثرة لمشاركة القارئ في خلق هذه الشخصية من خلال فكرة القراءة المتعلقة باعادة كتابة النص..

ولكن تبقى الشخصية كما يقول الناقد الجزائري «عبد الملك مرتاض»: «هي والعالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر افراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم – فعل او حدث في الوقت نفسه تتعرض لافراز هذا الشر او ذاك الخير وهي بهذا المفهوم – وظيفة او موضوع ثم انها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها وهي بهذا المفهوم – اداة وصف..». ولعل الاطلاع على مفهوم الشخصية في العمل الأدبي يتيح لنا مدخلاً لمقاربة قرائية من المجموعة القصصية «حارس المزرعة» للقاص «نبيل جميل» الصادرة ٢٠٠٥. وذلك لاعتماد هذا العمل القصصي- محور الشخصية كمرتكز اساس لخيوط الحبكة السردية ونموها الدرامي من خلال الهواجس والانفعالات التي تعيشها الشخصية عبر كل قصص المجموعة..

بل ان القاسم المشترك في بيت أو في شارع أو في ارشيف دائرة حكومية او في صحراء.. وغيرها. وغالباً ما تكون هذه العزلة مركبة أي عزلة مكانية ونفسية في آن واحد كأن تكون عزلة جنون في شارع أو عزلة ذاكرة في أرشيف او عزلة بئر في صحراء أو عزلة حرمان في مطعم او عزلة فقدان في مطر او موت في نهر.

وهكذا نوع من السرد يعتمد الهواجس والشخصية الواحدة مجالاً للسرد ويتطلب مهارة في الاداء وتلميحاً فنياً الى فضاءات النص الأخرى من خلال هواجس البطل الاوحد.

حيث يتهمش دور الشخصيات الاخرى فتبدو عابرة ضبابية غير محورية ازاء الشخصية الرئيسة الماسكة بزمام القص بهواجسها وحوارها الداخلي المتوتر والمتواتر في نموها الدرامي.

كما يتطلب هذا النوع من السرد محايثة الحدث والاقتراب منه بدقة وانسيابية وتقمص للشخصية بعيداً عن الاقحام والافتعال، واستخدام اسلوب انثيال الافكار

والصور بتمكن عـال ودقـة في الاسـتبطان وبالتـالي جعـل الـذات منبعـاً للخيـوط الدرامية التي تشكل الحبكة القصصية كما استخدمها «فرانز كافكا» في رواية «المسخ» أو كما في قصص«محمود عبد الوهاب» في مجموعته «رائحة الشتاء». ولأن العزلة هي المظلة الاكبر لكل قصص «حارس المزرعة» فـأن هـذه المظلـة نسـجت مـن خيـوط نفسـية واجتماعية وملامح مكانية وزمانية واحداث عامة واحداث خاصة بالاضافة الى نسـيجها الفني والعماري.

فمن هذه الخيوط المهمة.. هي موضوعة الحـرب والـذاكرة المتعلقـة بهـا فقصـته «أمان مؤجلة» تدور حول هواجس شخصين يقفان امام الواجهة الزجاجيـة لمطعـم فاخر وهما يعانيان الجوع والحرمان حيث تنقسم هذه القصة الى قطعتين طويلتين يبدأ المقطع الثاني بجملة «مذ تركـا يطغـيهما في الخنـدق، لم يمكثـا عـلى أرض..». أي ان الهواجس والحرمان التي يصورهما القاص في المقطع الاول لها خلفية زمنية وأرضـية نفسـية هي الذاكرة المتعلقة بالحرب. وكذلك قصة «حارس المزرعة» تتضح الخلفيـة بذاكره الشهور الستة الأخيرة من خدمته العسكرية قضاها في رابية على تلال منـدلي. اما في قصة «بذور السعادة» فرغم ان البطل يعيش أجواء حرب حاضرة لكن ذاكرته تتجه الى حرب ماضـية فيتذكر:

«ولم يكن معه احداً وكان الموضع يضـيق بـه..». فهنـا يتـذكر البطـل حربـه هـو وليس الحرب العامة حين يكون الوطن كله خندقاً، انـه يشـير الى خندقـه الشخصي- بذاكرته لكني يصور القاص الحرب من المنظور الخـاص للشخصـية ومـن تفاعلهـا النفسـي المتعلق بالذاكرة واحياناً لا يـذكر مفـردات الحـرب او العسـكرية في المـتن القصصي كما في قصة «حرب» حين يتكلم عن امراة مجنونة تفترش الرصـيف فتبـدو مثل حشـرة اسطورية فيسأل البطل:

(اليس لها أحد؟

احياناً في النهارات القائضة اراها تبحث عن طعام

اين؟ - في المزابل

مجنونة.. قلت بانفعال.

كلنا مجانين

ولكن هذا الجنون الجماعي هو من افرازات الحرب ولاسيما ان عنوان القصة هو«حرب» والعنوان هنا هو مفتاح النص من باب التناص بين العنوان والمتن. واحياناً لا تذكر مفردات الحرب لافي المتن ولافي العنوان.. لكنها تأتي ضمن طيّات الحدث وخلفيته السببية والنفسية فقصة «لغز» تتمحور حول إخراج مكتبة البطل من بيته.. ولحظات خروج الكتب من البيت كانت تمثل لحظات خروج الروح من جسد البطل. بل حتىٰ قصة «جفاف» يشير محورها الخفي الىٰ ان جفاف ثدي المرأة وهي تحاول ان ترضع طفلها مردّه الىٰ حالة القحط واليباس التي تلت الحرب.

ولعل ما يكرس ثيمة العزلة ويشكل خيطاً مهماً من نسيجها العام هو موضوعة الظلام والعتمة التي تتقاسمها القصص وتتوزعها كمحور فني وديكور طبيعي للحدث وإهاب نفسي للشخصية..

ففي أغلب القصص كان للظلام اثر فاعل في تنامي الحدث ونمو الشخصية وتحولها، سواء حين يكون هذا الظلام موعداً لحدوث الحدث او فضاءً لتداعياته أو إحساساً باللانهاية وعدم وضوح الرؤية ومتاهة الاحساس المعتمة التي تسحب الشخصية نحو عزلتها..

ففي قصة «أمان مؤجلة» يقف البطلان خارج المطعم حيث (اخذت الافكار تتراكم والكلمات تنفلت من فميهما.. تتشكل امامهما دهاليز معتمة ضيقة..). يقابلها داخل المطعم (اختلاط الانارة المبهجة الاكثر لمعاناً..) فكانت ظلمة الجوع والحرمان تقابل ضوء الشبع والترف (والثريات المشعة كعناقيد الذهب). لتكرس عتمة الحرمان والاحساس بالعزلة والاغتراب والاستلاب لدىٰ البطلين.

وفي قصة «احلام شائكة» تكون ظلمة القبو هي الديكور النفسي لتأثيث الهواجس المثالة في دواخل موظف الارشيف المنعزل في القبو بعيداً عن الاقسام الاخرىٰ للدائرة الحكومية..

حيث البطل (يركز ناظريه في سكون العتمة..)، وخارج القبو (ينهض النهار شعلة متوهجة من حياة وأمل واكف تتصافح واحتفال كبير..) يقابله في القبو (لامعنىٰ لأي معنىٰ.. هكذا العتمة وحدها تغلف كل شيء..). ويتوغل في ظلامية المكان والاحاسيس (محترقاً يرنو الىٰ العمق المعتم راسماً اثراً باهتاً في سواد المكان). لتؤثث الظلمة والعتمة فضاء العزلة التي تعيشها الشخصية. بل ان القصص (بذور السعادة/ حارس الزرعة/ مطر/ لهاث/ حرب) فكل هذه القصص تبدأ بظلام وتنتهي به سواء كان ظلاماً زمانياً مثل (في ليلة مظلمة وانت وحدك حبيس اربعة جدران) أو ظلاماً مكانياً (.. وهو وحده في عتمة المظلة الحجرية) أو ظلام احساس (وخيل إليه ان ظلاماً نصفياً قد خيم علىٰ الجانب الآخر..).

وقد يشي الظلام بعزلة مركبة من خلال ثيمة الليل كغطاء زماني ومن خلال ثيمة البئر وظلامه كغطاء مكاني.. ففي اعماق الليل يبدأ الحدث وفي اعماق البئر يتكرس نموه الدرامي ويرسخ الشعور بالعزلة لدىٰ البطل كما في قصة «ميتة أولىٰ».

واذا كان الهاجس يمثل مرتكزاً رئيساً في هذا العمل القصصي كونه قصص حوار داخلي يهمش الحوارات الاخرىٰ – الخارجية- فأن هذا المحور – الهاجس – يمثل مكوناً اساساً في مكونات مهيمنة العزلة وذلك لأنه بشكل متاهة من الاحاسيس تنتاب الشخصيات عبر السرد القصصي. بحيث تدفع الشخصية الىٰ اعماق عزلتها وتؤكد سمك ظلال هذه العزلة.

فتوزعت القصص جمل ومقاطع تشي بهذه الثيمة مثل (تغوص في متاهات خيالك..). أو(احسست احساساً غامضاً..) أو (حتىٰ انك لا تدرك ان الاحساس بالتيه يشهد لحظات جنونك الخالد..) أي ان الاحاسيس والهواجس مرتبطة بالمتاهة

والغموض والذهاب باتجاه اللانهاية..

وهذه كلها دواعي اغتراب وفضاءات عزلة حيث يبدو القاص معنياً بالهواجس والمشاعر ازاء اللحظة المعاشة والحدث اكثر من عنايته بوصف المكان او وصف الشخصية ونموها الدرامي بل هو يتدرج بالشخصية نحو نضوجها الدرامي من خلال سلم الهواجس وانثيال الافكار وتداعياتها.. (والآن من جوف القبو أتناسخ روحك بمشاعر ملتهبة..) بل هذه الاحاسيس تتحول احياناً الى حس مريب ونداء خفي يدفع الشخصية باتجاه المغامرة كما في قصة «ميتة أولى».

واذا ألقينا ضوءاً كاشفاً على المحور الاساس في القصص وهو محور الشخصية للامسنا مقاربة نصية تغني بحثنا في فضاء القاسم المشترك بين القصص وتدعم تشخيصنا الى مهيمنة العزلة التي تجعل من المجموعة القصصية تتكأ على بعضها وتمتد عبر نسغ واحد لتشكل ما يشبه النص التسلسلي الواحد بطله شخصية واحدة أ وهنا الاستنتاج دلنا عليه ما يأتي:-

لم يذكر في القصص كلها اسم البطل سوى مرتين في قصة «حارس المزرعة» وقصة «بذور السعادة» واسم البطل هو نفسه «عبد الله».. ثم يصر المؤلف على الاشارة اليه (الاسم) بضمير الشخص الثالث (هو) في القصص الاخرى ليشير من طرف خفي الى ان البطل هو نفسه «عبد الله» الذي كان صبياً يقود الدراجة الهوائية (وكلفته امه بالتسوق لهذا النهار..) وهو نفسه الجندي (المتنقل بين المحافظات) في قصة اخرى وهو المتسكع في شوارع البصرة او المنعزل في صحراء او هو نفسه حين يصير ذكرى معلقة على جدار (صورة)، في قصص مختلفه.. وان تكرار هذه الشخصية بنفس الاسم او الضمير يؤكد عزلتها في كل مراحل حياتها.. وفي موتها أيضاً أسواء من ناحية الحدث او الشخصية كما يحصل مثلاً عند القاص «يحيى جواد» في كل قصصه تقريباً.. وعند «محمود عبد الوهاب» في اغلب قصصه..). وان كانت هذه الميزة يكاد لا يخلو منها قاص او روائي كما يقول «ميشال فوكو» (ان ابطال

القصة ماهم الاّ أقنعة يروي القاص من ورائها قصة ويحلم من خلالها بنفسه..) أو كما يقول «غوستاف فلوبار» جملته الشهيرة «السيدة بوفاري هي أنا..». ولعل صورة المكان الواحد (غير المتشعب) الذي تجسد عبر كل قصص «حارس المزرعة» نؤكد عزلة المكان المشكل مسرحاً للحدث أوبالتالي عزلة الشخصية التي تعيش فيه وتخلق الحدث او يخلقها.

واحياناً يأتي ذكر العزلة في مجموعة «حارس المزرعة» كمقصود فكري ونزعة كتابية معبر عنها بتصريح شعري كقوله (فغار مرة اخرى في خياله الناضب أحاملاً معه عزلته المطبوخة بالبارود والعفن..) أو(وشفتان تشوبهما صفرة مزرقة تفضح خواء الجسد في عزلة الاحتضار..).

واخيراً يقودنا هذا الاستخلاص عن مهيمنة العزلة والتركيز على شخصية واحدة الى تساؤل يخص الاداء الفني والبناء المعماري للقصة مفاده هل هذه العزلة النفسية والمكانية هي عزلة فنية أو نصية؟ بمعنى هل يؤدي التركيز على هذه الثيمة ومحورته في النصوص الى عزلتها؟ عن المحاور الفنية الاخرى وتشتيت البناء الفني في الجهد القصصي. وهل أجاد القاص في الموازنة بين محور الشخصية واثراء المحاور الفنية الاخرى؟ من خلالها والموازنة بين ادارة الذات وادارة النص أو التحكم بفضاء النص من خلال مفاتيح الهاجس الذي تعيشه الشخصية ازاء اللحظة الراهنة.. وهل يبقى القاص نبيل جميل في هذه المنطقة (الضيقة) والذات المنعزلة؟ أم ان لكل تجربة خصوصيتها وآفاقها؟..

القصورة تضيء فضاء السرد

بلاغة التعالق الدلالي والفني في (بريد الإله)

ان المقاربة البصرية بين الكلام والصورة ألقت بظلالها بقوة في هذا العصر المتسارع فاستدعى الكلام الصورة لتعينه على قدرة التوصيل والتأثير بالمتلقي الذي صار اقرب الى الصورة منه الى الكلام حتى صارت الصورة تتكلم وتسد مسد الكلام في كثير من المواضع الخبرية وحتى الابداعية فأدت هذه المكانة الرفيعة للصورة الفوتغرافية الى الالتفات اليها من قبل النقاد والمبدعين معا.. يشير «عبد العالي معزوز» في كتاب «فلسفة الصورة» الى اهمية النظر في (الادوات الفكرية والمنهجية من اجل تأسيس مقاربة فلسفية جديدة للغة البصرية، و وجب استئناف النظر في الكثير من المقولات الفكرية والجمالية من اجل فك خلفيات وابعاد الصورة بفضل الطفرات التكنلوجية والرقمية. انتقلت الصورة من طور كانت فيه ذهنية الى طور صارت فيه بصرية، بمعنى انها بعدما كانت في خدمة غايات روحية اصبحت تحيل الى ذاتها).

تتكلم احدى الومضات التي ضمّها كتاب «بريد الإله» الصادر عن دار ماركيز للنشر والتوزيع في البصرة ٢٠٢١ عن الصورة وتفردها في معرفة الألم ونقله الى المتلقي (الصورة وحدها، تعرف ألم الفراق).. من هذا الوعي بأهمية الصورة اعتمدها القاص «عبد الكريم السامر» في كتابه السردي الذي يقدم الومضة السردية متعالقة مع الصورة الفوتغرافية لتوصيل رسالة جديدة للمتلقي مفادها ان السرد ايضا اتخذ من الصورة وسيلة للتعبير تؤازر فن السرد وتعمق القدرة على التوصيل، بل وتوسع افق التلقي ومساحته حين تكون العلاقة بين الومضة والصورة علاقة تكاملية تقرأ احدهما الاخرى، او تكتب احدهما الاخرى، فجاء «بريد الاله» محملاً بالومضات والصور التي افرد لها الكاتب صفحة لكل ومضة معها صورة

فوتغرافية معبرة.. وهنا سيكون مدخلنا لهذه القراءة امن خلال السؤال: لماذا الصورة؟ فتجيب القصورة على هذا السؤال وتوابعه من الاسئلة.. وقد تكون الاجابة صادمة احيانا مثلما قلت في مقدمة كتابي «قصورة البصرة»: لقد انتهى عصر الكلام.. وهذا لا يعني اننا يجب ان نصمت ونترك الصمت يأكل صفحاتنا وقلوبنا وألسنتنا، ولكن هذا العصر هو عصر الصورة بامتياز، بل هو عصر التصرف بالصورة من فوتوشوب وغيرها من الفنون التصويرية التي جعلت الصورة تتسيد المشهد التعبيري مثلما تسيدت المشهد الخبري.. وهذا الاحساس بأهمية الصورة وقدرتها على التعبير او مؤازرة التعبير بالكلام جعل الشعر يعتمدها ويقدمها مع القصيدة على طبق تعبيري جديد هو القصورة التي هي لا قصيدة ولا صورة انها مزيج منهما، من هنا اجترح المصطلح اي (قصيدة + صورة).. وكذلك يمكن ان ينسحب هذا المصطلح على القصة والصورة ايضا (قصة + صورة) ولا سيما القصة القصيرة جدا او الومضة التي هي قصة خاطفة جدا جاءت في هذا الكتاب بجملتين فقط..

ان الومضة هنا جاءت اشبه بوميض البرق الذي يتبعه صوت الرعد لكي يستكمل المطر النصي رسالته.. ولكن تبقى قوة الرسالة القصورية معتمدة على قوة الانسجام والتكامل بين الصورة والنص كأداتي تعبير لرسالة واحدة او اداتي توصيل لنص واحد يتشكل من الصورة والومضة السردية وهذا الرهان ما جعل «بريد الاله» يصل الى المتلقي على طبق تعبيري جديد او صفحة قرائية جديدة يتسلمها المتلقي في كل صفحة من الكتاب.. اذن جوابنا على السؤال الرئيس (لماذا الصورة) بدأ يتشعب ليدافع عن الصورة المعتمدة في التعبير، وعن الومضة السردية التي اعتمدت هذه الصورة.. انها علاقة جدلية آخذة بالتوسع ولا سيما حين يحسن المرسل – الكاتب هنا – اختيار الصورة او خلقها – صنعها – بجدارة تجعلها مقنعة ومبررة فنيا ومسوغة دلاليا.. فحين نذهب الى اعماق الكتاب تتكلم الصورة

وتفرض حضورها على المشهد التعبيري ولكن الكلام الذي يصاحبها يملك سلطة المفتاح للدخول الى هذا المشهد فالمفتاح رغم صغره لكنه يمتلك القدرة على انفتاح افق الرسالة وبالتالي انفتاح مساحة التأويل في فضاء التلقي.. ففي بداية الصفحات تطالعنا صورة معبرة تصاحبها ومضة تقول (الصور وحدها، تعرف ألم الفراق) وهذا تمهيد اشبه بالتنظيري لأهمية الصورة هنا وانها - اي الصورة- قادرة اكثر من غيرها على توصيل الرسالة التي يريدها المؤلف ثم يسحبنا هذا التنظير الخاطف الى الجانب العملي او التطبيقي فتأتي ومضات كثيرة وزاخرة بقوة التواشج بين التعبير كلاما وبين الصورة فوتغرافا ليؤكد المؤلف رهانه على هذا المزج سواء كان هذا المزج معبراً عنه ببساطة العلاقة بين الصورة والكلام او ببعد العلاقة ما يجعل المتلقي ذا فاعلية اكثر في الربط و استقبال الرسالة المزدوجة فحين تطالعك ومضة تقول (عرف الأسرار، سبقني) وتصاحبها صورة قلم رصاص مغروس في جدار قديم ستأخذك الأفكار والتأويلات بعيداً حتى تشارك في عملية التأليف عبر مساحة التأويل الواسعة والمعمقة فالجدار وقِدمه، والقلم وغرسه في الجدار كلها اساليب تعبيرية عضدت من الكلام المصاحب لها عبر تشكيل رؤيوي جديد.. وحين تدخل هموم الوطن او القضايا الكبرى في الخطاب، الانسانية منها والفكرية وغيرها فان الخطاب يتسع ويتسع معه افق التلقي.. فحين تطالعك صورة لقفلين على جدار قديم احدهما مفتوح والآخر مغلق تصاحبها ومضة تقول (اغمض عينه، اتضحت الصورة) ستذهب باتجاهين في خيارات الصورة.. انفتاح القفل او انغلاقه، علما انه ليس هناك ذكر لأي قفل منهما ولا ذكر للجدار ولكن هناك تلميح في الومضة السردية يحيلك على هذه الصورة ذات التعبير المتعدد..

ان هذا الربط غير المباشر هو الذي يجعل القصورة جاذبة فيما بين الكلام والصورة من ناحية، وبين الرسالة بشكل كلي والمتلقي الذي هو هنا ليس قارئاً فقط بل هو رائي ايضا ومؤوّل. وبالتالي متفاعل، ومشارك في العملية التعبيرية كلها،

فالعين هنا لا تقرأ فقط، وانما تقرأ وترى ما الذي يحصل مع القراءة فتتفعل اكثر من وسيلة واحدة من الحواس لتشارك في هضم ما تتلقى واعادة انتاجه في المخيلة المستمدة نشاطها من صور وتعابير هي من الواقع العراقي بشكل خاص.. ولكن الكتابة وحتى القراءة هنا صارت معنية بإنتاج جديد لهذا الواقع...

ولا سيما ان المؤلف استخدم علامات ومفردات متكررة تشير الى الواقع العراقي مثل العلم العراقي والزي العراقي وغيرهما..

حتى الحروب التي عانى منها الانسان العراقي جاءت بطريقة تعبيرية ذات بعد انساني اخر ساعد على تعالق الصورة مع الكلام لانتاح هذا البعد الآخر، فخذ مثلا صورة خوذ مختلفة علقت على لوحات خشبية عديدة رافقها تقديم كلامي ذو بعد انساني شديد التأثير عن لا جدوى الحرب او خداعها او متاهتها حين تقول الومضة المرافقة (انا و شقيقي العدو، نحلم الحلم ذاته.) ولكن رغم قوة هذا التعبير جاءت الصورة لتكمل ما لم تقله الومضة او ما تركته من تأثير لتقوله الصورة، فليس هناك لفظة (حرب) في النص بل ان العدو هنا شقيق في الانسانية وهذا هو سر المتاهات التي تفرزها او تسكت عنها الحروب، اما الصورة فليس فيها مفردات الحروب الاساسية وانما لمحة منها وهي الخوذ ولكنها ليست اي خوذ وانما الخوذ المعلقة على الواح اشارة الى خروج من حرب او استعدادا لها وكأنما الانسان هو اما خارج من حرب او مستعد لها ولا يوجد زمن سلم كما يقول «غونتر غراس» وانما هناك استراحة مقاتل..!

وحتى التعبير مع الزمن او عنه جاء بتآزر فاعل بين الومضة والصورة حين تقول الومضة (بعدت امنياته، تاه) ولكن ما الذي قالته الصورة بهذا الصدد لقد قالت الصورة قولتها حين اختار المؤلف صورة ساعة قديمة معلقة على حائط قديم كأنها تشير الى توقف الزمن فلا الومضة ذكرت الزمن المتوقف ولا الصورة ذكرت الامنيات او المتاهة ولكنهما بالحقيقة اشارا مجتمعين الى المعنى المشترك بينهما وهذا هو

سـر التعبير القصوري – نسبة الى فن القصورة– في الصفحة المكرّسة لهما او الرسـالة التي يريدها المؤلف..

اما عن الهواجس الانسانية فهناك الكثير من القصورات الحاملة دلالياً وفنيـاً لهـا فلنتأمل هذه الومضة (حين كبرت، ادركت حبـك) هـذا سـرد ولكنـه يحتـاج هنـا ويستدعي الصورة، اولاً لتخلصه من التعبير السـردي المباشـر، وثانيـاً لأنـه وضـع الصورة في حسابه لتكمل له فنية التعبير التي لم تقتنصها الحكاية لوحدها.. فجـاءت الصورة لتقول الباقي الذي لم تحوه الحكاية ولكنه الواشي بفحواهـا الفنـي والـدلالي فلنتأمل الصورة اذن.. الصورة لرجل كبير بالسن يرتدي الزي العراقي العربي كوفية وعقال وهو يفترش الارض ولكن المؤازرة لم تنته بعد فقد وضع الرجـل امامـه عـلى الارض قطعة قماش عليها احجار كريمة فقيرة.. لترتفع الصـورة بـما رواه الـراوي، ولندخل نحن المتلقين في افـق قصـة الحـب محـور القصـورة.. انهـا مـآلات انسـانية استطاعت الصـورة ان تفـيض بهـا عـلى الكـلام لتكتمـل الحكايـة لنعـرف ان وراء الومضة صورة ووراء الصورة حكاية و وراءهما افق مفتوح للتلقي..

امّا الوطن فقد اخذ مساحة تعبيرية واسعة من الكتاب في تمظهرات عدة وقد كان للعلم العراقي نصيب وافر من هذه التمظهرات فلو تأملنا الومضة التي تقول (احب الوطن، كان اسمه في الهوامش.) و كأن الحب هو الذي انقـذ الـوطن مـن ان يكـون هامشاً فصار متناً سحبته حبال الحب الغليظة الى اهمية المتن.. وقـد عـبرت الصـورة عن هذه الازاحة الانسانية والوطنية في المسافة بـين التهمـيش والحضـور المتصـدر، حين جاء في الصورة يد ترفع العلم العراقي في مهب الريح، وهـي اي اليـد ترتـدي ساعة لأهمية الزمن في هذه القضـية.. هذا اليد العراقية التي تـأبى ان يكـون الـوطن هامشاً او ان يبقى في الهامش.. فقد كانت الومضة مكثفة رافضة تريد التغيـير ولكـن الصورة ساعدتها وآزرتها على هذه الارادة فعمقت مـن مسـتوى الدلالـة والفـن في الخطاب السـردي..

ان «بريد الاله» ما يني يسبغ علينا بهذه الرؤى الكلامية والصورية معا، اي القصورية بشكل عام..

ففي لمحة ومضية سريعة تقول «انتظرهم، ضاع بالهذيان» وهي علاقة مآلية بين الانتظار غير المجدي وبالتالي الضياع وصولاً الى الهذيان.. فكما طرحت الومضة تلميحها الخاطف الكثيف ستطرح صورها ايضا بلاغتها التعبيرية حين تعرض لنا منفضة فيها بقايا سيجارتين بقرب نافذة مفتوحة على المجهول.. لتشترك هنا بلاغتان في التعبير بلاغة السرد وبلاغة الفوتغراف وبالتالي ليصنعا كلاهما بلاغة التآزر والتشكيل المشترك للفاجعة.. فليس هناك بطل(هو) ولا ابطال (هم).. هناك فقط بقايا تشير الى مآل الحكاية.. فاختيار الصورة هنا او خلقها عمل مكمل بجعل من الحكاية ناقصة بدونه..

وهكذا هي كل قصص وصور (قصورات) «بريد الإله» جاءت بطريقة مقصودة حققت التعالق الدلالي والفني بين القصة – الومضة وبين الصورة المرافقة لها.

المحتويات

مقدمة	الشاعر ناقداً	٥
الفصل الأول	جيل الثمانينات الشعري في العراق كرسي بلا زمن...	٧
الفصل الثاني	قصيدة النثر على المحك	٨٣
الفصل الثالث	قراءات اخرى في الشعر	١١٥
الفصل الرابع	مقالات متنوعة في الادب	١٨٥
الفصل الخامس	قراءات في السرد	٢٩٩

انتهیٰ

۲۰۲۱