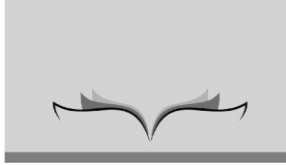


المثال النقدي..قراءة في منجز الناقد فاضل ثامر
د. جاسم حسين الخالدي



منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

المثال النقدي

قراءة في منجز الناقد فاضل ثامر في نقد الشعر

دراسة

د. جاسم حسين الخالدي



إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

الطبعة الاولى 2018



المثال النقدي .. قراءة في منجز الناقد فاضل ثامر في نقد الشعر
د. جاسم حسين الخالدي

رقم الايداع:

الطبعة الاولى 2018

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق – بغداد
جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،
حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ او طبع او اجتزاء أو إعادة نشر
أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي.

First Edition 2018

Published by the Union of Iraqi Writers – Baghdad - Iraq
Revised copyright © The Union of Iraqi Writers the right of the
Authors of this work has been asserted in accordance with the
copyright, Design and Patents Act 1988.

طباعة

دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والتوزيع

إليك،
وأنتِ ترقدِينِ
في فيءِ الله
لكن رَوْحَكَ
لَمَّا تَزَلِ تَرْفُفِ
مِثْلَ الْفَرَاشَاتِ
تَقُولُ لِلْقَادِمِينَ أَهْلًا
وَلِلرَّاجِعِينَ
السَّلَامِ
لِرَقْدِي فِي أَمَانِ اللَّهِ
فَمَنْكَ وَإِيكَ
كُلُّ هَذَا التَّرْيِيفِ

إليكِ
يا حَشَاشَةَ الرُّوحِ
وأنتِ تَتَحْمَلِينَ كُلَّ هَذَا النِّصَبِ
وَتَتَنظَّرِينَ مَتَى أُغْلِقُ آخِرَ صَفْحَةٍ
فِي كِتَابِ الْقَلْقِ
وَتَنَامِينَ
وَبَيْنَ عَيْنَيْكَ دَمْعَةٌ لَا تَرُوحُ

إليكم
وأنتم تتظرون على المائدة
تنادونني،
وأنا اتحجج بالسطر الأخير
لعلي أصيد الفكرة الغريبة
وألبي نداء الولد الجائع

على سبيل التقديم

إنَّ الكتابةَ عن الناقدِ (فاضل ثامر)، تعني الحديث عن قطبٍ مهمٍ من أقطاب الحركة النقدية في العراق؛ لأنه كان مواكباً للحركة الأدبية: شعرها وسردها، منذ منتصف العقد السادس من القرن الماضي، الذي شهد نشره أول مقالة في مجلة (الآداب) البيروتية، ثم توالى المقالات في مجلة (الكلمة العراقية)، كما جاء في مسرد سيرته الشخصية، وقد وصف الناقد نفسه، ذلك الحراك النقدي الذي شهده العقدان: الخمسيني، والستيني، حين قال: " إنَّ الحركةَ النقديةَ، لم تبدأ بالإنصاج، وبشكل جنيني الا في الخمسينات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر وللقصة الفنية الحديثة، وراحت هذه الحركة تتبلور بشكل أكثر تحديداً منذ النصف الثاني من الستينيات، وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الإبداعية في ميادين الشعر والقصة والرواية ".

وواضح أنَّ الناقد (فاضل ثامر)، ينتمي جيلياً إلى جيل الستينيات، هذا الجيل الذي كان مغايراً، ليس على صعيد الشعر فحسب؛ بل في النقد والفنون السردية الأخرى؛ فهو يقف إلى جانب نقاد كبار ذكرهم فاضل ثامر نفسه، وهو يتحدث عن الحركة النقدية من أمثال: د. علي جواد الطاهر، ود. صلاح خالص، ونهاد التكرلي وغيرهم، حتى ينتهي بفاضل ثامر.

وواضح أنه - في هذا - يعدُّ نفسه من نقاد الجيل الأول، وقدم نفسه على كثيرٍ من النقاد الذين حملوا لواء النقد العراقي في السبعينيات والثمانينيات.

وإذا كان فاضل ثامر قد استهل مشواره النقدي بإصداره كتاب (قصص عراقية معاصرة) بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير عام 1971م، فإن كتابه الثاني (معالم جديدة في أدبنا المعاصر) الصادر عام 1975م، كان جواز سفره إلى المشهد النقد العراقي والعربي؛ إذ اتضحت فيه رؤيته النقدية الأولى.

لفت شعراً الحداثة انتباهه، منذ الوهلة الأولى، فتوقف عند التجارب الكبيرة فيه، وأعني تجربة السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وبلند الحيدري والتجارب الشعرية المحاذية لهم، وهو ما تعارف النقاد على تسميتهم بالجيل الخمسيني، مثل: سعدي يوسف، ورشدي العامل، ويوسف الصائغ؛ لكن مع ظهور تجارب الستينين بدأ فاضل ثامر، وكأنه ناقد مواز لهذا الجيل، تتضح معالم الرؤية النقدية لديه؛ ولاسيما بعد أن شاعت الاتجاهات والمدارس النقدية بنوعيتها: السِّيَاقِي والنَّصِي التي يجمعها - كما ألمح الناقد - "نزوعٌ ملحٌ إلى التجديد، ورفض الخضوع إلى سلطة المألوف والتكرار والاجترار".

ولسنا هنا في معرض اشتغالاته النقدية التي لامست الظاهرة النقدية مصطلحاً ومناهج، لكن الرجوع إلى كتابه (اللغة الثانية) كافٍ لمعرفة قيمة فعاليته النقدية التي تنمُّ عن فهمٍ واضحٍ للمصطلح النقديّ، والمنهج النقديّ، مما جعله يلامس الظاهرة النقدية ملامسةً واعيةً.

وكذلك اشتغالاته النقدية في ميدان القصة والرواية، فكتبه كلها تقريباً تشهد بذلك، ولكن كتابه (المبنى الميتا سردي) قد توج هذا الجهد، وجعله رائداً في هذا المجال إلى جانب الناقد (عباس عبد جاسم) الذي يقرُّ الناقدُ (فاضل ثامر) بتقديمه في هذا المجال.

أمّا ما يتعلق بموقفه من الشعر المعاصر - وهو ما سعت هذه الدراسة إلى الوقوف عنده - فيمكن القول: إنّ فاضل ثامر كان من أوائل النقاد العراقيين الذين لفتوا الانتباه الى الظاهرة الشعرية الحديثة في العراق. لكن ما يميزه عن غيره أنه لم يتقوقع حول نفسه، ويظلّ حبيس رؤية نقدية واحدة، بل هو من النقاد الذين انفتحو على مناهج الحديثة، ولكن مع اجتهاد في التطبيق، وعدم التسليم بكل اطروحاتها الاجرائية، كما اشار د. نجم عبد الله في دراسته (النقاد العراقي وخصوصية المقترّب الحداثي)، لذلك، وعلى الرغم من انتمائه الأيديولوجي الذي لم يخفه الرجل، فإنّه ليس ناقداً ايديولوجياً تماماً، على الرغم من تتمرسه حول الواقعية الاجتماعية في اشتغالاته النقدية؛ ولاسيما في بداية مشواره النقدي.

وبعد، نجد من المهم الوقوف على رؤية الناقد وقراءته أولاً لقصيدة الرواد، أو ما تعارف لدى النقاد الأكاديميين ب (شعر التفعيلة)، ومعهم ما اصطلح على تسميتهم بالجيل الموازي، وأعني الجيل الخمسيني الذي ألف مدار المبحث الأوّل من الفصل الأوّل. وفي المبحث الثاني وقفنا عند موقفه من قصيدة الجيل الستيني، في حين كان المبحث الثالث (شعر ما بعد الستينيات)، واكتملت دائرة هذا الفصل بالمبحث الرابع من هذه الدراسة؛ وتضمن رؤيته للشعر التسعيني في العراق. في حين كان الفصل الثاني (قضايا نقدية)، قد نهض بخمسة مباحث، وهي على التوالي: الغموض، والتفصيل، والقناع، والحكاية الشعرية، وفي تجنيس القصيدة.

أمَّا الفصل الثالث (مواقف نقدية) فقد نهض بالحديث عن مواقف الناقد حيال جملة قضايا نقدية، كانت مهيمنة على المشهد النقدي العربي، من قبيل: الريادة الشعرية، وقصيدة النثر، والحادثة، والتجيبيل . وبعد، ارجو أن أكون قد وفقت في متابع الجهد النقدي لفاضل ثامر في نقد الشعر الذي استمر لأكثر من ستة عقود، وآمل أن تتاح لي الفرصة ثانية للوقوف عند جهده في النقد والسرد، بوصفه واحدًا من النقاد الذين لم يتوقف عند جنسٍ بعينه، وله من الجهود ما تتيحُ الفرصة لكتب أخرى .

ومن الله التوفيق

الفصل الاول فاضل ثامر والأجيال الشعرية

المبحث الأول جيل الرواد (الخمسينيون)

لقد شغل شعر الرواد النقاد العرب، والعراقيين منهم على وجه التحديد؛ ولاسيما ظاهرة السياب؛ إذ وقف النقد العربي بإزائها بإعجاب كبير، ولكن الغريب في الأمر، أن الناقد فاضل ثامر، لم يتناول تجربة كبيرة، مثل تجربة السياب إلا في الوقت الحاضر، بمقالة كتبها في عام (2007م)، ونشرها في كتابه (شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي) (1)، وهي تدخل في باب استذكار تجربة السياب الشعرية، بعد مرور ستة عقود من تأريخ الحداثة الشعرية، وفيها يجيب عن تساؤلات عديدة، منها: هل أن ريادة السياب الحداثية كانت هامشية وعرضية، وأنه لم يمس إلا القشور الخارجية للقصيدة العربية؟ وهل أصبحت تجربة السياب في عداد التاريخ، بعد موجات التجريب الشعرية التي أنتجت ضروباً تعبيرية، وكتابية مغايرة، وبعد أن يستنفد كل تلك التساؤلات، يقول: إن الإجابة ليست سهلة، ولكن – والكلام للناقد – إن السياب مازال حياً بيننا، وما زال صوته مؤثراً وفعالاً وبانياً، وأن دورة التحديتي والريادي كان أساسياً وكبيراً، وربما يفوق الدور الريادي الذي اضطلعت به الشاعرة نازك الملائكة، ويبني رأيه على مسألة في غاية الأهمية، هي أن متن السياب الشعري على الرغم من كل المخاض

التجريبي الذي مرَّ به الشعري العربي، وظهور موجات شعرية حديثة فإنَّه بقي هو" المرجعية الأساسية لكل التوزيعات والضروب والألوان الشعرية والكتابية " (2)، كما أنَّ هذا المتن قد "أسس لشفرة جديدة بين النص والمتلقي، لم تكن متوافرة قبلاً في الشعر العربي". (3) وبناءً على هذا التصور العام لمسيرة السياب الشعرية، ودوره التحديتي في القصيدة العربية، فإنَّه يرى أنَّ مساره التجديديّ بقي متصلاً، ومتصاعداً، فقد حقق خلال مسيرته الشعرية نقلات حديثة؛ محسوسة بدءاً من بدايات تحديثية أولية الى اشتغالات أكثر حداثة؛ ولاسيما في ديوانه (أنشودة المطر)، وهو ما جعل متن السياب - والكلام للناقد - "مكتظاً بالأصوات الشعرية الفرعية والإحالات والإيماءات". (4) أما الدراسة الأخرى، "أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة -قصيدة "انشودة المطر" للسياب أنموذجاً"، (5) فجاءت متأخرة، إذ كتبها الناقد، في عام 2015 م، وحاول فيها أن يقف أولاً عند مصطلح التمفصل الذي سنقف عليه في موضعها من الدراسة، ويقف ثانياً عند الخطاب النقدي الذي دار حول قصيدة أنشودة المطر الأنموذج الذي اتخذه الناقد للمعاينة مصطلح التمفصل، من ثم يقف عند التمفصل في قصيدة انشودة المطر، ثالثاً.

أما الشاعر الآخر من الرواد الذي حضر في كتابات الناقد المبكرة؛ فهو البياتي، وتعدُّ دراسته (وجه البياتي عبر قناع الخيام) - المنشورة في مجلة الكلمة العدد السادس تموز 1969م - واحدة من الدراسات الرائدة التي تناولت تقنية القناع في شعر البياتي، ووقفنا عندها في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

وخلاصة ما ورد فيه إنَّ البياتي في ديوانه (الموت في الحياة)، -هنا- لا يبتعد كثيراً عن تلك الرؤيا الغنائية؛ إذ" أصبحت بعض المقطوعات مجرد تأملات ذاتية غنائية، تعبر عن ذات الشاعر نفسها في عصرنا، ولا تمتلك كما كان متوقعاً لها ذلك الاستقلال والتجرد عن ذات الشاعر".

(6)

وفي دراسة أخرى للناقد فاضل ثامر، يرد اسم الشاعر عبد الوهاب البياتي في ضمن عينات الناقد التي وقف فيها على الحكاية الشعرية في دراسته الموسومة " في الشعر العربي المعاصر ، نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية "، فعلى الرغم من أنه يأخذ على الشعراء الرواد ومن جيلهم، تدني التناول فنياً، الذي يعود إلى جملة أسباب، لعل من أهمها : "عدم إدراك الأبعاد الحقيقية للبلاد الشعرية الحديثة، واغراقها بعناية لا ضرورة لها أحياناً، أو وقوعها في متاهات التجريد الميتافيزيقي والتعتيم، واضعاف العناصر الحسية البلاستيكية في العمل الشعري، كما أن بعض الشعراء لم يبذل جهداً لإثراء هذا الشكل التعبيري". (7)

على الرغم من ذلك، فإنه يعدُّ قصيدة البياتي (الرجل الذي كان يغني)، من الحكايات الشعرية التي تخلصت من القيود السابقة، إذ قدم فيها البياتي واحداً من الأبطال الذين استشهدوا دفاعاً عن الوطن. وقد تجسدت الشخصية عبر تنامي الحدث الشعري المعين، ولا يفوت الناقد المقارنة بينه وبين بطل لوركا؛ ليخلص أنه كان ثورياً أبيضاً شامخاً. عبر المقارنة بين قوليهما: يقول البياتي:

خلفناه في الساحة لا تطرفُ عيناه
(وداعاً!)

قالها واختنقت في فمه الآه

(وداعاً، لك، يا طهران

يا صاحبة الجاه

وداعاً لك يا بيتي

وداعاً لك يا أماه

ويقول لوركا:

انطونيو، من أنت

لو كنت كومبوريا

لكان عليك أن تفجر ينبوع دم بخمس نافورات

أنتك لست ابن أحد

ولست كومبوريا أصيلاً (8)

ليعلق على ذلك بالقول: "كان بطل البياتي كومبوريا وثورياً، أصيلاً، فمن بين نضال الجلادين ارتفع صوته ندياً يغني للإنسان ولمدينته الطيبة وللناس الذين عاش من أجلهم". (9)

ثمة دراسة³ ثالثة، خصَّ بها الناقدُ شعرَ البياتي، وضمنها كتابه " شعر الحداثة من بنية الحداثة إلى فضاء التشظي " وعنونها بـ " تحولات الرمز والقناع عند عبد الوهاب البياتي " (10) وهي عودة لما كان قد بدأه في أوائل عهده في الكتابة النقدية، وهي دراسة تتيح للناقد مراقبة تطور ثامر النقدي عن كُثب، فإذا قرر فيما سلف، أن البياتي لم يستطع التخلص من صوته الغنائي، وهو ما وُلد غياب الوجود الموضوعي المستقل عن الشخصية التاريخية، فماذا عساه أن يقول، بعد تلك السنوات الطويلة؟ وسنقف عند تلك النظرة النقدية في موضعها من الدراسة.

أما الشاعر الآخر الذي جلب انتباه الناقد فاضل ثامر من جيل الرواد، فهو بلند الحيدري، من خلال دراسته الرائدة (بلند الحيدري وصوت الشاعر الملتزم) المنشورة في مجلة (الآداب) البيروتية العدد الرابع، نيسان، 1969م.

ولعل من المفيد القول - هنا - إنَّ الناقد لم يلتفت إلى تجربة بلند إلا بعد صدور ديوانه "رحلة الحروف الصفر"، إذ إنه قبل ذلك كان صوتاً باهتاً، متردداً، لا يتخطى حدود وجه الشاعر البودلييري في "خفقة الطين"، والشاعر الرومانسي في "أغاني المدينة الميتة"، لكن وضوح وجه الشاعر الثوري، في "رحلة الحروف الصفر"، هو الذي أغرى الناقد بالالتفات إليه. بمعنى أنَّ الناقد لا يلاحق كل تجربة، إلا إذا كانت تمر عبر ما يتطلب من هذه التجربة في ضوء ما يؤمن به من نظرة أيديولوجية؛ لذلك أقبل على بلند لهذه الخصيصة. (11)

ومن جهة أخرى يجمل الناقد مسيرة الشاعر عبر تحولاته "من مواقع الذاتية والرومانسية، وتشكل ملامح تجربة الشعرية بعيداً عن هموم العمل الثوري، إلى مرحلة الالتزام والانتماء الأيديولوجي" (12)، ويوسم الناقد هذه المرحلة الأخيرة، بأنها بالغة الأهمية في حياة الشاعر، كون الحياة السياسية فيها تنحو نحو الكفاح الثوري من جهة، وازياد ظاهرة الارتداد نحو المينافيزيقيا، والذاتية والسوداوية والانغلاق، ولذلك فإنَّ توجه الشاعر نحو الالتزام والانتماء الأيديولوجي، قد عصمه من الانحدار إلى المستوى الآخر الذي أشرنا إليه.

لكن ما نختلف فيه مع الناقد قوله: "إن تجربة بلند الحيدري تكشف ضرورة الشاعر السياسي المنتمي وعدم انتفاء دوره" (13)؛ لأنَّ الالتزام الأيديولوجي قد يخنق التجربة، ويقيدها، ومن ثم يجعل الشاعر

في زاوية تناول واحدة لا يتخطاها، ولعل تجربة السياب الأولى يمكن ان تكون مثلاً حسناً، فلم يكتب السياب قصائده العظيمة إلا بعد أن تحرر من التزامه وارتباطه .

ويختم الناقدُ دراسته بالقول: "إنَّ ديوانَ (رحلة الحروف الصفر) يأتي ليكون شهادة ميلاد هذا الصوت الشعري العميق في شعرنا الحديث، وهو يبشر بمرحلة شعرية جديدة وخصبة في رحلة بلند الحيدري". (14)

أمَّا الدراسات التي اشتغلت على محور الجيل الخمسيني، فدراستان، الأولى: (قراءة في تجربة رشدي العامل الشعرية)، فيها يُشير إلى قضية نقدية مهمة تتعلق بالعملية النقدية، فهو يعترف مسبقاً، بأن القراءة الأولى قد لا تكون كافية للكشف النقدي القائم على الرؤية والمنهج، فهي أقرب الى الانطباع الشخصي، ولذلك تأتي القراءة الثانية لتكون كاشفة عن روح النص وشكله من خلال " الاحتكام إلى بعض المعايير والاحكام النقدية الموضوعية". (15)

فعلى صعيد القراءة الأولى يبدو شعر رشدي العامل -عند فاضل ثامر - ذوقياً ذاتياً؛ لكنه في الوقت نفسه ينفي أن يكون رومانسياً بطبيعة الحال، لأنه لم يستوفِ الشروط الرومانسية، وهي غير الواضح والسهولة والجريان التي هي سمات قصيدة العامل وغيره .

وهذه السمة الغنائية لم نجد لها مكاناً في شعر الستينيين - والكلام للناقد - لأنه قد فارق براءة الطفولة، والسهولة، والوضوح، وأشكال الحسِّ الغنائيِّ والوجدانيِّ كافة من جانب. (16) واتجه صوب الفكر والسياسة والفلسفة والوجود، من جانب آخر؛ فاستحال بتعبير الناقد" إلى جهاز استقبال حسّاس ومنهك، مليء بأصوات العصر

وصرخاته وأصدائه الأمر الذي أفقده براءته وتلقائيته، حتى صارت الكآبة والشك والرفض والمغايرة أبرز سمات الكتابة الشعرية للجيل الستيني. (17)

ويفهم من هذا القول: إنَّ تَجْرِبَةَ الْعَامِلِ لا تنتمي الى جيل الستينيات بصلّةٍ على الرغم من الصلة العميقة التي تربطه بهم، وهي تنتمي إلى تجربة الجيل الخمسيني، أو قل تجربته العامل لا غيره. أما القراءة الثانية لدى فاضل ثامر فهي تعني القراءة الكاشفة، والغائرة في النص الشعري، والمستنطقة له، والفاحصة للتجربة الشعرية على وفق معايير نقدية موضوعية. وهي القراءة التي من خلالها وضع الشاعر رشدي العامل في المكانة التي يستحقها في الشعر العراقي المعاصر.

لقد أشر الناقد في هذه القراءة جملة مؤشرات او معطيات سياقية، لكنها مهمة في تشيد حكمه النقدي، من بينها: أنَّ هناك عاملين او محورين تعاونوا على تكوين تجربة العامل الشعرية، أولهما: نفس مطبوعة وتلقائية، والآخر: رغبة في التجديد والابتكار، كلا العاملين ينتمي إلى مرجعية مختلفة، فالأول ينتمي إلى ميدان العاطفة والوجدان، والآخر: ميدانه وحاضنته العقل. وهذان العاملان – والكلام للناقد- بقيا مسيطرين على عموم تجربته الشعريّة. (18)

وقد بنى على هذا، نتيجة مفادها: إنه لم يعد المحور العقلي محور الصناعة الشعرية الواعية يمارس إلا دوراً هامشياً عابراً، وهو بذلك قد خرج من شرنقة الحداثة العربية، وفارق بذلك طريق الرواد سوى نازك الملائكة التي رضيت بدورها الرياديّ الاول، وانكفأت إلى الوراء. (19)

ليصل من بعد ذلك إلى أن المنطق الذي سار عليه رشدي العامل في شعره، قد خالف منطق الحياة والتطور، وذلك " باستسلامه شبه المطلق للعفوية والتلقائية ولحدسه الشعري، ولنقل لحساسيته الشعرية كشاعر مطبوع". (20) وهو ما عرضه لخسارة كبيرة؛ أعني مكانته في الحداثة الشعرية، واكتفى بالعتبة الاولى منها. كما يقرر الناقد.

وحين يصل إلى التطبيق، فإن ما قاله سابقاً في هذه القراءة، يجده القارئ أمامه، وكأنه أمام عقلية منظمة تعرف جيداً كيف تصنع ديكورها وأشياءها، من ثم أين تضعها في مسرح الكتابة؟

ووقوفه على ديوان رشدي العامل الأخير، جاء بعد هذا المهاد الطويل من الحديث عن شاعرية العامل، حتى ما يقوله فيه يأتي مسوّغاً، معللاً، وهو بذلك يفترق عن غيره من هواة النقد ودخلاته ممن ينظر للتجربة الشعرية بعين واحدة لا ترى جميع المشهد، وهو ما يجعل نتائجها لا تصمد امام القراءة الواعية، والمستوعبة لعموم التجربة الأدبية.

لذلك بعد لا يتفاجأ القارئ، إن قرأ، أو سمع قول الناقد في ديوان رشدي العامل: " جاء ديوان رشدي العامل الأخير " حديقة علي " كطير غريب داخل السرب، لقد توقف عند إحساس الشاعر الخمسيني، وتراجع حتى عن بعض اضافات الشاعر الشخصية في تجارب ودواوين سابقة". (21)

وجاءت تلك النتيجة الصادمة، بعد ان استوفى قصائد هذا الديوان، نقدًا وتحليلاً، أو قوله في قصيدته الطويلة (حديقة علي) بأنها" مجموعة متجانسة من قصائد قصيرة كان بالإمكان الفصل بينها عن طريق الترقيم كقصائد متتالية ". (22)

وأخيراً إنَّ ما يجب قوله في هذا المجال : إن الناقد كان موضوعياً في تقويم تجربة العامل الشعرية، وهو ينطلق من محددات حداثوية في قراءة أية تجربة شعرية، ولاسيما بعد ان تشرب بقراءة التجارب الكبيرة عراقياً وعربياً وعالمياً، بفعل ما يمتلك من لغة ثانية، جعلته ينفتح على التجارب الغربية الحداثوية في كتابة القصيدة. فضلاً عن أنَّ طريقتة النقدية تكاد أن تكون واحدة في قراءة أية تجربة أدبية، فهو يحاول أن يطلق العنان لقريحته النقدية لتحيط بالتجربة الادبية من كل زوايا المعتمة والمضيئة، وهو ما أطلق عليه بظلال القراءة الاولى، ليتبعها بقراءة ثانية تميط اللثام عن النص الأدبي، وما يختزن من منسوب جمالي، لتكون القراءة الأولى مقدمة للقراءة الثانية ونتيجة لها. أما بصدد منهجه النقدي فواضح - هنا - منهجه الاجتماعي، أو ذات النزعة الاجتماعية، لكن لا يخلو من وجود نزعة فنية أو موضوعاتية في معالجة النص الأدبي .

أما الدراسة الأخرى التي ضمها كتابها (الصوت الآخر) وعنت بالشعر الخمسيني، فهي " رهان الشاعر ورهان الشعر قراءة في تجربة يوسف الصائغ"، لا يخرج فيها الناقد عن ميسمه في قراءة النص الشعري؛ وذلك بقراءته قراءتين: الأولى انطباعية أو هكذا تبدو، والأخرى تغور في صميم النص، لتخرج ما فيها من جمال أو خلافه .

ولعل من أوّل الانطباعات التي خرج بها بعد قراءته الأولى " أن يوسف الصائغ، هو دائم، ذلك العاشق الكبير الذي لا يكف عن العشق" (23)، مستنداً على جملة شعرية افتتح بها إحدى قصائده:

ما تبقى، هو الحب، هذا.. رهاني الأخير . (24)

وبنى على ذلك الانطباع، نتيجة أخرى هي أن ذلك الحب، أو العشق لم يجعل الصائغ شاعراً رومانسياً، يتعامل مع الحب بطريقة غنائية مباشرة، أو ساذجة، بل كانت له أدواته التي اتاحت له اتقان لعبة الكتابة الشعرية ليحقق التحاماً بين الذات والمحبوب، ليصل إلى حد التماهي والحلول . (25)

وهو ما جعل الصائغ صاحب طريقة شعرية - بحسب الناقد - تميل إلى التعامل مع الأشياء من زاوية حسية وديوية، فكل الأشياء لها ملمسها الحقيقي في الوجود، ولذلك فهو يميل إلى التجريد والذهنية والتفلسف . (26)

ومن جهة أخرى، ينفي أن يكون شاعراً فطرياً، لأنه صنع تجربته الشعرية من مواد وخامات عينية ملموسة من أفعال وحركات وصور ومشاهد ومرئيات وأصوات تندمج كلها داخل بوتقة واحدة في نسج التجربة الشعرية، تقترب في بعض الأحيان من خصوصية العمل التشكيلي الخلاق، أو السيناريو الشعري والسينمائي، أو العمل الدرامي المتصاعد .

وانطلاقاً من الرؤية النقدية السوسيو اجتماعية التي يتبناها الناقد، فإنه لا ينظر لشعر الصائغ بمعزل عن حياته، وهمومه، ونواياه، فهو " شهادة على سيرة الشاعر الذاتية والشخصية " . (27)

وبإمكان الناقد الحصيف أن يتبين محطات حياته المتوالية والمتشابكة في شعره، لكن الناقد سرعان ما يتحرر من ربكة هذه الرؤيا، ليدخل في دوامة النص الصائغي؛ ليصفه بأنه " نص كثيف، متواتر، متناقض، احتفالي، محمل برموز وشفرات موجهة نحو قارئ معين يفك رموزها، وأسرارها، الا أن هذه الشفرات، ليست مجرد شفرات ألسنية

تمتلك مرجعيتها الداخلية المكتفية، بل هي شفراتٌ مشدودةٌ إلى سياقٍ لغويٍّ واجتماعيٍّ وحضاريٍّ وسيكولوجيٍّ معينٍ". (28)

هنا يبدو لنا كيف أن الناقد يوظف المنهج في مكانه الصحيح، من دون الادعاء بأنّ النص هو الذي يستقطب المنهج، والناقد الكبير هو الذي يروض المنهج لصالح النص في اللحظة المناسبة، من دون التجاوز على روح المنهج المهيمن .

واتساقاً مع روح القراءة الثانية التي ينشدها الناقد في مواجهة النص الأدبي، فإنه يميز مرحلتين مهمتين في تجربة يوسف الصائغ، الاولى، تتسم بالميل الى كتابة القصيدة الطويلة المتميزة، بلغة تكاد تكون كلاسيكية، ومثل لها بقصائد (رياح بني مازن)، و (اعترافات مالك بن الربيع)، و (وانتظريني عند تخوم البحر)، و (وسفر الرؤيا)، وغيرها .
والاخرى: تتميز بميله لكتابة القصيدة القصيرة بلغة تميل الى البساطة، أي لغة الحداثة والثورة الشعرية، بلغة الناقد نفسه، ومثل لها بمجموعة (سيده التفاحات الأربع)، التي هي مدار دراسته التطبيقية في هذه الدراسة .

ويصف الناقد قصيدة الصائغ في هذه المجموعة بأنها " قصيدة قصيرة، قريبة الشبه بلون " القصة القصيرة جداً " . ويستشهد بقصيدتيه (زيارة، وفجأة) على ذلك، لأنهما استوفيا مقومات القصيدة السردية غير البعيدة عن تقنية القصة القصيرة جداً على المستوى النسق السردية". (29)

أمّا مطولاته الصائغ – والكلام للناقد - فبعضها يغلبُ عليها صوتُ الشاعر الغنائي، وحضوره متمثلاً في الغالب باستعمال ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير المخاطب (أنت)؛ إذ يوجه خطابه الشعري إلى شخص أو

شيء خارجي، وهو ما أطلق عليها بـ (البناء الذاتي - الغنائي)، ورأى أنه موجود في بعض قصائده القصير أيضاً. (30)

لكن الناقد يرى - أيضا - بأن هناك من مطولاته كـ "سيدة الاهور" و"المعلم" قد غلب عليها البناء الموضوعي المشهدي على الرغم من توافرها على بعض مستويات الرؤيا الغنائية الذاتية. (31)

وايمناً من الناقد بأن الرؤية الواحدة للنص قد لا تكشف خصوصية النصوص الأدبية؛ ولاسيما السياقية، فإنه يمتاح من فضاء النقد البنيوي بعض مصطلحاته وآلياته التي وفق الناقد في التنظير لها، عبر كتابات كثيرة، ضم بعضها كتابه (اللغة الثانية). على الرغم من اشتغالاته هذه الرؤية الاجتماعية التي بقي لها فياً؛ فهو يفتح على المناهج النصية في حدود ما تقدم له من تصورات تخدم مبتغاه الأول؛ وهو ما تجسد في قوله، وهو يتحدث عن العلامة اللغوية في الأدب والفن " تمثل العلاقة بين الاعمال الأدبية والفنية والممارسات الاجتماعية من جهة، ومرجعها الأصلي في الواقع الخارجي من جهة أخرى، إحدى الإشكالات الكبرى في تأريخ الفكر والأدب والفن، ولقد تم فحص هذه العلاقة عبر أكثر من مستوى، و(على) وفق أكثر من منهجية، واتاحت الدراسات السيميائية الفرصة لتقديم تصورات جديدة في هذا الميدان؛ إذ تحيلنا السيميائية إلى دراسة العلامة أساساً باعتبار أن اللغة، والاعمال الادبية والفني (كافة)؛ وحتى الممارسات والطقوس الاجتماعية، هي نسق علامي معين". (32)

اقتبست هذا النص الطويل نسبياً، لأصل إلى حقيقة مهمة؛ هي أن عناية الناقد بالمنهج السيميائي أو البنيوي، وتحديداً الموضوعية التكوينية، لاتخرج عن المنحى الاجتماعية التي يأسر كل قراءة الناقد

الادبية والسردية، فهو لم يلتفت إلى السيميائية إلا لأنها تبحثُ في العلامة، وترى الموجودات من لغةٍ وممارساتٍ وطقوس اجتماعيةٍ هي نسق اجتماعي.

نعود - مرة أخرى - للقراءة التطبيقية، وما رصده الناقد فيها ممّا سمّاهُ "العلاقات الحضورية" و"العلاقات الغيابية"، إذ تعني الأولى لديه علاقات تشكيل وبناء، وهي تعادل البنية السطحية بمصطلح "جومسكي"، والأخرى علاقات معنى، وهي تعادل البنية السطحية بمصطلح "جومسكي" أيضاً.

ففي قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) يمثل (نشيد الانشاد) من الكتاب المقدس، هو النص الغائب بالنسبة لتجربة الشاعر الشعرية، وفي قصيدة (اعترافات مالك بن الربيب)، تمثل قصيدة مالك بن الربيب المازني النص الغائب. ولكن الشاعر تحرر من هيمنة النصين، ليخلق في الأوّل نصاً معارضاً يوازى النص وينفتح على مجموعة من الرموز والهوموم والمسميات والشخصيات العصرية. وفيما حقق في النص الثاني، تماهياً بين شخصيتي الشاعر المعاصر والشاعر الكلاسيكي؛ إذ تذوب تفصيلات القصيدة، وهوموم مالك بن الربيب في نسيج القصيدة المعاصرة، فمالك بن الربيب ومعاناته هما الخلفية المأساوية لحاضر التجربة الشعرية المعاصرة. (33)

ليخلص بعد إلى " أن معظمَ مطولات الشاعر الشعرية تخبئ (نصها الغائب) المموه داخل النص الشعري الحاضر". (34) وهي نتيجة قدمها الناقد على مسبباتها.

أما المصطلح الآخر الذي استجلبه الناقد من المنهج البنيوي فهو (الثنائيات الضدية)، ويقصد بها الثنائيات التي تهيمن على عالم

التجربة الشعرية ليوسف الصائغ ك (الحلم / الواقع)، و (الحرية / السجن)، و (الصوت / الصمت)، و (الموت / الحياة)، و (الأنا / الأنت)، ويرى أن هيمنة واضحة للثنائية (الموت / الحياة)؛ ولاسيما في قصائده التي كتبها بعد موت زوجته التي نجح فيها لـ " يطرح البديل الموضوعي لموقفه بإزاء الموت عبر موقف درامي متكرر". (35)

وواضح من أن الناقد قد احاط بتجربة الشاعر كلّها، وإن كان مدار حديثه، هو ديوان الشاعر (سيدة التفاحات الأربع)؛ ولذلك فهو تدرج بالحديث فمن تقويم عام لتجربة الشاعر إلى الدخول إلى عمق اشتغالات الشاعر في رقعة نصه الشعري، فلم ينس رؤيته الاجتماعية الأثيرة، ولم يبق حبس آلياتها، إذ تطالع إلى القراءة البنيوية، واستعار منها، بعض مصطلحاتها، لكن على وفق ما تتطلبه القراءة الاجتماعية من اسانيد، تجعلها تشرّب لكل ما يمكن الاحاطة بالنص الشعري، وما تتداعى فيه من موضوعات وأفكار تشكل خيمة القراءة الاجتماعية. (36)

ولأن نص الصائغ مغرٍ لكل باحث، على اختلاف مشاربه النقدي، فإن فاضل ثامر، وجد فيه مجالاً تطبيقاً معبراً لآليات النقد السيميائي، فضلاً عن غيره من الشعراء العراقيين من أمثال سامي مهدي، وحسب الشيخ جعفر، وياسين طه حافظ، وحميد سعيد، وخزعل الماجدي. والذي يعيننا - هنا - الحديث عن يوسف الصائغ، فقد حاول الناقد تطبيق آليات المنهج السيميائي على واحدة من قصائد الصائغ، وهي قصيدة " الكرسي"، مفترضاً في ضوء الفهم السيميائي، أن الدال هو الصورة الصوتية أو الكتابية للكلمة، وأن المدلول هو الصورة الذهنية للشيء الخارجي، وأن العلامة اللغوية، إنما تربط بين الصورة الذهنية والصورة الكتابية، وليس بين الشيء والتسمية، والشيء والدال مباشرة، وعلى

وفق هذا الفهم للرؤية الدوسوسيرية، (37) يولج عوالم النص الصائغ من خلال القصيدة المذكورة؛ ليرى "أنَّ الأشياءَ داخل نسيج القصيدة ليست مجرد مفردات، إنها حقل علاقات توليدية لا متناهية؛ فهي قد تكون إحالة إلى دلالة أو معنى، وهذا التراكم - للأشياء - يوحى بدلالات ضمنية أو صريحة" (38)، وعليه فإن الكرسي - هنا - يغادر دلالاته اللغوية، ويحط في فضاءات بعيدة، لا علاقة له بالأولى، "أنه يمتلك دلالاته الإنسانية الحيّة" (39)، ويستشهد بقول الشاعر: (40)

كرسيُّ
خشبِيُّ
منسيُّ عند الباب
مفتوحُ الكفين
يتطلّع للعالم باستغراب
مرت سنتان
والكرسيُّ الخشبِيُّ لدى الباب
مشلولُ الكفين
مكسورُ القدمين
أول أمس
أغمض عينيه الكرسي
ومات ...

والكرسي على وفق فهم الناقد، "يحيل إلى دلالة إنسانية، إنه هو الآخر عرضة للاستلاب والاعتراب والموت". (41)

ولا شك في أنَّ القراءة الكاملة للنص، تحيل إلى الصائغ يرثي "الإنسان" من خلال "الكرسي"، فالصفات التي خلعها الشاعر على

الكرسي"، هي صفات مادية، يمكن أن تكون صفات "الإنسان" نفسه، لكن مخيلة الشاعر الجامحة، هي التي بعثرت الأشياء، وعكستها، وبادلت المراكز، والدلالات؛ فصار "الكرسي"؛ هو المدار الذي يدور حول النص .
وكرسي الصائغ - والكلام للناقد - " ليس مجرد صورة موضوعية مطلقة، بل هو يمتلك بعده الذاتي والإنساني أيضاً. وهو لهذا حقل للدلالة والترميز، إنه يمتد في الزمان (مرت سنتان)، وله سيرورته وتأريخه ومعاناته وأفوله النهائي". (42) ولعل شعرية الصائغ، تقوم في هذا النص، على ابتكاره من حقل دوال، حقل بصري، أيقوني، شفاف، لكنه حقل دال وإنساني، ويخرج من إطاره المادي الموضوعي؛ ليكتسب ثراءً ذاتياً وإنسانياً وحركة في الزمان والمكان .

وهي نقطة اقتراب هذا النص من النقد السيميائي الذي يعنى بـ " عملية تحويل العلامات اللغوية - الكلمات مثلاً - التي هي بالأصل علامات اعتباطية (الدوال) أو اصطلاحات رامزة إلى مستوى مرئي بصري وأيقوني - مظهر من مظاهر العبور الدائم بين الأنماط العلامية الثلاثة في نظام (بيرس) السيميائي". (43)

وما قام به الشاعر هو أنه حوّل العلامة اللغوية (الكرسي) إلى العلامة الإيقونية، الصور الشعرية أو المشهد مثلاً .

ويبدو أنّ الناقد قد وجد مبتغاه في هذه رؤية السيميائية التي لا تبعد كثيراً عما يؤمن به الناقد، ويدعو إليه في كثير من طروحاته النقدية إلى ضرورة تبني قراءة إبداعية شاملة للنص، تؤمن بأهمية تعددية المناهج النقدية وحقها في الحوار والحياة، بمعنى أنها ينبغي ألا تكون قراءة أحادية الجانب، فالقراءة الأحادية قاصرة دائماً عن استيعاب الجوانب الشاملة للعملية الإبداعية. (44)

وانطلاقاً من تلك الرؤية فهو يتقاطع مع الرؤية البنيوية التي تنظر إلى النص من خلال فك رموز الإشارات اللغوية للنص، كما أنه يؤخذ عليها اقضاءها البعد الأيديولوجي، وهو برأيه مغالطة أخرى من مغالطاتها العديدة، ومنها نزعتها للانسانية المعادية للتاريخ والواقع الاجتماعي وجوهرها الرامي لاستلاب الحرية الانسانية عن طريق تسلط النماذج اللغوية والانساق البنيوية، وتحكمها في مصير الإنسان والتاريخ بشكل عام. لكنه في الوقت نفسه يأخذ من البنيوية بحثها عن العلاقات التي تشدُّ أزر النص، وكما أنه يأخذ على القراءة التفكيكية اعلاؤها شان سلطة القراءة على حساب السلطات الأخرى؛ لكنه يأخذ منها عنايتها بالجانب الإنساني للنص وصلته بالآخر؛ لما يحقق من قيمة توصيلية وإبلاغية أساسية. (45)

وهنا يمكن لنا أن نتوصل إلى القراءة التي يقترحها الناقد التي تفيد من مختلف الاتجاهات القرائية؛ لكن شريطة "أن تعترف بحقيقة أن النص الأدبي مشروط بتاريخيته وبجوهره الاجتماعي وبانتمائه للمبدع، وفي الوقت نفسه بتوجهه نحو الآخر القارئ.

وهو في هذا يتحرر من سلطة المنهج الاجتماعي، أو المناهج السياقية بشكل عام، حين حاولت إهمال الجوانب الداخلية في النص الأدبي، وهو ما يعني التقوقع خارج حدود النص الأدبي، ويجعلها بمنأى عن خلق مفهوم جمالي قادر على استنطاق النص استنطاقاً إبداعياً خلاقاً.

المبحث الثاني الجيل الستيني

لم يشغل جيل شعري بال الناقد فاضل ثامر مثل الجيل الستيني، ذلك الجيل الذي أُلّفَ علامةً كبيرةً في عموم الشعرية العراقية، حتى أنّهم زعموا - على لسان أحد شعرائهم - " أن الثورة الحقيقية للشعر الجديد لم يحققها جيل الرواد، بل جيل الستينيات ". (46)

وان كان في هذا الكلام نظر؛ لكنه - في الوقت ذاته - يوحي بمقدار الهوة الشاسعة بين هؤلاء الشعراء وجيل الرواد، لكن النقد العراقي - على الأعم الأغلب - لم يخضع لتلك الآراء المنفعلة، وصخب الموجة؛ فقد راح عدد من النقاد استقصاء تلك التجربة، والوقوف عليها، وبيان أهمية الدور الذي نهضوا به، من دون التخلي عن موضوعيتهم، ومن بين هؤلاء النقاد فاضل ثامر، ففي دراسة مبكرة له، نشرها في مجلة الكلمة في اواخر عام 1970م، تحت عنوان " واقع الشعر الستيني في العراق " (47)، بيّن فيها حقيقة هذه الحركة الشعرية الجديدة، وأهميتها الفنية والفكرية اللتين قال بهما مؤيدوها أو نفاها خصومها.

لقد حاول أولاً أن يتنبّأ من المصطلح، أي مصطلح الشعر الستيني، الذي قد يعني لدى غيره ما اقتصر " على الاتجاهات الشعرية الجديدة التي مثلتها كتابات: حميد سعيد، وطراد الكبيسي، وسامي مهدي، وعبد الامير معلّ، ومحسن اطيّمش، وحميد الخاقاني، وفوزي كريم، وخالد علي مصطفى، وبعض اشعار محمد سعيد الصكار، وياسين طه حافظ، وحسب الشيخ جعفر، ومالك المطلبي، وصادق الصائغ... ". (48)

وهو بذلك لا يريد الشعر الذي كتب في الستينيات؛ إذ استبعد عشرات الاصوات الشعرية التي الشعر تحت ظلال تجربة الرواد، مما سمي فيما بالجيل الخمسيني أو الجيل الضائع .

لذلك يجد الناقد في ذلك اجحاف لأصوات كثيرة ظهرت في الستينيات أو تبلورت تجربتها فيها، وكتبت قصائد كبيرة، لذلك فهو لا يتفق مع الناقد طراد الكبيسي في استعمال مصطلح (شعر الشباب في العراق)، و سامي مهدي في استعمال مصطلح (الحركة الشعرية الجديدة)، لكنه في الوقت نفسه يتفق مع الناقد عبد الجبار عباس بأن هذين المصطلحين لا يلبيان الطموح والنقدي والشعري؛ لذلك من الواجب ايجاد مصطلح جديد، بعيد عن مصطلح شعر الستينيات، يعبر عن هذا المناخ الحدائي " وجدة هذا الشعر ، ونحن نتنفس منذ زمن بعيد مناخ السبعينيات " .(49)

ولذلك فهو يقترح مصطلح (الأجيال الشعرية)، فجيل الرواد هو الجيل الأول، وقصيدتهم يمكن تسميتها بـ (التشكيلية – الدنيوية)، وممثلو الاتجاه الجديد في الحركة الشعرية هو الجيل الثاني ويسمي قصيدتهم بـ (القصيدة الرؤيوية). معلاً ذلك بـ " تبلور ملامح فنية وتعبيرية تميز نمط القصيدة عند كل جيل " (50)

ومن جهة اخرى، فهو لا يرى أن جميع شعراء الجيل الثاني، كما أطلق عليهم الناقد يقتربون بدرجة واحدة من القصيدة الرؤيوية، فإذا كانت بعض قصائد سامي مهدي وطراد الكبيسي ومحسن اطيمش على اقتراب تام من نمط القصيدة بنفس صوفي، فإن قصائد حميد سعيد وفوزي كريم وعبد الامير معلة وياسين طه حافظ تقف في موقف يجعلها تزواج بين الرؤيا الاجتماعية والفنية للقصيدة الرؤيوية، فيما

تقف قصائد الصكار، وحسب الشيخ جعفر، وصادق الصائغ، في منطقة الوعي من هذا التدرج وبنفس انساني دنيوي. (51)

وبعد تلك الرؤية العامة لطبيعة القصيدة الرؤيوية، يحاول الناقد الوقوف على تجارب بعض شعرائها، من أمثال: سامي مهدي، وفوزي كريم، وحسب الشيخ جعفر، ونبدأ بـ (سامي مهدي)، كما جاء ترتيبه أولاً، في أكثر من مناسبة ذكر فيها الناقد أسماء هذا الجيل، من خلال ديوانه (اسفار الملك العاشق)، ويعلل الناقد سبب وضع هذا الشاعر في ضمن هذه الموجة، مع أن في اشعاره خصائص تعبيرية تجعلها تختلف اختلافاً بعيداً عن اشعار معظم زملائه.

ولعل أول ما يثبته الناقد في قراءة قصيدة سامي مهدي هو انتمائها الى القيم الفنية والرؤيوية والفكرية التي خلفتها القصيدة الأدونيسية. (52)

ومن هنا تبدو قصيدة سامي صادمة قياساً إلى ما تعارف عليه في قصيدة الشعر الحر في الخمسينيات على أيدي شعراء الرواد. ويلمح الناقد من خلال ذلك إلى صعوبة تلقي قصيدته بالنسبة للقارئ" الذي لم ينفتح على مناخ القصيدة الجديدة اساساً، وظل اسير القيم التعبيرية والذوقية للقصيدة العربية الكلاسيكية". (53)

ولذلك فقراءة قصيدة سامي مهدي لدى فاضل ثامر هي قراءة للقصيدة الأدونيسية، فهو حين يذكر رمز الجسد لدى سامي مهدي فهو يقاربه برمزيته عند أدونيس، فهو يعني لديهما "سجن الروح، فالروح – أو الجوهر الانساني – تسعى للخلاص من عبودية الجسد، وذلك عبر التحول الى مظاهر أخرى تتحد مع الطبيعة ومع اللامرئيات مخترقة جدار الموت نحو عالم ازلي نقي". (54)

أما الخصيصة الثانية في شعره، فهي اللغة والتشكيل اللغوي والبلاغي المتميز، كما يذكر فاضل ثامر، وهي ميزة أدونيسية، ولكن مع ذلك، فاللغة عند سامي مهدي - والكلام للناقد - صافية، فخمة، رصينة، نقية، إلا أنَّها لا تمتلك رصانة الإيقاع الكلاسيكي للكلمة". التي وجدناها عند شعراء مجاليلين له أو سابقيه في الظهور. بل هي لغة مكتنزة بالإشارات والرموز الصوفية وهي اللغة التي يمكن تتجاوز اللغة اليومية المعتادة. (55)

كما يشير الناقد إلى خاصية ثالثة في شعر سامي مهدي هي امتلاكه لحساسية عميقة لموسيقى الشعر " فالقصيد لديه تكاد تكون وحدة نغمية متجانسة تغتني بموسيقى داخلية تجعلها متماسكة، وذات سحر خاص يقترب من السحر الوهمي الذي تخلقه القصيدة الرمزية في الشعر الفرنسي". (56)

اعتقد أن الناقد يقصد بالإيقاع هو الموسيقى الخارجية، أو الإيقاع الخارجي، لأن في الخصيصة الثالثة، يثني على قصيدة سامي مهدي لامتلاكها وحدة نغمية تغتني بالموسيقى الداخلية، التي تعني ما تعني الإيقاع الخارجي، وهو ليس محصوراً بسامي مهدي، بل هي ميزة شعر الحداثة.

لكنه في الوقت ذاته، فإنه يأخذ على هذه القصيدة، هو انفلاقها امام القارئ العادي، لذلك يعد الناقد هذا الأمر من أخطر ما يواجه القصيدة على مستوى تلقيها واستقبالها. وهو يدعو الشاعر الى اعادة النظر في ادواته الشعرية والتعبيرية من اجل خلق فن شعري يستطيع ان يرتقي بالقصيدة الشعرية فنياً وفكرياً وجمالياً. (57)

ووقف أيضاً عند تجربة الشاعر فوزي كريم في دراستين؛ الأولى " فوزي كريم والبحث عن الأشياء في الشعر"، وهي دراسة في ديوانه الأول " حيث تبدأ الأشياء " والأخرى " فوزي كريم: عراب القلق والعزلة والكآبة" وهي في عموم تجربته الشعرية. وبين الدراستين ما يزيد عن الأربعة عقود ونيف، ولكن قناعة الناقد لم تتزحزح كثيراً؛ فقد أكد في الأولى على رؤيا الشاعر اتجاه الأشياء؛ إذ إنَّ " الشاعر يتوجه نحو أشياء العالم، لا لكي يكون أفكاراً عنها؛ بل يكتشفها، وبذا يكتشف نفسه، وهو ينظر إليها" (58) كما أنه يرفض إسقاط الفكر عن الشعر، ويرفض النظر إليه مستقلاً، أو منفصلاً عن القصيدة نفسها. ومن جانب آخر، فهو يريد من الشعر أن يحقق مفهوم " تي سي أليوت" في المعادل الموضوعي؛ إذ " تكمن وظيفة الشعر في تصوير الفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني، أو الأشياء في العالم الخارجي، وأن عواطف الإنسان ليست مهمة؛ بل إنَّ مركز القيمة قائم في النموذج الذي صنعه من مشاعرنا، وليس في مشاعرنا نفسها" (59)

وكما يؤكد في الوقت ذاته على طريقة الشاعر في بناء قصيدته؛ فعلى المستوى الإيقاعي، فإنه يكاد يكون من الشعراء المعدودين الذين بقوا متمسكين بموسيقى الشعرية، في وقت فرط آخرون بالموسيقى الشعرية، وتنازلوا عن كثير من الاشتراطات الوزنية. وقد توقف عند مهيمنة إيقاعية، تتخلص باستعمال وتكرار بعض القوافي في بعض مقاطع قصيدته، أو استعمال بعض الحروف الموسيقية بانسجام أو اللجوء إلى بعض البحور الصافية ذات الموسيقى الانسيابية، وغير ذلك. (60) كما يؤشر ملاحظة مهمة، مفادها: حضور "الصور المتناقضة" في شعر فوزي كريم، وهي خاصية لم تكن جديدة - كما يؤكد الناقد - لكن

ما يميز فوزي كريم أنّه أكسبها قيمة جديدة، بوصفها الجذر العاطفي للتجربة. وإن أخذ على بعض قصائد الشاعر، إجهاد عقلي وصنعة وتخطيط؛ بسبب الالتزام الصارم بالبحث عن وحدة النقائض، وهو ما يحول تلقائيّة القصيدة، وهي بالتأكيد لا تؤثر على عنصر الوعي والتخطيط. (61)

ويختتم الناقد دراسته، بإجمال أهم خصائص قصيدة فوزي كريم التي منها: وراء أنّها: "غنائيّة، قصيرة، تمتاز بالشفافيّة والعمق، حيث تختفي الدلالات عميقاً وراء مظاهر الكلمات والأشياء، وتمارس فاعليتها دونما مباشرة، أو خطابيّة" (62)، إلى جانب لجوئه في ديوانه إلى استعمال (الأقنعة) الفنيّة التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر أحياناً. وفضلاً عن مقدرته في توظيف الحكاية الشعرية في بعض قصائده الشعرية، (63)، وهو ما نقف عنده في مكانه من هذه الدراسة،

أما الدراسة الأخرى فهي: فوزي كريم: عراب القلق والعزلة والكتابة؛ إذ أعاد فيها بعض ما قرره الناقد في دراسته السابقة؛ بشأن المنطقة الشعرية التي يشتغل عليها الشاعر وخصوصيته الشعرية؛ إذ أكد أن "فوزي كريم، في أغلب ما كتب من شعر؛ إنما يكتبُ مراثيه الشخصية أولاً، ومراثاة عصره، وأبناء جيله ثانياً" (64). وهو ما جعل الناقد يصفه بـ "الاشكالي والفرداني"؛ لكن سرعان ما تجاوز الشاعر هذا الشعور الفردي، والإحساس المدمر للانتماء، ولاسيما في نتاجه الشعري الصادر في نهايات القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة؛ وتحديداً ديوانه (السنوات اللقيطة) الذي شهد انعطافاً ملحوظاً إذ يتحول الشعر إلى رثاء سياسي واجتماعي ضد المؤسسة السياسيّة التي فرضت عليه وعلى الكثير من المبدعين أمثاله أن يعيش حياته منفياً خارج وطنه سنوات

لقيطرة، ومريرةً؛ لأنها مقطوعة الجذور عن حاضنتها الاجتماعية والروحية وأشواقها وتاريخها" (65)

وقد دفع ذلك الناقد؛ ليعد شعر فوزي كريم في هذه المرحلة "أداة للاحتجاج والتعبير، والمواساة أحياناً؛ لأنه لا يمتلك سواه" (66) وقد يسأل سائل؛ هل الكآبة والعزلة والقلق، هي التي خيمت - دائماً- على عموم تجربته الشعريّة؟ وطغت عليها؛ إذ ألفت مهيمنة أسلوبية في تجربته الشعريّة؟

والجواب على ذلك، ما قرره الناقد؛ حين قال: "وعلى الرغم من لحظات الانكسار والشك واليأس التي تجتاح روحه؛ فهو يظلُّ مثل زرقاء اليمامة ببحث عن الضوء في آخر النفق" (67)، وهو ما تجسد في قوله: (68)

في حافة الأرض أبصرتُ غاباً
وفجراً وشيكاً على كلِّ غصنٍ،
وزوجين زاد اقتراباً،
وعرة

فأحسستُ إني وفيت بديني
ولكن مع ذلك؛ "الإحساس بالعزلة والوحشة والكآبة لا يفارقه أبداً؛ فهو عراب الكآبة والحزن والخسارة، وهو يدعو مريديه، مثل مسيح إلى أحضانه". (69)

وبالعودة إلى الدراسة السابقة التي وقف فيها، عند الثنائيات الضدية، فإنه يعود مرة أخرى، إلى الموضوع ذاته، ليقرر أن "فوزي كريم في شعره يرغب في أن يقتنص داخل شبك لغته الشعريّة:

الواقعي والمتخيّل، الصوفي والأرضي، الموسيقي والحسي، الكآبة والبهجة، العزلة والذوبان في الآخر، في سلسلة لانهايات من الثنائيات الضديّة" (70)

ومن جهة أخرى، تكثر في خطاب الناقد فاضل ثامر، مصطلح "حركة الحداثة الشعرية" في الخمسينيات، أو في الستينيات، وهو يعني أنّ هناك كثيراً من السمات الفنيّة والأسلوبية والفكرية والثقافية التي تجمع بين مجموعة من الشعراء المفايرين والمجددين والتائقين إلى ادخال القصيدة في عوالم الحداثة، واخراجها من بوتقة التقليد ومحاكاة الأنموذج القديم؛ لكن معيار التقارب بين الشعراء، لا يعني - عند فاضل ثامر - أنّ الشعراء هم نسخة واحدة، أو أنّهم متشابهون في الرؤى والأساليب، بل يسوق مثلاً واضحاً على ذلك، هو أنموذج الشاعر فوزي كريم الذي لا يختلف اثنان على أنّه "بدأ تجربته الاولى تحت مظلة جيل الستينيات في العراق والبيان الشعري المعروف الذي كان الشاعر أحد الموقعين الأربعة عليه" لكنه - والكلام للناقد - "ومع أنّ الشاعر كان جزءاً من حركة الحداثة الشعرية في الستينيات وتجمعه الكثير من القواسم المشتركة مع شعراء ذلك الجيل، إلا أنّه ومنذ البداية كان يمتلك رؤيته الخصوصية وتفردّه، وكان يتصرف دائماً بوصفه فرداً، وليس نسخة مكررة من مجاليه من شعراء الستينيات" (71)

ليصل من ذلك الناقد إلى الخصائص الفنية والأدائية التي أعلنت من تجربة الشاعر، التي تظهر "في طريقة صياغة الجملة الشعرية، والبنى الداخليّة للقصيدة، وكيفية التعامل مع البلاغة الشعرية والمستويات السردية والملحمية والدرامية في الشّعْر". (72)

كما أنه يفيد من تلك الملاحظة: تفرده عن شعراء جيله، في الحديث عن مقاومة الشاعر للاندفاع الكبير صوب التجريب الشكلاني والكتابة الاتوماتيكية أو اللاواعية التي مارسها بعض مجاليه، وهذا يتيح للناقد تأكيد تفرد الشاعر والانقياد لحساسيته الشعرية، كما يؤكد قوله بأنَّ الشاعر لم ينقطع عن التراث العربي القديم؛ ولاسيما الشعري منه والبلاغي. (73)

وهذا -أيضاً- يقود الناقد إلى الحديث عن تمسك الشاعر بقصيدة التفعيلة، أو قصيدة الشَّعر الحر؛ في حين اتجهت بوصلة شعراء جيله صوب اشتغالات أخرى، كان من بينها قصيدة التفعيلة.

لكي يستكمل الناقد مراحل تطور الشاعر فوزي كريم، التي أفرد للمرحلة الأولى دراسة مستقلة، المذكورة سلفاً، التي تمددت على مساحة زمنية غير قليلة، ضمت دواوينه الأولى على التوالي: حيث تبدأ الأشياء، ومكائد آدم، وقصائد من جزيرة مهجورة، فإن في المرحلة اللاحقة، التي ضمت ديواني: السنوات اللقيطة، وآخر العجر، " نصجت بشكل واضح رؤياً إنسانية وكونية وفلسفية لدى الشاعر تجلت بشكل صريح في بنية شعرية جديدة" وان تباين حضور ذلك في الدواوين الأوليين، وبرز بشكل واضح في الدواوين اللاحقة من مثل: ديوان " قصائد من جزيرة مهجورة" الذي تجلّى فيه رؤياً فلسفية كونية مميزة لدى الشاعر، زاوج فيها بين المنحى التأملي الذهني والفلسفي، ونزعة النظر إلى الكلمات والمرئيات بوصفها أشياء حسية ملموسة. (74)

أما المرحلة الأخرى في جسد تطور قصيدة فوزي كريم فهي ديوانه: ليل أبي العلاء، والربع الخالي. ففي الديوان الأول: " يتخذ

التفلسفُ منحنيٌّ تأملياً حزيناً، وحسائيّة مفرطة تجاه الأشياء،
والموجودات". (75)

اما الديوان الآخر فإنه " إدانة لعقم الحياة القاحلة وبيابها، وما عنوان
الديوان إلا تأكيد لتلك الفكرة التي حملها الشاعر وأراد إيصالها إلى
المتلقي". (76)

وأخيراً يختتم الناقد دراسته بالقول: إن فوزي كريم " شاعر تتوحد
فيه القصيدة والسلوك والممارسة، وهي حالة كان الشاعر يتغياها، حتى
لتشعر أحياناً بالتطابق بين الشاعر والقصيدة، وهي حالة نادرة في
شعرنا الحديث" (77)

وبعد فإنّ رؤية الناقد لتجربة فوزي كريم – في الدراسة الأخيرة -
رؤية شاملة، لم تكن منقطعة عن سابقتها؛ بل كانت مكملّة لطروحاته
النقدية، التي حاول فيها أن يقف على شعرية فوزي كريم بوصفه شاعراً
فردانياً، لم ينصهر في بوتقة الستينيين، على الرغم من كونه قطباً
مهما بينهم، لكنه بالمقابل نجح في أن يصطنع له مكاناً مميزاً بين
شعراء جيله، وهو ما جعله أكثر مناعة من السقوط في فج التجريب الذي
كان سمة هذا الجيل، وخصيصة من خصائص شعرهم.

كما أن الناقد، تحلل من ربة المنهج في كثير من طروحات إذا
خرج إلى فضاء المنهج الفني من خلال تمسكه بالحديث عن اللغة
الشعرية، والمعجم الشعري الذي ميز تجربة الشاعر، فضلاً عن حديثه عن
الدلالات السيميائية للأشياء، وهو ما يؤكد مرونة المنهج النقدي
ومطاطيته لديه، إذ لم يعد بمقدور الناقد أن يدير ظهره للتطورات
الحاصلة في المنهج، والتداخل الذي شمل الاجناس الشعرية، فمن باب
أولى أن يجد الناقد المنطقة المحايدة التي يمكن فيها أن تلقي فيها

المناهج النقدية، ولا نقصد بذلك المنهج التكاملي، ولكن لترصين الرؤى النقدية وتدعيمها علمياً، من دون السماح للإنشائية ان تتسيّد في نقد الشعر، والنقد بصورة عامة .

وإذا ما انتقلنا إلى دراسات أخرى، تتضح فيها رؤيا الناقد فاضل ثامر النقدية تبرز لنا دراسته الجديدة " فاضل العزاوي :عراب الحداثة الشعرية الستينية" التي خصّ بها تجربة الشاعر " فاضل العزاوي" إذ وقف في مستهلها على مجموعة من الموجهات القرائية السياقية والنصية ،الموضوعية والذاتية التي تعاونت على صياغة رؤيته الشعرية الكلية التي نجلها بـ " ارتباط الشاعر بتجربة جيل الستينات في العراق (و) الدور الشخصي الذي نهض به الشاعر في التبشير بالموجة الحداثية الجديدة... والى جانب هذا ... ثراء التجربة الروائية للشاعر التي تزامنت مع نضج الحداثة الشعرية ...والعنصر الثالث ... يتمثل في تربيته الاجتماعية والثقافية والمؤثرات الفكرية والسياسية والأدبية التي شكلت وعيه الشعري والأدبي والثقافي ... ولا يمكن إسقاط جانب مهم في ثقافة الشاعر وتربيته ، يتمثل في انتمائه المبكر إلى اليسار العراقي المنظم وأيمانه بقيم العدالة الاجتماعية مسؤولية المثقف العراقي في إحداث مجتمعه " . (78)

وبسبب تنوع تجربة الشاعر بين الشعر والرواية والنقد، فإنَّ الناقد فاضل ثامر يضمُّ صوته إلى صوت "محمد بنيس" الذي يدعو إلى اعتماد

المتن الشعري الكلي للشاعر أو لمنحى شعري معين، وعدم الاقتصار على نص شعري مفرد بعينه". (79)

ويعلل ذلك، بأنَّ ما يدفعنا إلى الأخذ بهذا المنحى ملاحظتنا وجود ملامح أسلوبية مستقرة وثابتة، فضلاً عن تبلور أنساق وبنيات وتوظيفات مماثلة في لغة الشاعر ومعجمه الشعري ورموزه وأقنعتة التي يوظفها تشتغل وتتداخل في متنه الشعري الشامل، والى حد ما في تجربته الروائية أيضاً". (80)

ويبدو أنّ الناقد لم يظل حبيس رؤية نقدية محددة، من دون أن يتجاوزها، فإنّه يراجع رؤاه النقدية بمسؤولية عالية، ولم يشعر بحرج كبير بإزاء ذلك، بل يعده أمراً مهماً في مسيرته، وهو ما نلمسه في هذه الدراسة، وهو يراجع موقفه من الشاعر فاضل العزاوي، الذي عدّ قيمته الشعريّة - في يومٍ من الأيام - "لا تزيد عن كونه مبشراً باتجاه شعري حدائي جديد وبوصفه صاحب "البيان الشعري ... لكن قراءة لاحقة ومتأنية للتجربة الكلية لمتن الشاعر ... دفعتني إلى إعادة النظر في هذا الحكم والاعتراف بثراء تجربة الشاعر وتنوعها وحيويتها، والنظر إليه بوصفه واحداً من كبار شعراء الحداثة الشعرية العربية". (81)

وانطلاقاً من تلك القناعة الجديدة، راح الناقد يبحث عن خصوصية الشاعر بين شعراء جيله، ومواقع هذه الخصوصية التي تتمثل أولاً بـ ملامسة شعره " للوجع الإنساني في مختلف أشكاله وتنوعاته، وربما وظف الشاعر لوناً من الكوميديا السوداء، وهو يقدم عوالمه المنتهكة والمسحوقة، انسانيّاً؛ لكنه ظلّ قريباً من المحنة الانسانية والكونية، بكل أبعادها وشمولها، في رفض الاستبداد والشمولية، وظل صادقاً في التطلع نحو عالم الحرية والبراءة " . (82)

وإلى جانب ذلك، يبرز في شعره خصيصة ثانية هي هيمنه النزعة التجريبية على عموم تجربته؛ ويمثل على ذلك بأربع قصائد قصيرة هي: المرأة المسلسلة، والطوفان الأخير، وعيون الأجداد، وثكنات الجسد. نشرها الشاعر عام 1966 تحت عنوان "قصائد ميكانيكية التي سببت صدمةً قويةً للقارئ وللمؤسسة الثقافية في حينها. (83)

وأما الخصيصة الأخرى التي وقف عندها الناقد، هي الموجه القرائي الذي استهل به الشاعر روايته: (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)، حين قال: إنَّ الرواية تتحدث عن نفسها، بطريقتها الخاصة جداً؛ إذ لا تقول شيئاً بالذات. وهو الأمرُ نفسه يتضحُ في شعره؛ إذ تمتلك قصيدته سرّيتها؛ فالمعنى واللامعنى يشكلان بنيةً واحدةً، ويكملان بعضهما الآخر، مثلما الحياة والموت. (84)

لكن الناقد لا يعد ذلك نسقاً ثابتاً في شعره؛ بل " نجد ان المعنى العام لم يكن دائماً غائباً أو زئبقياً، بل ثمة الكثير من المحددات والمؤشرات اللسانية والبلاغية والأسلوبية اتلي تقود إلى اكتناه المعنى والدلالة في الكثير من تجارب الشاعر، ان لم نقل في متنة الشعري الشامل، ربما عدا بعض استثناءات محدودة مبكرة " . (85)

لكن لا يفوت الناقد أن يجعل رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" مفصلاً مهماً في تجربة الشاعر ووعيه الكلي، ولذا فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً برؤيا الشاعر الإبداعية في بداياته التجريبية المتطرفة في الستينات . (86)

أما الخصيصة الرابعة في تجربة العزاوي الشاملة فهي أن " فاضل العزاوي شاعر مولع إلى درجة كبيرة بالاستسلام لانثيالات وتداعيات اللاوعي وإغراء الكتابة الأوتوماتيكية والصورة السريالية . ولذا نستطيع معاملة هذه القيم الفلسفية كنوع من التداعيات اللفظية والفكرية الحرة، اقتضتها طبيعة الرواية ووضع الروائي / الشاعر خلال عملية الخلق الفني . " (87)

ولعلّ ذلك يعود إلى المناخ الشعري الذي شهد تجربة الشاعر، وما وصفه الناقد بمظاهر المراهقة التجريبية التي استنفدت بعض طاقات الشعراء . لكن سرعان ما تخلص من ذلك وصار الخطاب الذي تبناه "

خطاباً شعرياً حدثياً أكثر استقراراً وتوازناً، وان كان لا يخلو من جموح الشاعر الستيني وعنفه وتمرده، وهو ما يكسب شعر فاضل العزاوي - وبشكل أدق منته الشعري هذه الخصوصية التي ميزته خلال هذه الفترة الطويلة عن أقرأه الشعراء الستينيين من موقعي "البيان الشعري وغيرهم". (88)

وعلى عادته في معاينة التجارب الشعرية الكبيرة، وميسمه النقدي القائم على معالجة التجارب الشعرية معالجة شاملة فإنه يقف عند منجزه الشعري، ديواناً ديواناً: ويبدأ ذلك بقصائد ديوانه الأول "سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر" الذي يضم قصائد الشاعر المبكرة خلال عقد الستينيات. ويعد الناقد القصيدة الأولى "ها انذا اصرخ في شوارع الجزيرة العربية" مرحلة مهمة من مراحل الرؤيا الشعرية لدى الشاعر تقترن بعدد غير قليل من قصائد الديوان. وهذه القصيدة هي ليست أولى قصائد الشاعر فقد كتب قبلها الكثير. وهذه القصيدة تنتمي إلى نمط قصيدة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة، وتنطوي على مقاطع فيها لون من التدوير الذي لا يكثرث أحيانا بالتفعيلة، وهو نمط قريب من قصيدة النثر، (89) وفيها يقول: (90)

جزري مقفلة غابات تفرق في الماء .

أنا العاشق، يا وطني، اكتب فوق الموجة حبي

أما الديوان الآخر الذي يقف عنده الناقد فاضل ثامر فهو ديوان "الشجرة الشرقية" المكتوب بين عامي 1974، 1975م، "والديوان في رأيي هو قصيدة واحدة - ربما مقطعية - ضمت واحداً وخمسين حبة أو مقطعاً يربطها خيط سري غير مرئي من خلال وحدة التجربة والثيمة (الموضوع) والبنية والدلالة". (91) وعبارة الناقد الأخيرة "الديوان قصيدة واحدة" تشير إلى سبق نقد، يتمثل في أنه يشغل على ما يمكن أن أطلق عليه بالمتواليه الشعرية على غرار المتواليه القصصية أو السردية التي عناها الناقد د. ثائر العذاري في مقالة له. (92) وتعزز رؤيتنا تلك قول الناقد "الديوان / القصيدة يتحرك من خلال بنية سردية، ويتسلل عبر الزمان والمكان بحرية، بعيداً عن المسار الخطي البسيط، فثمة دائمة تعرجات وانكسارات في انساق السرد والزمن معاً؛ فالشاعر أو بالأحرى قناعه (عبد الله) يخوض تجربة حياتية عبر العصور والأمكنة، مكتسباً في رحلته المزيد من الخبرات الإنسانية والكونية". (93) وقوله أيضاً تبدو "في الديوان لغة شعرية ورؤيا فلسفية وتجربة إنسانية فيها الكثير من المشتركات، مما يجعل الديوان بحق قصيدة واحدة منسجمة". (94) ومنه قول الشاعر: (95)

"اعرف أنى لست أميراً من نجد أو ملكاً من بابل

لست نبياً يمشي فوق الماء

أو يضع في فرن الحداد مفاتيح خزانات الحكمة

اعرف أنني رجل مثل ملايين المارين على العالم "

ويعلق على هذا النص " من الواضح ان هذا النص الذي يستهل به الشاعر تجربته الشخصية الخصة فيه الكثير من التناصات والإحالات والرموز الميثولوجية والشعرية منها تناص مع قصيدة اليوت "أغنية حب لألفريد بروفروك "التي يقول فيها "كلا لست الأمير هاملت، ولم يكتب لي ان أكون كذلك " . (96)

أما القضايا التي يلتفت إليها الناقد، في تجربة الشاعر؛ فهي التي تؤلف مهيمنات اسلوبية في كل ديوان أو قصيدة، فلعل ديوان الإسفار، كان الطابع العام فيه، هو أنه يضم ثلاث مطولات، "يشدها خيط سري يجعلها تلتئم في مناخ شعري متماثل" . (97)

وقد عدّ الشاعر فاضل العزاوي في كتابة المطولات الشعرية من الشعراء الذين تميزوا عن إقرانهم " من شعراء الستينات اهتمامه بكتابة المطولات الشعرية التي يتفادى الكثير من الشعراء الحداثيين كتابتها؛ لأنها تتطلب مجموعة من الشروط التي قد لا تتوفر لكل شاعر، أو تجربة " . (98)

لكن مع ملاحظته لشكل القصيدة التي استحوز على تجربة العزاوي، لكنه لم ينسَ أن يلتفت إلى مضامين هذه المطولات، إذ يوسمها في

نهاية وقفته النقدية، أنها " تنتهي القصيدة بلغة ثورية تحريضية يدعو فيها الإنسان المطرود من الجنة لينضم اليه لتشكيل جيش العودة وبناء عاصمة أخرى للعالم " (99)، وهو ما تجسّد في قول الشاعر (100)

تعال اليّ من النافذة المفتوحة في ليل حياتي

لنؤلف جيش العودة، حيث نقاتل في صف المنسيين

ونبني عاصمة أخرى للعالم .

ثمّ يمر الناقد على مطولاته الأخرى: "نخرج إلى الشوارع" و "كاتدرائية العصفير ". " قضية هاملت "؛ ليخرج بنتيجة مفادها أنّ هذه القصائد هي " مواصلة لهذا الفضاء الشعري وهي من القصائد المطولة التي أثارت اهتمام الوسط الأدبي "، (101) على صعيد الموضوع والبناء والرؤيا .

ومثلما وقف في المطولة السابقة عند الثورية في لغتها، فإنه يعود ليرصد موضوع الحرب فيها؛ إذ كان لها حضورٌ فاعلٌ في مدونة العزاويّ الشعرية، ولاسيما مطولاته التي خصّها الناقد بهذه الوقفة النقدية؛ ولعلّ قصيدته "كل صباح تنهض الحرب من نومها " المكتوبة في 1987م - كما يذكر الناقد - تمثل ذلك الحضور؛ إذ " تعتمد القصيدة على مجموعة من الجمل الشعرية والوحدات التكرارية المتماثلة التي تستهل عادة بجملة:

ما بين حربٍ وحرب

يكبر منقانا ويصغرُ الوطن (102)

ولم ينفصل الناقد عن حسّه الأيديولوجي، وما يعني لدى كلّ التقدميين السجن، فقد وقف عند مطولة العزاوي "مرثية المشنوقين" التي تمثل " مرثاة حزينة للسجناء الذين ينتظرون ساعة اعدامهم داخل السجن الذي يقيم فيه الشاعر سجيناً سياسياً، حيث يودع في هذه القصيدة المشنوقين الذين يعرفهم واحداً واحداً" (103):

كانوا أطفالاً

اقصد كالأطفال، يغنون طويلاً

حتى لا يدخلهم شبخ الموت (104)

وبعد هذه القراءة المعمقة يخلص الناقد إلى " أن اهتمام الشاعر بالمطولات الشعرية قد قلّ في العقود الأخيرة، إذ تميل معظم قصائد هذه المرحلة إلى القصر، وقد تكون متوسطة في الطول؛ إذ كانت آخر مطولات الشاعر مؤرخة بتاريخ 2003، وهي قصيدة "نزول ف. العزاوي إلى العالم"، كما نجد قصيدة مطولة أخرى في مطلع التسعينات هي "رثاء شبخ" مؤرخة عام 199 " (105)

ويعزو الناقد سبب ذلك إلى " ان معظم قصائد الشاعر قد تحولت من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر التي تميل إلى القصيدة القصيرة، لأنها كما ترى سوزان برنار أكثر قدرة على تكثيف التجربة، ولان الطول يؤدي إلى إضعاف قصيدة النثر. كما لاحظت ان حدة الصراخ قد قلت في مطولة " رثاء شبح "المهداة أصلاً إلى ألف طاغية في التاريخ " . (106)

وبعد ذلك يمر على قصائد أخرى جاءت على نسق المطولات التي مرّ ذكرها، ولكنها ارتدت شكل قصيدة النثر .

ومن ذلك، يخرج الناقد إلى " ان قصائد الشاعر فاضل العزاوي تتراوح بين قصيدة التفعيلة، وبشكل خاص في بداياته الستينية والسبعينية، وقصيدة النثر، التي انتقل اليها تدريجياً، وان كان قد جرب كتابتها في بداياته أيضاً. كما مالت القصيدة لديه إلى نسق "النص المفتوح" الذي ينطوي على تداخل أجناس وأنواع شعرية وفنية مختلفة مثل السرد والدراما والسيناريو وبناء المشهد واللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية .

وأخيرا يحسن بنا أن نختم هذه الوقفة النقدية بخاتمة الناقد نفسه إذ يقول : " فاضل العزاوي فوق وذاك صاحب مدرسة شعرية متميزة منذ تجاربه المبكرة في الستينات عمقت المنحى الحداثي في الشعر ولم تنشغل بما هو بلاغي وأسلوبى وجمالى فقط، بل وظفت لغة قريبة من وعى القارئ تذكرنا بدعوة ت.س . اليوت لتمثل لغة الحياة اليومية في الشعر . (107)

أما الشاعر الاخر الذي وقف عند تجربته الناقد فاضل ثامر في ضوء ما خطه للقصيدة الرؤيوية؛ فهو الشاعر حسب الشيخ جعفر من خلال دراسته (فيدياس بين الرؤيا والاحباط، قراءة نقدية لشعر حسب الشيخ جعفر).

ولعل الإشارة الاولى التي رصدها الناقد في شعر حسب الشيخ جعفر، هو هيمنة همّ رئيسٍ على مناخه الشعريّ إلى درجة تكسب هذه الاشعار وحدةً سيكولوجيةً وشعوريةً متميزةً، وتجعلها اشبه ما تكون بقصيدة واحدة ذات ايقاعات متنوعة. (108)

ولأن اسقاط الواقع على تجربة المبدع هي جزء من اهتمامات الناقد في قراءة النص الشعري، فإن وقف على رمزية (فيدياس) في هذه القصيدة؛ إذ يرى أنّ الخيط الذي يربط الشاعر ب (فيدياس)، هو ذلك الواقع الحضاري والسيكولوجي والشخصي الذي يتحرك منه الشاعر؛ فحسب كما هو معروف ابن عائلة فلاحية، خرج من فضاء القرية، ليحطّ في فضاء أكثر زيفاً، وهو فضاء المدينة، ولذلك وقف أمام هذا العالم الجديد مرعوباً، ممزقاً، ويفقد القدرة على الانسجام مع الواقع الجديد، ولم يكن أمامه في مواجهة ذلك العالم، سوى الارتداد إلى عالم الطفولة والقرية والحببية. (109)

وكدأب الناقد دائماً فإنه لا يكتفي بالنظرة الضيقة في قراءة أية تجربة شعرية، ويحصر قراءته بديوان واحد، من دون المرور على مراحل تشكل شخصية الشاعر، ومكانته وأهميته في الشعرية العربية؛ ليكون المتلقي على علم تامٍ بتفاصيل هذه التجربة الشعرية، أو تلك، وهو ميسم خاص، انمار به الناقد دون سواه، وصار لديه أسلوباً في الكتابة النقدية.

وانطلاقاً من تلك الحقيقة، يرى الناقد أن تجربة حسب الشعرية في (نخلة الله) كانت رومانسية ذاتية، إذ الانتظار الدائم لعودة الحبيبة السريّة التي تبدو كيمامة تمنحهُ الدفءَ أمام الشتاء الذي يفتحُ له اليدين؛ لكنه في (الطائر الخشبي)، وإن كان بالرؤيا والتجربة ذاتها، فإنه بدأ أكثر نضجاً وتعبيراً؛ تكسب فيه الدلالات النفسية والذاتية، قيماً حضارية أوسع. (110)

وإذا كان الشاعر في (نخلة الله) يبحث - والكلام للناقد - عن معادلٍ موضوعيٍّ لتجربته الواحدة، فإنه في (الطائر الخشبي)، استطاع أن يعبر عن هذا المعادل في الرموز الميثولوجية والشعبية، ولاسيما خلال توظيف الرمز الفيدياسي، في محاولة للعثور على الجمال الأزلي. (111)

ومثلما حاول تفكيك تجربة الستينيات الشعرية، واحالة كثير من معطياتها الجمالية والأدائية إلى تجارب سابقة، أو تجارب معاصرة لها؛ فإنه - أيضاً - يشير إلى أثر ادونيس في القصيدة الستينية عبر أنموذج حسب الشيخ جعفر؛ إذ يتوجها بالقول: إنَّ حسب الشيخ جعفر، لم يسلم من المؤثر الأدونيسي في قصائد هذا الديوان، ويستشهد بقصيدة (الراقصة والدرويش)؛ إذ يحيلُ مدخل القصيدة إلى طريقة الأداء الأدونيسي، التي يقول بها:

وجه ابتهاال مدن مهجورة تصيح

وجه ابتهاال سفن ضائعة في الريح

طيارة من ورق ونار

ودمعة ثقيلة الحجار (112)

لكن هذا التأثير لم يبلغ الدرجة التي بلغها عند سامي مهدي ومحسن اطيماش، وعلي جعفر العلاق، وحميد الخاقاني، وغيرهم؛ لأن

حسب الشيخ جعفر " يمتلك جذور شعرية، تجعله قريباً لا إلى خط القصيدة الأدونيسية، الرؤيوية؛ بل إلى نمط القصيدة التشكيلية - في تطورها اللاحق - يمثله تجارب البياتي وسعدي يوسف، لكن ذلك لا يعني خلو شعره من مؤثرات صياغية ادونيسية، كما تجسد في قصيدة "الراقصة والدرويش". (113)

كما لا يفوت الناقد الإشارة إلى مؤثر آخر في (الرباعية الثانية)، هو الشاعر الروسي "بلوك"، الذين يحاول فيها الإمساك بطيف حبيبته (السيدة الجميلة)، التي كان " بلوك "، يحاول الإمساك بطيفها في قصائد عديدة، وتمتلك الحبيبة هنا أكثر من قناع. (114) ليخلص إلى القول: "إنّ حسب الشيخ جعفر يعي جيداً موقفه ومنطلقاته المتماثلة مع تجربة " بلوك " خلال مرحلة " قصائد عن السيدة الجميلة ". (115)

ومما يقال - هنا - في هذا المجال، أن الناقد حاول أن يعرض لتجربة الشاعر، عرضاً شاملاً، وكأنه - أي الناقد - يحاول ان يسقط مزاجه الشعري، في قراءة النصوص الإبداعية، من خلال بحثه الدائم عن الوحدة الشاملة التي تربط أجزاء الديوان، على مزاجه النقدي، ولذلك فدراسة الشاعر هذه، لا تبتعد عن أسلوبيته في قراءة النصوص الأدبية التي تحاول الوقوف على عمومية التجربة الشعرية ومن ثم الوقوف على فرادتها وتميزها عن الآخرين .

وعلى الرغم من أن الناقد لم يغادر منهجه النقدي الذي ارتضاه في أكثر دراساته، فإن يحاول أن يغترف من المنهج المقارن بعض آلياته ومن خلال الوقوف على أثر الشاعر الروسي بلوك في تجربة الشاعر من خلال تحليل (الرباعية الثانية)، وهذا يؤكد دائماً اتجاه الناقد في

مشغله النقدي من مزج منهجين نقدين، يجد ثمة نقاط تواصل بينهما، وهو أمر لم يخفه الناقد نفسه، في أكثر من موضع ومكان .
ومن الدراسات الأخرى التي لاحق فيها الناقد تجربة الشعر في الستينيات، التي اصطلح عليها الناقد نفسه بالجيل الثاني، دراسته " منطقة الشعر في ملامح من العصر المتكبر لسلمان الجبوري"، الذي افتتحها بالقول "إننا أمام شاعر، يمتلك أصالةً وحرارةً وقدرةً واضحةً على تطوير أدواته الشعرية، وتجديد رؤياه الفنية والفكرية باستمرار".
(116)

ولعل الذي دفع الناقد في الوقوف عند تجربته في هذا الديوان، هو أن استطاع أن يخرج عن إطار القصيدة التشكيلية في ديوانه الأول "قصائد من القلب"، إلى فضاء القصيدة الرؤيوية في ديوانه الثاني "ملاحم من العصر المبتكر"؛ لكن الناقد لا يعدم من وجود مؤثرات شعرية قديمة، تحمل بقايا من عطر الرومانسية، بتعبير الناقد نفسه، ومنها على سبيل المثال: قصيدته العمودية، (أبيات أسيرة).
ويرى الناقد أن الشاعر في هذه القصيدة وعدد آخر منها، لم يستطع أن يتجاوز الصوت الخمسيني أو القصيدة الخمسينية، ممثلة بأبرز اثنين من شعرائها، هما البياتي وما يملك من تجربة شعرية، ولغة غاضبة متوترة، ويوسف سعدي وشفافيته واستعماله للحوار والحكاية والشخصيات البشرية . (117)

ويمثل لذلك بقوله: (118)

يا محمد

أنا أشرعت شبابيكي إليك

وفتحت القلب والجرح الطري

أنا أدعوك فلا تبخل عليّ
مرة، يا أيها الطير المشرّد
يا محمد

لكن تلك المؤثرات التي وقع في فخاها الشاعر لم تفقد الشاعر صوته الخاص، ويصطلح الناقد على تلك المرحلة من شعره بـ (رحلة البداية)، فيما تمثل قصائد الديوان الأخرى (نحو الحرية، وأوليات عصرية، وصهيل البحر، ومن هنا مرت العاصفة، ولعبة في السماء)، ما اصطلح عليه الناقد بالواثقة نحو منطقة الشعر. وقد حقق الناقد في هذه المرحلة " نقداً ذاتياً لممارسته الشعرية السابقة " . (119)

كما انه نجح في الوصول إلى مياه الشعر الحقيقي، سواءً على صعيد اللغة أم الانفتاح على عالم القصيدة الدرامية، والرؤيا الفلسفية العميقة للوجود؛ ولا سيّما بعد اقترابه من تجربة أدونيس والتحليق قرب التجربة الصوفية وتجاوزها نحو الوعي الأرضي .

ليختم دراسته بالقول: إن المسارَ الجديدَ الذي راحت تكشف عنه تجربة سلمان الجبوري، خلال السنوات الأخيرة، يشير بوضوح إلى أنّ الشاعراً قد اقترب من منطقة الشعر الحقيقي " . (120)

لعل العبارة الأخيرة ، تكشف عن أنّ الناقد ، لم يظأ أرض آية تجربة شعرية ، ما لم يجد فيها تطوراً، وتصاعداً، وهو هنا يبدو كالصياد الماهر لا يرمي شباكه الا في المكان الذي يجني منه لؤلؤاً، لا فتات الأشياء .فالتجارب الكبيرة هي التي تجلب انتباه الناقد، حتى لو كانت في بداية طريقها، كما أنه يظل يتابع التجارب عامة، وحين يشعر بأن ثمة تطوراً طراً عليها، فإن يعود ليقف عندها، كما هو الحال عند الجبوري، فإذا كانت تجربته الأولى لم تسعفه في الوصول إلى ماء الشعر

في ديوانه الأول (قصائد من القلب)، فإن تجربته في (ملامح من العصر المتكبر)، جعلت الناقد يقف عندها، مبيناً أهميتها في المشهد الشعري العراقي؛ ولذلك ، فهو لم يغامر في الكتابة إلا حين يجد في التجربة الشعرية، ما يلفت الانتباه .

لم يضع الناقد " فاضل ثامر" نفسه في إطار رؤية نقدية كما اسلفنا، ولا زاوية نظر معينة في قراءة الشعر أو السرد، بل كان دائماً يبحث عن مواضع الدهشة في النصوص الشعرية، ومواطن التجديد فيها، لذلك انفتح على الخطاب السينمائي، وهو يعاين تجربة الشاعر " كاظم الحجاج" بعدما شاعت فكرة تداخل الفنون في القصيدة العربية ، فقد حضر فن الرسم والتصوير والنحت والموسيقى والمسرح؛ ولذلك كان التفكير في الخطاب السينمائي في القصيدة المعاصر، أمراً وارداً طالما كان تأثير الخطاب السينمائي شاملاً ومؤثراً ليس على الخطاب الشعري فحسب؛ بل في عموم الخطابات الأدبية، كما ذهب الناقد نفسه (121)؛ ولاسيما بعد شيوع قصيدة القناع، وقصيدة المونولوج، والقصيدة المطولة، والقصيدة الحوارية، والقصيدة الدرامية، وما إلى ذلك .

لقد وجد " فاضل ثامر" ضالته في قصيدة كاظم الحجاج " سيناريو موت جندي في أرض أخرى " التي اتخذها إنموذجاً لذلك التلاقي بين الخطابين : السينمائي والشعري . وهو أيضاً تفصح عن تحول نقدي واضح في تجربة الناقد الذي أثر الا يبقى في حدود ضيقة، لا تخرج عن جانب المضمون، لذلك كانت تجربة كاظم الحجاج آسرة له؛ لأنها تعبر عن مطمح نقدي حداثوي يريد التعبير عنه .

فمن إشارات ذلك التلاقي هو عنوان القصيدة " سيناريو موت جندي في أرض أخرى " وبنيتها التي " بنيت أساساً من مجموعة من المشاهد

واللقطات البصريّة والدراميّة التي يربطها سياقٌ سرديٌّ وتتابعٌ زمني محدد" (122)، فضلاً عن ذلك أنّ الناقدَ قد "أقحم داخل المتن الشعريّ مفردات واصطلاحات خاصة بلغة السيناريو منها: لقطة أولى، قطع

سريع، مزج، صوت أغنية، لافطة، نهاية، وما إلى ذلك". (123)
يرصدُ الناقد في أوّل قراءته المشهد الذي يفتتحُ الشاعر به قصيدته، مستفيداً من تقنيتين أسلوبيتين هما: المماثلة والمجاورة، وصولاً إلى درجة واضحة من الترميز: يقول الشاعر:

لقطة أولى، خوذ خلفتها هزيمة جيش الغزاة

خوذ لجنود المشاة

يرتبها نسقٌ صارم

وتقوم تقدّمها السلحفاة (124)

فيما يأتي المشهد الثاني معتمداً على التصوير الداخليّ - في

المطبخ:-

في مطبخها تتشاءم أم الجنديّ الغائب

من كرسيّ فارغ

وإناء دون طعام

ويحاول الشاعر أن يتجاوز هذه اللقطة الصامتة ليردّدها بلقطة

قريبة:

فتهربُ دمعها عين أبيه وأخواته

ومن ثمّ، يكسرُ الشاعر هذا الصمت بالقول:

لكنها بين صوت ارتباط الملاعق فوق الصحن

تكسرُ بالدمع صورة كرسيّه فارغاً

وصورته الجامعيّة.. وهو هناك (125)

ثم يستعمل الشاعر تقنية " الفلاش باك " مستعيدًا حياته الوداعة
قبل الحرب وما بعدها من معاناة وموت :
تهيئُ غرفته كلَّ يوم وتبدلُ صمت الستائر
تفتحُ شباكها وتنام دقائق فوق وسادته،
لتشمّ تلامس خديه . (126)

وهكذا تتوالى المشاهدُ التي تتأزر في تشيد متن القصيدة التي
ينتظمها موقف تعليليّ في هيئة صوت خارجيّ، عدّه الناقدُ " مظهرًا
من مظاهر الخطاب الأدبي الذي يوظف العلامة اللغوية بوصفها علامة
وضعية وغير طبيعية للتعبير عن مفهومات ومقولات مجردة " . (127)
وهي لديه أيضاً " صدى لصوت الجوقة (الكورس) في المسرح
الإغريقيّ فيكون بذلك صوتاً درامياً؛ لأنه يمتلك راويًا مجسّدًا وممسرحًا " (128)

وبعد ذلك يرى الناقد أن لجوء القصيدة إلى هذه التقنية هو "
لخلق لغة مجازية واستعارية معبرة على أن تنقل رسالة معينة إلى
جمهور المتلقين"، (129) تلك اللغة السينمائية التي " تعتمدُ على خطأ
سرديّ أساسيّ تتمحور حوله التجربة الشعريّة، تجربة أم أجنبيّة تفقد
ولدها قتيلاً في أرض غريبة، وهي في الوقت ذاته تجربة الجنديّ
القتيل، والحببية التي تنتظر، وقبل كلِّ شيء تجربة الشاعر ومنظوره
للحرب" . (130)

وبعد ذلك، يخرج الناقد بنتيجة مفادها: " نستطيع أن نلاحظ في
هذه التقنية – الشعريّة مزاجية بين لغة الخطاب الشعريّ، ولغة الخطاب
السينمائيّ، كما أن المقارنة بين الخطابين تظلُّ واضحة، فكما تنطوي

اللغة على المفردة والنحو والقواعد... يتمثل نحو الفلم وقواعده في عمليات التوليف والقطع أو المونتاج التي يتم بموجبها ترتيب اللقطات، فاللقطات المفردة تمتلك معنىً مثلما تفعل الكلمات المفردة " . (131) ما يقال في هذا المجال، إنّه على الرغم من أنّ الناقد قد خرج من مجال نقد الشّعْر بالطريقة التقليدية إلى مجال آخر، له لغته الخاصة ومصطلحاته، وأعلامه لكنه استطاع ان يجد له مكاناً بينهم عبر حديثه الفني عن التقنيات السينمائية، كأننا أمام ناقد متمرس في هذا المضمار، وليس أدلّ على ذلك حديثه عن تأثير لغة الخطاب السينمائيّ على لغة الخطاب الشعريّ الحديث الذي غادر الغنائية الخالصة، وراح يفتح على الفنون والأجناس الأدبية المختلفة، وهو أمرٌ شاع عند المشتغلين بالشأن السينمائيّ ومنهم الناقد " روبرت رجارلسن " الذي لاحظ " بأنّ الشّعْر بين أشكال الأدب الحديثة، غالباً ما يبدو أقرب إلى الفيلم منه إلى أيّ شيءٍ آخر وخاصة في مسائل مثل التقنيّة واستعمال الصور وتوظيف المنطق الترابطيّ " . (132)

وقريب من تلك الرؤيا النقدية تأتي دراسته لديوان الشاعر ياسين طه حافظ " في الخرائب حلية ذهب "؛ إذ حاول فيه رصد علاقة الشعر بالرؤية البصرية للعالم والهمس .

ولعلّ أوّل ما يلاحظه الناقد على هذا الديوان هو " تحوّل شعريّ هادئ في مسيرة الشاعر الشعريّة نحو فريد من التكثيف والهمس والتأمل "، (133) وأنه يُعدُّ تحوّلاً في تجربته الشعريّة على صعيد الرؤيا والموقف؛ وهي نتيجة ينبغي أن يصل إليها الناقد بعد قراءة واستقصاء تامين؛ لا أن تكون مدخلاً لهذه الدراسة .

لقد كان من همّ هذه الدراسة أن ترصدَ منحنيين أساسين : بصريّ وذهنيّ؛ شاع في لغة القصيدة، فالبصريّ يتشكّل " من سلسلةٍ من المرئيات البصريّة المحسوسة التي يلتقطها الشاعر ويعيدُ موضعتها وترتيبها في ضمن علاقات مكانيةٍ معينة عبر استعمال بعض الأفعال البصرية مثل فعل الماضي (رأى)، أما الذهني فيتم عبر تحول المراقبة البصرية إلى عملية تأمل فكريّ وباطنيّ". (134)

لكن كانت الغلبة للمنحى الأوّل، أي لصالح لغة صوريّة ومشهديّة، حسية وبصريّة متصاعدة. ويتم المنحى البصريّ عبر جملةٍ فعاليات، أوّلها فعل المراقبة؛ بينه وبين الدنيا أوّلاً، أو بين الشاعر والآخر؛ فالأولى تكشف "عن موقفٍ متوجسٍ عدائيٍّ متبادلٍ بلورٍ ثنائيةٍ ضديّةٍ أخرى" (135) ومثّل لها بقول الشّاعر : (136)

وأبقى بعد أعوام

تراقبني

أراقبها

وكل يلتظي حقدًا على الآخر

أما الأخرى فيتمُّ عبر فعل التّحديق، ومثّل لها بقول الشاعر: (137)

وقفتُ أمامها

حقدتُ

لامعةً

وساكنةً

وعزّم حاسمٌ فيها

ولم أشعر بخوف من صلابتها

ولم أركن إلى حذرٍ

فقد كانت

مهذبة

وسيدة

وما كانت تراقبني

وهكذا يستمرُّ الشاعرُ في رصدِ مكونات الرؤية البصريّة وما يتصلُّ بها، كفعلِ التذكّرِ والتأملِ التي تتوالد وتتناسل في ضمن حقول دلالة تتبادل فيها العناصر الحصريّة والغيابيّة لتتيح الفرصة أمام القارئ للدخول إلى فضاء التجربة الشعريّة من الداخل؛ ليكون منتجًا للمعنى.

(138)

ليصل إلى أنّ فعل الرؤية البصريّة يكاد ان يستحيل في تجربة ياسين طه حافظ " إلى معادل لفعل الصيرورة أو الوجود ذاته، بينما يمثلُ نفي الرؤية البصريّة أو غيابها صورة أخرى للعدم؛ فتصبح الرؤية البصرية في تضاد مع انعدام الرؤيا البصرية، وهي في علاقة مساواة أو تكافؤ مع ثنائية أو معادلة الوجود العدم " . (139)

إن قراءة الناقد " فاضل ثامر " لديوان " في الخرائب حلية الذهب " تبين مدى تماهيه مع منهجه النقديّ الذي لم يظل حبيس الإطار التنظيريّ، بل دائماً يخضعه إلى ثقافته وتطور عقله النقدي، فلم يعنيه دائماً المضمون الاجتماعي؛ إذا ما وُجد في النص؛ ما يستفزُّ ذاكرته النقدية، لذلك تحضر القراءات الأخرى المرافقة في هذه القراءة وفي غيرها، مثلما وجدناه يتحدث عن علاقات الغياب والحضور في إطار رؤية نقدية حديثة تبحث عن العلاقات والعناصر التي تشدُّ نسيج النص الشعري وتقوي الاواصر بين عناصره .

لعلّ المتابع لاشتغالات الناقد فاضل ثامر يلاحظ غلبة متابعته لشعراء جيل الستينيات؛ فهو يكاد أن يكون قد كتب عن أغلب شعرائه، من أصحاب المواهب الكبيرة أو منهم أقل منهم؛ وميزة في ذلك أنّه يحاول أن يضع كلّ شاعرٍ في مكانه الطبيعي بين شعراء جيله؛ فضلاً عن كونه يطرح نفسه بوصفه واحداً من النقاد الذين ولدوا مع هذا الجيل، ونشأ وتربى بينهم؛ فهو الأقرب لهم في ما طرحوه من رؤى شعريّة جديدة؛ ورغبة في تخطي الجيل السابق لهم؛ لذلك لانعدم أن يكون هذا سبباً وجيهاً لابتعاده عن الكتابة عن السياب ونازك في بداية تجربته الشعريّة، فضلاً عن الأسباب التي ذكرناها في موضعها.

ومن هنا يبدو لنا تناوله لتجربة "نبيل ياسين" فهو قد خرج على عادته في عموم اشتغالاته النقدية، لم يتناول تجربة نبيل ياسين بشكل عام، وإنما هو وقف على ديوانه الثاني حصراً "الشعراء يهجون الملوك" ولعلّ السبب وراء ذلك، ما يفهم من كلامه في ختام دراسته حين يقول: "بعد فإن ديوان نبيل ياسين الثاني هذا يشير إلى المسافة الكبيرة التي استطاع أن يقطعها الشاعر في طريق النضج منذ ان أصدر ديوانه الأول "البكاء على مسلة الأحرار" (140)

وفي كلامه - هذا - اعتراف كبير بتواضع تجربة "ياسين" السابقة؛ لكنه لم يبق حبيس تلك النظرة السابقة؛ فقد وجد فيه ما ينسجم مع طموحه ومنهجه النقدي؛ فالديوان الجديد - في رأيه - "مرتاة حزينة للحاضر الذي يتراءى للشاعر". (141) لذلك ليس أمامه سوى التشبث "بالغناء، والشعر تارة، وبالعلم والرؤيا تارة أخرى أو بالحبّ والطفولة تارة
ثالثة" (142)

وهو ما يجعله يواجه مصيره فردياً، " ويخوض حربه البطولية الفردية بعد أن تعجز كل هذه البدائل على أن تكون ملاذه الحقيقي والنهائي؛ وهنا مصدر المصير الدرامي الذي يواجهه الشاعر " . (143)
ومعنى هذا أن الناقد يعدُّ الشَّعر هو السلاح الحقيقي التي يتنكبها الشاعرُ في مواجهة العالم؛ ومثلاً على ذلك بقول نبيل ياسين : (144)

أغلقُ بابَ العالمِ السَّريِّ

في ذاكرتي وأحتمي

من وحشتي بالحبِّ

من وحشةِ العالمِ بالقصيدة

ويضعُ الناقدُ يدهُ على العلاقةِ العميقةِ بين الغناءِ والشَّعرِ من جهة، والحزنِ والفجيعةِ من جهةٍ أخرى؛ حين يقررُ سلفاً أنَّ هناك آصرة سرية بينهما، ربّما ليجعلَ من الغناء، سدّاً في وجه الفجيعة، وهو ما تجسّد في قوله : (145)

يا أرخبيل الوقت

كم مرة أرفع بالغناءِ

عقيرتي

لصاحبٍ جريح

ليخرج الناقد من ذلك ليقدر : أنَّ أغانيَّ الشَّاعرِ هنا، ليست مجرد سرد لوقائع تقع في الخارج، كما أنها ليست أغاني ذلك الشاعر الضير الذي كان يصف مآسي وبطولات حروب طراودة، بل أن الأغاني -هنا - نابعة ذاتها من الجوّ الفاجع الذي يلفُّ مظاهر الواقع الاجتماعي والثقافي " .

(146)

ومن جهة أخرى، يضع الناقدُ يدهُ على مصدرٍ مهمٍ، يمدُّ قصيدة " نبيل ياسين " بالحيوية والطاقة، ألا وهو امتدادات القصيدة الأدونيسية في عموم تجربته الشعرية؛ ولاسيما ما يتعلقُ بـ "أناة" الفردية التي هيمنت على عموم تجربة الديوان؛ لكن ذلك لا يعني وقوع الشاعر في شراك التجربة الأدونيسية من دون أن يكون له ميسمٌ خاصٌّ؛ إذ " ظلَّ محافظاً على خصوصيته وعلى موقفه من الحياة والواقع". (147) لكن تلك الخصوصية التي أشار لها الناقد لا تمنعُ من القول إنه قد أفاد من التجديدات التقنيات الحديثة التي أدخلها أدونيس على لغة القصيدة وبنيتها؛ وصارت مشاعة للشعراء ومتاحة أمامهم من دون أن تهمةً أو منقصةً تحسبُ عليهم.

وبعد ذلك، ينفي الناقدُ اتهامَ الشاعر " نبيل ياسين " بتضخمِ الذاتِ الفردية والتقوقع داخل عالم الـ "أنا"؛ لكنّه يسوّغُ ذلك بأنَّ " الشاعر يحاول أن يقدمَ رؤيته الشخصية للواقع، دونما انغلاق ذاتي، ولكن في الوقت ذاته؛ (من) دون رغبة متكاملة لأن يكون صوتاً للهم الجماعي ". (148)

لكي يستكمل الناقد رؤيته النقدية في قراءة تجربة " نبيل ياسين " في هذا الديوان؛ فإنّه يرصدُ التعويذة الثالثة التي يواجه بها الشاعر، بعد الشعر والغناء، وهي الحلم، عبر رصده للمعجم الشعري التي احتشد بالأفعال التي تدلُّ على الحلم، من مثل: أحلم، وأرى، وأسمع، ... الخ. معللاً ذلك برغبة الشاعر " في محاولة لاقتناص رؤيا عابرة، أو لكشف هاجس أو لإثارة حركة المستقبل ". (149)؛ لكن الحلم - والكلام للناقد " يعجزُ - أيضاً - عن أن يكونَ بديلاً متكاملًا عن الواقع ". (150)

ومع ذلك، فإنَّ الشاعر اتخذ من الحلم بنية لقصيدة مثل " الشعراء يهجون الملوك؛ إذ " اعتمد" في بنائها على رؤية حلمية متكاملة؛ فالقصيدة رؤياً يجدُّ فيها الشعر نفسه في رحلة حلمية؛ يقوده فيها النفريّ " (151)، وفيها يقول: (152)

قادني النفريّ على لهبٍ بارد

ومرت جهنمٌ تحتي

فقال لها النفريّ، كوني سلاماً وبرداً

وكوني له مسكناً طيباً

والملاحظ - هنا - أنّ الناقد، قد تخلص من خطأ نقدي شائع، يقع فيه معظم نقادنا؛ ولاسيما الباحثون الأكاديميون الجدد، حين يُعدون الحلم موضوعاً (ثيمة)؛ في حين هو بنية؛ يتخذها الشاعر بوصفه تقنية فنية في بناء قصيدته.

أمّا التعويذة الرابعة التي يستعينُ بها الشاعر لمواجهة الحاضر؛ فهي الحبُّ وذكريات الطفولة التي يحاول أن يُمسك بأرداها؛ ليستعيد لحظات الفرح والبهجة التي عاشها في طفولته؛ لكن تظلّ هذه الذكريات عاجزة على إنتشاله من هذا الحاضر؛ وهو ما تمثل له الناقد بقول نبيل ياسين:

آه ما أقصر ذلك الوقت

يمضي قدماً

ويصيغُ المشهد في الذكرى (153)

وهكذا يواصل الناقدُ تفحصَ هذه الرؤيا في قصائد: الوقت الضائع، وأنشيد البحر، ومففودات. ليقرر أنّ تلك النغمة الحزينة التي يلفّها الخوفُ والإحباطُ والرثاءُ لم تكن غالباً على هذا الديوان؛ فثمة أمل

بطوليّ متفائل، يتألق حيناً فيه، كما سماه الناقد فاضل ثام؛ ولاسيما في قصيدة بابلو نيرودا. (154)

ويختم الناقد دراسته بعبارة نقدية، تفصحُ عن إحتفائه بديوان نبيل ياسين الثاني الذي جاء بعد سنوات غير قليل؛ إوجز فيها، تجربته الشعرية وتطوره الشعريّ؛ إذ يقول: " نحسُّ هنا بتكامل عدة الشاعر ووضوح رؤيته وشخصيته وصفاء لغته بعمق تأثيرات القصيدة الأدونيسية... وبشكلٍ أكثر خصوصية قصائده التي نشرها بعد - هذا هو اسمي - " (155)

المبحث الثالث شعر ما بعد الستينيات

لعل القارئ يجد اختلافاً في تسمية هذا المبحث عن سابقه؛ إذ انفرد الأول بجيل الرواد أو الخمسينيات، والثاني بجيل الستينيات؛ في حين خلت تسمية هذا المبحث من كلمة "جيل". وهو أمر خارج إرادة الباحث، فالناقد فاضل ثامر، في كل ما كتب عن شعر السبعينيات أو الثمانينيات، لم ينعث تجربتهما بالجيل، وهو أمر نقف عنده في فصل المواقف النقدية، بل والأكثر من ذلك؛ فهو يجد "لوناً من التداخل بين تجربتي شعراء السبعينيات والثمانينيات"؛ (156) لأن معظم شعراء السبعينيين قد نضجت تجاربهم الشعرية في الثمانينيات، وواصوا الكتابة الشعرية خلال العقود التالية. (157) وعلى هذا جاء هذا المبحث جامعاً لشعراء العقدين السبعيني والثمانيني من جهة، وشعراء التسعينيات من جهة أخرى.

أما شعراء الثمانينيات - لدى فاضل ثامر - فهم "الذين ظهروا أو نشروا خلال الثمانينيات، ولم يكن لهم حضور أو تأثير في السبعينيات" (158) ولعل سبب احجام الناقد فاضل ثامر أن تسمية شعراء عقد الثمانينيات جيلاً، على الرغم اعجابه بهم، انهم؛ لاسباب موضوعية تتعلق بظروف المرحلة التي عاشوا فيها، دخلوا المشهد الشعري فجأة، وقد شبه دخولهم بالقول: "انفجروا كجوقة جماعية إغريقية، وضاعت خلال هذا الانفجار الكثير من ملامحهم وخصوصياتهم". (159)

والسبب الآخر هو أن شعراء عقد الثمانينيات لا يمثلون لوناً واحداً، ضرباً شعرياً محدداً، ولا منظوراً نهائياً بحسب تعبير الناقد، " فالمشهد الشعري يحتشد بعدد من الألوان والضروب والتجارب الشعريّة المتنافرة التي تلتقي تحت سماء واحدة " . (160)

من هذا المنطلق نعت الناقد فاضل ثامر تجربة السبعينيين والثمانينيين بشعراء ما بعد الستينيات؛ ليفكّ الاشتباك بينهما. وهو ما نقف عنده في معالجة شعرهم في الصفحات القادمة .

يقصدُ بالشعر السبعيني هو الشعر الذي ارتبط بجيل شعري، ظهر في سبعينيات القرن الماضي ، ومالَ إلى البساطة والسلاسة والابتعاد عن التعقيد والغموض وعُنيَت قصائدُهم بأعجابٍ كبيرٍ بتفاصيل الواقع اليومي والشئني المتمثل في مقومات القصيدة اليومية (161)، وان " قصيدة ما بعد الستينيات، تؤسس مشروعاً للعودة إلى الرومانتيكية؛ فالوطن - المرأة - الطبيعة صورة لاتنفك تغري الشعراء " (162) وجلب انتباه النقاد، على مختلف اتجاهاته الشعرية، بين مؤيد له، أو معارض؛ وثمة نقاد، حُسبوا على الحركة الشعرية، ووقفوا عند هذا الشعر، قراءةً وتنظيراً، وقالوا كلمتهم الفصل فيه من أمثال : خزعل الماجدي وزاهر الجيزاني .

ولعلّ الناقد فاضل ثامر واحدٌ من النقاد العراقيين الذي وقف مبكراً عند تجربة شعراء الجيل السبعيني، عبر دراسته الرائدة " قراءة أولى في قصائد شابة " التي جمع فيها الحديث عن الشعر السبعيني والثمانيني؛ إذ يقول: إن مشروع الشاعر الشاب، السبعيني والثمانيني على السواء ملئٌ بالطموح ... فهو يريدُ الخروج على المألوف الشعري، وتشيد صرح قصيدته على أرض بكر " (163) ؛ ولهذا اصطنعوا هؤلاء

الشعراء الشباب لأنفسهم مكانة في الشعر العراقي لما توافرت في شعرهم من " تباين وروافد مجموعة من السمات المشتركة التي تتمثل في محاولة تجاوز النمطية والاجترار، ومحاولة خلق بلاغة شعرية جديدة عن طريق تفجير طاقة اللغة التعبيرية، وتوليد الصور والمعاني واستثمار خزين المخيلة الشعرية بكل عنفوانها وبدائيتها " (164)

إلا أن الناقد في الوقت نفسه يأخذ على مشروع هؤلاء " أن نوايا الشعراء الشباب تظل أكبر - إلى حد كبير - من قدراتهم الذاتية المتواضعة "، (165) فضلاً عن ذلك " أن المشروع الشعري الجديد لم يستطع أن يقيم صرحه على أسس متميزة تغاير المنجز الشعري الخمسيني أو الستيني، ولذا فقد لاحظنا أن بعض " فورات " الشعراء الشبان سرعان ما ارتدت إلى مصالحة مع التقاليد الشعرية التي أنجزها الخمسينيون والستينيون، مع أن بعض الأصوات الشعرية ما زالت تتوق إلى ان تكسر حاجز الصوت وتدخل عتبة التجاوز الشعري الحقيقي ".

(166)

ولهذا السبب يعزو الناقد فاضل ثامر، عودة هذا الجيل إلى التقاليد الشعرية التي حققها الخمسينيون والستينيون على الرغم من وجود شعراء فيهم لطالما تاقوا إلى كسر حاجز الصوت والتجاوز إلى عتبة الشعر الحقيقي. (167)

وواضح أن هذا الحكم هو حكم شامل، كون شعراء هذين العقدين - بحسب توصيف الناقد - لا يمكن النظر لتجاربهم الشعرية، على أنها كل واحد، فثمة تجارب خلقت لنفسها كوناً خاصاً بها، مثل: زاهر الجيزاني ، وكمال سبتي ، وسلام كاظم ، ورعد عبد القادر ، وغيرهم ؛ لكن ثمة نقاط التقاء بينهم، يتمثل في شغفهم إلى التجاوز والتخطي لتجارب

سابقة؛ ولاسيما تجربة الستينيات في العراق، لذلك نجد فيهم من حاولَ بالمقابل الارتقاء في تجربة الرواد؛ ولاسيما السياب، ويمكن أن نمثل على ذلك بـ " زاهر الجيزاني " الذي وقع في فخاخ تجربة السياب، قبل أن يتخطاها، لينسج تجربته الخاصة .

ومن أجل أن يتبنى ما قرر سلفاً ، يقف عند تجارب شعراء خمسة منهم: كمال السبتي، ويونس ناصر عبود، وخالد جابر يوسف ، وكاظم الفياض، وأحمد عبد الحسين، ولعلَّ أولى الملاحظات التي ثبتها الناقد: قصوره والنقاد عن ملاحظة هذا النتاج الشعري، كونه نتاجاً عريضاً، وأن مياهاً جديدة وغزيرة حقاً، قد تدفقت منذ ذلك الحين في نهر الشعر، وإن كان الاعتراف بالقصور من شيم الناقد النبيل ، فإن – وحقُّ يقال _ إنَّ ثامر، هو من أكثر نقادنا الذين مازالوا يخوضون في المشهد الأدبيّ في العراق شعراً ونثرًا، لكن اتساع المشهد، صار من المتعذر على الناقد أن يلمَّ بكلِّ تفاصيله، مهما أوتي من القدرة والمتابعة .

وبالعودة إلى التجارب المدروسة، فإنَّ الناقد يأخذُ على تجربة الشاعرين: كمال سبتي، وأحمد عبد الحسين التي تنتمي إلى قصيدة النثر افتقارهما إلى التوتر الداخلي والوهج المدهش التي ميّز قصيدة النثر الستينية والسبعينية في أبرز نماذجها: قصائد أدونيس، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وسليم بركات .

في حين يأخذ على تجريبه الشاعرين خالد جابر يوسف، ويونس ناصر عبود التي تنتمي إلى قصيد الشعر الحر التطريب المفرط الذي نأى بها عن تجربة الرواد وتجربة الخمسيني والستيني بشكل عام .

أمّا تجربة كاظم الفياض فهي تفيد من تجربة حسب الشيخ جعفر في كتابة القصيدة المدورة؛ لكنه لم يقاوم اغراء اللغة الادونيسية التي

تسللت إلى مفرداته الشعرية، ولم يستطع الخروج من أسر القصيدة الدرويشية، ولاسيما في بنائها المعماري. (168) وثمة قراءة أخرى له لشعراء آخرين ينعتهم بالشباب، ولا أدري ما يسميهم الآن، بعد أن مرت بهم السنوات، وهم ليث الصندوق في قصيدته " في تجربة الخطأ "، وعدنان الصائغ في قصيدته " أضابير "، وفضل خلف جبر في قصيدته " هوامش أولى " ووسام هاشم في قصيدته " هذا الظلام فانبثق ". (169)

ولعل ما يلفت انتباه الناقد في تجربة الصندوق أن قصيدته تشف عن موقف رؤيوي صوفي واضح، يتمثل في " أنه يريد أن يتحرر المخاطب من جسده، ليوصل رحيله في الضوء، فهو وجسده عدوان لا يمكن ان يلتقيا وهو لا يريد لصوته أن يعود ثانية إلى سجن الحنجرة، بل يريد له ان يظل طليقاً في فضاء سرمدى كما يريد لروحه أن تظل طليقة في السماء، وان لا تسكن جسداً ميتاً ". (170)

في حين يلاحق الشاعر عدنان الصائغ في قصيدته " الأضابير " المستويات الحسية الصغيرة للواقع اليومي يستخلص منها قانونها السري، فكل الاشياء والاشخاص والقيم تواجه حالة تشيؤ وهكذا ينتفي كل ما هو إنساني وحيّ امام القوانين القاهرة للتشيؤ في الحياة الانسانية. (171)

أما قصيدة فاضل خلف جبر فإنه يرى فيها مثلاً للتجربة الشعرية التي تتصاعد من موقف الهدوء والامتثال والحلم نحو مناطق التمرد والرفض والثورة، وهي التي تؤلف عماد الرؤيا الشعرية عنده من السكون إلى التفجير، ومن القبول إلى الرفض، ومن الحلم إلى المواجهة. (172)

وبالوصول إلى نص وسام هاشم فإنه يخرج من عالم الشعر، على الرغم من توافره على بعض مقومات الشعر الداخلية من قبيل المخيلة السريالية الجامحة، واللغة المتوهجة، والدهشة، والمفاجأة، لكن الشاعر - والكلام للناقد - بدلاً من أن يلم خيوط هذه المكونات لتصير شعراً، يشظيها لتفتقد هويتها الشعرية المميزة، وتصبح أكثر إنتساباً إلى النثر. وعليه فالنص من وجهة نظر الناقد يفتقد إلى الكثير من عناصر

الشعر التي ينبغي أن تتوافر في النص الشعري الحقيقي . (173)

وبعد سنين طويلة، يعود الناقد إلى الشاعر " وسام هاشم " الذي عزف عن نصه في المرة الأولى، كما ذكرنا فيما تقدم، وذكره الناقد نفسه، لغرابة نص الشاعر، وعجز الناقد عن إقامة حوار خاص مع هذا النص، وكلمة (عجز) ليس مني؛ بل هي مجتزة من عبارة الناقد " وجدت

نفسي عاجزاً عن إقامة حوار معه " . (174)

وهو أمر يدل على تواضع كبير من ناقدٍ محترفٍ، له القدرة على لي أعناق النصوص بالطريقة التي يجدها تنسجم مع منهجه النقدي الذي صار علامة مسجلة باسمه. لكن رغبة الناقد في تقديم رؤيا واضحة للتجربة الشعرية لأي شاعر دعتة مرة أخرى إلى متابعة الشاعر عبر ديوانه (سهول في قفص)، بعد ان تسلح بالذخيرة المطلوبة لمواجهة النص، وإن جاءت تجربته الجديدة على خلاف ما جاء في النص السابق بحسب ما يذكر الناقد؛ إذ يقول: " تلتزم نصوص هذه المجموعة بتمفصل جملي مماثل للمظهر البصري لقصيدة الشعر الحر، حيث يقف البيت مستقلاً دونما تدوير أو تلاحق بصري على مستوى الصفحة كما أن البنيات الداخلية للنصوص الجديدة تشي بالتباين عن تلك التجربة،

والانتماء إلى نسيج شعري خاص يكون بدوره متناً شعرياً واحداً
". (175)

لعل واحدة من المجسات الشعرية التي وقف عندها الناقد في هذا
الديوان، هي أنه اكتظ بالحوارية التشاركية؛ إذ تلتحم ذات المتكلم
(الشاعر) بذات الآخر (المتلقي) الذي قد يكون الوجه الآخر للشاعر أو
لذاته الثانية، كما تجسد في قصيدة المحامي: (176)

كما ترى ... زجاجُ أيامك لا يفضي
وكما ترى ... تسحلُ أحلامك خلفك مثلَ فسول
وأما المجس الأسلوبى الآخر الذي ظهر في هذا الديوان فهو حالة
التلاشي والغياب والإمحاء؛ إذ كلُّ شيء آيل إلى العدم والإعدام - كما
يذهب الناقد - حتى يتحولَ فعلُ الإمحاء " إلى بؤرة لسانية مباشرة في
نصوص عديدة " (177)، ومثل ذلك بنص (زقاق يرفرف وأعلام
لاتؤدي): (178)

أنامل الآثار ممحوة كالقبول
زقاق يرفرف وأعلام لاتؤدي
تعال .. جعلتني زجاجاً فلم ترني
أدافع بك ضدك
نمحي بك ضدك
نمحي فنكون ... أكون فامحي
ليخرج من ذلك إلى القول " والخطاب الشعري يحاول أن يهرب من
المألوف والسائد ويبحث عن مايمكن أن نسّميه ببلاغة الاختلاف
والمنافرة لصدم بصيرة القارئ واستدراجه إلى فضاء التجربة التخيلي،"

(179) الأمر الذي يجعل قارئ " وسام هاشم " من طراز خاص " يعيد قراءة النص الواحد أكثر من مرة؛ ليدرك أبعاد وكيفية توليد الدلالات، من هذا الحشد المتنافر من الدوال " . (180)

والواقع أنّ هذه الخاصية التي تحدث عنها الناقد فاضل ثامر، هي التي جعلت الشعر الثمانيني يرمى بسهام النقد، إذ كثيراً ما يصفه النقاد بالاحجية والطلاسم، ذلك أنّه ذهب الشاعر الثمانيني بعيداً في هذا، فلم يعد القارئ يستطيع الوصول إلى مرامي الشاعر، صحيح أنّ الاستعارة تقوم على المغايرة والاختلاف لا المشابهة؛ لكنها أيضاً تقوم على القرينة التي تجعل العقل يجمع المتنافرات ويستخلص منها الدلالة التي يقصدها الشاعر، وهو أمر التفت إليه الناقد على الرغم من قوله " إنّ الكثير من اللعب البلاغيّ المقصود في ديوان وسام هاشم، وفي تجارب عدد من أقرانه شعراء الثمانينات، هو لعب شعري مقبول ومبرر، لكن بعضه يكاد يتحول إلى عبث ومعميات تعتم على التجربة ولا تغنيها " . (181)

وبعد ذلك يختم الناقد قراءته في ديوان " سهول في قفص " بالقول: إن تجربة وسام هي نتاج تجربة الحرب، وهو حكم يكاد ينسحب على تجربة جيل الثمانينيات بشكل عام... ووسام هاشم عاش هذه الحرب من الداخل والخارج وعبر عنها، أو عبر عن ذاته من خلالها، وبالذات عن فعل الإمحاء، الذي تمارسه الحرب، من خلال خصوصية شعرية تمثلت في المزوجة بين قصيدة النثر وقصيدة النص التي هي لون من الكتابة، ومن النص المفتوح على تاويلات وقراءات لا نهائية " .

(182)

ومن الدراسات الأخرى التي وقفت عند الشعر السبعيني والثمانيني ، تلك الدراسات التي انتظمت في كتابه " شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي " ، ومن بينها : " بلاغة الصورة الحسية – ما تحصده اليد المكتشفة – قراءة في تجربة الشاعر عبد الزهرة زكي " التي وقف فيها على تجربة الشاعر في ديوانه " اليد تكتشف (183) " ؛ إذ يوسم عالمه بأنه " عالم هلامي ، رجراج ، لامرئي : الأشياء فيه آيلة إلى التلاشي ، أو النفي ، أو الغياب " . (184) ، ويعني بذلك أن العوالم التي طالتها مخيلة الشاعر هي عوالم غير مرئية " فالأرض هي تلك الأرض التي لم يطأها الشاعر ، والمكان يبدو لا مرئياً " . (185)

فيما مارس في قصيدته (النواقص والأخلاق) إمعاناً وتغيباً بوساطة النفي النحوي، وفي قصيدته (كأنه رغبة بلا وعود) اتخذ فعل الغياب، فعل الاجنحة التي تتوق للتحرر والانطلاق والغياب . (186)

وهكذا يستمر الشاعر في فحص قصائد هذه المجموعة، ليصل إلى أنّ " الشاعر يحاول أن يمسك هذه الأصداء اللامرئية الهلامية المتلاشية بممارسة حسية واعية ومقصودة لذاتها، وهو ما يؤكد الشاعر نفسه (اليد تكتشف)، بحسب ما ذهب إليه الناقد فاضل ثامر . (187)

ومن جهة أخرى ، يرصد الناقد اللعبة الشعرية في (اليد تكتشف) التي تكمن في قدرة الشاعر على تحويل ما هو مستحيل ولا مرئي إلى شيء محسوس وملمس، على مستوى التخيل الشعري .

وهو ما تجسّد في قوله :

وهو يعرفُ بكذبة

أخطاء يدي او يديه (188)

ويعلق الناقد على ذلك بقوله " عملية اكتشاف الوهم والكذب
والزيف عن طريق فعل الممارسة الحسية لليد ". (189)

ومثل ذلك قوله :

بقدمين مبللتين

يرى الى أفريقيا

ويحلم بالظلام

وقوله أيضاً :

ومن يدي

يتساقطون تباعا

كما لو أن نجمة أخيرة

هي التي احتفظت بيدي (190)

وهكذا نجد فعل اليد هو المهيمن على القصيدة والديوان كله، حتى
في اللحظة التي تستنجد بالآخر فإنه يستنجد بيديه . ليصل الناقد إلى
ان " الشاعر إنما يحاول القبض على الامرئي والهارب والمتلاشي بفعل
حسيّ ملموس وبشكل خاص عن طريق أفعال اللمس لليد، إلا أنه لا
يهمل بقية الوسائل التي تساعد على اقتناص الحقيقة والوصول إلى
اليقين في عالم سرابي يفتقد إلى المصادقية؛ ولذا فهو يعلن قانونه
الحسي ". (191)

ومن جهة أخرى، يرصد الناقد مظاهر التلاشي والتفتت التي تهيمن
على قصائد (اليد تكتشف)، التي تعني فيما تعني، الصور المتضادة،
والانزياحات الاسلوبية والتركييبية، والنحوية، والبلاغية، التي يحفل بها
هذا الديوان .

ويمثل لذلك بقصيد (الملائكة بين قوسين) التي عدّها الناقد أهم قصائد هذا الديوان؛ إذ يقول:

أريدُ من كلماتك

ما لا أريده من العقل (192)

ليخلص الى القول " من هنا تشكل هذه البنية اللاعقلية واللامنطقية للغة الخطاب الشعري معادلاً لموقف التلاشي والنفسي واللارؤية – الذي هو جوهر الشعر". (193)

ومن صور التي رصدها الشاعر لحالة التشظي والتضاد في هذا الديوان ما شخصه في قصيدته (مقبرة الانكليز)؛ إذ تقدم المقبرة قيمة طقوسية ترتبط بالموت والفناء، لكن الشاعر – والكلام للناقد – يقدم صورة أمامية أكثر حسية هي سلسلة الافعال الانسانية للحارس الذي يغسل الشاهدة.. وهي افعال تخرق قداسة ما هو خلقي بممارسات تحققها اليد مثل الفعل (يفسل). (194)

ولتختتم الناقد دراسته بما ابتدأها بأن (اليد تكتشف) محاولة للإمساك بالمجهول واللامرئي والمتلاشي في عالم هلامي رجراج عن طريق توظيف بلاغة الحسي واللمسي، وقبل كل شيء عن طريق استثمار بلاغة أفعال اليد الخالقة وظلالها المنعكسة على صفحة الحياة". (195)

وواضح ان الناقد قد بقي في حدود النقد الموضوعي، وهو يرصد حالة الإنكسار التي كان يعيشها الشاعر في تسعينيات القرن الماضي، وإن لم يصرح بها الناقد؛ لأنّ هذه الدراسة يبدو أنّها كتبت في تلك الحقبة نفسها. وان كانت اشارة الناقد ذكية ولا تخلو من بعض التصريح.

ويعود بعد سنوات طويلة إلى كشف تجربة الشاعر عبد الزهرة زكي في دراسته " قصيدة النثر بين المطابقة والإختلاف في ديوان حين تمضي حراً"، بوصفه عتبة دالة وكاشفة قصيدة النثر؛ ليقف على أمرين: الأول يعالج التسمية التي أطلقها زكي على ديوان " حينما تمضي حراً"، بأنه شعرٌ حرٌّ، وهو أمرٌ نُؤجَل الحديث فيه إلى موضعه في فصل "المواقف النقدية".

أما الآخر؛ فهو فحص البنية الداخلية لديوان " حينما تمضي حراً"؛ إذ يرى الناقد أنّ الشاعر لا يطرح -في هذا الديوان لا تطرح موضوعات كبيرة أو ذهنيّة، بل يعمد إلى الجزئي للوصول إلى الكلي، فاسحاً المجال للقراءة المنتجة عملية إعادة إنتاج الدلالة المحتملة في ضوء خبرة القارئ وثقافته ومزاجه النفسي لحظة التلقي. (196)

وتقوم لعبته الشعريّة في هذا الديوان على " سياحات روحيّة تلعب فيها الذاكرة البصريّة دوراً أساسياً لاستحضار مرثيات وأشياء ومشاهد وشخصيات مغيبة أو منسية تخفف من إحساس الشاعر بحالة الاستيحاش والتوحد والعزلة". (197) وربما تلخص فلسفة الديوان العبارة التي اقتبسها الشاعر من (ريلكة) التي " اومئ صراحة إلى أنّ الإنسان المتوحد سيجد نفسه لا محالة " يقرأ رسالته ويطيل سهرته "وأنه" سوف يمشي هنا أو هناك في الممرات حيث تتساقط أوراق الخريف وتذروها الرياح ". (198)

ويؤشر الناقد ملاحظة أنّ الشاعر ما زال في نشوة الكشف التي وقف عندها الناقد في دراسة سابقة، لكن هذا الكتاب يضم بين دفتيه أربعة دواوين، تندرج في هذا المدرج، مدرج الكشف والبحث عن منافذ للحرية

والتواصل مع الآخر، وهي: 1- حقائق الحياة اليومية 2- بجناح واحد 3-
في الغرفة عازلة الصوت 4- المشارق والمغرب. (199)
ففي " حقائق الحياة اليومية - كما يذكر الناقد - " يستحضر ...
شخصياتٍ وأحداثاً غائبة في حضرته، يحاورها، أو يتواصل معها، وهي
كنايات عن عوالم إنسانية ونباتية تفتح كوة داخل الذات المعزولة نحو
فضاء نسبي من الحرية". (200) ويشخص الناقد محور هذا الديوان بأنه
مكاني، لكنه يفتح على أزمنة وشخصيات واحداث افتراضية متخيلة.

ويمثل لذلك بقول الشاعر: (201)

يأتون فرادى في الليل

في كل ليلة

حيث يكون الشاعر وحيداً في حديقة خواصه

أما كتاب الديوان الثاني " بجناح واحد" فـ " يتحول الطائر إلى
كناية عن الحرية المطلقة غير المقيدة، حيث التماهي بين الطائر
والشاعر أو ذاته المطلقة"، (202) ويمثل له بقول الشاعر: (203)

مطمئناً إلى جناحه

وحده الطير

حزيناً وواثقاً

يحتفظ بهديه من أجل حريته

وفي ديوانه الثالث يشخص الناقد " تقطيراً لعزلة الشاعر عن العالم
الخارجي، فما هو يعتصم داخل غرفة صماء، عازلة للصوت"، (204)

ويمثل له: (205)

اسمعُ نباحاً كثيراً

لماذا اتخلي عن غرفتي عازلة الصوت

أما الديوان الرابع " المشرق والمغرب " – والقول للناقد – " فيضم
جملًا شعرية قصيرة، أو أبياتا على هيئة سطو، منفصلة ومستقلة دلاليًا،
لكنها تتعالق بسرية مع بعضها". (206) ويمثل له (207)

لا غيمَ في السماءِ

لأنوافذَ في الجدران

لكن قلبه حر

ويختتم الناقد دراسته بالقول: إن تجربة الشاعر عبد الزهرة زكي –
في هذا الديوان - تتصل بطريقة أو بأخرى، عضويًا ورؤيويًا بمجمل
تجربته الشعرية منذ ديوانه الأول " اليد تكتشف " ... فقد اعتمد في
ديوانه ذلك اليد مجسًا للرؤية والاكتشاف ومعرفة الاشياء.. وربما قادته
هذه الرؤيا الشعرية إلى تجارب صوفية واشراقية في ديوانه " طغراء
النور والماء " ... وبدرجة أقل في ديوانه كتاب الفردوس، حيث الولوج
خلسة إلى عوالم سرية تتحقق فيها رؤية الامرئي ومعانقة الهارب
والمجهول من خلال كشوفات واستبصارات عرفانية... مثلما فعل في
ديوانه " شريط صامت " ... بقصائده السياسية التي تدين الدم والعنف
والقتل والارهاب والقبح". (208)

ومن التجارب السبعينية التي أغرت الناقد فاضل ثامر بالوقوف
عليها، تجربة الشاعر رعد عبد القادر في ديوانه " صقر فوق رأسه
شمس"، وهي التجربة التي القت بظلالها على كثير من النقد العراقي،
لما لها من اهمية في القصيدة العراقية المعاصرة، بوصفها تجربة
احتفت " ببناء المشهد الشعري بكل تفاصيله الحسية وتضاريسه
الجغرافية واللونية ". (209)

وتنتمي تجربة " رعد عبد القادر " في هذا الديوان إلى ما سماه الناقد بـ " قصيدة المشهد " وهي تعني " أن الشاعر لا يقدم تجربته بصورة مباشرة أو تقريرية ، ولا يطرح مشاعره ورؤاه وليمة سهلة وجاهزة أمام القارئ ؛ لكنه يفعل ذلك من خلال بناء مشهد شعري حي متحرك، واضعاً مشاعره وانحيازه جانباً أو يتنزل بهما إلى درجة الصفر، ليخلق لنا مشاهد بريئة أو بيضاء، تارك للقارئ مهمة إعادة إنتاج الحمولات البصرية والمعرفية والدلالية التي ينضح بها المشهد الشعري ". (210) وهنا يقترب عمل الشاعر من الفنان التشكيلي الذي يحاول استدراج المشاهد الى لعبة تاويلية، لكن ما يميزه رعد عبد القادر أنه لم يظل دائماً خارج المشهد الشعري الذي يخلق؛ بل يحاول الدخول اليه في اللحظة المناسبة، كأن يكون من خلال شخصية انسانية أو غير ذلك. (211)

ثم يعود الناقد الى ديوان الشاعر " صقر فوق رأسه شمس "؛ ليرى أنه يقع في ضمن ثنائية فضائية هي فضائية الخارج / الداخل؛ إذ التناوب بين خارج مفتوح على الطبيعة والعالم والضوء، وداخل مغلق على الاسرار والحيوات الإنسانية والهموم التي تؤثث المشهد أو تؤطره من الداخل . (212)

ويمثل لذلك بقصيدته (الخارج والداخل) التي تتكون حركتين، الإولى تمثل الخارج، والأخرى تمثل الداخل، ففي الأولى يقول :

المطر يهطل بغزارة

ماسحات السيارات تلوح كأذرع الفرقى

الانوف ملتصقة بالزجاج

والايدي غائصة في المقاعد

وفي الحركة الثانية :
داخل السيارة كانت السماء
صاحية في المرآة
والاشجار تومض بالزقزقات
والمفاتيح تتدلى
الى الارض

كالعناقيد (213)

ويرى الناقد أن هذا المشهد هو الصورة المقابلة للمشهد الأوّل التي تبدو فيه الاشياء متحركة، في حين الحركة الثانية تبدو فيها الأشياء ساكنة وهادئة، فالسمااء التي تمطر بغزارة في الخارج تبدو صاحية في المرآة التي منحها الشاعر هنا دلالة سيمائية، مثلما شكل المطر دلالة سيميائية في المقطع الاول . ويتلمس تلك الدلالة في مواضع أخرى من الديوان كقصيدته " البيت الفراغ " . (214)

ويستمر فحص هذه التجربة الشعرية وتشكلها في قصائد أخرى؛
ليقف على رمز المطر الذي يبدو- والكلام للناقد- في قصيدة (صوت
المطر) مقابلاً للعطش والجفاف والصحراء والصمت التي يقول فيها:

كانت -على الخط الآخر - تطلب منه المطر
كانت تطلب منه أن يمطر

أن يفرق جدرانها الداخلية بالمطر . (215)

فيما يتحول في قصيدة نافذة الى قوة طبيعة تقرر مصائر البشر
التي منها:

ظلّ المطرُ يسقطُ أياماً
ظلّت تمطرُ

كانوا ينتظرون أن يقفَ المطرُ

لم يقفَ المطرُ وظلُّوا ينتظرون (216)

اما الرمز الآخر الذي استوقف الناقد هو رمز الصقر الذي خرج عن دلالته التي رصدها الناقد لدى الشاعر (تيديوز) ، التي ترمز إلى القوة والبطش والعنف ؛ لتعني لدى رعد عبد القادر " مجرد ضحية ضعيفة أمام الإنسان، وأمام القوى الغامضة التي تقرر مصيره " . (217)

ولذلك كانت مهمة القصيدة تجيب على سؤال جوهري مفاده " هل يستطيع الفن من خلال الخلق والتجسيد أن يمنح الخلود للصقر، وأن يبطلَ الأسطورة، هنا تتحرك القصيدة عب تراجيديا الموت " . (218) التي تتحول القصيدة في نهايتها " إلى مرثاة صامته للصقر المحنط في اللوحة، العاجز عن مواجهة قوة الأسطورة عندما تغيب الشمس وللرسام الذي يشيعه الجمهور إلى مثواه الأخير " . (219)

وفي لفظة نقدية مهمة ، يشير الناقد إلى أن قصيدة النثر عند رعد عبد القادر، هيمنت عليها بنية المشهد الشعري، وهو ما يجعلها تنأى عن قصيدة النثر العربية التي أولع شعراؤها باللجوء إلى الرموز والاستعارات البعيدة والغريبة وتوظف صياغات سرالية متطرفة، واعتماد لغة شعرية صادمة، وأحياناً محاولة مباغتة وعي القارئ بما هو مفاجئ وغير متوقع " لتكون الاستراتيجية التي يعتمدها الشاعر رعد عبد القادر في كتابة قصيدة النثر تنأى عن ذلك ؛ لتنطلق من أسلوب شخصي متفرد متجنباً إغراءات الوسائل والتقنيات، ومحاولة خلق مشهد شعري للوصول إلى بصيرة عميقة، فضلاً عن الحفاظ على تشكيل بصري وبلاستيكي مرن ودال مستعملاً أحياناً فرشاة الرسام الحديث أو إزميل النحات التعبيري أحياناً أخرى .

ويفرق الناقد بين قصيدة المشهد الشعري والقصيدة السردية أو القصصية؛ فالأولى تنطوي أحياناً على بنية درامية صريحة أو كامنة، مما يجعلها قريبة من بنية الفعل الدرامي، لكنها تظلُّ بعيدة عن التحول إلى قصيدة درامية، فضلاً عن ذلك أن قصيدة المشهد الشعري تستمدُّ الكثير من عناصرها من ميادين وفنون وأنواع متباينة: اللقطة السينمائية، والفعل الدرامي، وصلادة النحت، وتوهج اللوحة التشكيلية، وغير ذلك. (220)

أما القصيدة السردية فإنها تعتمد إلى حدٍّ كبير على مقومات السرد القصصي. لكن مع ذلك، فإنَّ قصيدة رعد عبد القادر - والكلام للناقد - " تظلُّ في المحطة الأخيرة جزءاً من القصيدة الغنائية التي تخلت عن غنائيتها التقليدية ونزعتها التطريبيه القديمة، وأصبحت بؤرة لا لتقاء سيلٍ من الأجناس الأدبية والفنية وجامعاً تناصياً لعناصر اللغة والأسلوب والبلاغة والتأريخ والدلالة والثقافة والمرجعيات الداخلية والخارجية وغير ذلك ". (221)

ومن الدراسات الأخرى التي تحمل طابعاً منهجياً واضح المعالم دراسة الناقد لشعر دنيا ميخائيل (الغياب : توق صوفي لاحتواء الآخر)؛ إذ حاول فيها أن يخرج صوب المناهج النصية؛ وتحديد المنهج البنيوي؛ إذ وقف عند التناسق بين هذا الديوان وسفر التكوين؛ لكن الملاحظ أن الناقد قد عبر عن ذلك بمصطلح قارٌّ هو المحاكاة، وشتان بين المصطلحين؛ ومن ثمَّ فإنَّه قد رأى أن هذه المحاكاة - بتعبير الناقد - بُنيت على أساس المعارضة أو المفارقة؛ إذ إنَّ النسيج اللساني والتعبيري يظلُّ متقارباً؛ لكن الشاعرة تتعمد استبدالات داخل النص، تخرج به من

إطاره الديني الرمزي إلى فضاء دنيوي وإنساني يحتل فيه " اللحم " مقام " الكلمة " في سفر التكوين . (222)

ويمكن رصد ذلك في قصائد " المقدمة، وحبّة الخردل، التي تتجلى فيها ثقافة الشاعر الدينية التي لم تمنعها من قلب الحقائق؛ فإذا كان الماء والروح يستبطنان معنىً سلبياً؛ أي أنّهما لا يملكان الفعل والخلق، فإنهما في القصيدة يستحيلان إلى فعلين خالقيين متسائلين"، (223) ويمثل لهما بقول الشاعرة: (224)

أنا الماء

أبلل الماء بصمتي

أنا الماء

متى انسكب

ومن جهة أخرى يرصد الناقد ثنائية (الأنا – الآخر) التي يشيع بهما الديوان؛ فيرى ثمة تشابه بينها وبين نازك الملائكة، على الرغم من الفارق بينهما؛ إذ تتمرس الملائكة وراء لغة رومانسية، في حين تفعل ذلك دنيا ميخائيل بلغة أكثر حداثة؛ كما أن نازك تخشى في داخلها من التواصل مع الآخر، وتريد أن يبقى حتماً رومانسياً، بينما يبدو البحث عن الآخر عند دنيا ميخائيل وكأنه بحث عن المستحيل، كما ذهب الناقد . (225)

وظاهر من معالجة الناقد أنّه لم يكتفِ بقراءة النص، او بنصوصيته؛ إنما يحاول أن يفرغ ثقافته وكلّ محمولاته المعرفية في نصه النقدي، حتى يجعل نصه لا يقلُّ قيمةً عن النص الإبداعي المنقود؛ كما أنّه لم ينس أن يجعله مجالاً للاحتشاد بالثقافة الأجنبية التي تسلّح بها الناقد

بوصفه مختصاً باللغة الإنكليزية؛ وهي نقطة تميزه عن غيره من النقاد الذين لم تعرفوا لغات أجنبية .

وهو ما جعلنا ننعته بأنه صاحب ثقافة شمولية؛ فهو يتحدث عن الشعر العربي المعاصر بالمقدرة ذاتها يتحدث عن الشعر الإنكليزي، وهناك كثيرٌ من المواضيع في هذه الدراسة أوغيرها تؤكد ذلك .

ومن جهة أخرى، أن الناقد لم يبق حبيس مصطلحات بعينها؛ بل أتته من النقاد الذين طوروا أدواتهم النقدية، تبعاً للتطورات التي تطول النص الإبداعي، ولعل من بين تلك المصطلحات: التنميط، أو كسر أفق التوقع والتفصل، الذي خصّها بعد سنوات طويلة بدراسة تناول فيها شعر السياب .

كما أنه لم يئنأ عن بعض المصطلحات التي رافقت النقد النصي وتحديداً البنيوي من قبيل توزيع القصيدة على حركات التي بقيت مرافقة للناقد في دراساته اللاحقة .

ويختتم الناقد دراسته بخلاصته تضع الشاعرة " دنيا ميخائيل " بين شعراء جيلها في مكانة متقدمة، فضلاً عن مكانتها في الشعر النسوي لغةً ورؤياً، وانسجاماً، وإن كانت " بخصوصية مقترنة بوعي شعري وحياتي محدد " . (226)

أما الشاعر الآخر الذي جلب انتباه الناقد فاضل ثامر، فهو محمد تركي نصار عبر دراسته (تقريض احتفالي شعري للطبيعة قراءة في تجربة الشاعر محمد تركي النصار)؛ إذ حاول الناقد أن يقف على تجربة النصار في ديوانه (السائر من الأيام)، عبر رصد ثيمة بعينها، هي الطبيعة " بكل قواها المعلنة والكامنة، تحولاتها، وكائناتها، طقوسها، وعن علاقة هذه الطبيعة بالآخر: الإنسان، والشاعر ذاتاً خالقة " . (227)

وكان أول ملمح للطبيعة في ديوان (السائر من الأيام) هو عنوانات قصائد الديوان؛ فمن بين واحد وعشرين عنواً -والكلام للناقد - نجد أكثر من اثني عشر عنواً يحملُ بصورة صريحة ملمحاً طبيعياً فيما جاءت العنوانات الأخرى غير بعيدة عن دلالتها العميقة عن رموز الطبيعة، فضلاً عن أنها موضوعاتها الأساس لا تبتعد عن طقوس الطبيعة مباشرة وغير مباشرة. (228)

ويرى الناقد أنّ طريقة الشاعر في التعامل مع الطبيعة يختلف كلياً عن غيره من الشعراء سواء من سبقوه أو حتى أبناء جيله؛ فالطبيعة لديه " ليست اكسسوارت ثانوية يؤثث بها الشاعر مشهده الشعري، وهي أيضاً ليست مجرد إسقاط سيكولوجي يقذفه الشاعر من ذاته نحو الطبيعة ... وهي ليست تراتيل صوفيّة أو ميتافيزيقية صامتة أو أناشيد رعوية ...؛ بل هي هنا ذوات حيّة لها وجودها المؤنسن والمستقل عن وعي الشاعر عن طريق التجسيد والتشخيص ". (229) ويمثل لها بقول الشاعر في قصيدته " أشجار " (230)

تمدحُ بعضها

هذه الأشجار

وتخفي سعادتها

عن سكان هذا الريف

فالشاعر يضع الأشجار، قبالة سكان هذا الريف عبر " لعبة سرية متبادلة بين الأشجار وسكان الريف ". (231) لكن هذه القطيعة لا تصل إلى درجة القطيعة النهائية. وهو ما تجسّد في قوله: (232)

ذات يوم

تسللت وحوش بيض

من كوكب آخر

وحوش لا ترى

ولا يسمع لها زئير

وسرقت الأشجار

واحدة واحدة

من هذا الريف

وفي جملة شعرية موحية يجيب الشاعر على التساؤل المفترض :

فما الذي يمكن أن نفعل

لنجد هؤلاء السكان الريفيين !؟

ومثل تلك الرؤية يمكن أن تتواصل في قصائد أخرى مثل قصيدة "

طيور" التي يستبدلها بالأشجار وتكرر لعبة الثنائية مرة أخرى بين

الطيور والإنسان. ويحدث الأمر نفسه في قصيدة " فراشات "؛ يتبادل

معها الأدوار أحياناً؛ (233) إذ يقول : (234)

هذه الفراشات

أخطاء الصداقة

تحوم حول منازلنا

كالفضائح

وتلكز بعكاز الهواء

أبوابنا التي ملّت الوقوف والانتظار

لهذا أخذنا نتبادل المنازل

مع هذه الفراشات

ونتقاسم التهم والفضائح

ليصل إلى نتيجة مبكرة مفادها: أنَّ ثنائية الطبيعة /الإنسان لم تتحول إلى ثنائية ضديّة غير قابلة للمصالحة، بل نكتشف، خلاف ذلك، نوعاً من التعايش، أو التعالق، ولو على مفض بين القطبين ". (235) وتلك هي البؤرة التي تتمحور حولها قصائد الديوان التي تنتظم موقفه بإزاء العالم والكون والطبيعة حتى صار للشاعر " منطق الشعري الخاص الذي يرفض لغة المنطق الجاف، ويختار بدلاً عنه منطق المخيلة الحرة ". (236)

ومن ثمّ ، فهو - في هذا - قريبٌ من موقفِ الشاعر " عبد الرحمن طهمازي " في ديوانه " تقرّيب الطبيعة " - كما يذهب الناقد - إذ " يمزج بين الرؤيا التأمّلية الناصعة والموقف الفلسفي الذاتي، وهو موقف لا يخلو من تساؤل عن دلالة الوجود وعن تجليات الطبيعة وطقوسها ". (237)

واتساقاً مع الرؤيا الحديثة التي تبناها الناقد في قراءة النص الشعري التي تتمثل في البنيوية التكوينية؛ فإنه يرصد مستويين: أفقي وعمودي في ديوان " السائر من الأيام "، فالأوّل " يتمثل في هذا التلاحق الخطي، الزمني للقصائد والرموز والمسميات والعنوانات المتلاحقة "، والآخر " يتمثل في البنيات اللاواعية التي تشتغل عمودياً في امتداد التجربة الشعرية على مستوى الخطاب الشعري وأنساقه وآلياته " (238)

وقد نتج عن هذين المستويين، تشكّل ثنائية كبرى هي ثنائية (الأعلى / الأسفل) أو (السماء / الأرض)، ولكلّ منهما حقله الدلالي، فالحقل الدلالي للأعلى يتمثل في " الأشجار، وأناشيد الشمس، والهواء، والصقور، والحمامات، والعاصفة والرياح ... ألخ والحقل الدلالي للأسفل

يتمثل في: الهاوية، سكان الريف، إطلاق النار، العصا، الدم، القبور، النفق ... الخ. لكن مع هذا التفرد، فإنَّ الحركة بين هذين المستويين غير مقطوعة كلياً؛ فثمة تبادل في الأدوار وحركة متصلة بين المحورين .

وقد جسَّدت قصيدته " ثلوج " إنموذجاً طيباً على ذلك التبادل بين الأعلى والأسفل؛ يقول الشاعر : (239)

حين تمتدُّ الأكفُّ

أعلى الشجرة

تهافت الأشجار

وتأتي الحركة الثانية عكسيّة من الأسفل إلى الأعلى :

وتصعدُّ الأحجار

من أعلى الأكف

لتلوّث مستقبل الغيم

فالظاهرُ - والكلامُ للناقدِ - أنَّ العناصر التي ضمها الحقل الدلالي في المستوى الأعلى تكون في الأكثر عناصر حرة، متحركة، أثيرة، تعانقُ الفضاء والشمس والرياح، وترفضُ السكون والجمود، في حين تأتي عناصر الحقل الدلالي الخاص بالأسفل في الأكثر عناصر ماديّة صماء تفتقر للقدرة على الحركة والتحول والسيولة . (240)

وقاده هذا الأمرُ إلى كشف ملمحٍ مهم "يتمثل في نزوع الكثير من مظاهر الطبيعة للانفلات والهرب والتخليق من أسرٍ ما هو مادي وجامد لتعانق ما هو أثيري ومطلق " . (241)

وبسبب ذلك كله، سادت " جغرافيّة المكان المفتوح، المتسع، وبشكلٍ خاص الأعلى، الأثيري، السماوي، وكلُّ ما يرتفعُ عن سطح الأرض

تحتلُّ مكانةً خاصةً في تشكيلِ الفضاءِ الشعريِّ بوصفِها بؤرةً شعريّةً
مولّدةً " . (242)

إنَّ انشغالَ الناقدِ بالجانبِ الموضوعاتي، وما نتج عنه من علاقات
بنيوية، فضلاً عن ملاحظةِ الحقولِ الدلالية، لم يمنع الناقد من الحديث عن
آليات كتابة القصيدة لدى الشاعر، والخصائص الفنيّة التي تتصفّ
بها قصيدته .

فالقصيدةُ لدى الشاعر - والكلام للناقد - منذ بدايتها " سطحٌ
متوازنٌ، مستقرٌ نسبياً؛ لكنّه فجأةً يتعرضُ إلى التخلخل والاضطراب،
مفجّراً معه بؤرة الشعريّة الدالة أيضاً، وهو قلما يعودُ ثانيةً إلى حالة
توازن جديدة بل يظلُّ مفتوحاً على الأزمة وتحولاتها اللاحقة " . (243)
أما فنياً وأسلوبياً، فإن الناقد يؤشّرُ هيمنة الجملة الشعريّة القصيرة
نسبياً، وتتمفصل الجملة الشعريّة وفقاً لامحددات ايقاعية وبصريّة
وايقونيّة تتخذُ أحياناً من ميسم قصيدة التفعيلة إطاراً بصريّاً وأيقونيّاً
وان كانت قصيدة نثر؛ لكن ذلك لا يمنع الناقد من رصد بعض
التمفصلات العشوائية التي يقع بها أكثر شعراء قصيدة النثر تلك التي
تقع تحت تأثير الإيقاع البصريّ الخارجي للشكل الطباعيّ .

ويبدو أن تلك التmfصلات لم تأتِ من فراغ، بل تحضّرُ في النص
الشعريّ لجملة عوامل، منها ايقاعية، إذ تعملُ على مضاعفة التوترات
الإيقاعيّة والموسيقى الداخليّة، ومنها موضوعيّة وفنيّة تلك التي تعملُ
على إعادة تنظيم المقولات الشعريّة والفكريّة والمنطقيّة للخطاب
الشعريّ على وفق انساق وتشاكلات محددة تسم تجربة الشاعر بشكل
عام . (244)

وبعد ذلك يختم الناقد دراسته بتقويمٍ عامٍ لتجربة الشاعر عبر هذا الديوان؛ إذ يقول: "إنَّ الشاعر قد وفق إلى حدٍّ كبير في تحقيق مشروعه الشعريّ في هذا الديوان رصد حريّة فضاء الطبيعة المتسع، لا يوصف هذا الفضاء إكسسواراً يؤثث المكان، وليس بوصفه بنية ساكنة ومحايّدة؛ وإنما بوصفه شيئاً واعياً، مؤنساً يقف في مواجهة الذات الإنسانية في جدل ثنائيات عديدة"، (245) كان الناقد قد افاض الحديث عنها في متن الدراسة.

وبعد فإن الدراسة؛ وإن كانت مخصصة لديوان (السائر من الأيام)؛ فإنه جعله مناسبةً للحديث عن الجيل الثمانينيّ وأهم اشتغالاتهم الشعرية التي انمازوا بها عن سواهم من شعراء الأجيال السابقة، وهو يفصح عن موقف الناقد "فاضل ثامر" من الأجيال الأدبية؛ إذ يُعدها "دافعاً قوياً لدفع حركة الحداثة الشعرية في العراق إلى العراق" (246)، هذا من جانب، وأنّه جعله فرصةً للحديث عن شعر "محمد تركي نصّار" بشكل عام عبر هذا الديوان من جانب آخر.

إنَّ زئيقية القراءة النقديّة، وتعدّد مشاربها لدى "فاضل ثامر"، جعلته ينفتح على مزيج من القراءات المنسجمة، وهو أمرٌ أعلنه الناقد نفسه، وهو يتحدث عن منهجه النقدي بشكل عام، إذ إنّه لم يخف تأثره بـ "لوسيان جولدمان صاحب البنيوية التكوينية الذي حاول أن يوفق بين المنظور السوسولوجي في الرواية والتحليل النصي.. ونقاد اجتماعيين آخرين أمثال جورج لوكاش، لكن في المقابل وربما بدرجة أكبر من نقاد حداثيين أمثال رولان بارت وجيرار جينيت وتودورف وغيرهم، وقد أخذت بشكل خاص من الدراسات الحداثيّة حول علم السرد

وكذلك مبادئ الشعرية والدراسات اللسانية على طريقة فرديناند دي سوسير". (247)

تلك إذن أهم ينباع ثقافة الناقد " فاضل ثامر " الحداثويّة التي يصفها الناقد نفسه بأنّها " جزء من الوصفة السرية لمكونات رؤيتي النقدية التي ما زالت منفتحة على كل كشف ثقافي أو نقدي جديد . وبالتأكيد أنّ تلك النظرة الحديثة لمفهوم المنهج لم تكن موجودة من قبل في اشتغالات الناقد، بل هي انتقلت إليه عبر تطوير رؤيته؛ ولاسيما في حقبة الثمانينيات، والانفتاح على المناهج النقدية الحديثة وهو أمر توقف عنده د. مرشد الزبيدي إذ قال: " أعلن عن (تطعيم) أفكاره السياقيّة بأفكارٍ أخرى من الاتجاهات النقدية الحديثة؛ ولاسيما الاتجاهات البنائية والتفكيكية واتجاهات القراءة. (248)

ثمة مشكلة يؤشرها الناقد فاضل ثامر من دون أن يقصدها على الأغلب، وهي كثيراً ما تواجه الباحثين الجدد - حين يحاولون دراسة ظاهرة موضوعيّة أو فنيّة أو أسلوبية ؛ تلك التي تتمثل في عدم مقدرتهم على تحديد مكانة بعض الشعراء بين أبناء جيلهم؛ ولعلّ " عدنان الصائغ" واحد منهم؛ فهو قد يجلس بين صفتين، كما يذكر الناقد فاضل ثامر؛ فبداياته تشير إلى تأثر واضح بالجيل السبعيني الذي أخذ عنهم الميل إلى البساطة والسلاسة والابتعاد عن التعقيد والغموض من جهة، وانبهاره الكبير بتفاصيل الواقع اليومي المتمثل في مقومات القصيدة اليومية، من جهة أخرى . ويذهب الناقد بعيداً حين يربط بين تجربة الشاعر والجيل الستيني، ومن قبل الجيل الخمسيني؛ وتحديداً تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي. لا بل إنه يتحدث عن إفادة واضحة من القصيدة العربية في العصر العباسي عبر نزوعه إلى الإلتزام بهذا

الإطار الإيقاعي التطريبي للقصيدة الحدائرية في العقد السابع من القرن الماضي . (249)

لذلك لم يفصح الناقد عن الجيل الذي يمكن أن ينسب إليه؛ فقد بقي عائماً بين الأجيال التي تحدث عنها، وهناك ما يمكن أن يقال في هذا الجانب؛ ذلك أن وجود نقاط تلاق بين الشاعر والأجيال التي سبقت لا يعني تماماً أنه ينتمي إلى هذا الجيل؛ فالنقاد المحدثون - اليوم - يتحدثون عن تنصّصات كثيرة بين الشعراء المحدثين والقدماء؛ لا بل هناك من يتحدث عن أثر القصيدة القصيدة الجاهلية في فاعلية مقدمة القصيدة الحديثة ويضربون مثلاً مقدمة قصيدة أنشودة المطر للسياب، لذلك أقول ان بداية " عدنان الصائغ " مع جيل السبعينيات لا تعني أنه جزء منهم؛ لأنّ هذا الجيل له شعراؤه وبياناته التي صدرت عن أبرز شعرائه، وأعني زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وكمال سبتي وسلام كاظم وغيرهم . ولم يرد ذكر للصائغ فيها . وعليه فهو أقرب إلى الجيل الثمانيني، وحتى كلام الناقد فاضل ثامر يؤكد هذه الفرضية، حين تحدث عن قصيدته الأولى المنشورة في ديوانه الأوّل " انتظريني تحت نصب الحرية "؛ واصفاً إياها قائلاً: " قصيدة غزلية، لكن الغزل فيها يلتحم بالوطن، في نبرة تكاد (ان) تكون مشتركة لشعراء الثمانينيات آنذاك " . (250)

وفي ديوانه الثاني؛ إذ يقول " لكن الشاعر ... كبير وتجذرت تجربته بشكل أفضل مع مجيء الجيل الثمانيني الذي عاش ظروفاً سياسية وثقافية ونفسية في غاية الصعوبة . (251)

إنّ قرب الشاعر من ميسم هذا الجيل؛ لا يعني بالضرورة أنّه جزء منه؛ لكن أن تعيش في وسط جيل، نشأ وترعرع في أجواء متشابهة، وكرّس

عدداً من الإشتغالات الشعرية التي صارت دالة عليه؛ وهو امر تنبه عليه فاضل ثامر وهو يتحدث عن عدنان الصائغ؛ إذ إنه أفرد مساحةً غير قليلة للحديث عن الجيل الثماني في العراق؛ وهو أمر سأقف عليه بتأنٍ في القسم الآخر من الدراسة التي تخصصت بتلك القضايا.

لكن من المفيد ذكره - هنا - أن الناقد حاول تلمس العذر للشاعر عدنان الصائغ، الذي لم يسلم من الكتابة للنظام السياسي السابق أبان الحرب مع إيران، حين ذهب إلى القول: " لم يكن من السهل على شاعر شاب وفقير مثل عدنان الصائغ يغادر مدينته الصغيرة (الكوفة) ويعيش في بغداد المدينة الكبيرة المغرية، أن يقاوم إجراءات الشهرة والجاه والمجد والمركز الاجتماعي التي توفرها له المنابر الشعرية، وحياناً الكتابة عن الحرب، وهو موقف ظلّ يتأرجح فيه عدد غير قليل من شعراء الثمانيين الذين لم يكونوا يمتلكون رؤية واضحة ومتكاملة لإشكاليات الواقع العراقي ". (252) وقتذاك لذلك كان عدنان الصائغ، واقفاً بين صفتين وموقفه متأرجح بينهما؛ فديوانه الأول كان مقسوماً بين قصائد تنتمي إلى أدب الحرب في العراق، وأخرى تتحدث عن حالات إنسانية عامة، يمكن أن يستشف منها موقفاً رافضاً للحرب. (253)

وقد كان هذا الموقف واضحاً في ديوانه الثاني (أغنيات على جسر الكوفة) الذي نشره في مطبعة أهلية؛ إذ جاء حافلاً - والكلام لفاضل ثامر - " بقصائد ذاتية وقصائد عن الطفولة وأخرى قصائد رومانسية وهموم فردية تتعلق بتجربة الشاعر وغرته داخل المدينة الكبيرة ". (254) ومثل على ذلك، بقصيدة المقهى التي يقول فيها: (255)

كان المقهى يفرق في غيمٍ ثرثرة الرواد، وغيم سجائرهم

أنا وحدي أغرقُ في غيمٍ دمي الماطر فوق الأوراق
وخلاصة القول في هذا الديوان بالنسبة لفاضل ثامر، أنّه كان بداية
الإنّقال من القصيدة التطريبيّة إلى الإشتغال على قصائد تركيبيّة
معقدة ومطولة وتفيد إلى حدّ كبير من تقنيّة القصيدة المدورة
وقصيدة المشهد الشعري، ومثل لهذه الإنّقال بقصائد: تداعيات امام
باب القصيدة، وأغنيات لها، واحتراق اولي، وغيرها. (256) وفي احتراق
أولي يقول: (257)

أطارد ظلي في الحانات وفي الأقبية الرطبة... يتبعني
البق وضغار العسس الليليين.. سأنسى
الكدمات على وجهي المصفر، وأطلب كأساً لكن النادل
يرمقني ببرود، يطفئ آخر ضوء في حانته ويغادرني
أما مجموعته الثالثة " العصافير لا تحب الرصاص " فقد عدّها الناقدُ
بدايةً لدخوله إلى المعارضة الشعرية والثقافيّة والسياسية الصامتة؛
مستنداً على عنوان الديوان (258)، وهو عنوان إحدى قصائده التي
يقول فيها: (259)

يهبطُ الغصنُ ثانيةً

ثمَّ يصعدُ

والبلبلُ المتأرجحُ منشغلٌ بالغناء

طلقة

جثة

يقفُ الغصنُ مرتجفاً

لحظة

ثم يسكن

تصمت في الغاب

كل البلابل

طلقة

وقد عدّ الناقد هذه القصيدة " عملية إنزياح للموت: البلابل يتأنسن، هو بديل للإنسان، للجندى الذي تحيله الطلقات إلى مجرد جثة، حيث تقيم الطبيعة مأتماً جماعياً " (260) وبعد ف " في هذه القصيدة لم تعد الحرب نزهة جميلة أو محايدة أو رومانسية؛ بل أصبحت كريهة وقاتلة ومعادية للحياة والغناء والحب " (261)

وهنا يظهر بوضوح موقف الشاعر من الحرب بشكل عام؛ لكن الناقد يطالب الشاعر وشعراء جيله إعادة النظر في مواقفهم السابقة من الحرب ومن النظام السياسي السابق بشكل واضح . (262)

ولعل هذه المجموعة هي الشرارة الأولى لمواقف الجديدة التي توضحت في مجموعته الرابعة " غيمة الصمغ " التي عدّها فاضل ثامر " بداية تشكّل القصيدة المضادة والمعارضة للمؤسسة الثقافية الفاشية آنذاك في تجربة عدنان الصائغ " . (263)

وفنياً إن قصائد هذه المجموعة " تكتنز بالدلالة المخبأة؛ لكن المشعة في الوقت ذاته، وهي تطور لغتها الخاصة، وبنيتها المعمارية التي ستمهد الطريق أمام قصيدة طويلة ذات منحنى ملحمي مثل " نشيد أوروك " التي صدرت لاحقاً عام 1996م بعد التحاقه بالمنفى " . (264)

ويحسن بنا أن نختم هذه الدراسة بخاتمة الناقد نفسه؛ إذ يقول: إنّ تجربة عدنان الصائغ هي ليست تجربة استثنائية بالنسبة لشعراء السبعينيات والثمانينيات؛ بل هي تجربة نموذجية وحيّة، إنها تجربة

شاعر عراقي وجد نفسه وهو في قماط التجربة الشعرية المبكرة ملفوفاً
بالكاكي ومحاطاً يعويل صافرات الإنذار والطائرات والرصاص، فراح يجمع
ما تساقط منى عمره الغض مثلما يجمع قطع الشظايا " (265).

المبحث الرابع الجيل التسعيني وما بعده

على الرغم من اشارات الناقد المتكرر لشعر التسعينات في العراق، وأحاديثه التي نسمعها في قبة الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، فإننا لم نجد دراسة خالصة لوجه شعراء التسعينيات، سوى دراسة فريدة خصَّ بها تجربة " عارف الساعدي الشعرية" ومراحل تطوره الشعري التي نقف عندها، فيما بعد،

فمن بين الإشارات التي ورد فيها ذكر الشعر التسعيني، قوله - في دراسة له خصَّ بها " التجويل وهاجس التفرد والخصوصية في الشعر"، (266) وهو يؤشر الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد من جلبابها جيل التسعينيات "لقد عانى جيل التسعينيات الكثير وتحمل المزيد من المعاناة والتمزق والألم، وكان الشاعر التسعيني يعبرُ أحياناً بصورة غير مباشرة عن رفضه للحرب والدمار ولسياسة النظام الاستبدادي بصورة غير مباشرة أو عن طريق الرمز والصمت وأحياناً من خلال البحث عن فضاءات نظيفة لا تلوثها محرقة الحرب والحصار والتعسف". (267)

وفي إشارة أخرى يذكر الناقد أن هناك إسرافاً - لدى شعراء التسعينيات - " في إعادة إنتاج الصور العبثية والسريالية، وتوسلاً بالشكل الخارجي والصبري عبر عودة لبعض الأشكال الهندسية والترسيمات الخطية والكتابية والرموز الصورية والتشكيلية". (268)

لعل في قوله الناقد فاضل ثامر، بعض اللبس، ربما يقصد تجربة الثمانينين، لأن الشاعر التسعيني، أعاد للقعيدة الحديثة بهاءها،

وأرجعها إلى المنطقة التي اشتغل عليها السبعينيون، ولذلك راح الكلام يتردد عن القصيدة اليومية، والواقع، واستقطاب السرد، وما إلى ذلك من تنوعات في جسد القصيدة الحديثة. فشعار تثوير اللغة اشتغل عليه الثمانينيون أكثر من غيرهم، أما التسعينيون فلم يكن ذلك الشعار إلا جزءاً يسيراً من عنايتهم.

ولكن ذلك، لا يمنع من الحديث عن اتجاه تجريبي في شعر التسعينيات؛ "فالشاعر التسعيني الشاب - والكلام للناقد - يحسُّ برغبة في أن يتخلص من إرث ثقيل من الإلتزامات الخارجية والداخلية التي كانت تحد من إمكاناته الذاتية في التعبير، وهو في هذا لا يكرر موقف الشاعر الستيني في هذه النقطة؛ ولكنه يلتقي معه في بعض النوازع والرغبات والأهداف؛ لهذا يبدو لنا الشاعر التجريبي اليوم متمرداً ورافضاً وهو يحملُ راية التجريب المتطرف هذا وكأنه يريد بذلك أن يؤكد شخصيته الذاتية وانسلاخه عن سلالة الشعراء الآخرين والتقاليد الشعرية المعترف بها". (269).

فحديث الناقد عن النص "تؤكد قولِي بان الناقد يشير إلى شعر التسعينيات، وهو يعني شعر الثمانينيات؛ لأنَّ قصيدة النص - إنْ صَحَّت التسميَّة - انتعشت على يد شعراء الثمانينيات؛ ولاسيَّما وسام هاشم، الذي وقف الناقد عند تجربته في مناسبتين، مرَّ ذكرُها في موضعها من هذا الدراسة.

ونعود لدراسة الناقد حول تجربة عارف الساعدي، التي حاول أن ينظر لها نظرة كليَّة على غرار أكثر دراساته التي يتناول التجربة الشعرية. ويبدو أن ذلك هو جزء من أسلوبية الشاعر في تناول التجربة الشعرية.

وعلى أيّة حال، فإنّ الناقد، بما عرف عنه من صرامة نقدية، لا يخفى
احيازه إلى مشاريع الحداثة الشعرية، وعدم ميله إلى قراءة الشعر
العمودي " انظرُ بريبةٍ إلى طاقة القصيدة العمودية؛ بسبب انطوائها على
الكثير من القيم والمكونات والأصول التقليدية، فضلاً عن بنيتها
السيمترية، واتكائها على القافية والموسيقى الخارجية" (270)
لكن لا يخفي تعاطفه مع قصيدة عارف الساعدي العمودية التي
خرجت من عباءة قصيدة شعر الحديثة، لكن تعاطفه هذا، لم يبد
موقفه الثابت من قصيدة العمود، ومنها قصيدة شعر، التي يتحفظ على
تسميتها؛ إذ لم يجد كما يقول " منحى متميزاً يستحق هذه التسمية إلا
في محاولات محدودة". (271).

وبالعودة إلى تجربة عارف الساعدي؛ فإن الناقد لا يبرئه من الوقوع
في فخ الأخطاء الجسام للشعراء العموديين من مثل: القافية، والتقليد
والرتابة والبلاغة الميته. ولعلّ أهم ما رصده في تجربته، هو الإنسيابية
التي تتدفق بها قصيدته، وربما كانت قصيدته " ما لم يقله الرسام"
سبباً في تلك الرؤية النقدية التي لم يخف الناقد إعجابه بها؛ إذ يصف
شعوره بإزائها " بأنّي أمام قصيدة حدائثية مبنى ومعنى". (272).
ويعلّل ذلك بأنّ لم يشعر بثقل القافية، ولا بسيمترية البيت
الشعري، لما تنطوي عليه القصيدة من توظيف للصورة الشعرية المركبة
والنامية التي تتحرك على امتداد القصيدة. (273)

يمثل لذلك، بقول الشاعر (274)

رسمت غيماً ولم ارسم له مطر

لكنه كسر اللوحات وانهمرا

وفرز الماء طينا كان مختبئاً
في لوحتي ناظراً في صمته المطر
وبعد أن يَمَرَّ على القصيدة صورةً صورةً، يَخْلصُ إلى القولِ " بمثل
هذه السيولة تتدفقُ صور القصيدة الحداثيّة دون أن تشعر لحظة أنك
تقرأ قصيدة مكتوبة على طريقة الشعر العمودي او التفعيلة". (275)
وعلى ذلك النهج والسيولة تجري قصائد: " الشمس في بغداد تعني
حزن أمي"، و"قصيدة" عندما ينفد الكلام " و" مدونة الرمل " و" أول أيام
الخلق " – كما يقولُ النَّاقِدُ- لكن من جهةٍ أخرى، يعيب على قصائد
أخرى، التي وسماها بالثقيلة؛ إذ تبدو " مثل عظم ناتي، فهي قاسية
ورتيبة وثقيلة، منها على سبيل المثال: هذا هو الأرض، قلق، وطيبة،
واذكريني التي وجد فيها لعباً لفظياً تقليدياً، (276)

وفيهما يقول (277)

اذكريني فإن فجري طفل
والأغاني على شفاهي رمل
والتفاصيل فوق ظلي ظل
كيف أمشي وفوق ظلي ظل

ولهذا فهو يعد ديوان الشاعر " عمره الماء " اللحظة الحقيقيّة التي
راحت فيها تجربة الشاعر بالتفجر والنضج بعد مرحلة ظلّ فيها يغازلُ
فيها الذات والطفولة والحب والمرأة، بشيء كبير من الرومانسيّة؛ لكنه
بدأ بالنضج الفكري والعاطفي والرؤيوي تدريجياً في هذا الديوان وراح
ينتقل نحو لحظة الوعي البرهاني الذي سوف يتضح لاحقاً في ديوانيه
اللاحقين " جرة الأسئلة"، و"مدونات" اللذين يشكلان لحظة النضج الكبرى
في مسيرته الشعريّة. (278)

لكن ما الذي جعل "عارف الساعدي" يدخل في مزاج ناقد حداثوي؛ لا يرى إلا قصيدة الرواد ومن جاء بعدهم من الأجيال اللاحقة شعراً، يستحق المعايينة؟ بل إنّه حتى وهو يتحدث عن عارف الساعدي؛ فإنّه يعيب على زملائه من شعراء قصيدة شعر" تلك اللغة المججلة والمعجميّة، وتلك التراكيب البلاغيّة واللسانيّة التي عفا عليها الزمن، زمن الشعر على الأقل". (279)

الجواب على ذلك، نجده عند الناقد نفسه، الذي يجد نقطة انطلاق الشاعر تكمن في محاولته مفارقة " اللغة البلاغيّة والإستعاريّة والمعجميّة والتراثيّة الفخمة، واعتمد لغة شعريّة بسيطة، ربما تضارع لغة الحياة اليومية". (280) وهي من اشتراطات قصيدة الحداثة لديه .
أما النقطة المحوريّة في هذه الدراسة، فتدور حول التحول الكبير في رؤيا الشاعر، تلك التي اجترح لها الناقد تسمية " اللحظة البرهانيّة" التي عبرت عنها تجربته في ديوانيه: جرة أسئلة، ومدونات، إذ حاول فيهما الخروج " من قماط العرفاني نحو حريّة أكبر في الوعي والتأمل والتعامل مع مفردات الحياة والوجود والتأريخ". (281)
ويمثل على ذلك التطور، بقصيدة " جرة أسئلة" التي تسمّى الديوان باسمها، إذ يُعَدّها

بداية الصراع الداخلي بين لحظتين: العرفانيّة والبرهانيّة، ومن خلال إطلاق سيل من الأسئلة الإشكاليّة التي أُرقت ووعي الشاعر ومزقته لفترة طويلة". (282). وفيها يقول: (283)

ساعترف الآن

إنني كسرت على بابكم

جرة الأسئلة

ياه
أشكُّ وأؤمن

ويواصل الناقدُ تتبع تلك الثيمة في ديوانه المذكور عبر قصائد أخرى، ليصل إلى القول: " إذا ما كانت هذه القصائد الأربع مبنًى ومعنى وتكويناً وإيقاعاً مفعمةً بنزوع حدائهي واضح؛ فإن قصيدة " أول أيام الخلق " التي تنتمي لمرحلة " قصيدة شعر " التسعينية الحديثة تلامس هذه الرؤيا أيضاً" (284). كما هي الحال في قصيدة العرفان، التي " يعيد فيها الشاعر صياغة حكاية الطوفان شعرياً، التي يأخذ على الشاعر أنه لم يجعل العتاب والرجاء هما الأساس، وراح يبدي الابن بهيئة المقتنع بالطوفان، وأنه يقبل ان ينتظر سفينة أخرى، لأن ذلك برأبي الناقد "يكسر أفق توقع القارئ، ويضعف من نزعة التمرد والرفض والمشاكسة في القصيدة. (285)

ومن جانب آخر، يرى الناقدُ أن ما وصل إليه الشاعرُ في ديوانه " مدونات " كان تطوراً منطقياً، واعني تطويراً للمحور الذاتي الذي يتمثل في الإنغماس في الهموم الإنسانية والأسرية والاجتماعية اليومية الصغيرة والعبارة من خلال استقرار تفاصيل الحياة اليومية " الذي تكرر في عدد من قصائد " جرة أسئلة ومنها: " اعتذار، والصديق الوحيد، ومرثية لصديق حي، وهامش، ومدن ضيقة، ومنسيون ". (286)

وكان من نتيجة ذلك الانغماس، ان توجه الشاعر صوب المشهد الشعري والمفارقة والذاكرة (ل) يكرس... ببراءة مقومات شعرية جديدة، خالقاً مفهوماً جديداً للغة الشعرية لا يتقصد فيها الإستعارة والصور المجازية البليغة، والمفردة المججلة". (287)

وهو ما جعله قريباً من جروف الحداثة؛ لأنه صار " يحاذي المفهوم الحداثي لبنية القصيدة المهموسة والقصيدة /الصورة والقصيدة المشهد، والقصيدة / الحوار، وقد تلمس الناقد هذه الرؤيا في قصيدة " لماذا" التي عدها الناقد بياناً لمفهوم اللغة الشعرية التي ينشدها". (288) التي يقول فيها (289)

لماذا نشد الكلام طويلاً
ونغسلُ أحرفه المفزعة
لماذا الكنايات في بابنا
ولماذا البلاغة في الأمتعة
ولماذا ندور على حزننا
ونلم استعاراته المفجعة

وما أن نصل إلى "مدونات" حتى يجد الناقد أن الشاعر ينغمر في أجواء القصيدة اليوميّة؛ ولاسيما في قصيدة "مدونة الحياة- مشغول التي تكشف عن حس حميمي بالحياة اليوميّة ومشاغلها الصغيرة" (290)؛ إذ يقول: (291)

مشغول
مشغول
مشغول
دائماً أرددها
فانا مشغول جداً
مشغول بإيصال اطفالي إلى المدرسة
ومشغول بعودتهم إلى البيت

وبعد استعراض هذه القصيدة، يجد الناقد فيها، وفي غيرها من قصائده السابقة" الخوف من الزمن والشيخوخة والصمت والعزلة". (292).

أما ما أطلق عليه الناقد بالوعي البرهاني المتسائل والمشاكش، فإنه يظهر في "مدونات" كلها، وبشكل كبير في "مدونة إعرابي" و"مدونة الرمل" و"مدونة العاشق". ففي قصيدة مدونة إعرابي - كما يذكر الناقد - تنبثق لحظة التحريض البرهاني منذ البداية، من خلال المقارنة، والعودة إلى لحظة تأريخية غابرة" إذ يرتدي الشاعر قناع إعرابي يدعي انه لم يمت بعد". (293)

كما أن الناقد على عادته في معاينة النصوص الشعرية لا يترك أمراً إلا وأشار له إشارة مهمة، لذا نجده يفتح في هذه الدراسة على أكثر من منهج نقدي؛ ليلمّ بالموضوع من كل أطرافه. ولذا تراه يقف على ثيمة الأساس في هذا الديوان التي تتمثل بثنائية الموت والحياة؛ ولا سيما في "مدونة الرمل" و"مدونة الموت"؛ إذ يوظف فيهما لحظة الموت بطريقة لا تخلو من حسّ غرائبي وفنطازي. (294) وأخيراً يخلص الناقد إلى أن عارف الساعدي في كل ماكتب، ذلك الشاعر/ الطفل الذي يتلقف الأشياء والأسئلة كأنه يراها أو يتعرف عليها للوهلة الأولى، ليحقق بكاره التجربة وبرائتها". (295)

وبعد ذلك، يمكن: إن الناقد كان منصفاً في تقويم تجربة الساعدي، وعدّه مثلاً لأنموذج قصيدة شعر، التي لم تتخلص بحسب الناقد من قيم القصيدة التقليدية، ولا سيما قيد القافية واللغة المعجمية التي تحد من التواصل مع الشاعر، وتجعل عملية تلقيها إشكالية بحدّ ذاتها.

كما من المهم القول : إنَّ معاينة التجربة كلها تتيح للشاعر فرصة إصدار الاحكام النقدية، بيسر، وتجعل الناقد مهياً لوضع الشاعر في المكانة التي يستحقها. فضلاً عن ذلك توسيع دائرة المنهج الذي يستظل به الناقد، يعود في آحايين كثيرة إلى المتن الشعري نفسه، فالناقد لأول مرة يجد نفسه في مواجهة القصيدة العمودية بنسختها المحدثة، لذلك فهو يحتاج إلى الحديث عن الصورة الشعرية، وعن اللغة الشعرية، والموضوعات، وهي امور كثيراً ما تأخذ من عناية الناقد .

هوامش الفصل الاول

- (1) : ينظر : شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي : 45-48.
- (2) : المصدر نفسه : 47
- (3) : نفسه : 47 .
- (4) : نفسه 48 .
- (5) : ينظر : رهانات شعراء الحداثة، (مخطوط) أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة -قصيدة "انشودة المطر" للسياب أنموذجا : 14-30 .
- (6) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة بغداد 1975م : 265
- (7) : م.ن : 315 .
- (8) : ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة - بيروت، 1971م : 415 .
- (9) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 216 .
- (10) : ينظر : شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، بغداد، 2012م : 49-85 .
- (11) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 260 .
- (12) : م.ن : 260 .
- (13) : م.ن : 261 .
- (14) : م.ن : 264 .
- (15) : الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م . 296 .
- (16) : يتظر : 296 .

- (17) : ينظر : م.ن : 297 .
- (18) : ينظر : م.ن : 298 .
- (19) : م.ن : 299 .
- (20) : م.ن : 300 .
- (21) : م.ن : 301 .
- (22) : م.ن : 302 .
- (23) : م.ن : 307 .
- (24) : م.ن : المعلم، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية، وزارة الاعلام،
بغداد، 1986م : 13 .
- (25) : ينظر : م.ن : 308 .
- (26) : م.ن : 308 .
- (27) : م.ن : 310 .
- (28) : م.ن : 308 .
- (29) : م.ن : 314 .
- (30) : ينظر : م.ن : 320 .
- (31) : ينظر : م.ن : 320 .
- (32) : اللغة الثانية، في إشكالية المنهج النظرية والمصطلحات، دار
ميزوبوتاميا، بغداد، 2013م : 15 .
- (33) : ينظر : م.ن : 324 - 325 .
- (34) : م.ن : 325 .
- (35) : م.ن : 330 .
- (36) : م.ن : 330 .

- (37) : م.ن : 26 .
- (38) : م.ن : 27 .
- (39) : م.ن : 27 .
- (40) : المعلم : 13 .
- (41) : م.ن : 27 .
- (42) : م.ن : 28 .
- (43) : م.ن : 29 .
- (44) : م.ن : ينظر : الصوت الآخر : 7-17 ، واللغة الثانية : 238 .
- (45) : ينظر : م.ن : 62 .
- (46) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 183 .
- (47) : ينظر م.ن : 183-194 .
- (48) : م.ن : 184 .
- (49) : م.ن : 185 .
- (50) : م.ن : 186 .
- (51) : م.ن : 194 .
- (52) : ينظر : م.ن : 195 .
- (53) : م.ن : 200 .
- (54) : م.ن : 201 .
- (55) : ينظر : م.ن : 204 .
- (56) : م.ن : 208 .
- (57) : م.ن : 208 .

- (58): الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م :30، وينظر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر :209 .
- (59): معالم جديدة في أدبنا المعاصر :211 .
- (60): ينظر : م.ن :214 .
- (61): ينظر : م.ن :216 .
- (62): م.ن :220 .
- (63): ينظر م.ن :220 .
- (64): رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، عرّاب القلق والعزلة والكآبة:75 .
- (65): م.ن :75 .
- (66): م.ن :76 .
- (67): م.ن :76 .
- (68): السنوات اللقيطة، دار المدى، دمشق، بيروت، 2003م :31 .
- (69): رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، فوزي كريم : عرّاب القلق والعزلة والكآبة:77 .
- (70): م.ن :79 .
- (71): م.ن :79 .
- (72): م.ن :79 .
- (73): م.ن :79 .
- (74): م.ن :80 .
- (75): م.ن :88 .

- (76): م.ن: 88 .
- (77): م.ن: 91 .
- (78): م.ن (مخطوط)، فاضل العزاوي : عراب الحداثة الشعرية
الستينية: 191-192 .
- (79): ينظر : م.ن: 192 .
- (80): م.ن: 192 .
- (81): م.ن: 193 .
- (82): م.ن: 193 .
- (83): ينظر: 194 .
- (84): م.ن: 197 .
- (85): م.ن: 198 .
- (86): م.ن: 201 .
- (87): م.ن: 201 .
- (88): م.ن: 201 .
- (89): م.ن: 201 .
- (90): الأعمال الشعرية : 1 / 15 .
- (91): رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، فاضل العزاوي : عراب الحداثة
الشعرية الستينية: 205 .
- (92): المتوالية القصصية جنساً قصصياً، د.تائر العذاري، 10 جريدة البيئة
الجديدة، آيار، 2016م .
- (93): رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، فاضل العزاوي : عراب الحداثة
الشعرية الستينية : 205 .

- (94) : م.ن : 205 .
- (95) : الأعمال الشعرية : 235/1 .
- (96) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط) ، فاضل العزاوي : عراب الحداثة الشعرية الستينية : 206 .
- (97) : م.ن : 210 .
- (98) : م.ن : 212 .
- (99) : م.ن : 213 .
- (100) : الأعمال الشعرية : 15/1 .
- (101) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط) ، فاضل العزاوي : عراب الحداثة الشعرية الستينية : 214 .
- (102) : م.ن . وينظر : الأعمال الشعرية ، ج1 ، فاضل العزاوي ، منشورات الجمل ، كولونيا – ألمانيا – بغداد 2007 : 419 /1 .
- (103) : م.ن : 216 .
- (104) : الأعمال الشعرية ، فاضل العزاوي : 419 /1 .
- (105) : ينظر : رهانات الحداثة (مخطوط) ، فاضل العزاوي : عراب الحداثة الشعرية الستينية : 217 .
- (106) : م.ن : 217 .
- (107) : م.ن : 224 .
- (108) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 222 .
- (109) : ينظر : م.ن : 222 .
- (110) : م.ن : 223 .
- (111) : ينظر : م.ن : 234 .

- (112) : ينظر : الملكة والمتسول، حسب الشيخ جعفر : وينظر : معالم
جديدة في أدبنا المعاصر :240 .
- (113) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر :241 .
- (114) : م.ن : 241 .
- (115) : م.ن :242 .
- (116) : م.ن : 254 .
- (117) : م.ن : 255 .
- (118) : شعر:256 .
- (119) : م.ن : 258 .
- (120) : م.ن : 259 .
- (121) : شعر الحداثة : 218 .
- (122) : م.ن : 219 .
- (123) : م.ن : 219 .
- (124) : غزاة الصبا، كاظم الحجاج، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمّان،
1999م، قصيدة (سيناريو موت جندي في أرض أخرى)، ينظر : شعر
الحداثة : 220 .
- (125) : م.ن، وينظر : شعر الحداثة:221 .
- (126) : م.ن، وينظر : شعر الحداثة : 222 .
- (127) : شعر الحداثة:223 .
- (128) : م.ن : 223 .
- (129) : م.ن : 224 .
- (130) : م.ن : 225 .

- (131) م.ن: 227 .
- (132) : شعر الحداثة: 228 .
- (133) م.ن: 205 .
- (134) : ينظر : م.ن: 206 .
- (135) م.ن: 207 .
- (136) - - الأعمال الشعرية م/2، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م: 136، وينظر : شعر الحداثة: 207 .
- (137) م.ن: 249 . وينظر م.ن: 208
- (138) : ينظر : شعر الحداثة : 212 .
- (139) م.ن: 214 .
- (140) م.ن: 24 .
- (141) م.ن: 231 .
- (142) م.ن: 232 .
- (143) م.ن: 232 .
- (144) : الشعراء يهجون الملوك، نبيل ياسين، بغداد، 1978م . وينظر :
شعر الحداثة: 232 .
- (145) : شعر : ينظر : م.ن: 233 نفسه 234
- (146) : شعر الحداثة: نفسه 234
- (147) م.ن: 241 .
- (148) م.ن: 236 .
- (149) م.ن: 236 .
- (150) م.ن: 236 .

- (151) : م.ن : 237 .
- (152) : الشعراء يهجون الملوك، وينظر : شعر الحداثة : 237 .
- (153) : ينظر م.ن : 239
- (154) : ينظر : م.ن : 240 .
- (155) : م.ن : 240 .
- (156) : شعر الحداثة : 97 .
- (157) : ينظر : م.ن : 97 .
- (158) : م.ن : 97 .
- (159) : م.ن : 105 .
- (160) : م.ن : 105 .
- (161) : ينظر : م.ن : 243 .
- (162) : مواجهات الصوت القادم دراسات في شعر السبعينات، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م : 27 .
- (163) : الصوت الآخر : 333 .
- (164) : م.ن : 334 .
- (165) : م.ن : 334 .
- (166) : م.ن : 334 .
- (167) : ينظر : م.ن : 334 .
- (168) : ينظر : م.ن : 336 .
- (169) : ينظر : م.ن :
- (170) : م.ن : 246 .
- (171) : م.ن : 248 .

- (172) : ينظر م.ن : 357 .
- (173) : ينظر م.ن : 358 .
- (174) : م.ن : 357 .
- (175) : شعر الحداثة : 134 .
- (176) : سهول في قفص، قصيدة المحامي، ينظر شعر الحداثة : 136 .
- (177) : شعر الحداثة : 139 .
- (178) : ينظر : سهول في قفص، وسام هاشم، منشورات مجلة أسفار عدد (4)، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1994م (قصيدة المماحي)، شعر الحداثة : 139 .
- (179) : شعر الحداثة : 142 .
- (180) : م.ن : 142 .
- (181) : م.ن : 144 .
- (182) : م.ن : 150 .
- (183) : ينظر : اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي، بغداد، 1993م .
- (184) : شعر الحداثة : 171 .
- (185) : م.ن : 171 .
- (186) : ينظر : م.ن : 172 .
- (187) : ينظر 172 .
- (188) : ينظر : م.ن : 173 . واليد تكتشف، قصيدة (صداقات بلال) .
- (189) : م.ن : 173 .
- (190) : اليد تكتشف، وينظر : شعر الحداثة : 177 .
- (191) : شعر الحداثة : 176 .

- (192) : ينظر : م.ن: 177 . وينظر : اليد تكتشف قصيدة (الملائكة بين قوسين) .
- (193) : م.ن: 177 .
- (194) : م.ن: 179 .
- (195) : م.ن: 180 .
- (196) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف في ديوان "حين تمضي حراً": 104 .
- (197) : م.ن: 104 .
- (198) : م.ن: 105 .
- (199) : ينظر : م.ن: 105 .
- (200) : م.ن: 106 .
- (201) : حين يمضي حراً: 11 .
- (202) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف في ديوان "حين يمضي حراً": 107 .
- (203) : حينما يمضي حراً، عبد الزهرة زكي، دار الروسم، بغداد، 2015م: 44 .
- (204) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف في ديوان "حين تمضي حراً": 107 .
- (205) : حين يمضي حراً: 71 .
- (206) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف في ديوان "حين تمضي حراً": 108 .
- (207) : حين يمضي حراً: 108 .

- (208) : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط)، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف في ديوان "حين تمضي حراً" :109 .
- (209) : شعر الحداثة :182 .
- (210) : م.ن : 183 .
- (211) : ينظر : م.ن : 183 .
- (212) : ينظر : م.ن : 184 .
- (213) : المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، ط1، بغداد، من منشورات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013م :2/ 339 .
- (214) : ينظر : شعر الحداثة : 186 .
- (215) : م.ن : 192 وينظر : المجموعة الكاملة :2/ 408 .
- (216) : م.ن : 193، وينظر : المجموعة الكاملة :2/ 419 .
- (217) : م.ن : 194 .
- (218) : م.ن : 196 .
- (219) : م.ن : 197 .
- (220) : ينظر : م.ن : 198 .
- (221) : م.ن : 198-199 .
- (222) : ينظر : م.ن : 154 .
- (223) : م.ن : 155 .
- (224) : يتظر : ديوان ، قصيدة حبّة خردل :
- (225) : ينظر : شعر الحداثة : 160 .
- (226) : م.ن : 169 .
- (227) : م.ن : 115 .

- (228) : ينظر : م.ن : 115 .
- (229) : م.ن : 116 .
- (230) : السائر من الأيام، قصيدة أشجار .
- (231) : م.ن : 117 .
- (232) : السائر من الأيام، قصيدة أشجار .
- (233) : شعر الحداثة : 118 .
- (234) : السائر من الأيام، قصيدة فراشات .
- (235) : شعر الحداثة : 118 .
- (236) : م.ن : 120 .
- (237) : م.ن : 120 .
- (238) : ينظر : م.ن : 120-121 .
- (239) : السائر من الأيام، قصيدة ثلوج .
- (240) : شعر الحداثة : ينظر 122 .
- (241) : م.ن : 122 .
- (242) : م.ن : 123 .
- (243) : م.ن : 124 .
- (244) : ينظر : م.ن : 244 .
- (245) : م.ن : 128 .
- (246) : م.ن : 99 .
- (247) : فاضل ثامر : لست راضياً عن تجربتي النقدية، حوار، جريدة الخليج يوم 2012/7/9م .

- (248): اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د. مرشد الزبيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م:
- (249): ينظر: شعر الحداثة: 243-244.
- (250): م.ن: 244.
- (251): م.ن: 245.
- (252): م.ن: 246.
- (253): ينظر: م.ن: 246.
- (254): م.ن: 246. اغنيات على جسر الكوفة، عدنان الصائغ، بغداد، 1986م: 44. (255)
- (256): شعر الحداثة: 247.
- (257): أغنيات على جسر الكوفة، قصيدة احتراق أولي: 49.
- (258): شعر الحداثة:
- (259): العصافير لا تحب الرصاص، عدنان الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة: وينظر: شعر الحداثة: 248.
- (260): شعر الحداثة: 249.
- (261): م.ن: 249.
- (262): م.ن: 249.
- (263): م.ن: 249.
- (264): م.ن: 250.
- (265): م.ن: 254.
- (266): م.ن: 89-99.
- (267): م.ن: 98.

- (268) : م.ن: 405 .
- (269) : م.ن: 407 .
- (270) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر ، قراءة في تجربة الشاعر
عارف الساعدي، مجلة الأقلام، العدد الثالث، السنة الحادية والخمسون، آب -
2016م :18 .
- (271) : م.ن: 19 .
- (272) : م.ن: 19 .
- (273) : م.ن: 19 .
- (274) : عمره الماء، عارف الساعدي، دار نخيل عراقي، بغداد،
2009م :7 .
- (275) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 20 .
- (276) : م.ن: 20 .
- (277) : عمره الماء:19 .
- (278) : ينظر : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر :20- 21 .
- (279) : م.ن: 21 .
- (280) : م.ن: 21 .
- (281) : م.ن: 21 .
- (282) : م.ن: 21 .
- (283) : جرة الاسئلة :22 .
- (284) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 22 .
- (285) : ينظر : م.ن: 23 .
- (286) : م.ن: 23 .

- (287) : م.ن:24 .
- (288) : ينظر : م.ن : 24 .
- (289) : جرة اسئلة : 66 .
- (290) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 24 .
- (291) : مدونات:55 .
- (292) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 25 .
- (293) : م.ن:25 .
- (294) : ينظر : م.ن : 26 .
- (295) : م.ن:27 .

الفصل الثاني القضايا النقدية

توقف الناقد فاضل ثامر عبر مسيرته النقدية أمام عدد غير قليل من القضايا الشعرية والنقدية؛ مؤسساً لها، ومنظراً؛ إذ كان متابعاً لمعظم المستجدات النقدية، وهو أمر يحسب للناقد الذي تفرغ للعمل النقدي، ولم يسوّق نفسه للكتابة في المجال الابداعي؛ فهو حتى في المجال الآخر الذي أبدع فيه، (الترجمة)؛ كان دائماً ما يتوقف عند الأشياء التي تخصُّ اشتغالاته النقدية، وترفع من جهده النقدي إلى درجات متقدمة.

ولأن الناقد كان ولوعاً وشغوفاً في رصد كل ما هو مثير وجديد في مضمار النقد؛ فقد تعدد تلك القضايا وتنوعت، فبعضها يتعلق بظواهر شعرية، وأخرى يتعلق بالظواهر النقدية؛ ولذلك آثرت أن ابتدأ بقدم هذه القضية، واهميتها في مجمل اشتغالاته؛ وشيوعه في الخطاب النقدي العربي، ومنه العراقي بطبيعة الحال؛ وفمن بين هذا القضايا: الغموض، والتمفصل والقناع، والقصيدة الدرامية، وقصيدة المشهد الشعري، وقصيدة الشعر.

المبحث الأول الغموض

قضية الغموض واحدة من القضايا النقدية التي لفتت انتباه النقاد، منذ ظهور الشعر الجديد، حتى بدت التهم تلقى جزافاً من هذا الناقد، أو من ذاك، لذلك سخر كثير من النقاد أقلامهم للدفاع عن الشعر الجديد، ورد تهم الغموض عنه، أو تسويغ هذا الغموض. حتى صارت معضلة كبيرة أمام النقاد والمتلقين في آن واحد؛ ولاسيما حين شاعت في الوسط الأدبي ضرورة ان يكون الأدب والفن عموماً في خدمة الجماهير، ويكون سلاحاً بيد الشاعر للدفاع عن قيم الخير والجمال والإنسانية.

وقد أخذت هذه القضية اهتماماً منقطع النظير، وراحت الصحف والمجلات والتجمعات، تناقش هذه القضية، من كل الوجوه.

ومن بين هذه الدراسات التي ناقشت مشكلة الغموض، دراسة الناقد فاضل ثامر (حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد)، (1) التي حاول فيها تشخيص المسوغات والعوامل التي أدت الى الغموض في الشعر العالمي، ومن ثم بيان امكانية تطبيقها على الظاهرة ذاتها في الشعر العربي الحديث.

وعلى طريقة الناقد في رصد الظاهرة التي يسلط عليها الأضواء، فإنه راح يبحث عن جذورها في التراثين العربي والعالمي، مبتدئاً بالشعر الأوربي، إذ وجد أن اتجاهات كثيرة قد اسرفت في هذه الظاهرة، وذلك بسبب الظروف التاريخية التي تشكل فيها وعي الشاعر الغربي وتكامل وعيه. (2) فضلاً عن ذلك، فقد رأى " أن الاضطراب والتمزق الذي ساد نتائج بعض الشعراء الأوربيين يعكس الفوضى والاضطراب

والتمزق الذي يجتاح الكيان العام للمجتمع الرأسمالي والتخبط في إدراك حركة الواقع المذكور". (3)

وبسبب ذلك فإن الناقد يرفض كلياً، تطبيق تلك المسوغات على أدبنا الحديث؛ لأن عوامل ولادة الشاعر العربي الحديث، مغايرة تماماً، إذ إنّه " ولد في غمرة النضال المتصاعد الذي تخوضه الشعوب العربيّة وخلال تحولات اجتماعية عميقة طرأت في وضع المجتمع العربي، وتميّز بارتباطه العميق والأصيل بقضيّة الحياة والشعب والإنسانيّة". (4)

لذلك لم يكن أمام الناقد سوى البحث عن اشكاليّة هذه الظاهرة " في داخل القصيدة العربيّة الجديدة، وفي وضع الجمهور ومختلف المؤثرات الفكرية والحضارية الأخرى". (5)

ففي مسعى الشاعر الحديث في تطوير القصيدة، وتجاوز كلاسيكيتها إلى كتابة القصيدة الرومانسية، فإنه تحول لدى بعض الشعراء إلى عامل تشتت وارتباك وتعقيد وغموض وضبابية، ربما بسبب البناء الجديد للقصيدة الغنائية الذي يعدّ معقداً عند مقارنته بالقصيدة الكلاسيكية، فضلاً عن استعمال التقانات الجديدة بشكل مفتعل، يحوّل القصيدة إلى بناء فضفاض، يفتقر للوضوح، ولعل رغبة الشاعر في حشد عدد من الصور المتنافرة في قصائده، من دون حاجة فنيّة وحياتيّة، جعلها تفرق في ضباب كثيف خانق، ولّد مصداق كثيرة بينه وبين المتلقي. (6) ويمثل على ذلك، باتجاه الشاعر صوب الأسطورة بوصفه تكتيكاً حديثاً لجأ إليه للتعبير عن التجارب الحياتيّة المعاصرة، لكنه تحوّل إلى واسطة لهرب الشاعر من الواقع الاجتماعي، ومن ثمّ انعزاله عن الحياة. ونزوع إلى الماضي السحيق، والعيش في عالم الحلم واللاوعي، والذات المغلقة. في حين كان عليه استخلاص القيم والرموز الانسانيّة من

التراث الميثولوجي والفلكلوري، واعدة بعث الاسطورة من الداخل للتعبير عن الحياة بكلّ ضروبها. ويفهم من كلام الناقد، أنه يعزو الغموض في القصيدة إلى التعامل غير الصحيح في توظيف الأسطورة، التعامل الذي وصفه بغير الناضج والافتعال في استعمالها التي يتورط بعض الشعراء في محاولة تقليد بعض النماذج الشعرية العالمية". (7)

وثمة عامل آخر كان وراء الغموض في القصيدة هو غوص الشاعر إلى الأعماق الداخلية للانسان ليكتشف طبيعة الصراعات الداخلية للنفس البشرية، هذا التناول للعالم الداخلي قد حدد زاوية نظر جديدة للرؤية، مما انعكس على البناء والتكنيك للقصيدة الجديدة، وهو أفق جديد في الشعر العربي، لكن تحول في بعض النماذج الشعرية إلى تشكيلة غريبة من الالفاظ الغامضة، والتراكيب المعقدة التي يعجز العقل الانساني استيعابها. (8)

ويواصل تتبع هذه العوامل التي بسببها وجد الغموض طريقه للقصيدة العربية، هو الإسراف المفتعل للاتجاهات الشعرية العالمية على حساب الخيال الشعري الذي يؤدي قطع الصلة بالواقع التاريخي والتجربة، ويؤدي إلى التحليق في عوالم الخيال والطبيعة والعوالم اللامرئية، هو أمر ينافي ذوق العصر وحساسيته. لذلك يدعو الناقد إلى ايجاد توازن بين الخيال والمكونات العاطفية والفكرية والجمالية داخل القصيدة. حتى لا تتحول تلك التقانات الجديدة إلى حاجز كبير بين القصيدة ومتلقيها، وينأى بها عن الشفافيّة والوضوح. (9)

ولعل الغموض يتسلل إلى النص الشعري، بوساطة التجريد، إذ تغدو القصيدة " تشكيلة من المعادلات الذهنية والفلسفية المجردة، ويضعف الطابع الحسي الشفاف للعالم الشعري"، (10) وهذا العامل الآخر الذي

ارجع الغموض إليه، وعده " آفة خطيرة على الشعر الجديد، يجب تجنبها"
(11).

ولا يفوته الرد على الدعوة التي تبنتها (مجلة شعر) بما أسموه جدار اللغة، ونعتها الناقد بـ (المتهافتة)، إذ القى اللوم على كتّابها وحملهم مسؤولية تعقيد اللغة، وتحويلها إلى عائق للوضوح والشفافية. (12)

وهناك عامل آخر مهم آخر للغموض في القصيدة، وهو عامل مقصود من الشاعر، الذي يلجأ إليه قاصداً التلميح والإغراق في الإيحاء الغموض بشكل مقصود، لا اعتبارات سياسية وفكرية معينة، وهو سبب رئيس في وقوع عدد من الشعراء التقدميين العرب آفة الغموض والانغلاق. (13)

ولم يلق الناقد العبء كلّهُ على الشاعر، فقد يتحمل الجمهور جزءاً غير قليل من حالة القطيعة بينه وبين الشاعر، ومرد ذلك إلى الجمهور نفسه الذي تدهور وضعه الثقافي إلى حدّ كبير، حتى صار تلقي الشعر نفسه معضلة بحدّ ذاتها. وهو ما منع طيف كبير من الناس من قراءة الشعر والتلذذ بالاستماع اليه. ولذلك يدعو الشاعر إلى عدم اهمال الجمهور، والتشبث بقلة الزاد المعرفي للجمهور بتكريس القطيعة وتحميل نصه بحمولات فلسفية ومعرفية غائرة في الغموض، فالشاعر لا يكتب لنفسه، بل هو يكتب لكل الناس، وهو مطالب بايصال صوته إلى كلّ الناس. (14)

ومن جهة أخرى يخرج الناقد بجملة توصيات على الشاعر ان يلتفت إليها وهو يكتب قصيدته هي، الا يفرط بالأشكال التعبيرية والبنائية الجديدة او اللجوء الى السهولة المفرطة، لحل مسألة الغموض في

القصيدة . وينبغي عدم العودة إلى المباشرة والقيم الجمالية والتقنيّة
للقصيدة الغنائية الجديدة . (15)

تلك هي العوامل التي ذكرها الناقد كان وراء تفشي ظاهرة
الغموض في الشعر الجديد .

إن ما يجب ذكره -هنا- أن هذه الدراسة قد كتبت قبل أكثر من
اربعة عقود، وهي تتنبأ بعقلية نقدية واعدة، كانت تلاحق الظواهر
الشعرية، وتتابعها بالنقد والتحليل، لكن ما يؤسف أن هذه الدراسة
خلت تماما من النماذج الشعرية التي يمكن تبين للقارئ ماهو غامض
فعلاً، وما يدخل في الغموض الفني، كما أنه لم يشر لا من بعيد ولا من
قريب، إلى الغموض الفني الذي يجب ان يكون حاضراً في النص الشعري،
ومن غير المعقول ان تتحول القصيدة إلى اهازيج يردددها الناس في
وقت الحروب والأزمات .

المبحث الثاني التمفصل

لم يكن مفهوم التمفصل جديداً في الخطاب النقدي لدى فاضل ثامر؛ إذ أشار إليه الاستاذ فاضل في دراسة مبكرة، حملت عنوان (الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي) التي خلص فيها إلى أن من المهم " أن ندرس هذه الأنساق لا عبر قيمتها الشكلية المجردة، وإنما عن طريق الكشف عن قيمتها المعنوية والدلالية والسوسولوجية ومدى اسهامها في تبلور الخصائص الأسلوبية والاجتماعية للشاعر" (16)

ولكنه في دراسة حديثة له (أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة (أنشودة المطر) للسيّاب أنموذجاً)، (17) توقف طويلاً عند هذا المصطلح، عبر إنموذج (أنشودة المطر) للسيّاب؛ إذ رأى أن أنساق التمفصل موجودة " في جميع انواع الخطاب الأبداعي والفني في الشعر والقصة والرواية والمسرح والسينما، وربما تمثل مشاهد السيناريو المسرحي والسينمائي أنموذجاً مجسداً لمثل هذه التمفصلات". (18)

وهو يعني لديه "الانتقال المدروس من نقطة الى أخرى، ومن مشهد إلى آخر بما يخدم وحدة العرض المسرحي والسينمائي". (19)

ففي المسرحية - على سبيل المثال - يحضر التمفصل في الفصول، وفي الرواية في الوحدات أو الفصول أو المشاهد، وهكذا بالنسبة للاجناس الأدبية الأخرى؛ ولكن التمفصل في القصيدة يختلف كثيراً؛ فإنه - بحسب الناقد - يتخذ شكلاً غير مرئي، وغير مباشر، ولذلك فإن النقاد

يختلفون في اكتشاف لوحات التمفصل داخل القصيدة، (20) وهو ما وقف عليه الناقد فيما يلي من الدراسة.

ولعل النتيجة الأولى التي وصل لها الناقد، قبل ولوج متن قصيدة "أنشودة المطر"، أنها، قرئت قراءات مختلفة: سياقية، ونصية؛ ولذلك لا يمكن الوقوف على نسق تمفصلي واحد ثابت؛ بل يمكن القول بوجود انساق عديدة لتشكل الوحدات واللوحات واللقطات في كل قصيدة" (21)؛ لأنّ " لكل قصيدة انساق تمفصلها الخاصة التي يتعين على الناقد اكتشافها". (22) كما لا يفوته القول " إن مثل هذا الاكتشاف يظل نسبياً؛ لأنه يعبر عن رؤيا قرائية أو تأويلية لهذا الناقد أو ذاك، قد يخالفه فيها ناقد آخر، بل إن الناقد الواحد قد يقدم قراءة مغايرة في زمن لاحق". (23)

ولعل الأمانة العلمية التي يتحلى بها الناقد فاضل ثامر أوجبت عليه الإشارة " إلى أن الناقد د. عبد السلام المسدي هو أول ناقد عربي اعتمد مصطلح التمفصل " في دراسة له منشورة في مجلة الأقلام (24)، وأشار فيها" الى أهمية الإنتباه الى ظاهرة التمفصل في الشعر، وميَّز بين التمفصل المبني على أساس المقاطع الفونولوجية (الصوتية) والمورفولوجية (الصرفية) من جهة، والتمفصل بمعناه الأوسع المتصل بالخصائص الادائية الذي يسميه بـ " البنية فوق-المقطعية " وهو يرى أنّ " قضية التمفصل في الكلام البشري لا تتوقف عند حدود الاستعمال العادي للغة، وانما تتعداه الى منزلة الخطاب الابداعي وترتبط بأدبية الكلام" (25).

وقد خالف الناقد فاضل ثامر المسدي في حكم نقدي مفاده " أنَّ السطرَ قد أصبحَ هو الوحدة البنائية بدل البيت الكلاسيكي القديم ". إذ رأى (أنَّ فضاء الشاعر الحديث ليس فضاء السطر... وانما هو فضاء القصيدة ككل وفضاء الخطاب الشعري بوصفه بنية لسانية دلالية متكاملة. (26)

ويبدو أن المسدي ينظر من الجانب العروضي الموسيقي؛ فالسطر الشعري في قصيدة التفعيلة، يقابل البيت الشعري، لايقصد بالجانب البنائي للقصيدة. ولكن يبقى رأي الاستاذ فاضل ثامر في محله، إن كان ما قصده المسدي الجانب البنائي، فالقصيدة بنية لسانية متكاملة. كما لا ينسى الناقد المرور على المراحل التي مرَّ بها المصطلح، فيتوقف عند الناقد المغربي (محمد مفتاح) الذي درس بعض مظاهر التمثيل تحت عنوان التشاكل isotopief ، الذي يرى - ثامر - أنه استعاره من غريماس؛ إذ يراه مفتاح اكثر شمولاً من مصطلح التوازي او التكرار. (27)

وانطلاقاً من فهمه الحدائلي لطبيعة بناء القصيدة الحديثة، فهو يؤكد قصديّة تمفصلات القصيدة أو حركاتها، صعوداً وهبوطاً على الرغم من أن ابداع الشعري، لا تفرض عليه الحسابات الرقمية، فقد يتمرد على الأنظمة والقوانين الصارمة، على وفق ما تمليه طبيعة التجربة الشعرية، وما تمليه الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وخاصة بالنسبة للشاعر الرومانسي أو السريالي؛ لكن ذلك لا يمنع من التزام بعض الشعراء بالبنى القارة في القصيدة العربية (28) التي عبر عنها الناقد بـ "بعض الصرامة المنطقية والبنوية في تصميم القصيدة وبنائها من بعض الشعراء،

لكنها تختلف عن صرامة الخطاب الفلسفي والاجتماعي والسياسي والنثري بشكل عام". (29)

وتتضح رؤية الناقد أكثر، حين تدخل إلى الجانب الإجرائي الذي حاول فيه أن يقف عند انساق التمفصل في قصيدة السياب أنشودة المطر، التي تعد نصاً حدثياً بامتياز.

وقبل أن يدخل الناقد في عالم قصيدة " أنشودة المطر " فإنه يمرّ على الخطاب النقدي الذي دار حول هذه القصيدة، ليصل إلى نتيجة مفادها: " أن قصيدة " انشودة المطر " قد صنعت مشغلاً نقدياً خاصاً بها لا يمكن حصره بسهولة، وهي ميزة كل نص إبداعيّ ينتمي إلى ما يسمى بالنص الكتابي بتعبير رولان بارت هذا النص الذي يحتمل لانهائية القراءات والتأويلات في مقابل النص القرائي الذي لا يحتمل ذلك؛ لأنه نصّ شبه مغلق ولا يفتح الباب أمام مثل هذا التعدد التأويلي". (30) لكن قلة قليلة من النقاد - والكلام للناقد - من حاول التوقف أمام انساق التمفصل داخل هذه القصيدة معتمدين على تمفصلات مثل المقطع، والحركة، واللوحه، والجملة الشعرية، والجملة أو انساق التوازي والتكرار أو الوحدات المنطقية الحجاجية، أو الوحدات العروضية والصوتية، وغير ذلك.

لكنه يتوقف عند القلة القليلة منها، وهي، دراسة الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي في كتابه " بنية الشعر العربي المعاصر " (31) لقصيدة انشودة المطر من خلال توظيفه لتمفصل " الحركات ". فيذكر اليوسفي - والكلام لفاضل ثامر- " أن الحركة الأولى في القصيدة تنكشف من خلال توظيف الجمل الاسمية ليوحي بال (لازمان)" (32): هو ما تجسّد بقوله :

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر "

او شرفتان راح ينأى عنهما القمر (33)

ويعلق الناقد فاضل ثامر على ذلك بالقول: " إن الرمز يبرز في شكل دورات أو تجليات تظل تظهر وتختفي بصفة دورية عبر مجمل مراحل النص، معنى ذلك أن الرمز يظهر في أكثر من وجه ويلبس أكثر من قناع، ذلك أنه يحيلُ الى عددٍ من الرموز منها رمز عشتار آلهة الخصب والعطاء، والأم التي ماتت عندما كان الشاعر طفلاً، والوطن، العراق أرض التناقضات والقهر والخليج المرتبط بالغربة وأخيراً المطر الذي يكشف عن صعود الصيغة الرمزية من جديد لارتباط كلمة المطر بشبكة من العلاقات مع بقية الالفاظ، متضمنة لامكانات متعددة من الدلالات تتضافر، جميعاً، فتوحي بمفهوم الثورة أو التجدد الدائم". (34) وهذا - بحسب الناقد فاضل ثامر ما يؤكد رأي اليوسفي " الصفة الدائرية لشكل القصيدة من خلال العودة الى رمز عشتار مستقبلاً في سلسلة من التمجوات الدائمة أو الدوائر المترابطة داخليا " (35)

ثم ينتقل بعد ذلك إلى القصيدة نفسها - وهو القسم المهم من الدراسة؛ ليقسمها الى ست عشرة حركة او مفصلاً، أو حركة، أو لقطة، أو جملة شعرية، ثم يشير الناقد إلى أفضلية مصطلح "حركة" هو الافضل؛ لأنَّه ينطوي على حركيه ودينامية، قد تفتقدها بقية المصطلحات التي تبدو سكونية. (36)

ويواصل الناقد قراءته لهذا القصيدة؛ ليؤكد " أن هذه الحبيبة هي افتراضية وغير واقعية، وأنَّها تستمدُّ أصولها من موروثنا الشعري

الكلاسيكي الذي يكرسُ الاستهلالَ الطلليّ والغزليّ في القصيدة الكلاسيكية". (37)

إنَّ الناقدَ لم يكن هُمُّه تحليل قصيدة السياب، ولكن كان هُمُّه متابعة مصطلح (أنساق التمثيل في القصيدة العربية) عبر متابعة آراء النقاد في قصيدة السياب "أنشودة المطر".

وبالعودة الى القصيدة، يعدُّ الناقد "الإستهلال الغزلي في القصيدة خطاب مناجاة يحفل بالمجازات الشعرية كالصور والاستعارات والتشبيهات المتنوعة؛ فيرسم لوحة حية تعوض بصورة غير مباشرة عن حالة الجذب واليباب والضياغ والحرمان الني يعيشها الشاعر في منفاه، وهو يقف على الخليج، وهو ما وجدنا له مثيلاً في اجواء الكثير من قصائده الخليجية ومنها " غريب على الخليج " التي تشترك معها في الكثير من السمات " المائية " وتضادات الموت والحياة ". وفي الوقت نفسه أنَّ هذا " المطلاع، بل والقصيدة بكاملها تضرر اسطورة تموز بوصفها اسطورة الخصب والحياة والموت معا، لكنها لاتطل عبر تناصات متكاملة بل تتشظى داخل الفضاء الشعري لتكون النص الغائب ". (38)

ثمَّ يمرُّ على الحركات المتلاحقة في القصيدة، ولا نريد أن تتحول وقفنا النقدية إلى إعادة نشر لدراسة الناقد؛ لكن من المهم القول: إنَّ الناقد حاول تطبيق هذا المصطلح على قصيدة السياب؛ ليصل إلى الثيمة الأساس لهذه القصيدة، أو الغاية الرئيسة التي دعت الشاعر إلى كتابتها التي تجسدت في الحركة الأخيرة منها؛ إذ "في هذه الحركة يراكم الشاعر كل عناصر التمرد والتفجر لتحقيق حلم التغيير زاده مقلتا الحبيبة وزوادته سواحل العراق التي كأنها تهْمُّ بالشروق". (39)

ومما تقدم يظهر جلياً، رغبة الناقد في الانفتاح على كل ما هو
حداشي، في تناول متن الشعر الحديث، عبر انموذج السياب، لا يختلف
اثنان على اهمية نصه الشعري، إذ صار انموذجاً يحتذى . كما يظهر ولعه
في تجاوز اشتغالاته النقدية السابقة، لذلك يبقى في بحث دائم، عما
يطور تجربته النقدية، ويعزز من مكانته بين النقاد العرب، مما يجعل
القارئ لتجربته النقدية، يشعر في حرج كبير، حين يريد وضعه في
زاوية نظر معينة أو رؤية نقدية بعينها . وهو أمر يحسب للناقد الذي لم
يترك تجربة عراقية أو عربية الا وقد رصدها ووضعها في مكانها الذي
لطالما تآقت إليه .

المبحث الثالث

القناع

تمثلُ تقنيّة القناع واحدة من التقنيات التي استعملها الشاعر الحديث في بناء قصيدته؛ بغية تخفي الحُجب الغنائيّة؛ والوصول إلى اشتغالات درامية؛ تمكنه من التعبير عن رؤياه الجديدة لواقع الإنسان المعاصر .

ولعل البياتي من أوائل الشعراء الذين توجهوا بشعرهم صوب هذه التقنيّة، في سعيه الدؤوب عن اكتشاف الأساليب الشعريّة الجديدة؛ فضلاً عن مشاركته المهمة في التنظير لها، والتعريف بها، وفهمه الخاص لاستعمال الأقنعة الفنيّة عبر تجربته الشعريّة الخاصة .

ونظراً لانتشارها في الشّع العربيّ الحديث، فإنّ النقد الحديث؛ وقف عندها، تنظيرها وتطبيقاً، ومن تلك الوقفات المهمة، دراسة فاضل ثامر (وجه البياتي عبر قناع الخيام) المبكرة . (40)

والمتابع لظهور شخصية الخيام في شعر البياتي، يجد أن جذورها- كما ذكر فاضل ثامر - في قصيدة " الرجل الذي كان يغني " من ديوان " أشعار في المنفى "؛ إذ جاءت في ضمن معالجة بالاديّة - حكاية - إلا أن قيمتها تتأتى من حلولها وحضورها في تجربة كفاحيّة معاصرة، لا كتكوين تاريخي مستقل، بل كمزاوجة حلولية مع إنسان من عصرنا" .

وتظهر شخصية الخيام مرة أخرى في مسرحيته " محاكمة في نيسابور " حين يرفض شعارات الإرهابي المتطرف "حسن الصباح" عن الثورة والإرهاب وتهديم العالم ويبدو وكأنه ثوري معاصر ينطلق من فهم نظري وأيديولوجي واضح المعالم" . (41)

كما أنه يشير إلى أن اختيار البياتي لشخصية الخيام كان مقصوداً؛ إذ كان نتيجة لـ " تعاطف وتواجد نادر اكتشف الشاعر خلاله في الخيام للوجه الآخر لرؤياه وتجربته؛ فالخيام الذي قدّم للبشرية المعرفة والحبّ والشعر والفلسفة، يحارب ويحاكم ويتهم بالزندقة، ويعيش منفيّاً... يبدو للبياتي وهم الآخر التاريخي " (42)

كما بين - في هذه الدراسة - أسباب توجه البياتي إلى تقنية القناع، كما ذكرها البياتي نفسه في كتابه (تجربتي الشعرية) " كان يستهدف من استخدام هذه الأقنعة التي وجدها في التأريخ والرمز والأسطورة، التي كانت تتمثل في بعض الشخصيات التاريخية والمدن والأنهار والأساطير، التعبير من خلالها عن المحنة الاجتماعية والكونية " (43)

والقناع - كما يعرفه البياتي - وركن إليه فاضل ثامر هو: " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرباً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبعد ذلك يبتعد عن حدود

الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها " (44) وهذه الإتجاه بالقصيدة، يجعلها بمنأى عن ذاتية الشاعر، التي استنفدت كثيراً من طاقات الشاعر الحديث؛ إذ تحولت قصيدته إلى تمجيد الذات تارة، أو مرثاة لها تارة ثانية؛ أو الإنغماس في الذات، إلى حدّ تغييب الحياة منها، تارة ثالثة .

وهو ما تنبه له الناقد، مستعيناً بفهم البياتي الذي عدّ قصيدة القناع " عالم مستقل عن الشاعر - وان كان هو خالقها - لاتحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي " . (45)

وأنّ توجه البياتي إلى هذه التقنيّة، يأتي من إحساسه الدائم " ضرورة اكتشاف الشاعر لآفاق تعبيرية جديدة بعيدة عن الإسراف الغنائي، والهرب من طوق الذات، كما يرى أليوت، ومحاولة الإقتراب نحو القصيدة الدراميّة وصيرورة القصيدة، كياناً مستقلاً عن ذات الشاعر" (46)

بمعنى أن توجه الشاعر إلى تقنيّة القناع، يضيّق النزعة الغنائية في القصيدة، ويفتح كوى جديدة للوصول إلى تخوم القصيدة الدراميّة. وعلى الرغم من تبني الناقد لكثير من آراء البياتي في قصيدة القناع، فإنه يُشكّل عليه توظيفه بالشكل المنتج في ديوانه "الموت في الحياة"، ووجه الإشكال عنده " أنّ معالجة البياتي -هنا- تظل على العموم منطلقة من رؤيا غنائيّة؛ بحيث أصبحت بعض المقطوعات مجرد تأملات ذاتيّة غنائيّة تعبر عن ذات الشاعر نفسها في عصرنا، ولا تمتلك كما كان متوقعاً لها ذلك الاستقلال والمجرد عن ذات الشاعر، كما أنّه لم يستطع أن يقدم لنا ذلك الوجود الموضوعي المستقل لشخصيّة الخيام، بل إنّ وجه البياتي كشاعر غنائي ظلّ يطلّ علينا في معظم تجارب الديوان... ومخفياً صوت الخيام ورؤياه الخاصة" (47)

وكما يُعيب على البياتي - في هذا الديوان - تشتت وضياح الرؤيا الخيامية، وإحساسنا باستقلال هذه التجارب عن بعضها البعض (من) دون أن تصبّ في تجربة خياميّة واحدة؛ سوى استثناءات يسيرة، في (مرثية إلى عائشة، والعنقاء، والموت في غرناطة، والموت في الحياة) (48)

ومن جهة أخرى يرد الناقد على البياتي الذي يرى أن " وجوه وأقنعة الموتى والأحياء في هذا الديوان تداخلت الواحدة بالأخرى" (49) بالقول:

هذا التفسير... لابرهان على وجوده عبر الديوان " الموت في الحياة" على الأقل؛ إذ يظل البياتي أسير صوته الغنائي الذي عهدناه في بداياته الشعرية. على الرغم من تأكيده على الوحدة الفنية عبر متابعة ظاهرة (التحولات) في رموزه وأقنعتة؛ فعائشة مثلاً -والكلام للناقد- التي كانت (صبية أحبها الخيام في صباه حباً عظيماً)، هي نفسها التي كان يطارها أبطاله الآخرون بوصفها قد أصبحت الرمز الذاتي والجماعي للحب. (50)

وهنا يضع الناقد معياراً لتوظيف القناع يتمثل في البحث عن شروط الوحدة عبر استعمال الأقنعة الفنية بالذات. إذا كان الناقد قد أخذ علي البياتي ذلك التشتت في الرؤيا الخيامية، فإنه سرعان ما يعود إلى المقطوعات الأربع التي استثنائها من ذلك التشتت، ليقف على مواطن الفن في توظيف تقنية القناع، الذي عدّ اشتغالها فيه - متفقاً مع شوقي خميس - " صورة عظيمة الصدق لحياة الخيام" (51)

ولكي يؤكد الفكرة التي طرحها في مستهل هذه الدراسة، وظلّ يلحّ عليها التي مفادها؛ أن معظم قصائد ديوان " الموت في الحياة" تعبر عن تجربة الشاعر الغنائي المباشرة البياتي نفسه؛ فإنه يقف على بعض القصائد من أمثال قصيدة " روميات أبي فراس" الذي وجد الناقد فيها معادلاً موضوعياً لتجربة البياتي في النفي والغربة. لكن البياتي لم يستطع التخلص من صوته الغنائي الذي ظلّ يعلو على صوت أبي فراس؛ لذلك كانت القصيدة حديثاً عن أزمتة الخاصة ومأساته في المنفى.

كما نجد الأمر ذاته في قصائد " كلمات إلى حجر " و " الجرادة الذهبية " وغيرهما؛ التي تعبر بمجملها عن حضور البياتي الغنائي، واختفاء صوت الخيام الذي كان عالياً في " الذي يأتي ولا يأتي ". (52)

وثمة إشارة أخرى لتقنية القناع برزت في خاتمة دراسة الناقد لديوان فوزي كريم " حيث تبدأ الأشياء " التي أشر فيها لجوء الشاعر إلى تقنية الأقنعة الفنيّة، التي استعملها البياتي من قبل، ومنها على سبيل التمثيل: استعماله لقناع ديك الجن في قصيدة " الديك الجن ذات المقاطع الستة"، وقناع (الأمير) في قصيدة " حكاية الجوع عن الأمير"، لكن توظيف القناع لدى الشاعر - بحسب الناقد - لم يكن مقنعاً، ولا ينسجم مع جو التجربة الشعرية لديه ولا لسيكولوجيّة الشاعر ورؤياه الشعرية والحياتية والفكرية. (53) ويعود إلى حديث القناع في شعر فوزي كريم، وهو يتحدث عن ديوان " قصائد من جزيرة مهجورة"؛ إذ " يستشعرُ الشاعرُ - في هذا الديوان المكتوب في نهاية العقد الاخير من القرن الماضي، الكثير من الأقنعة والوجوه والرموز: منها فاوست، ويوليسيس، والثور الأشوري، والشبح جلال الدين الرومي، والبوذي، ولوحة العشاء الأخير، والموسيقار باخ، وغيرها " (54)

ففي قصيدة " فاوست في مدينة كازا"، يستعير الشاعر قناع لغوته، ليقايض فاوست فتوته في عقد أسود، وفي عودة يوليس؟ يرتدي الشاعر قناع يوليس عصري في لون من المفارقة الساخرة المريرة، (55) لكن ما يميز اشتغالات الشاعر أنّه " يعلن مراراً من ضجره من ارتداء الأقنعة المزورة التي تتنافى مع شخصيته وصفاء روحه ". (56)

وهكذا تتطور توظيفات القناع لديه في دواوينه اللاحقة؛ ولاسيما ديوان " مكائد آدم" الذي يرجع فيه - كما يذهب الناقد - " حسابات العمر والحياة والسياسة في نبرة من التفلسف العفوي". (57)
كما " يكشف الديوان عن مجموعة الأقنعة البشرية الأنثوية والذكورية والشبيئية التي تتأنسن وتتشخصن، مثل تقمص القوس في الآله الموسيقية الوترية في قصيدة القوس". (58)

وهكذا تتوالى الأقنعة في هذا الديوان من قناع ديموزي إلى قناع شيخ كبير، إلى قناع كلكامش، لتكشف عن تحول كبير في رؤيا الشاعر؛ ولاسيما أن الناقد نفسه قد عاب عليه توظيفه للقناع؛ لأنه كان منفصلاً ومنفصلاً عن عموم تجربة الشاعر الحياتية والنفسيّة .

ونلتقي مرة أخرى مع القناع لدى فاضل ثامر، في دراسته لمنجز الشاعر عارف الساعدي، وهو يتحدث عن قصيدته " ما لم يقله الرسام" حين يقول " يوظف الشاعر في النصف الأول من القصيدة ضمير المتكلم "أنا" يتحدث فيه من خلال قناع الرسام ذاته، لكنه ينعطف فجأة من النصف الثاني من القصيدة إلى توظيف ضمير الغائب "هو" في لون من العدول ويرى أن بداية التحول تبدأ من قول الشاعر :

حزني إذا أكمل الرسام لوحته

أعاف بيتاً له أم ظلّ منكسرا (59)

كما يرد ذكر القناع مرة أخرى في وقفته النقدية عند قصيدة "الطوفان"؛ إذ يناجي الابن أباه (نوحاً) ويرجوه أن يعود لنجدته، وهو يذكره بكل صور الحنان والحب التي عرفها منه، إذ يرثي الشاعر قناع

ابن نوح الذي يوجه خطاب عتاب إلى أبيه: (60)

فاصنع سفينتك الأخرى وخذ بيدي

فأُنني الآن بالطوفان مقتنع

وإن كنت أفضل أن يظل العتاب والرجاء هما الأساس أما إعلان الابن بأنه مقتنع بالطوفان وإنه يقبل بأن ينتظر سفينة أخرى فهو يكسر أفق توقع القارئ ونزعة التمرد والرفض والمشاكسة في القصيدة " (61)

كما يلمس الناقد، توسل الشاعر بالقناع في قصيدة "مدونة الحياة"؛ إذ "يرتدي الشاعر قناع الطفل ببراءته والشيخ الفاني بعزلته وتأملاته الوجودية، ف شعرنا إننا أمام كائن حي وميت في الوقت ذاته، ينتمي إلى الماضي، مثلما ينتمي إلى الحاضر، في استحضار حي لكل مفردات الذاكرة الشعرية التي تسهم في تأثيث عالم القصيدة لدى الشاعر". (62)

وبعد، مايمكن رصد - هنا- أن الشاعر كلما، نضجت تجربته الشعرية، وعلا صوته الشعري، وازدادت ثقافته؛ فإنه يلجأ إلى الوسائل والتقنيات الحديثة التي تتيح له التعبير عن تجربته تعبيراً واعياً، بعيداً عن الغنائية التي لم يتخلص منها الشعراء العرب الحداثيون تماماً، لذلك فلجوء الشاعر عارف الساعدي؛ هو جزء من تمرده على العمودي الشعري؛ بالجنوح إلى لغة شعرية مغايرة، وصور شعرية لا تعتمد على الاستعارات او التشبيهات الكلاسيكية، وإنما قد تكون الصورة مشهدية، او تتحول القصيدة كلها إلى كناية كبيرة او استعارة كبير.

ومما تقدم يظهر ان الناقد فاضل ثامر في اوائل النقاد العرب، الذي خاضوا في تقنية القناع في النقد العربي، إذ إنه تولى التنظير لهذا المصطلح، ومن ثمّ لفتت الانتباه إلى تجربة البياتي المتقدمة في توظيف القناع في القصيدة العربية.

وبقي يحنُّ لهذا المصطلح كلما وجد في النصوص التي يستهدفها
بالقراءة ما يترشح عن توظيف فني للقناع، كما هي الحال حين عاد
للحديث عنه في دراسته الحديثة عن فاضل العزاوي، وعارف الساعدي .

المبحث الرابع الحكاية الشعرية

لا يخفى على المتابع لحركة الشعر العربي الحديث، أن الشاعر الحديث كان في حركة دؤوبة في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة، أو التقنيات الجديدة التي تستوعب تجربته الشعرية الحديثة التي وقفت الأشكال الشعرية التقليدية عاجزة عن مواكبة قضايا العصر المعقدة؛ لذلك ما كان أمامه إلا أن يفتح كوى جديدة للوصول إلى الشكل الذي يستوعب تجربته، ويعبر بها عن قضايا عصره التي احتشدت أمامه، ولذا كان بحثه عن الأشكال الشعرية ليست مشروعاً؛ بل ضرورية أيضاً. كما عبر عنها الناقد فاضل ثامر. (63)

إن هذا الهوس في البحث عن الأشكال الشعرية، لم يأت اعتباطاً، أو على وفق رغبة جامحة تجتاح الشاعر في لحظة ما؛ بل هو يخضع لمحددات كثيرة منها: المضمون والتجربة الفردية للشاعر وظروف العصر التاريخي، بما يحمل من مؤثرات حضارية وسيكولوجية وتكنيكية. ومن هنا تطل الحكاية الشعرية، واحدة من التقنيات الشعرية التي استعملها الشاعر للخروج من شرنقة الأشكال الشعرية التقليدية، ومن الغنائية الذاتية التي هيمنت على الشاعر لعقود طويلة. ولذا فهي من الأشكال الجديدة التي اكتشفها ومضى فيها إلى افاق جديدة لم يعهدها الشعر العربي من قبل. (64)

وهي تأتي في إطار دعوة الشاعر " في تجنب القصيدة الحديثة من السقوط في الغنائية المطلقة والذاتية المغلقة، وتكسبها بعداً موضوعياً يتيح المجال أمام الشاعر المعاصر للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية

بشكلٍ موحٍ وبعيدٍ عن التقريرية عن التقريرية والمباشرة، كما تجنّبها
الإنزلاق في وهدة التعميم والغموض والتجريد الميتافيزيقي " (65)
أما لماذا الحكاية الشعرية؟ فإن الناقد فاضل ثامر يجيب على هذا
التساؤل ضمناً؛ إذ يفرق بينها وبين القصيدة الغنائية من حيث التجربة
الشعرية، فيجد أن التجربة الشعرية تتحرك خلال الحكاية الشعرية كعالمٍ
بصريٍّ حسيٍّ متكاملٍ، له أبعاد الوجود الحقيقية الموضوعية: الزمانية
والمكانية والسيكولوجية، بينما في القصيدة الغنائية تتحرك التجربة
الشعرية كالحظات سيكولوجية هاربة، وعلى مستوى ذاتي مطلق. (66)
أما الإضافات التي تمنحها الحكاية الشعرية للقصيدة، فيجيب الناقد
على ذلك، بالقول: " إنَّ الحكاية الشعرية تكتسب خصائص وقدرات
تعبيرية تجعلها من الأشكال الفنية التي ينبغي للشاعر الجديدة أن
يوليها كبير عنايته، وأن يدأب من أجل إغنائها بمضامين عصرية
وفكرية إيجابية " (67)

وكما هو دأبه في كثير من دراساته؛ فإن الناقد لم يطلق مصطلحاً
على عواهنه، أو يتناول موضوعاً ما تناولاً سطحياً، فإنه راح يردد ولادة
هذا المصطلح في الآداب العالمية، ومن ثم انتقله إلى الشعر العربي
الحديث، بوصفه إحدى سبل الشاعر الحديث في الخروج من غنائية
القصيدة وذاتيتها.

ويرى الناقد أن "البلاد" هو الجذر الأول والمنبع الرئيس الذي
تطورت منه الحكاية الشعرية المعاصرة، والبلاد، هو طراز شعري حكاية
برز في الشعر الإنكليزي خاصة، في العصور الوسطى " (68) ويقصد به "
ذلك النوع من الشعر الشعبي الذي انتعش بشكلٍ خاص على الحدود بين
انكلترا واسكتلندا، وكان يتم تناقله شفاهاً من دون أن يعرف اسم

قائله". (69) ولعل وجه الشبه بين الحكاية الشعرية والبالاد - كما يفهم من حديث الناقد فاضل ثامر، أن الأخير يحكي قصة ما بطريقة معينة، وأنه يعتمد أساساً عنصر الحكاية أو القصة، كأساس لها. كما أنه قصة تحكى عبر أغنية، تنتظمها موضوعات عديدة كالحبّ والبطولة والخرافة والحرب، وهي غالباً ما تكون تراجمية، في حين أنّ الحكاية أو القصة، حين تقترن بالشعر فإنها تعتمد على التركيز والجدّة، فضلاً عن طرح التفصيلات الزائدة مع الاعتماد على عنصر القصة. (70)

أما الجذر الآخر الذي خرجت الحكاية الشعرية من رحمه فهو شعر الشعراء الرومانسيين؛ ولاسيما ديوان (حكايات شعرية غنائية)، وهو ديوان مشترك أصدره الشاعر "ورد زورث، وكوليردج"، وقد ظهر فيه لأول مرة العنصر الذاتي الغنائي في ضمن عناصر الأداء الموضوعية. وهذا اللون من الشعر هو امتداد طبيعي للبالاد؛ بل هو البالاد نفسه؛ لكن ما يميزه هو أنّه لا يعتمد طريقة التقديم البالادي هذه فقط؛ بل يفتح قصيدته بالصوت الثاني، حين يتحدث مخاطباً شخصاً ما، هو القارئ في الغالب. (71)

إلى أن تلقفها الشعراء المعاصرون، مكتشفين فيها "الجوهر الأصيل للحكاية الشعريّة، وأن يعيد خلقها على وفق مضامين وأهداف معاصرة تماماً". (72) ومدركين في الوقت ذاته، طغيان النبوة الذاتية على شعرهم الغنائي في ظل الإتجاه الرومانسي؛ لذلك راحوا يبحثون عن شكل جديد ينأى بقصيدتهم عن تلك الغنائية الفجة التي حولت الشعر إلى غناء الذات، وراثتها؛ إذ "لم تعد التجربة الشعريّة تدور في إطار

العواطف والتأملات الذاتية؛ بل بدأت تهتم بالمنظور الحسيّ وبالنقل المباشر لحركة الواقع بدلاً من فيض العواطف القوية التلقائيّ". (73)

ولذلك يمكن تلمس جذور الحكاية الشعرية في عمال اليوت، وأزرا باوند، وأودن، ولوركا، وناظم حكمت، وغيرهم الكثير من شعراء أمريكا وأوروبا؛ إذ راحت تنضج تكوينات جديدة تماماً للحكاية الشعرية؛ تمتلك خصائص متميزة تنأى بها عن البلاد. (74)

وعلى أيّة حال ترسخت الحكاية الشعريّة، عبر البلاد، بنسخته المجددة، ولم تنل دعوة الشاعر السوفياتي جوستيتاس مارسنكيفيكس، في إعادة بعث الحياة في الملحمة؛ لأنها غير واقعية بنظر الناقد فاضل ثامر؛ لأن الظروف الموضوعيّة لانبعاث الملحمة غير متوافرة في المراحل الدنيا من حياة الشعوب واختفت بفعل التطورات الإقتصاديّة والعلميّة والحضاريّة التي ألغت مقومات الملحمة وعناصرها ومنابعها. (75)

لكن الحكاية الشعرية لم تستطع – والكلام للناقد – من سد الفراغ الذي تتركه الملحمة؛ لكن بمقدورها أن تسد الفراغ الذي سببه اختفاء الدراما الشعريّة في الأدب الحديث. (76)

أما عن أهمية إتجاه الشعراء صوب الحكاية الشعرية؛ وما الذي تضيفه إلى القصيدة الحديثة؛ فيجيب عنه الناقد فاضل ثامر بالقول "تستطيع الحكاية الشعرية الجديدة أن تعيد الصلة بين الشاعر والجمهور؛ هذه الصلة التي كادت تنقطع مراراً نتيجة اسراف الشاعر المعاصر في التعقيد والغموض". (77) كما أنّ بمقدورها "أن تغني الشعر المعاصر، وتفتح أمامه آفاقاً واسعة ليس بمستطاع الأشكال الشعريّة التقليديّة

للشعر الغنائي توفيرها؛ لكن ليس معنى هذا أن نحكم بافلاس أو نهاية الشعر الغنائي". (78)

ومن هنا جاءت عناية الشاعر العربي الحديث بالحكاية الشعرية، بعد أن اطلع على نماذجها المتقدمة عند الشعراء اليونان، وباوند، ولوركا، وناظم حكمت، وغيرهم، فضلاً عما يستبطن التأريخ العربي: الكلاسيكي والفولكلوري من عناصر حكاية وقصصية؛ لكن الناقد من جهة أخرى، لا يرى في هذا الإتجاه التراثي أثراً كبيراً في الالتقاء بالحكاية الشعرية؛ بل يربط وجودها في الأدب العربي بالإطلاع عليها في الشعر العالمي عبر التمرد على القيم الكلاسيكية. (79)

لكنه يستدرك ثانية؛ ليدعو إلى إنهاء الانفصام بين الموروث الأدبي العربي الحكاية الشعرية الحديثة؛ لتمتد الأشكال الشعرية الجديدة جذورها عميقاً في تربة التراث الضخم للفكر العربي في مجال الأدب الكلاسيكي والفولكلوري والحضاري على السواء.

كما يدعو الناقد الى الوقوف عند الشعر العربي القديم الذي يكتظُّ بعناصر الأداء القصصي والملحمي، على الرغم من أنَّها لم تتطور وتنم بوصفها أشكالاً رئيسة مستقلة؛ بل وجدت في متن القصيدة الكلاسيكية ذات الأغراض المتعددة. (80)

وكما يقف الناقد - عرضاً - على طريقة تقديم الحكاية في القصيدة العربية؛ فيرى أنها " لا تقدم بطريقة الأداء البلادي التي تعتمد التركيز والتكثيف والإقتصاد في العبارة والكلمة والإعتناء بالانتقالات الهادفة وتجنب كلِّ التفاصيل الزائدة؛ بل تقدم بطريقة أشبه بالأداء الروائي؛ وذلك لميلها للاغراق بالتفاصيل الثانوية، واللجوء إلى التسلسل التأريخي زمنياً، وإلى النمو المتصاعد للحدث والإسراف في التشبيه

والاستعارة وسيادة العناصر الغنائية والتقريب وضعف العناصر الإيحائية
والرمزية للحكاية " . (81)

وهو ما قلل من أهمية الحكاية في الشعر العربي؛ لأنَّ الحكاية
الشعرية صارت " مجرد حدث يفتقد أيما دلالات فكرية، أو عاطفية
خارج حدود الكلمات ذاتها، بينما يمتلك الحدث في البلاد شيئاً من
الشفافية الرمزية تمنحه دلالات موحية قوية بعيداً عن النص الحرفي
للكلمة والصورة المفردة" . (82)

وزاد من عسر هذه المهمة أنَّ شعرنا القديم افتقد اشكال الشعر
الموضوعية كالملمحة والدراما الشعرية؛ لكن بعض عناصر الملمحة
والدراما تظل بارزة في التراث الفولكلوري العربي .

ونتيجة لذلك يدعو الناقد فاضل ثامر الباحثين والأكاديميين إلى
دراسة التراث الفولكلوري: السيرة والشعر الشعبي؛ لأنها مثل منهل ثراً
للحكايات والرموز والدلالات الإنسانية رصينة . (83)

وفي إتفاته نقدية مهمة، يشير الناقد إلى أهمية الحكاية الشعبية
في التراث العربي؛ إذ يراها ناضجة وملفتة للأنظار، كما أنَّها ذات تنوع
وشمول متميز، وهي تخرج من الحكاية الشعرية لتحط في السيرة
والحكاية النثرية المسجوعة التي يرددها بعض المغنين الشعبيين
ورواة الحكايات والأقاصيص الشعبية، من أمثال: قصص أبي زيد
الهلال، وعنترة والوزير سالم، وسيف بن ذي يزن، وفارس اليم،
وحكايات ألف ليلة وليلة . (84)

وبعد ذلك، يصل الناقد إلى نتيجة مهمة: أنَّ الحكاية الشعرية، لم
تحظ بتناول نقدي مستقل، بل كان يُشار لها في ضمن حديث التجديد
الذي انشغل به الشعراء والنقاد على حدِّ سواء، لكن ذلك لا يمنع الناقد

من التفاؤل بولادة الحكاية الشعرية استناداً إلى تجربة الأدب العالمي وارتباطاً بالمرور الحضاري والشعري والفولكلوري على وفق مقاسات العصر ومتطلباته .

ولم يبق الناقد فاضل ثامر حبيس الرؤية التنظيرية؛ بل نراه يختم دراسته بنماذج تطبيقية من مثل : قصيدة " شق زهران " لصالح عبد الصبور؛ التي عدّها الناقد " حكاية شعرية ناجحة وتستحق عناية كبيرة؛ وذلك لأنها استطاعت أن تستقطب في آن واحد عناصر الفولكلوري، والبطولة الشعبوية متمثلة في زهران البطل الشعبي الذي استشهد في دنشواي في نضاله ضد الإنكليز " وكما أنّ هذه الحكاية نجحت في الأقتراب من الأداء البلادي؛ إذ اعتمدت " التركيز والتقطيع والنمو الدرامي للحدث والإبتعاد عن التفاصيل والتقرير والخطابية " (85)، وهو ما جعل الشاعر يقدم الحدث بدرجة عالية من الموضوعية والملحمية، فضلاً عن بساطتها. (86)

ثم بعد ذلك، يقف عند قصيدة " شق زهران"، التي يرى أنّ بدايتها تذكرنا بالرواية الشعبي؛ إذ يقول فيه :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيهِ وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواي (87)

ويستمرُّ الناقد في تحليل القصيدة؛ ليقف على الصور والرموز لما تحمل من دلالات عميقة، نافياً أن تكون لها قيمة زخرفية أو بديعية، فالحمام يرمز للسلام، وأبو زيد رمزاً للبطولة الشعبية، كما يرمز اسم دنشواي إلى الاعتزاز بالأرض والوطن، كما يقف الناقدُ على أسلوبية الشاعر في بناء قصيدته، عبر استعارته أدوات التعبير الفولكلوري ورموزه الأصيلية؛ ولا سيما أدوات السرد القصصي في الحكاية الشعبية، من مثل استعارته عبارة: كان يا ما كان:

كان ياما كان إن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما .. غلاما

كان ياما كان أن مرت ليالیه طويلة (88)

ليصل الناقدُ بعد ذلك إلى نتيجة مفادها: إن تناول بعض الشعراء المعاصرين للحكاية الشعرية، لم يكن تناولاً ناضجاً؛ بسبب عدم إدراكهم " الأبعاد الحقيقية للبلاد الشعرية الحديثة، واغراقها بغنائية لا ضرورة لها أحياناً، أو وقوعها في متاهات التجريد الميتافيزيقي والتعتيم واضعاف العناصر الحسية والبلاستيكية في العمل الشعري". (89) إلى جانب ذلك يلقي الناقد اللوم على الشعراء أنفسهم؛ إذ لم يبذلوا " جهداً لإثراء هذا الشكل التعبيري، بل بدا ظهوره لديهم كظاهرة عرضية وموقته سرعان ما تنكبوا عنها إلى أشكال أخرى"، (90) فضلاً عن كساد اشتغالاتهم وتشابهها في التقطيع والانتقالات والرموز والأجواء؛ لكن مع ذلك، يشيد الناقد بأهمية بعض الإشتغالات التي نجحت في تتخطى تلك السلبيات، كما في قصيدة البياتي " الرجل الذي كان يغني" (91)، لينتهي إلى نتيجة نهائية تتمثل في أن الحكاية الشعرية " تفتح

آفاقاً رحبة أمام تطور شعرنا تطوراً ثورياً جريئاً، ولسنا نزعم بأنّها الشكل الوحيد، أو أفضل شكل لتطور شعرنا المعاصر؛ بل باعتبارها أحد الأشكال الجديدة الملائمة لتجربة الشاعر العربي المعاصر... فهي تجابه الشاعر المعاصر بمهمة الإبتعاد عن الغنائية الذاتية المنغلقة والإنتفاح على التجربة الإنسانيّة... ومعالجة الموضوعات الملتهبة التي تجابه الشاعر المعاصر" (92)

وفي حديث ذات صلة يمرّ الناقد على مصطلح القصيدة الطويلة الذي شاع في النقد العراقي ليميز بينه وبين المطولات العربية القديمة أولاً، ومن ثم بينها وبين الحكاية الشعرية ثانياً، فعلى صعيد الأول، فالمطولات "قصائد غنائية تفتقد إلى الوحدة الفنية، عموماً، بينما القصيدة الطويلة الحديثة، قصيدة تنزع نحو الدرامية وبروز عناصر التعبير الموضوعيّة، وهي تستمد الكثير من أصولها من تجربة الشاعر وإحساسه بضرورة إغناء عالم القصيدة الداخلي، كما كان لنموذج القصيدة الطويلة في الأدب العالمي الحديث تأثير كبير في تكاملها". (93)

ومن الدراسات الأخرى التي عاين فيها الناقد شعر صلاح عبد الصبور، دراسته "من الغنائية إلى الدراما في شعر صلاح عبد الصبور" (94)؛ إذ حاول فيها أن يتتبع الطريق الذي قاد الشاعر إلى الدراما الشعرية، متخلصاً من قيود الغنائية، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية المتمثلة في عناصر الأداء الملحمي والدرامي . وهذا جزء من مساهمة الشاعر في الخروج من شرنقة الذات، والهرب منها، وهو ما ينهض به النزوع الدرامي، ويسعى إليه الشاعر الحديث، على النقيض من المرحلة الأولى من تطوره الشعري التي كانت القصيدة

القصيرة هي المهيمنة على نتاجه الشعري التي اتسم " بالغنائية والبساطة في التكنيك، والعذوبة والتفؤل الرومانسي " (95)، وهذا يعني أنّها أمتداد للقصيدة الغنائية؛ إذ " العاطفة أو الموقف العاطفي هو الإطار الموضوعي للقصيدة " . (96) وهو ما تجسّد في ديوانه (الناس في بلادي)، الذي وقف عنده الناقد، ليخلص إلى أنّ عبد الصبور لا يمتلك رؤيا شعرية حديثة"، ولم يستطع ان يتخلص من تلك النزعة حتى في المرحلة اللاحقة ويعني قصيدته " عيد الميلاد"، التي عالج فيها تجربة انسانية خارج حدود الذات؛ لكنه ظلّ شاعراً غنائياً ذاتياً منغلقاً على نفسه، يهرب من النهار، ويودّ لو يظلّ أسير الليل، وطن الرومانسيين الجميل السرمدي (97). وامتد ذلك إلى ديوانه الثاني (أقول لكم).

وحاول في المرحلة اللاحقة تخطي ذلك؛ إذ لم تعد القصيدة لدية - والكلام للناقد - " مجرد انثيال عاطفي ذاتي ...؛ بل أصبحت وسيلة تواصل مع الآخرين " (98) على الرغم من أنه لم يتخلص من أغلال القصيدة القصيرة، تلك المرحلة أو الشعر الذي وسمه د. محمد مندور بـ (شعر الوجدان الجمالي أو الوجدان الواقعي). (99) وهذه المرحلة التي طغت عليها النزعة الايديولوجية ليس في شعر عبد الصبور فحسب؛ في عموم القصيدة العربية. ومثلت تلك المرحلة قصيدته (مرتفع أبداً)، التي عبر فيها عن حدث مهم هو رفع العلم المصري على مبنى البحرية في بور سعيد عام 1956م.

لكن الناقد يأخذ على عبد الصبور سذاجة معالجته، وهتافيتها، لأنّ " الثورة - هنا - لاتزال تطفو في الخارج، تطفو على سطح الألفاظ، على

سطح الانفعال السريع، ولم تترسب بعد عميقاً ، لتقدم شعراً ثورياً أصيلاً وعميقاً . (100) وتأتي على ذلك النمط قصائده (ساقلتك)، لكنه يستثني من ذلك بعض قصائده، من مثل (هجم التتار، و الناس في بلادي ، ونام في سلام)، وهو يراها بداية لامتزاج الرؤيتين الموضوعية والذاتية، فضلا عن ظهور الدراما والبالاد والديالوج، والابتعاد عن المباشرة والتقريبية، والتناول الأصيل للتجربتين السياسية والجماعية، بعيداً عن الانفعال السريع الذي وسم شعره السابق . (101) وعلى العموم فإن الناقد، يرى أن شعر صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة كان مزيجاً من التجربة السياسية والثورية التي شبهها بعود الثقب التي فجرت قدراته الشعرية، وكسرت الجليد المتجمد إلى الأبد . (102)

أما في المرحلة اللاحقة فقد تخطى ذلك كله، واتجه شعره وجهة جديدة، انفتح فيها على العناصر القصصية والحكاية، وهو ما عبر عنه الناقد بأن الشاعر " لم يعد يتناول التجربة الشعرية كشيء جاهز، ثابت؛ بل راح يعايش التجربة خلال حركتها الديناميكية، خلال جدلها، خلال صراعها" . (103) كما أنه يرى أن ما يميز هذه المرحلة هو تعرفه على البالاد الشعرية التي يعدها ثامر نقطة تحول مهمة في تجربة عبد الصبور الشعرية؛ ولا سيما في عمله (شنق وهران). وقد تطورت تلك الامكانات فيما بعد لتتوج في درامته الأولى "مأساة الحلاج"، التي ارتقى فيها بالحكاية الشعرية إلى مكانة بعيدة؛ إذ إن التجربة الذاتية للشاعر لم تتحرك بوصفها لحظات سيكولوجية؛ بل تتحرك بوصفها عالماً بصرياً وحسياً متكاملًا، له أبعاد الوجود الحقيقية، وليحقق بذلك، الوسيط الفني أو المعادل الموضوعي؛ لتجربة الشاعر وعواطفه وأفكاره.

ونكون عند ذلك، قد وصلنا إلى القصيدة الطويلة لدى عبد الصبور أو القصيدة المتعددة اللوحات التي تعرف بالقصيدة العنقودية. وعدّها الناقد مرحلة انتقالية في تطور صلاح الشعري من الغنائية إلى الدرامية؛ إذ اغتنى عالمه الشعري بالمعالجات الدرامية. (104)

ومن المناسب القول: إنّ تجارب الشاعر لم تخلُ من تلك النزعة التطويلية في القصيدة، لكن لم تكن بالحجم الذي ظهر في قصيدته "مأساة الحلاج"؛ لذلك فالناقد يعدُّ تلك القصائد الطوال؛ ولاسيما قصيدته "مذكرات الصوفي بشر الحافي، وأقول لكم"، برفات نهائية لوصوله إلى الدراما الشعرية؛ (105) إذ إن بروز الحوار كان ذا قيمة كبيرة في اتجاه صلاح عبد الصبور التدريجي نحو الدراما الشعرية في مأساة الحلاج. ومع ذلك، فإنّ الشاعر - والكلام للناقد - وهي النتيجة التي خلص إليها أنّه "في انتقاله إلى الدراما، فإنما فعل ذلك بالتحرك من مواقع الغائية... لذا ظلّ يحمل في داخله الكثير من ترسبات صوته الغنائي الذي يبرز أحياناً في مسرحية "مأساة الحلاج"، (106) خلافاً لما تعارفت عليه الآداب الأوربية؛ إذ كان الانتقال من الدراما إلى الغنائية، وحصر الناقد المؤثرات الغنائية في درامية مأساة الحلاج بـ "تأملات الحلاج، وسرده لحياته، أو في كلمات بعض أفراد الكورس". (107)

وأخير نختتم هذه الدراسة بخاتمة الناقد نفسه "ان انتقال صلاح عبد الصبور إلى الدراما، لم يكن مجرد مسألة تقنية؛ بل ارتبط بفهم عميق للتجربة الانسانية، وبإدراكه بأن الدراما الشعرية هي أفضل وسيط للتعبير عن الواقع". (108)

وبعد هذه القراءة المستفيضة لشعر عبد الصبور، يمكن لنا تفكيك الآلية التي اشتغل الناقد، وهي آلية تكاد تكون واحدة في عموم منجزه النقدي، تتمثل بمعاينة تطور الظاهرة التي يدرسها وتتبع جذورها، وصولاً إلى ما ما وصلت عليها في مراحلها الأخيرة. كما أنه لم يخرج عن تلك الرؤيا الاجتماعية التي رافقت الناقد؛ ولا سيما في بداياته النقدية، وما الخاتمة التي أنهى دراسته بها الا مصداق على ذلك التوجه؛ إذ إنه ربط بين توجه الشاعر صوب الدراما الشعرية، وقدرتها على أن تكون وسيطاً للتعبير الاجتماعي. والامر نفسه يمكن ان نتلمسه في دراسته الأخرى " صلاح عبد الصبور ومسرح أليوت الشعري " إذ يجده أن " مسرحية صلاح عبد الصبور تقف في صف الإنسان المناضل، في صف الفنان الذي يضع كلماته في خدمة قضية شعبه العادلة، ولذا تغتني بمضمون إنساني سليم يهبها القدرة على الحياة وتحقيق تواصل وتجاوب مع مشكلات الإنسان المعاصر". (109) وواضح هنا المنزع الايديولوجي الذي ينطلق منه الناقد في نظراته النقدية، وفي تقويم تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية.

وثمة اشارات متفرقة، ورد فيها ذكر الحكاية الشعرية؛ لكنها لا تؤلف شيئاً ذا بال في مفهوم الحكاية الشعرية لدى فاضل ثامر الذي يعد من النقاد الاوائل الذين التفتوا إلى أهمية الحكاية في القصيدة الحديثة.

المبحث الخامس في تجنيس القصيدة

أولاً: قصيدة النص

ترد قصيدة النص في كتابات فاضل ثامر؛ حين يتحدث عن الشعر الثمانيني في العراق؛ وتحديداً الإتجاه الأساس فيها، الذي يضم أهم شعراء الثمانينيات من أمثال: فضل خلف جبر، وخالد جابر يوسف، وليث الصندوق، وعلي عبد الامير، وباسم المرعبي ... إلخ، حين عدّ هذه القصيدة " الأداة الأساسية المفضلة لدى شعراء هذه المجموعة " (110) وقصيدة النص - لدى قاضل ثامر - " هي لون من الكتابة المفتوحة التي لا تتقيد بالحدود الأجناسية المعروفة للأجناس الأدبية " . (111) وتطمح " إلى تقديم عمل تزوب فيه الفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية " (112) فهو - عنده - " جامعاً أجناس وليس نصاً بالمعنى الاصطلاحي " . (113)

لذلك فهو مصطلح مبهم وغير دقيق - بحسب الناقد فاضل ثامر؛ لأنه لا يقدم شعراً؛ وإنما يقدم مجموعة أجناس في طبق واحد، ويبدو أنّ الغموض الذي تلبس نصوصه على صعيد البنية والمضمون والرؤيا، ليس وحده مانعاً لتلقي النصوص؛ فالإشكال النقدي، ينتقل إلى تسمية النص " فكل الأعمال الشعرية كانت أو النثرية هي (نصوص) أيضاً " (114)

وكعادته دائماً، فهو لا يطلق المصطلحات على عواهنها؛ فكثيراً ما يميظ اللثام عنها، ولا يبقي لبساً أو غموضاً في ذهن القارئ، لأنّ مهمة

الناقد دائماً ازالة الغموض واللبس من ذهن المتلقي، لا تعميق الهوة بين القارئ والنص، كما نجد عند بعض النقاد .

ولم يتكئ على دراسات نقدية، للبحث عن خصائص هذه القصيدة؛ بل نجده يحتكم إلى نماذج شعريّة لاستنباط خصائص القصيدة، وسماها الفنية، فقصيدة النص على الرغم من مؤاخذاته عليها؛ فهي عنده تتسم بالمخيلة السريالية الجامحة، واللغة المتوهجة، والمفاجأة، والبصيرة، والرؤيا؛ وكلها مقومات القصيدة الجيدة؛ لكن ما يعيب الشاعر نفسه أن لم يلم هذه العناصر لتنتج شعراً؛ فإنه يفتتها لتفقد هويتها الشعرية المائزة، ويقربها إلى فضاء النثر .

وموقفه كما مرّ سابقاً، صنو موقفه السابق من قصيدة النثر، فهو يعيب على قصيدة النص أنها " تفتقد إلى الكثير من عناصر التوازي والايقاع والاحتدام الداخلي التي تتوفر في كل نص شعري حقيقي " (115)

قبل أن نتوقف على مصطلح قصيدة النص؛ لا بد من الوقوف على ماهية هذا المصطلح، والحاضنة التي ولد منها، وحدوده عند المدارس النقدية والمناهج النقدية، التي كفانا الناقد فاضل ثامر مؤونة البحث عنها؛ إذ إنه أفرد دراسة خاصة للوقوف عند هذا المصطلح واشكاليته في النقد الحديث، (116) بعد أن شاع بشكل كبير، وخرج عن نطاق نوع محددٍ يكتبه الشعراء الثمانيون إلى أن تُنعت به النصوص السردية؛ ويمثل لذلك الناقد بمحاولة د.محسن الموسوي لوصف روايته الثالثة " أوتار القصب " على الغلاف بأنها " نص روائي " (117) لكن سرعان ما اقترن بالشعر في العراق، وصار مصطلح النص يطلقُ إجمالاً على القصيدة الحديثة؛ ولاسيما تلك التي يكتبها الشعراء الحداثيون .

ولذلك وجد من الضروري الوقوف عند هذا المصطلح : مفهوماً ودلالةً، ومدى صلاحية تطبيقه على التجربة الشعرية الأدبية، وهل استطاعت قصيدة النص أن تكسب خصوصية على مستوى الشفرة؛ لتصبح سياقاً جديداً؟

ويجيب الناقد على التساؤل، بالنفي أن تكون قد خلقت شفرتها المتميزة الخاصة، أو تشكلت في سياق مستقل؛ ولذلك كان الناقد يدعو كتاب قصيدة النص، إذا ما أرادوا لقصيدتهم أن تثبت أقدامها في المشهد الشعري، أن يخلقوا " شفرتها الخاصة أولاً، وأن تطمح ثانياً في التشكل في صورة سياق مستقل" (118)

لأنَّ القارئ دائماً ما يبحث عن خزين مسبق يفهم من خلاله قصيدة النص، مثلما يتكئ القارئ للمعلقات على خزين الشعر الجاهلي، مثلما يتكئ القارئ في فهم قصيدة الشعر الحرّ على شعر نازك السياب والبياتي وهكذا. وبعد هذا كله، ما هو المهاد النظري التي ظهرت منه قصيدة النص؟

فالمصطلح بادئاً ذي بدء هو مصطلح اشكالي؛ لأنه -والكلام للناقد- " لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة؛ بل راح يكتسب دلالات جديدة، ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة، مثل مصطلحي الخطاب، والعمل أو الأثر الأدبي". (119)

وبعد أن يعاين الجذر اللغوي للفظة " نص" في المعاجم القديمة والحديثة وما تعنيه: مادة (ن ص ص)، من معانٍ التي من بينها: رفعه، وأصل مبتغى كل شيء، والاملاء والانشاء (120)؛ ليقرر " أن الدلالة الحديثة لمصطلح النص لم تكن غائبة كلياً في المعجم العربي، وهي تلتقي أيضاً - كما يذهب إلى ذلك باحث عربي معاصر، مع ولادة

المصطلح في اللاتينية التي تشيرُ إلى معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنْع". (121)

ثمّ بعد ذلك ينتقل إلى المعجم الموسوعي للسيميائية التي يذكر عدداً من التعريفات؛ إذ يذهب أن هناك تعريفات شاملة للنص؛ ومتباينة في الوقت ذاته، ففي اللسانيات يعني " الإشارة إلى آية مقطوعة، قولية أو كتابية، مهما كان طولها، التي تشكل كلاً موحداً، والنص وحدة لغوية استعمالية، وليس وحدة نحوية "؛ (122) لكنه يعنى عند-برتينتو- كما يورد المعجم الموسوعي للسيميائية، الإشارة إلى " آية مقطوعة معينة من العلامات اللغوية، حتى وإن كانت غير مترابطة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياق ملائم لها" (123) ويتوقف الناقد عند الجهد النقدي العربي ممثلاً في كتاب " تحليل الخطاب الشعري سترتيجية التناص " للناقد محمد مفتاح؛ ليخلص إلى هذا التعريف " بأنّ هذا النص مدونة كلامية، وأنه حدث، وأي أنّ كلّ نص هو حدث، يقع في زمان ومكان معينين، ولا يعيدُ نفسه إعادة مطلقة" فالنص عند الناقد محمد مفتاح، تواصلية وتفاعلية، ومغلقة، وتوالدي وهو ما جمع هذه الوظائف كلها في تعريف جامع هو" كل نص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة". (124)

ويرى الناقد فاضل ثامر: أنّ هذا النص يضعنا أمام بعض زوايا النظر الحديثة المتعارضة، أولها: السمة اللغوية التي ينفیها آخرون عن النص، وشفوية النص أو كتابيته، وهو ما يجعله عرضة للتداخل مع مفهوم الخطاب لدى عبد السلام المسدي، الذي يعني " أنّ النص الأدبي جهاز ينظمه تماسك لغوي خاص". (125) ثم يعضد رأيه بالاستفادة من

أطروحات (جون لوي هود بين) الذي يربط النص بالجانب الكتابي؛ فهو لديه "النص هو الكائن الموجود أو العمل اللغوي المكتوب، فهو يمتلك استقلاله الذاتي". (126) وأطروحات جاكوبسون الذي يذهب إلى أن النص يختلف عن التعبير الشفوي، وعن الخطاب الذي هو جزء من التعبير الشفوي، فالتعبير الشفوي هو الظاهرة الأولى، أما الكتابة فهي الظاهرة الثانية، والنص جزء من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرى أكثر اتساعاً. (127)

ثم يمرُّ على مفهوم النص لدى الغدامي الذي يدور في فلك جاكوبسون؛ إذ يذهب الغدامي إلى " أن النص هو نتيجة لارتداد خطر سير الرسالة إلى متلق معين، أمّا في حالة الوظيفة الشعرية، أو الأدبية التي يخلق خلالها النص، فتحدث حركة ارتدادية، ترتد فيه الرسالة إلى نفسها-كقول لغوي- وبذا يتحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص، ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة؛ لكنها تتحول لتصبح غاية في نفسها". (128)

أما الطرف الآخر الذي يوسع مفهوم النص ليشمل عناصر غير اللغوية، فهم جماعة موسكو-تارتو الادبية التي ترى أن النص الثقافي هو الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرى، فالنص الثقافي هو الوحدة الدالة التي تتشكل منها الثقافة، ومن ثمّ يمكن تعريف الثقافة على أنها مجموع النصوص". (129) وأفاد الناقد عبد الفتاح كليطو من تلك العلاقة بين النص والثقافة، لكنه اشترط الا يصير الكلام نصاً الا داخل ثقافة الادب والغرابية، (130) من دون أن يهمل الطبيعة اللغوية للنص. ومن هنا فهو يميز بين النص

واللانص، فالنص عنده هو الذي جمع بين المدلول اللغوي إلى جانب المدلول الثقافي، أما اللانص فهو الذي يتقوقع في الطبيعة اللغوية لا يستشف منه أي مدلول ثقافي. (131)

ومن ثم فإن الناقد عبد الفتاح كليطو ينفي وجود تعريف شامل للنص؛ لكنه من جهة أخرى يحيل - والكلام للناقد فاضل ثامر - إلى مفهوم جاكوبسون الذي يربط بين النص والشعرية ومفاده " أن النص الأدبي يتميز بتقديم الامكانيات اللغوية بحيث تكاد تنمحي وظائف الكلام الأخرى، لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص". (132)

ثم يحاول الناقد أن يميز بين النص والخطاب، مستفيداً من رؤى الناقد سعيد يقطين الذي وجد ثمة ما يميز الخطاب عن النص، من أن النص " هو بنية دلالية تُنتجها ذات في ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيو - نصية ". (133) بمعنى هو " مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه". (134) انفتاح النص؛ أما الخطاب ف" هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية"، (135) لكنه بعد هذا يخلص إلى القول إن " الخطاب هو مظهر نحوي يتم بوساطته ارسال القصة، والنص هو مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي". (136)

ومن جهة أخرى، يقف الناقد عند مصطلح آخر، هو ربط الباحثين بينه وبين النص، وهو التناص أو التداخل النصي؛ منطلقاً من كون النص لا يكون نقياً أو بريئاً؛ لأنه عبارة عن نصوص متداخلة، وهو ما يجعله يقف عن مفهوم النص لدى بارت الذي ميز بين الأثر والنص؛ إذ يقول:

إن المؤلف مالك الأثر وأباه، أما النص فهو يقرأ من غير أن يسند إلى أب... ان نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره واعطائه مدلولاً نهائياً، أنها اغلاق الكتابة". (137)

ولم يتوقف الناقد عند تلك المفهومات؛ فحسب بل إنه يوسع من دائرته؛ ليقف على مفهوم النص عند التداوليين الذين يؤكدون على الوظائف الاجتماعية للنص، ولدى ممثلي نظريات القراءة والتلقي الذين يربطون بين النص والتلقي عبر مقولة " أن النص ليس شيئاً أو موضوعاً؛ ولكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ ". (138) وعند الاسلوبيين الذي يذهب احدُ أبرز اقطابهم بأن " الظاهرة الأدبية تستوي في علاقات النص بالقارئ لا في علاقات النص بالكاتب أو في علاقات النص بالواقع ". (139)

ويقف عند البنيوية التكوينية عبر ممثليها لوسيان غولدمان الذي يؤكد على الأصول المرجعية للنص ذاته. (140)

وبعد تلك الجولة الفائرة في عمق النظريات والمناهج النقدية، يخلص فاضل ثامر إلى جملة نتائج، منها: أن العناية بالنص تنطلق من مظاهر عدة، منها: دراسة النص في علاقاته بالمفاهيم المتأخمة والمتشابهة، أو دراسة الترابط بين مفهوم النص وعلاقته بالعناصر التواصلية، أو علاقته بالتناس والتأويل والتفسير وغير ذلك. وما نتج عنه من عناية خاصة بالنص على حساب العناصر الأخرى؛ إذ أصبحت سلطة النص هي المهيمنة والمتحكمة بالسلطات الأخرى. فضلاً عن ذلك، فإنّ مصطلح النص يظلُّ بالنسبة للنقد الحديث تحدياً وإشكالية معقدة ومصدراً لحوار خصب في المفاهيم والأفكار والمقاربات النقدية. (141)

ونتيجة لما تقدم، يحذر الناقد فاضل ثامر من توظيف هذا المصطلح بشكل عشوائي في الشعر العربي الحديث؛ إذ لا من مسوغات نظرية واجناسية تقف وراء توظيف مصطلح النص في بعض أنماط الكتابة الابداعية في أدبنا الحديث؛ ولا سيما أن كثيراً من هذه الكتابات تندرج في الألوان الشعرية أو السردية، أو المقالة.

وعدّ الناقد فاضل ثامر، ذلك هدراً للطاقة الشعرية الحقيقية لأنها تُكتب تحت يافطة مصطلح فضفاض وغامض، قد يفرط بالقيم الأصيلة اللصيقة بالشعر، في حين يمكن أن تكتب تحت عنوان الشعر وهو أجدى لها وأصدق تمثيلاً له من جهة. وقد يفرق الكتابات السردية بالفنائية على حساب موضوعية السرد القصصي مستثنياً بعض أشكال النثر المقالة المتنوعة التي يمكن أن تغتني بذلك التمازج بين الأجناس الأدبية من جهة أخرى. (142)

وقد يفهم من ذلك، أن لفاضل ثامر موقفاً من الاجناس الأدبية، وهو يدعو إلى نقاء الأجناس الأدبية، ويرفض التداخل بينها؛ لكن سرعان ما يرفع اللبس عن ذلك، حين يقول: " نحن نؤمن بإمكانية أن تتفاعل هذه الأجناس فيما بينها، لكنها من الجهة الأخرى، يجب أن تظلّ تمتلك سماتها الإجناسية الأساسية الخاصة؛ فالقصيدة العربية الحديثة، تظلّ على الرغم من إفادتها من بقية الأجناس الأدبية غنائية الجوهر على المستوى الإجناسي؛ بينما يدفع مصطلح " النص " الفضفاض بالقصيدة الحديثة في متاهات خطيرة، يمكن أن تفقد فيها إجناسيتها (من ثمّ) شعريتها"، (143) وعلى هذا فهي بنظر فاضل ثامر خطوة إلى الوراء، وليس خطوة إلى الأمام في سلم الشعرية العربية. (144)

لكن بعد هذا المهاد النظري الذي انبثقت منه قصيدة النص، فما
المواضع التي تجمعها بقصيدة النثر؟ والمواضع التي تفترق بها عنها؟
وهو ما أجابه عنه الناقد فاضل ثامر في دراسة أخرى؛ إذ إنهما تلتقيان
في الكثير من الأهداف والأدوات وتفترقان في المنطلقات
والاستراتيجيات. (145)

فمن نقاط الالتقاء بينهما فهما يشتركان " في الرغبة من التخلي
الحاسم والنهائي عن مظاهر الوزن والقافية، سواء على مستوى التفعيل
أو على مستوى نظام الشطرين، كما تلتقي معها في رغبتها في كسر
قواعد الشعر وتصفية كل مظاهر الغنائية والرومانسية والكلاسيكية
والسعي لمباغثة القارئ وخرق افق توقعه عن طريق سلسلة من
الانزياحات الاسلوبية والبلاغية والايقاعية والتركيبية؛ لضمان تعميق
شعرية الخطاب الشعري " (146) في حين تفترق قصيدة النص عن
قصيدة النثر؛ أن الأولى تميل إلى الطول؛ "وذلك عن طريق احتشادها
بعناصر سردية ووصفية واستطردية لم تكن مقبولة، في الأصل، داخل
قصيدة النثر؛ إذ كانت سوزان بيرنار تحذر من استخدام السرد
والاستطرد والوصف - التي تعدها من أدوات النثر". (147) ، شريطة أن
يكون "عملها في فريق بغية تحقيق أهداف شعرية لا لتحقيق أهداف
أخرى". (148)

وكلام الناقد فاضل ثامر بصدد استعمال السرد والاستطرد والوصف؛
لا يعني أن قصيدة النثر تخلو من المستويات السردية والوصفية
والاستطردية؛ فثمة قصائد نثر كثيرة، كان السرد مهيمناً عليها؛ غير
أن ما يعنيه الناقد هو أن قصيدة النص أعطت لذلك عناية خاصة؛ إذ "
نجد في قصائد نص عديدة بنية سردية متنامية تشكل حجر الأساس في

بنية القصيدة ذاتها " . (149) وكذلك أعطت عناية خاصة للعناصر الوصفية والاستطرادية، وهو لم يكن معروفاً في قصيدة النثر . وربما هذا الانفتاح غير المسبوق لقصيدة النص كان بسبب انفتاحها على الأجناس الأدبية والفنون الأخرى؛ وهو ما أمدها " بمظاهر متنوعة مستعارة من أجناس شعرية وغير شعرية، ذاتية وموضوعية" . (150) فضلاً عناية خاصة بلغتها وبنائها وكيونتها؛ وبسبب ذلك كله، عدها الناقد فاضل ثامر، " شكلاً من أشكال ما وراء-الشعر" . (151)

فقد وجد شعراء الثمانينيات في هذه القصيدة ضالتهم؛ لأنها ترضي رغبتهم الجامحة صوب " التجريب واللعب في قضايا اللغة والأسلوب والتعبير والخيال والبناء" (152)، ولذلك يراها الناقد أقرب ما تكون إلى مفهوم الكتابة الفرنسي الذي اشاعته البنيوية الفرنسية . (153)

ومن جهة أخرى ، يقسم بنية قصيدة شعراء الثمانينيات على ثلاثة أصناف أساسية، فالصنف الأول يتمثل في اعتماد بنيتها الشعرية على الجملة الشعرية الواحدة ، وهو ما سماه بـ " قصيدة الومضة" التي برز فيها الشاعر خزعل الماجدي في السبعينيات؛ وخير من مثلها من شعراء الثمانينيات الشاعر باسم خضير المرعبي في قصائده : هرم ، وكوكب ، وجنوب ، والشاعر سعد جاسم في قصائده : نهر ، والسياب ، وخليل حاوي ، والشاعر حسن النواب في قصائده : فقدان ، وبكاء ، ورضيع ، الشاعر عبد الزهرة زكي في مقاطع من قصيدته : الملائكة بين قوسين، والشاعر زعيم نصار في مقاطع من قصيدته رموز التعارض .(154) والصنف الثاني، اتخذ شكلَ القصيدة القصيرة الذي تتخذ من البيت، ونظام

كتابته الطباعية في قصيدة الشعر مظهر بصرياً لها . وهو تنطوي عادة على بؤرة انفجارية واحدة أو أكثر وهو ما يطلق عليها بـ " القصيدة البسيطة التركيب . (155)

أما الصنف الآخر فهو يعتمد أسلوب الكتابة النثرية ؛ إذ " تتراصف الجمل والعبارات في فقرات معينة بطريقة مقارنة لنسق القصيدة المدورة، والشاعر قد يلجأ داخل المتن الشعريّ إلى نوع من التلوين عن طريق العودة إلى نظام البيت الشعريّ " . (156)، خير من يمثل هذا اللون من الشعر الشعراء: صلاح حسن، وخالد يوسف جابر، وباسم خضير المرعبيّ، ونصيف الناصريّ، ومحمد تركي نصّار، ودنيا ميخائيل، وكاظم الفياض، ووسام هاشم، وأديب أبو نوار، وحكمت الحاج، وسهام جبار، وكريم شغيدل، وفضل خلف جبر، وغيرهم . (157)

وواضح من تقسيمات الناقد أنه لايعني قصيدة النص، وإنما اشتبك الأمر عليه ؛ فالصنفان الأوّلان هما يدخلان في بنية قصيدة النثر، لا قصيدة النص ؛ فالمهاد الذي ابتدأ به الناقد حول قصيدة النص، لا يمتد بصلة للنوعين الأوّلين، لذلك أنّ الصنف الثالث هو يمكن أن يدخل في بنية قصيدة النص وحدها؛ لأنّه ينطبق تماماً مع ورد في مفهوم قصيدة النص لدى فاضل ثامر .

ومع ذلك، فالناقد يخلص بعد هذا، إلى أنّ قصيدة النص بروافدها الثلاثة نجحت في " تفجير طاقات التخيل إلى أقصى درجة ممكنة عن طريق الإفادة الواعية وغير الواعية من تجارب الرمزيين والسرياليين وممثلي قصيدة الرقص والغضب ، أمثال ألن غنزبرغ إضافة إلى تجارب ممثلي قصيدة النثر العربيّة " . (158) لكن ما يؤخذه الناقد على " قصيدة النص " لدى شعراء الثمانينيات، " أنّها لم تبحث عن بدائل

للعناصر التي خسرتها، وفي مقدمتها التخلي عن الإيقاع المنضبط والوزن، ومحاولة اللجوء إلى المظهر الخطي والكتابي لقصيدة النثر؛ ولذلك يقترح عليها الإفادة من مظاهر التكرار والتوازي والتماثل والاهتمام بالموسيقى الداخليّة والمفصلات التركيبية واللغوية المختلفة". (159) وهو الاتهام نفسه الذي وجهه إلى قصيدة النثر العربية في مواضع مرّ ذكرها في المبحث الخاص بالموقف من قصيدة النثر العربيّة.

ولعلّ إشارته إلى قصيدة النص - وهويتحدث عن التجريب والحدائث في الشعري العربي الحديث؛ ولاسيما في تجربة شعراء الثمانينيات في العراق - ما تفصح عن موقفه النقدي الواضح بإزاء هذه القصيدة؛ إذ يرى ان اندفاعتهم غير المنضبطة باتجاه التجريب؛ وانسلاخهم عن القيم الشعريّة المتعارف عليها، دفعهم باتجاه أرض أخرى لاتمت بصلة إلى أرض الشعروشروطه بوصفه جنساً أدبيّاً؛ ويعني بذلك النص الذي تلغى فيه الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وهو مصطلح - برأي الناقد - فضفاض وغامض، يتجاوز حتى الحرّيّة المفتوحة لقصيدة النثر، وهو بالنهاية يمثل اشكالية كبرى تواجه الشعر العربي الحديث. (160)

ثانياً: قصيدة المشهد الشعري

قصيدة المشهد الشعري، لدى فاضل ثامر، هي أنّ " الشاعر لا يقدم تجربته بصورة مباشرة، أو تقريرية ولا يطرح مشاعره ورؤاه وليمة سهلة وجاهزة أمام القارئ؛ لكنه يفعل ذلك من خلال بناء مشهد شعريّ حي ومتحرك، واضعاً مشاعره وانحيازه جانباً، أو ينزل بهما إلى درجة الصفر؛ ليخلق لنا مشاهد بريئة أو بيضاء، تاركاً للقارئ مهمة إعادة

إنتاج وتأويل الحمولات البصريّة والمعرفيّة والدلاليّة التي ينضجُ بها
المشهدُ الشعريُّ". (161)

ثمّ يركّز المفهومَ أكثر، فيقول: " إنّه بالأحرى ينتقي عناصر
ومكونات تشكيليّة متفرقة من هنا وهناك، بطريقة فسيفسائيّة أحياناً،
وبطريقة انطباعيّة أحياناً أخرى، وربما يكون في بعض تجاربه أقرب ما
يكون إلى الفنان التشكيليّ الحديث الذي يضع خطأً هنا، وكتلة هناك،
ثمّ يغمر المشهد بالضوء والظل والحركة مستدرجاً المشاهد إلى لعبة
تأويلية غنية". (162)

وسميت بقصيدة المشهد؛ لأنّ " المشهد المعطى والمتشكل (يظل)
هو المهيمن الروحي على حركيّة الأصوات والشخصيات، وعلى الكتل
والأشكال البصريّة والهندسيّة المتجانسة تارة والمتصادمة تارة أخرى".
(163)

ومن هذا المفهوم، يمكن القول: إنّ الناقد قد بيّن حدود المفهوم
من خلال ما استخلصه من قراءاته الشعريّة؛ لا ما ينقله من الدارسين
الآخرين، على عادة كثير من الباحثين، ولذلك لم نجد بوناً أو تعارضاً
بين رؤاه التنظريّة والاجرائيّة في كثير من دراساته، التي كثيراً ما
يعضد قراءته النقديّة لهذا الشاعر أو ذاك؛ باقتناص ظاهرة شعريّة أو
نقديّة؛ لينظر لها، ويقدمها بلغة نقديّة واضحة، لاغموض ولا لبس
فيها.

ظهرت قصيدة المشهد لأوّل مرة في عدد من تجارب الرواد في
العراق؛ لكنها وجدت عناية كبيرة من لدن شعر الجيل الستيني، وفي
تجربة عدد من شعراء الأجيال التالية من امثال: محمود البريكان،
ويوسف مهدي، وعبد الرحمن طهمازي، وياسين طه حافظ، وحسب

الشيخ جعفر، وفوزي كريم، وعلي جعفر العلاق، وخزعل الماجدي، وعادل عبد الله، وجواد الحطاب، وحسين عبد اللطيف، وغيرهم، كما ظهرت لدى شعراء قصيدة النثر في العقدين : السبعيني والثمانيني .

لكن تتباين مساهمة الشعراء المذكورين سلفاً، في بناء صرح قصيدة المشهد، إذ تتحول لدى بعضهم إلى ظاهرة شعرية، تكاد أن ترتبط بهم، من امثال الشاعر رعد عبد القادر الذي وقف عند شعره الناقد فاضل ثامر، راصداً إشتغالاته الشعرية في هذه القصيدة، التي تبنى لديه عبر التقاطه " للحظة الشعرية المناسبة للدخول شخصياً أو من خلال شخصية إنسانية معينة، وأحياناً من خلال حشد من الأصوات الغيرية التي تطل داخل المشهد، فاعلة ومنفعلة بالمشهد ذاته". (164) ولذلك فهو لديه طريقة اشتغال مائزة عن غيره ؛ إذ يخلقُ بنيةً مشهديةً تتشكلُ في الغالب من أشياء، وكائنات وكتل بصرية تؤثت المكان على مستوى المجاورة أحياناً، وعلى مستوى خطي حركي أحياناً أخرى من دون محاولة الإيحاء بأيّ تأثير سيكولوجي أو ثيماتي". (165)

هذه الاشتغالات الغائرة في جسد القصيدة لدى رعد عبد القادر أو غيره، اكسب قصيدته بعدين : أولهما البعد التأويلي " ففي قصيدة رعد عبد القادر، لايمكن الاكتفاء بقراءة ما هو معن وملفوظ في سطح القصيدة اللغوي، بل لابد من البحث عما هو مضمر ومغيب ومسكوت عنه". (166)

والآخر : البعد الأدائي، عبر قابليته الشعرية على خلق بنية مشهدية خاصة به، وتحيل إليه. وهو ما تجسّد في ديوانه " صقر فوق رأسه شمس" الذي اتخذهُ الناقد انموذجاً إجرائياً لقصيدة المشهد .

ولا نريد إعادة ما قلنا في الفصل الاول، حين توقفنا عند دراسة الناقد لشعر رعد عبد القادر، لكن نودُّ أن ننتخب مثلاً واحداً، نقيس فيه قابلية الناقد في الجانب الإجرائي، ولعلَّ قراءته النقدية لقصيدة " ثلاث نوافذ" تمثل مثلاً صالحاً لذلك .

يرى الناقد أنَّ القصيدة تتشكّل من ثلاث حركات رئيسة: الحركة الأولى تمثل إطاراً خارجياً ساكناً للنوافذ الثلاث الصامتة: يقول الشاعر:

(167)

نوافذٌ منسيةٌ لا يطلُّ منها أحدٌ

ثلاثٌ نوافذٌ لا يكلمها أحدٌ

ثلاثٌ نوافذٌ مسدلة الستائر

وتجئ الحركة الثانية لتخلخل السطح الساكن للمشهد: (168)

جاء أطفالٌ ورموا النوافذ بالحصى

صرخت النسوةُ؛ لقد كسروا زجاج النوافذ

وتستكمل الحركة الثالثة المشهد؛ لتخلق معادلة جديدة: صراخ

النسوة، وهرع الرجال بالعصي، وفرار الأطفال مذعورين، وعودة الحياة

للنوافذ المنسية: (169)

وهرعَ الرجالُ بالعصيِّ

وهربَ الأطفالُ مذعورين

لقد أعادوا الحياة إلى النوافذ الثلاث. (170)

ثم يعلق الناقد على تلك الحركات الثلاث (أ، ب، ج)؛ ليقول: " نلاحظ

أن المشهد الأول (أ) يشكلُّ خلفيةً شيئية مستقرة أو شبه مستقرة،

وهي تمثلُ بنية فضاء مكاني، أما المشهد الثاني (ب) فيمثلُ حركة

الفاعل ... أما المشهد الثالث (ج) فهو المحصلة التي تعيد المشهد بكاملة " (171)

والمثال المتقدم، يكشف عن التزام الناقد، بما ألزم نفسه به، وهو تحليل قصيدة رعد عبد القادر، والوقوف على بنية قصيدته، اعتماداً على المهاد النظري الذي افتتح به قصيدته .

لكن بعد ذلك، بمَ اختلفت قصيدة المشهد الشعري عن قصيدة النثر؟ وهل قصيدة المشهد جزء من قصيدة النثر؟ ولماذا قصيدة المشهد لدى رعد عبد القادر .

الجواب على هذا التساؤل يحيلنا الناقد إلى مواصفات قصيدة النثر التي اشترطتها سوزان بيرنار، والإضافات المهمة للمنظرين العرب الذين تبنوا قصيدة النثر في كتاباتهم شعراً وتنظيراً، التي تؤكد على قصر القصيدة وتكثيفها وتركيزها، إلى جوانب أخرى كان قبولها مشروطاً ومحدداً كالسرد والوصف والاستطراد. لكن ما يميز قصيد المشهد الشعري هيمنة بنية المشهد الشعري عليها بخلاف قصيدة النثر بشكل عام التي قد تتوسل بتقانات أخرى؛ لتشكل بنيتها .

وعلى هذا، فقصيدة المشهد جزء من قصيدة النثر؛ لكن ليس كل قصيدة نثر هي قصيدة مشهد، وإنما كل قصيد مشهد هي قصيدة نثر .

(172)

أما بصدد السؤال الآخر؛ فرعد عبد القادر - كما يشير الناقد - ما كان ليتوجه في كتابة قصيدة النثر إلى بنية المشهد الشعري، إلا لـ "يتجنب الانجرار وراء ما هو مكرر ومألوف في الاستراتيجيات الخاصة بكتابة قصيدة النثر التي أولع بها معظم شعراء قصيدة النثر العرب ومنها: اللجوء إلى الرموز والاستعارات البعيدة والغريبة، وتوظيف صياغات

سريالية متطرفة... ألخ ". (173) فضلاً عن ذلك، رغبة الشاعر في " الاشتغال على قصائد تركيبية معقدة ومطولة وتفيد إلى حدّ كبير من تقنيّة القصيدة المدورة وقصيدة المشهد الشعري ". (174)

وكل تلك الرغبة الجامحة إلى التميّز والتفرد، والتمرد على الأساليب والمداخل المطروقة، قادت الشاعر رعد عبد القادر إلى قصيدة المشهد الشعري؛ عبر " محاولة خلق مشهد شعري في محاولة الوصول إلى بصيرة عميقة، وفي الوقت ذاته الحفاظ على تشكيل بصريّ وبلاستيكي من ودال مستخدماً أحياناً فرشاة الحديث أو إزميل النحات التعبيري أحياناً أخرى ". (175)

وثمة إشارة إلى قصيدة المشهد، وردت في حديث الناقد عن ديوان عبد الزهرة زكي " شريط صامت"؛ إذ وجده " يتخذ له بنية المشهد scene وأللقطة shot أو اللوحة " التايلو" tableau وحدة بنائية، في قصائد قصيرة تتحول أحياناً إلى إيقونات Icons سيميائية تشعّ بالدلالة المضرة والمغيبية .

ويبدو أن اختيار الشاعر عبد الزهرة زكي لهذا اللون من الشعر، كما يذكر الناقد، كان مقصوداً؛ لأنّه يتساوق مع الثيمة التي تجمع قصائد الديوان، وهي تناول مظاهر العنف الدموي والقتل والإرهاب، وهي مظاهر متفرقة، ومتنوعة، ومتجددة، لذلك اقتناص تلك الصور البشعة وتحويلها إلى شعر، مع أنّها مشاهد عادية ويومية، ينسجم تماماً مع قدرة قصيدة المشهد في التعبير عنها، لما تمتلك من خصائص فنية عالية. (176)

يقول الشاعر عبد الزهرة زكي: (177)

انتظريني،
قال لزوجته،
انتظريني، ساجئ .
يفتح السائق باب السيارة
يرمي الجثة
لقد سبقتها الرصاصة إليه .

وهكذا – والكلام للناقد - " تدين لوحات القتل المجاني التي يراها
ويباركها سماسة الإرهاب والتكفير والعنف ضد المواطن العراقي
بلمسات مشهدية وبصرية، وأحياناً بلقطات ساكنة تذكرنا بلوحات
الفنانين الصامتة والساكنة (178) still life

ويمثل لها بقول الشاعر : (179)

منسية السجادة منذ سنوات
في الممر على البلاط
بدت أوراق الورد
ترنو إلى السماء بطرف كليل .

إن ما أودُّ قوله –هنا-: إنَّ الناقد، يتمتع بثقافة تشكيلية هائلة
مكنته في الوقوف على دقائق فنية في ديوان عبد الزهرة زكي، ومن
قبل، في ديوان رعد عبد القادر، أفادته في هذه اطلاعه على الفنون
المحاذدة لفن الشعر من سينما وتشكيل ورسم، حتى يمكن للباحث أن
يطلق على الناقد فاضل ثامر بأنّه ناقدٌ فنيٌّ، إلى جانب كونه ناقدًا أدبيًّا
كبيراً .

ثالثاً: القصيدة اليوميّة

ارتبطت القصيدة اليوميّة بالشعر السبعيني، إذ اتخذها الشعراء وصفة سحرية للوصول إلى مراقبي الحداثة، حتى عدّها بعضُ النقادِ تأسيساً للعودةِ إلى الرومانتيكيّة؛ ولذلك راح شعراء السبعينيات يدافعون عن مشروعهم الشعريّ المتمثل بالقصيدة اليوميّة بالقول: " القصيدة اليومية ليست رومانتيكية تحاول الهروب من هذا الواقع؛ انها تركيز في الواقع". (180)

فتكرار اشتغالات الشاعر في هذه القصيدة، وتحولها إلى ظاهرة في القصيدة السبعينيّة؛ دفعت الناقد حاتم الصكر إلى القول بأنّ الانهماك بها " يوقعُ الشعر المعاصر في مزالق التشابه والتكرار إلى درجة التي يصبح معها من الضروري تأمل هذه الظاهرة من الشعراء أنفسهم". (181)

وهو ما يعني تشابه " زاوية النظر" لدى شعراء ما بعد الستينيات، وركوب هذه القصيدة يتحولُ إلى خطرٍ يُخشى منه، و"هو افتقادُ الحسّ الواقعيّ أو اليومي، واعطاء المبررات ثانية للشعور بضدية المجتمع والذعر المفتعّل من الحياة، وغير ذلك من التنويعات العدمية المستلبة". (182)

أمّا القصيدة اليومية لدى فاضل ثامر، فهي التي " تُعنى بالتفاصيل اليومية الصغيرة، التي تقترب من لغة الحياة اليوميّة التي دعا إليه إليوت. ولم يعد الشاعر يصطنع الصورة والتشبيه والاستعارة كغايات بحدّ ذاتها، وإنما راح يركز على الأشياء والمرئيات والأفعال داخل القصيدة" (183) لعلّ خير من يمثلها من الشعراء الخمسينيين الشاعر يوسف الصائغ الذي وقفنا على تجربته الشعرية من خلال المنظور

النقدي لفاضل ثامر؛ ولكي لا نكرر ما قلناه في الفصل الأول، نجد من المفيد التمثل بهذا النص الشعري (زيارة) ليوسف الصائغ وطريقة معالجة فاضل ثامر بوصفه نصاً شعرياً؛ إذ يقول: (184) ب

جرس الباب، يقرعُ

ينهض من نومه

يتطلع من فتحة في الستارة،

يرجع مرتبكاً...

يترددُ

ينظرُ ثانية

يتفرسُ

يجلس فوق الأريكة،

يسمعُ صوت خطى في ممر الحديقة

ينهض مرتبكاً

وظاهر أن القصيدة أعلاه هي قصيدة مشهد بامتياز؛ لكن معجمها كان ينتمي إلى لغة الواقع المعيش، أو لغة القصيدة اليومية. لكن تلك كانت إشارة لمفهوم القصيدة اليومية لدى الناقد.

ويعود مرة أخرى للحديث عن القصيدة اليومية -وهو يتفحصُ تجربة عارف الساعدي- إذ اعاد الشعراء التسعينيون بإشتغالهم المتنوعة الروح إلى القصيدة اليومية، التي أسس لها الخمسيون، وعدّها السبعينيون جزءاً من مشروعهم الشعري، وتجاهلها الثمانينيون؛ إذ أصبحت لدى الشعراء التسعينين، جزءاً مهماً من مشروعهم الشعري، الذي أفصح عنه كتاب "الشعراء العراقي الآن" الذي كتب مقدمته وحرره الشاعران: عباس اليوسفي وفرج الحطاب. (185)

لقد استحوذت لغة القصيدة لدى السّاعدي على عناية الناقد إذ شبه لغته الشعرية بـ " لغة الحياة اليومية التي سبق وأن بشر بها الشاعر ت. س. اليوت، واعتمدها معظم شعراء الحداثة الشعرية العربية، ربما عدا استثناءات محدودة ". (186) وقوله أيضاً: " وبمثل هذه اللغة "اليومية" يصنع عارف الساعدي لغته الشعرية، التي تعبر عن حسّ حدائلي حقيقي يرفضُ التنميقَ والزخرفةَ ". (187) وهو ما جعله يعدُّ هذه اللغة الطريقة التي " يحاول الشاعر ان يستنطق الحياة اليومية بكل تفاصيلها ومفرداتها، لا من خلال حس بارد ووصفي، بل من خلال موقف فكري وفلسفي وانطولوجي عميق يكشف عن انشغال الشاعر بأسئلة الوجود الكبرى وإشكاليات الحياة والموت والطفولة، فضلا عن وجع الوطن وجراحاته وهمومه ". (188)

ولعلّ قصيدة - كما يذهبُ الناقدُ - "مدونة الحياة - مشغول" تكشف عن حسّ حميمي بالحياة اليومية ومشاعلها الصغيرة، إذ تشغل مفردة "مشغول" مساحة واسعة من القصيدة، من خلال التكرار اللفظي والمعنوي، أو من خلال البدائل الدلالية واللسانية والبلاغية المختلفة (189):

"مشغول"

مشغول

مشغول

دائماً ارددها

فانا مشغول جدا

مشغول بإيصال أطفالنا إلى المدرسة

ومشغول بعودتهم إلى البيت . (190)

ويستمر الناقد في رصد التفاصيل الصغيرة اليومية التي تمثل للانسان شغله الشاغل في أخريات حياته، إذ لم بعد له ذلك الصوت العالي، إذ يقول " لكن هذا الانشغال اللذيذ سرعان ما يغيب، عندما يشيخ الشاعر، ولم يعد هناك من يكثرث به من أفراد أسرته وأصدقائه، وهي ثيمة إنسانية ظلت تطل في الكثير من تجارب الشاعر السابقة " (191)

ويمثلها لها بقول الشاعر : (192)

كيف لهذا المشغول جداً

أن يستيقظ في يوم من الأيام

وهو بلا شغل

المشغول جداً

لم يعد يحتاجه أولاده لشراء الحلوى،

ولم يعودوا يبكون على صدره .

ويواصل قراءته الموضوعية في متن هذا النص ليقول : " بل وتزداد وحشة الشاعر في شيخوخته حد الاستيحاش، كما يقول الناقد اوكونوز، وهو يحدد أهم سمة من سمات بطل القصة القصيرة الذي يحس بالوحدة حد الاستيحاش، عندما يكتشف ان أصدقاءه هم أيضاً مشغولون عنه "

(193) وهو ما تجسّد بقول الشاعر : (194)

"لم يعد يردد كلمة مشغول

لأن هاتفه النقال

"لم يعد يردد كلمة مشغول

لان هاتفه النقال

بدأ يخلو شيئاً فشيئاً

من الأصدقاء
هو يحتفظ بأرقام أصدقائه الموتى فقط
يتصل عليهم كل وحشة
فيردون عليه
بأنهم مشغولون

ويختتم الناقد قراءته النقدية في هذه القصيدة التي وقف عندها، بوصفها مثلاً بالقول: نجد في هذه القصيدة، وفي الكثير من قصائد "جرة أسئلة" وبعض قصائد "عمره الماء" هذا الخوف من الزمن والشيخوخة والصمت والعزلة. فالشاعر، أو قناعه، يخشى أن يهجره أصدقاؤه وأبنائه، فيجسد لحظة العزلة الافتراضية وهو يتأرجح بين العزلة والاندماج. فهو تارة مشغول بكل مفردات الحياة اليومية، وتارة أخرى تراه وحيداً ومعزولاً بعد أن هجره الجميع، وفقد حرارة التواصل الانساني مع الآخر: وخلال ذلك يرتدي الشاعر قناع الطفل ببراءته والشيخ الفاني بعزلته وتأملاته الوجودية، فشعرنا إننا أمام كائن حي وميت في الوقت ذاته، ينتمي إلى الماضي، مثلما ينتمي إلى الحاضر، في استحضار حي لكل مفردات الذاكرة الشعرية التي تسهم في تأثيث عالم القصيدة لدى الشاعر". (195)

وأخيراً فإن الناقد فاضل ثامر، حاول في هذه الدراسة أن يبرز ميسم الشعراء العراقيين في الاشتغال على ثيمة القصيدة اليومية، التي تعد ملمحاً مهماً من ملامح القصيدة الحديثة في العراق. عبر أنموذج رعد عبد القادر، وعارف الساعدي، الذي أحدث انزياحاً حاداً في لغة القصيدة العمودية، لغة قصيدة الشعر التي صار الساعدي واحداً من روادها شعراً وتنظيراً.

رابعاً: الشعر الجديد / القصيدة الحديثة / القصيدة الجديدة

الشعر الجديد والقصيدة الحديثة، كثيراً ما ترددت في كتابات النقاد الحداثويين إلى حدّ صار الحديث عن الشعر الجديد، هو الحديث عن القصيدة الحديثة؛ ومن هنا حاولنا تتبع ورود هذين المصطلحين في كتابات فاضل ثامر؛ لمعرفة المهاد التنظيري الذي خرجا منه؛ فضلاً عن الجوانب التطبيقية التي ساقها الناقد، وهو يحاول الوقوف عند منجزات الشعراء العراقيين والعرب .

لقد حدد فاضل ثامر سمات الشعر الجديد في كثير من دراسات التي تناولت الشعر الحديث، وان تعددت المصطلحات، فهو مرة يطلق عليه الشعر الجديد، وأخرى الشعر الحديث، وثالثة الشعر الشعر الحر، أو قصيدة الشعر الحر، أو القصيدة الحديثة، او القصيدة الجديدة، وكلها مسميات لشيء واحد هو الشعر الحديث .

وبادئاً ذي بدء مصطلح الشعر الجديد لدى فاضل ثامر اقتصر على " جميع الشعر الجديد الذي يحمل الملامح التكنيكية والتعبيرية والفكرية التي ولدت ونضجت في الخمسينيات واغتنت وتكاملت في الستينيات " (196) بمعنى أنّ هذا المصطلح لم يطلقه على قصيدة الرواد فحسب؛ فهو ينقله إلى تجربة الستينيين التي يوسم شعرهم بالجديد . من بين السمات التي حددها أو اشتراطها للقصيدة الحديثة هي " الابتعاد عن الرومانسية والغنائية والاقتراب من أشكال وأدوات التعبير الموضوعي في الشعر " . (197)

ولعل ورود هذا المصطلح في دراسة لفاضل ثامر عنوانها " تأملات في عالم القصيدة الجديدة في الأدب العراقي، عالم سامي مهدي الشعري؛ ما يعزز أن مصطلح القصيدة الجديدة، يطلقه الشاعر على

تجربة الخمسينيين أولاً، كما مرّ، وتجربة الشعراء الستينيين ثانياً، وإن كان إطلاق هذا المصطلح على شعر الخمسينيات، أمر مسلّم به عند الناقد، في حين هو حديث أخذ وعطاء في شعر الستينيات؛ لأن تجاربهم الشعرية مازالت في طور التكوين والتشكّل، فقد ورد ذكر الشعر الجديد في حديثه عن اتجاه فاضل العزواي، ومساهمته في تجربة الستينيين، ووجد أن اتجاهه الشعري يأتي في إطار ردم الهوة بين الشعر الجديد، ووعي الجمهور التي تهدد في تحويل الشعر إلى فن استقراطي للنخبة. (198)

ويرد مرة أخرى مصطلح القصيدة الجديدة في وصفه لتجربة الشاعر سامي مهدي؛ إذ يقول: " يجد القارئ صعوبة في التجاوب مع هذا النمط الشعري الجديد، الذي راح يطرحه بعض ممثلي الحركة الشعرية الشباب في أدبنا الحديث؛ لأنه تعود على التعامل مع القصيدة الجديدة (على) وفق مصطلح الشعري التشكيلي الذي طورته القصيدة السيابية - البياتية في الخمسينيات". (199)

وظاهر للقارئ أن الناقد يعني بالقصيدة الجديدة، قصيدة السياب والبياتي وبعض من ممثلي شعر الخمسينيات، وهو ما توضحه العبارة الآتية " أما القارئ الذي ينفتح على مناخ القصيدة الجديدة اساساً وظلّ اسير القيم التعبيرية والذوقية للقصيدة العربية الكلاسيكية، فهو لن يجد لغة مشتركة تجمعها مع هذه التجارب اساساً، وسيعتبرها مجموعة من الالغاز والاحاجي المستعصية في الفهم ". (200)

إذن مصطلح القصيدة الجديدة، لا يخرج عن شعر الرواد ومن جاء بعدهم من جيل الستينيات، ولا يدخل في توصيفه التجارب الشعرية

السابقة لهما، وإن تزيت بزّي التجديد . كما أنّه يعني " التطلع إلى ما وراء القصيدة الغنائية الذاتية" . (201)

خامساً: القصيدة التشكيلية

ظهر مصطلح القصيدة التشكيلية في كتابات فاضل ثامر في وقت مبكر؛ في دراسته (واقع الشعر الستيني في العراق) التي نشرها في مجلة الكلمة في أواخر عام 1970م؛ إذ وسم فيه قصيدة الجيل الثاني - وهم شعراء الستينيات ومن يتبعهم من بقايا شعر الخمسينيات ممن نضجت تجاربهم في الستينيات - بالقصيدة التشكيلية .

والقصيدة التشكيلية - لدى فاضل ثامر - هي القصيدة التي تعنى " بالتفاصيل المادية والحسية، وحتى القيم والأفكار المجردة واللامرئيات تكتسب وجوداً حسيّاً عبر التجسيد، والتشكيل - الزماني والمكاني والتشخيصي - ولذا نرى أن الحركة في القصيدة هنا تكاد تلتزم بمنطق زمني وتاريخي تقليدي" (202)

ويوضح الناقد مسوغات إطلاق هذه التسمية على قصيدة الجيل الأوّل هي أنّ هذا الجيل كان همه الأوّل هو " هم تشكيلي؛ أي أنّه كان محاولة لإعادة خلق الواقع في الفن، وخلق واقع استاتيكي جديد، لذا كان الشاعر يتعامل مع الحسيّات أساساً؛ لأنّه حسيّ دنيويّ بطبعه، وهو يحاول تجسيد ما هو مرئيّ أولاً عبر الصورة الحسية" . (203) وهي نقطة التقاء الشاعر بالفنان التشكيلي والرسام؛ إذ" يصبح الشعر تصويراً ناطقاً" . (204)

وهو ما يقرب هذه القصيدة من الواقع اليومي والتاريخي والنفسي، بمعنى أنّ الشاعر " سيلتهم أبعاد العالم الواقعي الحسية، ويقدم خلاله

دلالاته الفكرية ورموزه ورؤياه، ويطل الشاعر دنيوياً حسياً، وتكاد تختفي الهموم الميتافيزيقية والتطلعات الاشراقية والحدسية". (205)

أمّا لماذا توجه الشاعر إلى ميدان القصيدة التشكيلية؟ فيجيب الناقد فاضل ثامر على ذلك، بأنّ ولادتها كانت بفعل تطور وعي الشاعر المعاصر، وبفهم موازٍ لذلك لوظيفة الشعر، كما أنّ الشاعر بفعل عوامل اجتماعية وثقافية كان يتحرك بالتصاق وثيق بهموم الناس وتطلعاتهم، ولذا كان موقف الشاعر بالضرورة موقفاً فاعلاً منتمياً من الواقع والاحداث، فضلاً عن عوامل أخرى لا تبتعد عما تقدم، منها موقع الشاعر العربي في المجتمع، وطبيعة المرحلة التي عاشها آنذاك، والتراث الشعري الذي يتحرك منه، وثقافته الحديثة، وهي عوامل كانت فاعلة في توجه الشاعر صوب القصيدة التشكيلية. (206)

ومن هنا يمكن أن نتلمس المعطيات التي مرّ ذكرها في قصيدة الرواد التي كانت مثلاً حياً للقصيدة التشكيلية عبر قطبين مهمين من أقطابها، السياب والبياتي التي استطاعت قصائدهم " ترسيخ القيم الفنية والفكرية والبنائية للقصيدة التشكيلية ". (207)، كما أن قصيدتهم كانت " تعبر عن هذا الوعي للعالم، وعن العلاقات الاجتماعية والتأريخية التي يتعامل معها الشاعر" (208) ويمكن أن ترجع إلى شعر الرواد تجد فيه نزعة انتقادية واضحة للواقع الذي يعيشه الإنسان في ظل ظروف اجتماعية قاهرة، كما لا يخلو من لغة هجائية متصاعدة، كما في أباريق مهشمة للبياتي، وأنشودة المطر للسياب، التي يراها الناقد إدانة لجوانب التخلف الاجتماعي والسياسي، ولكل عوامل القهر واستلاب الحرية". (209)

وظلت تجربة قصيدة الرواد بحسب الناقد، تدور في فلك القصيدة التشكيلية؛ وإن كانوا قد طوروا أدواتهم الشعرية، أو أنهم انفتحوا على تجارب أكثر حداثة، وخاضوا في غمار التجربة الصوفية والميتافيزيقية؛ لكن ظلّ هذا الشاعر دنيوياً، وحسباً ملتزماً، وظلّ يتناول التجربة الصوفية من الخارج من مركز الشاعر الأرضي". (210)

وان كانت هذه التجربة الصوفية لم تخلُ من قيمة فنية، إذ إنّها شكّلت معادلاً موضوعياً لبعض التجارب الإنسانية، كما في بعض أعمال البياتي: الذي يأتي ولا يأتي "والموت في الحياة"، وفي بعض دواوين صلاح عبد الصبور، وخاصة "أحلام الفارس القديم" و"مسرحية" مأساة الحلاج". (211)

ويربط الناقد بين تبني الرواد لهذه القصيدة، والثورة الديمقراطية الوطنية في المجتمع العربي؛ لذلك كان ضرورياً أن يقف الشاعر "موقفاً فاعلاً منتمياً من الواقع والاحداث". فضلاً عن ذلك "طبيعة المرحلة التي عاشها آنذاك، والتراث الشعري الذي يتحرك منه، وثقافته الحديثة، كلها عوامل تحتم المسار الحسي الدنيوي الملتزم للقصيدة العربية" (212)

ومن جهة أخرى يأخذ الناقد على القصيدة التشكيلية أنها على الرغم من توسلها بكثير من مظاهر الحداثة في الشعر؛ فإنها لم تغادر الغنائية التي "تعتمد كثيراً على الصورة الرومانسية، والتجربة الذاتية بالإضافة إلى منطلقاتها الاجتماعية". (213)

ويبدو أن الناقد يلمح في الشطر الأخير من رأيه بطرف خفي إلى نازك الملائكة التي لم تستطع ان تتخلص من النزعة الذاتية، وبقيت وفية لها حتى في شعرها الأخير. فيما قصد بالشطر الأول منه بالسياب والبياتي؛ ولذلك سمى هذه القصيدة بـ (القصيدة السيابية والبياتية).

سادساً: القصيدة الرؤيوية

القصيدة الرؤيوية هي القصيدة التي أطلقها الناقد فاضل ثامر على قصيدة شعراء الستينيات، وهي بخلاف القصيدة التشكيلية التي تعنى فيما تعنى بالعالم المرئي، كما تبين في معالجتها لدى شعراء الخمسينيات، أو شعراء الرواد .

فهي -إذن- لدى فاضل ثامر، القصيدة التي تتجاوز الصورة المرئية للعالم المرئي، والكشف عن العالم السري الذي تخفيه قشرة العالم الواقعي . (214) بمعنى أن الشاعر يقيم علاقات مع الأشياء لا من خلال

حواسه، بل مع الصور الإشراقية خلال الحدس والكشف والرؤيا" . (215) ويفصل الناقد أكثر في هذه القصيدة، وطريقة الشاعر في بناء قصيدته، فيقول: إنَّ الشاعر يبدأ من لحظة تفتت العالم الخارجي وتهشيمه وتحوله إلى رموز وإشارات تجريدية، وإلى تجوّل صوفيّ مستمر، وحلول في الزّمان والكون والطبيعة، والشاعر هنا لا يلمس العالم المادي الحسي الا لكي يحيله إلى مدركات تجريدية ذهنية إلى شيء غير منظور، إلى رؤيا" . (216)

ولكي يوضح طبيعة هذه القصيدة، فإنه يذهب إلى إجراء موازنة بينها وبين القصيدة التشكيلية، وبين الشاعر التشكيلي والشاعر الرؤيوي؛ حتى يصل إلى العلامات الفارقة بين هاتين القصيدتين، وبين جيلين شعريين شكلاً نقطة تحوّل في الشعرية العربية، والعراقية على وجه التحديد، فالشاعر التشكيلي يتعامل مع الواقع المرئي، في حين يتعامل الشاعر الرؤيوي مع العالم السري الذي تخفيه قشرة العالم الواقعي، وأن الشاعر التشكيلي همه الأساس إعادة خلق العالم في الفن،

أما الشاعر الرؤيوي فهّمه هدم العالم التشكيلي لكي يستخلص منه أبعاداً تجريدية، وليحدد موقفاً تجاه الكون والإنسان. (217)

ولكن من أين استمد الشاعر الرؤيوي فهمه العميق للوجود، والغوص في العوالم السرية لما وراء الأشياء؟ وأكثر من ذلك ما الفلسفة التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصيدته؟

يجيب الناقد على ذلك، مبيناً أنّ الشاعر الرؤيويّ " يكشف عن جذورٍ مثاليّة ذاتية - افلاطونيّة، فالعالم المادي ليس هو كلّ شيء، هنالك دائماً العالم الحقيقيّ السريّ الذي يختفي وراءه المطلق والمثال، ولذا يصبح العالم المادي سجنًا للمطلق، والجسد قبة للروح". (218)

وهنا تتحول مهمة الشعر والشاعر في آن واحد؛ فإذا كانت مهمة الشعر لدى الشاعر التشكيلي - إن صحت التسمية - التعبير عن رؤيته الفكرية والفنية للعالم، وعن العلاقات الاجتماعية والتاريخية التي يتعامل معها الشاعر، فضلاً عن أنّ شعره يستهدف الناس؛ ليمنحهم الأمل والثقة والمستقبل من جهة، وتحديد موقف تجاه الواقع من جهة أخرى. فإنّ الشاعر الرؤيوي تغيّرت مهمة الشعر عنده؛ لتصبح في " رؤية ما يخفيه من العالم الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية، (ومن ثمّ) استعمال لغة ومجموعة من التدايعات السرية". (219)

ومن هنا صارت القصيدة الرؤيوية أكثر قرباً من التصوف والوجد والميتافيزيقيا، وانطوت على جانب من النقاء الذي لاتجده في العالم الواقعي؛ بل في العالم المطلق، وهو ما يقرب الشاعر من الدين بحسب ما يذهب الناقد الذي يتكئ في هذه النظرة النقدية على قول للبيري سي مفاده أن " الشعر يقترب أن يكون وحياً، ولهذا كان له الحق في أن

يكون غامضاً، متردداً، لا منطقيّاً، ولا يستطيع أن يستخلص أيّة فائدة من المصطلحات الشكلية، لحاجته على العكس إلى الحرية المطلقة في التصوف، والتنبؤ". (220)

وبإزاء تلك التحولات في مهمة الشعر، وفي تحوّل اشتغالات القصيدة نفسها؛ كان لزاماً على الشاعر أن يجد لقصيدته "لغةً جديدة، ومصطلحات تعبيرية جديدة، لم تألفها القصيدة التشكيلية الحسية الدنيوية". (221)

لكن من دون أن تقطع جذورها، عن عالم القصيدة الصوفية القديمة، وممارسات الشاعر القديم، وهو ما جعلنا أمام وظيفة جديدة للممارسة الشعرية، أمام حساسية جديدة؛ إذ لم يعد "هم الشاعر تحقيق التواصل مع الآخرين؛ بل أصبح همه الكشف عن الحقيقة السرية التي يعتقد أنها مخبأة وراء مظهر العالم المرئي". (222)

وبإزاء ذلك التقدم في الرؤيا الشعرية؛ صارت القصيدة الرؤيوية، تبحث عن سماتها وخصائصها التي تميزها عن غيرها، فمن بين تلك السمات ارتباطها بالأشكال الفلسفية والذهنية المعقدة، على الرغم من أنّ معجمها الشعري ليس غريباً أو خارجاً عن اللغة العصرية التي شاعت في القصيدة الحديثة. كما أنها أهملت هموم العالم الواقعي الحضارية والفكرية واليومية، وهو ما جعلها قصيدة نخوية، لاتفكر في الجمهور الواسع من القراء والمستمعين. ومع ذلك - والكلام للناقد - أن هذه القصيدة هي قصيدة ميتافيزيقية بحتة؛ فقد ظلت للشاعر ارتباطات صحيّة مع العالم الواقعي، وظلّ الشاعر يمزقه ذلك الصراع الذي مزق الحلاج، بين الاستغراق في التصوف والارتباط بقضية الانسان" (223) أما أهم الموارد التي نهلت منها هذه القصيدة، فهي لدى فاضل ثامر

كثيرة، تقف في مقدمتها: القصيدة الصوفيّة القديمة، وعالم الفكر المثالي ومن انطلاقة اللامعقول، وعالم الميثولوجيا، والقصيدة أدونيستيّة التي كان لها تأثير كبير على عموم تجربة الشعراء العراقيين في الستينيات وما بعدها، فضلاً عن قصيدة النثر العربيّة بنماذجها الرياديّة. (224)

أما الشعراء الذين انضوا تحت لواء القصيدة الرؤيوية، فمشاركة الشعر الستينيين ليست واحدة؛ بل هي متفاوتة، إذ نجد منهم من اقترب من اشتغالاتها تماماً، متماهياً مع هذا النفس الصوفي، وبتناول أقرب من التجريد، من مثل: سامي مهدي، وطراد الكبيسي، ومحسن اطيمش، فيما زواج شعراء آخرون بينها وبين القصيدة التشكليّة، مثل: حميد سعيد، وفوزي كريم، وعبد الأمير معلقة، وياسين طه حافظ، فيما بقي آخرون مستشعرين هذا الوعي في كتابة القيدة؛ ولكن بإفادة كبيرة من تشكيلات ولغة القصيدة الرؤيويّة. كما في أغلب كتابات محمد سعيد الصكار، حسب الشيخ جعفر، وصادق الصائغ، بينما وجد الشاعر فاضل عزوي نفسه في أغلب تحولات القصيدة تبعاً لتطوره الشعري، فضلاً عن ذلك، عن محاولات حميد المطيعي ومؤيد الراوي في

كتابة قصيدة النثر التي تقع في صميم القصيدة الرؤيويّة. (225)

من ذلك نخلصُ إلى أنّ فاضل ثامر في تجربته النقدية، لا ينطلقُ من التجارب الفردية، أو زوايا النظر الضيقة، بل هو يحاولُ أن ينظر إلى المحصلة النهائية لعموم المشهد الشعري، ومن هنا انبثقت، توصيفاته على قصيدة كل جيلٍ شعري، ومرحلة شعريّة، كما مرّ في توصيف قصيدة الرواد بالقصيدة التشكليّة، وقصيدة الستينيين بالقصيدة الرؤيوية.

وهو أمر لا يمكن قبوله تماماً، فإن اللجوء إلى قراءة التجارب الشعرية جملة، من دون الوقوف عند كل تجربة على حدة، يسدل الستار على كثير من تفاصيل المشهد الشعري، ويغطي كثيراً من الظواهر الصوتية، وكثيراً من الأسماء الشعرية، وهي بالتأكيد ليست تجارب معزولة، أو غير مؤثرة، وهو أمر مرّ عليه الناقد نفسه، وهو يستعرض تجربة الستينيين واحداً واحداً، فشاعل مثل خالد على مصطفى لا يمكن أن نوسم شعره بالرؤيوي؛ لأنه " شاعرٌ حسيٌّ دنيويٌّ، يظلُّ عند مرتبة عالية من مراتب الوعي، حتى لتحسَّ به يخلق قصائده، وهو يمتلك درجة الوعي القصوى، والتخطيط الهندسي الواعي " . (226) وهو أمر يتناقض كثيراً مع ما حمل البيان الشعري الذي كان خالد على مصطفى احد موقعيه. لذلك فقصيدة الأخير هي قصيدة تشكيلية، لغةً وعناصرً، وبناءً .

ومثل هذا الأمر، ينطبق على قصيدة حميد سعيد، الذين يظل في عموم تجربته الشعرية أقرب للقصيدة التشكيلية من إلى أجواء القصيدة الرؤيوية . (227)

وهو ما جعلنا نشكّل على الناقد اطلاقه الأوصاف على تجارب شعرية متعددة، تختلف في اتجاهاتها ومشاربها .

هوامش الفصل الثاني

- (1) : معالم جديد في شعرنا المعاصر : 394 .
- (2) : ينظر : م.ن : 394 .
- (3) : م.ن : 395 .
- (4) : م.ن : 395 .
- (5) : م.ن : 395 .
- (6) : م.ن : 396 .
- (7) : ينظر : م.ن : 397 .
- (8) : ينظر : م.ن : 398 .
- (9) : ينظر : م.ن : 399 .
- (10) : م.ن : 399 .
- (11) : م.ن : 399 .
- (12) : ينظر : م.ن : 400 .
- (13) : ينظر : م.ن : 400 .
- (14) : ينظر : م.ن : 401 .
- (15) : ينظر : م.ن : 401 .
- (16) : مدارات نقدية : 243 .
- (17) : ينظر : رهانات شعراء الحداثة (مخطوط) : 16-35 .
- (18) : م.ن : 16 .
- (19) : م.ن : 16 .
- (20) : م.ن : 16 .

- (21): م.ن: 17
- (22): م.ن: 17
- (23): م.ن: 17
- (24): مجلة الأقلام بغداد، العدد (1) 1986: 57-68.
- (25): رهانات شعراء الحداثة: 18 .
- (26): مدارات نقدية: في اشكالية النقد والحداثة والابداع: 239 - 240 .
- (27): تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس " د. محمد مفتاح، دار التقرير، بيروت، 1985 .
- (28): رهانات شعراء الحداثة: 20
- (29): ينظر: م.ن: 20
- (30): م.ن: 26 .
- (31): في بنية الشعر العربي المعاصر، مراه للنشر، تونس، 1985م:
- (32): رهانات شعراء الحداثة: 28 .
- (33): الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السيّاب، دار العودة، 2003م: 253 .
- (34): رهانات شعراء الحداثة: 29 .
- (35): في بنية الشعر العربي المعاصر، 33_36 .
- (36): رهانات شعراء الحداثة: 30 .

- (37) : م.ن : 30 .
- (38) : م.ن : 32 .
- (39) : م.ن : 35 .
- (40) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 275 .
- (41) : م.ن : 276 .
- (42) : م.ن : 277 .
- (43) : ينظر : م.ن : 277 .
- (44) : م.ن : 277 .
- (45) : م.ن : 278 .
- (46) : م.ن : 278 .
- (47) : م.ن : ينظر 279 .
- (48) : ينظر : م.ن : 286-287 .
- (49) : م.ن : 288 .
- (50) : م.ن : 289 .
- (51) : ينظر م.ن : 292-293 .
- (52) : ينظر : م.ن : 291 .

- . 291 : م . ن : (53)
. 292 : م . ن : (54)
. 292 : م . ن : (55)
. 306 : م . ن : ينظر : (56)
. 306 : م . ن : ينظر : (57)
. 307 : م . ن : (58)
. 306 : م . ن : (59)
. 307 : م . ن : ينظر : (60)
. 308 : م . ن : ينظر : (62)
. 311 : م . ن : (63)
. 311 : م . ن : ينظر : (64)
. 312 : م . ن : (65)
. 314 : م . ن : (66)
. 315 : م . ن : (67)
. 315 : م . ن : (68)
. 315 : م . ن : (69)
. 318 : م . ن : (70)
. 353 : م . ن : (71)
. 342 : م . ن : (72)
. 343 : م . ن : (73)
. 343 : م . ن : (74)
. 346 : م . ن : (75)

- (76): م.ن: 346 .
- (77): ينظر : م.ن: 347 .
- (78): م.ن: 348 .
- (79): ينظر : م.ن: 348 .
- (80): ينظر : م.ن: 349 .
- (81): ينظر : م.ن: 349 .
- (82): ينظر : م.ن: 349-353 .
- (83): ينظر : م.ن: 353 .
- (84): م.ن: 363 .
- (85): م.ن: 363 .
- (86): م.ن: 363 .
- (87): م.ن: 392 .
- (88): شعر الحداثة: 108 .
- (89): م.ن: 108 .
- (90): م.ن: 132 .
- (91): م.ن: 132 .
- (92): م.ن: 132 .
- (93): م.ن: 132 .
- (94): ينظر : م.ن: 66-79 .
- (95): وينظر : م.ن: 68 .
- (96): اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات: 70 .
- (97): م.ن: 71 .

- (98): م.ن: 71 .
- (99): م.ن: 72 .
- (100): م.ن: 72 .
- (101): م.ن: 72 .
- (102): ينظر : م.ن: 73 .
- (103): من النص إلى الجنس الأدبي، أحمد الحذيري، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (54-57)، تموز - آب، 1988م :42 .
- (104): عناصر أولية لمقاربة سيميو- سوسولوجية (النص الشعري) عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد الأول، شتاء 1988م :74 .
- (105): ينظر : م.ن: 74 .
- (106): اللغة الثانية :74 .
- (107): م.ن: 74 .
- (108): - الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983 :31 .
- (109): ينظر : من النص إلى الجنس الأدبي :20 .
- (110): شعر الحداثة :108 .
- (111): م.ن: 108 .
- (112): م.ن: 132 .
- (113): م.ن: 132 .
- (114): المصدر نفسه:132 . وينظر اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات :75 .

- (115) : شعر الحداثة: 132 .
- (116) : م.ن: 76-81 .
- (117) : أوتار القصب، محسن الموسوي، شركة المعرفة، بغداد، 1990م
- (118) : اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات: 77 .
- (119) : م.ن: 71 .
- (120) : م.ن: 71 .
- (121) : م.ن: 72 .
- (122) : ينظر : م.ن: 72 .
- (123) : م.ن: 72 .
- (123) : ينظر : شعر الحداثة: 108 .
- (124) : اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات: 72-73 .
- (125) : م.ن: 73 .
- (126) : عناصر أولية لمقاربة سيميوي- سوسولوجية (النص الشعري)، عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد الأول، شتاء 1988م: 74 . وينظر: اللغة الثانية: 73 .
- (127) : اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات: 73 .
- (128) : م.ن: 73 .
- (129) : م.ن: 74 .
- (130) : م.ن: 74 .
- (131) : ينظر : م.ن: 74 .
- (132) : ينظر : م.ن: 74-75 .

- (133) : انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989م: 5. وينظر اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات: 75.
- (134) : م.ن: 75.
- (135) : ينظر : م.ن: 75.
- (136) : م.ن: 75.
- (137) : م.ن: 76.
- (138) : ينظر : م.ن: 77.
- (139) : م.ن: 77.
- (140) : م.ن: 77.
- (141) : م.ن: 78.
- (142) : م.ن: م.ن: 78.
- (143) : م.ن: 79.
- (144) : ينظر : م.ن: 79.
- (145) : شعر الحداثة: 108.
- (146) : م.ن: 108.
- (147) : م.ن: 108.
- (148) : م.ن: 108.
- (149) : م.ن: 109.
- (150) : م.ن: 109.
- (151) : م.ن: 109.
- (152) : م.ن: 110.

- (153) : ينظر : م.ن : 110 .
- (154) : ينظر : م.ن : 110 .
- (155) : ينظر : م.ن : 112 .
- (156) : م.ن : 112 .
- (157) : ينظر : م.ن : 112 .
- (158) : م.ن : 112-113 .
- (159) : م.ن : 113 .
- (160) : ينظر : م.ن : 113 .
- (161) : م.ن : 183 .
- (162) : م.ن : 183 .
- (163) : م.ن : 183 .
- (164) : م.ن : 183 .
- (165) : م.ن : 184 .
- (166) : م.ن : 184 .
- (167) : المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد، ط 1، 2013م : 421/2 .
- (168) : م.ن : 421/2 .
- (169) : شعر الحداثة : 202 .
- (170) : المجموعة الكاملة : 421/2 .
- (171) : شعر الحداثة : 202 .
- (172) : ينظر : م.ن : 202 .
- (173) : م.ن : 197 .

- (174) : م.ن : 197 .
- (175) : م.ن : 198 .
- (176) : رهانات شعراء الحداثة : 110 .
- (177) : شريط صامت : 9 .
- (178) : رهانات شعراء الحداثة : 111 .
- (179) : شريط صامت، عبد الزهرة زكي، دار المدى، بيروت 2011م : 76 .
- (180) : مواجهاات الصوت القادم : 27 .
- (181) : م.ن : 27 .
- (182) : م.ن : 28 .
- (183) : الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي : 312 .
- (184) : سيدة التفاحات الأربع، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1976م : 37 .
- (185) : الشّعْرُ العِراقِيُّ الآن، اعداد وتقديم فرج الحطّاب، عبّاس اليوسفي، بغداد، 1998م .
- (186) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 21 .
- (187) : م.ن : 21 .
- (188) : م.ن : 21 .
- (189) : م.ن : 24 .
- (190) : مدوّنات "مكتبة عدنان بغداد، ومنشورات ضفاف، بيروت 2015 : 55 .
- (191) : م.ن : 25 .
- (192) : مدونات : 58 .

- (193) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر :25 .
(194) : مدونات : 60 .
(195) : انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر :25 .
(196) : معالم جديدة في أدبنا الحديث :186 .
(197) : ينظر مدارات نقدية :282 .
(198) : م .ن : 263 .
(199) : ينظر معالم جديدة في أدبنا المعاصر :197 .
(200) : م .ن :200 .
(201) : م .ن : 200 .
(202) : م .ن :276 .
(203) : م .ن :187 .
(204) : م .ن :187 .
(205) : م .ن :187 .
(206) : م .ن :187 .
(207) : ينظر : م .ن :188 .
(208) : م .ن :189 .
(209) : م .ن :189 .
(210) : م .ن :188 .
(211) : م .ن : م .ن :190 .
(212) : ينظر م .ن :190 .
(213) : م .ن :188 .
(214) : م .ن :188 .

- (215) : ينظر : م.ن:190 .
- (216) : م.ن:190 .
- (217) : م.ن:190 .
- (218) : م.ن:190 .
- (219) : م.ن:191 .
- (220) : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، البيروسي . ترجمة جورج طرابيشي منشورات عويدات، بيروت 1965م . :145 .
- (221) : م.ن:137 .
- (222) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 192 .
- (223) : م.ن:192 .
- (224) : م.ن:193 .
- (225) : ينظر : م.ن:193-194 .
- (227) : ينظر : م.ن:194 .

الفصل الثالث

مواقف نقدية

المبحث الاول

الموقف من الريادة الشعرية

لم يكن موضوع الريادة الشعرية جديداً على المشهد النقد العربي؛ والعراقي تحديداً، فقد شهد حراكاً نقدياً كبيراً شهدته الصحف والمجلات الأدبية الصادرة آنذاك حول مَنْ هو الرائد الفعلي لقصيدة الشعر الحر، وانقسم النقاد العراقيون بإزاء ذلك، إلى قسمين، بينهما قسم آخر ليس كبيراً، فالقسم الأول قال بريادة السياب الشعرية؛ لأنَّ السياب هو صاحب المحاولة الأولى؛ في حين انحاز الطرف الآخر إلى نازك الملائكة معللين موقفهم بأنَّها صاحبة المحاولة الأولى، وصاحبة البيان الشعري الأوّل الذي ضمته مقدمتها الشهيرة لديوانها " شظايا ورماد " الصادر عام

(1) 1949

أمّا القسم الثالث الذي لم يكن كبيراً؛ فقد توجّ البياتي رائد للشعر

الحديث، (2)

أمّا الناقد فاضل ثامر، فهو على كثرة ما كتبه عن الشعر الحديث، فإن لم يكتب عن السياب إلا في السنوات الأخيرة، بعد أن استقرت الريادة، وأصبحت جزءاً من الماضي بموت السياب والبياتي وأخيراً نازك

الملائكة، لكن ثمة إضاءات كثيرة يمكن جمعها للخروج برأي نقدي حول حقبة السياب أو نازك أو البياتي بالريادة الشعرية. لكن الملفت في موقف فاضل ثامر أنه وسّع من دائرة الريادة الشعرية ؛ إذ جعلها تشمل الشاعر صلاح عبد الصبور الذي عدّه " أحد رواد حركة الحداثة العربية " الذي ظلّ أميناً لتقاليد حركة الريادة الشعرية في ضمن تنوعاته الخاصة، وفي الحدود العامة لتجربة الحداثة العربية ؛ (3) لكن الناقد قد ربط حركة الحداثة العربية كلها بتجربة حركة الشعر الحر في العراق نازك الملائكة والسياب والبياتي من جهة ، وانه كان واضحاً في جعل الريادة الشعرية عراقياً من جهة أخرى. (4)

وثمة خيط شفيف يوضح أن تقديم اسم نازك- عند فاضل ثامر- على السياب يوحي بأسبقيتها وريادتها، وأن قول صلاح عبد الصبور الذي نقله الناقد " ديوان نازك الملائكة الأول بمقدمته الجليلة هو الذي ألهم اقتناعي بالمغامرة الشكلية " (5) يوضّح هو الآخر انحيازه لـ " نازك الملائكة " على حساب السياب .

وأن الريادة لدى فاضل ثامر ليست زمنية بمعنى مَنْ سبق لمن ؟ وإنما قد تتوزع مشاربها بحسب اشتغالات الشاعر الفنية والتقنيات التي يستعملها الشاعر، وينماز بها دون سواه من أقرانه ؛ وهنا يحضر توصيف الناقد للبياتي بأنه هو رائد قصيدة القناع في حركة الشعر الجديد، وهو أول من استعمل القناع الشعري بوعي نظري متكامل . (6)

وثمة إضاءة أخرى يمكن أن نفهم منها موقفاً نقدياً لفاضل ثامر من ريادة نازك الملائكة، هي تخصيصه دراسةً كاملةً لدراسة مفهوم الحداثة في الشعر، وقد حملت هذه الدراسات عدداً من الشذرات التي تؤكد انحيازه لنازك وتقديمها على السياب زمنياً وتاريخياً؛ فمن تلك الشذرات قوله " دعوة الشاعرة إلى الثورة ضد الأوزان التقليدية والقافية الموحدة، والتبشير بقصيدة الشعر الحر التي تعتمد على نظام التفعيلة والبيت ذي الشطر الواحد بدل النظام السيمتري للبيت العربي ذي الشطرين والتفاعيل الثابتة " (7)

فعبارة الناقد " التبشير بقصيدة الشعر الحر " يوحي بأسبقيّة نازك على السياب أو غيره من رواد الشعر؛ وإن لم يقلها الناقد صراحة، وهو لا يخفي إعجابه الكبير بلغتها التي تنطوي على رفض وتحدي وهو يستعرض آراءها النقدية .

وثمة موقف آخر يمكن أن نستشف منه موقفاً نقدياً ما تضمنه قوله " ان نازك الملائكة قد أشعلت في مرحلة البدايات فتيل التمرد والثورة ودعت بجرأة إلى الخروج على القواعد الخليلية مما مهد... لتعميق هذه الثورة بشكلٍ راديكالي ملموس من قبل رواد حركة الشعر الآخرين أمثال السياب والبياتي وغيرهما" . (8)

الناقد - هنا - يعترف ضمناً بالدور الريادي الذي اضطلعت به نازك ليس على الثورة العروضية التي قادتها، بل يسند لها حملها لواء التمرد

والثورة على اعراف القصيدة العربيّة، ومن ثم اهتدى السياب والبياتي بقبس تلك الثورة والمضي بها إلى نهاية المطاف .

وفي دراسة حديثة له كتبها عام 2007م ، يبرز للناقد موقف مغاير تماماً لما تبلور لديه من شذرات نقدية مبثوثة هنا وهناك، مفاده الاعتراف بريادة السياب، وتقدّمه على نازك الملائكة، وهو ما كشفت عنه عبارته " إن دور السياب التحديثي والريادي كان أساسياً وكبيراً وربما يفوق الدور الريادي الذي اضطلعت به الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة"؛ لكن سرعان ما يعود لكسر إيقاع هذه العبارة ؛ حين اتمها ب " التي شاركت السياب في إيقاد شمعة الحداثة الشعرية عام 1947م " (9)

وهنا يبرز موقف فاضل ثامر الواضح الذي ينطلق من فهمه للحداثة والريادة ؛ فنازك فضيلتها، أنّها دشنت الشعر الحر ؛ وفتحت الطريق للسابلية؛ لكن قيمة ما قام به السياب ، إن متنه الشعريّ قد ظلّ هو" المرجعية الأساسية لكل التنويعات والضروب والألوان الشعرية والكتابي ... ومأثرة السياب ، إنه لم يتوقف عن التجدد والتحديث، ولم ينكفئ

إلى الوراء كما كان الأمر مع الشاعرة نازك الملائكة " . (10)

وخلاصة ذلك أن الناقد فاضل ثامر، يتوج السياب ريادة الشعر الحر فنياً وأسلوبياً، مع غلبة زمنية لصالح نازك الملائكة، بوصفة صاحبة البيان الاول له .

المبحث الثاني الموقف من قصيدة النثر العربية

لم يتضح موقفاً واضحاً من قصيدة النثر العربية، لكن يمكن أن يستشف القارئ ممّا كتبه فاضل ثامر ملامح لهذا الموقف، فهو في كلّ ما كتبه يعدّ قصيدة الرواد هي الأنموذج الحقيقي لشعر الحداثة، وقصيدة النثر، وقصيدة النص هما روافد ثانوية في مجرى الحداثة العربية، بمعنى انه يعترف بها مقدماً بوصفاً نوعياً شعرياً، لكنه يأخذ عليها، أنّها لم تستطع أن تقدم إنموذجاً حداثياً على غرار قصيدة الشعر الحر؛ ولعل دراسته " اشكالية الإيقاع بين الشعر وقصيدة النثر الحضور والغياب " المنشورة في كتابه الصوت الآخر/ الجوهر الحواري للخطاب الأدبيّ (11) أوّل دراسة نقدية، وقف فيها عند قصيدة النثر، عبر معاينة اشكالية الإيقاع بين الشعر وقصيدة النثر ؛ فالعنوان يشير أولاً إلى الحدود الفارقة بين الشعر وقصيدة النثر؛ ويبدو أنّ الجانب الإيقاعيّ هو المهيمن على تفكير الناقد فاضل ثامر من دون النظر إلى الجوانب الأخرى التي تجعل من نصّ ما نصّاً شعرياً؛ فالإيقاع في قصيدة النثر العربية - كما يذهب الناقد - " مجرد افتراضات نظرية ليس إلا ؛ لأنها لا تنبع من امكانات قصيدة النثر في الأدب العربي؛ وإنما هي مجرد افتراضات مأخوذة من خصائص قصيدة النثر في الادب الأوربيّ، وبشكل خاص من أنظمة لغوية وصوتية تعتمد النظام النبري، كما هي الحال في

اللغة الانكليزية والالمانية أو النظام المقطعي، كما هي الحال في اللغة الفرنسية " (12)

لذلك فإن قصيدة النثر الغربية أفادت من هذه الإمكانيات في خلق نبية عروضية خلافاً لقصيدة النثر العربية التي يعيب عليها فاضل ثامر عدم قدرتها على خلق بديل إيقاعيّ جديد، كما هو الأمر مع قصيدة الشعر الحر، وعدم إفادتها من نظام التنغيم والوقف والنبر والتمفصل، ولم تعطِ عناية لمستويات التوازي وانساقه البنائية المختلفة، يضيف عليها بنية ايقاعية واضحة المعالم؛ لكنها اكتفت فقط بتقويض الإيقاع، وتركت الأمر للمصادفة وحدها في توليد إيقاع.

وبسبب هذا كله؛ ولدت قصيدة النثر وهي تفتقد لأهم مقومات التجربة الشعرية وهي الإيقاع والموسيقى الداخلية والخارجية؛ واستحالت إلى تجربة ابداعية تنتمي إلى النثر الفني أكثر من إنتمائها إلى الشعر، وهو أمرٌ يحتاجُ إلى أكثر من وقفة؛ فالإيقاعُ الذي تحدث عنه " فاضل ثامر " هو غير الوزن الشعريّ، فثمة إيقاع غير مستتر في قصيدة النثر؛ لكن ليس منتظماً، كما هي الحال في الشعر العمودي أو التفعيلة؛ بل هو لا يخضع إلى نظام ثابت، كما هي الحال في الشعر العمودي، او محاولة نازك الملائكة في تقييد الشعر الحر؛ وجعل هذا البحر صالحاً للشعر الحر، وآخر غير صالح؛ حتى وجد الشاعر الحديث نفسه امام قيود جديدة لا تختلف عن تلك القيود السابقة التي حاول التمرد عليها تجاوزها.

وعلى أية حال، خلت دراسته من النماذج التطبيقية التي تجعلنا نقف على عيوب قصيدة النثر؛ حتى وصل به الحال إلى أن يوسم قصيدة النثر العربية في الستينيات بالفشل ميدانياً؛ ولا ندري هل الفشل الذي قصده كان عاماً، شمل أبرز أعلامها: محمد الماغوط، وادونيس وانس الحاج، وفاضل عزاوي، وغيرهم، أو أنه يقصد تجارب معينة في قصيدة النثر فشلت في إيجاد مكانة لها في الشعرية العربية؟ (13)

ولم يكتف بالفشل؛ بل أنه يحاول أن يسدل الستار تماماً على هذا التجربة؛ حين يقول " انحسرت، أو كادت منذ مطلع السبعينيات " (14)، ولا يتفاؤل بآية محاولة جديدة من دون إيجاد بدائل إيقاعية وموسيقية داخلية تجعلها تنتني إلى الخطاب الشعري حقاً. والعبارة الأخيرة تبين الحدود الفاصلة بين قصيدة النثر والشعر من وجهة نظر فاضل ثامر، وهو الجانب الإيقاعي الذي تفتقر له قصيدة النثر العربية. (15)؛ لأن " الشعر لا يمكن ان يتخلى عن أخطر أسراره وألصقها بطبيعته الخاصة". (16)

ولذلك يجد الناقد ثمة بوناً شاسعاً بين ما قاله منظروها، وما نتج عنهم من نصوص شعرية؛ ويأتي بأدونيس مثلاً على ذلك التباين بين التنظير والتطبيق؛ فأدونيس قد تحدث عن الخصائص التي ينبغي توافرها في قصيدة النثر، واحتكم الناقد إلى ما قاله أدونيس نفسه " في قصيدة النثر، في الحاجة إلى إذن موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع

تجربتنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو ايقاع يتجدد في كل لحظة " (17) ؛ لكن النصوص التي انتجها هو، ونصوص قصيدة النثر الأخرى قد أخفقت في خلق بنية إيقاعية بديلة بالمستوى الذي تحدث عنه أدونيس . (18)

ويرجع سبب وجود قصيدة النثر إلى الخلط الكبير بين الأجناس الأدبية الذي سببته الرومانسية في الأدب الأوربي التي رفضت الأجناس الأدبية رداً منها على ما اشاعته الكلاسيكية مما تعارف عليه بنقاء الجنس الأدبي؛ إذ شجع ذلك الإتجاهات الادبية على التخلي عن مقومات القصيدة، ومنها الإيقاع والموسيقى الداخلية . (19) وكما أنه يعزو سبب وجودها وانتشارها إلى آراء الفيلسوف الإيطالي (كرونشنة) الذي قال بحسب ما ينقل فاضل ثامر بأن " كل قصيدة جنس في حد ذاتها " (20) . ونتيجة لذلك كله، ظهرت انماط ادبية ذابت فيها الفواصل بين الاجناس الأدبية ، وظهر ما يُعرفُ بالكتابة لا يخضع لأيّة اشتراطات مسبقة بديلاً عن القصيدة؛ ولذلك لاحظ الناقد ميل بعض كتاب قصيدة النثر لكتابة كلمة (نص) بدلاً من عبارة (قصيدة النثر) . (21)

ويتوضح موقفه الرافض لقصيدة النثر التي كتبها الستينيون والسبعينيون؛ حين راح يؤكد على أهمية الإيقاع والموسيقى الداخلية في الشعر؛ وبعد الشعر شعراً اذا خلقت لها بنية ايقاعية وهو لا يرى الايقاع في البحور الخليلية حصراً؛ أي على المستوى النغمي والصوتي والصرفي؛ ذلك أن الإيقاع يمكن أن يتمثل في مظاهر بنائية ودلالية وتركيبية

وموضوعية وبصريّة لا علاقة لها بالبنية الصوتية، وما سماه ب (إيقاع
الفكرة) ؛ فضلاً عن أثر المظاهر المختلفة لانساق التوازي والتكرار
والتمفصل والتشاكل تنضوي بدورها تحت مظاهر الإيقاع الشعري . (22)
وبعد ذلك كله، يعود الناقد في خاتمة دراسته إلى التأكيد على
قضية لطالما كررها في متن هذه الدراسة، هي أنّ التجارب التي تحلّق
خارج فضاء الإيقاع ؛ " فسوف تظلّ محكومة بالإخفاق والعجز ؛ لأنّها
ستظلّ مشدودة إلى منطقة النثر وتلتقي مع ما يسميه أدونيس شخصياً
ب (وهم التشكيل النثري) " . (23)

ويتأكد موقفه كلياً من قصيدة النثر، حين ينفي أن يكون لقصيدة
النثر هوية شعريّة متكاملة ومشدودة إلى جماليات قصيدة النثر . ولذلك
فهي ليست الوريث الوحيد لسيرورة القصيدة العربيّة الحديثة كما يريد
كتابها، ولكي تحقق ذاتها وهويتها عليها أن تكشف نظامها الإيقاعي
الخاص الذي يمكن أن يمر عبر عددٍ من الممكنات الآتية :

1- استثمار امكانات الايقاع البصري الناشئ عن الشكل الخطي
والطباعي الشبيه بقصيدة الشعر الحر، أو بالقصيدة المدورة، أو بالأشكال
الهندسيّة (الكونكريتيّة) للإفادة من العناصر التشكيلية البصرية لخلق
إيقاع بصري على المستوى السايكولوجي وان لم يتجذر صوتياً .

2- العناية بخلق انساق التوازي والتكرار و التشاكل و التمفصل .

3- دراسة امكانات الانظمة النبرية و المقطعية للغة العربية

وللخطاب الشعري العربي .

4- توظيف خاصية التنغيم و الوقف و التلوين الصوتي .

5_ استثمار الامكانات البلاغية المختلفة كالجناسات والتقفية الداخلية و التمفصلات النحوية و التركيبية .

6_ البحث عن نوايات ايقاعية صفرى قد تتمثل في الاسباب والاوتاد والفواصل أو في زحافات التفاعيل الاعتيادية، وخلق سياق نغمي جديد منها .

7_ الاهتمام بخلق رؤيا شعرية متكاملة على مستوى القصيدة، أو ما يسمى بـ " إيقاع الفكرة " . (24)

وواضح أن الناقد لم يرفض قصيدة النثر تماماً؛ لكنه اشترط على كتابها إيجاد بنية إيقاعية خاصة بها، تميزها، لا تترك إيقاعها عرضة للمصادفة، وبذلك تحقق ذاتها وهويتها على غرار قصيدة الشعر الحر، وبخلاف ذلك، تكون في منطقة قلقلة وزلقة وغير مأمونة . (25)

ويفسر كلامه أعلاه عبارته (نعم لا) التي أجاب بها مجلة الكلمة عن استفتائها حول قصيدة النثر؛ فـ " نعم لقصيدة النثر بوصفها لوناً إبداعياً وتجريبياً... ولا لقصيدة النثر بوصفها الصورة المستقبلية الوحيدة والمقترحة لحركة الحداثة الشعرية العربية " . (26)

وفي دراسة متأخرة له (قصيدة النثر بين المطابقة والإختلاف)، يعالج الناقد إشكالية أخرى من إشكاليات قصيدة النثر، وأعني بها، تسميتها، وتأتي مناسبة هذا الحديث، هو ما دونه الشاعر عبد الزهرة

زكي، على غلاف ديوانه (حينما يمضي حراً) (27)، بأنه شعرٌ حرٌّ، وهو ما أثار حفيظة الناقد، الذي راح يقف عند العتبة الأولى، أو الموجه القرائي الأول، ويَشكُلُ على الشاعر هذه التسمية، بعد أن تيقنَ أنَّ الشاعرَ، كان قاصداً هذه التسمية، كما أكد له ناشر الكتاب الشاعر زعيم نصار، وهو جزءٌ من عملية تصويب للخطأ التاريخي الذي رافق تناول تسميات مصطلحي الشعر الحر وقصيدة النثر معاً.

وخلاصة هذا الإلتباس أو الخطأ التاريخي، كما يذهب الناقد فاضل، أنَّ الحركة الشعرية العربية في مطلع الخمسينيات، تواضعت على تسمية قصائدهم الحديثة، بالشعر الحرّ، استناداً إلى المصطلح الإنگليزي free verse والفرنسي verse libre من دون إدراك حدود المصطلح الأجنبي ذاته؛ إذ إنَّ الشاعر الغربي قد أطلق هذه التسمية على شعره الذي تحرر من الوزن والقافية معاً؛ وإن التزم بنظام البيت أو السطر الشعري أما شعراء الحداثة الأولى فقد أطلق تسمية الشعر الحر، على شعرهم الحديث الذي تحلوا فيه من القافية دون الوزن الشعري؛ إذ اعتمدوا التفعيلة بطريقة حرّة غير مقيدة بعدد محدد للتفعيلات.

ومن هنا - والكلام للناقد - فإنَّ مصطلح الشعر الحديث الذي أطلقتها الحداثة الشعرية العربية، لم يتفق ومواصفات هذا الشعر في الآداب الغربية.

وفي الواقع، أن هذا الشعرَ، ينطبق تماماً على قصيدة النثر الفرنسية التي كانت هي الأم الشرعيّة لقصيدة النثر العربية وتليها قصيدة النثر الإنكليزية. (28)

ولكي يوضّح موقفه من قصيدة النثر، فإنّه يجملُ لنا، الصورة الكاملة لقصيدة النثر الغربية بنسختها، وطبيعة اشتغالات الشاعر، فقصيدة النثر الفرنسيّة، تخلت تماماً من البحر السكندري، وأيّ نظامٍ وزني، كما تخلت عن التقفية، فيما أبقت على مستوى معين، وغير مقصود للإيقاع الطبيعي، أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي أو إيقاع الفكرة؛ فضلاً عن أنّها تخلت عن نظام السطر الشعري، وكانت جَلَّ عنايتها على الجملة التي تمتدُّ لأكثر من سطرٍ شعري. وهذا يعني أنّها اعتمدت على نظام الفقرة المأخوذ من بنية الكتابة في النثرِ بديلاً عن المقطع الشعري المسمى stanza ، ومع ذلك؛ فإنّ الشاعرَ بقي وفياً لعناصر الشعر الأخرى، وكل ما هو جوهري في الشعر: من الخيال والصورة الشعرية، والاستعارات والمجازات البلاغية المختلفة، وغير ذلك .

ويعلق الناقد على تلك الخصائص التي تتعلق ببنية الكتابة البصريّة؛ إذ إنّ لحظاً أكثر شعراء قصيدة النثر الفرنسية، يغلبون نسق الفقرة والجملة كتابياً؛ لكن مال قليلٌ منهم إلى نسق السطر الواحد؛ لكن من دون التزام بنسق الإبتداء بحرف كبير في بداية السطر أو البيت الشعري .

أمّا عربيّاً، فإنّ الصورة التي ظهرت بها قصيدة النثر التي قدمتها حركة الحداثة العربيّة؛ فإنّها، قد التزمت بمجمل منجزات قصيدة النثر سوى اعتماد نسق الفقرة النثرية، واحتفظت إلى حدّ ما بسلطة السّطر الشعري، كما هي الحال في تجارب الشاعر محمّد الماغوط؛ وإن استجابت للالتزام بنظام الفقرة في بعض التجارب الشعريّة، كما في تجربة الشاعر أنسي الحاج .

وبناءً على ذلك، يبيّن الناقد موقفه من تلك التسمية التي أطلقها الشاعر عبد الزهرة زكي؛ إذ إنّه يرفض تلك التسمية - على الرغم من اقتناعه بالمسوغات الفنيّة التي سيقّت في هذا المضمار - لأن ليس لأحدٍ ان يحاكم قصيدة النثر نفسها؛ لأنّ أصحابها لم يلتزموا بأحدٍ اشتراطاتها، ويعني نسق الفقرة، او الجملة الشبيه بالنثر .

وعلى ذلك، فهو يبني رأيه، القائل بالقبول بالخطأ الشائع وتكريسه، بدل تصويبه، مرة أخرى فبعد مرحلة تجاوزت النصف قرن، يصعبُ جداً إعادة تصويب التجربة أو المصطلح؛ لأنّ ذلك سيخلق تشويشاً لايمكن التكهن بتداعياته، ولذا فهو يقرر الإبقاء على تسمية المصطلحين؛ مع الاعتراف بالخطأ التاريخي، ومنح الحرية للباحثين لمواصلة الحوار النقدي حول هذه الإشكالية. (29)

أمّا الأسباب التي كانت وراء هذا التباين، فهي تعودُ إلى " خصوصيّة التمثيل العربي للتجربتين وميلهما إلى إجراء تعديلات جزئية على التجربتين " (30)

ونحن نتفقُ مع هذه الرؤية النقدية التي تبين مدى احترام الناقد لآراء شعراء الحداثة الأولى، الذين لهم الفضل في شيوع القصيدة الحديثة؛ فإذا ما أخفقوا في جزئية يسيرة، لا تؤثر على المحصلة النهائية لثورتهم التجديدية، فليس من الحكمة بشيء أن نشطب على منجزهم؛ لأنه لا يتفق مع توجهاتنا النقدية الحديثة، وهي خلاصة الفكرة التي ثبتها الناقد فاضل ثامر، وهو يرد على دعاة تصويب الخطأ التاريخي. ونصها: "قصيدة النثر ليست تجربة استنساخ؛ بل ثمة فوارق واضحة بين التجريبتين، فبينما أخذت قصيدة الشعر الحر" (31) جوهر ثورة قصيدة الشعر الحر الغربية، لكنها لأسباب موضوعية وذاتية، احتفظت بالوزن، بعدما أجرت عليه من تعديلات جوهرية، منها التمرد على سيمترية نظام الشطرين، واعتماد نسق التفعيلة والسطر والبيت الواحد. في حين ولدت قصيدة النثر العربية من رحم قصيدة النثر الفرنسية، وتلتها قصيدة النثر الإنكليزية، التي التزم أصحابها بالسطر الشعري، ومن دون اعتماد نسق الفقرة أو الجملة. (31)

ولم تكن دعوة الناقد، تأتي من باب تقديس القديم، كما تبدو للوهلة الأولى، لكنها تأتي من إيمانه "بحق كل ثقافة، أن تجترح الأشكال والبنى الشعرية التي تتفق مع الأصول والخواص في ثقافتها الخاصة التي تتساقط ظرفياً مع مسوغات التمرد والثورة على هذه الصورة أو تلك". (32)

كما يقرر الناقد سلفاً أن من حقنا أن نمح شعر قصيدة النثر في فضاء الحداثة الشعرية العربية حق تقديم لونين كتابيين: أحدهما يلتزم بنسق الفقرة النثري، والآخر: يفيئ من نظام السطر.

إنَّ ما يقال في هذا المجال : إنَّ الناقدَ على الرغم من تدرعه بالثقافة الأجنبيَّة، واطلاعه على الأدب الإنكليزي، فإنَّه لم يتعالَ على التجربة الشعريَّة العربيَّة، وخصوصيَّة البيئة العربيَّة، لذا فهو يرى ضرورة أن يكون للشعراء العرب ميسمهم الخاص في الأشكال الشعريَّة، وأن استعاروا هذه الأشكال من الثقافة الغربيَّة. وهو أمر يجعل من الناقد فاضل ثامر ناقدًا ديناميًّا، لا يقف عند حدود الثقافة الغربيَّة؛ بل إنه يغوَّصُ في عمق المنجز الشعري العربي قديمًا وحديثًا؛ ولذلك فهو يرى ضرورة أن يكون لذلك الإرث الشعري العربي ما يمكن أن يكمل مسيرته في المشهد الشعري الراهن .

ومن هذا المنطلق؛ فهو يعدُّ تجربة عبد الزهرة زكي في ديوان (حين تمضي حرًّا)، قصيدة نثر، ولا مسوغ لإطلاق شعر حر عليه . ولعل ما يلفت الأنظار أنَّ ثمة تطور واضح في موقف فاضل ثامر، يمكن للباحث أن يتلمسه بوضوح، فلم نلمس لديه ذلك الموقف الذي لمسناه في دراسته السابقة " اشكالية الإيقاع بين الشعر وقصيِّدة النثر الحضور والغياب " إذ جعل مشروعيتها مرهونة بتبني إيقاع محدد لها، وعدم الركون إلى بنية سائبة لامحدد لها، وأنها لم تكن إلا رافدا ثانويا من روافد الحداثة، فهي لديه اليوم " مفهوم حداثي، وأحيانا ما بعد حداثي، يميلُ إلى توظيف قدرات الخيال الشعري إلى أقصى حد من خلال الإفادة من تحرير المخيلة من قيود المنطق والعقل الصارمة وتفجير طاقة اللاوعي بملامسة لرؤى سريالية ورمزية أحيانا" (33). وظاهر الفرق بين الرؤيتين، وهو ما أعترف به الناقد في مقابلة شخصية . وتتناسلُ الإشارات التي تفصِّحُ عن موقف فاضل ثامر من قصيدة النثر في دراساته الأخيرة؛ ولاسيما دراسته " الشعر بين العالم الافتراضي

والعالم الواقعي" (34)، حين يشيرُ إلى أن تجربة زعيم النصار، تنتمي إلى قصيدة النثر في أصول التأسيس الأولى خاصة في الشعر الفرنسي عند شعراء من أمثال: بودلير، ورامبو، ومن الشعر العربي في تجارب رائدة عند أنسي الحاج، وعباس بيضون، وأدونيس، وسليم بركات، ومحمد بنيس، وغيرهم .

لذا فهو يعني من شأن تجربة النصار في قصيدة النثر؛ لأنه يلتزم فيها بالإنموذج الفرنسي الخاص بنظام الفقرة والجملة الشعرية، وتجنب نسق السطر والبيت الشعري، ويرجع الناقد ذلك التوجه للشاعر إلى كونه شاعراً ثمانينياً، اختار بعض الأنماط الشعرية الحداثيّة، مثل قصيدة النص وقصيدة النص المفتوح، والقصيدة المركبة، والقصيدة العنقوديّة والقصيدة المدورة، وكلها تنوعات تنتمي بشكل أو بآخر إلى جوهر الرؤيا الشعرية والبنائية لقصيدة النثر . وقاده هذا التحول التدريجي إلى نسق القصيدة المركبة، وكان سبباً رئيساً في سرّ ولع الشاعر بالكتابة على وفق نسق الجملة الشعرية والفقرة بدلاً عن نسق السطر أو البيت الشعري (35). وقد عاد إلى ذلك الموقف مرة أخرى في دراسته لمنجز فاضل العزاوي؛ إذ وهو يتحدث عن دعوته إلى العودة إلى تقاليد قصيدة النثر كما عرفناها في موردها الأول، أعني المنهل الفرنسي، واستعمال نسق الفقرة، إذ أنه يجد أن قصيدة العزاوي لا تفارق النسق الذي عليه قصيدة النثر العربية من أنها تتراوح " بين نسقين أساسيين : من نسق السطر أو البيت الشعري الذي اعتمده قصيدة الشعر الحر في الشعر الفرنسي والانكليزي الذي اعتمده أيضاً إلى حد كبير تجربة "الشعر الحر" في الشعر العراقي والعربي، إما النسق الثاني فهو المظهر الذي يعتمد على كتلة طباعيه متماسكة تأخذ شكل الفقرة paragraph

شبيهة بما نجده في السرد القصصي والروائي ، وهو المنحى الأساسي الذي اعتمده القصيدة "النثر" الفرنسية التي تجنبت إلى حد كبير نسق البيت أو السطر" (36)، وأنه يستنتج من المسح الذي قام لمطولات فاضل العزاوي، أنه قلّت عنده مع توجه إلى كتابة قصيدة النثر؛ لأنّ الأخيرة " تميل إلى القصيدة القصيرة ؛ لأنها كما ترى سوزان برنار أكثر قدرة على تكثيف التجربة ، ولان الطول يؤدي إلى إضعاف قصيدة النثر " . (37)

إذن كما يتضح أن الناقد، وإن لم يصرح علناً، مع قصر القصيدة؛ لأنّها تنسجم مع خصائص هذه القصيدة التي تميل إلى التكثيف والإيجاز، وبخلافها، فإنّ الترهل سيصيب أجزاءها، ومن ثمّ ضعفها .
وخلاصة القول أنّ الناقد لم يرفض قصيدة النثر في بيت الشعري العربي، كما فعل افلاطون حين طرد الشعراء من جمهوريته؛ وإنما اشترط عليها ان تكوّن بنيتها الإيقاعية التي يمكن أن تستمدّها من المحددات التي اقترحها؛ فضلاً عن العودة إلى روح قصيدة النثر الفرنسية التي يعدها (الأم) الشعرية لقصيدة النثرية العربية، فيما يتعلق بالبنية الكتابية، وأعني نظام الفقرة، ومغادرته نظام السطر .

المبحث الثالث الموقف من الحادثة

إنّ القارئ للمنجز النقديّ لفاضل ثامر يجد أنّ موقفاً واضحاً بدأ يتبلور له من الحادثة ومتبنياتها؛ لكن ما المفهوم الذي يتبناه في التعاطي معها؟ وما التأريخ الزمنيّ الذي يحدده لبدء الحادثة في الشعر العربيّ الحديث؟ ولماذا يُعدّها " إشكاليّة وإثارة للبس والغموض " (37)، في حين عدّها ناقد مجايل له " أبسط مما توهمه الآخرون، والحادثة أعمق مما وصفوها.. لأننا نحسّ - نحن القراء - أنّها موجودة في أنفسنا". (38) هذه الأسئلة وغيرها تجيبُ عليها دراسته المبكرة " جدل الحادثة في الشعر " المنشورة في كتابه مدارات نقديّة . (39)

ومصطلح الحادثة - كما يذهب فاضل ثامر - على الرغم من الجذر اللغوي الذي نجده في المعجمات العربيّة؛ لكنه يظلُّ مصطلحاً نقدياً استعرناه في جملة ما استعرناه من مصطلحات ومفاهيم نقديّة حديثة من الغرب بوصفه مقابلاً للمصطلح modernity " ولذا فهو يتفق مع الرأي القائل بأنّ الصيغة المصدرية التي تنطوي استعمال هذه الصيغة " قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريباً " . (40) وهو ما أكّده الناقد سامي مهدي، وهو يتحدث عن الحادثة الأونيسية، إذ يقول " صحيح أنّ التراث العربي عرف مصطلحي ((القديم)) و ((المحدث))، قبل عصرنا هذا، الا أنّ ((الحادثة)) بمعناها الراهن ليست سوى ((أطروحة غريبة)) " . (41)

ولم يقتصر ذلك على الثقافة العربيّة؛ بل " إنَّ هذا المصطلح في النقد الغربيّ، هو الآخر مصطلح حديث لم تتحدد دلالاته الاصطلاحية الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالذات على يد الشاعر بودلير". (42)

ويمكن أن نردّ على فاضل ثامر في عائدة مصطلح الحداثة بما قاله الناقد طراد الكبيسي، بأنَّ الحداثة ليست واحدة؛ بل ثمة حداثات لا حادثة واحدة في العالم، بل وفي الأدب القومي الواحد، فلماذا يريد البعض منا أن يعتقد بأنَّ الحداثة واحدة وأنها أوروبية". (43)

وكدأبه دائماً في قراءته النقدية، لم يترك زاوية من زوايا موضوعه إلا واشبعه فحصاً وقراءة واستقصاء، ليسهلّ عليه الوصول إلى نتائج ناجعة؛ ولذلك راح يعاين جذور هذا المصطلح في الثقافة الغربية ليخرج بالقول " إنَّ مصطلح (حديث) هو بالأصل مصطلح تأريخي زمني، مأخوذ من تصنيف المراحل التاريخية المختلفة: العصر القديم، العصر الوسيط، والعصر الحديث، والحدود الزمنية لكلّ من هذه المراحل تختلف من حضارة لأخرى". (44)

ومن جهة أخرى، يفرق الناقد بين الحداثة والحداثيّة؛ فالأولى تمتلك دلالة محددة على ما هو جوهرى وشامل في نزعة الحداثة، ولهذا يمكن الحديث عن الحداثة في الآداب المختلفة، بينما الحداثيّة تدلُّ على حركة معينة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تأريخي معين. (45)

لكن المصطلح الحداثة تخلص من دلالاته الزمنية ليشير " إلى نزوع جذري لتجديد بنية النص الفني والأدبي تجديداً شاملاً على مستوى

الرؤيا والتفنيّة " . (46) ونتيجة لخطورة تعدد المصطلحات لما تتركه من فوضى عارمة بين المشتغلين في الأدب والفن؛ فإن الناقد يرى ضرورة تقييد المصطلحات ومراعاة الترجمة الدقيقة؛ ولذا فهو يميل " لاشاعة اشتقاقات ذات جذر لغوي واحد ينبثق من جذر (حديث) " وهنا يقترح مخرجاً لتلك الفوضى، مصطلح (الحداثة) مقابلاً للمصطلح الغربيّ modernity، والبحث عن مصطلح اكثر انسجاماً مع المصطلح الغربي المودرنزم، ولعله مصطلح الحداثويّة أو الحداثيّة هو الأكثر قرباً للمصطلح الغربيّ. (47)

وبسبب ذلك، فهو يرفض مصطلحات من قبيل العصريّة والعصرانيّة؛ لأنهما ينتميان إلى جذر لغوي آخر هو " العصر " ويتداخلان مع مصطلح آخر هو المعاصر .

ولعل وراء ذلك أن الحداثة تعني اتجاهاً مذهبياً محدداً، والعصرية تعني سمة حضاريّة شاملة تقوم على معارضة الثقافات التقليديّة . (48) وانتساقاً مع رؤيته النقديّة؛ فإنه راح يفتش عن الأبعاد العامة للحداثيّة الغربيّة، ويكشف عن جذورها السوسولوجيّة والفنيّة ومدى تأثيرها في حركة الحداثة العربيّة بشكلٍ عام. ويتوقف الناقد عند الطرف الإجتماعي الذي عاشته أوروبا؛ ليعلن عن أنّ هذا الطرف كان الوعاء الذي خرجت منه المفاهيم النظرية والممارسات التطبيقية للحداثيّة (المودرنميّة) الغربيّة بوصفها واحدة من حركات الاحتجاج السلبّيّ العديدة ضد المجتمع البرجوازي. كما أنه يرى أنّ هناك صلات وثيقة بينها وبين الرمزيّة الفرنسيّة تمثلت الكثير من مفاهيم الحركات الطليعيّة والجماليّة والفن للفن وغيرها؛ ولذا فهو يجد أنها استندت إلى

تراث فلسفي يمتدُّ إلى الموقف المثالي والميتافيزيقي والصوفي للفكر الأوروبي منذ " كانت " و" هيجل " و" شوبنهاور " و" نيتشة " . (49)

ونتيجة ذلك، آلت الحدائنية الغربية إلى الإنحسار، ولم يبق منها سوى مسارات وتجارب ضيقة ومحدودة ليست ذات قيمة، كما يذهب الناقد، بعد أن أصبحت " حركة أدبيّة وفنيّة معينة لها سياقها التاريخي المحدد وموقفها الانطولوجي والرؤيوي (ب)إزاء الإنسان والواقع " . (50)

ويعيد تلك الرؤية في دراسة اخرى عنوانها " بحثاً عن معيار جديد لاشكالية التراث الشعري والحدائنة " . (51) إذ يلخصها بعددٍ من النقاط منها: على الرغم من ميلها إلى النزوع صوب التجديد في التقنيّة والأسلوب واللغة، فإنّ عنايتها بالموقف الفلسفي للفنان ورؤياه بإزاء العالم والواقع يكاد يفوق ذلك النزوع، ويبدو الموقف الفلسفي أكثر وضوحاً في تأكيدها على استحالة تلاؤم الإنسان مع الواقع الخارجي أو تفاعله معه من أجل تغييره أو إعادة التوازن إلى الاختلال الذي يعاني منه . مستنداً في تلك الرؤيا إلى جورج لوكاش الذي يذهب إلى القول: إنّ الإنسان هو انفرادي غير اجتماعي وغير قادر على إقامة علاقات مع الكائنات البشريّة الاخرى. (52) يلخص الناقد الحدائنية في نهاية المطاف بأنها تعبير عن " أزمة الوعي الإنساني " . (53)

لكنه بإزاء تلك المواقف للحدائنية، فإنّ الناقد يعيبُ عليها أنها عجزت " عن فهم موضوعي وجدلي للصراع الاجتماعي ولظواهره الحضاريّة " (54) مما قادها " إلى تعميم المعطيات الخصوصية التي أفرزتها مرحلة معينة وأعطائها صفة الشمول الإنساني، وقيمة الحقائق الإنسانيّة المطلقة، وبهذا فهي تقع في وهم التفسير الذاتي ، وتخلق

بذلك نمطية جديدة ومعيارية مفروضة من الخارج" (55) ونتيجة لهذا الفهم للعالم والموقف منه حفلت اكثر كتابات وتجارب الحدائنين بمواقف ترسخُ رفضُ المصالحة مع العالم أو التفاعل معه، والدعوة للانسحاب إلى العالم الداخلي والاستعلاء على الواقع والتوهم بإمكانية خلق واقع بديل عن طريق الفن من دون النظر إلى قوانين الواقع الموضوعي نفسه. (56) إلى جانب تلك الرؤية الضيقة جاءت تجاربهم حافلة بالـ "مواقف اللامبالاة واللافاعل واللايقين، وتقدسُ " أنا" الفنان الفردية وتوضعُ في تعارض مصطنع من المجتمع، ولذلك وجد من يرى الفعل الإنساني بأنه غير مجد، وأن وجد من يؤمن به فإنه يرى أنه تنتهي دائماً بالإخفاق والتلاشي . (57)

بإزاء تلك المواقف الحادة من الإنسان وقضاياها، والعالم والواقع تحولت الحدائنية إلى " موقف مذهبي وقيمي متكامل يعبرُ عن رؤيا فلسفية وانطولوجية متكاملة (ب) إزاء الإنسان والواقع والفن... كان دائماً يجد بهجة في الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤمية الصوفية والنزعات الاشراقية". (58) ، إلى جانب النزعة العبثية والوجودية .

فضلاً عن ذلك أنها اصطنعت لها كوناً خاصاً بها، تجلى في رغبتها في " التخلص من سيطرة العالم الواقعي، (و) تجاوز حدوده، (و) خلق عالم ذاتي – خيالي خاضع لقوانين تختلف اختلافاً تاماً عن تلك القوانين التي تواجه العالم الواقعي " (59) .

على هذا فقد صارت الحدائنية الغربية " حركة مرحلية انحسرت تماماً منذ نهاية العشرينيات وأعقبها مراحل أخرى مضادة لها مثل ما

بعد - الحدائنية - أو ضد الحدائنية " إلى حدّ أنّ الناقد الغربي - والكلام - لفاضل ثامر" قلما يفخر بوصف اتجاه جديد بانتمائه إلى حركة الحدائنية؛ لأن هذه الحركة بالنسبة له حركة حقبة معينة أنتهت منذ زمن بعيد؛ وعليه أن يبحث عن مسميات ومصطلحات جديدة لوصف التجارب الجديدة في الأدب، مثل ما بعد الحداثة أو ضد الحداثة، وغير ذلك " (60)

أما الحداثة العربيّة - لدى ثامر فاضل - فهي جزء من مشروع حضاري شامل، لذا لا يمكن فصل هذه الحركة عن سياقها الاجتماعي والتأريخي والحضاري والاكتفاء بالنظر إليها كظاهرة ثقافية أو شعرية معزولة بذاتها". (61)

كما فعل مع رصد تطور الحداثة في الثقافة الغربيّة، راح يضع الاطار التطوري لحركة الحداثة العربيّة؛ ليربطها تأريخياً مع ولادة مصطلح العصر الحديث الذي شمل عصر النهضة، وشهد " تشكيل بنيات اجتماعية واقتصادية وثقافية على انقاض بنيات مجتمع العصر الوسيط الذي اتسم بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي وبهيمنة الدولة العثمانية " (62)، متجاوزاً في ذلك كلّ الاختلافات بين الباحثين بشأن بداية العصر الحديث، وقد سحب هذا التحديد التاريخي للعصر الحديث على الشعر العربي المكتوب في تلك المرحلة الجديدة، فشاع مصطلح الشعر الحديث للإشارة إلى تلك الحقبة. ولكنه يردف كلامه هذا بعدد من العينات لدراسات اكاديمية في قراءة أولية؛ ليخرج إلى القول: "هي دراسات ذات طبيعة اكاديمية تكتفي برصد العناصر الجزئية والمظاهر الشكلية لنزعات التجديد، (من) دون أن تحاول وضعها (في) ضمن السياق العام لنشوء حركة الحداثة". (63)

وأنها من جهة أخرى لا تحفل بتحديد المصطلح النقدي؛ فكانت تخلطُ بين مصطلحات (الحديث) و(الجدید) و(المعاصر)، ويرجع الناقد ذلك الخلط إلى ما شاع وتعارف عليه في الدرس النقدي العربي الذي لم يسلم هو الآخر من ذلك. ويستثنى من ذلك، محاولة د. جلال الخياط في التوقف عند مصطلح الشعر الحديث؛ لكنه لم يسلم هو الآخر في الوقوف في فخ التحديد الزمني؛ إذ يحدده في بداية الحرب العالمية الثانية وتستمر حتى اليوم؛ وهو أمر رفضه فاضل ثامر؛ إذ يقول: وهكذا فإنَّ الباحث (يعني د. جلال الخياط)، يكتفي بالدلالة الزمنية التأريخيّة المحايدة للمصطلح (من) دون أن يأخذ بنظر الاعتبار الضلال المفهومية والفنيّة التي أسهمت في تحديد دلالة المصطلح في النقد الحديث. (64).

وربما يختلف فاضل ثامر عن غيره؛ فهو يفرق بين الشعر الحديث، والحادثة في الشعر؛ لذلك فهو يقرن الحادثة الشعريّة العربيّة الناصجة بتجارب رواد الشعر الحر في العراق؛ لأنّه يرى أنّها قد شكّلت الارهاص الحقيقي بحركة الحادثة العربيّة إذ لم يعد صالحا الحديث عن الحادثة العربيّة من دون ذكر الإضافات التأسيسية للحركة الشعر الحر؛ ولكن من دون اهمال لكلّ التجارب التجديديّة في الشعر العربيّ. (65)

وواضح من اعتراض فاضل ثامر على د. جلال الخياط، فإنّه ينفي عن الحادثة العربية وجودها الزمني، ويرى أنّ ظهورها جاء " كتعبير جماليّ عن حاجة المجتمع العربيّ الشاملة للتجديد والتحديث في مختلف القنوات الحضارية من اقتصاديّة واجتماعيّة وثقافيّة؛ وأنها قد انبثقت، بطريقة جدلية، من داخل التجربة الشعريّة العربيّة، وأنها لم تكن مقطوعة عن الموروث الشعريّ والإنسانيّ؛ وإنما تمثل مواصلة متطورة

له، كما أنها لم تنشأ بمعزل عن التحسس بأهمية نزعات الحداثة والتجديد في الشعر العالمي وبشكلٍ خاص في الشعر الاوربيّ وبعض روافده المؤثرة " (66) ؛ لذلك ليس صحيحاً التقليل من شأن الرواد؛ لأن كثيراً مما يطرح من سمات حداثيّة؛ فهي تعود إلى الرواد انفسهم؛ لكن ذلك لا يمنع من القول - والكلام لفاضل ثامر" إنّ تقاليد الحداثة الشعريّة العربيّة ارسنها تجربة الشعراء الرواد واغننتها التجربة الإبداعية للشعراء العرب في الخمسينيات والستينيات " (67)

وظاهر - هنا- أنّ الناقد فاضل ثامر يخالف كثيراً من الباحثين ممن ربطوا الحداثة العربية بالأطروحة الأندونسيّة، يقول الناقد سامي مهدي" وإذا لم يكن أدونيس أول من أدخل مصطلح الحداثة بمفهومه الشائع اليوم إلى الأدب العربي، فإنه أكثر من شغل به، ومن حاول ايجاد معادل نظري له، ولذلك يصحّ القول، مع بعض التحفظ، بأنّ ((الحداثة)) في الأدب العربي، من حيث هي مفهوم شامل لمصطلح محدد، أطروحة أدونيسيّة" (68).

وبعد ذلك يحدّد فاضل ثامر ثلاث مراحل تطوريّة لحركة الحداثة العربيّة ؛ الأولى ما أطلق عليها بالمرحلة العقلانيّة التي تمثلها حركة الشعر الحر في العراق وعمقتها تجربة شعراء الخمسينيات، وهو ما أشار له في مكان آخر تحدّث فيه عن تجربة رشدي العامل الشعريّة ؛ إذ كان مشروعُ الشّاعر العربيّ الحداثيّ ينهضُ من داخلِ شرنقةِ الرومانسيّة والكلاسيكيّة على السواء؛ ليؤسس صرحه التجديديّ وسط متاريس من الأعراف والتقاليد والموروثات والمعايير الصارمة ". (69) ونتج عن حداثة هذه المرحلة جملة اجازات حداثيّة من بينها: تقديم موقف جديد تجاه الكون والواقع والمجتمع وعدم التعالي على الواقع الاجتماعي،

ورفض التقوقع في الممارسة الشعرية العربية وإطلاق قوى التجديد والابتكار، واعدة خلق اللغة الشعرية وتحقيق ثورة عروضية جذرية، والابتعاد التدريجي عن عبادة التنعيم التقليدي والتطريب، والافادة من منجزات الشعر العالمي ومن الافاق التي فتحتها حركة الحداثة الشعرية في الادب العالمي . (70)

والثانية ما اصطلح عليها بالمرحلة الرؤيوية التي مثلتها تجربة الستينيات، وهي المرحلة التي حققت الوعي بالذات بمعزل عن الجماعة الوعي الذي يمكن أن يطلق عليه المتضخم للذات، وكان على حساب الوعي بالجماعة، كان وعياً بالذات لذات الشاعر نفسه. وتميزت هذه لمرحلة بأنها حاولت انتهاك الموروث الشعري والأدبي وانغماس مسرف في التجريب الشكلي واصطناع الهموم والمشكلات الميتافيزيقية والصوفية التي لا تعبر عن تجربة شخصية صادقة، كما كان ذلك يقترن على الصعيد الفكري والرؤيوي بشيوع مواقف الرفض لاجل الرفض والاقتراب من موقف عدمي لا يؤمن بالتغيير ويدفع عن رفض كل ما هو سائد في الثقافة التقاليد والحياة . (71)

وقد لا يفهم من كلام فاضل ثامر أنه يقصد تجربة الستينيات في العراق حصراً؛ بل هو يتحدث عن الحداثة العربية بشكل عام، وان خصص جزءاً منها عن التجربة الشعرية في العراق؛ لأن الأخير مثل قطب الرحي فيها؛ ولذلك فهو يعدُّ تجربة شعراء مجلة ((شعر)) من الروافد المهمة في مسيرة الحداثة العربية، وأن أخذ عليها انبهارها الكبير بالانجازات الحداثية (المودرنزم) والطليلية في الأدب الغربي ومحاولتها القفز على الواقع التاريخي الملموس، إلى غير ذلك، ويقف عند تجربة يوسف الخال؛ ليقرر أنه " يختزل وظيفة الشعر الحديث إلى وظيفة

ميتافيزيقيّة مطلقة وينزع عنه جذره الاجتماعيّ والإنسانيّ ليحيه إلى متعة جمالية ارسقراطيّة وكلون من الوان الشّعْر الصّافي غير المدنسِ بهموم ما هو أرضيّ وواقعيّ وإنسانيّ" (72).

أما الشاعر الآخر الذي وقف عنده ممثلاً لمجلة شعر أدونيس الذي ميّز النقد موقفين له بإزاء الحادثة الأول تمثّلها كتابات الأولى وهي لاتخرج عن رؤيا يوسف الخال نفسه، أما المرحلة الثّانية فتمثّلت فيما كتبه في مرحلة لاحقة من مقالات تقف قي مقدمتها دراسته (محاولة في تعريف الشعر الحديث) ، ودراسته الأخرى (الشعر العربيّ ومشكلات التجديد) فضلاً عن المقدمات التي كتبها لـ (ديوان الشعر العربيّ) وكتابة (الثابت والمتحول)، ويأخذ فاضل ثامر على أدونيس في حديثه عن الحركات الشعريّة العربية، أنه يحاول أن " يقلل من الانجازات الحداثيّة لهذه الحركات الشعريّة؛ بل يكاد ينفي تمثّل الحادثة في أيّ من تلك التجارب وهو لا يستثني من ذلك سوى جبران. (73)

ويستنتج الناقد فاضل ثامر في النهاية موقفاً سلبياً لأدونيس من الحادثة العربيّة مفاده أن الحادثة غائبة عن حياتنا، وأنها تظلّ مشروعاً نظرياً مطروحاً أمام المستقبل ليس إلا ؛ لكن هذا الموقف سرعان ما أخذ شكلاً آخر في نصه النظري (بيان الحادثة)، الذي حدد فيه ملامح الحادثة ، ونبه إلى بعض أوهام الحادثة التي تسلّت إلى الشعراء والنقاد على حدّ سواء. (74)

أما الثّالثة فهي مرحلة مصالحة بين النزعتين العقلانية والرؤيويّة في حركة الحادثة ، ومثلتها تجربة ما بعد الستينيات . ويعني هنا تجربة السبعينيّين في العراق ، بدليل أنه تحدث عن أبرز ممثلي هذا الجيل ، زاهر الجيزاني، وخزعل الماجديّ الذي اتسمت تجربتهما باستيحاء

التجربة الصوفيّة والموروث الميثولوجي، فضلاً عن تباين في تجربة شعراء هذا الجيل بشكل واضح، اختلاف مواقفهم من الحداثة الشعريّة. (75)

ويختم الناقد دراسته بالقول: "إنّ حركة الحداثة العربيّة بهذا المنظور، تتسع لكلّ التجارب الابداعيّة العربيّة ولا تسقط من مسيرتها سوى التجارب التقليديّة والمتخلّفة أيّا كان لونها، وهي تنمو وتتواصل (من) دون أن تضطرّ إلى هدم جسور الماضي أو إلى تحقيق قطيعة نهائية مع الموروث الشعري والثقافي والحضاري، هل هي تقييم حواراً منفتحاً ونقدياً مع هذا الموروث" (76) وهي ختاما، تؤمن بالتجريب وعدم الركض وراء الأشكال المفرغة والتجريب اللامبرر. (77)

لعل دراسته (حركة الريادة وتأسيس الشعريّة العربيّة) المنشورة في كتابه (شعر الحداثة: من بنية التماسك إلى فضاء التّشظي)، (78) تجيب على شيءٍ من هذين السؤالين، فقد حدد زمنياً شعريّة الحداثة في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات على يد رواد الشّعْر الحر المعروفين. وفتياً تنزع قصيدة الحداثة المفترضة " إلى تأسيس بنية شعريّة شموليّة متماسكة تميلُ إلى الانسجام والتماسك وتفارقُ التقاليد الشعريّة للشعر الكلاسيكيّ والكلاسيكيّ الجديد والرومانسي في الأدب العراقي خاصة الأدب العربيّ بصورة عامة " (79)

فضلاً عن ذلك، فإنه يربط الحداثة باقامة عمود شعريّ حداثي جديد ينهض على خلق لغة شعريّة ومشهديّة ودراميّة تنأى عن الغنائيّة والخطابيّة التي وسمت الشعر العربيّ قبل ظهورهم الشعريّ. وهذا يعني، أنّه فارق نقاداً كثيرين في عدّ حداثة قصيدة الشعر الحر لا

تقتصر على البنية العروضية؛ في أنه وسّع من دائرة الحداثة؛ إذ جعلها تمتدّ إلى خلق لغة شعريّة استعاريّة، وتقليل من هيمنة الإيقاع، وإيجاد علاقات مغايرة بين الأشياء والإنسان. لكنّ الأنموذج المفترض الذي جاء به السيّاب وأقرانه، لم يستطع أن يخلق عمود الحداثة الشعريّ الخاص بلغة فاضل ثامر؛ ووجد في إنموذج موجة الحداثة الستينيّة ما يضيف

الشيء الكثير إلى إنموذج الرواد؛ حتى يبدو كلياً غريباً عنهم. (80)
أمام الإنموذج الآخر الذي تجلّت فيه شعريّة الحداثة فهو تجربة قصيدة النثر العربيّة التي يعدّها " معلماً مهماً من معالم التحديث الشعريّ، حيث الطلاق التام مع البنية العروضيّة والموسيقية للشعر العموديّ ولعروض الشعر الحر " (81)

وعدّ الناقدُ تمرّد قصيدة النثر على البنية المتماسكة إلى ولوج فضاءات رؤيويّة وصوفيّة جديدة، ومن ثمّ قادها إلى فضاءات حرة غير متناهية أدت إلى ظهور كتابات شعريّة جديدة اتضحت فيها ثوابت الأجناس الأدبيّة من خلال تداخل اللغات والرؤى والأساليب، كما هي الحال، مثلاً في ظهور قصيدة النص. (82)

ولا ينفي الناقد من وجود صعوبة في رصد مسار الحداثة الشعريّة؛ مهما أوتي الناقد من مقدرة في الإمساك بحراك الراهن الشعريّ؛ لأنّه يظلّ هذا الراهن مخاتلاً ومراوغاً؛ ولذلك لم يكن أمام الناقد سوى اللجوء إلى التأطير والتقنين، وأحياناً التجييل الذي عدّه الناقد فرضيّة أثبت فاعليتها؛ لأنّها نجحت في أن تحلّ بعض الإشكالات التقييمية الدقيقة التي واجهت النقد في مراحل الحداثة الشعريّة المبكرة. وإن لم يكن ذلك وغيره من مجسات، صالحاً تماماً لاستيعاب فتوحات الحداثة المتواصلة والمتسارعة، ولذلك وسم الناقد مرحلة الحداثة بتماسك البنية،

ومابعد الحادثة بفضاء التشظي؛ إذ " يسقط النسق ويسقط التمرکز الأحاديّ وتخلق بدلاً من ذلك سلسلة من البؤر الشعريّة المتشظيّة التي تنقلت أحياناً دونما ضابط غائيّ أو لسانيّ " . (83)

على الصعيد نفسه، فإنّ الناقد، وإن لم يصرح، يغلب نازك الملائكة - نقدياً - على الرواد في إرساء المفاهيم الأساسيّة لشعريّة الحادثة بفضل ما تمتلكه من وعي نقديّ واطلاع واضح لمعطيات الحادثة ومتبنياتها . ومن هنا ياتي اهمية ما تركته نازك الملائكة من جهد نقديّ؛ ولاسيما في مقدمتها الشهيرة لديوانها " شظايا ورماد " الذي عده الدارسون " أهم الخطوط الأساسيّة لبرنامج حركة الحادثة الشعريّة " . (84) ولا نريد - هنا - الافاضة في تجربة نازك الحداثيّة ونصيبتها منها ؛ لأن ذلك وقفنا عنده في دراسة سابقة (الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربيّة) ، لكن ما نريد قوله انسجاماً مع ما طرحه فاضل ثامر بشأن الحادثة الشعريّة: إن الأنموذج الذي طرحته نازك والسياب بشكل عام كان يطمح " إلى تأسيس شعريّة عربيّة حداثيّة بديلة بعد ان استنفدت الشعريّة العربيّة الكلاسيكية أهدافها في عصرنا الحديث " . وهي خاتمة تنسجم مع ما وقفنا عنده في الدراسة المتقدمة؛ إذ عدّ فاضل ثامر شعر الرواد الأرهاصات الناضجة لحركة الحادثة العربيّة في العراق أو في غيره من البلدان العربيّة . بل وأكثر من ذلك، أنّه يعدّ الإنجاز الإيقاعيّ والعروضيّ الجديد هو جوهر حركة الحادثة العربيّة؛ (85) مستنداً على مقولة لنازك الملائكة مفادها " أنّ الشعر الحر ظاهر عروضيّة قبل كلّ شيء " . (86) .

وعلى أساس ما تقدم من القول فإنّ " حركة الحادثة الشعريّة العربيّة تمثل تحولاً جذرياً وشاملاً في بنيّة القصيدة، تشمل المستويات اللغويّة

والأسلوبية والدلالية والصوتية والتركيبية كافة، وهي قبل كل شيء ظاهرة اجتماعية وحضارية وثقافية ورؤيوية ترتبط بالنزوع الثوري داخل المجتمع العربي لتحديث مؤسساته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية بما يستجيب لحاجات التغيير والعصر والتقدم" (87)

وفي دراسة أخرى عنوانها "التجريب والحادثة في الشعر العربي الحديث" (88)، حاول الناقد فيها أن يميز بين الحادثة والتجريب؛ فالتجريب هو "مفهوم غربي وأوربي تحديداً برز في مرحلة معينة من مراحل تطور الأدب والفن في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر... وكان هذا المفهوم مقترناً في الجوهر، بظهور رؤيا جديدة في الفن تمتلك بعداً فلسفياً وأنطولوجياً ومعرفياً جديداً يلائم وضع الفنان الغربي في المجتمع الرأسمالي الصناعي في مرحلة ضاغطة جديدة استلبت حريته". (89)

أما التجريب فهو "حالة دائمة ومتجددة وقابلة للاستئناف والاستثمار من قبل جميع الاتجاهات والمناهج الأدبية والفنية"، (90) بمعنى أن التجريب قد يكون مقترناً بجميع الاتجاهات الأدبية المختلفة، لذلك فهو ليس مقترناً بالحادثة؛ فقد يكون في الحادثة وما بعد الحادثة، ولذلك فهو ينتقد تلك الرؤيا التي تجمع أو تربط التجريب بالحادثة، ويعدها وهماً جديداً من أوهام الحادثة التي يجب تجنبها. ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة كونها تحاول فك الإشتباك بين التجريب والحادثة من خلال "فحص العلاقة الجدلية بين التجريب والحادثة بعيداً عن الأوهام والتصورات غير العملية.

ولعل من صور وهم التجريب الذي يرفضها الناقد هرولة الشعراء الشباب وراء التجريب ويبتعد بمسافات عن منجزات القصيدة الخمسينية والستينية، فيتخلى عن المظاهر الموسيقية وخاصة الداخلية والوزن، وكل ما له صلة بالشعر الحر في المقابل الخوض في قصيدة النثر، وقصيدة النص التي تنفتح على الاجناس الادبية والفنية داخل اطار تجربة جيدة مولدة تماماً تغاير قصيدة الشعر الحر أحياناً حتى في مظهرها البصري الخارجي الكتابي .

وقد عدّ الناقد ذلك نكوصاً وتراجعاً إلى الخلف عن مسار الحداثة الذي اسست له القصيدة الخمسينية والستينية في العراق . ويفهم من كلام فاضل ثامر المتقدم موقفاً معيناً من قصيدة النثر؛ وأن لم يسمها بمصداق عبارته " والتخلي نهائياً عن البنية الإيقاعية والموسيقية الداخلية " . (91)، لكن اشادته من جهة أخرى بقصيدة الشباب، ويقصد بهم الجيل السبعيني ومنجزاتهم في مجال قصيدة النثر وقصيدة النص، يجعلنا نتراجع عن اتهام فاضل ثامر بالتقليل من أهمية قصيدة الحداثة الثانية، كما يطلق عليها د . نعيم اليافي . (92)

لكن ما يشترطه عليهم الا يعدوا ما يكتبون هو " الطريق الوحيد - السالك - للحداثة الشعرية ، وعدم التنكر لمنجزات قصيدة الشعر الحر التي دشنت ظهور الحداثة الشعرية العربية .

وقد قاد هذا الموقف الناقد فاضل ثامر إلى عدّ " التجريب " وهماً سادساً يضاف إلى الاوهام الخمسة التي تحدث عنها أدونيس في بيان الحداثة الذي ضمه في كتابه (فاتحة لنهايات القرن) وهي : الزمنية ، والمغايرة ، والمماثلة ، والأشكال ، والموضوعات . لأن هؤلاء شعراء بالفوا

في التجريب إلى الحدّ الذي جعلوا التجريب هو الطريق الوحيد الذي يؤدي إلى الحداثة. (93)

ومع كل ما حملت ممارساتهم الشعريّة من ادهاش ورغبة في ولوج عوالم الكتابة الشعريّة الحديثة؛ واعتلائهم صهوة تشوير اللغة، واحداث خلخلة لغوية من داخل البنية اللغوية ذاتها؛ فإن فاضل ثامر يعد ما قدمته الاجيال الشعريّة المتعاقبة مجرد روافد فرعية وثانوية تصب في مجرى الحداثة العام؛ بينما يعد قصيدة الشعر الحر هي القاعدة الأساسية لحركة الحداثة الشعريّة العربية؛ لأن القصيدة تحولت؛ ولاسيما عن التسعينيين نص فضفاض وغامض ما خلق اشكاليّة جديدة في المشهد الشعري الحديث. (94)

لكن ما شكلُ القصيدة التي يمكن أن تسمى حداثيّة لدى فاضل ثامر؟ والجواب على ذلك يكاد ينحصر بالجانب الإيقاعي؛ إذ يذهب الناقد إلى " أن من أبرز خصائص هذه الحداثة الشعريّة أن حيز البيت قد قام مقامه فضاء السطر، مما جعل أدائيّة الشعر متقيّدة بالبعد العلاميّ (السيمولوجي) بعد أن كانت أفضاءً معينه الذاكرة والحافظة " (95)

وفي دراسة أخرى حملت عنوان " بحثاً عن معيار جديد لإشكالية التراث الشعري والحداثة " التي تضمنها كتابه شعر الحداثة أعاد الناقد إلى الازهان ما قرره سابقاً حول الفرق بين الحداثة والحداثيّة منتهياً إلى القول " إن ربط تراثنا بمصطلح الحداثة أو الحداثيّة يظلُّ أمراً قلقاً ومشكوكاً فيه إلى حدّ كبير " (96)

لذلك اقترح الناقد معياراً جديداً لفحص أصالة الموروث الشعري العربي وجدته وحيويّته هو " البحث عن عناصر الشعريّة والادبيّة في

النص الشعري الموروث، مهما كان عصره؛ فالنص الممتلئ بمقومات الشعريّة: الإنزياحيّة، الدهشة، الغرابة، التوتر... يظلّ حياً وحيدياً وخالداً ومعاصراً" (97).

وربما يُستندُ إلى هذا المعيار في التعامل مع النصوص النثرية التراثية، كما تفعل السردية الحديثة التي تعنى بفحص البنيات السردية الداخلية لمختلف النصوص الحكائية؛ وكأنّها نصوص معاصرة. (98).

ولعلّ كتابات النقاد العرب الحداثيين مصداق على شيوع معيار الشعريّة والادبية في تحليلاتهم النصيّة التي وضعت الحد للتعارض بين التراث والحداثة. لكن ذلك لا يمنع الناقد من الاعتراف بوجود تلك الإشكالية في الثقافة العربيّة، وانقسام المثقفين العرب بإزائها بين مؤيد ومعارض؛ بحجة اننا نملك تراثاً عريضاً لا يمكن تجاوزه او تجاهله عند التعامل مع قضيّة الحداثة كما يذهب المؤيدون. وأنّه أي التراث الفعّاباً وعائقاً أمام في وجه حركة التحديث الشعريّ بشكل عام، كما يزعم المعارضون. (99)

ويتجلى - هنا - موقف الناقد فاضل ثامر من الحداثة والتراث؛ فهو ليس موقفاً توفيقياً أو تليفيقياً؛ إنما هو موقف نابع من فهم حقيقي للحداثة؛ وإطلاع كافٍ على الموروث الشعريّ والأدبيّ، يقوم " على ضبط جدلية العلاقة بين التراث والحداثة من أجل إيجاد لغة مشتركة بين ممثلي جميع التيارات الثقافيّة والفكريّة؛ التراثية منها والحداثيّة على حدّ سواء " (100)، ومن أجل الوصول إلى تلك اللغة المشتركة فإنّه يقترح عدداً من المداخل لإنهاء تلك القطيعة المختلفة بين التراث والحداثة، منها :

الإيمان بوحدة الثقافة العربيّة والإنسانيّة واتصالها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، والإيمان بأهمية أخذ معطيات الواقع المتغيّر بنظر الإعتبار، ورسم السياسات الثقافيّة في ضوء الحراك الاجتماعي والثقافي، وعدم الاكتفاء بالمقاييس مع التراث أو إعادة استنساخ النماذج والمواقف الموروثة، وفرضها على واقع مغاير ومتجدد دونما اعتبار لضروريات التغيير والتطور والتقدم .

وإلى جانب هذين المدخلين؛ تتشكّل بنية الحداثة في واقع اجتماعي وثقافي متجذر، له أصول وقواعد تراثية متماسكة ومتمينة لا يمكن اغفالها. تلك المداخل كفيلة في عدم سقوطنا في فخ الحداثة الزائفة وأوهام الحداثة المقطوعة الجذور عن أرض الواقع والتراث. (101)

لم تكن رؤية الناقد فاضل ثامر واحدة للحداثة، فإذا ما وجدناه منحازاً لقصيدة الشعر الحر، ولا سيما الرواد؛ ولقصيدة الستينيات، ولم يقف على التجارب الشعريّة الأخرى إلا في استثناءات محدودة، وهو يعد تجربة السياب وأقرانه هي حركة الحداثة في الشعر العربي، وفيما عدّ تجربة الستينات حركة الحداثة الثانية، وكان موقفه من قصيدة النثر متبايناً فممنذ دراسته الأولى "إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر"، كان الناقد يرى في قصيدة النثر العربية خطوة إلى الأمام، لو وصل الشاعر إلى حل مقنع لمسألة الإيقاع فيها؛ لكن تلك الإشتراطات، لم تكن حائلاً أمامه في الوقت الراهن لمعاينة تجارب الشعراء اللاحقين لتجربة الستينيات، بل نجد تحولاً ملحوظاً في موقفه من قصيدة النثر - كما بسطنا القول فيها - فلم تكن رافداً ثانوياً في تجربة الحداثة، فقد صارت من شعر الحداثة، وما بعد الحداثة، والأمر نفسه ينطبق على القصيدة العموديّة، التي لم تلقَ العناية الفائقة في تجربة فاضل ثامر النقديّة، لكن دراسته لمنجز

الشاعر عارف الساعدي، يمكن أن نسجلَ تبدالاً في موقفه؛ حين يقول " لكن قصيدة الشاعر " عارف الساعدي " تستغفلني، وتجعلني أنسى حقيقة أنني في مواجهة قصيدة عمودية، وأشعر خلافاً لذلك، بأنني في مواجهة حسٍّ حدائثي متكامل تتلاشى فيه أو تبهت فيه كلُّ عيوب العمود الشعري المعروفة". (102)

لكن مع جهة أخرى فإنّ الناقد، لم يجهل دور شعراء الستينيات في حمل لواء الحداثة في الشعر العربي، والعراقي منه على وجه التحديد، ويشير بهذا الصدد إلى دور الشاعر فاضل العزاوي، إذ يقول " كانت من أهداف حركة الحداثة الشعرية الستينية في العراق تجاوز ومحاكاة منجز الحداثة الخمسينية التي مثلتها تجربة بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري. وقد بلور الشاعر فاضل العزاوي في كتابه "الروح الحية" أهم أوجه التجديد في الشعر الستيني في النقاط الثمانية الآتية:

- 1- التخلي الجزئي أو الكامل عن القافية .
- 2- الابتعاد عن الغنائية الخارجية الطربية للأبيات المنفردة في القصيدة لصالح غنائية داخلية، تنبثق من النص كله .
- 3- استعمال بحور عدة داخل القصيدة الواحدة .
- 4- المزج بين الشعر الموزون والنثر .

5- كتابة شعر موزون على شكل مقاطع ، لا أبيات ، ضمن إيقاع يقربه من قصيدة النثر .

6- بروز ظاهرة القصيدة النثرية الحرة .

7- ظهور المحاولات الأولى لكتابة قصيدة النثر .

8- ظهور المحاولات الأولى للقصيدة الطليعية المركبة التي تستعمل وسائل تعبيرية وبصرية مختلفة، توحد بين النص الشعري والقصة والرواية والرسم والفوتوغراف والملصق والسيناريو والمسرح، في محاولة للوصول إلى الفن الواحد الذي تنعدم فيه الفوارق بين الأشكال الفنية المختلفة. (103)

لكن السؤال المهم - في هذا الصدد - ما توصيفات قصيدة الحداثة التي تلمسها الناقد عند الستينيين ؟

ويبدو الجواب حاضراً في أكثر دراساته التي تناولت تجربة الستينيين، ولا سيّما الشاعر فاضل العزاوي التي يعدّ الناقد عراب الحداثة الستينية، ولعل واحداً من ملامح قصيدة الحداثة - كما يقرر الناقد - ملمح اللغة الشعرية، ففي " كل جملة شعرية في هذه اللغة مشحونة بالمعنى كبديل عن اللغة الإنشائية التهويمية التي لا تكاد وتقول شيئاً .وهذه الخاصية مهمة لأنها تحاول ان تنفي ما أشيع من ان الكثير من كتابات شعراء الستينات كانت تنطوي على لغة إنشائية تهويمية لا تكاد تقول شيئاً ، وان فاضل العزاوي نفسه قد سقط في هذا الاتهام،

وخاصة في بداياته المبكرة الصادمة مثل "قصائد ميكانيكية" المنشورة عام 1966. كما أنه يؤكد على هذه اللغة انها تختلف عن لغة شعراء حداثه مجلة "شعر" من أمثال ادونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط وانسي الحاج. وهو أمر كما يذكر الناقد، واكده الشاعر فاضل العزاوي إذ قال : "ان مصدره جده هذه اللغة في انها قد تنكرت للحلي البلاغية وترهل العبارة لصالح لغة ملموسة (كونكريتية)، تمتلك حيوية اللغة اليومية ودقة اللغة العلمية، كما تتميز أيضا بتحرير الكلمة والجملة من الضلال المائعة التي تراكمت فوقها مع الزمن ، بحيث أصبحت الكلمة أكثر حيادية ، ولكن ايضا ذات وهج خاص يلتصق من العلاقة الجديدة التي يكتشفها الشاعر أو الكاتب بينها وبين الكلمات الأخرى". (104)

وواضح فإنّ الشكل الشعري لم يقف حائلاً امام الناقد في عدّ هذا المنجز الشعري في منطقة الحداثه أو خلاف ذلك. فالمهم عنده ان تحقق شروط الحداثه من خلال تجاوزها للعيوب المعروفة في القصيدة الكلاسيكية، وتوسلها بتقنيات القصيدة الحداثه التي مرّ ذكرها كثيراً في متن هذه الدراسة .

المبحث الرابع الموقف من التجييل

لم تكن قضية التجييل حكراً على الناقد فاضل ثامر؛ فقد ألفت قضية نقدية، تداولها النقاد؛ حتى تحولت إلى دائرة مغلقة من الجدل حول الأجيال الأدبية، كما يسميها الناقد حاتم الصكر. (105)، وهي ليست ظاهرة " محلية (عراقية) ، فحسب، بل كانت ظاهرة قومية (عربية)، وفي وسع المرء ان يتقصاها ويحدد شعراءها في سورية ولبنان ومصر وتونس والمغرب والبحرين مثلاً" كما يذهب سامي مهدي. (106)

ومصطلح التجييل ، هو ميل قديم، كما يذكر فاضل ثامر، جاء على أعقاب كم هائل من التصنيف والتقسيم إلى مراحل واتجاهات ومدارس، ففي الادب القديم نلتقي مع فكرة العصور الأدبية : العصر الجاهلي والعصر الإسلامي وهكذا...، وفي الأدب الحديث نلتقي مع الاتجاهات والمدارس الأدبية والفنية : الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والانطباعية والتكعيبية والواقعية والفرائبية . ثمّ بعد ذلك جاءت فكرة الأجيال الأدبية في الأدب العربي. (107)

والمقصود الاجيال الأدبية، او الأجيال الشعرية هو ترتيب الأدباء والشعراء بحسب عقود السنين التي عاشوها .

أما عن مصطلح التجييل أو التحقيب تأريخياً، فهو – والكلام لفاضل ثامر - " مصطلح شاع في النصف الثاني من القرن العشرين، وبشكل خاص في مجال الإشارة إلى جيلٍ أدبيّ له خصوصيةً فنيةً والرؤيوية، مثل جيل الخمسينيات أو الستينيات "، (108) ويرى الناقد أنّ هناك

جملة معطيات جعلت وجوده مسوّغاً في خريطة الأدب العربي؛ ولاسيما أنّ في الخمسينيات والستينيات قد بدأت " مرحلة ثقافية أو فنية أو أدبية جديدة لها خصوصيتها وشمولها وسماتها الفنية والرؤيوية المتكاملة " . (109)

لكن فيما بعد يُشكّل على النقاد الدارسين نعت تجربة السبعينيين أو الثمانينيين أو التسعينيين بالجيل، وعدم تفريقهم بين (الجيل الأدبي والعقد) ، ووسم تجارب السبعينيين والثمانين والتسعينيين بالجيل الأدبي ، وموضع اعتراض فاضل ثامر، هو أنّهم يساوون بين الجيل والعقد بينما المعاجم اللغوية يشير إلى أنّ الجيل يمتدّ إلى أكثر من عقد . أو عدم وجود ملامح فنية ورؤيوية متكاملة لجيل أدبي جديد في هذا العقد أو ذلك . (110)

ويرى حاتم الصكر أنّ إنشغال النقاد بالتقسيمات الزمنية والموقف منها، وتسميتها، قد أفرغها من معانيها المهمة، موافقها الفكرية وتواصلها مع الموروث الشعري وتواصلها مع الحداثة . (111) وعلى هذا المنوال نسج الناقد فاضل ثامر موقفه من التجييل .

إنّ قراءة متأنية للمنجز النقدي لفاضل ثامر، تبيّن أنّ له موقفاً واضحاً من تقسيم الشعر العربي المعاصر؛ وتحديداً العراقيّ منه ، على وفق الأجيال الشعريّة ؛ لأنّه كفيل بالوقوف على الخصائص الفنية والأسلوبية والأدبية التي تميّز كل جيل، وتجعل منه نسيجاً لوحده . على الرغم من أنّ الناقد في كتاباته الأولى لم ترد لفظة الجيل؛ إذ وردت ألفاظ مثل قصيدة الشعر الحر، والقصيدة الخمسينيّة ، والقصيدة الستينيّة، وشعراء الستينيات، (112) وهكذا دواليك .

لكن ثمة ما يمكن أن يسجل للناقد أنه في دراسة (واقع الشعر
الستيني في العراق) وسم مصطلح الشعر الستيني بأنه فضفاض بعد
أن ميّز بينه وبين شعر الخمسينيات الذي اعتمد - بحسب الناقد - " على
الصورة الإيحائية التي تخلق مناخاً شعرياً (من) دون أن تسقط في
مباشرة المخاطبة المنطقية أو الاثارة الحماسية للانفعال المترسب في
الأعماق" (113)، **وشعر الستينيات الذي عمد " إلى الاستفزّ الشكلي
والمضموني**، ويحاول التغيير عن طريق اثارة الغضب والسخط، والاعتماد
على الطرح الذي يثير التساؤل والاستغراب، وهو نوع من الشعر يحمل
في غرابته واثارته الاستنكار نوعاً من الدعاية المخطط لها" (114)
وبعبارة أخرى هو " نوع من الراديكالية الشعرية التي تحاول أن تصدم ما
هو محافظ ومألوف ومطمئن بغية نسفه والاتيان بغيره". (115)
لكن الناقد ثامر فاضل يُشكل على تسمية " شعر الستينيات " .لأنّه
لم يشمل كل الشعر المنشور في عقد الستينيات؛ بل اقتصر على
الاتجاهات الشعرية الجديدة التي مثلتها كتابات : حميد سعيد، وطراد
الكبيسي، وسامي مهدي، وعبد الأمير معلّة، ومحسن إطيّمش، وحميد
الخاقاني، وفوزي كريم، وخالد علي مصطفى، وفاضل العزاوي، محمد
سعيد الصكار، وياسين طه حافظ، وحسب الشيخ جعفر، ومالك المطلبي،
وصادق الصائغ ، وبعض محاولات قصيدة النثر لدى حميد المطبوعي،
ومؤيد الراوي، في حين أهملت شعراء آخرين نضجت تجاربهم الشعرية
في الستينيات، من أمثال : رشدي العامل، وماجد العامل، ويوسف الصائغ
، وعبد الرزاق عبد الواحد، ومحمد جميل شلش، وسلمان الجبوري، والفريد
سمعان، وخالد الخشان، وعباس البدري، ونصير النهر، وتركي الحميري،
ولميعة عباس عمارة ، وغيرهم . وإنما يتحدث عن شعر الستينيات، أي

الشعر الذي كتب في هذا العقد، من دون التمييز بين اتجاه شعري، ظهر على أعقاب الشعر الخمسيني، وجيل الرواد، ولعلّ سامي مهدي كان واضحاً حين تحدث عن هذا الشعر، في كتابه (الموجة الصاخبة)، الذي تجاوز كثيراً من مرجعيات العقد الخمسيني، فلا يعد شعراء هذا الجيل مهتمين بقراءة لوركا، ونيرودا، وناظم حكمت، وبول ايلوار، ومايكوفسكي، وفي الوقت نفسه لم تعد الواقعية الاشتراكية، وأدبها ممن يستهوي شعراءها. ولذلك كان سامي مهدي يتحدث عن شعراء بعينهم، وسمهم بالجيل الجديد، حين قال: " كان جيلاً جديداً، ذاتياً وموضوعياً، ولا أهمية، في رأينا، لما يقال خلافاً لذلك... فهذا الجيل قد ظهر فعلاً، وتميّز عن سبقه وتلاه، ذلك أنّه يختلف في تكوينه في ظروف الحرب العالمية الثانية وما تلاها من أحداث... فهو موضوعياً، غير الجيل الذي تشكل في ظل نظام ملكي... وتفتح وعيه في ركع الثقافة التقليدية" (116)

يتحدث سامي مهدي عن جيل مغاير، لا يتحدث عن تجارب شعرية ولدت في المرحلة السابقة، ونضجت تجاربها فيها. في حين يتحدث فاضل ثامر، في حركة شعرية شاملة في عقد الستينيات. وابعده من ذلك، أن سامي مهدي يوسع من دائرة هذا الجيل لتشمل القصة والنقد والرسم (117)

لذا فإنّ اشاعت هذا المصطلح - بحسب فاضل ثامر - قد غيّب جمعاً كبيراً من الشعراء، وهو ما وصفه بالتجاوز اللامبرر، على الرغم من النقاد لم يكونوا متفقين على هذه التسمية؛ فثمة من سماه بشعر الشباب في العراق، أو الحركة الشعرية الجديدة، إذ إن هاتين التسميتين أو سواهما سرعان ما تزول وتتوقف بنهاية العقد الستيني، لذلك كان الناقد فاضل

ثامر حريصاً على إيجاد مصطلح مانع شامل يضم كل الشعراء الذين كتبوا في هذه الحقبة أو ممن نضجت تجاربهم الشعرية فيها، ولذا فهو يقترح مصطلح الأجيال الشعرية حلاً لهذا الإشكال، فيكون لدينا جيل الرواد وهو الجيل الأول، الذي يشمل كل التجارب الشعرية الجديدة التي تدخل في ضمن الشعر الجديد، واقتراح تسمية قصيدة الجيل الأول بالقصيدة (التشكيلية -الذنيوية)، ويضم الجيل الثاني هو ممثلي الاتجاه الجديد في الحركة الشعرية في العراق الذي يحمل ملامح فنية وتعبيرية ورؤيوية جديدة، واطلق على قصيدتهم القصيدة الرؤيوية.

(118)

لكن ما المسوغ لمثل هكذا تقسيم، أو لفكرة الأجيال الشعرية، بشكل عام؟ يجيب الناقد فاضل ثامر على ذلك، بأن هذا التقسيم ناتج عن " تبلور ملامح فنية وتعبيرية تميّز نمط القصيدة عند كل جيل، ولاشك (في) أنّ هذا الفرز لا يقصد الاساءة إلى أيّة مجموعة من الشعراء؛ بل يستهدف تثبيت حقيقة موضوعية لا يمكن انكارها، أما مسألة سلامة كل اتجاه وصحته، فتلك مسألة أخرى" (119)

وهو في هذا يلتقي مع سامي مهدي في " أن الانتماء الى جيل شعري معين لا يعني شيئاً سوى الانتماء إلى حساسيته، ومفهوماته، ومنجزه. فما كل من ينتمي إلى جيل معين عمراً ينتمي إليه حساسية ومفهوماً ومنجزاً". (120)

ثمّ عاد إلى الموضوع ذاته، في دراسته المبكرة " محاولة للوقوف امام تجربة شعراء السبعينيات الشباب " المنشورة في كتابه مدارات نقدية الصادر عام 1987م، ومناسبة القول، هو البحث عن بديل لمصطلح الشعراء الشباب الذي يمكن أن يطلق على شعراء أيّة مرحلة في حينها،

مع وجود بعض المصطلحات الجاهزة من قبيل الجيل الأدبي أو شعراء السبعينيات، أو القول بفكرة المراحل الشعرية، فيكون الحديث عن مرحلة الثالثة في الشعر العراقي، كما ينقل فاضل ثامر عن طراد الكبيسي. (121) ومن جهة أخرى فإنه، يؤكد وجود جيل أدبي قد ظهر في الستينيات؛ لكنه ينفي " فكرة ظهور جيل أدبي جديد في السبعينيات؛ وذلك لأن ظهور جيل أدبي جديد يشترط جملة من الظروف الموضوعية الذاتية المحددة التي لم تتوفر بعد، فضلاً عن ان تجارب أكثر الشعراء الذين ظهوروا في منذ نهاية الستينيات هي امتداد لتجربة شعراء الستينيات. (122)

وواضح أن الناقد لم يطلق لفظة " جيل " على أية تجارب شعرية ما لم تتوفر على جملة امور بعضها فنية، وبعضها الآخر فكرية ، فضلاً عن مسالة القطع والتجاوز الذي يشترطها. لذلك فهو يرفض اطلاق تسمية مرحلة على الشعر السبعيني؛ " لأن مثل هذه الرحلة تعني توافر مجموعة من الشروط والمقومات النوعية التي تجعل الحديث عن ذلك مشروعاً ". (123) وبسبب ذلك يقترح تسمية العقد على شعراء السبعينيات؛ لأنه مصطلح عريض يضم تحت روائه كل شعراء العقد السبعيني من دون النظر إلى اتجاهاتهم الفكرية أو الفنية، وهو يتيح للناقد التحدث عن كل شعراء السبعينيات، وهذا المصطلح هو " تحديد زمني شامل ومحايد لا يرتبط ضرورة بجيل أدبي محدد أو حركة فنية معينة ". (124) ويقترح إلى جانب ذلك مصطلحاً آخر، هو شعراء السبعينات الشباب لينسجم مع جو الملتقى الذي انتدب إليه. (125) وهي رؤيا تبناه الناقد حاتم الصكر في كتابه مواجهات الصوت القادم، إذ إنه يسبغ نعت الجيل

على الشعراء الرواد وشعراء الستينيات؛ لكنه يحجم عن تسمية شعراء السبعينيات بالجيل الشعري أو الأدبي؛ وهو على غرار طراد الكبيسي يطلق عليهم مرحلة شعرية، ويبدو سبب اعتراضه كما يزعم يعود إلى المدة الزمنية التي مرت على ظهور في الوسط الثقافي، وعدم وجود ملامح واضحة يمكن أن تعطىها النماذج المتوافرة لهؤلاء الشعراء. (126).

وواضح من مجمل كتابات فاضل ثامر التي تتعلق بالأجيال الشعرية أو بالجيل السبعيني؛ يجد أن القارئ والمتفحص لها أن رؤيته النقدية لم تتغير، وبقي ينظر لهذا الجيل على أنه ذو " جذر سيني واضح وعميق" (127). وإن زعموا تصديهم لتلك التجربة الشعرية، وتعلقهم بإذيال السياب وأقرانه، وادونيس وحدثه الشعرية. فقد بقى الشاعر السبعيني يدور في فلك الشعر الستيني، عبر استلهاج الاجواء الشعرية ذاتها التي حاول الشاعر الستيني تجاوزها، ومنها الاحساس بالاستلاب والاحباط والانسياق وراء أوهاج التجربة الصوفية، ومحاولة الاستعلاء على الواقع ومواجهته بموقف فردي استعلائي عبر تكرار شخصية الشاعر - الرائي - والشاعر النبي والشاعر - الساحر"؛ (128) لكن الناقد يستدرك؛ ليقرر " وليس معنى هذا أن كل شعراء هذا العقد يقعون ضحية هذه الرؤية المستعارة؛ فهناك الكثير من التجارب التي تمتلك اصالتها وحرارتها وصدقها" (129)

ومع تلك الرؤية الواضحة للناقد حيال قضية الأجيال الشعرية، ونفي أن يكون السبعينيون جيلاً أدبياً وشعرياً، لكن وقع في سهو منهجي، حين عنونَ قسماً من المدار الثاني ب (حوار الأجيال من

الخمسينات إلى الثمانينات) (130)، فهو اعتراف ضمني منه بشعراء السبعينات جيل ادبيّ .

ويعود بعد سنين لاحقة إلى هذا السجال حول الأجيال الأدبية؛ بعد أن ظهرت صيحات هنا وهناك تقول بولادة جيل أدبي وموت جيل أدبي سابق ليظهر عدم نجاحهم، يعني نقاد الشعر، في التوصل " إلى قناعات نهائية أو ثابتة حول هذه القضية وتفرعاتها الفكرية والجمالية؛ والا فقد كان من المنطقي تماماً لهذا الحوار المتواتر ينتهي : أن يولد جيل أدبي جديد . ان يموت جيل أدبي آخر " (131) .

وفي هذه المقالة، يؤكد تبنيه لمصطلح الجيل الأدبي للخمسينيين والستينيين، وملخصاً ما كان قد قاله سابقاً ؛ بأنّ " ذلك متأّت من استقرار شامل لمسيرة الحياة الثقافية والاجتماعية والأدبية بلور القناعة بتوفر مجموعة من السمات الاجتماعية والحضارية والفنية والفكرية التي ميّزت هذا الجيل أو ذاك " . (132)

لكن هذا التوصيف لا يمكن أن ينطبق على شعر السبعينات؛ لذلك يرفض فاضل ثامر إطلاق " كلمة جيل على أدباء كل عقد، اللهم الا على المستوى المجازي الصرف، وهو أمر لا قيمة أدبية أو إجتماعية له " . (133)

وانسحب هذا الأمر على شعراء الثمانيات؛ لأنه يراهما " ضلال جيليّ الخمسينات والستينيات تمتد على أرض السبعينات والثمانيات بكلّ شموخ " . (134) وهي رؤية يشترك بها مع سامي مهدي الذي يرفض تقسيم الأجيال الشعرية على أساس العقود الزمنية . (135)

ومما تقدم يتبيّن، أن مفهوم الجيل الأدبيّ لدى فاضل ثامر لا علاقته له بالجانب الزمني، فالزمن قد يكون طرفاً من مجموعة أطراف تتعاون فيما بينها لتنتج جيلاً أدبياً، لكن المهم لديه هو توافر مجموعة من الخصائص والملامح المنفردة التي تجعل من ادباء عقد زمني جيلاً أدبياً، وهو ما لم يتوافر في تجربة شعراء السبعينات . (136) كما توافرات في تجربة الستينين التي " انطلقت التسمية من أساس آخر هو أنّ شعراء هذا الجيل بدأوا يقدمون منجزهم الشعري، ويطرحون مفهوماتهم، ويدعون إلى تعميق التحول الذي بدأه جيل الرواد خلال الستينيات" (137).

وفي التفاتة نقدية مائزة، يرى الناقد أن شغف الشاعر العراقي بالتجديد، والانتماء إلى تجربة شعرية موحدة، أو حقبة زمنية واحدة، قاده إلى التفرد والتميز، مما ميّز حركة الحداثة في العراق عن تجارب الحداثة الشعرية العربية الأخرى. ولذلك هذا الولوج انتقل " ليشمل مجموعة صغيرة من الشعراء ، مثل : شعراء القصيدة اليومية في السبعينيات، أو ربما شاعر واحد فقط : الشاعر على الطائي في قصيدته الأدائية ، ضمن جيل معين . (138)

وعبارة الناقد فاضل ثامر الأخيرة، تفصح عن اعتراف ضمني بأن شعراء السبعينيات هم جيل شعري، وهو ما رفضه فيما تقدم من دراسات؛ إذ عدهم عقداً وليس جيلاً ؛ لأسباب قدمها في موضعها . فقد وجد الناقد في فكرة الأجيال الأدبية، نفعاً جماً للشعر العراقي وللشاعر العراقي؛ إذ الفّ ذلك " دافعاً قوياً لتفجير اللغة الشعرية واكتشاف آفاق جديدة للتجريب الشعري، ومحاولة تجاوز المؤلف والسائد في الممارسة الشعرية " (139) ، ثم أنه أسهم " وعلى الرغم

من ملاحظاته على هذا المصطلح ، فإنه - بحسب الناقد- " قد أدى وظيفته المجازية وبدأ مبرراً وموفقاً إلى حدّ كبير بوصفه مواضع اصطلاحية ناجمة عن عقد بين الناقد والقارئ " (140) ، ثم إنّه لا يرى ضيراً من العودة إلى هذا المصطلح إذا ما وجد الناقد " ملامح جيبيّة متميّزة ينبغي تحديدها وتوصيفها بمصطلح الجيل " ، (141) على غرار ما وجد عند الجيلين : الخمسيني والستيني .

ولذلك نجده ، وهو في ذروة حديثه، يتحدث عن وجود ملامح جيل في الثمانينات، بل ولا يتحفظ أبداً من إطلاق لفظة " جيل " على شعراء الثمانينيات؛ فهو يقول مثلاً وهو يتحدث الثمانينيين : "يجب أن نعترف بأنّ تجربة الثمانينيات كانت غزيرة ومتنوعة وموجعة، وربما يعود سبب ذلك إلى سقوط هذا الجيل تحت كمامة الحرب الدموية المجانية التي وجد فيها الشاعر الثمانيني مطحوناً بصورة مجانية غير مفهومة ، ولذا فقد كان ظهور هذا الجيل مؤلماً وقاسياً " (142) أو قوله : " لقد كان شعراء هذا الجيل ينظرون إلى الكون والعالم والأشياء عبر منظار مهشم ... " (143). أو قوله : " واصل هذا الجيل الهيمنة على المشهد الشعري في التسعينيات ... " (144)

ولعل العبارة التي ختم بها دراسته، تؤكد ما تقدم من نصوص نقدية، بأنه يتبنى فكرة الأجيال الشعرية في أكثر ما كتبه ؛ إذ يقول : " إنّ الحركة الشعرية في العراق في النصف الثاني من القرن العشرين كانت تتحرك من خلال تعاقب الأجيال الشعرية، ومحاولة الجيل الجديد تجاوز المنجز الإبداعي للجيل السابق ، مما جعل من نزعة التجييل دافعاً قوياً لدفع حركة الحداثة الشعرية في العراق إلى الأمام " . (145)

إن تعدد المرات التي نعت بها تجربة الشعراء الثمانينين " ب الجيل " ألا تشير إلى التناقض الذي وقع به الناقد فاضل ثامر ؛ فهو لا يخفي وجهة نظره النقدية حيال اطلاق لفظة جيل على السبعينيين والثمانينين، وان كان أكثر ذلك استهدف الشعراء السبعينيين ، لكنه قد صرح بنفي أن تكون تجربة الثمانينين والتسعينيين يمكن وسمها بالجيل الأدبيّ، إذن ما السبب الذي يجعل الناقد يتناقض في موقفه في الحالين، أعتقد أن الناقد قد حسم موقفه من التجربة السبعينية مبكراً، في حين قراءته الأخيرة لمنجز الثمانينين والتسعينين ، جعله يتراجع قليلاً إلى الوراء، ليصحح موقفاً نقدياً سابقاً له ؛ وهو امر يحسب للناقد، إذ أنه لم ينقطع عن متابعة المشهد الشعري العراقي الحالي والتجارب الشعرية السابقة التي لم يطالع عليها تماماً، فثمة شعراء لم ينشروا شعرهم، أو يذيعوه أيام الحقبة السياسية السابقة ، وبدأوا يظهرن ما أخفوه ، ولذلك ليس عيباً أن يعود ويصح رأياً تبناه سابقاً. وهو ما ألمح إليه الناقد نفسه في مقالة له " شعراء الثمانينيات : الابحار في فضاء المخيلة، (146)، حين يقول : إن شعراء هذا العقد قد نشأوا في غفلة منا وفي لحظة من انشغالاتنا: لحظة ازدحمت بالاحداث الكبرى: السياسية والاجتماعية الاقتصادية ولا ثقافية ، فلم يجدوا الأذن الصاغية أو العناية المناسبة من قبل المؤسسة النقدية " . (147)

ونعود إلى ذلك التناقض الذي وجدناه فيما تقدم، حين نصل إلى قول الناقد في الدراسة نفسها " لكي لا أدخل في إشكالية التحديد الجيلي - التي لم تحسم بعد كما يبدو - فسوف اعتمد مبدأ العقد أساساً لتقسيم هذه المجموعات الشعرية " . (148)

فقضية التجييل لم تحسم عنده تماماً في ضوء عبارته الأخيرة ؛ إذ مازال فيها الكثير مما يريد قوله ؛ ولذا تركها إلى مناسبة أخرى . (149)
ولذلك فهو يقترح اسماً شاملاً جامعاً لشعر السبعينيات والثمانينيات ،
هو شعر ما بعد الستينيات . (150) لذلك جاءت خاتمة دراسته لتصبّ في
هذه الفرضية ؛ إذ عدّ قصيدة الثمانينيات " امتداداً إبداعياً للتجربة
الشعرية الخصبة للشعر العراقي ، وهي تجربة نامية ومتفاعلة ، ومازالت
حتى الآن في طور الصيرورة والتكوين والانفتاح " . (151)

ومصادقاً لما قلته من أن قضية التجييل لم تتوقف عند فاضل ثامر ؛
فإنه يعود مرة أخرى لها ، في دراسة مستفيضة عن منجز الشاعر فاضل
عزاوي ، ليبسط القول في جيل الستينيات التي يجد الباحث أن فاضل
ثامر ، على الرغم من تتابع الموجات الشعرية ، مازال يعتقد أنه جيل
الحدثة الشعرية الجديدة ، أو ما يسميه " بالموجة الحداثية الجديدة "
التي استندت على موجات مهمة منها " كتابات شعراء الحدثة في
الآداب الانكليزية والأمريكية والفرنسية ، وهو موجه مهم من موجات
الحدثة الستينية ، مثلما كان المؤثر الأجنبي - سواء من خلال الترجمة
أو الاطلاع المباشر على اللغة الأجنبية عنصراً حاسماً في تفجير وبلورة
منحى الحدثة الشعرية الخمسينية " . (152)

وإن كان الناقد فاضل ثامر يرجح " اقتصار المؤثر الأجنبي على
شعراء الخمسينات كان مقترنا أساسا بشعراء الرومانسية الانكليزية
وببدايات حركة الحدثة الشعرية التي مثلتها تجربة ت . س . ليوت
وعزرا باوند واديث ستويل وغيرهم . ولم ينتبه شعراء الخمسينات
لشعراء الحدثة الفرنسية أمثال بودلير أو رامبو كما لم يتوقفوا أمام
المنحى الحداثي الديمقراطي الذي مثلته تجربة الشاعر الأمريكي وولت

وتمن في ديوانه "أوراق العشب " (153) أو تجربة شعراء الغضب في الأديبين الأمريكي والانكليزي، وبشكل خاص تأثير شعراء مدرسة البيتنكس التي مثلتها تجارب الن غنبرغ وفرلنغهييتي، وغريغوري كورسو في الشعر في خمسينات القرن الماضي التي كان لها تأثير كبير على حركة الحداثة الشعرية في الستينات". (154)

ويواصل تتبعه لعملية ولادة هذا الجيل، فيرصد الظروف والمفاهيم والقيم التي اسهمت في انضاج حسهم الشعري والنقدي إذ يقول " يمثل فشل التجربة السياسية وسيطرة القوى الفاشية على مقدرات البلاد صدمة عنيفة أثرت سلباً على وعي الشاعر وعلى الكثير من أدباء الستينات الذين كفروا - بعد ذلك - بكل القيم والمفاهيم والمؤسسات السياسية، وحولوا رفضهم وغضبهم ضد الاستبداد والدكتاتورية إلى غضب شامل ضد الأعراف الأدبية والقيم السياسية ، حيث راح الشاعر الستيني يبحث له عن حل فردي لإشكالات تلك المرحلة، لم يكن يخلو من السوداوية والعدمية والذاتية في مواجهة العالم . وقد انعكس ذلك على تجربة الشاعر الفنية وأدواته ، فشق له ، بالاشتراك مع شعراء الجيل طريقاً جديداً نحو حداثة من طراز جديد ، ربما كان "البيان الشعري "صوتا لها". (155) ويتضح موقفه من القصيدة الستينية بشكل أوضح حين يحاول أن يسرد أهم القيم الشعريّة التي اشتغل، وعدّها أوجه التجديد في القصيدة العربية الحديثة التي أوجزها الشاعر نفسه في كتابه "الروح الحية " ووقفنا عندها في ماتقدم من هذه الدراسة. (156)

وفي الدراسة نفسها، يحاول أن يستنبط ملامح اللغة الشعرية لهذا الجيل من خلال دراسة الشاعر فاضل العزاوي التي منها" ان كل جملة

شعرية في هذه اللغة مشحونة بالمعنى كبديل عن اللغة الإنشائية التهويمية التي لا تكاد وتقول شيئاً. وهذه الخاصية مهمة؛ لأنها تحاول ان تنفي ما أشيع من ان الكثير من كتابات شعراء الستينات كانت تنطوي على لغة إنشائية تهويمية لا تكاد تقول شيئاً". (157) وهذا يجز الناقد للحديث عن جوهر التجريب في الشعر الستيني الذي أوضحه العزاوي نفسه "هذا الانتقال بالكتابة من الانطباع إلى الموقف هو الذي جعل النص الجديد يختلف عن النص القديم بشكله كما برؤياه . وهنا لابد من معرفة أن التجريبية التي قام عليها النص الستيني كانت التجلي الإبداعي الوحيد الممكن للروح الحية . وفي الواقع فإنه ما من كتابة حديثة بدون تجريبية . فالنص الجيد هو النص الذي ينتهك القواعد الثابتة ، وهو اذ يفعل ذلك يخرج على المؤسس ويقدم ما لا يمكن ان تكون مؤسساً ، بسبب جدته والزمن القصير الذي يمتلكه . "

(158)

وعليه فهو يعد اتجاه الشعر الستيني هو "مرحلة متقدمة من مراحل الحداثة الشعرية العراقية والعربية، تختلف عن مرحلة الحداثة الشعرية الأولى في الخمسينات؛ (إذ)، كانت الحداثة الشعرية الخمسينية تقوم على قاعدة المصالحة مع الواقع الاجتماعي ، وفي الوقت ذاته الدعوة لتحقيق تغيير ثوري داخل البنية الاجتماعية عبر آليات تغييريه اجتماعية مدروسة . ولذا فيمكن مقارنتها بمرحلة الحداثة *modernity* ، إما الحداثة الستينية فتقوم على أساس الانشقاق على الواقع والمجتمع ومحاولة تدميره أو نفسه لبناء عالم جديد". (159)

وبعد، يمكن أن يتبين موقف فاضل ثامر من قضية الأجيال الشعري، إذ إنه لا يرفض تبني هذا المصطلح؛ لكنه يريد تبنيه على وفق رؤية واضحة، تتجلى في شعر الجيل كله، كما هي الحال، مع الجيلين الخمسيني والستيني، لكنه يرفض انفتاح هذا المصطلح على شعراء العقود الأخر، السبعينين والثمانينين والتسعينين، لأنها لم تكن تحمل اشتراطات تسمية الجيل، كما مر فيما تقدم.

هوامش الفصل الثالث

- (1) : ينظر شعر الحداثة : 16 .
- (2) : ينظر : كتاب عبد الوهاب البياتي رائد الشَّعر الحديث، نهاد التكرلي وآخرون، بيروت، 1958م، وعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت، 1958م .
- (3) : مدارات نقدية : 156 . م .ن : 156 .
- (4) : م .ن : 156 .
- (5) : قضايا الشَّعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشُّروق، ط 1، 1984 : 266 .
- (6) : مدارات نقدية : 261 .
- (7) : شعر الحداثة : 24 .
- (8) : م .ن : 25 .
- (9) : م .ن : 47 .
- (10) : م .ن : 48 .
- (11) : ينظر : الصوت الآخر ، إشكالية الإيقاع وقصيدة النثر الحضور والغياب : 274-295 .
- (12) : م .ن : 284 .
- (13) : ينظر : م .ن : 285 .
- (14) : م .ن : 285 .
- (15) : م .ن : 285 .
- (16) : م .ن : 286 .
- (17) : أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 98 .
- (18) : ينظر الصوت الآخر : 286 .
- (19) : ينظر : م .ن : 287 .

- (20) : م.ن : 287 .
- (21) : ينظر م.ن : 287 .
- (22) : ينظر م.ن : 290 .
- (23) : م.ن : 292 .
- (24) : م.ن : 294 .
- (25) : م.ن : 294 .
- (26) : م.ن : 295 .
- (27) : ينظر : حينما يمضي حراً، عبد الزهرة زكي، دار الروسم، بغداد، 2015م .
- (28) : ينظر : رهانات شعراء الحداثة، قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف : 99 .
- (29) : ينظر م.ن : 101 .
- (30) : م.ن : 102 .
- (31) : ينظر م.ن : 102 .
- (32) : م.ن : 102 .
- (33) : م.ن : 104 .
- (34) : ينظر : رهانات شعراء الحداثة، الشعر بين العالم الافتراضي والعالم الواقعي : 64 .
- (35) : م.ن : 69 .
- (36) : م.ن : فاضل العزاوي، عراب القصيدة الستينية : 223 .
- (37) : مدارات نقدية : 168 .
- (38) : النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، 1987 : 79 .
- (39) : ينظر مدارات نقدية : 167-210

- (40) : معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، جابر عصفور ، مجلة (فصول) العدد الرابع : 206 . وينظر مدارات نقدية : 169 .
- (41) : أفق الحداثة وحداثة النمط ، دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً : 151 .
- (42) : مدارات نقدية : 170 .
- (43) : النقطة والدائرة : 92-93 .
- (44) : مدارات نقدية : 170 .
- (45) : ينظر : م . ن : 171 .
- (46) : م . ن : 170 .
- (47) : م . ن : 170 .
- (48) : ينظر : أفق الحداثة وحداثة النمط ، دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً : 152 .
- (49) : ينظر : مدارات نقدية : 174 .
- (50) : م . ن : 180 .
- (51) : ينظر : شعر الحداثة 365-373 .
- (52) : معنى الواقعية ، ترجمة امين العيوطي ، القاهرة 1971م : 19 .
- (53) : الواقعية اليوم وابدأ بوريس بوسوف وزارة الاعلام بغداد 1974م : 221 .
- (54) : شعر الحداثة : 175 .
- (55) : م . ن : 175 .
- (56) : م . ن : 175 .
- (57) : م . ن : 175 .
- (58) : " الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، البيريس : 131 - 148 .
- (58) : شعر الحداثة : 176 .
- (59) : الاتجاهات الادبية في القرن العشرين : 137 .

- (60): شعر الحداثة : 368 .
- (61): م.ن : 181 .
- (62): م.ن : 181 .
- (63): م.ن : 182 .
- (64): ينظر م.ن : 184 - 185 .
- (65): ينظر م.ن : 185 .
- (66): م.ن : 186 .
- (67): م.ن : 187 .
- (68): افق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً وأنموذجاً : 152 .
- (69): ينظر : الصوت الآخر : 298 .
- (70): ينظر : م.ن : 188 - 189 .
- (71): ينظر : م.ن : 190 - 192 .
- (72): م.ن : 196 - 197 .
- (73): م.ن : 200 .
- (74): ينظر : م.ن : 202 .
- (75): ينظر : 204 .
- (76): م.ن : 206 .
- (77): ينظر : م.ن : 206 .
- (78): ينظر : م.ن : 15 - 29 .
- (79): م.ن : 7 .
- (80): ينظر : م.ن : 8 - 9 .
- (81): م.ن : 9 .
- (82): م.ن : 9 .
- (83): م.ن : 11 .

- (84): وينظر : نازك الملائكة الشعر والنظريّة، عبد الجبار داود البصري، وزارة الاعلام، بغداد، 1971م . : 191- 198 .
- (85): ينظر الصوت الآخر الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى : 274 .
- (86): قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت ط14، 2007 : 69 .
- (87): الصوت الآخر : 274 .
- (88): ينظر : شعر الحداثة : 399 - 407 .
- (89): م .ن : 400 .
- (90): م .ن : 400 .
- (91): م .ن : 400 .
- (92): ينظر : أوهاج الحداثة، نعيم اليافى، منشورات اتحاد العرب ، 1993م : 104 .
- (93): شعر الحداثة : 403 .
- (94): ينظر : م .ن : 404 - 407 .
- (95): مدارات نقدية 240 .
- (96): شعر الحداثة : 368 .
- (97): م .ن : 369 .
- (98): ينظر م .ن : 370 .
- (99): ينظر م .ن : 371 .
- (100): م .ن : 372 .
- (101): م .ن : ينظر : م .ن : 372- 37 .
- (102): انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر : 18 .
- (103): الروح الحية: جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط2، 2003م : 216- 217 .
- (104): رهانات شعراء الحداثة، فاضل العزاوي عراب القصيدة الستينية :

- (105) :مواجهات الصوت القادم : 24 .
- (106) :الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994م : 27 .
- (107) :ينظر : شعر الحداثة : 91 .
- (108) : م.ن : 90 .
- (109) : م.ن : 90 .
- (110) : ينظر : م.ن : 90-92 .
- (111) :مواجهات الصوت القادم : 24 .
- (112) : ينظر مدارات نقدية : 283 .
- (113) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 183 .
- (114) : م.ن : 184 .
- (115) : م.ن : 184 .
- (116) : الموجة الصاخبة : 25 .
- (117) : ينظر : م.ن : 26 .
- (118) : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 186 .
- (119) : م.ن : 186 .
- (120) : الموجة الصاخبة : 30 .
- (121) : ينظر : مدارات نقدية : 284 .
- (122) : م.ن : 284 .
- (123) : م.ن : 284 .
- (124) : شعر الحداثة : 92 .
- (125) : ينظر : مدارات نقدية : 285 .
- (126) : ينظر مواجهات الصوت القادم : 24 .
- (127) : مدارات نقدية : 290 .
- (128) : م.ن : 290 .

- (129) م.ن : 291 .
- (130) ينظر : م.ن : 305 .
- (131) م.ن : 306 .
- (132) م.ن : 306 .
- (133) م.ن : 306 .
- (134) م.ن : 306 .
- (135) ينظر : الموجة الصاخبة : 31-32 .
- (136) ينظر : مدارات نقديّة : 307 .
- (137) : الموجة الصاخبة : 31 .
- (138) : شعر الحداثة : 90 .
- (139) م.ن : 90 .
- (140) م.ن : 90 .
- (141) م.ن : 92 .
- (142) م.ن : 97 .
- (143) م.ن : 97 .
- (144) م.ن : 98 .
- (145) م.ن : 99 .
- (146) ينظر : م.ن : 101 .
- (147) م.ن : 102 .
- (148) م.ن : 103 .
- (149) : ينظر : 103 .
- (150) ينظر : م.ن : 103 .
- (151) م.ن : 113 .
- (152) : رهانات الحداثة، فاضل العزاوي عراب القصيدة الستينية : 191 .
- (153) : ينظر : م.ن : 191 .

- . 191: م.ن (154)
. 192: م.ن (155)
: م.ن : کتابنا (156)
. 194: م.ن (157)
. 194: م.ن (158)
195. م.ن (159)

مصادرُ الكتابِ ومراجَعُهُ

- الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، البيرس، ترجمة جورج طرابيشي منشورات عويدات، بيروت 1965م.
- اتجاهات نقد الشعر العربيّ في العراق، د. مرشد الزبيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
- الأدب والغربة، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983م.
- الأعمال الشعرية، (جزءان) فاضل العزاوي، منشورات الجمل، كولونيا - ألمانيا - بغداد 2007.
- الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السيّاب، دار العودة، 2003م
- الأعمال الشعرية م/2، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.
- اغنيات على جسر الكوفة، عدنان الصائغ، بغداد، 1986م.
- أفاقُ الحداثةِ وحداثةُ النمطِ دراسة في حداثةِ مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.
- انبثاق اللحظة العرفانية في الشعر، قراءة في تجربة الشاعر عارف الساعدي، مجلة الأقلام، العدد الثالث، السنة الحادية والخمسون، آب-2016م
- انفتاحُ النصِّ الروائي: النص والسياق، سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب 1989م.
- أوتارُ القصبِ، محسن الموسوي، شركة المعرفة، بغداد، 1990م.
- أوهاجُ الحداثةِ، نعيم اليافي، منشورات اتحاد العرب، 1993م.
- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص " د. محمد مفتاح، دار التقرير، بيروت، 1985.

- حينما يمضي حراً، عبد الزهرة زكي، دار الروسم، بغداد، 2015م .
- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة - بيروت، 1971م .
- رهنات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، (مخطوط).
- الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط2، 2003م .
- السائرُ من الأيّام، محمد تركي نصّار، بغداد، 2
- السنوات اللقيطة، دار المدى، دمشق، بيروت، 2003م .
- سهول في قفص، وسام هاشم، منشورات مجلة أسفار عدد (4)، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1994م .
- سيدة التفاحات الأربع، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1976م .
- شريط صامت، عبد الزهرة زكي، دار المدى، بيروت 2011م .
- شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2012 .
- الشّعْرُ العِراقِيُّ الآن، اعداد وتقديم فرج الحطّاب، عبّاس اليوسفي، بغداد، 1998م .
- الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م .
- الشعراء يهجون الملوك، نبيل ياسين، بغداد، 1978م .
- صقر فوق رأسه شمس، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002م
- الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م .

- عبد الوهاب البياتي رائد الشَّعر الحديث، نهاد التكرلي وآخرون، بيروت، 1958.
- العصافير لا تحب الرصاص، عدنان الصائغ، بغداد، 1986م.
- عمره الماء، عارف الساعدي، دار نخيل عراقي، بغداد، 2009م
- عناصر أولية لمقاربة سيميو- سوسولوجية (النص الشعري) عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد الأول، شتاء 1988م.
- غزالة الصبا، كاظم الحجاج، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمَّان، 1999م.
- فاضل ثامر: لست راضياً عن تجربتي النقدية، حوار، جريدة الخليج يوم 2012/7/9م.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، ط1، تونس 1985.
- قضايا الشَّعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشُّروق، ط1، 1984م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007م.
- اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات، دار ميزو بوتاميا، بغداد، 2013م.
- المتوالية القصصية جنساً قصصياً، د. ثائر العذاري، 10 جريدة البينة الجديدة، آيار، 2016م.
- في جدل الحداثة الشعرية – نموذج المفاصل، د. عبد السلام المسدي، مجلة الأقلام بغداد، العدد (1) 1986
- المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2013م.

- مدونات، عارف الساعدي، مكتبة عدنان بغداد، ومنشورات ضفاف، بيروت 2015.
- مدارات نقدية: في اشكالية النقد والحداثة والابداع " دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة بغداد 1975م
- المعلم، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية، وزارة الاعلام، بغداد، 1986م.
- معنى الحداثة في الشعر المعاصر، جابر عصفور، مجلة (فصول) العدد الرابع: 206.
- معنى الواقعية، ترجمة امين العيوطي، القاهرة 1971م.
- الملكة والمتسول،
- مواجهات الصوت القادم دراسات في شعر السبعينات، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م
- نازك الملائكة الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، وزارة الاعلام، بغداد، 1971م.
- النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام،
- من النص إلى الجنس الأدبي، أحمد الحذيري، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (54-57)، تموز - آب، 1988م.
- الواقعية اليوم وابدأ، بوريس بورسوف وزارة الاعلام بغداد 1974م
- اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي، منشورات مجلة أسفار، بغداد، 1993م.

الفهرس

10	الفصل الأول : فاضل ثامر والأجيال الشعرية
10	المبحث الأول : جيل الرواد (الخمسينيون)
27	المبحث الثاني : جيل الستينيات
63	المبحث الثالث : جيل ما بعد الستينيات
95	المبحث الرابع : الجيل التسعيني
120	الفصل الثاني : القضايا النقدية
121	المبحث الأول : الغموض
126	المبحث الثاني : التمفصل
133	المبحث الثالث : القناع
141	المبحث الرابع : الحكاية الشعرية
154	المبحث الخامس : في تجنيس القصيدة
199	الفصل الثالث : مواقف نقدية
199	المبحث الأول : الموقف من الريادة الشعرية
203	المبحث الثاني : الموقف من قصيدة النثر
216	المبحث الثالث : الموقف من الحداثة
237	المبحث الرابع : الموقف من التجييل
260	مصادر الكتاب ومراجعته