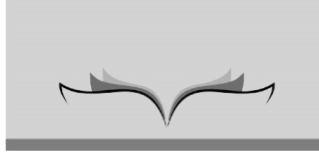


رهانات شعراء الحداثة

فاضل ثامر



منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

رهانات شعراء الحداثة

فاضل تامر



إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

الطبعة الاولى 2019



رهانات شعراء الحداثة

فاضل ثامر

رقم الايداع:

الطبعة الاولى 2019

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 اجترأء أو إعادة
نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي.

2019First Edition

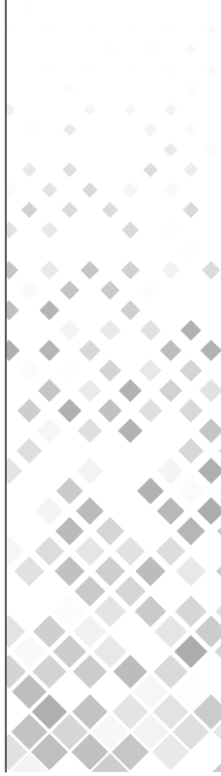
Published by the Union of Iraqi Writers – Baghdad - Iraq
Revised copyright © The Union of Iraqi Writers the right of
the Authors of this work has been asserted in accordance
with the copyright, Design and Patents Act 1988.

طباعة : دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والتوزيع

Printing : Dar Al-Rowad for Publishing and Distribution

الفهرس

7	المقدمة
13	تمهيد أولي: أين تقف حركة الحداثة الشعرية اليوم؟
27	أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة: «أنشودة المطر» للسياب أنموذجاً
51	عراق الحداثة الشعرية الستينية في العراق: فاضل العزاوي
100	ثلاثية القلق والعزلة والكآبة: فوزي كريم
131	تجربة الأعتراب الروحي: سركون بولص
203	شعرية آخر العمر: ياسين طه حافظ
219	الرومانسية تتسريل برداء الحداثة: رشدي العامل
227	سادن المتحف الخيالي: خزعل الماجدي
273	شعرية السخرية والمفارقة: كاظم الحجاج
303	شاعر الكوميديا السوداء ومدون الفجيرة: موفق محمد
333	من ثنائية الوطن / المنفى الى منفى الشعر: عبد الكريم كاصد
379	رؤيا شعرية للواقع العربي: محمد علي الخفاجي
385	شعرية الوحشة والحزن والكآبة: علي جعفر العلاق
405	قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف: عبد الزهرة زكي
421	الشعر بين العالم الافتراضي والعالم الواقعي: زعيم النصار
438	تنازع اللحظتين البرهانية والعرفانية في الشعر: عارف الساعدي
461	البحث عن أفق شعري جديد: عمر السراي
497	ثنائية الحضور/ الغياب - مرثاة لافول مدونة النخل: طالب عبد العزيز
507	الكتابة الشعرية بالفرشاة: جواد الحطاب
513	عندما يتماهى الشاعر مع المكان: باسم فرات



المقدمة



كثيرة جداً هي رهانات الحداثة الشعرية العربية ،
واكثر منها رهانات شعراء الحداثة انفسهم وهم
يؤسسون لبرامج ومشروعات شعرية فردية وجماعية ،
ويسلكون فيها مسالك ومفازات متنوعة ، متقاطعة
احياناً ، منذ بدايات ارهاصات الحداثة الشعرية العربية
في خمسينيات القرن الماضي وحتى اليوم

بدءاً من قصيدة التفعيلية أو الشعر الحر وانتهاءً بقصيدة النثر ، مروراً بقصيدة النص
المفتوح وقصيدة الاشكال والبنى المتجاورة بتعبير د. كمال ابو ديب ، دون ان نهمل
كلياً بعض التجارب الطموح للشعراء الشباب الذين بدأوا منذ منتصف التسعينات
بتطوير مشروع تحديتي للقصيدة العمودية أطلقوا عليه مصطلح " قصيدة الشعر " .
وهذه التطلعات التي قدمتها مختلف الاجيال الشعرية هي تجارب وتطلعات تهدف ،
ربما ، إلى الوصول إلى " مدينة أين " الشعرية التي كرس الشاعر سركون بولص حياته
للبحث عنها ، أو ربما للوصول إلى رؤيا شعرية متميزة ، ولغة شعرية متوهجة
ومتفجرة ، قادرة على استكناه المجهول والاعماق ، كسراً للمالوف والراكد والمتحجر
والزائف ، دون ان تتعالى على الوجدع الانساني ، ونداءات الارض الجريحة ، ومن
خلال الايماء غير المباشر ، وغير القسري إلى الدلالات والمعاني والحمولات المعرفية

والاحالات السيميائية الخفية ، الكامنة والظاهرة معاً ، الصامتة أو المسكوت عنها التي تنطوي عليها ، في الجوهر مدونة شعراء الحداثة الشعرية العربية ورهاناتهم الجريئة .

وكتابي النقدي هذا " رهانات شعراء الحداثة " هو محاولة ، ليس الا ، ربما ضمن عدد من محاولات زملائي النقاد العرب للامساك بالخيط السرية المتشابكة ، وغير المرئية ، التي تشكل فسيفساء لوحة الحداثة الشعرية العربية ، من خلال نماذج تمثيلية ودالة ، وليس من خلال مسح اكايمي أو نقدي شامل يغطي هذه المرحلة الواسعة والخصب ، باسمائها ورموزها ، ومدارسها ، ومحطاتها المختلفة ، حيث تصبو تجارب هذه المرحلة ، باجياها المختلفة إلى تحقيق طراز متفرد وخاص من ضروب الحداثة الشعرية في عصرنا. كما يرصد كتابي هذا محاولات عدد من الشعراء ، المشاكسة لما هو ثابت وساكن في مشغل الحداثة الشعرية العربية ، من خلال نزع قشرة المألوفية والرؤية المسطحة ، وعبر البحث المغامر والجسور عن المختلف والمغاير والهامشي والمهمل في التجربة الانسانية بتجسدها الذاتية والموضوعية معاً.

وربما يشتبك مشغلي النقدي في هذا الكتاب مع تجارب ورموز وعينات منتقاة من تجربة الشعر العراقي الحديث أساساً ، وهو انشغال يتعالق مع المفاعلات الابداعية والرؤيوية التي تشغل عليها قصيدة الحداثة الشعرية العربية ، نظراً لسعة المشتركات المعرفية والبنوية بين التجريبتين ، المتصلتين والمتعالتين رؤيويًا وهوية ونزوعاً ، وهو ما يجعل كتابي هذا ، بحثاً متصلاً عن اشكاليات الحداثة الشعرية العربية ورهاناتها ايضاً .

وهذه القراءات ، هي حصيلة متابعة يومية وميدانية لعطاء الحداثة الشعرية العربية عبر مختلف اجيالها ورموزها ، وهي تنظر إلى متن الحداثة الشعرية ، ليس بوصفه متناً ، محايتاً ، ولسانياً ليس الا ، كما تذهب إلى ذلك بعض المناهج الشكلائية والبنوية والتي تعتمد إلى تقديم قراءات نصية ، خارج الزمان والمكان ، والواقع الانساني

المعاصر ، ويموت فيها المؤلف ، كما اشار إلى ذلك رولان بارت ، بل هي تنطلق جزئياً من منظور " المؤلف المزدوج " الذي طرحه " النقد الثقافي " وبلورة بشكل محدد الناقد د . عبد الله الغدامي في كتابه " النقد الثقافي : قراءة في الانساق الثقافية العربية " عندما اشار إلى ان النتاج الابداعي هو ثمرة تأليف مزدوج من قبل المؤلف التقليدي وما اسماه بالثقافة ، حيث يقول " سنرى ان في كل ما نقرأ وما نتج وما نستهلك ، هناك مؤلفين اثنين احدهما المؤلف المعهود ، ومهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي ، والاخر هو الثقافة ذاتها ، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمّر ، وهو ليس صيغة اخرى للمؤلف الضمني ، وانما هو نوعٌ من المؤلف النسقي وان هذا المؤلف هو ناتج ثقافي مصبوغ بصيغة الثقافة اولاً " (ص 75) .

وهذه الرؤيا تلتقي إلى حدٍ ما مع طرحه المفكر الفرنسي بيير بورديو حول مفهوم (الهابيتوس) أو الحاضنة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بالنتاج الثقافي والادبي لاي مبدع .

ويمكن القول ان رؤيتي النقدية في قراءة التجارب والمتون الشعرية تواصل منظوري النقدي الذي سبق وان اعلنته منذ نهاية الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي والذي نشرته في كتابي النقدي " الصوت الاخر " الصادر عام 1992 ، وأطلقت في حينها مصطلح المنظور "السوسيو - شعري " في النقد ، حيث دعوت إلى ضرورة الدمج الفعال والجدلي بين الادوات المنهجية والاجرائية للرؤيا النقدية الحداثية ، بما فيها من وصف وتحليل وتأويل من جهة ، وبين منظومة القيم الانسانية والاجتماعية التي تزخر بها التجربة الانسانية وصولاً للكشف عن " رؤيا العالم " التي يكشف عنها النص على حد تعبير لوسيان غولدمان " (الصوت الاخر ص 15-16) " .

وكتابي النقدي هذا ، هو بالتأكيد ، جزء من مشروع الثقافي والنقدي الشامل في قراءة وتقويم النصوص بوصفها خطابات اجتماعية مشبعة بجمولات مجتمعية وتاريخية ومعرفية ، اسهمت ، تكوينياً ، في صياغة وانتاج المتن النصي أو الظاهرة الثقافية ، وتركت وشمها على تضاريس وبنيات الممارسة الابداعية .

وتظل عملية ملاحقة رهانات حركة الحدائة الشعرية ، الى درجة اكبر رهانات شعراء الحدائة وبرايمهم ورؤاهم الابداعية المتباينة ، والتي تناولت عينات منها فقط ، هي الهدف الاسمى لمشروع النقدي الاستقصائي ، والتأويلي ، والاستنطاعي ، هذا .



تمهيد أولي

أين تقف حركة الحداثة الشعرية اليوم؟



ولكن ، وبعد كل هذه الفتوحات والكشوفات الغنية
والمتنوعة التي حققها الشعر العربي الحديث يحق لنا
ان نتساءل : أين تقف اليوم حركة الحداثة الشعرية
العربية عموماً ، والعراقية بشكل أخص ؟ هل هي حقاً
في منطقة جمود وازمة، أو تراجع وتعثر ، كما يوحي
بذلك بعض النقاد ؟ أهى في مرحلة مراجعة لمعرفة
الانجازات والاختفاقات ولتلمس حدود الخطوة القادمة ؟

أم انها ما زالت متعافية ومعطاء وحية ، وقادرة على مواجهة مختلف التحديات التي
يفرضها العصر ، ومنها تحدي الاجناس الادبية الاخرى ، وفي مقدمتها الرواية ، وكشوفات
ثورة المعلوماتية الرقمية وعوالم الصورة والميديا التي راحت تنافس المتن الورقي المطبوع .
بداية ، لا بد من الاعتراف بان الشعر رؤيا وموقف من العالم ، وسلوك شعري قبل ان
يكون تقنية أو نزعة أسلوبية ، أو آليات تعبيرية وبلاغية معينة . وربما تعد واحدة من
السمات الاساسية ، فضلاً عن سمات اخرى – للشعر الحديث ، وتحديداً للحداثة الشعرية ،
تتمثل فيما عبر عنه ت. س . اليوت بمقولة " الهروب من الذات " . فبعد ان ظل الشعر ،
وخاصة خلال المرحلة الرومانسية ملتصقاً بالذات ، بدأ يهرب منها ويتجه إلى لون من
الشعر الموضوعي " البارد " والذي وجد بعض مظهراته في مطلع القرن العشرين في النزعة

الايماجية (التصويرية) Imagism ، وفي بعض انماط الشعر العيني أو الكونكريتي Concrete ، وفي محاولة البحث عن معادلات موضوعية ، بتعبير اليوت نفسه للتعبير عن مواقف الشاعر ورؤاه تجنباً للمباشرة ، والتقرير، والانشاء الخالص .

وربما وجد الشعر العربي الحديث ضالته ، بعد ارهاصات مبكرة شهدها النصف الاول من القرن العشرين ، في قصيدة "الشعر الحر " أو قصيدة التفعيلة على ايدي رواد الحداثة الشعرية في العراق : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وغيرهم . وربما وجد هذا الشعر فرصته الاكبر في تنميطات وتجارب وكشوفات القصيدة الستينية ، سواءً في اطار قصيدة التفعيلة أو " قصيدة النثر " ، أو في القصيدة المدورة وقصيدة النص المفتوح ، وقصيدة البنيات المجاورة ، بتعبير كمال ابو ديب، حيث الانفتاح الاجناسي على انواع واصناف موضوعية وغير غنائية مثل الدراما والسرد والملحمة ، وهي كلها كانت تمثل هاجساً أو نزوعاً لتحقيق لون من التجريب الذي يفضي إلى بنيات وانساق واللوان وتقنيات شعرية متجددة ، وهو بحث قلق ومتواصل ومتواتر ، اذ ليس ثمة من نهاية للشعر ، مثل تلك النهاية التي أفترضها في وقت ما (فوكوياما) للعالم ، قبل عقود قليلة .

لقد راحت التجارب الشعرية الحداثية عموماً ، والعراقية بشكل أخص ، تتخلى تدريجياً عن جوهرها الغنائي الصرف ، من خلال الانفتاح على الاصوات الغيرية وعلى اجناسيات فنية وادبية واعلامية مثل السيناريو والسينما والمسرح والرسم والنحت ، وفن التصوير الفوتوغرافي أو المنشور السياسي والاعلان التجاري ، لكنها ظلت في تقديري تنتمي في الجوهر إلى ما هو غنائي اجناسياً ، وكل الاجتهادات التي تتحدث عن اجناس شعرية جديدة بعيدة عن الدقة ، لان ما نراه هو تنويعات أو ضروب ثانوية ملحقة ومتفرعة عن المتن البدئي للغنائية ، لكنها لم تعد تلك الغنائية الكلاسيكية أو الرومانسية الصافية بل اکتنزت بمقومات وحمولات معرفية وفلسفية ومظاهر موضوعية ، من خلال التعدد في الاصوات الشعرية ، والاحتشاد بعناصر كولاجية سيفسائية وبنيات سردية ومشهدية من مختلف اللوان .

كما تخلت قصيدة الحدائث الشعرية عن النزعات المنبرية والخطابية والصوتية والعاطفية . فقد راح الشاعر يقدم خطاباً شعرياً موجهاً نحو الآخر ، فرداً أو جماعةً ، بعد ان ظلت القصيدة العربية ، وحتى منتصف القرن العشرين تتسم بهيمنة (أنا) الشاعر المهيمنة . فقد تكون (أنا) الشاعر نرجسية أو تكون الذات الثانية للشاعراو قناعه . إما (انت) فهي في الغالب (الآخر) الممدوح أو الحبيب أو القبيلة ، وحيثاً قد تكون احالة انعكاسية الى ذات الشاعر وأناه الثانية، وهو يخاطب نفسه من خلال مونولوج داخلي . وبين هذين القطبين تمتد فضاءات القصيدة العربية الكلاسيكية ما قبل الحدائث التي يمثلها عمود الشعر التي ورثها عن دور الخطابة ، ومن وظيفة الشاعر القديم بوصفه صوتاً للقبيلة وممثلها، وقد كان هدف المنبر ، وما زال ، التأثير المباشر في الآخر، وتحريضه على تبني موقف الشاعر الفردي والاجتماعي ، وثمة دائماً ، حضور افتراضي أو واقعي لجمهور ما يتلقى هذا الخطاب ، وينفعل به .

ولذا فقد تمثلت النقلة الجديدة في التحلي الجزئي عن النزعة الصوتية بما فيها من تطريب ، وإيقاع ، وقعقة بالقوافي . وقد كانت القصيدة التقليدية الكلاسيكية تحتشد بترام صوتي وموسيقي داخلي وخارجي ، وزني وإيقاعي ، فضلاً عن سلسلة لا تنتهي من اللعب والاساليب والمحسنات البديعية والبلاغية مثل الجناسات التامة والناقصة ومقومات الروي والقافية والجرس الموسيقي ، وغير ذلك من مقومات لازمت البنية السيمترية المتناظرة لجزئي البيت الشعري ، بوصفها بنية إيقاعية ودلالية مكثفة بذاتها .

وربما يمثل الانحاز الابرز ، الذي اقتزن بمشروع قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر بالسعي لخلق شعرية بديلة ، عبر الاعتماد على مبادئ المغايرة وتفجير اللغة ، واللعب الحر بالدوال ، وتعويم المعنى وتشثيته أو تمويهه ، وخرق المألوف ، وتحقيق الصدمة ، والتلاعب بافق توقع القارئ ومباغته بصيرته ، وخلق مناخ شعري ضاح ، ومدهش ، وصادم .

وعلىنا الاعتراف ان قصيدة الحدائث الشعرية العربية ، بشكل عام ، لم تصعد إلى ابراج شعرية عاجية ولم تستمرئ اللعب الحر الكولاجي بالكلمات والصور الذي بشرت به النزعة

الدادائية ، أو انفلاتات اللاوعي التي اسست لها النزعة السريالية ، بل بقيت إلى حد كبير قريبة من الهم الانساني ولواعج الذات المجروحة ، وانكسارات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي ، هذا الهم الذي لم يصعد بطريقة مباشرة ، بل كان يمثل النسغ الداخلي أو الارضية التي ينهض عليها الخطاب الشعري الحدائي .

وربما كانت الحدائة الشعرية الخمسينية في العراق تعبيراً موضوعياً وذاتياً عن غليان داخل الواقع الاجتماعي ألزم الشاعر بالالتزام بموقف اجتماعي نقدي رافض لعناصر التخلف ومتطلع لتحقيق تغير جذري ، اقتزن ، ذاتياً بالوعي بحاجات التغير التعبيري والاسلوبي والفني والبنوي في القصيدة ، الذي يتناغم مع التبدل السريع في الذائقة الادبية وفي ظهور لون من الحساسية الفنية الحدائية المبكرة .

بينما جاءت الحدائة الستينية العراقية ، من الجانب الآخر، متمردة وناثرة وترفض المصالحة مع الواقع الخارجي والثقافي ، ومع الاعراف الادبية والجمالية ، وحتى مع الذائقة الفنية السائدة ، ودشنت مشروعاً " صاحباً" من خلال التمرد على ابوة الجيل الخمسيني والتطلع صوب مشروع الحدائوية أو الحدائانية الغربي بشقيه الفرنسي والانكلو - امريكي ، حيث تغيرت الرؤيا الشعرية ، والموقف من العالم .

فالشاعر الحدائي الستيني ، في العراق خاصةً، بدأ مثقلاً بهموم العالم والكون حد الانكسار ، وكان منشغلاً ، اساساً بهمه الذاتي والداخلي ، ومحاولته مواجهة كل ضغوط العالم وكوابسه فردياً ، بعيداً عن الاندماج في الهم الجماعي أو الاجتماعي ، الذي لم يعد ، اصلاً ، في مركز رؤيته . لقد بدأ الشاعر الستيني متمرداً أو مشاكساً وصارخاً ورفض عقد اية " مصالحة " مع الواقع الخارجي ، وحتى مع الاخر. وخلافاً لموقف شاعر الحدائة الخمسيني، كان الشاعر الستيني مفعماً بالشجن والحزن والانكسار ، لأنه عاش سلسلة من الاحباطات الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن سياسات التسلط والاستبداد التي كانت تمارسها الانظمة السياسية المختلفة ، ولم يعد قادراً على الغناء الصافي الشفاف ، وكان يبدو احياناً عبثياً وكنيباً ، كما قطع كل الخيوط التي كانت تربطه بالرومانسية وباحلامها ،

ومعجمها الشعري ، لكنه من الجهة الاخرى نجح في دفع مشروع الحدائث الشعرية العراقية خطوة جسر إلى الامام قطعت الطريق امام كل مظهر من مظاهر التردد التي كانت تخامر الشاعر الخمسيني أحياناً والتي دفعت شاعرة مهمة من رواد الحدائث هي نازك الملائكة للانكفاء عن مشروعها الشعري ، والعودة إلى الاصول التراثية الاولى ، لكن شاعراً مهماً آخر هو بدر شاكر السياب سار بالحدائث الستينية حتى نهايتها ، والتي سار بها الجيل الستيني لاحقاً الى فضاءات حدائثية مفتوحة من خلال تحقيق قطعة شبه كاملة مع الموروث العربي الكلاسيكي والتقاليد والاعراف الشعرية السائدة ومنها الشعرية الخمسينية والارتقاء كلياً في كشوفات الشعرية الغربية الحدائثية. وربما كان " البيان الشعري " الصادر في اذار 1969 دلالة وشاهداً على مستوى الرؤيا الشعرية الحدائثية التي كان يراهن عليها معظم شعراء ذلك الجيل آنذاك . ولذا فقد آثر البيان الشعري ان يَحْتَمِ بهذا الرهان الصعب للشعر معاً : " لقد آن للقصيدة العربية ان تغير العالم من خلال نسف اضاليل الماضي والحاضر ، واعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة . لقد آن للقصيدة العربية ان تتحدث عن رحلة الانسان إلى الحقيقة ، عبر حضور جوهر كل الموجودات في الذهن ، حيث القصيدة آخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي المتحرر والمعقد " .

وفي السبعينات من القرن الماضي ، أعاد الشاعر العراقي الحدائثي مصالحته الجزئية مع العالم الخارجي ، وتخلّى عن الكثير من احلام الشاعر الستيني ورهاناته واعاد قراءة منجز قصيدة الحدائث الخمسينية ، وافاد منها ، كما بدأ بتفحص شعرية أشياء الواقع من خلال خلق " القصيدة اليومية " التي أعادت الاعتبار لما هو حسي ومرئي وبصري في تضاريس الحياة الانسانية ورموزها ومكوناتها . كما واصل هذا الشاعر تعميق ثقافته الشعرية والنقدية من خلال الاطلاع على الشعر العالمي واتجاهاته المختلفة ، مع اعادة الاعتبار للموروث الثقافي والشعري العربي الكلاسيكي ، والذي تجاوزه بعض شعراء الستينات من خلال البحث عن مثال جمالي وشعري ، اوروبي وغربي تحديداً انتجته حركات الحدائث الشعرية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . وبدأ الشاعر السبعيني بالتوغل

داخل غابة الميثولوجيا وطقوسها السرية ، فضلاً عن استحضر الرموز الفولكلورية والثقافية الانسانية والعربية . وراحت القصيدة المهموسة ، خافئة الصوت تتكسر من خلال التحلي عن مظاهر المنبرية والخطابية والمباشرة والشروع الحقيقي لتأسيس ذائقة شعرية حدائية متوازنة تمتلك بعداً عقلاً مثلاً تمتلك بعداً لا منطقياً وتخيلياً .

وكانت محنة الشاعر الحدائي في الثمانينات من القرن الماضي كبيرة، تحت ظل صعود الاتجاهات الاستبدادية والفردية في الحكم والتي حاولت ان تفرض اشتراطات ايديولوجية وسياسية وتعبوية، لتبرير حروب النظام المجانية، ولتكريس سياسة التطويل لرموز النظام السياسية، وبرامجه الفاشية الاقصائية المعادية للثقافة ولكل ما هو انساني . وقد دفعت محنة الشاعر الحدائي هذه إلى الهرب تدريجياً من إملاءات اجهزة النظام الثقافية والحزبية من خلال الانكفاء على تجارب ذاتية وشبه شكلانية اتخذت من اطار " قصيدة النثر " ملاذاً لها، وهو ما سبق لي وأن توقفت أمامه في كتابي النقدي الموسوم " شعرية الحدائة: من بنية التماسك الى فضاء التشظي " الصادر عام 2012 . وفي الوقت ذاته ظهر عدد غير قليل من الشعراء وانصاف الشعراء ممن كرسوا قصائدهم لتمجيد الطغيان وتزوير حقائق الحياة ومعاناة الفرد العراقي في ظل سياسة الاستلاب والحروب والتجويع من خلال توظيف القصيدة العمودية التقليدية اساساً ، وقصيدة التفعيلة جزئياً .

وتفاقت محنة الشاعر العراقي في التسعينات ، في ظل مواصلة الحروب العدوانية والحصار وقمع الحريات ، فظهر إتجاهان أساسيان في ذلك الشعر يتمثلان في مواصلة شعراء قصيدة النثر مشروعهم الحدائي للتخلص جزئياً من ملاحقات المخبرين وكتابة التقارير السرية ، ولتعميق شعرية هذا الاتجاه فنياً . إما الاتجاه الثاني فيتمثل في تأسيس مشروع تجديدي لبنية القصيدة العمودية أطلق عليه مصطلح " قصيدة الشعر " أطلقه عدد من الشعراء الشبان ممن كانوا يكتبون القصيدة العمودية التقليدية، وانتقلوا إلى هذه المنطقة الجديدة للخروج من العمود الشعري من التقليدية والرتابة والمباشرة والمنبرية، وضح عناصر وحمولات ومقومات حدائية من خلال تحديد الصورة واللغة والرموز والموضوعات

والثيمات . ومن جهة اخرى فقد حاول معظم شعراء هذا الاتجاه الا ما ندر ، الابتعاد عن تكريس تجاربهم الشعرية لتمجيد الحرب والطغيان وعبادة الاصنام السياسية ، تاركين هذه المهمة لذوي النفوس الضعيفة ولبعض شعراء القصيدة العمودية التقليدية ، بما فيها من مباشرة ومنبرية وخطابية وجمععة لفظية وصوتية

وعلىنا الاعتراف ان القصيدة العمودية ، أو قصيدة الشطرين ، لم تنته مع ظهور قصيدة الشعر الحر وموجات الحداثة الشعرية المختلفة ، اذ استمرت هذه القصيدة وبشكل خاص في الثمانينات والتسعينات بالتزامن مع الحروب العنيفة للدكتاتورية لتكون جزءاً من الموسسة الايدولوجية الداعمة للحرب والعنف ، وكانت تمثلها تجارب شعراء منهم عبد الرزاق عبد الواحد ، ولؤي حقي ، ورعد بندر وعلي الياصري وغيرهم . وربما ساهمت حالة الانكسار العربي بعد حرب الخامس من حزيران عام 1967 ، وزج الشعر العراقي في محرقة حروب الدكتاتورية في الثمانينات ، وتجميل صورة رموز النظام الاستبدادية ، في انتعاش هذا الشعر بما فيه من منبرية ومباشرة وقعقة صوتية .

لكن ظهور الاتجاه الجديد في القصيدة العمودية الذي تمحور حول مصطلح " قصيدة الشعر" ساهم في تحقيق مغايرة ملموسة وازاحة عن المسار التقليدي التعبوي ، من خلال تأكيد شعراء هذا الاتجاه على ان ينأوا بانفسهم عن الانغماس في لعبة التجميل والولاءات التعبوية للنظام الاستبدادي ، حتى يمكن القول ان هذا الاتجاه كان يمثل - إلى جانب اتجاه شعراء قصيدة النثر في العقد التسعيني ، حركة احتجاج سياسي واجتماعي صامتة ضد الحرب والاضطهاد، ومصادرة الحريات ، وكان هذا الاتجاه بطريقة أو باخرى التعبير الاجتماعي عن وعي تاريخي وثقافي جديد .

ولكن ياترى هل كانت هذه التجارب ، باشكالياتها تلك ومحدويتها تتساوق والتطلع إلى تحقيق مهمة جذرية في التمرد والاحتجاج واعادة صياغة الذائقة السائدة والتغيير الاجتماعي الجذري ؟

في تقديري ان " قصيدة الشعر " ظلت تعاني من مقومات تحدُّ إلى حد كبير من قدرتها على التحول إلى حركة ثورية في الشعر ، كذلك التي ظهرت على ايدي شعراء الحداثة في الخمسينات ، أو تلك التي طرحها شعراء الستينات .

فقد ظلت تلك القصيدة متسمة بالاستسلام للموقف الغنائي والرومانسي والذاتي إلى درجة كبيرة ، وهو موقف يذكرنا بالكثير من تجارب الرومانسيين العرب من مهجريين وشاميين ، بينما لم تعد قصيدة الحداثة — هذا اذا أردنا لقصيدة الشعر ان تندرج ضمن لافتة الحداثة — تحتل مثل هذا الغناء الرومانسي الحالم ، وهذه النزعة النرجسية الشديدة والافتتان بالذات . لقد راحت قصائد الحداثة تكشف عن رؤيا فلسفية ، وربما متفلسفة للعالم والانسان والتجربة الانسانية ، مما يجعلها تكتسب هدوءاً وعمقاً وتاملاً ، كشف عن معاناة عميقة فلسفية وانطولوجية للوجود الانساني ، كما ان القصيدة أصبحت اكثر ميلاً للشعر المهموس الذي لا يطمح إلى ارتقاء منبر الخطابة المباشر ، بل يكتفي احياناً برسم مشهد صغير ، بلغة حسية ، ربما سينمائية وبصرية ، تتحرك خلالها الاشياء والموجودات والكائنات بطريقة دالة ، تاركةً للقارئ المدرب أن يملأ الفجوات والفراغات، وما هو مسكوت عنه في النص الشعري . فالملامح الحداثية التي اخذت بها " قصيدة الشعر " لا تكفي ، لانها تضيع ، في الغالب ، داخل رؤيا عمودية (اذا جاز التعبير) ما دام الشاعر يتبناها وينطلق منها ، وكأنه يريد ان يبقى فارس القبيلة وممثلها وصوتها ، وربما يعود ذلك الى خشية شاعر قصيدة الشعر من السلطة السياسية التي ربما كانت تعده جزءاً من مقتنياتنا . ولسنا هنا بمعرض حرمان هذا الشاعر من بعض ادواته واوراق اللعب التي يجيد اللعب بها ومنها ان يكف الشاعر عن الاحتجاج والصراخ . فشعر الحداثة هو الآخر ، ملئ بالصراخ والعيول والبكاء أحياناً، لكنه مصاغ بطريقة حداثية من خلال الصورة أو الموقف أو المشهد الشعري ، وليس من خلال خطاب مباشر .

ويمكن القول ان معظم شعراء " قصيدة الشعر " كانوا من الشبان النرجسيين المفتونين بانفسهم وبالحيوة ، وينظرون إلى انفسهم في عشرات المرايا ، اضافة إلى التحديق ، داخلهم

، ولذا ظلوا في الغالب عاجزين عن التأمل والتفلسف والنظر العميق إلى اشكالية الوجود الانساني ومحنه المتراكمة .

ومحنة شعراء هذا الاتجاه ان ثقافتهم ، في الاغلب ، ظلت ثقافة تقليدية وترائية اساساً ، ولم يحاول هؤلاء الشعراء أن يفتحوا كوىً كافية للتشبع بما هو جديد وحدثي في التجارب الشعرية الحدائية في العالم ، ليس من خلال التماهي معها او استنساخها بل من خلال التعلم الايجابي منها . فالمرجعيات الثقافية والنقدية الأساسية لشعراء قصيدة الشعر كانت ، ربما حصراً ، هي الموروث العربي الكلاسيكي ، وكانوا ينهلون من منابع محدودة ، ويتعلمون من بعضهم البعض ، وحياناً يكررون نماذج معروفة ومكررة . كما يمكن ملاحظة ضعف الذخيرة النقدية الحية والشاملة والحدائية اللازمة لخلق تجربة شعرية كبيرة ومتميزة بسبب ضعف افتتاح شعراء هذه التجربة على التجارب الشعرية الحدائية الكبرى والدراسات النقدية والسيمايائية الجديدة ، من خلال الترجمة أو القراءة باللغات الاجنبية.

لاشك ان أي تطور جذري داخل تجربة وطنية أو قومية ، يظل إلى حد كبير محكوماً بمجموعة من القوانين الذاتية والموضوعية ، والمورثات التكوينية والثقافية المتنوعة . ولا يمكن باي حال من الاحوال اهمال أو اسقاط المورثات الخارجية الثقافية والفنية والجمالية على تجربة أي شاعر ووعيه وتكوينه . ولو رصدنا المورثات الاساسية التي اسهمت في انضاج تجربة الحدائية الشعرية العربية ، لوجدنا دوراً استثنائياً للمورثات الخارجية ، الشعرية والنقدية اساساً ، التي اسهمت في انتاج قصيدة الحدائية الخمسينية على ايدي المثلث العراقي – السياب ، نازك ، البياتي.

فلولا اطلاع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، على التجارب الشعرية العالمية وتأثرهما العميق ، ما كان لهما ان يتوصلا إلى تقديم هذا النموذج الشعري الحدائتي ، وخاصة من خلال استلهاهم مفهوم قصيدة الشعر الحر Free Verse في الادب الانكليزي ، وطبيعة البنية الداخلية للقصيدة الحديثة ومكوناتها ، والتي سبق لنازك الملائكة وان درستها في فحصها لمفهوم " الهيكل " الشعري في القصيدة الحديثة . كما ان المثال الجمالي لشعراء

الحدائة ،امثال إلبوت والذى اسآلهمه شعراء الحدائة الخمسبنة كان عاملاً مؤثراً وحاسماً فى الخروج من الموضوعات والضروب التقلببفة للقصبفة العموبفة والاتآاء صوب ما بمكن آسمبفه بالوبفة الموضوعفة للقصبفة. كما ان حركة الحدائة الشعرفة فى الخمسبفات كانت منفتحة على قفم اآتماعفة ،وطنفة وقومفة وانسانفة وتقدمفة آمآل فى اسآلهام آآارب شعرفة لشعراء امآال ماكوفسكف وناظم حكمت وبابلو نبروفا ولوفس اراغون وفبدربكوف غارسفا لوركا وغفرهم. وفى السآبفات، ما كان بمكن لركة الحدائة الشعرفة ان آنفجر لولا اسآلهام آآربة الحدائاففة الاوربفة ،وآآارب شعراء الحدائة الفرنسفة امآال بوبلفر ورامبو ،والاطلاع على قصبفة النثر ، وبعض الآآارب المآمرفة فى الاءب الامربكف والانكلبزف مثل آآارب وولآ وآمان وقصائآ الببآنكس فى الشعر الامربكف الآف آمآلها قصائآ الن غنسبرغ وفرلنكهببف وكورسو وبعض آآارب شعراء الابل الغاضب الخمسبنة فى برطانيا . وبمكن القول ان انكباب شعراء موبآف الحدائة الشعرفة فى الخمسبفات والسآبفات على اسآلهام الشعر العالمف والبآآ عن مآال آمالف مغابرف قء اقآرن ، إلى آء كببر ، بآآقفق لون من القطبعة المرفةفة النسبفة - بآعبفر مفشال فبكو - مع الموروث الكلاسبكف ، الذى ظل ضاعطاً ، فى اللاوعف ، على آآاهات الحدائة الخمسبنة ونآآ فى اسآعاءة نازك الملاآكة إلى صفة آاففة ، ببنا سار شعراء الحدائة فى السآبفات إلى نهاية الشوط وآقفقوا لوناً من القطبعة المرفةفة الكلفة الآف قاءآهم إلى كسر النسق المنطقف والعقلي والانفآاح على فضاءات الآآببب والفظنازفا واللاوعف .

وبمكن القول ان شعراء السبعبفات ، كما أشرنا آواً ، فى العراق آاصةً ، قء اعاءوا الآوازن ببن المؤآر الآاآف الكلاسبكف ، والمؤآر الآارجف المآمآل فى آآارب الحدائة الشعرفة فى الغرب . لكن شعراء الآمانبفات اعاءوا بقوة للآفاعل مع المؤآر الآارجف بءرآة اكبر مما فعله معظم شعراء السبعبفات ، وكان للموآرات الفكرفة والفلسففة والانآروبولوجفة والمبآولوجفة آأآبر كببر فى آلق مآال آمال آببب كشفآ عنه القصبفة الحدائفة العراقفة منذ السبعبفات والآمانبفات .

وفي التسعينات عمق شعراء قصيدة النثر ما شرع بتجديده شعراء الثمانينات من حوار متصل ومثمر مع المؤثر الاجني ، بينما آثر الجناح الاخر في تجربة شعراء التسعينات المتمثل بتجربة " قصيدة الشعر " العود الثانية لاستلهاام المثال الحي للمتن الشعري التراثي والكلاسيكي وتجنب تحقيق أي مستوى من مستويات القطيعة المعرفية مع ذلك التراث ، ولذا واصل شعراء هذا اللون الكثير من تقاليد القصيدة العمودية ، ومنها التقييد بالاطار العروضي والايقاعي والارتفاع النسبي للنبرة والنزعة الغنائية والذاتية ، وأهم من ذلك الالتزام بالمنظور العمودي في الرؤيا والبناء فضلاً عن الجوانب العروضية والايقاعية . ولذا فإن شعراء " قصيدة الشعر " لم يفتحوا نوافذهم على تجارب الحدائة الشعرية العالمية ، بدرجة كبيرة ، لذا ظل مثالهم الجمالي والشعري شبه تقليدي وعجزوا عن تحقيق ثورة شعرية حدائية جذرية ، لانهم حاولوا تحقيق هذه الثورة بادوات ووسائل تقليدية ، وقاتلوا القديم بسلاحه ، وظلت ثورتهم الشعرية محدودة وناقصة وغير مكتملة إلى حد كبير . لكنهم مع ذلك استطاعوا تحرير قصيدة العمود من الكثير من الملامح التقليدية والانفتاح على قيم وامكانيات تعبيرية لم تكن متوافرة سابقاً .

وشخصياً لا اتقبل بفكرة جذرية تجربة شعراء التسعينات من رواد " قصيدة الشعر " ورهاناتها التي اطلقتها بيانات المجموعة ، أو تلك التي صاغها الشاعر اسامة مهدي في كتابه عن قصيدة الشعر التسعينية ، ولكني أعدّها محاولة جريئة ومهمة لتحديث قصيدة العمود الشعري ، ووضعها تدريجياً في مسار حركة الحدائة الشعرية ، حيث سيحدث انشطار لاحق متوقع ، شطر يسير نحو اقصى درجات التحديث ، وآخر ينكفي ، إلى الوراء مستسلماً لسلطة الموروث الشعري التراثي الكلاسيكي ربما مقتنياً أثر نازك الملائكة في عودتها الى العمود التقليدي . شعراء " قصيدة الشعراء " يمتلكون بالتأكيد مواهب شعرية اصيلة ، لكن المهوبة لا تكفي لاي شاعر لان يخلق منجزاً استثنائياً لانه بحاجة إلى التشبع بفضاءات شعرية مغايرة : شرقية وغربية ، والى ان يغترف من بحور الثقافة الحديثة ومعارفها الفلسفية والانثروبولوجية والتاريخية والميثولوجية ، وان يفهم النبض الحقيقي للعصر والذات

، لكي يكون قادراً على فهم متطلبات بناء قصيدة حدائية قابلة للحياة في مواجهة هذا السيل الذي لا ينقطع من التجارب الشعرية المتباينة عبر تحقيق لون من المزوجة الخلاقة بين ما هو ذاتي وموضوعي ، وبين ما هو تخيلي وما هو واقعي ، بين ما هو وجداني وعاطفي وستمنثالي ، وبين ما هو تأملي وفلسفي واستبصاري ، بين ما تفعله العين للمرئيات والاشياء ، وما تفعله الذاكرة من اعادة صياغة الاحداث والمواقف ، ونبشها من قعر الماضي إلى فضاء الحاضر ، بين هيمنة صوت الشاعر الاحادي وبين تعددية الاصوات الشعرية .

عند ذاك فقط سيكون الطريق سالكاً امام ممثلي " قصيدة الشعر " لكي يدخلوا مملكة الحدائة الشعرية من اوسع ابوابها .

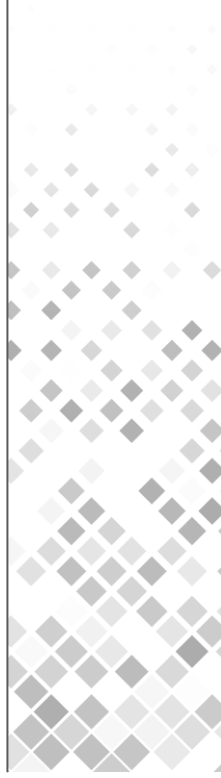
وشهد الشعر العراقي بعد التغيير الزلزالي في 2003 مخاضات عديدة كانت موشومة باشكالية المشهد السياسي وتناقضاته ومفارقاته ، بوصفه يحمل في احشائه ثنائية الاحتلال وسقوط الدكتاتورية معاً مما رتب على المبدع العراقي وفي المقدمة الشاعر العراقي مسؤوليات ومتطلبات جديدة لم تكن مطروحة سابقاً . اذ سبب هذا المشهد صدمة عنيفة لوعي الشاعر ففي الوقت اذي كان يرى فيه نظام العسف والاستبداد الذي سامه الجور والعداب يتهدى ويسقط في مزبلة التاريخ، لكنه من جهة اخرى صعق بمرأى قوات الاحتلال الاجنبي وهي تدمر منشآت البلد الحيوية وبناء التحتية، وتعرض الدولة العراقية إلى الخراب . وكان من الصعب على الشاعر ان يتقبل فكرة تحقيق التغيير عبر عامل خارجي ممثل بالاحتلال الاجنبي . وبالتاكيد فان ذلك سبب ازمة صراعية داخلية فكرية وشعرية لدى الشاعر للخروج بموقف واضح عما ينبغي عليه فعله ، وفيما اذا كان خطابه الشعري وادواته التعبيرية ولغته تصلح للتعامل مع الواقع الجديد ، ام انه بحاجة إلى خطاب شعري بديل وقادر على هضم وتمثل هذه الصور المتناقضة ، وخاصةً عندما راح الاحتلال يتسبب في " تفريخ " قوى العنف والارهاب والتكفير والانقسام الطائفي والفساد السياسي .

وكان المشهد الشعري العراقي في هذا المفترق الحاسم هو نتاج مشترك لاجيال الحدائة الشعرية منذ الخمسينيات وحتى اليوم ، وتواصل بشكل واضح دور شعراء الحدائة الستينية

بشكل متميز عبر اضافات كبيرة ، كما تواصل اثراء بقية الاجيال الشعرية في السبعينات والثمانينات والتسعينات لسفر الشعر العراقي ، حيث يمكن متابعة ثلاثة اتجاهات شعرية اساسية : هي قصيدة التفعيلة المتمثلة بقصيدة " الشعر الحر " و " قصيدة النثر " والاتجاهات المحددة للقصيدة العمودية الحديثة المثلة بـ "قصيدة الشعر " فضلاً عن اتجاهات تقليدية وحديثة متنوعة .

ولاحظت ان العدد الاكبر من ممثلي هذه الاتجاهات الثلاثة توقفوا قليلا بعض الوقت لتمثل الصدمة السياسية ، واستيعابها ولاءعادة صياغة رؤاهم الشعرية ومواقفهم في ضوء مرحلة ما بعد التغيير، بينما استطاع عدد غير قليل من الشعراء تقديم استجابة سريعة وفورية لعملية التغيير . لكننا بشكل عام كنا بحاجة إلى وضع مسافة جمالية وزمنية مع ذلك الزلزال من اجل الشروع ثانية بالكتابة الشعرية في ضوء جديد . ويمكن التاكيد ان جميع الاتجاهات سرعان ما استعادت عافيتها وقدمت اسماء ونماذج ورموز اغنت حركة الحداثة الشعرية ، ودفعتها إلى الامام ، ويمكن القول ان خطاب الحداثة الشعرية لم ينكسر ، كما يجيل للبعض ، وظل متواصلاً . وعبرت حركة الحداثة عن معاناة الانسان العراقي وهمومه ، ودانت كافة مظاهر العنف والتكفير والارهاب والطائفية والفساد والقبح والتطرف ، وانتصرت للانسان العراقي المتطلع لبناء مجتمع مدني ديمقراطي مبراً من ادران التطرف والعنف والارهاب ويرفض كل مظهر من مظاهر الاحتلال والتدخل الاجنبي والاقليمي في شؤوننا الداخلية .

ان شعراء الحداثة ما زالوا، اليوم ، يحملون رهانات التحديث والتجديد والابتكار ، لانهم ببساطة ، لا يمكن لهم الا ان يكونوا حدائين وطليعيين ومجددين .



أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة:
«أنشودة المطر» للسياب إنموذجاً



في كل خطاب شعري هناك انساق تمفصل داخلية
تننظم حركة اللوحات والجمل الشعرية وانتظامها
وتتابعها. بل يمكن القول ان انساق التمفصل هذه
يمكن استنباطها في جميع انواع الخطاب الابداعي
والفني في الشعر والقصة والرواية والمسرح
والسينما ، وربما تمثل مشاهد السيناريو المسرحي
والسينمائي انموذجا مجسداً لمثل هذه التمفصلات ،
حيث الانتقال المدروس من نقطة الى اخرى ومن
مشهد الى آخر، بما يخدم وحدة العرض المسرحي
والسينمائي .

وربما تمثل الفصول في المسرحيات شكلاً من اشكال التمفصل الى حركات او وحدات
كبرى تنقسم بدورها الى وحدات دلالية او تعبيرية صغرى . وهذا ينطبق ايضاً على تقسيم
الرواية الى وحدات او فصول ومشاهد . واذا ما كان التمفصل في بعض الاجناس والانواع
الادبية واضحاً او خارجياً ، فأن التمفصل داخل القصيدة ، وبشكل خاص في القصيدة
الحديثة يتخذ شكلا غير مرئي وغير مباشر . ولذا يختلف النقاد ، عادة ، في اكتشاف
واستنباط لوحات التمفصل في هذه القصيدة او تلك. وتأمل هذه الورقة ان تقف قليلاً عند

انساق التمثيل في قصيدة " انشودة المطر" للشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب ،
وتعدد قراءات النقاد العرب حول ذلك.

من الطبيعي ان يعمد الناقد الى تقسيم القصيدة من زوايا نظر واشتغال مختلفة على وفق
المنهج النقدي الذي ينطلق منه في القراءة والنظر . فقد يذهب ناقد لساني الى اعتماد
الوحدات الاساسية للجملة الشعرية نحوياً او بلاغياً وقد يدرس مظاهر
التوازي **paralleism** والتكرار في القصيدة ذاتها . وبما تحمله من دلالات وانعكاسات
على البنية الداخلية للقصيدة ذاتها. وقد يعمد ناقد آخر الى فحص ذلك من زاوية نظرية
القراءة والتلقي . وقد يطبق ناقد حديثي منهج فلاديمير بروب في دراسة الحكايات
الخرافية كما فعل الناقد كمال ابو ديب مثلاً في " الرؤى المقنعة " ⁽¹⁾ في قراءته للشعر
الجاهلي . وهي قراءة لها ما لها وعليها ما عليها ، لانها تنهض على ترحيل ترسيمة بروب من
ميدان السرد ، والحكاية الخرافية اساساً ، الى فضاء الشعر . ولا يمكن ان نهمل قراءة الناقد
العربي الكلاسيكي لتمفصلات القصيدة العربية الكلاسيكية والجاهلية منها بشكل خاص الى
ضروب من الخطاب تفتح عادة بمستهل طللي يعقبه غرض آخر غزلي ويليه في الغالب
غرض في المديح او الهجاء او الوصف وصولاً الى " بيت القصيد " في الخطاب الشعري .
وقد يعمد ناقد آخر الى الوقوف امام الانساق الدلالية التي تتحرك من خلالها القصيدة ،
حيث يأخذ هذا المنحى مساراً يعنى برصد المفردة الشعرية وجذورها وتسيدها او غيابها في
فضاء القصيدة ، كما فعل الناقد عبد الكريم حسن في قراءته لشعر السياب في كتابه "
الموضوعية البنيوية في شعر السياب " . وهناك طبعاً من يعمد الى التقاط انساق التمثيل
النصية والبنيوية كما يفعل النقاد البنيويون عادة . ويلجأ عادة بعض النقاد السياقيين الى
رصد الانساق اليمانية والاجتماعية والتاريخية . وقد يتوقف الناقد النفسي امام تموجات
الذات وتقلباتها وانكساراتها كما يعنى ناقد اخر بملاحظة انساق التناسل او تشكل
الوحدات الميتولوجية (الاسطورية) الثاوية وراء مظاهر لغوية او تعبيرية موهمة .

ولا يمكن الجزم طبعاً بوجود نسق واحد ثابت في القصيدة ، بل يمكن القول بوجود انساق عديدة لتشكل الوحدات واللوحات واللقطات في كل قصيدة ، حتى يمكن القول ان لكل قصيدة انساق تفضلها الخاصة التي يتعين على الناقد اكتشافها . كما ان مثل هذا الاكتشاف يظل نسبياً لانه يعبر عن رؤيا قرائية او تأويلية لهذا الناقد او ذاك، قد يخالفه فيها ناقد آخر، بل ان الناقد الواحد قد يقدم قراءة مغايرة في زمن لاحق .

ويختلف النقاد في تقسيم قصيدة ما الى عدد معين من الوحدات او اللوحات او الجمل الشعرية . فهناك من يميل الى تقسيم قصيدة معينة الى خمس وحدات بينما يزيد ناقد اخر هذا العدد او ينقصه على ضوء المنهج النقدي الذي يأخذ به والذي قد يكون لسانياً او بلاغياً او دلاليّاً او رؤويّاً او انطباعياً او اسلوبياً او شكلياً او سياقياً او سيميائياً ، وهو ما يفترض بالضرورة تمفصلاً معيناً يلي هذه القراءة المنهجية او تلك.

ويجدد بنا ان نشير الى ان الناقد د. عبد السلام المسدي هو اول ناقد عربي اعتمد مصطلح التمفصل - في حدود علمنا - وقد سبق لنا وان اتينا على ذلك في دراسة نقدية مبكرة ظهرت منتصف ثمانينات القرن الماضي تحت عنوان " الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي " والمنشورة في كتابنا النقدي " مدارات نقدية " في اشكالية النقد والحداثة والابداع " (3) الصادر في بغداد عام 1987. اذ سبق للدكتور المسدي وان اشار في دراسة تحمل عنوان في جدل الحداثة الشعرية - نموذج المفاصل (4) - مجلة الاقلام بغداد العدد (1) 1986 ص 57-68 الى اهمية الانتباه الى ظاهرة التمفصل في الشعر وميز بين التمفصل المبني على اساس المقاطع الفونولوجية (الصوتية) والمورفولوجية (الصرفية) من جهة وبين التمفصل بمعناه الاوسع المتصل بالخصائص الادائية والذي يسميه بـ " البنية فوق-المقطعية " وهو يرى ان قضية التمفصل في الكلام البشري لا تتوقف عند حدود الاستعمال العادي للغة ، وانما تعدده الى منزلة الخطاب الابداعي وترتبط بأدبية الكلام . ويرى الناقد انه بسبب كون البيت هو الوحدة البنائية للشعر العمودي فأن اخص خصائص هذا الشعر . انما هي نمطية المفاصل على مدار القصيدة . ويرى الناقد ان الحداثة الشعرية العربية بعد ان

نقضت مبدأ الاغراض الشعرية وتمردت على تحد صعب : كيف ينتكر الشاعر نموذجه الابداعي عبر حدود فضائية مطلقة ، ويجيب الباحث عن هذا التساؤل بالقول بأن الاداء قد انبرى فيصلاً في شعرية الشعر ، وتسلسل معه التوزيع المقطعي حكماً في تحديد مراتب الافضاء بالقول الشعري ، واصبح نتيجة لذلك نموذج المفاصل مفتاحاً جوهرياً في فك اسرار الحدائة الشعرية .

وفي ضوء نماذج شعرية من الشعر الحديث وقصيدة التفعيلة او الشعر الحر تحديداً يصل المسدي الى حكم، خالفناه فيه انذاك ، مفاده ان السطر قد اصبح هو الوحدة البنائية بدل البيت الكلاسيكي القديم .

وفي رأينا الخاص الذي نختلف فيه المسدي فأن فضاء الشاعر الحديث ليس فضاء السطر ، الذي يعده الباحث هو الوحدة المتفصلة ، وانما هو فضاء القصيدة ككل وفضاء الخطاب الشعري بوصفه بنية لسانية دلالية متكاملة وهو ما سبق لنا وان بيناه في كتابنا " مدارات نقدية : في اشكالية النقد والحدائة والابداع " (5)

وقد سبق للناقد المغربي الدكتور محمد مفتاح وان درس بعض مظاهر التنفصل تحت عنوان التشاكل isotopief الذي استعاره بدوره من غريماس والذي يراه اكثر شمولاً من مصطلح التوازي او التكرار .

ويذهب مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص " الى انه انطلاقاً من مقولة التشاكل يمكن احتواء مفهوم التوازي الذي احياه (ياكوبسن) وتجاوزه في آن واحد لتبيان رمزية التراكيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب الشعري. " وبنظر النظرية النحوية التقليدية ، فتراض الكلمات ومواقعها ونسجها او بتعبير اعم " نظمها " له دلالة سيمائية لاتنكر. (6)

وإذا ما اعترفنا بوجود انساق انتظام وائتلاف غير منظورة في كل خطاب شعري ، فهذه الانساق والتي تأتي عفواً وتلقائياً بالنسبة للشاعر " المطبوع " او التلقائي او

عبر تخطيط مسبق مدروس وقصدي، كما هو الحال بالنسبة لشاعر " الصنعة " في تقسيمات النقد الكلاسيكي العربي.

ومع اننا لا يمكن ان نذهب الى اعتبارية او عشوائية تمفصلات القصيدة او حركاتها ، صعوداً وهبوطاً ، الا ان التجربة الشعرية قد تنمو وتتصاعد لدى الشاعر احياناً بطريقة لا تخلو من التدفق غير المنضبط ، الذي تمليه الحالة النفسية والشعورية للشاعر ، وخاصة بالنسبة للشاعر الرومانسي او السريالي. وفي مقابل ذلك هنالك احياناً بعض الصرامة المنطقية والبنوية في تصميم القصيدة وبنائها من قبل بعض الشعراء ، لكنها تختلف عن صرامة الخطاب الفلسفي والاجتماعي والسياسي والثري بشكل عام .

ويجبل لي ان الناقد ، لكي يحلل قصيدة ما عليه ان يكشف ميكانزم تشكل تمفصلات خطابها الشعري الذي يتحقق في الغالب من خلال اعتماد لغة بصرية وصورية وصوتية(فونولوجية) وحسية في الغالب ، ومن خلال استقصاء مظاهر الخطاب الحجاجي argumentative لاقتناع الآخر، المتلقي او تبرير ثيمة القصيدة ودلالاتها ومعناها ، وتحديداً من خلال اناطة دوراكر بالقرائ الذي يتحول الى منتج للدلالة ، اعتماداً على ما تلقاه من بيانات وحمولات ومعطيات لسانية ورؤيوية وبصرية وفرها له النص ذاته وشفراته ، وسياقاته الثقافية احياناً ، عندما يكون ذلك ضرورياً ولازماً لايقاظ الذاكرة البصرية والسمعية والروحية لدى المتلقي . ومن المؤسف ان لا ينتبه النقد الشعري الحديث الى تشكل مظاهر الخطاب الحجاجي في النص الشعري مما يؤدي الى غياب الكثير من الاسرار التي تكمن تحت السطح الخارجي وبنيته السطحية وتظل مطمورة او مغيبة داخل بنيته العميقة .

فالخطاب الشعري ، شأنه شأن الخطابات الادبية وغير الادبية لا يخلو من آلية انتظام داخلي تكشف عن اعتماد عناصر الحجاج المختلفة كالاستدلال والاستقراء والبرهنة والاقناع لتنمية التجربة الشعرية الداخلية لسانياً ورؤيويماً ودالياً وسيمائياً للكشف عن بؤرة القصيدة . وبالتأكيد هناك تمايز بين آليات الحجاج في الخطابات الذهنية والفلسفية

والكلامية من جهة، والخطابات التخيلية من جهة اخرى. واذ ما كان الحجاج المنطقي يخضع لتقويم الصدق والخطأ فأن الحجاج التخيلي يظل مقبولاً بوصفه تأويلاً ، ووجهة نظر لا تخضع لثنائية الصدق / الخطأ ، وهو امر نجد مثيلاً له في تمييز النقد العربي الكلاسيكي بين الخبر والانشاء ، حيث يحتمل الخبر الصدق والخطأ او الكذب ، اما الانشاء فلا يحتمل مثل هذا الشرط . (7)

لقد اثارت قصيدة " انشودة المطر " منذ ظهورها حتى اليوم الكثير من الجدل النقدي ، وكما لاحظ الناقد د. حاتم الصكر بحق انه " لن يكتب لقصيدة حديثة ان تنال مانالته انشودة المطر لبدر شاكر السياب من ذيوع واهتمام لا بسبب موضوعها فحسب ، بل لانها عاجلت مبكراً علاقة السياسي بالفني من خلال ترميز برنامج القصيدة الوطني وهدفها الايدولوجي المعبر عن معتقدات السياب الثورية، كشيوعي في ظل حكم ملكي يحكم العراق، زمن كتابة القصيدة " (8)

وقد سبق للشاعر بدر شاكر السياب وان ارسل الى الدكتور سهيل ادريس رئيس تحرير مجلة الاداب " اللبنانية رسالة مؤرخة في 25 / 3 / 1954 يبلغه فيها بأنه قد ارسل رفقة تلك الرسالة قصيدة بعنوان - انشودة المطر " وسرعان ما اثارت عند نشرها ردود افعال ايجابية من قبل النقاد والشعراء العرب عام 1954 (9).

وقد نجح الدكتور حامد ناصر الظالمي وان قدم متابعة للاصداء المبكرة للقصيدة، ومما اشار اليه ان السياب كان قد قال ان قصيدته تلك " من ايام الضياع والغربة على الخليج " ونقل ما كتبه الاستاذ عبداللطيف شرارة بعد شهر من نشرها ومنها ان هذه القصيدة يتحلل فيها ناظمها من قيود المدرسة العربية في الشعر وانه هجر الموضوعات الشعرية القديمة التي عفا عليها الزمن كالغزليات والوطنيات والحماسيات وما اليها . كما لفت الانتباه الى دراسات روز غريب وريتا عوض بشكل خاص، والتي قالت ان القصيدة " هي اصدق تعبير عن قضية الموت والانبعث " كما توقف امام دراسة الدكتور جابر عصفور التي اكتشف فيها التلازم بين الوطن والحبيبة ، اذ لامعنى للحبيبة دون الوطن ، والوطن دون

الحبيبية كما ذهب الى ذلك د. جابر عصفور . كما تطرق الباحث الى كتابات نقدية عربية مهمة اختتمها بدراسة الدكتور سمير الخليل عن القصيدة في كتابه " علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الادبي " وهي دراسة مهمة بقدر تعلق الامر . بمحور هذه الورقة الخاص بمظاهر انساق التمثيل في القصيدة حيث يقوم الناقد د. سمير الخليل بتقسيم القصيدة الى عدد من "المقاطع " من خلال قراءة تأويلية دلالية فيها الكثير من الصواب والجدة . (10)

يعلن الدكتور الخليل انه بصدد قراءة دلالية / تأويلية للقصيدة ويرى ان سر تفوقها يكمن في ثنائية الحضور والغياب، التي سبق للكثير كمال ابو ديب وان اولها اهتماماً خاصاً ، و اشار الدكتور الخليل بشكل خاص الى وجود تغيب يتمثل في البؤر الدلالية المتحركة في القصيدة . ثم يعمد الناقد الى تقسيم القصيدة الى " مقاطع " دون ان يحدد السمات الفنية والدلالية لمصطلح المقطع ، لكنه من خلال التطبيق يحمل ملمحاً دلالياً قبل كل شيء ، كما يستخدم الناقد مصطلح " اللوحة " احياناً وبدرجة اقل مصطلح " المشهد " . ويخلص الناقد الى القول انه بمحاولته استخراج ما سماه ب " خاتم التأويل " قد اكتشف ان الشبكة الدلالية تتمركز حول بؤرة واحدة يمكن ان نسميها عالم البرزخ، وعلى طرفي هذه البؤرة شبكتان دلالتان متضادتان الاولى هي شبكة (الموت والغياب) والثانية هي شبكة (الحياة والحضور) تتبادل هاتان الشبكتان مراكزهما في النص لتدخلتا في صراع جدلي يكون عالم البرزخ مركزه " (11)

ولا يمكن ان نتجاهل الجهود القيمة التي بذلها الدكتور جاسم حسين سلطان الخالدي في كتابه " الخطاب النقدي حول السياب " (12) الصادر في بغداد عام 2007 والذي لاحق فيه اغلب ما كتب عن شعر السياب من قبل النقاد العرب ، وتوقف مرارا امام قصيدة " انشودة المطر " حيث اشار الى دراسة الناقد يوسف الحنايشي للقصيدة التي ركزت على متابعة انماط الانحراف في الخطاب الشعري عند السياب بوصفه " قياساً اساسياً لتحديد التجديد في الصياغة الشعرية " ويتوقف امام وصف الناقد للصورة الشعرية في القصيدة ب " الطرافة " والتي تعني الجدة والاصالة في الموضوع وتبرز في توظيف التشبيه والاستعارة والمجاز

. ويشير الباحث من جانب آخر الى ما كتبه الناقد العراقي محمد الجزائري حول شعر
السياب من اهتمام برصيد التعبير بالصور في البنية الجمالية لمعمار قصائده وتشكيلها العام ،
هذا التعبير الذي يستقر في خاصيتين اساسيتين هما خاصية التلوين في التشكيل الحسي الذي
يتجسد في الصورة المرئية، والتلوين في التشكيل المركب الذي يتجسد في اللون العام الذي
يعطيه كامل التركيب العضوي لبنية المقطع الشعري .

وحفل المتن النقدي العربي بتقريظات لشعر السياب عموماً وقصيدة انشودة المطر
بشكل اخص . اذ اشار ادونيس في كتابه " زمن الشعر " الى ان " القصيدة عند السياب
لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض . " (13) وهي اشارة تنطبق الى حد كبير على فضاء " انشودة المطر " .

ويرى الناقد صبري حافظ ان السياب " يفكك الاسطورة التمزوية ويستخدم
عناصرها الاولية لاعادة خلقها شعرياً من جديد داخل بنية جديدة .

ويكشف الناقد ياسين النصير عن انتماء قصيدة انشودة المطر ، وشعر السياب بشكل
عام الى ما اسماه بـ " شعرية الماء " وهو حكم فيه الكثير من الرجاحة ، حيث يرى ان الماء
ينطوي على مستويين مكاني وزماني ويتحول احياناً كما في انشودة المطر الى بنية مولدة .
ويلاحظ الناقد ان شعرية الماء هنا تتمثل في تحول ماء المطر الى بنية اسطورية ، وان القصيدة
ذاتها ليست مكاناً فنياً لوحدها وانما هي خلاصة تجارب وقصائد اخرى (16) .

واولت الدكتورة سلمى الخضراء الجبوسي عناية خاصة بمتابعة تجربة السياب الشعرية
وعلاقتها بحركة الحدائث الشعرية وبشكل خاص في كتابها النقدي الموسوم " الاتجاهات
والحركات في الشعر العربي الحديث " حيث لاحظت ان السياب قد وظف ما اسماه
بالنقيضة paradox- والتي تترجم احياناً بالفارقة - لانها كما تقول " ترتبط بالظرف ،
لكنها في الواقع لا يشترط ان تكون دوماً كذلك فهي يمكن ان تنطوي على رؤية مأساوية
عن الاشياء المتناقضة في الحياة ، ترى في كل موحد ، وترى ان دمج النقيض في القصيدة

يظهر ايضاً في موضوعها الرئيسي ،المطر،الذي يهطل على واد خصيب يمتلئ بالحياء والموت الذي يختبئ في المطر الباعث للحياة كما في المقطع التالي من القصيدة :

" دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء . " (17)

وذهبت الناقدة الى ان الشعر الحديث غالباً مايميل الى استخدام ما سمته بالصورة الطويلة حيث يستخدم الشاعر صوراً موسعة قد تنشر الواحدة منها احياناً على القصيدة بأجمعها . وتلاحظ ايضاً ان القصائد التي تستخدم الاسطورة تميل بشكل خاص الى استعمال الصور الطويلة التي يدعمها دائماً كثير من الاستعارات القصيرة والرموز والتشبيهات احياناً ، حيث ان استعمال الرموز يشجع كذلك على خلق صور تستمر وتطول لان الرموز تمنح ثروة من الترابطات والعلائق تعني الصورة العامة وتعطيها القدرة على الاستمرارية (18). واعتقد ان استنتاج الناقدة يضىء الى حد كبير طبيعة الصورة الشعرية في قصيدة " انشودة المطر " حيث نجد هذا التفرع في الصورة على مستوى الطول والعرض معاً، وهو مدخل مهم لدراسة طبيعة الصورة في هذه القصيدة .

واشارت الناقدة في مناسبة اخرى الى ان السياب قد استعمل اسطورة الخصب والحياة بعد الموت بحذق مرهف في قصيدته المفتاحية انشودة المطر " بدراسة لقصيدة اليوت الشهيرة " الارض الخراب " وقد جعل السياب محور القصيدة ، ماء الخليج ،الذي يحمل الموت للمهاجر وماء المطر الذي يجيى بعد زمن القحط واليباب ليعث الربيع النضر من قلب الشتاء وتعتقد الناقدة ان هذه القصيدة قد فتحت الباب بعد نشرها عام 1954 امام السيل المفتعل قليلا لاساطير الانبعث المتعددة الاسماء . (19)

ومن كل ما تقدم يمكن القول حقا ان قصيدة " انشودة المطر " قد صنعت مشغلاً تقديماً خاصاً بها لا يمكن حصره بسهولة ، وهي ميزة كل نص ابداعي ينتمي الى ما يسمى بالنص الكتابي بتعبير رولان بارت ، هذا النص الذي يحتل لانهاية القراءات والتأويلات

في مقابل النص القرائي الذي لا يَحتمل ذلك لانه نص شبه مغلق ولا يفتح الباب امام مثل هذا التعدد التأويلي .

وكما لاحظنا ان قلة من الدارسين قد حاول التوقف امام انساق التمفصل داخل هذه القصيدة معتمدين على تمفصلات مثل " المقطع " الحركة ، اللوحة ، الجملة الشعرية ، الجملة او انساق التوازي والتكرار او الوحدات المنطقية الحجاجية ، او الوحدات العروضية والصوتية وغير ذلك . غير ان بعض بعض النقاد مثل الدكتور احسان عباس كان يستخدم تمفصلات خاصة به مثل توظيف مصطلح " مرايا " في قراءته لبعض قصائد ادونيس كما وظف مصطلح "دورة" على قصيدة البياتي " محنة ابي العلاء " التي قسمها الى عشر دورات (20) .

واود ان اتوقف الان امام محاولة مبكرة للناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي في كتابه " بنية الشعر العربي المعاصر " (21) الصادر عام 1985 في دراسته لقصيدة انشودة المطر من خلال توظيفه لتمفصل " الحركات " .

يمهد الناقد اليوسفي لتحديد مفاصل " انشودة المطر " بالاشارة الى ان السياب كان من اول المبدعين الذين مارسوا التغيير وشرعوا في البحث عن القصيدة التي تلغي نهائيا مسألة الموضوع الواحد (الغرض) وتستوعب تجربة حياته كاملة تقولها بلغة شعرية تستمد كل طاقاتها الفنية من النص . ويرى الناقد ان القصيدة تبنى على علاقة مركزية تنشأ بين صوت الشاعر والرمز الذي يستدعيه: (عشثار) الهة الخصب التي يتحول النص في حضرتها الى قداس ابتهالي . ثم يطرح الناقد فكرة الدوائر في بناء القصيدة ، اذ يرى ان هذه العلاقة تمثل دائرة مركزية اولى يتحلق حولها حشد من الدوائر المتتابعة . كما يوظف مصطلح :التموجات :عندما يشبه القصيدة بسلسلة من التموجات الدائرية التي تقود الواحدة منها الى الاخرى على نحو انسيابي تلقائي . وفضلا عن ذلك فالناقد يعمد الى مصطلح "الومضات "ايضا بالقول ان النص هذا يتجلى في شكل " حشد من الومضات المتناوبة" لكن الناقد يركز في دراسته لمفاصل القصيدة على نظام "الحركات " حيث يقسمها الى ثلاث حركات

كبرى .وقد لاحظنا ان الناقد مولع بالنسق الثلاثي للحركات حيث اعتمده في تحليل قصائد اخرى تناولها لعدد من الشعراء العرب الاخرين ، منها قصيدة " احمد الزعتر " للشاعر محمود درويش . وقد لاحظنا ان الناقد يعمد الى معيار لساني ونحوي تحديداً لتمييز كل حركة لكنه لا يهمل الحمولة الدلالية للبعد النحوي هذا . فالناقد يرى ان الحركة الاولى في القصيدة تنكشف من خلال توظيف الجمل الاسمية ليوحي باللازمان :

" عيناك غابتا فخيّل ساعة السحر

او شرفتان راح ينادى عنهما القمر ."

اما الحركة الثانية فتعتمد على توظيف الجمل الفعلية التي تقترن بالحركة لتقوض حالة السكون في الحركة الاولى ، حيث تتكاثر الافعال التي ترشح بدلالة واحدة :انها لحظة البدء (تورق الكروم، ترقص الاضواء، تنبض النجوم).

اما الحركة الثالثة فتشمل النص بكامله وتتغلغل داخل الرمز ، فيفتح تدريجياً على جملة من الدلالات ، بتعبير آخر اكثر دقة ان الرمز يبرز في شكل دورات او تحليلات تظل تظهر وتختفي بصفة دورية عبر مجمل مراحل النص ، معنى ذلك ان الرمز يظهر في اكثر من وجه ولبس اكثر من قناع ، ذلك انه يحيل الى عدد من الرموز منها رمز عشتار آلهة الخصب والعطاء والام التي ماتت عندما كان الشاعر طفلاً ، والوطن ،العراق ارض التناقضات والقهر، والخليج المرتبط بالغرابة، 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 او التجدد الدائم .وهذا ما يؤكد حسب راي الناقد الصفة الدائرية لشكل القصيدة من خلال العودة الى رمز عشتار مستقبلاً في سلسلة من التموجات الدائمة او الدوائر المترابطة داخلياً "(22)..

ومن هناك نرى ان القراءة اصبحت فضاءً للاختلاف والتباين ولم تعد وسيلة لتكريس رؤيا موحدة للنص الادبي . اذ قلما ينطبق الحافر على الحافر في القراءة النقدية كما كان

يتخيل بعض نقادنا العرب الكلاسيكيين . وهذا هو سر التنوع اللامحدود للرؤى والتاويلات التي قدمها النقاد العرب لقصيدة السياب "انشودة المطر " والكثير من النماذج الشعرية في المتن الشعري للحدثاء العربية.

ولو تمنعنا قليلاً لوجدنا، في قراءتنا الشخصية، ان " انشودة المطر " من وجهة نظري النقدية الخاصة هي بالاساس خطاب شعري موجه من مرسل تخيلي او افتراضي يوظف ضمير المتكلم انا او الذات الثانية للشاعر الى مروى له مؤنث ، قد يتخذ احياناً صيغة المونولوج الداخلي، وقد يرتفع الى نبرة الخطاب المنبري والتراسل وجها لوجه او تخيلاً . ومن اجل تقديم قراءة شخصية للقصيدة سأعتمد الى تقسيمها الى ستة عشرة لوحة او مفصل او حركة او اولقطة او جملة شعرية (بالمعنى الواسع للجملة الشعرية). ويخيل لي ان مصطلح "حركة" هو الافضل لانه ينطوي على حركيه ودينامية قد تفتقدتها بقية المصطلحات التي تبدو سكونية .

في هذه المرسله الشعرية ثمة تراسل - من طرف واحد هو طرف المرسل - الى متلق على الطرف الآخر من المرسله الشعرية لتقديم "مرافعة" شعرية تعتمد على لون من المحاجة التخيلية للوصول الى قناعة تؤكد حتمية التغيير في الواقع الاجتماعي والنفسي . ويبدو لي ان هذه الحبيبة هي افتراضية وغير واقعية ، وانها تستمد اصولها من موروثنا الشعري الكلاسيكي الذي يكرس الاستهلال الطللي والغزلي في القصيدة الكلاسيكية . ويبدو ان بدر شاكر السياب لم يحاول نفي هذه التهمة ، فعندما سئل عن مغزى الاستهلال الغزلي هذا اعترف انه انما كان "يقلد القصائد العربية القديمة التي تبدأ بالنسيب مهما كان غرضها الذي كتبت من اجله - ويرى الناقد د. حاتم الصكر ان القصيدة بفضل ذلك تتأرجح بين المقدمة الغزلية "عينك غابتا نخيل ساعة السحر / او شرفتان راح ينأى عنهما القمر " والهدف السياسي للقصيدة ووعده الثورة القادمة⁽²³⁾

وهذا الخطاب الشعري الغزلي بين ثنائية انا / انت يكاد ان ينقطع عند البيت الخامس والاربعين من القصيدة التي تتكون اصلاً من مائة وعشرين بيتاً أي يشغل اكثر من

ثلث القصيدة .والحقيقة ان صورة الحبيبة بحسبتها وحضورها ونداءاتها العاطفية التي هيمنت على هذا المطلع الغزلي راحت تختفي تدريجيا عند البيت الثاني عشر لتبدأ سلسلة من عمليات التوليد الصوري المتتالي والتفريعي ، تارة من خلال سلسلة من تشبيهات توظف كاف التشبيه او الاداة "كأن" ، الحرف المشبه بالفعل التي يعدها البلاغيون اقوى في التشبيه من كاف التشبيه. وهذا التناسل في الصور ربما يؤكد مقولة الدكتور سلمى الخضراء الجبوسي حول اعتماد بعض شعراء الحداثة العرب على مفهوم الصورة الطويلة تارة ، والصور الطويلة العريضة تارة اخرى .فهناك دائما لون من الانثيال اللفظي ،حيث تستدعي اللفظة لفظة اخرى لتوكيد فضاء دلالي او معجمي معين، وهو ما لاحظته الجبوسي من ورد مفردات صوتية وسمعية في "انشودة المطر"منها " تنبض ،كركر ،مطر ،تهامس ،تنشج ،أصيح ،الصدى ،نشيج ،اسمع ،الرعود ،يرُن ،يهطل ،تطحن "وتعترف الناقدة، وهي تلتقط هذه المفردات الى ان الدكتور ابراهيم السامرائي في كتابه "لغة الشعر بين جيلين "كان سباقا في ادراك الخيال السمعي عند السياب والطريقة التي يحس بها الاصوات التي يصفها"⁽²⁴⁾

ويمكن هنا ان نتفق مع الدكتور عبد الكريم حسن في قراءته السياب من خلال ملاحظة الحقول الدلالية للمفردات في قصائده ، وبما قاله الناقد د. محمد مفتاح في كتابه " دينامية النص " من وجود نص مركزي تتفرع عنه نصوص فرعية ووجود " الكلمة / المحور " التي تتناسل عنها الجملة المنطلق التي تنتج بدورها جملا جديدة"⁽²⁵⁾.

وبالتأكيد فأن مفردات المطر والماء والخليج هي كلمات مفتاحية جعلت القصيدة كليا " مائية " وتؤكد ماذهب اليه الناقد ياسين النصير من ان القصيدة تنتمي الى " شعرية الماء " حيث يتحول الماء الى بنية فاعلة ومولدة داخل القصيدة.

يمثل الاستهلال الغزلي في القصيدة خطاب مناجاة يحفل بالمجازات الشعرية كالصور والاستعارات والتشبيهات المتنوعة ، فيرسم لوحة حية تعوض بصورة غير مباشرة عن حالة الجذب واليباب والضياح والحرمان التي 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 . وهذا المطلع ، بل والقصيدية بكاملها تضمّر اسطورة تموز بوصفها اسطورة الخصب والحياة والموت معا ، لكنها لا تطل عبر تناصات متكاملة بل تتشظى داخل الفضاء الشعري لتكون النص الغائب ، ولكن المهيمن على حركة القصيدة الداخلية وانطلاقها من السكون الى التمرد . وشخصيا ألمس تناصا آخر مع " نشيد الانشاد " من الكتاب المقدس الذي نقرأ فيه :

" ها انت جميلة يا حبيبي ، ها انت جميلة عينك حمامتان " (26)

ومستهل انشودة المطر الذي يشكل الحركة الاولى في القصيدة غير بعيد عن هذا الوصف:

" عينك غابتا نخيل ساعة السحر "

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عينك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء .. كالأقمار في نهر . " (27)

وفضلا عن اشكال المجازات نجد تجليات لبنيات التوازي على مستوى الجملة او شبه الجملة فضلاً عن تكرار " عينك " في مطلع بيتين متقاربين، ويؤسس هذا المطلع الى بنية الثنائيات الضدية التي ستترآكم لاحقاً ، وتدخل تدريجياً الى طقس الاسطورة التمزوية :

"وتغرقان في ضباب في اسي شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفع الشتاء وارتعاشه الخريف

والموت والميلاد والضباب : والضياء . "

وتتصاعد هنا الثنائيات الضدية المتعارضة : الموت والميلاد ، الظلام والضياء ، دفع الشتاء ، ارتعاش الخريف ، في اتساع في بنية الصورة الشعرية التي تتناسل وتمتد افقياً وعمودياً ، طولاً وعرضاً كما لاحظت ذلك الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي . هذا المشهد الذي

يصفه البعض بالسكونية بسبب هيمنة الجمل الاسمية نحوياً يفجر، في الحركة الثانية في الواقع، داخل ذات الشاعر الثانية ردود فعل واستجابات عنيفة تعمق من حركية اللوحة الفنية ودينامياتها :

"فتستفيق ملء روعي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء. "

وهكذا يتقوض سطح البحيرة الساكن ليكشف عن عنفوان مقموع او مغيب .وتستطيل الصورة الشعرية من خلال تشبيه بالكاف وآخر ب(كأن) ليوسع فضاء القصيدة من الاغلاق الى الانفتاح ،ولخلق الحركة التموجية الثالثة للقصيدة:

"كنشوة الطفل اذا خاف من القمر

كأن اقواس السحاب تشرب الغيوم "

ومن خلال ثلاث جمل فعلية تتفجر القصيدة بالمطر ،الكلمة ،المفتاح التي تمثل ايقاعياً ثلاث ضربات عالية ومدوية ،وكاننا امام ضربات في سمفونية لبتهوفن :

"ودغدغت صمت العصافير على الشجر

انشودة المطر

مطر..

مطر..

مطر .. "

وهكذا تبدأ القصيدة بالاستعداد والنهوض والتحدي من خلال تفجير كل القوى الكامنة او الصامتة في النفس الانسانية وفي الطبيعة ، حيث تبدأ الحركة الرابعة لتتحرك ضمن نسق سردي عند الطفل / الشاعر الذي يسأل عن امه التي ذهبت بلا عودة :

" كأن طفلا بات يهذي قبل ان ينام

بأن أمه – التي افاق منذ عام

فلم يجدها ، ثم حين لح في السؤال قالوا له :
بعد غد تعود "

وبعد ان يكتمل مشهد البنية السردية يوسع الشاعر فضاء القصيدة مرة اخرى بصورة افقية في الحركة الخامسة من خلال توظيف " كأن " التي اصبحت بالنسبة للشاعر اداة لفتح صفحات مطوية من سفر التجربة الشعرية :

" كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ..

مطر .. "

هاهي " كأن " تؤسس لصورة خليجية وربما من صور احوار جنوب العراق حيث الصياد الحزين يجمع شباكة ويلعن المياه والقدر وهو يندب حظه الذي لم يواته ، لتطل لأزمة القصيدة / المفتاح واعني بها " مطر " مرتين وكأنها القرار في لحن موسيقي متناوب .
وبعد ان غابت مؤقتا صورة الحبيبة في الحركات الاربع الماضية تعود ثانية في الحركة السادسة ، ليس على مستوى الوصف الحسي ، بل من خلال استدعائها للمشاركة الوجدانية والروحية والفكرية ، وكأن الشاعر يرغب في ان يضمها الى القوى التي تدعم مشروعة التغيير، الذي مهد له بصورة المعاناة والجدب :

" اتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح ؟

بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجياح ،

كالحب كالأطفال ، كالموتى هو المطر "

هنا يهيمن المطر على مجموعة من اللوحات السالبة ، والمتناقضة احيانا لكنها تفتح على افق آخر في البيت الاخير :

" كالحب ، كالاطفال ، كالموتى هو المطر "

ليقلب معادلة الاسود والابيض ، والظل والضوء في تعالق بين الذات والموضوع ويمهد للحركة السابعة التي تحتتم فيها الحبيبة حضورها الحسي ، لكنها تظل متواصلة على مستوى الخطاب :

" ومقلتناك بي تطيفان مع المطر "

وعبر امواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمخار

كأنها تههم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار"

في هذه الحركة يراكم الشاعر كل عناصر التمرد والتفجر لتحقيق حلم التغيير، زاده مقلتنا الحبيبة ،وزواده سواحل العراق التي كأنها تههم بالشروق. وتكشف الحركة الثامنة عن تصعيد جديد من خلال التحول من الوصف وبناء المشاهد الى النداء بما فيه من قوة وانفعال وتطلع مخاطبا الخليج هذه المرة :

"اصيح بالخليج : ياخليج

ياواهب اللؤلؤ، والمخار، والردى

فيرجع الصدى

كانه النشيج

ياخليج

يا واهب المخار والردى"

لكن الشاعر لا يستسلم ، وهو لا يجد استجابة لندائه سوى الصدى ، فيحضر حواسه السمعية من خلال الفعل «اسمع» ليلتقط نبض الحياة في العراق وما يدخره رعود وتمرد وعنفوان في مشهد فاصل بين الوصف والتأمل وبين لحظة التفجر والوعد بالنهوض، وهو ماتشغله الحركة التاسعة بمهابة:

"اكاد اسمع العراق يدخر الوعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر."

والشاعر هنا يوظف قصة «ثمود» التي لم يبق لها من اثر في التاريخ كصورة لقوى الطغيان والتسلط والقمع التي ستلقى مصيرها الحتمي «اذا مافض عنها ختمها الرجال ويعمق الشاعر في الحركة العاشرة الصورة السمعية لمعاناة الناس في القرى عبر تكرار الفعل «اسمع» مرتين، والفعل السيכולوجي تنن:

"اكاد اسمع النخيل يشرب المطر
واسمع القرى تنن، والمهاجرين
يصارعون بالمجازيف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين:
مطر...
مطر...
مطر.."

ولكي يؤجج الحماسة ويرر عوامل النهوض والتمرد يحشد في الحركة الحادية عشرة

مظاهر الظلم والمعاناة والتمييز في العراق الذي يعاني من الجوع وتشبع فيه الغربان والجراد
كناية عن المستغلين من الحكام:

وفي العراق جوع

وينشر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر

مطر...مطر

مطر...مطر

مطر" ...

في سلسلة التضادات هذه تظل لازمة المطر ، هي البؤرة المحركة لكل المشاهد السابقة
واللاحقة حيث تكشف الحركة الثانية عشرة عن بنية سردية مستمدة من الذاكرة ومن
الطفولة تحديداً ويكون المطر فيها هو الحاكم:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتلنا -خوف ان نلام -بالمطر

مطر...مطر

مطر" ..

وعلى مشارف الدورة يعيد الشاعر في الحركة الثالثة عشرة توظيف عبارة (وفي العراق
جوع) ولكن على مستوى التعميم والتفريع «ما مر عام والعراق ليس فيه جوع:

ومنذ ان كنا صغاراً ، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام — حين يعشب الثرى نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

هي حسرة الصغار الذي يكتشفون هذه التضادات المخيفة حيث كل عام — حين يعشب الثرى نجوع وهنا يدرك الشاعر انه قد اقام كل الدلالات على ميررات وضرورات التمرد والثورة بعد ان اقام الحجة الجمالية بعد الحجة، فيرفع تدريجياً راية التحدي في الحركة الرابعة عشرة مستنحداً بدموع الجياع والعراة ودماء العبيد التي تراق:

"في كل قطرة من المطر

همراء او صفراء من اجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار. مبسم جديد."

هكذا تتفجر الاسطورة التموزية بالوعد ، اذ تعود دورة الخصب ثانية من كل قطرة تراق من دم العبيد لتعلن عن تطلع عميق :

سيعشب العراق بالمطر :

ويعود الشاعر الى استرجاع مشروعه الشعري ، من خلال التكرار المعنوي احياناً او من خلال التكرار اللفظي الكامل كما سنجد ذلك في تكرار الحركة الرابعة عشرة بالكامل في نهاية القصيدة.

فها هو في الحركة الخامسة عشرة يراجع الحركة التاسعة ، مرة اخرى لتوكيد دائرية البنية الشعرية :

"اصبح بالخليج ، ياخليج

يا واهب اللؤلؤ والحار والردى"

لكنه من خلال التكرار ، يعمد الى التوسع في الصورة وفي الامتداد الافقي :

"فيرجع الصدى

كانه النشيج

ياخليج

ياوهب المحار والردي

وينثر الخليج من هباته الكنثار

على رمال رغوه الاجاج

وما تبقي من عظام بانس غريق".

ويستعيد معنوياً في الحركة السادسة عشرة ما بنته القصيدة في حركتها الحادية عشرة

ولكن على مستوى التصعيد والوعيد:

"وفي العراق الف افعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى"

ويكرر الشاعر في الحركة السابعة عشرة الحركة التاسعة ليغلق دائرة البنية الشعرية وكأنه

يقذف للمرة الاخيرة بـ «بيت القصيدة» المعتمد في القصيدة العربية الكلاسيكية بعد ان

اضاف لها بيتاً واحداً هو

"ويهطل المطر

في كل قطرة من المطر

حمراء او صفراء من اجنة الزهر. "

وتختتم هذه الحركة بالاضافة الجديدة لجملة "ويهطل المطر"

التي تكاد ان تشكل لوحدها الحركة الثامنة عشرة والاخيرة ضربة وامضة و متفجرة تعد

بالحياة والمستقبل ، وتقلب المنظور المتشائم الى منظور متفائل متطلع الى غد اجمل وافضل.

قصيدة انشودة المطر التي كتبها السياب عام 1954 تؤكد اخر على قدرة الشعر الاسهام

في التعبير عن معاناة الانسان وتطلعه الى التغيير لازالة كل عوامل القبح والجوع والقهر،

ومن خلال بنية فنية متنامية ومتصاعدة لتشكيل شهادة لصالح شعراء الحداثة، في خمسينيات القرن الماضي ، وفي مقدمتهم الشاعر بدر شاكر السياب في التزامهم الاخلاقي والجمالي بالانسان والمجتمع والشعب ، من خلال تحذير مشروع الحداثة الشعرية التنويري، وجزره الانساني.

الهوامش:

- 1- أبو ديب ، د. كمال «الرؤى المقنعة» نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1986.
- 2- حسن ، عبدالكريم «الموضوعية البنيوية في شعر السياب» المؤسسة الجامعية ، بيروت ، 1983.
- 3- ثامر ، فاضل «مدارات نقدية : في اشكالية النقد والحداثة والابداع» دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، 1978، ص 211-247.
- 4- المسدي ، د. عبدالسلام ، في جدل الحداثة الشعرية : نموذج المفاصل «مجلة الاقلام» بغداد، 1986. ص 57-68.
- 5- ثامر، فاضل «مدارات نقدية» ص 239-240.
- 6- مفتاح ، د.محمد «تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص» دار التقرير، بيروت 1985، ص 79.
- 7- شارودو ، باتريك «الحجاج بين النظرية والتطبيق» ترجمة ، د.احمد الوردى ، دار الكتاب الجديد، بيروت ، 2009 ص 5.
- 8- الصكر ، د. حاتم « قصائد في الذاكرة : قراءات استعادية في نصوص شعرية » كتاب مجلة دبي الثقافية ، 2011، ص 23.
- 9- السامرائي ، ماجد « رسائل السياب » جمع وتقديم دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، (ط1) 1975. ص 59.
- 10- الظالمي ، د. حامد ناصر» قصيدة انشودة المطر في النقد العربي الحديث «جريدة المدى ، بغداد- الانترنت almadapaper.net
- 11- الخليل ، د. سمير « علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي » دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2008، ص 29-43.
- 12- الخالدي ، د.حاسم حسين سلطان «الخطاب النقدي حول السياب» دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة، بغداد 2007.

- 13- المصدر السابق ، ص 184-187.
- 14- ادونيس « زمن الشعر » «دار العودة»، بيروت ، 1972، ص 93.
- 15- حافظ ، صبري « التناص وتحولات الشكل في بنية الشكل عند بدر شاكر السياب » شبكة قامات qamat.gov
- 16- الناصر ، ياسين « شعرية الماء» دار سرمد ، السليمانية ، العراق ، 2012 ص 20-47.
- 17- الجيوسي ، د. سلمى الخضراء « الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث » ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2001 ، ص 750.
- 18- المصدر السابق ، ص 746-747.
- 19- الجيوسي ، د. سلمى الخضراء « السياب والتجديدات الشعرية » نقلا عن موقع قامات qamat.org الذي نقله عن مجلة نزوى «العمانية.
- 20- عباس ، د. احسان « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » عالم المعرفة «، الكويت 1978، ص 165.
- 21- اليوسفي ، محمد لطفي «في بنية الشعر العربي المعاصر» مرآة للنشر ، تونس . 1985.
- 22- المصدر السابق ، ص 33-36.
- 23- الصكر، د. حاتم - مصدر سابق 24-25.
- 24- الجيوسي ، د. سلمى الخضراء «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» ص 738-739..
- 25- مفتاح ، د. محمد «دينامية النص» منشورات «المركز الثقافي العربي» بيروت، ص 106.
- 26- الكتاب المقدس ، نشيد الانشاء «الكتاب المقدس» الاصحاح الاول.
- 27- السياب ، بدر شاكر ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، 1971، ص 474.
- جميع الاقتباسات من القصيدة تعتمد على هذه الطبعة .



عراق الحداثة الشعرية الستينية في العراق
(فاضل العزاوي)



لا يمكن فهم تجربة الشاعر العراقي فاضل العزاوي
الشعرية والإبداعية الشاملة بمعزل عن مجموعة من
الموجهات القرائية السياقية والنصية، الموضوعية
والذاتية التي أسهمت في صياغة رؤيته الشعرية
الكلية .

وفي المرتبة الأولى تأتي مسألة ارتباط الشاعر بتجربة جيل الستينات في العراق الذي جاء
في أعقاب أول تجربة للحدائثة الشعرية الخمسينية، تمثلت بتجارب بدر شاكر السياب ونازك
الملائكة وعبد الوهاب البياتي . وفي قلب هذه القضية الدور الشخصي الذي نهض به
الشاعر في التبشير بالموجة الحدائثة الجديدة وقيامه شخصياً بكتابة أهم ما نيفستو شعري في
تاريخ العراق الثقافي هو "البيان الشعري"⁽¹⁾ الذي وقعه أربعة من شعراء الستينات البارزين
آنذاك .

والى جانب هذا الموجه ، لا بد وان نأخذ بنظر الاعتبار ثراء التجربة الروائية للشاعر والتي
تزامنت مع نضج الحدائثة الشعرية ، ونشير بشكل خاص إلى روايته المبكرة الجريئة "
مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة"⁽²⁾ الصادرة عام 1969 ، والتي وصفها الشاعر في الغلاف
الأخير بأنها "قصيدة مخترع شرير" ، كما أكد على تداخل الأجناس في الرواية بقوله في
التمهيد القصير الذي كتبه للرواية : "وتصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلمًا ولوحةً
وموسيقى في الوقت ذاته دون ان تعني ذلك."⁽³⁾

والعنصر الثالث المهم في فهم تجربة الشاعر يتمثل في تربيته الاجتماعية والثقافية والمؤثرات الفكرية والسياسية والأدبية التي شكلت وعيه الشعري والأدبي والثقافي ، فالشاعر من مواليد مدينة كركوك عام 1940 ، وهي مدينة عراقية عرفت باحترامها للتنوع الأثني واللغوي والديني وانفتاحها على الآخر ، وتأثرها بوجود شركات النفط الأجنبية التي ساهمت في إشاعة اللغة الانكليزية . لذا تربى الشاعر في مثل هذا الجو القائم على الانفتاح على الآخر والإيمان بقيم التسامح واحترام الثقافات الأخرى التي أصبحت جزءاً من ثقافته ووعيه . ويرتبط ذلك أيضاً بتربيته الدراسية والسياسية . فبعد ان أكمل دراسته الثانوية في كركوك انتقل إلى بغداد لإكمال دراسته الجامعية طالباً في قسم اللغة الانكليزية في كلية التربية (دار المعلمين العالية سابقاً) ، وقد ساعده ذلك على تطوير رصيده اللغوي ، الذي كانت له بدايات سابقة من احتكاكه بأبناء مدينته ، فأفاد إلى حد كبير من قراءاته باللغة الانكليزية واطلاعه على كتابات شعراء الحداثة في الآداب الانكليزية والأمريكية والفرنسية ، وهو موجه مهم من موجات الحداثة الستينية ، مثلما كان المؤثر الأجنبي - سواء من خلال الترجمة أو الاطلاع المباشر على اللغة الأجنبية عنصراً حاسماً في تفجير وبلورة منحى الحداثة الشعرية الخمسينية . وان كنا نرى ان اقتصار المؤثر الأجنبي على شعراء الخمسينات كان مقتزناً أساساً بشعراء الرومانسية الانكليزية وببدايات حركة الحداثة الشعرية التي مثلتها تجربة ت . س . اليوت وعزرا باوند واديث ستويل وغيرهم . ولم ينتبه شعراء الخمسينات لشعراء الحداثة الفرنسية أمثال بودلير أو رامبو كما لم يتوقفوا أمام المنحى الحدائي الديمقراطي الذي مثلته تجربة الشاعر الأمريكي وولت وتمن في ديوانه " أوراق العشب " (4) أو تجربة شعراء الغضب في الأدبين الأمريكي والانكليزي ، وبشكل خاص تأثير شعراء مدرسة البيتنكس التي مثلتها تجارب الن غنبرغ وفرلنغهيبي ، و غريغوري كورسو في الشعر في خمسينات القرن الماضي والتي كان لها تأثير كبير على حركة الحداثة الشعرية في الستينات .

ولا يمكن إسقاط جانب مهم في ثقافة الشاعر وتربيته ، يتمثل في انتمائه المبكر إلى اليسار العراقي المنظم وأيمانه بقيم العدالة الاجتماعية ومسؤوليته المثقف العراقي في إحداث مجتمعه . وكانت للشاعر تجربة حصبة في هذا المجال. اذ اعتقل بعد انقلاب الثامن من شباط 1963 الفاشي ، واقتيد - مع المئات من الأدباء والمثقفين - إلى السجون والمعتقلات ، حيث أمضى فترة من الزمن في سجن بغداد المركزي (الموقف العام) وتحديدًا في القلعة " الخامسة " (5) التي كتب عنها رواية بهذا الاسم كما أمضى فترة أطول في سجن الحلة . وربما 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 السيتيني 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 طريقتاً جديداً نحو حدائث من طراز جديد ، ربما كان " البيان الشعري " صوتاً لها. إلا ان هذا الصوت الصاحب المتمرد راح بمرور الزمن يميل إلى الهدوء والاستقرار والى التصالح الجزئي مع العالم الخارجي ، وخاصة منذ نهاية السبعينات وبعد ما غادر الشاعر العراق ليعيش في المنفى وتحديدًا في ألمانيا منذ العام 1977 وحتى اليوم .

وبسبب اشتباك عناصر ومستويات وصفحات الشاعر الإبداعية المختلفة ، يتعين على الناقد ان يدرس المتن النصي والإبداعي للشاعر في كليته لوجود مشتركات تعبيرية وبنوية ورؤيوية متقاربة .

ولذا فانا في قراءتي لتجربة فاضل العزاوي الشعرية اتفق مع الشاعر المغربي محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة بنوية تكوينية" (5) الذي يدعو إلى

اعتماد المتن الشعري الكلي للشاعر أو لمنحى شعري معين ، وعدم الاقتصار على نص شعري مفرد بعينه .

ان 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 وتداخل في متنه الشعري الشامل ، والى حد ما في تجربته الروائية أيضاً.

كان فاضل العزاوي في اوج الحدائة الشعرية الستينية مثل قبلة متفجرة ، تقذف حممها في جميع الاتجاهات ، وتطلق العنان للمخيلة لكي تشاكس كل ما هو تقليدي أو نسقي أو ثابت . فهو يؤمن - وبشكل خاص في كتاباته المبكرة - بلون من الكتابة الأوتوماتيكية التي تفيد من المدارس السريالية والدادائية والمستقبلية ومن تجارب مدرسة (البيتنكس) في الشعر الأمريكي بشكل خاص . ولذا فقد كان الشاعر قلما يتقصد التحكم في سيل الكلمات والصور والتراكيب التي يطلقها ، وخاصة في بواكير تجربته الستينية : فتبدو، نتيجة ذلك ، الاستعارات والتشبيهات والمجازات والصور متباعدة الأطراف ومفاجئة وصادمة ، وغريبة أحياناً ، لكنها تنجح في النهاية ، في ان تخلق مناخاً شعرياً فوضوياً متمرداً ، لا يخلو من الضجيج والصخب واللامعني أحياناً ، وان لاحظت ان الشاعر عاد ، ربما منذ منتصف السبعينات إلى ضبط إيقاع الانفلات والتفجر نسبياً في محاولة لتوجيهه نحو أهداف فنية وتعبيرية موجهة ومنظمة لتحقيق رسالة شعرية محددة ، فيها الشيء الكثير من المنطقية والمعقولية ، بخلاف المرحلة السابقة التي اتسمت بالتفجر شبه العفوي والتلقائي للكلمات والمرئيات دونما رابط منطقي أو عقلي أو بنيوي من خلال الانثيال الأوتوماتيكي للألفاظ .

لقد شكلت تجربة فاضل العزاوي المبكرة ، بما لها وما عليها ، منحىً شعرياً متميزاً ، ربما ميّز ، بعض الوقت ، تجربته عن بقية مجابليه وإقرانه من شعراء الستينات ، بوصفه تجريبياً ومتمرداً ورافضاً ، ومدمراً لكل القيم الفكرية والأعراف الفنية والأدبية والاجتماعية والسياسية وحيث لي ، لحظة ما ، ان قيمة فاضل العزاوي الشعرية ، لا تزيد عن كونه

مباشراً باتجاه شعري حدائثي جديد وبوصفه صاحب "البيان الشعري"، وكادت أقارن دوره بدور الشاعر الأمريكي تي. ي. (هيوم) المؤسس الحقيقي للمدرسة التصويرية (الایماجية)⁽⁶⁾ في الشعر الأمريكي في الفترة 1912-1917 الذي لم يكتب الا بضعة قصائد لا تتجاوز العشرين قصيدة ، لكنه أصبح مباشراً وممثلاً لمنحى جديد في التعامل مع الصورة الشعرية تأثر بها كبار شعراء العصر آنذاك ومنهم البيوت وأزرا باوند وإيمي لويل. لكن قراءة لاحقة ومتأنية للتجربة الكلية لمن الشاعر ، وبشكل خاص منذ صدوره " الأعمال الشعرية " ⁽⁷⁾ للشاعر في جزئين عام 2007 دفعتني إلى إعادة النظر في هذا الحكم والاعتراف بثناء تجربة الشاعر وتنوعها وحيويتها ، والنظر اليه بوصفه واحداً من كبار شعراء الحداثة الشعرية العربية فضلاً عن تجربته الروائية الخصبه التي تتصادى ومنظوره الشعري والفلسفي ، ولذا فنحن بحاجة إلى إعادة فحص وتقييم هذه التجربة ، التي تحسب للشعر العراقي ، مثلما تحسب للشعر العربي الحديث .

وخلافاً للمفهوم الشائع المبكر عن فاضل العزاوي الذي كان ينظر إليه بوصفه شاعر "موضة" طارئة ومؤقتة ، ولا يعنى الا بالهم النرجسي والذاتي والجمالي وبنزعة تدميرية وعدمية عمياء ، فقد كان فاضل العزاوي شاعراً إنسانياً وكونياً كبيراً ، تجدد في تجربته الشعرية ملامسة مباشرة للوجع الإنساني في مختلف اشكاله وتنوعاته ، وربما وظف الشاعر لوناً من الكوميديا السوداء ، وهو يقدم عوالمه المنتهكة والمسحوقة ، انسانياً ، لكنه ظل قريباً من المحنة الانسانية والكونية، بكل ابعادها وشمولها ، في رفض الاستبداد والشمولية، وظل صادقاً في التطلع نحو عالم الحرية والبراءة ، لذا تجاوب مع حركات الطلاب عام 1968 ، ومع كل النضالات الجماهيرية في العراق والوطن العربي وفي العالم ، ومنها التعاطف مع الانتفاضة المسلحة في احوار جنوب العراق فضلاً عن تضامنه مع القضية الفلسطينية ومشروعات الكفاح المسلح التي مثلتها تجربة جيفارا التي اهتمت شبان وكتاب وفناني العالم آنذاك .

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 التالية :

- 1- التحلي الجزئي أو الكامل عن القافية .
- 2- الابتعاد عن الغنائية الخارجية التطريية للأبيات المنفردة في القصيدة لصالح غنائية داخلية ، تنبثق من النص كله .
- 3- استخدام محور عدة داخل القصيدة الواحدة .
- 4- المزج بين الشعر الموزون والنثر .
- 5- كتابة شعر موزون على شكل مقاطع ، لا أبيات ، ضمن ايقاع 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 تستخدم 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 : قصيدة اللاقصيدة ، أو النص المفتوح .⁽⁸⁾

وتبرز أهمية هذا التوصيف للقصيدة الستينية عند فحص تجربة الشاعر فاضل العزاوي نفسه ، حيث نجد هذا النزوع القوي لتطبيق هذا البرنامج الشعري والنقدي والفلسفي على تجربته الشعرية الشاملة . كما حاول الشاعر ان يستنبط بعض ملامح اللغة الشعرية لشعراء الستينات فأشار إلى جملة خصائص ، منها ان كل جملة شعرية في هذه اللغة مشحونة بالمعنى كبديل عن اللغة الإنشائية التهويمية التي لا تكاد تقول شيئا .⁽⁹⁾ وهذه الخاصية مهمة لانها 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 أشار الشاعر في توصيفه لهذه اللغة انها تختلف عن لغة شعراء حداثة مجلة " شعر " من أمثال ادونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط وانسي الحاج. ويرى الشاعر ان مصدر جدة هذه اللغة في انها " قد تنكرت للحلي البلاغية وترهل العبارة لصالح لغة ملموسة (كونكريتية) ، تمتلك حيوية اللغة اليومية ودقة اللغة العلمية ، كما تتميز أيضاً بتحرير الكلمة والجملة من الظلال المائعة التي تراكمت فوقها مع الزمن ، بحيث أصبحت الكلمة أكثر حيادية ، ولكن ايضاً ذات وهج خاص يلتمع من العلاقة الجديدة التي يكتشفها الشاعر أو الكاتب بينها وبين الكلمات الأخرى . (10)

ونرى الشاعر ، من جهة أخرى ، يؤكد على الجوهر التجريبي في الشعر الستيني ، وربما في كل تجربة شعرية خلاقة ، كما يرتبط ذلك بما يسميه بجوهر الروح الحية للجيل نفسه :
" هذا الانتقال بالكتابة من الانطباع إلى الموقف هو الذي جعل النص الجديد يختلف عن النص القديم بشكله كما برؤياه . وهنا لا بد من معرفة ان التجريبية التي قام عليها النص الستيني كانت التجلي الإبداعي الوحيد الممكن للروح الحية . وفي الواقع فانه 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 . " (11)

وهكذا نجد ان الشاعر فاضل العزاوي يمتلك تصوراً نقدياً كاملاً عن طبيعة القصيدة الستينية وأهدافها وخواصها البنيوية اللسانية والبلاغية وظلالها الفلسفية والكونية ، وهو ما وجد له صدى واضحاً في "البيان الشعري" الذي كتبه الشاعر نفسه ، والذي يمنح فيه الشاعر والقصيدة وظيفة قد تكون رسالة تغييريه وثورية في آن واحد ، تذكرنا بالبيانات الشعرية العالمية ومنها البيان المستقبلي الايطالي وبيان اندريه بريتون السريالي (12). لقد كان الشاعر واضحاً عندما قال:

"لقد آن للقصيدة العربية ان تغير العالم ، من خلال نفس أضاليل الماضي والحاضر ، وإعادة تركيب العالم، داخل رؤيا شعرية جديدة. لقد آن للقصيدة العربية ان تتحدث عن رحلة الإنسان إلى الحقيقة عبر حضور وجدة كل الموجودات في الذهن ، حيث القصيدة آخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي ، المتحرر والمعقد ، الواعي غير المتأكد ، والذاهب إلى غابات عالم لا يمكن معرفة مغزاه أبداً . " (13)

وفي ضوء ذلك يمكن ان نستنتج ان اتجاه الشعر الستيني ، وبشكل خاص تجربة الشاعر فاضل العزاوي، يمثل مرحلة متقدمة من مراحل الحدائة الشعرية العراقية والعربية، تختلف عن مرحلة الحدائة الشعرية الأولى في الخمسينات . وكما سبق لي وان بينت في أكثر من دراسة، كانت الحدائة 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 الحدائة modernity ، إما الحدائة الستينية فتقوم على أساس الانشقاق على الواقع والمجتمع ومحاولة تدميره أو نسفه لبناء عالم جديد. ولذا فهي أقرب إلى مصطلح الحدائانية أو الحدائوية modernism التي تتماهى مع منظور رؤيوي وفلسفي معين أفرزته الحضارة الأوربية واتسم بانشقاق الشاعر عن المجتمع ومحاولته إقامة مملكته بطريقة ذاتية . وهذا ما وجدناه إلى حد كبير في رؤيا الشاعر الستيني الذي حاول تحقيق حلم تغيير الواقع من خلال منحى تدميري شامل ، وبطريقة ذاتية ، وبعيداً عن الاعتراف بقوانين التغيير الاجتماعي ، ولذا بدت نزعة التغيير اقرب ما تكون إلى الملاذ الذاتي ، الذي لا يختلف عن ملاذات الصوفيين والميتافيزيقيين وأصحاب النزعات الجمالية المغلقة . لكننا ، يتعين علينا ان نعترف ان هذه الرؤيا التي وسمت مواقف الكثير من شعراء الحدائة الستينية في البداية ، سرعان ما راحت تكشف عن مواقف اجتماعي وثوري جذري، بعد التخلص من الكثير من الأوهام والأحلام والخيالات الذاتية لإقامة يوتوبيا شعرية على ارض الواقع .

وكما سبق لي وان بينت في دراسة مبكرة عن مفهوم الاجيال الشعرية ونشرتها في كتابي الموسوم "شعر الحداثة : من بنية التماسك إلى فضاء التشظي " إلى انه " مرت بالعراق، وبعدد من البلدان العربية ظروف موضوعية وذاتية قاسية هزت يقين الشاعر الستيني وجعلته ينكفئ نحو الذات ويرفض التصالح مع المجتمع . ويمكن القول ، ان مشروعه لإصلاح هذا المجتمع كان مشروعاً فردياً ، وكان هم الخلاص الفردي – وربما بوسائل صوفية او من خلال إسقاطات سيكولوجية هو المهيمن على الرؤيا الشعرية الشابة. " (14)

ويتزامن مع هذه الرؤيا شبه العبثية ، والنرجسية ، هيمنة النزعة التجريبية على تجربة الشاعر فاضل العزاوي المبكرة ، حتى كانت تبدو وكأنها تجريبية لأجل التحريب لا غير. ويكمن الاستدلال هنا على أربع قصائد قصيرة نشرها الشاعر عام 1966 تحت عنوان "قصائد ميكانيكية" والتي سببت صدمة قوية للقارئ وللمؤسسة الثقافية في حينها . وقد آثر الشاعر ان لا يضمها إلى أي من دواوينه المبكرة ، لكنه أعاد نشرها بشكل ملحق رقم 4 في كتابه "الروح الحية جيل الستينات في العراق في طبعته الأولى الصادرة عام 1997 ، وكانت تحمل عنوان رئيساً هو " السائر قرب خط التماس " وتضم القصائد الأربع التالية :

1- المرأة المسلسلة

2- الطوفان الأخير

3- عيون الأجداد

4- ثكنات الجسد " (15)

لكنني لاحظت ان الشاعر قد أعاد نشر هذه القصائد في إعماله الشعرية الكاملة التي نشرتها له دار الجمل في جزئين عام 2007 ، وبالعنوان الرئيس ذاته ، لكنه آثر ان يجري تعديلات طفيفة على المقطع الثالث ، بإضافة ثمانية أبيات عليه فضلاً عن تغيير عنوانه من "ثكنات الجسد " إلى "ثكنات العصور البالية " (16)

وكان الشاعر قد كتب عن هذه التجربة في العدد المزدوج (4- 5) من مجلة "فراديس " عام 1992، ، والتي كان يحررها الشاعر عبد القادر الجنابي دراسته الموسومة "قصة جيل

الستينات في العراق" والتي أدرج الكثير منها لاحقاً في سيرته الشعرية "الروح الحية : جيل الستينات في العراق". اذ اشار الشاعر إلى انه كان عام 1966 يشرف على الصفحة الأدبية في جريدة الثورة العربية "عندما نشر "قصائد ميكانيكية" والتي أحدثت كما يقول " ضجة كبيرة في الوسط الثقافي ، بسبب لغتها ، ومحاوله المزج بين المعادلات الرياضية والرسم والوزن والنثر مستفيداً من خبرات الكتابة الروائية والسوريالية والاتجاهات الطليعية".⁽¹⁷⁾ وواضح ، كما ألمح الشاعر نفسه ، ان " قصائد ميكانيكية " كانت ثمرة التأثير بالكتابة السريالية والروائية ، فضلاً عن الكتابة الاتوماتيكية التي بشر بها الشاعر بعض الوقت . ففي هذه القصائد الأربع التي يمكن ان تعد بمثابة قصيدة عنقودية تدفق عفوي ، غير منضبط للصور والكلمات والرموز والمرئيات ، ودونما ضابط منطقي أو سردي أحياناً وكأن الشاعر اراد أن يؤكد خاصية المجانية في قصيدة النثر التي بشرت بها الناقدة الفرنسية سوزان برنارد :

"محتلة كتلة العلبة

تحتشد الأجساد في المعادلة ،

ي = 2\1 جذر الابتداء = مسافة العالم " (18)

ويبدو لي ان قيمة هذه القصائد الميكانيكية تتمثل أساساً في صدم ذائقة القارئ التقليدي وخرق الأعراف الأدبية والشعرية السائدة والتبشير بالدور الذي تحققه المخيلة الحرة من ضوابط المنطق والعقل والسلطة . فالشاعر ، كما سبق وأعلن مراراً ، لا يهدف إلى تحقيق معنى معين ، وهو ربما يلتقي مع الكثير من نقاد الحدائث ، ومنهم سوزان برنارد في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا " التي دافعت عن مفهوم " المجانية " في قصيدة النثر ، والذي يعني انتقاء الغائية والمعنى من الكتابة الشعرية ، لأنها كتابة لذاتها . كما تلتقي هذه الفكرة مع ما قاله الشاعر أرشيبالد ماكليش في كتابه " الشعر والتجربة " من ان القصيدة لا تهدف إلى تحقيق معنى معين ، وان هدفها هو " ان تكون " ليس الا .

وكان الشاعر فاضل العزاوي قد أعلن في وقت مبكر في المقدمة التي كتبها لروايته التجريبية المبكرة "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" ان الرواية تتحدث عن نفسها ، بطريقتها الخاصة جداً ، حيث لا تقول شيئاً بالذات. (19)

لكن الشاعر عاد للحديث عن المعنى في الكتابة والشعر في المقدمة التي كتبها للجزء الأول من "الأعمال الشعرية" إلى تحديد أدق لمفهوم المعنى في الشعر أشار فيه إلى زئبقية المعنى :

"وإذ المعنى هو إشارة إلى معنى آخر ، أكثر بعداً وتخفياً ، هذه السرية التي تملكها القصيدة تكاد تكون معادلة لنفس الهندسة السرية التي تتجلى في معمار الكون ، حيث المعنى واللامعنى يشكلان بنية واحدة ، ويكملان بعضهما الآخر ، مثلما الحياة والموت" (20).

وعملياً ، وعند فحص مجمل تجربة الشاعر ، نجد ان المعنى العام لم يكن دائماً غائباً أو زئبقياً ، بل ثمة الكثير من المحددات والمؤشرات اللسانية والبلاغية والأسلوبية التي تقود إلى اكتناه المعنى والدلالة في الكثير من تجارب الشاعر ، ان لم نقل في متنة الشعري الشامل ، ربما عدا بعض استثناءات محدودة مبكرة .

ويمكن ان نلاحظ ان الشاعر يميل إلى طرح معنىً مفتوح ، ربما ليمنح الفرصة لقارئه في الدخول في حوار منتج مع نصوصه الشعرية المفتوحة ، بوصفها نصوصاً كتابية وليست قرائية حسب مفهوم رولان بارت .

إذ يذهب الشاعر إلى إيضاح موقفه هذا بالقول :

"وهنا لا يكون المعنى محددًا ونهائيًا ، والا فسد بعد حين ، مثل أي معنى آخر ، وإنما معنىً مفتوح على معانٍ أخرى بها ، توحى بها القصيدة ، أكثر مما تبوح بها . " (21)

التجربة الشعرية في الستينات التي مثلتها كتابات فاضل العزاوي لم تكن نبتة شيطانية ، بل وليدة واقع اجتماعي وسياسي وثقافي محدد . ويحذرنا الشاعر نفسه من النظر إلى ان الثورة التي أحدثتها جيل الستينات في الكتابة العراقية بوصفها من صنع احدٍ أو مجموعة معينة

بالذات ، رغم أهمية الأدوار التي يلعبها الأفراد . فقد كانت الستينات الثمرة الناضجة لوعي اخطر تجربتين ، مرّ بهما المجتمع العراقي ، تجربة ثورة 14 تموز 1958 ، وانقلاب 8 شباط 1963 . " (22) ، ويقدم الشاعر تحليلاً سوسولوجياً وثقافياً لعوامل تشكل وعي الشاعر الستيني ، حيث يرى ان ثورة تموز وإعلان الجمهورية أوحيا بإمكانية إقامة الفردوس فوق الأرض العراقية" (23) الا ان انقلاب شباط عام 1968 نسف هذا التفاؤل ، ويذهب الشاعر إلى ان الشهور التسعة التي عاشها العراقيون في ظل انقلاب 8 شباط كانت أطول كابوس في حياتهم ، ولكنها حررتهم ، في الوقت ذاته ، من التفاؤلية الساذجة التي سيطرت على أرواحهم ، وبلورت رؤيا جديدة ، لدى الشاعر :

"اتاح غياب السلطة من جهة ، ونهاية الوصاية الإيديولوجية والسياسية والثقافية على المجتمع من جهة أخرى ، المجال أمام المثقفين ليفكروا ، ويكتبوا ، ويدعوا ، بعيداً عن ضغط الخارج ، وهو ضغط مدمر للثقافة ، مهما كانت حجته . " (24).

وسبق لي وان أشرت في أكثر من موضع ، في وقت مبكر إلى ان من عوامل هذا الوعي الفردي الانشقاقي لدى شعراء الستينات هو انهم نضجوا في ظرف سياسي غابت فيه الحركات والأحزاب السياسية العراقية ، وبشكل خاص ، اليسارية التي كان لها تأثير على تجارب الشعراء ووعيهم والتزامهم الاجتماعي ، كما وجدنا ذلك مثلاً في الخمسينات . وقد ادى غياب الرؤيا السياسية إلى نهوض الشاعر الستيني بمهمة التنظير السياسي والاجتماعي والثقافي مائلاً نفسه الحرية الكاملة في التأويل والتفسير والاجتهاد . فكانت هذه الرؤيا الذاتية ، التي تسقط أحياناً في النرجسية والعدمية (النهلستية) ، والتي تقترن بنزوع جذري لتحديث البنى الشعرية والبلاغية والأسلوبية ، هي خلاصة هذا المحاض المعقد والصعب الذي ولد الشاعر الستيني في رحمه .

ويرى فاضل العزوي ان جيل الستينات قد "ولد من الرماد ، بعد ان عاني الانكسار السياسي العام ، ولكنه لم يقع تحت وطأته ، كما يشيع أعداء الحركة . لقد رفض الستينيون الهزيمة وبشروا بثورة لا حدود لها ضد كل ما كانوا يعتبرونه مضاداً للحرية " (25).

ويوحى الشاعر ان جيل الستينات كان جيلاً مهزوماً ، وهذا ما جعله قريباً من جيل البيتنكس في الشعر الأمريكي في الخمسينات التي مثلتها تجارب شعراء أمثال الن غنزرغ ، وفرلنكهيي ، وغريغوري كورسو وغيرهم ، اذ يقول عن ذلك الجيل : "لقد كانوا هنا وهناك جيلاً مهزوماً . فإذا ما كان البيتنكس قد خرجوا من رماد الحروب ، فان الستينيين العراقيين قد خرجوا من رماد الانقلابات والدكتاتوريات العسكرية . " (26)

لقد قال فاضل العزاوي في "البيان الشعري" ما يلي "ان الشاعر هو القصيدة التي يكتبها" (27) وهو بالتأكيد لا ينوي ان يكررا المقولة النقدية الفرنسية القديمة التي كانت تماهي بين الكاتب وأسلوبه "الرجل هو الأسلوب" بل هو يذهب إلى معنى اخر ومغاير :

"من غير الممكن كتابة قصيدة مغايرة لوعي الشاعر . الوعي المسطح والسهل للعالم يوجد قصائد مسطحة وسهلة، إما الوعي المحترق في كل شي فيوجد قصائد ذات وعي أعمق بالإنسان. " (28) وهذا ما يدفعنا إلى النظر إلى التجربة الكلية لفاضل العزاوي بوصفها تعبر عن رؤيا فلسفية واجتماعية وفنية معينة في كل ما كتب من شعر ونثر ، وهو ما يجعلنا نفترض ان رواية الشاعر المبكرة في "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" المبكرة والصادرة عام 1969 كانت جزءاً من رؤيته الشعرية ، ومن متنه الشعري الشامل. كان فاضل العزاوي قد أشار في دراسته المنشورة عام 1992 في مجلة "فراديس" إلى الفضاء المشترك الذي كانت تنطلق منه كتاباته الشعرية والروائية في بدايات تجربته الستينية والتي تنبئ بفكرة تداخل الأجناس الأدبية : " كانت "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" و "قصائد ميكانيكية" محاولة لابتكار نمط أدبي وفني جديد هو بين القصيدة والقصة والرواية والبوستر والفوتوغراف والرسم والمقالة واليوميات والسيناريو ، بل حتى المعادلات الرياضية . " (29)

اذ نكتشف هنا بوضوح وحدة الرؤيا الفنية والنزعة التجريبية التي ينطلق منها في مشروعه الكتابي والذي يجعل من روايته الأولى جزءاً من مشروعه الشعري والإبداعي . فالرواية تكاد ان تكون لوناً من النص المفتوح ، ويمكن ان تضم العشرات من قصائد النثر المستقبلية ، فهي جزء من رؤيا شاعر يفيض على كل ما يكتب .

وعلينا ان نعترف ان رواية " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " ، متقدمة على عصرها ،واعني عصرها الثقافي والأدبي العربي تحديداً - فهي قد أرهصت بالعناصر التغريبية والفظازية ، والاتجاه الميتا سردي (ما وراء الرواية) ، التي ستنتج بصورة أوضح بعد عقود من تجربة الإبداع الروائي العربي .

ولم يكن عبثاً ان يطلق المؤلف على روايته، وتحديداً في غلافها الأخير "قصيدة مخترع شرير"⁽³⁰⁾ ويطلق على فصولها بالأناشيد ، حيث تضم " الرواية ثمانية عشر نشيداً " ، فضلاً عن "الملف العلمي لنظرية المخترع الشرير " ونجد في الرواية انفلاتاً تعبيرياً وأسلوبياً شبه فوضوي ، ذلك ان فاضل العزاوي يكتب روايته التي نشرها عام 1969 هذه ، تماماً ، مثلما يكتب قصائده الميكانيكية المبكرة عام 1966 ، لذا افتقدت الرواية إلى التماسك السردى المطلوب ، والى النضج المطلوب في مثل هذا اللون من الكتابة الروائية . فالفصلان - أو النشيدان - الأول والثاني يفتقدان إلى اية بنية سردية واضحة ، ويكادان ان يكونا مقاطع من قصائد نثر أو نص مفتوح أو سيناريو ، كما نجد ذلك في النشيد الثاني :

" لقطه بعيدة : رجل يعود إلى البحر ويختفي داخل غواصة . شريط مسجل : ليس للحلم سماء العصفور .

لقطة قريية : طقوس مغادرة الباص " (31)

ولا تبدأ ملامح البنية السردية في الرواية بالاتضاح حتى النشيد الثالث ، وان ظلت تنشطى داخل تهويمات شعرية منفلته ، حيث نكتشف ان بطل الرواية - يحمل العشرات الأسماء منها (س) والمخترع الشرير : " كلنا نتشكل في جسد واحد ،مألوف بالنسبة لي ، ويصبح لي الف اسم خارج الزمن وداخله . "

وعبر ملاحظتنا لنمو تشكل شخصية البطل نتوصل إلى انه ينتمي إلى شريحة المثقفين ، وانه اعتقل لسبب يجهله، وهي ثيمة يكررها لاحقاً في روايته الثانية " القلعة الخامسة " ، وحكم عليه بالإعدام ،لكنه ،فجأة يطلق سراحه في اليوم التالي ، تماماً مثل دستويفسكي :ويبدو ان هذه الصدمة مزقت وعيه ودفعته للتحويل إلى وحش شرير وقاتل ، ربما شبيه إلى

حد كبير بوحش رواية " فرانكشتاين " لميري شيللي الصادرة عام 1817 ، حيث نجد إشارات كثيرة إلى ان فرانكشتاين قد انضم إلى الثوار⁽³²⁾، وهكذا يتحول البطل إلى وحش ينتقم من العالم والناس من خلال ابتكار جهاز لتدمير العالم ، وإحالة السكان إلى أنصاب حجرية - ربما هي لعنة ميدوزا في الأساطير الإغريقية - كل هذه الملامح تجعل من رواية فرانكشتاين " نصاً غائباً لمخلوقات فاضل العزوي الجميلة " - وهو تأثر تجلى بشكل أوضح لاحقاً في الرواية العراقية في رواية " فرانكشتاين في بغداد"⁽³³⁾ للروائي احمد سعداوي التي حصلت على المركز الأول في جائزة بوكر للرواية العربية عام 2014 .

وفضلاً عن هذا المنحنى الغرائبي الفنتازي ، الذي يفيد من رواية الخيال العلمي نجد ملامح ميتا سردية في الرواية تشير إلى وعي المؤلف ، وبطله ، بفكرة الكتابة الروائية . ففي " الملف العلمي لنظرية المخترع الشرير " يشير الراوي إلى انه كان يود نشر هذه الأوراق ضمن فصول الرواية ، لولا ان اقتراحاً قدم اليه من قبل احد الأصدقاء يشير إلى ان مثل هذا العمل قد يعيظ الشبح أكثر مما ينبغي ، ويسئ إلى الوحدة العامة للرواية . " (34)

كما نجد إشارة ميتا سردية أخرى مهمة عندما يتساءل بعض المتفرجين فيما اذا كان القاضي سيعود ام لا ، يقول المؤلف هو حر في تصرفاته.⁽³⁵⁾ كما يكشف الراوي في النشيد الثالث عشر " عن طبيعة علاقته بشخص الرواية :

" انني لا اعرف حتى الأشخاص الذين أتعامل معهم في روايتي . انهم أناس يخرجون ويغيبون " (36) وهذا المنحنى يذكرنا بالكثير من الأعمال الميتا سردية منها رواية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " للكاتب المسرحي الايطالي لويجي بيرانديللو .

وتتطوي الرواية ، من جانب آخر ، على بنية دائرية ، حيث يبدأ " النشيد الاول بمقطع وصفي ، اقرب ما يكون إلى قصيدة نثر حديثة . " الليل المتألق كالفراشات يهبط فوق الغابات الجديدة . " (37)

ويعود هذا المقطع ليختم الرواية ويؤطرها في الفصل الأخير " النشيد الثامن عشر " ، ولكن مع إضافة سطر جديد فقط ، يكشف عن موت الراوي /الشبح الذي قرر الانتحار

لكي يفوت الفرصة على المهاجمين الذين كانوا يزحفون نحوه على الانتصار عليه وقتله .
وهذه الإضافة هي :

"لم يفكر الشبح في شيء ، لانه لم يكن موجوداً هذه المرة . " (38) ومن الواضح ان هذا السرد لا ينتمي إلى الرواي / البطل ، وانما إلى الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف .
وتجدر الإشارة هنا - واذكرها للتاريخ - إلى اني سبق وان درست هذه الرواية في دراسة مبكرة تحت عنوان " وهم البحث عن الحرية في عالم ينتفي فيه الآخرون " نشرت لأول مرة في مجلة " الأجيال " التي كانت تصدرها آنذاك نقابة المعلمين عام 1970، أي بعد اقل من عام على صدور الرواية ، وقد أعدت نشر دراستي تلك في كتابي النقدي " معالم جديدة في ادبنا المعاصر " الصادر عام 1975 ، وأشارت فيها إلى ان الشخصيات المختلفة التي يرتدي البطل أقنعتها المختلفة ، تكسب الشخصية الرئيسية أوجهها المعقدة الفريدة ، كما أشرت إلى ان شخصية البطل تنحو منحى وحشياً وسادياً مما يجعلها قريبة من شخصية فرانكشتاين . (40) لكن علي ان اعترف الآن ، أي بعد مضي أكثر من ست وأربعين سنة ، اني لم أكن آنذاك متعاطفاً بما يكفي مع تلك الرواية ، ولم اكتشف الكثير من عناصرها الفنطازية والميتاسردية وتحولها إلى نص كتابي مفتوح وارتباطها العضوي بمشروع الشاعر السيني ، على الرغم من انها كانت لا تخلو من مظاهر المراهقة الفنية والتجريبية التي لم تنضح بعد لتقديم رواية ناضجة للمؤلف مثل روايته " أحر الملائكة " و " الأسلاف " .
لقد مثلت رواية " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " مفصلاً مهمام في تجربة الشاعر ووعيه ، ولذا فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً برؤيا الشاعر الإبداعية في بداياته التجريبية المتطرفة في الستينات ، وهو ما سبق لي وان أشرتّه عام 1970 في دراستي السابقة للرواية :
"فاضل العزاوي شاعر مولع إلى درجة كبيرة بالاستسلام لانشيالات وتدايعات اللاوعي وإغراء الكتابة الاوتوما تيكية والصورة السريالية . ولذا نستطيع معاملة هذه القيم الفلسفية كنوع من التدايعات اللفظية والفكرية الحرة ، اقتضتها طبيعة الرواية ووضع الروائي / الشاعر خلال عملية الخلق الفني . " (41)

ربما مثل هذا المناخ التجريبي المبكر ، الفضاء الذي نضجت فيه تجربة الشاعر في الستينات وراحت تستقر تدريجياً ، وتتخلص ن الكثير من مظاهر المراهقة التجريبية تلك في العقود الخمسة اللاحقة ، لنجد خطاباً شعرياً حديثاً أكثر استقراراً وتوازناً ، وان كان لا يخلو من جموح الشاعر الستيني وعنفه وتمرده ، وهو ما يكسب شعر فاضل العزاوي - وبشكل أدق متنه الشعري هذه الخصوصية التي ميزته خلال هذه الفترة الطويلة عن أقرانه الشعراء الستينيين من موقعي " البيان الشعري " وغيرهم .

ولكي نفهم بشكل موضوعي مسيرة الشاعر ، يتعين لنا ان نتوقف أمام أهم محطاته الشعرية التي مثلتها دواوينه العديدة التي جمعها عام 2007 في " الأعمال الشعرية " في جزئين تزيد صفحاتهما عن تسعمائة وخمسين صفحة ، ولا بد للناقد ان يتوقف قليلاً امام محطة التكوين الأولى التي مثلتها قصائد ديوانه الأول " سلاماً أيتها الموجة ، سلاماً ايها البحر " والذي يضم قصائد الشاعر المبكرة خلال عقد الستينات .

وتحتل قصيدته الأولى في هذا الديوان " ها انذا اصرخ في شوارع الجزيرة العربية " (42) والمؤرخة في عام 1969 أهمية خاصة لأنها تمثل مرحلة مهمة من مراحل الرؤيا الشعرية لدى الشاعر تقترن بعدد غير قليل من قصائد الديوان . وهذه القصيدة هي ليست اولى 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 يكثر أحياناً بالتفعيلة ، وهو نمط قريب من قصيدة النثر : "جزري مقفلة ، غابات تغرق في الماء . أنا العاشق ، يا وطني ، اكتب فوق الموجة حيي." (43) ونجد في هذه القصيدة تراكمًا لمراثيات وتفاصيل حسية ، مثل أجزاء الفسيفساء تشكل عبر التجاور يطل عبرها صوت (أنا) الشاعر المتمرد والرسولي معاً ، حيث يجتتم في نهاية القصيدة دعوته الرسالية بالثورة وبناء عاصمة أخرى للعالم : "لنؤلف جيش العودة ، حيث نقاتل في صف المنسيين وبنى عاصمة أخرى للعالم" (44) وتكاد تشكل القصيدة التالية " لنخرج إلى الشوارع " المكتوبة عام 1968 امتداداً طبيعياً لهذه

القصيدة ، ويتحدث فيها الشاعر عن مأساة جيله ، في أجواء تذكرنا إلى حد كبير بقصيدة
"عواء" للشاعر الأمريكي الن غنبرغ احد ابرز شعراء البتينكس في الخمسينات :

ها انذا اسقط في فخ الأحلام ،

ها انذا اسقط في جيلي " (45)

وتحفل هذه القصيدة ، مثل اغلب قصائده بمستويات مختلفة من انساق التوازي والتكرار ،
وبشكل خاص الاستهلاكي منه وهي صفة نجدها بشكل خاص في الكثير من قصائد
الشاعر الأمريكي والت وثمان في ديوانه " أوراق العشب " والتي أفاد منها الشاعر بشكل
خاص .

وتلتحم ضمن الرؤيا الشعرية قصائد أخرى للشاعر منها "كاتدرائية العصفير" التي
لفتت اليه الأنظار عند نشرها عام 1969 حيث التداخل السوريالي بين الازمنة والامكنة :
"سائراً بين يثرب والقدس ، الساعة 3 مساءً قبل 1876 عاما وقفت أمام كاتدرائية
للعصفير . " وتختلط نزعة التمرد العبثي هنا بنزعة ثورية وتمرديّة عنيفة ، ويعود فيها الشاعر
لمخاطبة الجزيرة العربية ، في نداء لا يخلو من التفجع :

" أيتها المقيدة بالقصائد ،

يا حديقة العالم ، يا كتاب الخير والشر ،

الجميع يجنونك

الجميع يكرهونك. " (47)

وتكاد القصيدة التي يحمل الديوان الأول اسمها وهي "سلاماً أيتها الموجهة" المكتوبة عام
1971 ان تكون ذروة هذه الرؤيا الشعرية والتي يعود فيها الشاعر لثناء جيله :

"هل يمكنني اللحظة ان اجلس في زاوية من حان

لأنادي جيلي ؟

اقتربوا مني ، اقتربوا مني ،

شكراً ، هذا يكفي . " (48)

ويختتم الشاعر القصيدة بدعوة أخرى للتمرد والغضب والثورة :

"فتعالوا ، يافقراء الأرض ، تعالوا

وكلوا من جسدي الجوع

وكلوا من جسدي الموعود

فانا اولت مصيري للجوع ،

وعبرت ظلام العالم جندياً في جيش المنسيين ."(49)

يعتمد الشاعر في قصائد هذه المرحلة مجموعة من الإنساق والبنى والصيغ الأسلوبية منها الإفادة من انساق التوازي والتكرار بمختلف أنواعه . فهو يكرر ، مثلاً كلمة (أعطونا) أكثر من عشر مرات في جملة استهلاكية مكررة

" أعطونا أوطانا دون عيوب

أعطونا أسئلة الحروب

لم ترجحها . "(50)

كما يوظف كلمة (في) أكثر من عشر مرات متوالية :

"ثمة إسفار في الروح وأخرى في الرأس

وأنا اقتلعوا روحي

في معركة الكوفة " (51)

كما تتكرر سلسلة من الجمل الاستفهامية المبدوءة بـ (هل) :

"هل تعرف كيف يموت الشعراء ؟

هل تشبع حين نجوع ؟ " (52)

لا شك ان هذه الأنساق تغني البيئة الإيقاعية للقصيدة كما انها تكشف عن بنية دلالية من خلال التوكيد والتكرار . وبعد هذه القصائد الأربع ، الطويلة نسبياً ، تأتي مجموعة من القصائد المكتوبة قبل هذا التاريخ ، منها على سبيل المثال قصيدة بصرية أو كونكرتية هي "

القصيدة التي تأكل نفسها " والتي طبعت بطريقة تأكل فيها القصيدة نفسها حتى تنتهي بكلمة واحدة فقط ، وهي لا تعدو ان تكون لعبة شعرية ولغوية ومحاولة في التجريب وجدنا لها ، من قبل ، مثيلاً في الشعر الفرنسي . كما نجد القصائد الأربع التي سبق له وان نشرها تحت عنوان " قصائد ميكانيكية عام 1966 واثارت في حينها ضجة كبيرة .

وقد اعاد الشاعر نشر هذه القصائد لأول مرة ، كما اشرفنا سابقاً ، ضمن ملاحق في كتاب " الروح الحية " لكننا لاحظنا ان الشاعر في (الاعمال الشعرية) قد أضاف عددا من المقاطع إلى القصيدة الأخيرة " كما رفع اسم "قصائد ميكانيكية " ، وكان يفضل بقاء هذه التسمية ، لأنها أصبحت جزءاً من التاريخ (53) وكانت قيمة معظم هذه القصائد القصيرة للإثارة ولتحقيق الصدمة وتأكيد التمرد والخروج على المؤلف ، وهي تكاد ان تكون " تمارين " كتابية وشعرية لما سيأتي لاحقاً في السبعينات وما بعدها من عقود .

لكن قصيدة " مهنة السيد لوقا " تبدو أكثر نضجا ، مع انها كتبت في عام 1965 ، وهي كما نجيل لي تعتمد على بنية قصيدة " أغنية حب لروفرود " لاليوت حيث نجد تراكماً لمجموعة من المشاهد المنفصلة ، المتباعدة في الغالب ، والتي توثق مناخ القصيدة تمهيداً لدخول صوت الشاعر "انا " ليضفي دلالة على هذا المناخ الشعري :

" انهض في هذا المنفى

خارج شارات الحرفة

اجلد وجه الشعراء " (54)

ومن تجارب الشاعر المبكرة المتميزة ديوان " الشجرة الشرقية " المكتوب بين عامي 1974 ، 1975 ، أي كتب بعد ان هدأت قليلا الموجة الستينية واتخذت مسارات أكثر انضباطاً ومنطقية ، كما بدأ خلال السبعينات جيل شعري شاب جديد كان يحاول ان يرسخ موقعه بين عملاقين : جيل الخمسينات وجيل السبعينات متكنا أساساً على خفوت النبرة العالية والغاضبة وملامسة تفاصيل الحياة اليومية من خلال اعتماد بنية قصيدة الحياة اليومية الأليفة .

في مثل هذا الجو ظهر ديوان فاضل العزاوي، فأثار اهتمام الشعراء والنقاد، لكن ليس بالدرجة التي كان يثيرها في نهاية الستينات ومطلع السبعينات وتحديداً خلال فترة صدور " البيان الشعري " ومجلة " شعر 69 "، ربما لحدوث تغير جزئي في الحساسية الفنية، فضلاً عن عوامل موضوعية سياقية وسياسية تتعلق بتشديد قبضة النظام الكتاتوري آنذاك على الثقافة والمثقفين.

يتملك الديوان بنية فيها الكثير من التماسك والانضباط والتخطيط ويضم واحدا وخمسين قصيدة - فالديوان مثلاً يستهل بقصيدة "اسماها الخاتمة" وهو توزيع يدل على التنظيم القصدي لبنية البداية والنهاية .

والديوان في رأبي هو قصيدة واحدة - ربما مقطعية - ضمت واحداً وخمسين حبة أو مقطعاً يربطها خيط سري غير مرئي من خلال وحدة التجربة والثيمة والبنية والدلالة . فالديوان عملية بحث عن الحقيقة، والإنسان، والحرية، من خلال قصيدة قناع حيث تقدم التجربة من خلال رؤية قناع عبد الله، عبر ضمير المتكلم (أنا) في الغالب مع "عدول" لغوي ونحوي نحو ضميري والمخاطب، بالفتح، والغيبة (هو) في بعض القصائد ذات الطابع المونولوجي أو الوصفي، فضلاً عن قصائد حوارية أخرى. والشاعر هنا، كما هو واضح يتقمص قناع عبد الله في بحثه الطويل عن الإنسان والحرية والحقيقة، وهو بحث يذكرنا بالفكر اليوناني (ديوجين) الذي يحمل فانوساً إثناء النهار لبحث عن الحقيقة والإنسان .

في الديوان لغة شعرية ورؤيا فلسفية وتجربة إنسانية فيها الكثير من المشتركات، مما يجعل الديوان بحق قصيدة واحدة منسجمة .

فألم الفلسفي مهيمن على التجربة الشعرية التي تذكرنا في جوانب منها بتجربة نيتشة في " هكذا تكلم زرادشت " . فثمة هم كوني وانطولوجي، شبه ميتافيزيقي، عن معنى الوجود، والعدم والجوهر الإنساني الذي لا يمكن الإمساك به .

والديوان / 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 قناعة عبد الله يخوض تجربة حياتية عبر العصور والأمكنة ، مكتسباً في رحلته المزيد من الخبرات الإنسانية والكونية .

ولذا فالديوان/القصيدة هو أيضاً شكل من أشكال السيرة الذاتية الاوتوبيوغرافية التي تتعري فيها ذات الشاعر خطوة، خطوة. ففي القصيدة الاستهلالية " الفاتحة " يعرف عبد الله نفسه، بوصفه ليس كائناً استثنائياً ، فهو كائن اعتيادي لا يتقن غير الشعر :

" اعرف اني لست أميراً من نجد أو ملكاً من بابل

لست نبياً يمشي فوق الماء

أو يضع في فرن الحداد مفاتيح خزانات الحكمة

اعرف اني رجل مثل ملايين المارين على العالم " (55)

من الواضح ان هذا النص الذي يستهل به الشاعر تجربته الشخصية الخصبية فيه الكثير من التناسبات والإحالات والرموز الميثولوجية والشعرية منها تناص مع قصيدة اليوت " أغنية حب لألفريد بروفروك "والتي يقول فيها " كلا لست الأمير هاملت ، ولم يكتب لي ان أكون كذلك " (56)

ويبدو ان تأثير اليوت على تجربة الشاعر كان كبيراً ، حيث يعود في العديد من قصائده إلى حوار مع أجواء اليوت ، وفي إحدى قصائده يدعو الشاعر ت .س .اليوت إلى القيام بجولة شبيهة بجولة ألفريد بروفروك .

في قصيدة " في شوارع مقفرة مع بروفروك " من ديوان " أعراب تحت سماء غربية "

"دعنا نذهب يا T.S Eliot نحن الاثني

حيث يحك الليل الأسود ظهره بأظافره الطويلة . (57)

والقصيدة تكاد ان تكون معارضة ، لقصيدة البيوت وحوار فلسفي بين رؤيتين وموقفين من الحياة والعالم ، لكن فاضل العزاوي يبدو في النهاية أكثر تفاؤلاً من البيوت ، لأنه يعلن ثقته من ان كل شيء سيؤول إلى الخير :

"منفانا بعيد وعميق كالنهر

لكن لن نغرق أبداً

وأتيقن من ان كل شيء سيؤول في النهاية إلى الخير

والوردة وحدها ستكون الربيع كله

متحدة بالنار. " (58)

وبعد ان يعلن عبد الله ان هدفه ان يكتب إحزان الإنسان :

" ولأنني لا أتقن غير الأشعار

جئت أعاني الإنسان واكتب إحزانه. " (59)

يخرج عبد الله إلى البرية امتثالاً لنداء غامض ، قد يكون خارجياً أو داخلياً في قصيدة حوارية بين صوتين :

اخرج من جلدك واقراً صوتك في البرية !

فخرجت إلى الصحراء اقول المستقبل. " (60)

ويدرك عبد الله ان عليه ان يخرج من هذا الوادي بعد ان يعبر وادي الحيوان إلى وادي الانسان

" - لا اعرف ما الحكمة

- ان تعبر وادي الحيوان إلى وادي الإنسان. " (61)

وهكذا يجتاز " وادي الحيوان " ويجتاز الصحراء

" وكما اجتزت الساعة مغلولاً يارجل الصحراء ستحمل حزن الكون. " (62)

ويظل عبد الله يجوب العالم متوهماً انه قد وصل بيت الإنسان. في "جبل البلور" وفي "الافتتاح" نبرة تفاؤلية مشرقة يؤكد فيها ايمان عبد الله بالمستقبل وبالشعب :

- وأصغى عبد الله إلى

نفسه ، ثم تهدج في البرية صوته :

كيف أكون وحيداً ومعى حبك يا شعبي !

كيف أكون سجيناً ومعى مفتاح المستقبل ! " (63)

ويدخل عبد الله في مملكة الأعراب ليصطحب معه الإنسان إلى مملكة الإنسان.

لقد جئت لآخذ في قافلتى الانسان، وليس معى الإنسان . " (64)

وكلما غدَّ عبد الله السير اكتشف حقائق جديدة ،

حيث يتماهى مع شخصية الحلاج المصلوب :

" ألت الحلاج الناهض من موته في كل زمان ، المرة بعد الأخرى ؟ "

فعجبت كثيراً أأكون الحلاج المصلوب قديماً واسمى عبد الله (65)

في قصيدة " الشيخوخة " يخيل لعبد الله انه أمسك بيد الإنسان ولكنه افلت منه :

" أمسكت يد الإنسان ولكنه افلت مي

اغرق نفسه في نهر الأيام وضاع. " (66)

ويسخر عبد الله من إصراره ، مشبهاً نفسه بالبهلول:

"ما الإنسان سوى بهلول

يبحث عن نفسه في حضرة نفسه

بين دهاليز الايام . " (67)

ويتعمق إحساس الشاعر وقناعة عبد الله بالامل والتفاؤل عندما يجد جيشاً قليل له انه

جيشه :

"قال انهض

هذا جيش الماضين إلى الآتين إليك فهل تهرب من جيشك يا عبد الله ؟

عندئذ ألقىت بنفسي في اللجة

وأنا ابكي من فرحي الآتين اليّ صفوفاً من أقصى المستقبل. " (68)

وتغلب في الكثير من هذه القصائد في هذه المرحلة الحوارات الخارجية مع الآخر ، أو مع الذات ، كما هو الحال في قصيدة " الأضداد " و "عبد الله في عاموراء " و "حثة أعرابي " وغيرها

وفي حوارية قصيدة " ضياع نجد تناصاً صريحاً مع ميثولوجيا المفكر اليوناني ديوجين وفانوسه ، أو يحقق مقولة سقراط " ابحث عن نفسك ":

" - ماذا تفعل في هذا الليل المظلم يا عبد الله ؟

- أشعل كبريتنا

- هل تبحث عن شيء

- ابحث عن نفسي. " (69)

وتكاد " الضربة التالية تكثف الثيمة الدلالية لهذا البحث اللامحمدي عن الإنسان:

" - هيا انهض يا عبد الله

كل ثقاب العالم لا يكفي .

لتضيء ظلام الليل إلى نفسك " (70)

ويتحول الإنسان الباحث عن السراب إلى مجنون في قصيدة " المجنون ":

" ما الإنسان الا مجنون في جلد نبي

يتبع أشباحه في صحراء سراب . " (71)

ومثل جلعامش يقرر عبد الله في جبل التنين ان يقتل التنين من اجل الإنسان والأطفال:

" هذا تنين،

مكتوب ان اقتله

حتى اجلس في بيت الإنسان " (72)

ويتحول عبد الله إلى أسطورة بوصفه قاتل تنين الغابة ، تماما مثل جلجامش الذي استقبله الناس استقبال الأبطال:

" - هذا عبد الله القاتل تنين الغابة

قال الرجل الجالس في باب الغرفة . (73)

وفي القصيدة الأخيرة " الخاتمة " نجد نهاية بطولية متفائلة ، فرحلة عبد الله الطويلة والمريرة التي تذكرنا برحلة زرادشت في كتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" لم تذهب سدى ، وعلى الرغم من موته ، الا ان الركب الذي سار خلفه لم يتوقف ، نحو الضوء القادم من مملكة الإنسان :

"ثم استلقى عبد الله على العشب ومات

لكن الركب مضى

فلاحون ، وعمال ، سماكون وأطفال وجنود ونساء

يعبرون جميعاً

عبر الفلوات إلى الضوء القادم من ليل الأيام . " (74)

ومثلما يحنتم برتولد بريخت مسرحياته بخطاب تحريضي إلى الجمهور ليكون طرفاً في إنتاج المعنى والدلالة ، يتحول الشاعر في خطابه هذه المرة إلى القارئ ، وتحديدًا إلى عبد الله القارئ إشعاره إلى ان يلتحق بالموكب اذا ما رآه، فلعله يعثر على كنز حياته مطموراً في الرمل :

" فإذا ما شاهدت الموكب يا عبد الله القارئ اشعاري

في الشارع أو في بيتك

الآن وفي كل الأيام

فاتبعه ولا تسال اين يسير " (75)

ان هذه الضربة الأخيرة تمنح القصيدة بكاملها منحى ميثا شعرياً ، لان دخول القارئ وخطاب الشاعر يؤكد الوعي الذاتي بالكتابة ويقيم تواملاً بين النص الشعري والشاعر من جهة وبين القارئ والمتلقي من جهة أخرى ، في فعل تفاعلي وتحريضي على صناعة المستقبل والحلم والأمل والالتحام مع موكب الجموع السائرة نحو الضوء .

ويضم ديوان " الإسفار " الصادر عام 1976 والذي كتب في الفترة بين 70- 71 ثلاث مطولات شعرية مهمة يشدها خيط سري يجعلها تلتئم في مناخ شعري متمائل . ففي قصيدة " نزهة المحارب " وهي استهلال لإسفار الشاعر في مختلف الأصقاع ، يبرز أمامنا مناخ رواية " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " واشتغال على ثيمة الجيل الضائع والمضيع : " مصلوباً في هذا الليل تهب الريح من العالم ، تعبر أصوات الأجيال لتدخل في جيلي " (76)

وتطمح هذه القصيدة ، التي تنطوي على مقاطع عديدة من المؤشرات والاحالات الاوتوبوغرافية، ان تكون سيرة ذاتية تخيلية للشاعر عبر الزمان والمكان، ويظل في القصيدة هم ثيمات محوري آخر ، هو همّ الإنسان العربي في امتداد جزيرته العربية :

" لتكن لغتي رحلة القادمين من الأزمنة

فانا العربي المشيد من حجر غامض في القفار

زمرة الطير تأكل من حدقات عيوني . " (77)

والقصيدة ، على الرغم لتكديسها لصور سوداوية من حياة الفرد العربي عبر التاريخ الا انها لا تسقط في اليأس ، وتمارس التحريض ضد الاستبداد وتتغنى بالحرية مثلما فعل نيرودا:

" من أجلك أيتها الحياة

كتبت فوق ذراعي

بدمي أسماء رفاقي الشهداء " (78)

كما يجتسم القصيدة بومضة أمل . فهو يخاطب الحب بوصفه نزهة للمحارب:

"لتكن الق الحياة الذي يمنح الحياة نهاراً

وقارباً للغريق

لتكن في مفازتي وطناً ناهضاً يضيء طريقي . " (79)

ويقدم لنا الشاعر في " تعاليم ف . العزاوي إلى العالم " قصيدة مركبة فيها مشروع

الشاعر الخيالي لنسف العالم وإعادة بنائه ثانية .

في القصيدة الكثير من اللعب اللغوي والتركيبي ، اذ تنطوي القصيدة على " بيان موجه من آخر خندق للثورة " وهو "مانيفستو " للثورة القادمة وفرغات تركت للقارئ ليملاها حسب حاجته ، والكثير من التكرار، منه تكرار كلمة (لماذا) ست عشر مرة بصورة متتالية ، كما نجد إشارة - ربما نادرة في تجربته الشعرية إلى سيرته الذاتية يشير فيها إلى اسم زوجته سالمة صالح :

- "فانا اعشق ان تنظر سالمة إلى الله وهي معي.

- متى تكونين معي ياسالمة ؟

- حيث لا نكون موجودين حتى في القصائد . " (80)

وتكاد المطولة الثالثة " انا الصرخة ، أية حنجرة تعزفني " ان تتخذ من قصيدة (عواء)

لألن غنبرغ نصاً غائباً ، حيث الحوار الدائم للشاعر مع جيله ويكرراً أكثر من عشرين مرة

سؤاله الوجودي المحرق :

"ماذا افعل ياجيلي؟"

"وأنا اشهد جيلي يجلس في مقهى العظماء ، يدخن أفيون الحرية " (81)

لكن الشاعر يسوق فضاء هذه الرحلة المضنية في أزمنة عديدة وأماكن غريبة نحو نهاية

ثورية محرصة على الامل :

"فتعال اليّ، وعانقني ياجيلي القاتل والمقتول

ولنخرج مملوءين سلاماً ،

نعطي أوراذاً للشبان

نقاتل بالحب ليولد في قلب الإنسان الحبُ

وتنتصر الحرية

في قلب جميع الغرباء . " (82)

وتأتي قصيدة " الصحراء " المكتوبة عام 1972 لتكمل هذه الدورة بوصفها ربما من أطول قصائد هذه الرحلة ، اذ تضم واحدا وعشرين مقطعاً مرقماً ، لكن هذه الأجزاء لا تحول دون تماسك البناء العضوي لوحدة القصيدة وأجوائها وهي تشتغل على الثيمات المشتركة لهذه المرحلة :

الصحراء ، الجزيرة العربية ، الإنسان العربي في خيالاته وهزائمه ، تمزق جيل الشاعر ، التطلع نحو حلم إنسان أجمل ، الحب بوصفه خلاصاً ، والحرية بوصفها الغائبة الأخيرة لكل توق أنساني ، وتساؤل لا ينتهي عن المجهول والآتي :

"ماذا يمكن ان نفعل في هذا الربع الخالي

ماذا يمكن ان نفعل في تابوت المقتول ؟ " (83)

ويتحول الشاعر إلى شاهد وراوي لكل فصول المأساة التي عاشها الإنسان العراقي والعربي في بلاده وفي المنفى ، ويعلن بأنه كان الصرخة في حنجرة المطعون ، إشارة إلى عنوان القصيدة:

"هذه أسرار المنفى تنثر في صحراء حيلتي أقرؤها كمدائح لا تبلى .

للأجيال تواسيني ، لرياح تعصف في الأغوار ، وهذه كل همومي (84)

ويتميز فاضل العزاوي عن إقرانه من شعراء الستينات اهتمامه بكتابة المطولات الشعرية التي يتفادى الكثير من الشعراء الحدائين كتابتها ، لأنها تتطلب مجموعة من الشروط التي قد لا تتوافر لكل شاعر، أو تجربة . وكما اشرنا ، في دراستنا ، فنحن نعد ديوان " الأسفار " مطولة شعرية واحدة . وربما كانت أول قصيدة طويلة أو مطولة شعرية كتبها الشاعر

كانت قصيدة " ها انذا اصرخ في شوارع الجزيرة العربية " التي كانت القصيدة الأولى من ديوانه البكر "سلاماً ايها الموجه ، سلاماً أيها البحر " والتي ضمت معظم قصائده المكتوبة بين 1960 - 1970 .

ويخلق الشاعر في هذه القصيدة مناخاً متمرداً ورافضاً يستنهض فيه هممة المواطن العربي المغلوب على أمره . ويوظف الشاعر في هذه القصيدة ضمير المتكلم (أنا) وقد " يعدل " نحو ضمير المخاطب بالفتح (أنت) في معجم شعري يلتقي مع بدايات الشاعر الستينية وشعرية روايته الأولى " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " و"البيان الشعري" الستيني . اذ يستهل الشاعر القصيدة بمشهد وصفي :

"هبط البحر إلى مملكتي ، نهض الساحر في راسي ، جزري مقفلة " (85).

لكن الشاعر سرعان ما يوظف ضمير المتكلم نحن :

"نحن، الشعراء المبتهجين الممتلئين سلاماً ، نخرج للنزهة في وادي المنفين ، نغني كالأطفال نشيدك ياصحراء العرب المسجونة في الأحلام" (86)

وتنتهي القصيدة بلغة ثورية تحريضية يدعو فيها " الإنسان المطرود من الجنة " لينضم اليه لتشكيل جيش العودة وبناء عاصمة أخرى للعالم :

"تعال الي من النافذة المفتوحة في ليل حياتي

لنؤلف جيش العودة ، حيث نقاتل في صف المنسيين

ونبني عاصمة أخرى للعالم " (87)

وتكاد القصيدة الثانية من الديوان ذاته الموسومة "لنخرج إلى الشوارع" ان تكون استكمالاً لفضاء القصيدة ونسجاً على منوالها الأسلوبي المعجمي . وغالباً ما يخاطب الشاعر جيله " بطريقة تذكرنا بقصيدة (عواء) للشاعر الأمريكي الغاضب ألن غنزبرغ التي رثا فيها جيله وهو منحى يتكرر في العديد من قصائد الشاعر اللاحقة ، حيث تظل هذه القصيدة تمثل احد النصوص الغائبة في تجربة الشاعر .

"في هذا الوطن المقفر مثل قوارب مقتولة

اطرق أبواباً ، ابحت عن جثة جيل

عن شهداء وحلفاء

عن وجه صديقي العائد من سجن السلطان " (88)

وتشكل " كاتدرائية العصفير " مواصلة لهذا الفضاء الشعري وهي من القصائد المطولة

التي أثارت اهتمام الوسط الأدبي عند نشرها كما اشرنا الى ذلك سابقاً :

" أيتها الجزيرة العربية ، أيتها المقيدة بالقصائد

ياحديقة العالم ، ياثقاب الخير والشر

الجميع يحبونك

الجميع يكرهونك . " (89)

ويمكن ان نعد قصيدة " قضية هاملت " وهي قصيدة قناع مقطعية أو عنقودية مبكرة

كتبها الشاعر عام 1964 ولفتت إليه الأنظار عند نشرها. وتتشكل القصيدة من ستة

مقاطع معنونة . ويتمص الشاعر في هذه القصيدة قناع شخصية هاملت ، التي يتمرد عليها

لتكشف أيضا عن عقدة موت التي هي أيضا كناية متمردة عن رفض أبوة جيل الحداثة

الشعري الخمسيني. والقصيدة لا تخلو من جوهر درامي محتدم بالصراع :

"هاملت

يا طفلي الذي تحبه السماء

كفى سخافات

فبعد اليوم لن تقتل ، لن تنصت

إلى أبيك الحاقد السكير

اسكت . " (90)

وتدور ضمن هذا المنحى " المعلقة الثامنة التي لن تعلق ابدا " والتي تنطوي على معارضة للمعلقات السبع وسخرية مريرة من تاريخنا ويأس من الماضي :

"تعبنا من تجاربنا ومن مدن بلا ذكرى "

حللنا مرة أخرى

بمعبدنا القديم وبالاسارى ينزفون دماً . (91)

ويختتم الشاعر القصيدة ، مرة اخرى بإحدى الثيمات المركزية لتجربة الشاعر الشاملة ، وهي رثاء جيله :

" أيا جيلي

مسيح مات في المنفى شهيداً دون ترتيب

مسيح آخر آت فمن يحميه يا جيلي . " (92)

ومن مطولات الشاعر المهمة قصيدة " كل صباح تنهض الحرب من نومها " المكتوبة في 1987 ، وهي إدانة للحرب بمختلف صورها وأوجهها وأقنعتها . وتعتمد القصيدة على مجموعة من الجمل الشعرية والوحدات التكرارية المتماثلة التي تستهل عادة بجملة :

ما بين حرب وحرب

يكبر منفانا ويصغر الوطن " (93)

حيث التوظيف الدلالي لثنائية "يكبر /يصغر" التي تلخص واحدة من مخارجات الحرب الكارثية:

"كل صباح تنهض الحرب من نومها "

ولكن بتنوعات متقاربة :

"كل صباح تقبل الحرب "

"هكذا تنهض الحرب من نومها "

ونجد تنوعات أخرى لهذه اللازمة منها ،

"أيتها الحرب افتحي أبوابك للقائد الميت "

"هذه هي الحرب إذن ! "

" وتكشف كل لازمة عن مشهد فاجع من مشاهد الحرب ، وهي حرب حسية ،
وليست مطلقة أو لا تاريخية فقط ، وهي في الاغلب حرب الدكتاتورية:

"كل صباح تقبل الحرب

امرأة ينتظرها رجل يضع على فمه

قبلة

كل شئ على ما يرام :

القتلى يملأون البراري والمدافع تعوي أبدأً " (94)

وفي لازمة " هذه هي الحرب اذاً " ثمة محاجة بلاغية وشعرية وعقلية لتشريح الحرب
وتعرية وجهها القبيح:

"هذه هي الحرب اذاً

تسكب دمها في البصرة ، مختبئة بين أشجار النخيل، خلف أكياس الرمل، في الخنادق
الغارقة في الماء . " (95)

وتنطوي القصيدة على مقاطع شعرية محتشدة بجمولات تعبيرية ورؤيوية كاشفة ودلالية.
ولكن القصيدة لا تسقط في سوداوية العنف والحرب فقط ، بل تفتح كوة " للأمل
والمستقبل عبر نسق تواز تكراري استهلاكي تتكرر فيه كلمة "سلام" ست مرات :

" سلام للعراق ، للربيع تنشق عنه الأرض

سلام لبغداد ، فادية ومفدية

سلام للبصرة لنخيلها المحترق . " (96)

انها قصيدة مضادة للحرب ، وملتصقة بهموم الإنسان الذي تدبجه الحرب في كل لحظة.

وتعتمد مطولة " مرثية المشنوقين " المكتوبة عام 1979 ، على بنية حوارية خارجية بين طرفين أو أكثر ، كما يبرز فيها لأول مرة في خطاب الشاعر دور متميز للكورس الذي يعلق على الاحداث ويقدم رؤيته الخاصة لها. والقصيدة 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 :

"كانوا أطفالاً"

اقصد كالأطفال ، يغنون طويلاً

حتى لا يدخلهم شبح الموت . " (97)

وكان صوت (الكورس) يعلو ست مرات

"الكورس :

ليكون العالم أكثر حرية

أو أفضل من ماضيه

سيموت كثيرون يخوضون الحرب

سيجوع كثيرون يرون المستقبل . " (98)

وتنتهي القصيدة نهاية متمردة وثورية ، عندما يجتمع المارة إمام الساحة في فعل ثوري

صريح يستنهض الجميع إلى النهوض :

الكورس :

هاهم ينحدرون إلى الشارع !

انظر ! ها هم يأتون ألينا ، فلننهض

الريح تهب

الريح الكبرى

فلننهض ! " (99)

وتحول القصيدة إلى نشيد ثوري يذكرنا بنشيد المارسييليز الفرنسي .
لقد لاحظت من خلال عملية مسح شاملة لمتن الشاعر الشعري – ان اهتمام الشاعر
بالمطولات الشعرية قد قل في العقود الأخيرة، اذ تميل معظم قصائد هذه المرحلة إلى القصر ،
وقد تكون متوسطة في الطول. اذ كانت آخر مطولات الشاعر مؤرخة بتاريخ 2003 ،
وهي قصيدة " نزول ف . الغزوي إلى العالم " ، كما نجد قصيدة مطولة أخرى في مطلع
التسعينات هي " رثاء شبح " مؤرخة عام 1991 .

وربما يعود 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 "
فالشاعر يخاطب احد الطغاة :

"فأنت لست سوى ماكنة للموت والعذاب

شبح خرافي هابط من أزمنة الصفر

قادم من زمان لا زمان له

يظهر فجأة

ثم يختفي مخلفاً وراءه آلاف الضحايا ."(100)

يقدم الشاعر في مطولته هذه تشریحاً لشخصية الطاغية عبر التاريخ ، وإدانتته لكل المظاهر
التي يتخذها هذا الطاغية ، والذي يكشف بالتحديد عن شخصية دكتاتور عراقي بامتياز :

" اسمع ايها الدكتاتور

لقد سرق من عمري أعواماً أضعتها إلى الأبد " (101)

ويعتمد الشاعر في نسق للتوازي الاستهلاكي يكرر فيه كلمة " أوامر " ما يقارب العشرين

مرة :

"كنت استلم منك كل يوم
أوامر تمنعني من إطالة شعري
أوامر تمنعني من ارتداء الجينز . " (102)

ولكي يواجه سلطة الطاغية ، ربما يلجأ الشاعر إلى لعبة ميتا شعرية ، وربما ميتا سردية ،
لا تخلو من تناصات من أعماله السردية المختلفة التي خلق فيها طغاة ، كان يتلاعب بهم
مثل دمي الارجوز ، لكي ينتقم منهم :

" احيانا كنت تختبئ داخل مغارة ما ،

ثم ابحت عنك مثل طفل يلعب

فأجد العنكبوت قد أكمل نسيجه " (103)

وهكذا تتحل السخرية إلى وسيلة من وسائل الانتقام من الطغيان :

" صدقني انك تصلح ان تكون بطلاً

في رواية ربما كتبها ذات يوم . " (104)

ويقرر الشاعر ، بوصفه مؤلفاً وخالقاً لشخصية الطاغية في لعبة ميتا شعرية ان ينهي لعبة
الطاغية الديناصور في إشارة إلى روايته المبكرة " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " وربما
إشارة إلى رواية " الأسلاف " التي صدرت لاحقاً والتي كان يخرج فيها الطغاة مثل
الجرذان من جحورهم ليعيدهم اليها بعد ان يستنفدوا ادوارهم :

" ايها الديناصور الهارب من تاريخه

انني أعيدك إلى مغارتك " (105)

وهكذا ينتقم الشاعر رمزياً من كل طاغية عن طريق الكتابة ، وهي لعبة سردية كررها
مراراً ، كما نوهنا تواء ، في روايته " الأسلاف " .

ويمكن ان نقول ان شبح الدكتاتور أو الجلاذ أو الطاغية ظل يمثل كابوساً مؤرقاً بالنسبة للشاعر في جميع كتاباته الشعرية والسردية . ويمكن ان نشير إلى قصيدة " الدكتاتور " المقطعية المنشورة عام 1979 والتي تضم خمس حبات أو مقاطع معنونة ، تدون مراحل حياة الدكتاتور منذ الميلاد وحتى الموت :

"من حائط مبكى مهجور

ينحدر الدكتاتور

مثل رسول اعمى مشبوه في الروح ومكتوب للموت " (106)

والقصيدة هذه مفعمة بالسخرية ، وهي ايضا نبوءة بنهاية الدكتاتور وموته :

"لكن الدكتاتور وهو يموت

استفز كل الشعراء المداحين الكذبة

ليكونوا صحبته في رحلته الكبرى . " (107)

ورما تمثل قصيدة " هبوط فاضل إلى العالم " المنشورة عام 2003 آخر مطولة شعرية كتبها الشاعر في حدود علمنا. والشاعر هنا مثل آدم يهبط الأرض في سفر تكوين شعري ارضي يتكره الشاعر بنفسه، وتكاد القصيدة ان تكون سيرة ذاتية مؤسرة لحياة الشاعر ورحلة معاناته في الحياة :

"ليس ثمة الكثير الذي اذكره الآن عن حياتي الماضية

ليس سوى إنني كنت ذات مرة ملطخاً بالدم

وقابلة تغسلني داخل طست بماء بثرنا المألحة . " (108)

ويمكن اكتشاف ان الشاعر مولع بدرجة لافتة للنظر بإدراج اسمه كاملاً أو مختصراً في الكثير من أعماله الإبداعية بدءاً براويته الأولى التي حملت اسمه " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " وبالتأكيد فان هذا التأكيد على اسم الشاعر لا يخلو من نرجسية ، لكنها ليست نرجسية رومانسية مرضية ، بل هي تأكيد على حضور الشاعر شاهداً على عصره وراوياً

بالصوت والصورة ، كما يقال، الوقائع التي وشمّت حياته وجيله . وتنطوي القصيدة على
تناصات ميثولوجية وشعرية عديدة :

"النساء الجالسات أمام أبوابهن على الحصائر

في زقاق الأنبياء

يقشرن التفاح ، جارحات أصابعهن

صحبة زليخة ، وقد استبد بها الشبق . (109)

فهنا أكثر من تناص منه تناص ميثولوجي مع قصة يوسف وزليخة وثمة تناص فني من
ناحية البنية الشعرية يذكرنا بقصيدة اليوت " قصيدة حب لبر وفروك : وقائع حياة الشاعر
مدونة بضربات دالة مشبعة بلون من الكوميديا السوداء:

"لم تقع أحداث خطيرة بعد ذلك

بضع حروب فقط

لتزجيه وقت التاريخ الطويل

أعوام في السجن " (110)

فاضل العزاوي هنا يعيد كتابات سفر " المرويات الكبرى " بطريقته الخاصة المليئة
بالسخرية والمعارضة والمفارقة . ففي "الحيل " و" يوسف والذئب " نجد صياغة أخرى لقصة
يوسف كما فعل في "هبوط فاضل إلى العالم ":

وكذلك الحال في المناخ الشعري والميثولوجي العام لديوان "في كل بئر يوسف يبكي "
كذلك هو الحال بالنسبة لقصة آدم وهبوطه والعشرات من المرويات التاريخية التي يعيد
صياغتها شعرياً على وفق رؤيا جديدة لتحقيق دلالات سيميائية متجددة :

" رايت آدم العارف بالأسرار

يرسف في الأغلال . " (111)

ففي قصيدة " حينما خلق الله الإنسان " يعيد الشاعر سفر تكوينه الخاص " ويختمه بتساؤل آدم القلق الوجودي:

"حين استوي آدم أخيراً وصار واحداً مثل الجميع

جلس على دكة نائية

وراح يفكر : لماذا فعل الله به كل ذلك وكيف ؟" (112)

وبمارس الشاعر في كتابته الكثير من من لعب الشعر السريالية من خلال إيجاد علاقات بين أشياء ومرئيات متباعدة أو متعارضة أو من خلال انسنة الأشياء أو شخصنتها :

"تخرج الشجرة مساءً إلى النزهة

"مجرجرة وراءها أطفالاً

تتبعهم العصافير ."(113)

ويراهن الشاعر كثيراً على التكرار اللفظي ، وبشكل خاص الاستهلاكي منه لخلق بنيات توازٍ لغوية وأسلوبية متماثلة ، فهنا إشارة إلى قصة يوسف وإلى عنوان الديوان الموسوم " في بئر يوسف يبكي " بوصفه عتبة نصية دالة على احتشاد التاريخ بالضحايا والمغدورين والأبرياء ، حيث يتحول البئر إلى كناية عن السجن أو المنفى.

وهذه القصيدة تعتمد على بنية طريفة فيها الكثير من اللعب والتنظيم الهندسي . فهي

تتكون من ثلاث كتل أو فقرات ، تعتمد على نسق التوازي -

"السفينة التي لم تصل

البيت الذي لم يشيد

البئر التي لم تحفر"(114)

حيث تتكرر هذه الجمل الشعرية الناقصة عشر مرات ، تليها في الفقرة الثانية تكملة

لهذه الجمل الشعرية الناقصة :

"في كل سفينة مسافر متسلل

في كل بيت ذكريات ضائعة
في كل بئر يوسف يبكي .» (115)

كما نجد ذلك في قصيدة "العين" المنشورة في ديوانه "رجل يرمي أحجاراً في بئر"
"عين سوداء على كف"

تترصدنا

عين في فكي ذئب .» (116)

ونسق التكرار هذا ، من الأنساق المتواترة في الكثير من قصائد الشاعر ، وهي تصفي مسحة إيقاعية وتوتراً وتوكيداً دلاليًا ولفظياً وسيميائياً على معنى قد يكون مغيباً أو مضمراً ، كما يمنح القصيدة مظهراً بصرياً إيقاعياً من خلال تماثل الوحدات التكرارية ، وخاصة في الاستهلال . الذي يعتمد على توظيف كلمة واحدة أو صيغة ثابتة مثل النسق النحوي التراتبي الآتي:

اسم (مبتدأ) مضاف + مضاف إليه

في الكثير من قصائد الشاعر تناصت ورموز ميثولوجية وتاريخية وشعرية وروائية ، حتى يمكن القول ان قصائد الشاعر قد أصبحت موسوعة ثقافية وإنسانية فيها حوار مفتوح ، وأحيانا مشاكس ومضاد مع الآخر . وهناك العشرات من الأسماء والأقنعة التي تتكرر أحيانا في أكثر من قصيدة مثل آدم ، نوح ، جلجامش ، انكي دو ، وولت وتمن ، وجلال الدين الرومي ، وت. س. اليوت ، ولنين وبغداد وأورشليم ويوليوس قيصر ودانتي ، يوسف ، زليخة وعشرات اخرى من الرموز والأسماء والأقنعة .

ويقيم الشاعر أحيانا حواراً مع هذه الشخصيات . كما هو الحال ، عند حوار مع الشاعر ت. س. اليوت وكتابة قصيدة تضارع " قصيدة أغنية حب للعاشق بروفروك " أو حوار مع السياب وكتابة قصيدة مضادة أو معارضة لقصيدة " أنشودة المطر " هي "أنشودة اللامطر " (117) وحواره مع وولت وتمن في قصيدة " أغنية نفسي " حيث كتب الشاعر قصيدة بالعنوان ذاته ، مثلت فيه قصيدة وولت وتمن النص الغائب والتي يتحدث

فيها عن سيرته الذاتية وتجاربه في الحياة . والحقيقة ان من ثيمات الشاعر الأساسية المتكررة هي استهام مفاصل من سيرته الذاتية عبر مختلف التجارب ، حتى يمكن القول ان المتن الشعري لفاضل العزاوي ، هو سيرة متشظية لسيرته الذاتية ، حيث الكشف دائماً عن محطات ذاتية وموضوعية ، سياسية وعاطفية من حياته وتجاربه ومعاناته . وبالإمكان كتابة دراسة مستقلة تحت عنوان : "شعر فاضل العزاوي بوصفه سيرة ذاتية شعرية"

كما نجد في الكثير من المواضيع المقترنة بمفاصل السيرة الذاتية منحىً ميتا -شعريا meta poetic - يتحدث فيه عن القصيدة وكيفية خلقها أو ترويضها أو تمردها ، وهو ما يشجع على كتابة مقالة عن " المنحى الميتا شعري في شعر فاضل العزاوي " وتكاد الكثير من قصائد الشاعر تعيد كتابة سفر التكوين بطريقة جديدة وتنفض الكثير من المرويات الكبرى لتعبر عن رؤيا جديدة مفارقة وساخرة أحياناً مثل قصيدة " قلق حول مصيري في الجنة "(118)

المنشورة في احد المواقع الثقافية ، والتي تذكرنا بطريقة وبأخرى برسالة الغفران " لابي العلاء المعري ، وقصيدة الزهاوي " ثورة في الجحيم " التي كتبها عام 1931 . ويكرس الشاعر العديد من القصائد يستلهم فيها تجربة الشاعر امرؤ القيس ومعاناته منها قصيدة " امرؤ القيس في صحرائه " (119) " ونزهة في مدينة جاهلية " (120) و " الحلة المسومة " (121) و " الزائر الليلي " وربما دفع المناخ الشعري إلى كتابة قصيدة أو قصيدتين عموديتين تقليديتين لاقيمة فنية اودلالية لهما ولا تضيفان شيئاً لرصيد الشاعر، ربما كتبهما من باب مشاكسة النسق التقليدي العمودي منها قصيدة " ليلة الذئب " ومطلع قصيدة " نزهة في مدينة جاهلية " :

"أصاح دع الصعلوك بيبك زمانه / فما همك الديجور ناء بكلكل

إلى ان يقول :

فدع يا أمراً القيس الزمان وشانه / وهل عند رسم دارس من معول "(122)"

ومن كل ما تقدم، يتبين لنا 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 ، وهو ما سبق وان بشر به الشاعر منذ البداية كما اتينا على ذلك سابقاً.

كما ان المظهر الطباعي والبصري لقصائد الشاعر كان يتراوح بين نسقين أساسيين : من نسق السطر أو البيت الشعري الذي اعتمده قصيدة الشعر الحر في الشعر الفرنسي والانكليزي والذي اعتمده ايضاً إلى حد كبير تجربة " الشعر الحر " في الشعر العراقي والعربي ، إما النسق الثاني فهو المظهر الذي يعتمد على كتلة طباعية 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 لاعتبارات بينهاها في دراسة مستقلة تحت عنوان :

" قصيدة النثر : المطابقة والاختلاف " ضمن كتابنا النقدي هذا.

كما وجدنا لدى الشاعر ميلاً لكتابة لون من القصيدة المدورة التي أشاعها الشاعر حسب الشيخ جعفر في الشعر العراقي ، وخاصة في مرحلة كتابة قصيدة التفعيلة ، حيث تتلاحق الجمل الشعرية بتوتر عالٍ يحمل شحنة تعبيرية مكثفة ومركزة .

لقد لاحظنا ان الشاعر فاضل العزاوي يعنى بمعمار القصيدة وهندستها ، وهو لا يستسلم فقط للتدفق اللاواعي أو الاتوماتيكي للكتابة الشعرية ، كما يشاع عنه غالباً . اذ نجد استهلالاً مدروساً ، وتنمية للتجربة الشعرية عبر تمفصلات مدروسة - كما نجد وضوحاً بوصول التجربة الشعرية إلى خاتمة أو نهاية معينة ، قد تكون مفاجئة أو تمثل صدمة للقارئ ولأفق توقعه .

اذ نجد ان اغلب استهلالات الشاعر في قصائده وصفية تمهد المناخ لدخول الفضاء الشعري . الا ان عملية الوصف ليست خارجية ، بل تمر عبر وسيط ، داخلي هو في الأغلب الشاعر أو قناعه أو ذاته الثانية، التي يوظف فيها غالباً ضمير المتكلم ، وأحياناً ضمير المخاطب (بالفتح) عبر خطابات أو مونولوجات داخلية حوارية مع الآخر أو مع الذات . كما تتصاعد معظم القصائد وخاصة المطولة منها ذروات وعقد صراعية ، وان كانت لا تلتزم دائماً بما يسمى بـ " العقدة " التقليدية ، فقد تكون القصيدة مجرد مشهد عرضي أو عابر ، قد يبدو بريئاً أو محايداً ، لكنه يحمل في طياته حمولات معرفية ودلالية تتوجه نحو القارئ لفك شفراتها النصية المغيبة . كما تكشف اغلب قصائد الشاعر عن نهايات منظمة تمثل قراراً ، بالمعنى الموسيقي ، وهي في الأغلب نهايات مفتوحة مما تجعل هذه القصائد تنتمي إلى نسق قصائد " النص المفتوح " بتعبير امبرتو ايكو أو النص الكتابي " ، في مقابل النص القرائي " بتعبير رولان بارت " .

فاضل العزاوي تعرض ، وللأسف ، إلى الكثير من التحني وسوء القراءة من قبل النقاد ، ولا أعفي نفسي بوصفي ناقداً من هذه التهمة ، واتهم بالترجسية المفرطة ، وبالانشغال بالمهموم الفردية والجمالية ، وبإهمال المهموم الاجتماعية الكبرى للواقع والعصر . لكن الشاعر، في الحقيقة ، مشتبك مع الحياة وهو أشبه ما يكون بمناضل ثوري كوني ضد القبح والطغيان والشمولية ومدافع عن الحرية الفردية والاجتماعية ، وكان يقاوم لحظات الانكسار والسوداوية بتطلع كوني نحو الأمل والمستقبل ، وكانت قصائده وأعماله الروائية إدانة للدكتاتورية والاستبداد والشمولية بإطارها العام والخاص .

ولذا فانا أدعو إلى إعادة قراءة فاضل العزاوي بوصفه شاعراً ثورياً متمرداً في اللغة والرؤيا ، وهو أيضاً شاعر موقف وليس مجرد متفرج سلمي على ما يدور في عصره ومجتمعه أو ينشغل كلياً بكيمياء اللغة الشعرية فقط كما يزعم بعض النقاد .

فاضل العزاوي فوق وذاك صاحب مدرسة شعرية متميزة منذ تجاربه المبكرة في الستينات عمقت المنحى الحدائثي في الشعر ولم تشغل بما هو بلاغي وأسلوبى وجمالي فقط ، بل

وظفت لغة قريبة من وعي القارئ تذكرنا بدعوة ت. س. البيوت لتمثل لغة الحياة اليومية في الشعر. لم يتوقف فاضل العزاوي عن كتابة الشعر في السنوات الأخيرة وان بدا مقلداً ، ربما بسبب انشغاله بكتابة الرواية التي برز فيها بتميز ، وأيضاً لانشغالاته الفكرية والإعلامية منها انصرافه إلى الترجمة الأدبية .

فاضل العزاوي ، اسم لا يمكن ان يتكرر بسهولة في تاريخ الثقافة العراقية ، فهو نسيج وحده ، في الموقف والرؤيا والفعل . ومرةً قال فاضل العزاوي ان الشاعر هو القصيدة التي يكتبها ويمكن ان نقول معه ان فاضل العزاوي شاعراً وناثراً وروائياً هو النص أو المتن الذي يكتبه.

الهوامش :

- (1) العزاوي ، فاضل " الروح الحية : جيل الستينات في العراق " منشورات المدى ، دمشق ، ط3 ، 2003 ، ص 318 .
- (2) العزاوي ، فاضل ، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة : - رواية ، منشورات الكلمة ، النجف ، العراق ، 1969 .
- (3) المصدر السابق ، ص4
- (4) Whitman, Walt, The Portable Walt Whitman ,Penguin 1984
- (5) العزاوي فاضل " القلعة الخامسة " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1972 .
- (6) Preminger, Alex (Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetries , (6) Princeton, University Press,1974,p,377.
- (7) العزاوي فاضل " الاعمال الشعرية " منشورات الجمل ، كولونيا - ألمانيا - بغداد 2007 في جزئين.
- (8) العزاوي ، فاضل "الروح الحية : جيل الستينات في العراق " ص 216- 217 .
- (9) المصدر السابق ، ص 216.
- (10) المصدر السابق ، ص 216.
- (11) المصدر السابق ، ص 214- 215 .

Home , Irving, The Idea of the Modern in Literature and Art , (12)
Horizon press ,New York 1967,P. 109 .

- (13) "البيان الشعري" ملحق في كتاب " الروح الحية : جيل الستينات في العراق " ص 334 .
- (14) ثامر ، فاضل " شعر الحدائة : من بنية التماسك إلى فضاء التشظي " دار المدى للنشر ، سوريا ، بيروت ، بغداد 2012 ص 95.
- (15) العزاوي ، فاضل " الروح الحية : جيل الستينات في العراق ، ص 340 – 343 .
- (16) العزاوي ، فاضل " الأعمال الشعرية " – الجزء الأول (ص 59 – 61)
- (17) العزاوي فاضل " قصة جيل الستينات في العراق " في مجلة " فراديس " العدد المزدوج ، (4-5) ، 1992 منشورات الحمل ، كولون،ألمانيا.
- (18) العزاوي ، فاضل " الأعمال الشعرية " ، الجزء الأول ، ص 342.
- (19) العزاوي ، فاضل " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " ، ص 4 .
- (20) العزاوي فاضل " الأعمال الشعرية " الجزء الاول ، ص 9.
- (21) المصدر السابق ، ص 9.
- (22) العزاوي ، فاضل " قصة جيل الستينات في العراق " مجلة " فراديس " ص 3ذ.
- (23) المصدر السابق ، ص 31.
- (24) المصدر السابق ، ص 31.
- (25) المصدر السابق ، ص 32.
- (26) العزاوي ، فاضل "الروح الحية : جيل الستينات في العراق " ص 173
- (27) المصدر السابق ص 331.
- (28) المصدر السابق ، ص 331.
- (29) العزاوي ، فاضل " قصة جيل الستينات في العراق " مجلة فراديس " العدد 4-5 ص 33.
- (30) العزاوي ن فاضل " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " – الغلاف الاخير .
- (31) المصدر السابق ، ص 16.
- (32) المصدر السابق ، ص 86.
- (33) سعداوي ، احمد " فرانكشتاين في بغداد " منشورات الحمل ، كولونيا ، المانيا ، بغداد ، 2013.

- (34) العزاوي ، فاضل " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " ص 99 .
- (35) المصدر السابق ن ص 76 .
- (36) المصدر السابق ن ص 75 .
- (37) المصدر السابق ، ص 71 .
- (38) المصدر السابق ، ص 98 .
- (39) ثامر ، فاضل "معالم جديدة في أدبنا المعاصر " منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975 ، ص 114 - 126 .
- (40) المصدر السابق ، ص 116 - 117
- (41) المصدر السابق ن ص 119 .
- (42) العزاوي ، فاضل "الأعمال الشعرية " - الجزء الأول ، ص 15-18 .
- (43) المصدر السابق ، ص 15 .
- (44) المصدر السابق ص 18 .
- (45) المصدر السابق ، ص 22 .
- (46) المصدر السابق ، ص 26 .
- (47) المصدر السابق ن ص 30
- (48) المصدر السابق ن ص 39 .
- (49) المصدر السابق ، ص 40 .
- (50) المصدر السابق ، ص 37 .
- (51) المصدر السابق ص 36 .
- (52) المصدر السابق ، ص 28 .
- (53) المصدر السابق 59 - 61 .
- (54) المصدر السابق ن ص 65 .
- (55) المصدر السابق ، ص 235
- (56) Eliot ,T. S. ,Collected Poems ,London ,Faber,and Faber, 1963,p
- (57) الاعمال الشعرية ، الجزء الثاني ص 303 .

- (58) المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص 305.
- (59) المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص 254.
- (60) المصدر السابق ، ص 255.
- (61) المصدر السابق ، ص 256.
- (62) المصدر السابق ، ص 259.
- (63) المصدر السابق ، 267.
- (64) المصدر السابق ، ص 268.
- (65) المصدر السابق ، ص 271.
- (66) المصدر السابق ، ص 276.
- (67) المصدر السابق ، ص 275 .
- (68) المصدر السابق ، ص 278.
- (69) المصدر السابق ، ص 291.
- (70) المصدر السابق ، ص 291.
- (71) المصدر السابق ، ص 297.
- (72) المصدر السابق ، ص 310.
- (73) المصدر السابق ، ص 312
- (74) المصدر السابق ، ص 336-337
- (75) المصدر السابق ، ص 327
- (76) المصدر السابق ، ص 147.
- (77) المصدر السابق ، ص 155.
- (78) المصدر السابق ، ص 159.
- (79) المصدر السابق ، ص 166.
- (80) المصدر السابق ، ص 183 .
- (81) المصدر السابق ، ص 183.
- (82) المصدر السابق ، ص 190.

- (83) المصدر السابق ، ص 200.
- (84) المصدر السابق ، ص 221.
- (85) المصدر السابق ، ص 15.
- (86) المصدر السابق ، ص 15.
- (87) المصدر السابق ، ص 18.
- (88) المصدر السابق ، ص 24.
- (89) المصدر السابق ، ص 30.
- (90) المصدر السابق ، ص 107.
- (91) المصدر السابق ، ص 109.
- (92) المصدر السابق -، ص 102.
- (93) المصدر السابق ص 419.
- (94) المصدر السابق ، ص 409.
- (95) المصدر السابق ، ص 417.
- (96) المصدر السابق ، ص 422.
- (97) المصدر السابق ، ص 423.
- (98) المصدر السابق ، ص 432.
- (99) المصدر السابق ، ص 433.
- (100) المصدر السابق ، ص 312.
- (101) المصدر السابق ، ص 320.
- (102) المصدر السابق ، ص 320.
- (103) المصدر السابق ، ص 316.
- (104) المصدر السابق ، ص 317.
- (105) المصدر السابق،ص326
- (106) المصدر السابق،ص437
- (107) المصدر السابق،ص٤٤٤
- (108) المصدر السابق،ص٤٦٤

- (109) المصدر السابق، ص ٤٦٦
- (110) المصدر السابق، ص ٤٦٩
- (111) المصدر السابق ، ص ٤٩٦ .
- (112) المصدر السابق ، ص 416 .
- (113) المصدر السابق ، ص 404 .
- (114) المصدر السابق ، ص 403 .
- (115) المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص 10 .
- (116) المصدر السابق ، ص الجزء الثاني 10 .
- (117) المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص 335 .
- (118) المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص 242 .
- (119) العزاوي ،فاضل " قلق حول مصري في اللجنة ""موقع كيكا الاليكتروني .
- (120) العزاوي ، فاضل " الأعمال الشعرية " الجزء الثاني ص 219 .
- (121) المصدر السابق - ، ص 226 .
- (122) المصدر السابق ، المصدر ص 227 .
- (123) المصدر السابق ، ص 226 .



ثلاثية القلق والعزلة والكآبة
(فوزي كريم)



منذ ديوانه الأول "حيث تبدأ الأشياء" ⁽¹⁾ الصادر عام
1968 ، وحتى اليوم ، كان الشعر بالنسبة للشاعر
فوزي كريم سلاحاً يائساً لمواجهة الإحساس بالعزلة
الروحية والكآبة والفراغ ، حتى ليخال القارئ ان الشاعر
يعيش وحيداً داخل صومعة معزولة ومقذوفة في
وسط يمُّ لا نهائي .

لقد ظل الشاعر أسير إحساس غامض بالوحدة والقلق والاستيحاش ، واكتسب
إحساس الشاعر هذا في منفاه خارج العرق بعداً خرافياً وأسطورياً ، أحال حياته إلى
لحظة ترقب مخيفة في انتظار برابرة العصر ، تماماً مثلما كان كفايي يفعل . اذ نراه " في
انتظار الأعداء " تارةً أو في انتظار الغزاة تارةً أخرى .

" في الليل

انتظر مجئ الأعداء .

اكتشف ضياع الوقت

من بين أصابع كفي . " (2)

وتماما ، مثل كفاي ، ربما يمثل مجئ الأعداء حلاً لعزلته . ولذا فهو في قصيدة
"الغزاة" يطفئ كل ضوء ويعرض للغزاة خرائبه :

"في الليل أطفئ كل ضوء

أترك الشباك دون ستارة ،

واشعر الأبواب " (3)

ويمكن القول ان فوزي كريم ، في اغلب ما كتب من شعر ، إنما يكتب ميراثه
الشخصية أولاً ، وميراثه عصره وأبناء جيله ثانياً. فهو شاعر إشكالي بحق : يقف
وحيداً ومعزولاً في مواجهة كل الخراب الذي يحيط به والخراب الروحي الذي يتخيله
داخله . شعراء آخرون حاولوا مواجهة هذا الخراب بلون من التماسك الجماعي ،
وأحياناً بالاستنجد بالوعي الجمعي بالأزمة أو اجتراح حلول لمواجهة هذا الإحساس
بالخراب. اما فوزي كريم الإشكالي ، الفردي ، الأعزل فهو يواجه العالم وخرابه
الحقيقي أو الخراب الذي يتخيله بعينين مفتوحتين على كل هذا الدمار الذي خلفته
الحروب والأكاذيب، الوشايات ، والروايات المزورة . وفي مثل هذا الجو الكابوسي
كثيراً ما تتوهج اللحظة الشعرية أمام بصيرة الشاعر مثل ومضة سريعة وعابرة ، يحاول
الشاعر اقتناصها ، أو التقاط جزئيات متشظية منها في عملية إبداعية معقدة ، ومثل
الكشف الصوفي المفاجئ تولد لديه القصيدة .

لكن الشاعر لا يستسلم دائماً لهذا الصمت المخيم على روحه ، فهو يتمرد أحياناً
باحثاً عن كوى صغيرة لخلاصه الروحي ، فيجدها تارة في اللذة الايقورية، في الخمرة
أو الجنس أو متع الحياة الأخرى ، و تارةً أخرى في جلال الموسيقى الكلاسيكية غالباً:

"وألود ، كأبي عراقي بالخمرة . من

يربكني هذا الرتل من الأحياء

في جسدي نحو الهوة ، غير مجي الأعداء ؟ " . (4)

ويصل الشاعر حافة اليأس ، فيحلم ان يحيا بلا غاية ، خارج الزمان والمكان ، كما هو الحال في قصيدة "أريد ان أحيا بلا غاية " :
"أريد أن أحيا بلا غاية ،

في هذه الفضلة بما تبقى من سيني الكثار .

أريد ان اسكن في مشهد

من حلم اليقظة ، لا منتمٍ . " (5)

لكن الشاعر لا ينساق نهائياً مع هذا الإحساس المدمر باللائتماء ، ففي لحظات معينة يشعر بضرورة أن يكون جزءاً من الآخر، ومن الحياة ، فيقاوم الإحساس المدمر بالعزلة . وفي بعض سنوات الغربة وجد ملاذه في الاندماج قليلاً مع الهم الاجتماعي والسياسي المعارض وخاصة في مواجهة مظاهر القبح والقمع والاستبداد التي أشاعها النظام الدكتاتوري، وكان ديوان الشاعر "السنوات اللقيطة " (6) الصادر عام 2003 شهادة مهمة وموجعة عن هذا الانعطاف المؤقت في حياته . اذ يتحول الشعر إلى رثاء سياسي واجتماعي ضد المؤسسة السياسية التي فرضت عليه وعلى الكثير من المبدعين أمثاله ان يعيش حياته منفياً خارج وطنه سنوات "لقيطة" و مريرة ، لأنها مقطوعة الجذور عن حاضنتها الاجتماعية والروحية وأشواقها وتاريخها :

"هيئوا وطناً ، غير هذا المخرج في دمه ،

حلةً للكرامة غير الرداء المهلهل ،

عطراً على قدر كارثتي .

ما لكم ،

كلما رحتموا للقتال تعود أناشيدكم دونكم ؟ " (7)

وبذا تتحول معاناة الشاعر في مواجهة الكارثة السياسية والاجتماعية والثقافية التي تحيق بوطنه المضرج بدمه إلى تميمة تنقذه ، ربما مؤقتاً ، من عزلته ، ويرسم فيها صورة جديدة لشعره :

"الشعر أباطيل

ان لم يستر عرباناً

قضيت العمر به مزداناً

والناس عرايا حولي " (8)

وهكذا يتحول الشعر عند فوزي كريم تدريجياً إلى أداة للاحتجاج والتعبير ،
والمواساة أحياناً لأنه لا يمتلك سواه :

"كيف يضمم شعري النازف

والعربان على ناصية ، كيف يغطي عورته

ويواسي المرضى فوق أسرتهها." (9)

وعلى الرغم من لحظات الانكسار والشك واليأس التي تحتاج روحه فهو يظل مثل
زرقاء اليمامة يبحث عن الضوء في آخر النفق :

"في حافة الأرض أبصرت غاباً

وفجراً وشيكاً على كل غصن ،

وزوجين زادا اقتراباً ،

عراةً

فأحسست إنني وفيت بديني ! " (10)

لكن الإحساس بالعزلة والوحشة والكآبة لا يفارقه ابداً . فهو عراب الكآبة والحزن
والخسارة ، وهو يدعو مريديه ، مثل مسيح إلى أحضانه :

"إلا فكتكن ألف طوبى لمن ينتسب

لراية حزني الكسيرة ،

لراية من قاتلوا مرغمين على الجبهات . " (11)

واذ تتضخم معاناة الشاعر ، تبهت صورة الحبيبة فتبدو مثل ذاكرة مطفأة وبعيدة :

"كنت أحببت يوماً

واثقلني الحب بالاحجيات

غير إني شفيت

فقلبي محار تردد فيه الحياة

صدى موجها المتلاطم. " (12)

فالمرأة ، بالنسبة للشاعر، مثل حلم سرايي هارب لا يمكن الإمساك به ، فهو، في

النهاية، منذور للحب الخائب :

"في عتمة ذاكرتي

كم أجفل حين أعيد اليّ امرأة أحببت !

وتنبأت : أني منذور ملّ فمي

للحب الخائب . " (13)

ومثل أبي العلاء ، يرثي حياته وقد بلغت به الثلاثون ستين عاما ويوهم نفسه بأنه

سيعشق امرأة تنسج الشعر كقشعريرة :

"وارتادها كجزيرة ،

وأفنى هياما . " (14)

ويتخيل الشاعر نفسه ، انه سيقتل من اجل امرأة لم يرها إلا في حلمه ، وهي رؤيا ، كما يبدو ، تلبست الشاعر طويلاً وعبر أكثر من ديوان . ففي ديوانه الثاني "أرفع يدي احتجاجاً" الصادر عام 1973 ترد هذه النبوءة :

"من وقع الماء على وطني ، من وقع الماء

علمني بضعة أشياء .

سوف أظل فقيراً

وسأنعم بالثورة

وسأقتل ، من اجل امرأة

لم أرها الا في حلمي . " (15)

وهذه النبوءة /الكابوس تعود ثانية بعد ثلاثين عاما ، في ديوانه ، "السنوات اللقيطة

" الصادر عام 2003،مقتزنة بنبوءة مكررة انه منذور للحب الخائب :

"وتنبأت :

أني منذور مل فمي

للحب الخائب ،

وسأقتل من اجل امرأة لم أرها إلا في حلمي ! . " (16)

لقد ظلت تجربة فوزي كريم الشعرية تنبع من تجربة روحية عنيفة نابغة من أزمة

روحية متأصلة ذات طابع إشكالي . فهو يسعى إلى توحيد المتضادات في ذاته ، إذ

يحمل منذ ديوانه الأول " حيث تبدأ الأشياء " الثنائية الضدية : الحب والكآبة معاً ، هوية

ذاتية له :

"قلت لها يوماً باني شاعر

أضئ أو يضى بي المكان

قلت لها في الشعر كلمتين

الحب والكآبة . (17)

ووحدة الأضداد ليست جديدة في الشعر العالمي والعربي والعراقي . فنحن نتذكر
السياب الذي وحد المتناقضات في قصيدة "أنشودة المطر "

"أصبح بالخليج ، ياخليج "

"ياواهب اللؤلؤ والمخار والردى . " (18)

فوزي كريم في شعره يرغب في ان يقتنص داخل شبك لغته الشعرية الواقعي
والتخييل ، الصوفي والأرضي ، الموسيقي والحسي ، الكآبة والبهجة ، العزلة والذوبان
في الآخر ، في سلسلة لا نهائيات من الثنائيات الضدية . ربما يفعل ذلك ليقاوم
إحساساً مدمراً بالوحشة والعزلة والكآبة ، والذي يدفعه أحيانا إلى اليأس والانكفاء
على الذات . فهو يحاول ان يقهر هذا الإحساس ، ويحقق لوناً من المصالحة مع ذاته
أولاً و بين الذات والآخر ، ومع الواقع الخارجي . ومن هنا تنبع كل معاناة الشاعر
وتمزقاته وربما توصلاته وكشوفاته الشعرية أيضاً، التي تجسدت في خطاب شعري
متوتر وممتلى بالدلالة والإيقاع والتزميز الشفاف ، والمتوحش أحياناً .

وينقلت الشاعر أحياناً ليمارس عنفاً رمزياً ضد البلاغة واللغة والتقاليد الأسلوبية
التقليدية مثلما يمارس عنفاً ضد الذات ، ولكنه سرعان ما يعود إلى موقع المصالحة في
استراحة من استراحات المحارب .

لقد شهدت تجربة الشاعر فوزي كريم الشعرية والرؤيوية تحولات مهمة منذ ان
بدأ تجربته الأولى تحت مظلة جيل الستينات في العراق و"البيان الشعري" (19) المعروف
الذي كان الشاعر أحد الموقعين الأربعة عليه . ومع ان الشاعر كان جزءاً من حركة
الحدثة الشعرية في الستينات وتجمعه الكثير من القواسم المشتركة مع شعراء ذلك

الجيل ، الا انه ومنذ البداية كان يمتلك رؤيته الخصوصية وتفرده ، وكان يتصرف دائماً ، بوصفه فرداً ، وليس نسخة مكررة من مجاليه من شعراء الستينات ، دون ان يعني ذلك انه كان يغرد جارج السرب ، او يسبح ضد التيار. ويمكن ان نتلمس ملامح هذه الخصوصية في طريقة صياغة الجملة الشعرية والبنى الداخلية للقصيدة وكيفية التعامل مع البلاغة الشعرية والمستويات السردية والملحمية والدرامية في الشعر . كما نجد في تجربة الشاعر المبكرة أصداء واضحة للتجربة الادونيسية ، وخاصة في معجمها الشعري ، وفي نزعتها الرؤيوية .

إلا ان الشاعر من جانب آخر ، قاوم إغراء الاندفاع في دهاليز التجريب الشكلائي، والكتابة الاتوماتيكية أو اللاواعية التي مارسها بعض مجاليه ، وظل قريباً إلى حساسيته الشعرية الخاصة ، كما انه لم ينقطع كلياً عن جذوره العميقة الممتدة في الموروث العربي الشعري والبلاغي وفي ألفته المتميزة للمعجم الشعري الكلاسيكي وتوظيفاته المختلفة .

ويمكن القول ان الشاعر فوزي كريم من القلائل الذين ظلوا يتمسكون بقصيدة التفعيلة ، أو قصيدة الشعر الحر التي أسس لها السياب ونازك الملائكة في المرحلة الأولى من الحدائث الشعرية في الخمسينات من القرن الماضي . وقد كان الشاعر تلقائياً في التعامل مع الوزن والقافية الا في حالات نادرة يثقل فيها الوزن أو القافية على الأسماع . كما تطورت رؤيا الشاعر تطوراً كبيراً في تجاربه الشعرية المتأخرة وكشفت عن نزوع فلسفي وكوني ، كما سنأتي على ذلك لاحقاً .

كان الشاعر فوزي كريم يدرك طبيعة اللعبة الشعرية وشروطها ، ولم يكن ممن يتركون للعفوية ان تتحكم في بنيته الشعرية . وقد سبق لي وان كشفت في دراسة مبكرة نشرتها عام 1969 عن ديوانه الأول "حيث تبدأ الأشياء" ، وأعدت نشرها في

كتابي النقدي "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"⁽²⁰⁾ عن بعض مواصفات لعبته الشعرية تلك . فالشاعر كان يتعامل مع "الأشياء" فالكون والوجود والتجريدات كانت تتجلى له على هيئة أشياء ملموسة لها وجودها العيني ، وصفتها الموضوعية . وهو ، كما يبدو ، كان يلتقي مع الشاعر والناقد أرشيبالد مكليش الذي يرى بان الشاعر يتوجه نحو أشياء العالم ، لا لكي يكون أفكاراً عنها بل ليكتشفها ، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها ⁽²¹⁾ . وقد سبق للشاعر وان أمارت اللثام عن مفهومه هذا وهو يتحدث عن تجربته الشعرية في مجلة "الكلمة" العراقية عام 1969 حيث يرى "ان الشاعر حين يكتب يتعد عن اللغة / الأداة ، ويختار نهائياً الموقف الذي يعتبر الكلمات أشياء لا إشارات" ⁽²²⁾ .

وقد أشرت في دراسة لاحقة لي عن الدلالة السيميائية للأشياء في الشعر أشرت فيها إلى ان الأشياء داخل نسيج القصيدة ليست مجرد مفردات ، بل هي حقل علاقات توليدية لا متناهية . فهي قد تكون إحالة أو دلالة أو معنى ، وهذا التراكم للأشياء يوحى بدلالات ضمنية أو صريحة . ومن الناحية السيميائية تدل الكلمات ن بوصفها دوالاً، على الصور الذهنية المتخيلة أو المدلولات ، وليس على الأشياء ذاتها. ⁽²³⁾

هذا الفهم الواعي للبنية الشعرية ، مكن الشاعر من التعامل دائماً مع المحسوسات والمرئيات وعدم الإسراف في التعامل مع المجردات والبنى الذهنية والميتافيزيقية ، وهو ما منح قصيدته لمسة حداثة مهمة مهدت الطريق أمام الشاعر لتحقيق فتوحات أوسع في تجاربه الأخيرة منذ ديوانه "مكائد آدم" الصادر عام 1995 و "قصائد من جزيرة مهجورة" ⁽²⁶⁾ وهي قصائد مكتوبة في النصف الثاني من تسعينات القرن الماضي .

في هذه المرحلة الجديدة ، نضحت بشكل واضح رؤياً إنسانية وكونية وفلسفية لدى الشاعر تجلت بشكل صريح في بنية شعرية جديدة ، لم تدرس بعد نقدياً ، وربما يعود ذلك إلى ان بعض دواوين الشاعر اللاحقة مثل "السنوات اللقيطة " 2003 و "آخر الغجر " 2005 ، لم تعمق ذلك المنحى الفلسفي بالطريقة ذاتها .

فقد أشر ديوان "قصائد من جزيرة مهجورة "عن نضج رؤياً فلسفية وكونية متميزة لدى الشاعر يزواج فيها بين المنحى التأملي الذهني والفلسفي وبين نزعة النظر إلى الكلمات والمرئيات بوصفها أشياء حسية وملموسة .

في ديوانه الموسوم "قصائد من جزيرة مهجورة "لجد هذه المزاوجة الناضجة بين الرؤيا الفلسفية والكونية من جهة ، والتعبير بما هو حسي شيئي ومحسوس من جهة أخرى ، والتي مكنته من الابتعاد عما هو تجريدي وذهني ، والبقاء ضمن مساحة البنية الشعرية التي تميز بها الشاعر واعني بها التوقف عند الأشياء في مظهرها الحسي وفي تدليلها السيميائي ، حيث الانتقال إلى الفلسفي ، عبر حضور الشيئي والحسي والمتعين ، وليس العكس .

يستشعر الشاعر في هذا الديوان المكتوب في نهاية العقد الاخير من القرن الماضي ، الكثير من الأفتعة والوجوه والرموز منها فاوست ويولسيس والثور الآشوري والشيخ جلال الدين الرومي ، والبوذي ولوحة العشاء الأخير والموسيقار باخ وغيرها ، كما يكشف عن مظهر للميتاشعر من خلال مخاطبة القارئ والاستنجاد بالقصيدة لمواجهة خراب العالم وعنق القوة :

"ستقرأ شعري

وتسكن منعطفاً فيه لوحدك

تحيطك رائحة كاحتراق الثقاب . " (27)

وفي "فاوست في مدينة كازا" يستعير الشاعر قناع فاوست لغوته ليقايض فاوست فتوته في عقد اسود :

"حتى أمصيت العقد الأسود بين دمي ودم الشيطان ،
هل كنت سأمسك أول خيط يوصلني
لامرأة خطرت ! . " (28)

وفي " عودة يوليس " يرتدي الشاعر قناع يوليس عصري ، في لون من المفارقة الساحرة المريرة. فالأشياء والقيم والمواقف قد اختلفت ، ولن يجد القارئ افقاً منتظراً للتوقع ، بل سيصطدم حتماً بكسر لأفق هذا التوقع :

"فقد رجعت عارياً ، كما ذهبت ،
حاملاً ذات اليقين :

إنني لا باحثاً سدى ولست هارب . " (29)

وبنلوب الشاعر ، لم تعد تنتظره ، كما فعلت بنلوب اوليس ، فهي لا تمسك بالخيوط ولا تلتزم بالوعد، وتمارس الجنس مع السعلاة :

"بنلوب

لا تمسك بالخيوط ،

يفر من بين يديها ،

آه ، لا تمسك بالوعد ! " (30)

لذا يقرر الشاعر ان يفعل ما فعله اوديب من قبل في تناص واضح مع الميثولوجية الاغريقية ومسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس ، حيث يسمل عينيه ويسير بدون غاية :

"سملت عينيَّ

وأطلقت عنان رغبتي في ان اسير
بدون غاية ، وان أعلق المصير . " (31)

كما نجد اشارات وإحالات إلى كونديرا في "خفة الكائن" ، والى رموز الاستبداد العربي التي انتهكت كل شيء ، والى عازف القيثارة ، رفيق رحلته الشعري ، وأخيراً إلى ابي العلاء الذي لا يفارقه في جميع رحلاته وتجاربه ، إلى ان يتوجه لاحقاً عنواناً لأحد ديوانيه المتأخرة "ليل أبي العلاء" الصادر عام 2007.

ويعلن الشاعر مراراً عن ضجره من ارتداء الأقنعة المزورة التي تتنافى مع شخصيته وصفاء روحه ، كما هو الحال في قصيدة "في هذه المدينة النائبة" :

"يثقلني الزخرف في تاجي

أنا الفضلة في محرقة التاريخ ،

كم يثقلني هذا القناع " (32)

انه يعبر عن امتعاضه لإدمان هذه الأقنعة :
"أدمنت قناعاً منذ سنين .

عطرت الجسد برائحة التين

الفت الأضداد بتكوييني ،

وخرجت . " (33)

وفي قصيدة "إني الشيخ الهرم" يتقمص الشاعر قناع شيخ هرم ليقدم لنا حكيمته
اليائسة :

"اني الشيخ الهرم ، أضعت السمع

ولاحت صفرة آخرتي في أظفاري

أفزعنت مرايا بيتي من وجهي المسروق

وأطلق نداءً " (34)

وتقترن لعبة ارتداء الأقنعة أحياناً بظهور شخصية القرين ، الصورة الاخرى لذات الشاعر ، أو وجهه الآخر الخفي والملازم له : ففي قصيدة " الليل " :

"هو الذي أسرني وكنت في انتظار
آخر باص الليل .

يهملني ، ويستدير خفية اليّ .

ينتشل التساؤل الأخرس من عيني من عيني

ويعضي ،

اتبعه ،

اتبع صوت الرعد فيّ وعطفه المبتل . " (35)

ويتكرر ظهور "القرين" في الكثير من القصائد التي تتخذ احيانا بنية سردية أو

مونولوجية أو حوارية كما هو الحال في قصيدة "يابديلي" :

"ايهاالشاحب النحيل ،

يابديلي ،

يكفيك هذه القليل

من بقايا درب نحاوله وثباً

وافق نرتاب فيما يقول . " (36)

وفي هذه المزاجحة بين ما هو فلسفي وشيئي ، ظلت العزلة والكآبة والموت

والوحدة رفيقة الشاعر في تأملاته :

"اقترح العزلة تسكنها ،

في منأى عن أهوائك

والموت تعانقه طي رداك " (37)

لكن الهم السياسي ، لا ييهت نهائيا في هذه التأملات الروحية والفلسفية . ففي
"حكاية مألوفة" يكشف الشاعر عن وجه الاستبداد ورمزه، القائد الذي أصبح سيافاً
في ظل الدكتاتورية :

"لكن الدنيا شحذت أكثر من سيف

فالآخر سيف

والكلمة سيف

والوطن تعالى سيفاً فوق رقاب الناس

وتعالى القائد سيافاً . " (38)

وهو يكرر هذا الموقف السياسي والثقافي للشاعر العربي عموماً ، في قصيدة "لمسة
شاعر" حيث يحس الشاعر بالعجز وهو يشاهد "طابور جند ومصفحات" العلامة
المميزة للوطن العربي :

"أي معنى يبعث المشهد بي :

طابور جند ومصفحات ،

تبعث في الأرض دخاناً،

شارد أبحث عن آخر سقاء بمراكش . " (39)

وتحتل "قارات الأوبئة" وهي من طراز القصيدة / الديوان مكانة خاصة في تجربة
الشاعر ، لأنها تمثل سيرة ذاتية للشاعر في قصيدة مقطعية مطولة تتكون من سبعة
فصول ، وتذكرنا بقصيدة الشاعر الفرنسي ارتور رامبو "فصل في الجحيم" ، حيث
تأخذ قصيدة فوزي كريم منحىً سردياً خطياً تصاعدياً ، وتأملياً عميقاً . فبعد ان
يمهد الشاعر بمشهد وصفى لحركة الحياة ، وعالم الأسرة يؤشر نقطة البداية والميلاد :

"في ذاك اليوم ولدت . ابي يحتاط من ا لفيضان
وأمي في الغيبوبة . والحرب الكبرى توشك أن
تتوقف فوق المفترق الواسع للزمن المتزدي . " (40)

حيث نجد في هذا المقطع إشارات وإحالات تاريخية وحضارية واضحة تومئ إلى
المكان والزمان ، حيث ولد الشاعر في بغداد عام 1945 ، بينما كانت مدافع الحرب
العالمية الثانية تخفت تدريجياً . لكن الشاعر لا يقدم لنا وقائع وتواريخ وانما يقدم
مشاهد شعرية وسردية دالة تتوقف عند محطات من تاريخ الشاعر الشخصي ، لكنها
في النهاية تمثل سيرة لتاريخ المجتمع العراقي ولشخصيه الفرد العراقي عبر ما يقارب من
نصف قرن ، حيث تبدأ تجربته بالشعر والحياة والموقف في ستينيات القرن الماضي ،
وحيث تتشكل خياراته الأولى :

"ولذا لم أؤخذ بالصوفي ، صديقي ،

في مقهى إبراهيم

لم أؤخذ بشعار الثوري ، صديقي ، من اجل المبدأ. "

وفي الفصل الثالث من هذه القصيدة / الديوان يحاور الشاعر حلجامش المتنكر
بقناع الحاضر الذي يقدم حكمته ورؤيته للحاضر العراقي :

"يخرج إلى دجلة وعلى الرصيف يبصر كلكامش متنكرا .

ما حلّ على هذه الأرض يحل ثانية وثالثة . " (42)

ويكشف لنا الشاعر عن محتته ومنفاه الاختياري لتستقبله مدن المنفى وهو يطوي
المسافات من قارات الإنسان إلى قارات الاوينة :

"نهلل إلى الكالح الذي يلي الألوان ،

من قارات الإنسان

إلى قارات الأوبئة . " (43)

وفي لندن ، منفاه الثلجي ، يجتار الشاعر بين الانتساب إلى الأبدية ، وظل الوقت :

"منسوب أنت لظل الوقت ، وظلك للأبدية منسوب

يا هذا أيهما تختار . " (44)

ويرسم لنا الشاعر سيرة يوم احد لندي حيث المقاهي مقفلة ، ولا احد من الحجاب يكثرث لشاعر يكتب شعراً ميتافيزيقياً فيضطر إلى ان يشرب نخب بلاد سيئة الطالع ، ونظام مستبد يذيب أجساد أصدقائه بحامض الاسيد:

"سأشرب نخب بلاد سيئة الطالع

بيت في الكرخ تواری عن نظر الأيام ،

صديق دُوب في حوض الاسيد . " (45)

وفي "الأغنية الأخيرة" من هذه القصيدة / الديوان يعلن الشاعر قراره بالعودة الى

الوطن وربما الي حبيبة ما قد تكون واقعية أو تخيلية، "في حركة رمزية دالة :

"سأعود إليك وانشب إظفاري في إحزانك

واحني الكف بأطيافك

وأقول هنا

تسكرني قهوتك المرة

يسكرني الأمل ،

ولو مرة . " (46)

على الرغم من ان ديوان "مكائد آدم" الصغير المكتوب في نهاية الثمانينات ومطلع

التسعينات ، هو مجموعة قصائد متنوعة ، لا تشكل قصيدة "مكائد ادم" الا إحداها ،

لكن الديوان يحمل معاناة آدم الشاعر الإشكالي المعاصر ، وهو يقف في قصيدة قناع

أمام خاتمة عقد الثمانينات ليراجع حسابات العمر والحياة والسياسة في نبرة من
التفلسف العفوي :

"أي أجره سنوات الثمانين

قارات قتلى ،

ومطحنة للقتال .

أي خارطة في جبين المهجر

جمجمة للمجاعة . " (47)

وهكذا من قارات القتلى إلى قارات الأوبئة تتحرك رؤيا الشاعر ونبوءة العصر ،
وليس أمام الشاعر سوى اقتناص اللحظة الخاسرة ، وعزلة القصيدة :

"يكتفي الشاعر باللحظة الخاسرة حين تفلت من زمن الآخرين

القصيدة منفي وأنت تفتش عن عزلة القصيدة . " (48)

ويكشف الديوان عن مجموعة الأقنعة البشرية الأثوية والذكورية ، والشيعية التي

تتأنس وتتشخصن Personified مثل تقمص قناع القوس في الآلة الموسيقية الوترية

في قصيدة "القوس" التي كتبها من وحي موسيقى باخ :

"إنني القوس ،

منحنياً فوق آلتك الوترية ،

استجيب إلى ما يكررنني ،

أتردد في كل تفصيلة أو ثنية

وكأني أعيد الزمان

دوائر ، في جسد الآلة الخشبية ،

ثم أطلقها من شباكي إلى الأبدية ، " (49)

وكما يفعل عندما يتقمص قناع (ديموزي) الميثولوجي في الأساطير السومرية
ونبوءاته عن الحياة والعصر وألواح سومر :

"ليس لوح غريق

من الطين ، تنهيدة وعزاء لبعضي ،

ومشواه ارضي

لسومر هذا الطريق . " (50)

وفي "قصيدة الحان الزجاجي" يتقمص الشاعر قناع شيخ أضر به دخان مرافئ
المدن الكبيرة ، ويدعو إلى مائدته ليلاً حشداً من الخلان والضيوف الخياليين الذين
يأتون ويمضون خفافاً :

"في الأنفاق والمنحدرات

شهداء وسمو الحاضر بالنزف الملح

واقاموا مائدتي بالندماء

ومضوا في أول الفجر كما جاءوا .. خفافاً . " (51)

وتتضمن هذه القصيدة مقاطع من القصيدة المدورة ، التي عرف بها الشاعر حسب
الشيخ جعفر، التي لا تتوقف في نهاية السطر ، بل تنساب متراسة ، مترابطة ،
مشدودة الإيقاع والتسارع :

"ينبسط التاريخ على الأفق كطيور الخريف . وأنا أصغي على حافة تنور الخبز

وساقاي داخل الفوهة الدافئة ، إلى ما يعتمل داخل أحشاء هذه الدنيا . " (52)

وتزداد تجربة الشاعر فوزي كريم الشعرية صفاءً ونصوعاً ، وتصبح قصائده
إيقونات كرسالية تنمو بوعي نحو العالمية من خلال الاهتمام بالبنية المجازية
والاستعارية ، وعبر ملامسة حالات إنسانية شاملة ، وبلغة اقرب ما تكون إلى قصيدة

النثر ، مع انها تحافظ على البنية الإيقاعية والوزنية لقصيدة التفعيلة ، وبعض مستويات التقفية المحدودة . ويمكن ان نلمس ذلك بشكل خاص في تجاربه الشعرية منذ مطلع الألفية الثالثة وبشكل خاص في ديوانيه "ليل ابي العلاء" الصادر عام 2007 و "الربيع الخالي" الصادر عام 2014 .

ومع ان ديوان "ليل ابي العلاء" ليس قصيدة واحدة ، وإنما هو مجموعة قصائد تضم قصيدة بهذا الاسم ، الا إننا نكتشف بان رؤيا الشاعر ابي العلاء ، بوصفه الشاعر الأثير لدى فوزي كريم ، تظل مهيمنة وواضحة في مناخ التجربة الشعرية. ويتمثل هذا المنحى في العتبة النصية الشعرية التي صدر بها الشاعر ديوانه، والمقتبسة من شعر ابي العلاء والتي يتردد صداها في أكثر من قصيدة :

وبصير الأفوام مثلي أعمى فهلما في حندس نتصادم
وهذا البيت ، كما هو واضح ، يضعنا في قلب مشكلة أبي العلاء رهين المحبين ، حيث يسود العماء والظلام كل شئ ، وتعم الفوضى والصدام والعبثية، في هذا الديوان يتخذ التفلسف منحىً تأملياً حزيناً ، وحساسيةً مفرطة تجاه الأشياء والموجودات ، حيث يشعر الشاعر بان ابي العلاء ، في لحظة خاطفة، كان يملي عليه، ما يملي عليه في الظلام ، فأصبح الشاعر فوزي كريم وسيطا بين عصرين وشاعرين :

"هل تراها لحظة استكانتي

للزمن المفرغ من عقارب الساعة ،

ام فاغرة الفم مدى الزمان

ام انها تقليب أوراق كتاب بين عصرين : ابي العلاء

وعصري . " (55)

ويتكرر صوت المعري ، عبر تناصات وإحالات أخرى في قصيدة "عازف قيثارة
الحي " :

"نحن غرقى ، تذكرت صوت المعري
مرّاً بابهامه فوق سطح الوتر ،
بارداً مثلما يعبر الماء ضوء القمر ،
فتردد كالريح في قبو بيت المعري :
"في لجتين من الخندس والبيد . " (56)

وهكذا يبدو فوزي كريم في مطلع القرن الواحد والعشرين ممزقاً يفتقد قدرة
التطابق مع ذاته والعصر ، ومتمشياً بالملك أوديب بعد أن سمل عينيه:

"جاء القرن الواحد والعشرين ، وجئت معه
منتزع الهمة ، لا أتطابق .

عكازي في يمناي ، واعمى كالملك أوديب . " (57)

وفوزي كريم الذي يتحول إلى راء يرى ما لا يراه الآخرون ، ربما مثل جلعامش ،
كما هو الحال في قصيدة "الرائي " :

"لكن بي ، أيضا ، ولع الرائي ان انتزع الصور الخاطفة
من سطح الماء وأحفظها في ذاكرتي . " (58)

والديوان حافل بمستويات التناص من الشعر العربي الكلاسيكي ، والشعر العالمي
ومن الميثولوجيا الإنسانية بشكل عام . فهو يقيم تناصا مع معلقة الشاعر الحارث بن

حلزة في "تنويع على اجمعوا أمرهم " (59) ويعيد صياغة مقولة ت. س. البيوت الذي
يقيس حياته بعدد أفداح القهوة التي يحتسيها :

"لا أزن الوقت بغير لفافات التبغ . " (60)

كما يقيم تناصات حوارية مع الموروث الغنائي والميثولوجي الهندي في قصيدة النشر الوحيدة التي ضمها الديوان والتي تحمل اسم "بهايرا في دادرا" والتي نجد فيها تناصاً آخر من قصة للقاص أو هنري حول الورقة التي رسمها الرسام بديلاً عن الورقة التي سقطت:

"عصفور ارتضى السقوط ميتاً ، فانتشلته فرشة رسام وسط المسافة بين الغصن والأرض . " (61)

إما ديوان "الربع الخالي" وهو احدث دواوين الشاعر ، فهو إدانة لعقم الحياة القاحلة ويابها ، تذكرنا بهجاء الشاعر ت . س . اليوت المعروف للعصر في قصيدة "الأرض اليباب" ، حيث يمثل الربع الخالي في الموروث العربي ، أرضاً ياباً لا حياة فيها ، كما هو الحال في القصيدة التي يحمل الديوان اسمها "الربع الخالي" :

"بي شخص ثان يخلو لي ان أقحمه

في ربعي الخالي ،

إذ ينتصف الليل .

والربع الخالي كثبان ، ريح وسراب . " (62)

ويوظف الشاعر بنية القصيدة المدورة في بعض مقاطع القصيدة الطويلة ويؤكد فيها انتماءه العميق إلى الشعر والرسم والموسيقى والتي تعجز عن تصفية حسابه مع التاريخ:

"مدن تتزاحم في داخلي أكثر عدداً من مدن أوربا ، لا أشعر ان الوقت يكفي لمتابعة أزقتها التي لا تعرف نشازاً او انسجاماً ، لا الشعر ، لا الرسم ، لا الموسيقى أكثر وفاءً من حلمي في تصفية الحساب مع التاريخ . " (63)

ويظل صوت ابي العلاء عالياً في هذا الديوان أيضاً ، وسط يباب العالم حيث يستنجد الشاعر بكلكامش في قصيدته "في ظل كلكامش" وكأنه يحاول إعادة صياغة سيرة الملحمة من زاوية جديدة يزاوج فيها بين رؤية جلجامش التاريخية ورؤيا الشاعر المعاصرة في ديوان "ليل ابي العلاء" . في قصيدة "في ظل كلكامش" نجد توظيفاً سردياً وملحمياً واضحاً في اثناء تقمص قناع كلكامش الميثولوجي حيث يطل انكيدو وقد أقام علاقة روحية مع صديقه كلكامش الذي رثاه بحزن بعد موته :

"أقول

بوركت أخي في رحم العزلة .

بوركت في اقتسامك الكاس معي على ضفاف دجلة .

أسرتني ، وكنت كفواً ، ثم قدتني

إلى مرايا موتك المبارك (64)

لكن الشاعر يقتحم هذا العالم الميثولوجي ويتوحد معه ، حيث يطل صوته عندما

يخلو مع نفسه في مشرب "غاردينيا" في بغداد : (65)

ولذا يظل منتدباً نفسه لرتاء صديقه انكيدو :

"ترحل أنت ، وأنا

مدخرٌ لندبك" . (66)

وعلى الرغم من انهماك الشاعر شبه الكلي بهموم كونية وجمالية في هذه المرحلة

الأخيرة ، والخفوت النسبي لمحنة الوطن ، لكنه لا ينسى ذلك تماماً ، اذ تمثل قصيدته

"حي العامل" المكتوبة عام 2011 إدانة شعرية للإرهاب ولعبواته الناسفة التي لا تراعي

الحرمات والمقدسات :

"طرقات محلتنا

حريتها عشرات المارة ، والعبوات الناسفة ،

حتى وارت قبر أبي . " (67)

السياحة النقدية في تجربة الشاعر فوزي كريم الممتدة منذ الستينات من القرن حتى اليوم ، والتي تزيد على النصف قرن هي متعة روحية وقرائية من نوع خاص ، وهي أيضاً رحلة تعرّف إلى شاعر تتوحد فيه القصيدة والسلوك والممارسة، وهي حالة كان الشاعر يتغيها ، حتى لتشعر أحياناً بالتطابق بين الشاعر والقصيدة ، وهي حالة نادرة في شعرنا الحديث .

لقد كشفت هذه الرحلة الشعرية عن نضج أدوات الشاعر اللغوية والبلاغية والأسلوبية ، فضلاً عن تطور رؤيته وانتقاله من الانهماك في معاينة الحسي والشيئي والملموس إلى ما هو فلسفي وذهني ، ولكن دونما انفصال عما هو محسوس وعيني . فقد طرأت تغيرات جوهرية في اللغة الشعرية التي كان يعتمدها الشاعر في بداياته ، وهي لغة رؤيوية ادونيسية في الغالب ، في معجمها واخيلتها و صياغتها ، وكانت القاسم المشترك بين لغات معظم شعراء الستينات المعروفين ، وفي وقدمتهم شعراء "البيان الشعري" الأربعة ، ومنهم طبعاً الشاعر فوزي كريم . لكن الشاعر حاول ان يخلق لغته الشعرية الخاصة به، وينأى عن المطابقة مع الآخرين . واذا ما كان ديوان الشاعر الأول والثاني "حيث تبدأ الأشياء" و "ارفع يدي احتجاجاً" يمثلان تلك اللغة الشعرية الرؤيوية الادونيسية ، فان بعض قصائد ديوانه الثالث "جنون من حجر" (68) الصادر عام 1977 قد أشرت بوضوح هذه النقلة الخاصة كما هو الحال في قصيدته "حسين مروان" التي كتبها 1972 التي رثى فيها الشاعر حسين مردان، قبيل رحيله. فهي قصيدة مركبة تزواج بين قصيدة القناع والسردي البلادي الحكائي والخطاب و المونولوج :

"ياحسين مردان

كيف تركت الباب مفتوحاً

والليل لم يبدأ ، وكان السر مفضوحاً . " (69)

لكن الشاعر لم يفارق نهائياً لغته الاولى، التي لم تكن آنذاك بعيدة عن اللغة الادونيسية، التي ظلت ترافقه وتمنحه أحياناً رقةً و رواءً وماءً ، كما هو الحال في قصيدة "تجاوز "

"لقد كنت وحدك ، والأرض دارت

فدرت

وها أنت تسكنهم ، واحداً ، واحداً . " (70)

كان فوزي كريم يكتب بتلقائية ذاتية ، بعيدا عن ملاحقة موجات التجريب المتطرفة . كان يكتب من داخل تجربته الشخصية المتماهية إلى حد كبير مع ذاته وهو اجسه وهمومه وقلقه ورؤيته الكونية . وقد دعا الشاعر فوزي كريم في الكثير من دراساته النقدية وبشكل خاص في كتابه "ثياب الإمبراطور" : الشعر ومرايا الحداثة الخادعة " (71) الصادر عام 2000 إلى عدم الانجرار إلى الكثير من الأوهام التي ترتبط بحركة الحداثة الشعرية ، وهو ما سبق للشاعر ادونيس وان حذر منه في احد كتبه النقدية . ومع ان الشاعر فوزي كريم يدعو إلى الابتعاد عن بعض أوهام الحداثة ، حتى ل يبدو للبعض انه ضد مشروع الحداثة وما بعد الحداثة في التجربة الشعرية العربية، وانه لم ينجح في عبور الفجوة التي تفصله عن جوهر الفعل الشعري الحداثي وما بعد الحداثي ، وظل متعلقاً بكشوفات القصيدة الخمسينية ، وبشكل خاص عند السياب ، الا اننا لا يمكن ان نعزل تجربة فوزي كريم عن الموجة الثانية في حركة الحداثة الشعرية العربية في الستينات ، لكنه اختار ان يكيف شروط هذه الموجة

وشعاراتها لتجربته الشخصية ولرؤيته الفلسفية لاحقاً ، وتجنب الاندفاع أكثر مما هو ضروري مع الموجة المتطرفة التي اختارت التجريب الشكلاني واللغوي والبلاغي طريقتاً لها . والشاعر يعترف بان "كتابة قصيدة غير حدثية تبدو بالقياس المنطقي أكثر ملائمة وتطابقاً مع طبعي ، ومع المرحلة التي انتسب إليها . " (72)

وفي أكثر من مناسبة عبر الشاعر فوزي كريم عن قناعته بوجود "هوة بين الشعر كصناعة أدبية ، وبين خبرة الشاعر الروحية " (73) وفي متابعة الشاعر الناقد فوزي كريم لمراحل تطور الكتابة الشعرية عند ادونيس من نموذج قصيدة "النخيل انحنى المبكرة في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" إلى نموذج أكثر تعقيداً وتفلسفاً وشكلياً المتمثل في "كتاب الحصار" حيث يقول أدونيس:

"دمه يقطر الآن من وردة الفضاء

من حروف النحاسي ومن كلمات الحديد

وموعظة الكيمياء . " (74)

هذه المقارنة ، كما لاحظنا تنطبق إلى حد كبير على تطور الرؤيا الشعرية عند فوزي كريم من قصيدة :

"لقد كنت وحدك والأرض دارت

فدرت "

التي أتينا على ذكرها إلى أنموذج قصيدته عن حسين مردان أو إلى النماذج المتقدمة في تجربته الشعرية في اغلب قصائد "قارات الأوبئة" و "قصائد من جزيرة مهجورة" و "مكائد آدم" و "ليل ابي العلاء" التي اشرنا إليها سابقاً . كما ذهب فوزي كريم إلى النظر إلى الحدائة بوصفها صفة انتساب لعصر ، وليست كمعيار للقيمة لصلاحيه القصيدة وجودتها . (75)

ويتهم فوزي كريم الشاعر الحدائي بالانشغال بالشكل على حساب خصوصية التجربة. وشخصياً أعتقد ان اهتمام الشاعر هذا كان منصبا على الصنعة الشعرية ، وليس على الشكل الذي هو بنية تجريدية لا يمكن فصلها عن التجربة أو المعنى أو الدلالة .

وفي ضوء هذا التصور الشامل يمكن فهم جوهر تجربة فوزي كريم الشعرية التي حاولت ان تجسر الفجوة أو "الهوة" بين النص الشعري وخبرة الشاعر الداخلية " (76) التي عاد لتوكيدها في كتابه "تهافت الستيني : أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي " (77) ، والذي كشف فيه بصورة غير مباشرة عن سبب صدوده عن قصيدة النثر – الا ما ندر – من خلال اتهامه لمعظم شعراء قصيدة النثر بأنهم لا يحسنون كتابة البيت الشعري الموزون ومنهم محمد الماغوط وانسي الحاج وتوفيق صائغ (78) وأنهم يفتقرون "إلى اخطر ترابط غامض بين الثلاثي : العاطفة ، الكلمة ، الموسيقى . (79) وهذا الموقف يفسر لنا سر التزام الشاعر فوزي كريم بقصيدة التفعيلة التي يقدم اعتراضات وجيهة ونقدية عليها، وهو على حق في ذلك على تسميتها بـ "الشعر الحر " (80) وحرصه على ان تمتلك قصائده بنية إيقاعية داخلية ، وخارجية متمثلة في الالتزام النسبي بالوزن وتنوعه .

فوزي كريم صوت متميز، وله خصوصيته الرؤيوية ، ومحساته الشخصية التي يتعامل فيها مع العالم والكون والحياة ، ويلتقط بمهارة اشياء العالم المرئية ومدركاته الذهنية ليحيلها إلى أيقونات شعرية متوهجة تضح بقلق إبداعي خاص وبرغبة في تحقيق درجة أعلى من التماهي بين التجربة الشعرية والحياتية وبين النص الشعري .

الهوامش:

1. كريم، فوزي " حيث تبدأ الأشياء " ضمن " الأعمال الشعرية الكاملة " (الجزء الثاني) ص 203 – 207 ، منشورات (المدى) ، دمشق ، 2001 .
2. كريم ، فوزي " آخر الغجر " شعر ، منشورات (المدى) لبنان ، دمشق ، بغداد ، 2005 ، ص 45.
3. المصدر السابق ، ص 47 .
4. المصدر السابق ، ص 45 .
5. المصدر السابق ن ص 73 .
6. كريم ، فوزي " السنوات اللقيطة " ، دار المدى ، دمشق ، بيروت ، 2003 .
7. المصدر السابق ص 5.
8. المصدر السابق ، ص 15 .
9. المصدر السابق ، ص 13 .
10. المصدر السابق ، ص 31.
11. المصدر السابق ، ص 26 .
12. المصدر السابق ، ص 7 .
13. المصدر السابق ، ص 17 .
14. كريم ، فوزي ، "آخر الغجر " ص 84 .
15. كريم ، فوزي " أرفع يدي احتجاجاً " شعر ، منشورات دار العودة ، بيروت ، 1973 ، ص 86 .
16. كريم فوزي ، السنوات اللقيطة " ص 17 .
17. كريم ، فوزي " حيث تبدأ الأشياء " ضمن الأعمال الشعرية " (ج 2) ص 256 .
18. السياب ، بدر شاكر " ديوان بدر شاكر السياب " منشورات دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 477 .
19. العزاوي ، فاضل " الروح الحية – جيل الستينات في العراق " منشورات المدى ، دمشق ، بيروت (ط2) 2003 ص 318 .
20. ثامر ، فاضل " معالم جديدة في أدبنا المعاصر " منشورات وزارة الأعلام ، بغداد ، 1975 ص 209 – 221 .
21. المصدر السابق ، ص 209 .
22. المصدر السابق ، ص 211 .
23. ثامر ، فاضل " اللغة الثانية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث " – منشورات المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص 26- 27 .

24. كريم ، فوزي " الأعمال الشعرية " الجزء الثاني ، ص 259 .
25. المصدر السابق ، ص 197 .
26. المصدر السابق ، ص 19 .
27. كريم ، فوزي " الأعمال الشعرية " ص 113 .
28. المصدر السابق ، ص 25 .
29. المصدر السابق ، ص 102 .
30. المصدر السابق ص 103 .
31. المصدر السابق ، ص 104 .
32. المصدر السابق ، ص 84 .
33. المصدر السابق ، ص 37 .
34. المصدر السابق ، ص 54 .
35. المصدر السابق ، ص 34 .
36. المصدر السابق ، ص 41 .
37. المصدر السابق ، ص 26 .
38. المصدر السابق ، ص 64 .
39. المصدر السابق ، ص 188 .
40. المصدر السابق ، ص 200 .
41. المصدر السابق ص 203 .
42. المصدر السابق ، ص 217 .
43. المصدر السابق ، ص 232 .
44. المصدر السابق ، ص 236 .
45. المصدر السابق ، ص 239 .
46. المصدر السابق ، ص 255 .
47. المصدر السابق ، ص 315 .
48. المصدر السابق ، ص 317 .
49. المصدر السابق ، ص 265 .
50. المصدر السابق ، ص 289 .
51. المصدر السابق ، ص 279 .
52. المصدر السابق ، ص 276 .
53. كريم فوزي ، "ليل أبي العلاء " منشورات "المدى - دمشق ، 2014 .

54. كريم ، فوزي ، "الربيع الخالي " منشورات "المدى " - دمشق ، 2014 .
55. كريم ، فوزي "ليل أبي العلاء " - ص 69 .
56. المصدر السابق ، ص 35 .
57. المصدر السابق ، ص 116 .
58. المصدر السابق ، ص 29 .
59. المصدر السابق ، ص 25-26 .
60. المصدر السابق ، ص 54 .
61. المصدر السابق ، ص 63 .
62. كريم ، فوزي " الربيع الخالي " ص 32 .
63. المصدر السابق ص 28.
64. المصدر السابق ص 85-86.
65. المصدر السابق ، ص 86.
66. المصدر السابق ، ص 88 .
67. المصدر السابق ، ص 22 .
68. كريم ، فوزي " جنون من حجر " ص 21 .
69. المصدر السابق ، ص 37.
70. المصدر السابق ، ص 11 .
71. كريم ، فوزي "ثياب الإمبراطور : الشعر ومرايا الحداثة الخادعة " منشورات (المدى)، دمشق ، 2000، ص 12 .
72. المصدر السابق ص 12.
73. المصدر السابق ، ص 16.
74. المصدر السابق ، ص 18-19 .
75. المصدر السابق ، ص 24 .
76. كريم ، فوزي ، "تهافت الستينيين : أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي منشورات " المدى " دمشق ، 2006 ، ص 5 .
77. المصدر السابق.
78. المصدر السابق ، ص 123 .
79. المصدر السابق 124.
80. المصدر السابق ص 104 .



تجربة الاغتراب الروحي
(سركون بولص)



يجد الناقد نفسه متردداً وهو يحاول التسلسل خلصة إلى
مداخل أشجار الغابة الكثيفة المتشابكة التي تمثلها
كتابات الشاعر سركون بولص (1944- 2007) الذي
قدم للمكتبة الشعرية الحدائث ما لا يقل عن ستة
دواوين مطبوعة فضلاً عن أكثر من خمسين قصيدة
نشرت في فترات مختلفة في مجلة " شعر " اللبنانية
في الستينات والسبعينات وأكثر من أربعين قصيدة
نشرت في مجلة " مواقف " التي كان يشرف عليها
ادونيس في السبعينات ، وهي قصائد لم تجمع في
ديوان حتى الآن .

إما مجاميعه المطبوعة فهي " الوصول إلى مدينة أين " (1) " الصادر عام 1985 و
" الحياة قرب الاكربول " (2) 1988 و " الأول والتالي " (3) 1992 و " حامل الفانوس
في ليل الذئاب " (4) 1996 و " اذا كنت نائما في مركب نوح " (5) 1998 و "عظمة
أخرى لكلب القبيلة " (6) 2008 . ونجد فضلا عن ذلك " الأعمال الشعرية " (7)
للشاعر سركون بولص التي صدرت في اربيل في جزئين عام 2011 .

وربما يعود تردد الناقد إلى مجموعة من العوامل منها ان سركون بولص لم يكن مكترثاً بالإعلام أو بإصدار بيانات شعرية ، ولم يوقع على البيان الشعري " الصادر عام 1969 ، ربما لأنه هاجر في العام 1969 ذاته سراً ، ودونما جواز عبر الصحراء إلى سوريا ومنها إلى بيروت ، إلى أن حط به الركاب في مدينة سان فرانسيسكو الأمريكية موطن حركة البيتنكس الشعرية الحداثية التي كان يلحم بزيارتها حيث التقى بأبرز رموزها وفي مقدمتهم الشعراء الن غنزبرغ وفرلنكهيبي وكورسو وغيرهم .

كما ان الكثير من قصائد الشاعر تتسربل بلون من الغموض والإبهام ، وتحيل إلى رموز وأماكن وأزمنة وشخصيات وتناصت بحاجة إلى قارئ من نوع خاص يمتلك الصبر الذي يؤهله لفك شبكة الرموز والشفرات والوصول إلى قاع الفعل الشعري ، وهو في هذا يشبه إلى حد كبير شعراء عرب حداثيين منهم توفيق صايغ ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وانسي الحاج .

وسركون بولص ، من جهة أخرى ، لم يعرف عنه الانتماء إلى حزب سياسي ما ، كما فعل ، في فترات معينة ، معظم إقرانه من شعراء الحداثة الستينية ، كما انه لم يعتقل ، أو يسجن مثل الشاعر الستيني ورفيق رحلته الكركولية فاضل العزاوي .

ويبدو للبعض ان هذا الشاعر قد انصرف ، مثل راهب منقطع في دير معزول ، إلى مشغله الشعري ، وتحديداً في أهاب قصيدة النشر ، بعد ان ترك وراءه مرحلة البدايات التي ضمت قصائد موزونة من الشعر الحر لم يجمعها في ديوان . ولذا جاء شعره صافياً إلى درجة كبيرة ، خاصةً وانه كان يخشى الوقوع في شباك جيل الرواد في الخمسينات ويتحفظ على نزعتهم الإيديولوجية ، بل انه يأخذ على اكبر شعراء الحداثة العربية ، واعني به ادونيس الذي يحبه ويحترمه كثيرا كونه شاعراً إيديولوجياً .

وهذه الخصوصية ، ربما هي التي دفعت الدارسين والنقاد إلى النظر اليه خارج إطار السرب الستيني . ويكاد يجمع النقاد على ان سركون بولص " نسيح وحده" ولا يمكن ان يندرج ضمن التصنيفات والتقسيمات الشائعة ، كما ذهب إلى ذلك الناقد د . محمد صابر عبيد⁽⁸⁾ وهو ما ذهب اليه نقاد وشعراء آخرون ، منهم الشاعر علي جعفر العلق الذي يقول " يقدم سركون بولص دائماً الدليل على انقطاعه إلى مشروعه الشعري انقطاعاً لم يبلغه ربما الا القلة من شعراء قصيدة النثر اليوم ."⁽⁹⁾

ولابد للناقد ان يأخذ بنظر الاعتبار ، العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي أسهمت في بلورة تجربة سركون بولص الشعرية والحياتية . فالشاعر ، أي شاعر ، هو ابن مجتمعه ، وليس نبتة شيطانية خارج الزمان والمكان .

وربما تقف في مقدمة هذه الاعتبارات كون الشاعر من مواليد مدينة كركوك التي تعد أ نموذجاً عراقياً نادراً في التنوع الثقافي والتعددية الثقافية معاً . ففيها تلتقي كافة المكونات الاجتماعية والعرقية والاثنية والدينية، مثل المسلمين والمسيحيين .بمختلف شرائحهم من الأشوريين والسريان والأرمن والكلدان، فضلا عن العرب والكورد والتركمان والصابئة والايزيديين. وقد خلق هذا التنوع الثقافي لوناً من الانسجام والتسامح وتقبل الآخر ، والميل إلى تعلم اللغات المحلية في المدينة ، اذ تجد المواطن يجيد على الأقل لغتين أو أكثر من اللغات المحلية فضلا عن الميل لتداول اللغة الانكليزية ، ربما بتأثير مباشر من وجود شركات النفط الأجنبية ، التي كانت تشجع بين عمالها وموظفيها التواصل باللغة الانكليزية وإشاعة ثقافتها ، كما أدى وجود شركات النفط إلى خلق طبقة عمالية صناعية واعية سرعان ما تبنت الأفكار الثورية واليسارية وأكدت وجودها النضالي من خلال " انتفاضة كاورباغي " العمالية المعروفة في منتصف اربعينيات القرن الماضي .

كل هذه العوامل أسهمت بالتأكيد في تشكيل وعي خاص ، منفتح وتنويري وحدائي لدى شعراء المدينة وكتابها الذين شكلوا في نهاية الخمسينات ومطلع الستينات حركة حدائية مهمة ساهمت في إذكاء مشروع الحدائة الشعرية في الستينات من خلال مساهمات شعرائها امثال : فاضل العزاوي ومؤيد الراوي ، وسركون بولص ، وجان دمو وأنور الغساني ، فضلا عن القصاصين جليل العتيبي ويوسف الحيدري وغيرهم .

وأفاد الشاعر سركون بولص من هذا الفضاء الثقافي المفتوح ، وحرره من الكثير من العقد التاريخية والنفسية ، وجعله ينطلق من رؤيا إنسانية مفتوحة على الحدائة بكل ألوانها . كما ساعده إتقانه المبكر للغة الانكليزية على الاطلاع على الكثير من الأعمال والنصوص الشعرية لعدد من شعراء العالم الحدائين الذين لم تتح الفرصة لمعظم أقرانه الاطلاع عليها آنذاك ، حيث انكب على قراءة تجارب شعراء العالم وفي مقدمتهم شعراء الحدائة الفرنسية امثال بودلير ورامبو وفرلين ، وشعراء الحدائة الانكلو - سكسون امثال ت. س . اليوت وأزرا باوند واديث ستيويل وغيرهم ، ولكن ما أثار مخيلته بشكل خاص اتجاه حدائي غاضب ومتمرد ظهر في سان فرانسيسكو في خمسينيات القرن الماضي حمل اسم جيل البيتنكس يمثلهم شعراء أمثال الن غنزبرغ - الذي ألهمت قصيدته عواء Howel الكثير من شعراء الحدائة الستينية وفي مقدمتهم الشاعر فاضل العزاوي ، فضلا عن إعجابه الشديد بالشاعر الأمريكي (ولت وتمن) مؤلف ديوان " أوراق العشب" الذي كان له التأثير الأكبر على شعراء البيتنكس الأمريكيين .

ولا يمكن اغفال حقيقة كون الشاعر ينتمي إلى مكون مسيحي آشوري عريق ، وهو بالتأكيد من العوامل التي غذت وعيه ولقحت رموزه الميثولوجية والدينية . لكن

ذلك لم يخلق له عقدة إزاء الكتابة بلغة غير لغته الآشورية واعني بها اللغة العربية ، وهي لغة المكون الأثني والقومي في العراق. فقد انتمى إلى هذه اللغة ، وحاول التجريب من خلالها ، وأعلن مراراً ان هذه اللغة منجم لا ينفد . وقد تحدث في استبيان خاص أرسله للناقد شكري غالي عن ذلك " ربما كان الشيء الخاص والحميم الذي يسحرني ، هو طاقة اللغة العربية ذاتها ، الطاقة الخفية الكامنة . هذه اللغة منجم غير قابل للاكتشاف النهائي . " (10)

ولكننا نعتقد ان انتماء الشاعر إلى مكون مسيحي وانصرافه الكلي للقراءة باللغة الانكليزية ، ربما اثر على ضعف انشغاله بالموروث العربي ، وبالتالي تخلصه من عبء الموروث عندما يتحول هذا الموروث إلى عامل كبح نكوصي ، كما كان هو الحال بالنسبة للكثير من شعراء القصيدة التقليدية العموديين . ويتعين على الناقد ان يلاحظ بأناة اشتغال الشاعر على التجريب الشعري الواعي منذ بداياته المبكرة . اذ كتب مرة عن ذلك : " على الصعيد الشخصي ، فأني اعتقد من خلال تجريبي الشعرية ، ان لدي وعياً خاصاً منذ الستينات ، هو إنني شاعر تجريبي ، وكتاباتي لا تزيد عن كونها محاولات وصول . " (11) كما حاول الشاعر ان يوسع مفهوم التجريب الشعري ليعده هماً مشتركاً لجيل الستينات ، وليس مجرد مشروع شخصي له دوافعه الموضوعية والذاتية الملموسة .

ففي الدراسة التي نشرها في مجلة " فراديس " عام 1992 والتي كان يصدرها الشاعر عبد القادر الجنابي كتب يقول: " وكون الستينات مرحلة تجريبية بالدرجة الأولى لم يأت اعتباراً ، بل جاء بالافتتان مع مجريات التجريب الاجتماعية والتاريخية في تلك الفترة الحاصلة في صلب المجتمع ، لا على قشرته الخارجية . ولعل ظاهرة التجريب هي بؤرة الحديث ، واهم حدث بالنسبة للكتابة الستينية . التجريب الذي لا يكف حتى

يجد الشكل الأمثل للتعبير عن موقع الكاتب في عالمه وزمانه . فهو كرمز عملي يشير إلى قلق أساسي عند الكاتب، إلى ثراء روحي لا يتسرع في تبني الخيارات، ودفعه إلى البحث عن بدائل لما هو سائد، وبالتالي إلى التمرد على كل نمطية. انه يجيد عن القاعدة الثابتة قصداً ليكشف احتمالات أخر. " (12)

تمثل هذا الوضوح والوعي يدخل الشاعر سركون بولص مختبر التجريب الشعري الستيني ، وهو بالتأكيد يلتحم مع مجموعة من الأهداف الحياتية والثقافية ، ربما غير الواعية ، التي شكلت الصورة النهائية لتجربته الشعرية ، وربما من أهمها سؤال الهوية بوصفه عراقياً أولاً وآشورياً مسيحياً ثانياً ، الذي اشغله ، بل واشغل كل الشعراء العراقيين الذين اضطروا للانتقال إلى المنفى. وقد شخص سركون بولص ذلك صراحةً عندما عد ذلك واحداً من الهموم الكبيرة التي واجهت جيل الستينات بشكل عام . اذ يتحدث عام 1992 عن هواجس الانفصام الذي عاناه ذلك الجيل ، أكثر من أي جيل آخر ، بين الوطن والمنفى ، كونه المحرك الباطني الذي لا يكف عن التدليل على نفسه في كتاباتهم . (13) ولان الوطن ، يمثل الجذور والماضي والطفولة والأسرة والمكان الأليف بتعبير باشلار ، والمنفى يمثل الحاضر الملموس ن اليومي والمعاش ، المنقطع عن الماضي ، فقد كان الشاعر كثيراً ما يستنجد بالذاكرة لاستحضار صورة الوطن والماضي عبر توظيف الذاكرة الشعرية ، وبشكل خاص " الذاكرة البصرية " التي كان لها اشتغالها الخاص في كتاباته الشعرية . اذ كتب يقول

" ما يهمني هنا هو الروابط الخفية التي كشفت عنها عملية الكتابة بالذات بين عمل الذاكرة من جهة ، وبين طبيعة التجربة الستينية ببعدها الإنساني ، وهي موضوع القصيدة وصيرورتها الشعرية المعقدة ، من جهة أخرى " . (14) ، ولهذا تلعب الذاكرة دوراً استثنائياً في تأييد المشهد الشعري في تجربة سركون بولص ، وبدرجات مختلفة

عند اغلب شعراء المنفى ، الذين وجدوا في هذه الذاكرة ، بمختلف مستوياتها ، البصرية ، والمكانية والذهنية ، القريبة ، والبعيدة ، والمتوسطة المدى منجماً لا ينضب ، يستعيدون من خلاله ما خسروه من فقدان تماسهم المباشر مع الوطن والأرض والإنسان . ولذا يكتسب هذا الاتكاء محتوىً نوستالجياً أحياناً مقترناً بسؤال الهوية الذي يصعد إلى الصدارة في مثل هذه المواقف . فالشاعر سركون بولص مثلاً يستحضر ، من خلال فعل الذاكرة ، صورة الماضي أو الطفولة أو المكان في شكل مشهد حي متحرك يَحْتَرِلُ الزمن ، فيصبح الماضي حاضراً . فهذا هو يطل على رموز حياته وتجربته في العراق ، وتحديدًا في كركوك وبغداد ، في حوار نابض بكل تلك الرموز والمرثيات .

في قصيدته " نهار في كركوك " من ديوانه " الاول والتالي " يستحضر الشاعر تفاصيل المدينة التي احبها بكل رموزها وأشياءها الحسية :

"الابقار النائمة في ظل المصفي

لتمخض الحليب ، تجرّ العاقول والأشواك

والغربان تدنو من بئرننا

المسور بشظايا القناني " (15)

فهنا تجتمع مفارقات الحياة اليومية وتناقضاتها ، فيلى حوار مصفى النفط تظل الأبقار النائمة : مفارقة ثنائية (الثقافة) / (الطبيعة) عند شتراوس .

وتكتسب هذه الثنائية الضدية مفارقة احتجاج سياسي ، فشظايا القناني تشبه هدايا من القار والإسفلت قذفت بها شركة أبار النفط البريطانية :

"كأنها هدايا

من القار والمازوت

قذفت بها

من أحشائها المحروقة " الآبار "

حيث تمتد متاهة من حقول (الآي بي سي) ليل نهار ."(16)

وفي قصيدة " مرثية إلى سينما السندباد " من ديوان " عظمة أخرى لكلب القبيلة " يكون فعل الذاكرة جارحاً وصادماً ، حيث يرثي الشاعر دار السينما التي تقع في شارع السعدون ببغداد، والتي توقفت عن تقديم عروضها اليومية للمشاهدين، اسوةً بالعديد من دور السينما في بغداد التي تعرضت الى الإهمال، هذه السينما التي تعود الشاعر ان يشاهد فيها الأفلام التي أحبها ، والتي تقود إلى الطريق الذي غسلته الذاكرة :

" هناك طريق

ترصعها سقوف قرميدها

غسلته الذاكرة ."(17)

وتكاد الكثير من قصائد ديوانه "الاول والتالي " ان تكون ثمرة لنتاج الذاكرة البصرية ، كما هو الحال في قصيدة " حلم الطفولة " التي يسوح فيها في بلاد الطفولة:

" أية رغبة كانت تأخذني

من يدي بين الفصول ، وماذا يدل على خطاي

على تلك البركة التي اندثرت في بلاد الطفولة

نور البساتين ، وطين السواقي

ونسيم يمر عليها في الظهيرة ."(18)

ولتوكيد فعل الذاكرة في إعادة إنتاج صورة الماضي ، ينهي الشاعر القصيدة بمقطع

يستهل به بفعل الذاكرة "اذكر " : لتشكيل لوحة تشكيلية حية:

"واذكر صقراً كان يطير

حاملاً بين مخالبه سمكة ما زالت تحاول الإفلات ." (19)

وقد يطل الشاعر من فتحة الذاكرة " على جزئيات مبعثرة تتجمع في بؤرة واحدة:

"العالم فتحة

تخرسها

كسور مرآة

على دكة الطين

ونعبر منها ." (20)

ونكتشف ان هذه الفتحة هي "فتحة الذاكرة "

"هذه

الفاحة في ذاكرتي

عندما اتبع ظلاً

ياخذني

عبر المواسم ." (21)

وقد يتخذ فعل الذاكرة صورة الحلم ، كما هو الحال في قصيدة "حلم ابي ":

" رأى أبي في حلمه

كما يرى النائم ، ذات ليلة

قديسا يملأ الباب بقامته الوضيئة " (22)

ويتكرر هذا النسق الاستذكارى الحلمى في قصيدة "مفتاح البيت " .

"حلم رجل

انه يغادر مدينته

ذات نهار في عاصفة تنحني لها الحقول . " (23)

ويمكن ان نلاحظ ان توظيف الذاكرة في قصائد سركون بولص لا يتمثل في الاستحضار الآلي لمشاهد أو وقائع أو مرثيات معينة بصورة محايدة ، بل هي عملية معقدة تخضع لإسقاطات سيكولوجية ورؤيا تأويلية جديدة تنبثق إلى حد كبير من رؤيا الشاعر للعالم ووعيه وثقافته وحالته الشعورية أثناء الاستحضار والاستدكار .

فصورة محددة من الماضي مثل صورة كركوك ، أو صورة سينما السندباد ، في الشعر ، هي ليست ذاتها صورتها في الواقع في زمن الماضي ، بل هي صورة افتراضية جديدة مرت من خلال موقف معاصر نسجها التخيل ، ولعبت فيه اللغة والزمن دوراً خاصاً لإعادة تشكيل الصورة الأصلية ، وإعادة تقديمها مجدداً من خلال وعي جديد ووجهة نظر تأويلية مغايرة . والشاعر خلال عملية الاشتغال هذه يوظف عناصر ومستويات من الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية ، كما قد يستنجد بالذاكرة الكامنة فضلاً عن الذاكرة التصريحية ، وقد تكتسب الذاكرة بعداً دلاليّاً أو سيميائياً ، كما قد تذهب نحو منابع تجريدية أو مفهومية .

ولذا فقد كان سركون بولص على حق عندما أشار صراحة إلى انشغاله بكشف " الروابط الخفية التي كشفت عنها عملية الكتابة بالذات بين عمل الذاكرة والواقع ، وبين طبيعة التجربة الستينية ببعدها الإنساني . " (24)

وإذا ما كانت الذاكرة - ومنها الذاكرة المرئية والبصرية ، احد مراكز الاشتغال الأساسية في بناء القصيدة ، فان العين تلعب دوراً مماثلاً ، ربما أساسياً في التقاط فعل المرثيات وتحريكها ووصفها ، وخاصة عندما يضعف فعل الذاكرة . ويمكن القول ان تضافر جهود كل الملكات الحسية ، الواعية وغير الواعية ، وفي مقدمتها الذاكرة والعين ، فضلاً عن الأذن هي التي تنتج في المحصلة النهائية الأثر الشعري المعطى .

ولأننا ما زلنا بصدد تاطير تجربة سركون بولص الشعرية ، فلا يمكن لنا ان نمر مروراً عابراً على الاتهام الذي يوجه احياناً للشاعر لعدم اكترائه بالهم الاجتماعي والسياسي ورفضه لكل ما هو أيديولوجي من جهة ولاتهامه احياناً بالانسياق وراء الكتابة الاتوماتيكية على طريقة الشعراء السرياليين ، من جهة اخرى .

اذ كثيراً ما يقال ان الشاعر ليس صاحب قضية اجتماعية أو سياسية لانصرافه الكلي إلى مشغل الإبداع الشعري واللغوي . لكننا لو فحصنا المتن الشعري الكلي للشاعر لاكتشفنا انه بعيد عن هموم الوطن وأوجاعه وهمومه ، ومعاناة الانسان بصورة عامة في مواجهة العنف والتمييز والقبح والكرهية . لكن الشاعر يتعامل مع القضية الاجتماعية والسياسية بطريقة غير مباشرة ، من خلال مواقف وتجارب شخصية و ذاتية ، لكنها لا تخلو من جوهر اجتماعي وسياسي وإيديولوجي .

فانشغال الشاعر بسؤال الهوية الوطنية يقع ضمن إطار الهم الاجتماعي والسياسي والايديولوجي . كما ان الكثير من اللقطات والمشاهد التي يدونها ، شعرياً ، هي صرخات احتجاج على التعسف والتمييز العرقي وضيق الأفق والموت . ويمكن ان نقول ان الشاعر كان يضع مسافة جمالية معينة ، بينه وبين الحدث ، قد تكون كبيرة أكثر مما ينبغي ، لكنها بالتأكيد أنقذت جسد القصيدة من الظرفية والمباشرة وأبعدتها عن الندوب والشروخ التي يتركها الواقع أو الايدولوجيا أو السياسة والتي سقطت فيها الكثير من قصائد زملائه الستينيين . ويمكن ان نقول ان قصيدة سركون بولص لم تكن جمالية وشكلانية وذاتية و "نصية " بصورة كلية، بل انها اخترنت الروحي والأرضي والفكري والايديولوجي والجمالي والذاتي في خلطة سرية تومئ إلى أسلوب شاعر متميز .

في قصيدة "بورتريه للشخص العراقي في آخر الزمن " من ديوان "عظمة أخرى
لكلب القبيلة " يختزل الشاعر محنة الفرد العراقي عبر التاريخ ، بوصفها محنة كونية ،
وهي مفعمة بحس اجتماعي وسياسي وإيديولوجي صريح :

"أراه هنا ، أو هناك"

عينه الزائغة في نهر النكبات

منخراه المتجذران في نهر النكبات في تربة المجازر . " (25)

هذا بوح داخلي وتفجير للمعاناة يكشفان عن موقف اجتماعي وسياسي ، يتطلب
من الناقد أن لا يتقيد بما يقوله الشاعر نفسه وشعره ، لان ذلك قد يوقعه في لون من
"المغالطة القصديّة " التي يستدرجه إليها أحياناً بعض الكتاب . فالقصيدة تجسد جوهر
الحنة التي عاشها الفرد العراقي مضطهداً ومحتلاً ومهاناً عبر التاريخ . فها هو يرى
صورة العراقي في "انفجارات التاريخ " المستعادة وفي "طوابير الغزاة " وفي العدو الذي
يدمر أور و نينوى و بابل و بغداد و أوروک :

"أرى صورته التي فقدت إطارها

في انفجارات التاريخ المستعادة.عدو يدمر اور ، خراب نيبور ، يدمر نينوى ،

خراب بابل ، يدمر بغداد ،

خراب أوروک . " (26)

وفي قصيدة قصيرة تتكون من جملة واحدة هي "لا " من ديوانه الاول الأكثر
انشغالاً باللغة والبنية الشعرية ، يقول الشاعر كل شيء في وجه الجلادين والمغتصبين ،
معبراً عن حلم المضطهدين بالتخلص والى الأبد من جلاديهم :

"أيها الجلاد

عد إلى قرينك الصغيرة

لقد طردناك اليوم ، وألغينا الوظيفة . " (27)

ويمكن أن نكتشف في اغلب دواوين الشاعر قصائد تعبر عن وجع الانسان . ففي قصيدة " أسطورة السياب والقرين " من ديوانه " الاول والتالي " يدين الشاعر جرائم البرابرة عبر التاريخ ، من خلال استعارة صوت السياب :

"عرف السياب منذ البداية

ان القدم الحافية لن تسير الا

إلى معتقل أو مقتلة ، والفقر هو الشيطان

طالما كان هذا العالم في بؤسه وبهائه

مأدبة للآخرين

تقام باسمنا في كل مكان

ليسطوا عليها البرابرة .. " (28)

كما ان قصيدة .. صديق الستينات " (29) من ديوان "الحياة قرب الاكروبول " هي قصيدة سياسية بامتياز ، لانها تتحدث عن معاناة شاعر لاقى اضطهاداً في السجن وخرج منكسراً وجاء ليعوض انكساره وخسائره بالولوج إلى غرفة سعاد ، التي تعطف على الشعراء المفلسين ، والتي سنأتي على تحليلها لاحقاً .

ومن هنا يمكن لنا ان نبرئ الشاعر جزئياً من تهمة تجاهل المهموم الاجتماعية ، والانصراف كلياً إلى تجارب جمالية صرف . إما التهمة الاخرى التي وجهت للشاعر سركون بولص ولأغلب شعراء الستينات والتي تذهب إلى ان اغلب قصائدهم تتمثل إلى آلية اتوماتيكية في الكتابة ، شبيهة بتلك التي يعمد إليها بعض الشعراء السرياليين ، من خلال الانغماس في حالة من الوجد الصوفي أو الاستسلام لانتبالات اللاوعي ، وهي تهمة ألصقت بمعظم شعراء الستينات ، ومنهم الشاعر فاضل العزاوي ، ربما

بسبب مقاطع معينة من "البيان الشعري" (30) التي أكدت على إمكانية الكتابة الاتوماتيكية في الشعر. ان هذه التهمة لا تصمد طويلاً أمام النقاش عندما نكتشف ان الشاعر من الذين يخططون مسبقاً لقصائدهم ودواوينهم ، وربما لم يلجأ إلى لون من الهلوسة لغيوبة في الوعي إلا في قصائد قليلة منها "الأم بودلير وصلت" (31) من ديوانه "الوصول إلى أين" ، كما سنبيسط ذلك مفصلاً .

وبشكل عام يمكن أن نجزم بان سركون بولص قد كتب معظم قصائده وهو على درجة عالية من الوعي والتخطيط . فقد كان يدرس بمهارة وأناة كل خطوة يخطوها ، وهو يدرك جيداً الإطار العام لتجاربه الشعرية . سأشير هنا إلى أنموذج محدد لأحدى قصائد الشاعر ، وهي قصيدة " صديق الستينات " (32) من ديوانه "الحياة قرب الاكروبول" والتي أشرت لها توأ ، وهي عن احد أصدقائه الشعراء المعروفين آنذاك واسمه عبد الستار الدليمي ، وكان شاعراً يسارياً اعتقل وعذب ، والتقى به سركون بولص وتأثر بما عاناه في السجن ، وهو في هذه القصيدة يصور له مشهداً ينتصر فيه لكرامته من خلال ذهابه إلى غرفة مومس اسمها سعاد ، يخرج بعدها منتشياً . وتبدأ القصيدة بمشهد وصفي حي ومباشر : " رايته ينزل الدرج المؤدي إلى غرفة سعاد ، الممرضة التي تعطف على الشعراء المفلسين في مقهاهم المتواضع " (33) . ويتحدث الشاعر بفهم نقدي عميق عن كيفية تمفصل القصيدة وحركاتها الأساسية فيقول :

"القصيدة تقع في حركتين ، تبدأ من لحظة رؤيتي له ينزل الدرج المؤدي إلى غرفة الممرضة ، وهو ما يجعل شريط الذاكرة ينسرح ملتقياً بي (وبالراوي) ، فبالماضي ، ماضي ذلك اليوم في المقهى ، وماضيه هو عندما يروي خروجه من السجن . والحركة الثانية تلتقطه في الحاضر ، وهو ما زال ينزل الدرج ، عندما يشعل سيجارة ويسحب النفس الأول ، وهي حركة مصبوبة كلها في جملة واحدة لها إيقاع نزولي بطيء يلم

في طريقه الوقائع المشهدة الصغيرة ، كإيقاع النزول على الدرج ، ثم يتسارع في النهاية ، عندما يتجلى معنى بطولته الحقيقية بعد أن مارس الحب واستعاد بذلك عالمه قبل لحظات . " (34) ويكشف هذا الاعتراف على احترام الشاعر لعنصر التخطيط في الكتابة الشعرية وعدم انسياقه دائماً الى الكتابة الاوتوماتيكية أو انشالات الكتابة السريالية.

ومع ان الشاعر سبق له وان تحدث عن " تغريب " اللغة ، والحزين الذي لا ينضب لطاقة اللغة العربية ، الا انه عمد هنا لتوظيف لغة بسيطة وربما مباشرة لتصوير المشهد الشعري ، اذ يقول بوضوح :

" وقصدت ان تكون لغة القصيدة عارية من أي زخرف ، تمثل فقر الكلام البشري العادي ، ومع ذلك ان أية نبرة غنائية ، أو ملحمة أخرى كانت ستبدو دخيلة على السياق . " (35)

أن مثل هذا الوعي بصيغة القصيدة وبنيتها وهندستها وتمفصلاتها لا يمكن ان تخلق شاعراً يعتمد على لحظة الخطاف عابرة فقط ، بل يومئ إلى شاعر متأن يخطط بدقة لتفاصيل قصيدته ومفرداتها ومكوناتها وحركاتها ودلالاتها . بل نجد مثل هذا الوعي ينسحب بدرجات متفاوتة على بناء كل ديوان ، وربما على كامل المتن الشعري الذي أنجزه الشاعر في حياته .

ويمكن ان نتناول ، مثلاً على ذلك ، ديوان الشاعر الأول " الوصول إلى مدينة أين " الذي صدر لأول مرة عام 1985 ، وهذا الديوان ينتقي نماذج معينة من تجربة الشاعر ويستبعد الكثير من قصائده المبكرة ، وخاصة تلك التي تنتمي إلى طراز قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر ، وبعض قصائد النشر التي قد نشرها مبكراً في مجلتي " شعر " اللبنانية التي كان يرأس تحريرها الشاعر يوسف الخال و " مواقف " التي كان يرأس

تحريرها الشاعر ادونيس. والديوان كما سنكتشف ينهض على فكرة فلسفية وجودية وانطولوجية تقترب إلى حد كبير من الموقف العبثي والسيزيفي من خلال الإيحاء بأنه لا يمكن الوصول إلى مكان محدد ، ومنه مدينة (أين) الافتراضية ، وهو موقف يذكرنا، إلى حد كبير برؤيا صموئيل بيكيت في مسرحيته العبثية المعروفة " في انتظار غودو".

وقد كشف لنا الشاعر نفسه ان العنوان يتصادى مع مقولة للقديس أوغسطين الذي قال انه ليس هناك مكان نحاول ان نذهب أو نجئ اليه " (36).

كما يكشف الشاعر عن امتلاكه رؤيا فلسفية وكونية . فهو يتفق مع الفيلسوف كارل ليبنتز في نظريته عن (المونودولوجيا) الذي يرى ان العالم مكون من وحدات صغيرة تسمى " المونادات " (37)، وان كل الأشياء هي عبارة عن مونادات . كما يؤمن ان كل الفنون مصبوبة في نظره لتهدف في النهاية إلى إدخال المتلقي إلى حقل من الطاقة الحية والى عاطفة مطلقة ، والتي قال عنها عزرا باوند انه لا شئ غير العاطفة . بمعنى passion الوجد الوجودي والكوني ، وان الشاعر كائن يحترق، كي تبرز هذه الطاقة ولكي يكون الشاعر وقوداً لهذه العاطفة ولهذا الوجد. " (38).

ولهذا يتعين على الناقد أن لا يستهين بخبرة الشاعر سركون بولص وثقافته واصالة تجربته ، وان لا يذهب مع التصور الشائع من إن الشاعر ، شأنه شأن بعض شعراء الستينات كان يلجأ إلى لون من الكتابة الاتوماتيكية غير الواعية تحت لحظة من لحظات الانخفاف الصوفي أو الغيبوبة عن الوعي ، في لون من الهلوسة التي تتبع من اللاوعي ، أو تحفز بتأثير بعض المنشطات والعقاقير والمخدرات .

ويمكن ان نلاحق الكثير من الدوافع السرية وراء كتابات الشاعر في دواوينه المختلفة . فهو يشير مثلا إلى انه في ديوانه الأول " الوصول إلى مدينة أين " كان

يعتمد على الصورة بشكل مبالغ فيه ذلك لأنه كان مندهلاً بالصورة في ذلك الحين، حيث كانت الصورة المكثفة بالنسبة له جواز مرور إلى عالم اللاوعي ، وكان مندهشاً، ويفكر صورياً إلى أن تجاوز هذا الموضوع ووجد نفسه في ديوانه الثاني " الحياة قرب الاكروبول " الصادر عام 1988 يتخلص من الصورة جزئياً ، حيث ادرك ان الصورة تخدم شيئاً آخر هو الحالة أو المشهد الشعري الداخلي الذي ينظر إليه كمرجع للخارج ، لذا يعترف الشاعر إن الصورة كانت في ديوانه الأول سريالية ، وانه حاول ان يتخلص من آثار التصوير المباشر في الكتابين الثاني والثالث . (39)

ويرى الشاعر ان لغته الشعرية في ديوانه "الوصول إلى مدينة أين " كانت لغة "تغريب " مقصود ، أي إن اللغة هي التي غربت نفسها قصداً ، لان الهدف في الديوان كان يتمثل في الوقوف على حدة من جميع ما هو سائد ، وهو أيضاً ، فعل التورية العنيف . ويعترف من جانب آخر انه في ديوانه الثاني " الحياة قرب الاكروبول " وجد نفسه أكثر هدوءاً وراح يتعمق في التجربة الحياتية ، حيث شكل الصوت نوعاً من الجملة المطولة التي لا تقف عند حد ، في حين كانت الجملة في الديوان الأول عنيفة وشرسة ، بينما أصبحت في الحياة قرب الاكروبول " أكثر امتداداً ، لتتألم مدى أبعد . (40).

ولفت اهتمام الشاعر باللغة عددً من النقاد والشعراء ، وخاصة رغبته في " تغريبها " أو "تفجيرها " وربما هي التي دفعت بالشاعر اللبناني بسام حجار إلى اختزال هذا الاهتمام بالقول ، بهذه العبارة البليغة " اعرف مسكنا واحد لسركون بولص هو اللغة " (41)

ويعترف سركون بولص ، من ناحية أخرى ، ان القصيدة الوحيدة في ديوانه الأول التي كتبها في حالة من الانخراط غير الواعي ولم يتدخل في كتابتها بصورة واعية هي قصيدة " آلام بودلير وصلت " (42) ، ويختمها بتساؤل فلسفي موجع :

"أيها الماضي ، أيها الماضي ، ماذا فعلت بحياتي ؟" (43) وقد أشار سركون بولص إلى ان هذه القصيدة كانت وثبة ثلاثية في تركيبها ومواجهتها للموضوع مباشرة منذ الكلمة الأولى ونزولاً إلى أعماق القصيدة ، وانه كان في حالة من الانخراط السحري الذي يحدث وبشكل نادر أحياناً . وفي هذا يقول :

"ومن دون مبالغة اقول ان هناك قصائد كتبها مرة واحدة ونشرتها كما هي من دون حذف أو إضافة أو تعديل أو مراجعة ، وهذه الحالة نادراً ما تحدث ، فانا من الشعراء الذين يشتغلون على القصيدة وعلى فترات مختلفة من الزمن . " (44).

لو أعدنا تأمل ديوان الشاعر الأول " الوصول إلى مدينة أين " الذي أعطى للشاعر جواز مرور إلى عالم الشعر، والى قصيدة النثر لوجدناه يعتمد نظاماً كتابياً وطباعياً مزدوجاً في توزيع الأسطر والفقرات ، يزاوج بين الشكل السائد في كتابة قصيدة "الشعر الحر " في الأدبين الفرنسي والانكليزي ، من خلال احترام نظام السطر أو البيت والابتداء بحرف كبير وبين الشكل المعتمد في كتابة " قصيدة النثر " في الادب الأوربي الذي يتجنب النظام أسطري ويعمد إلى كتابة القصيدة على طريقة النثر المتصل من خلال بنية "الفقرة " paragraph " المستخدمة في تقسيمات الكتابة النثرية .

و سبق لي وان عاجلت هذه الإشكالية في دراسة حديثة لي تحمل عنوان " قصيدة النثر: المطابقة والاختلاف " (45) بينت فيها عدم التزام شعراء قصيدة النثر بنظام الفقرة المتصلة دائماً واعتماد النظام أسطري المفضل في قصيدة الشعر الحر ، وقدمت مقترحات أولية لحل هذه الإشكالية .

ومما له أهمية في هذا الصدد أن الشاعر سركون بولص قد تنبه إلى هذه الإشكالية واعترف انه بسبب هذا الخلط لا يمكن أن يعد ما يكتبه قصائد نثر وإنما شعر حر :

"ونحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطئ لان قصيدة النثر في الشعر الأوربي هي شئ آخر ، وفي الشعر العربي عندما نقول نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة ، وأنا اسمي هذا الشعر الذي اكتبه بالشعر الحر ، كما كان يكتبه البيوت وأودن ، وكما كان يكتبه شعراء كثيرون في العالم . وإذا كنت تسميها قصيدة النثر ، فأنت تبدي جهلك ، لان قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو وملا رمية ، أي قصيدة غير مقطعة . " (46)

وقد عاد الشاعر عبد الزهرة حديثا إلى إثارة هذه الإشكالية مجددا عندما تعمد أن يصف قصائد ديوانه الأخير " عندما تمضي حراً " الموسومة " قصيدة النثر : المطابقة والاختلاف " آنفة الذكر، ولذا فانا اعد ما كتبه سركون بولص في ضوء دراساتي قصائد نثر على الرغم من تناوبها بين النظام الأسطري ونظام الفقرة في الكتابة ، ما دامت تخلو من الوزن والقافية ، وتقتصر على مستويات مختلفة للإيقاع والموسيقى الداخلية ، ومنها اعتماد انساق التوازي والتكرار والسرد وبناء المشهد وغيرها .

إما على المستوى الرؤيوي ، فان ديوان الشاعر الأول " الوصول إلى مدينة أين " ينطوي على رؤيا فلسفية تهيمن على فضاء التجربة الشعرية وكونية يقوم بها الشاعر أو ذاته الثانية وأفئعتها المختلفة في المكان والزمان ، ولذا تهيمن الجملة الفعلية في الصياغة وخاصة أفعال الحركة مثل ذهب ، وصل ، سار ، جاء ، مشى ، سافر ، هاجر ، وغيرها . وكان الشاعر ذاته قد نبه إلى إن ديوانه يبدأ بالفعل " وصلت " وينتهي بالفعل " ذهبت " وهي اشارة واعية إلى هيمنة رحلة البحث داخل قصائد الديوان .

إذ يستهل القصيدة الأولى " هناك رحلات " بالفعل أصل :

"أصل إلى وطني بعد ان عبرت

نهرأ يهبط فيه المجنون بآلات فلكية صدئة " (47)

كما ان عنوان القصيدة الاستهلالية يوحي بوجود " رحلات سفر " ، وثمة أكثر من إشارة في قصائد الديوان إلى ان رحلة الوصول قد استغرقت " الف ليلة وليلة " إشارة للكثرة كما في قصيدة " ألف ليلة وليلة " " واستغرق وصولي إلى بيتي الف ليلة وليلة. " (48)

ويختتم الشاعر ديوانه بالفعل " ذهب " في قصيدة " تأخذني "

" أريد ان اشكر الغبار الذي اجمله كالإرث

أيما ذهب . " (49)

ورحلة البحث الطويلة التي هي رحلة تخيلية وافترضية قد تكون واقعية على جغرافية أخذته من آسيا إلى أفريقيا وأوروبا وأمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية ، وقد تكون رحلة تخيلية وافترضية في الأعماق وداحل النفس ، بحثا عن يوتوبيا أو مدينة فضلة وربما عن " دلمون " رمز لها بالمدينة " أين " والتي أشار فيها الشاعر صراحة ، كما ألمحنا إلى ذلك سابقا ، الى موقف للقديس اوغسطين يشير فيه إلى استحالة الوصول أي مكان ، وهو ما يفتح الرؤيا على موقف سيزيفي عبثي يذكرنا برؤيا صموئيل بيكيت في مسرحية " في انتظار غودو " . وإذا ما كان الشاعر في هذا الديوان يكشف عن عجز تحقيق حلمه في الوصول إلى مدينة أين ، فانه بالتأكيد نجح على الأقل في الوصول إلى مدينة اين الشعر الحديث وعمقها المتمثل في قصيدة النثر . ومظاهر الرحلة في هذا الديوان تتكرر بأشكال مختلفة في معظم قصائد الديوان ، حيث يسير الشاعر دونما خارطة :

" دون خارطة ، دون ان ينتظر احد حيث اذهب
ولا احد ينتظرني .. " (50)

و تمنحنا هذه القصيدة الإحساس السيزيفي باللاجدوى وبان لا احد في انتظاره ،
وقد تكون كل رحلة مؤلفة من خطى مسروقة . (51) وقد تكون الرحلة طويلة ولا
نعرف فيها احداً :

" نزلت ثانية

كانت رحلة طويلة

رحلة طويلة كانت لا يعرف فيها احدٌ احداً . " (52)

وقد يكون السفر أو الهجرة داخل النفس أو بعيداً عنها :

" هاجر بعيداً عن نفسه وخط قرب شجرة . " (53)

وهو اذ يبحث عن بلدة جديدة " يجد إن الأبواب كلها مغلقة :

" الأبواب كلها مغلقة

ومفاتيحك العتيقة لن تجدي هذه الليلة . " (53)

ويشعر أحياناً إن المدن اليتيمة كانت كلها بانتظار أقدامه :

" كنت اركب الشارع أيضاً محمولاً على موجة المواصلات بين الجميع ، ولا احدٌ .

حتى تعلمت إسرار الحفاة القديمة ، وكانت هذه المدن اليتيمة كلها بانتظار أقدامي

" (54) .

وفي لحظة ما ياتيه نداء داخلي بان يعود من حيث أتى ، لكنه يكتشف ان العودة

مستحيلة . وقد عبر الشاعر عن هذا الإحساس وهذا النداء بطريقة طباعيه أيضاً من

حلال تجزئة بعض الكلمات إلى حروف للتأكيد :

" عد إلى حيث كنت ع د

من حيث أتى
ت أي ها الاح
مق عد "

ولكن يبدو ان العودة مستحيلة . "(55)

وبنية الرحلة أو البحث في هذا الديوان تتحقق من خلال اتكاء كبير على الصورة السريالية ، وعلى لغة شعرية استعارية جريئة ، تلعب فيها الرموز دوراً خاصاً للتدليل على دلالات باطنية غير مرئية . وتكاد لغة المونولوج الداخلي التي يخاطب فيها الشاعر غالباً نفسه وذاته الثانية ، وقد يخاطب شخصية افتراضية متخيلة . لكنه أيضا يوظف ضمير الغيبة في قصائد أو مقاطع سردية ، كما هو الحال في " ليلة في انسينادا / المكسيك " و "صندوق " و "رسالة من هوليوود " وغيرها . كما نجد توظيفاً جزئياً أو شاملاً للأقنعة ، كما نجد ذلك مثلاً في قصيدته التي يتقمص فيها قناع هولواكو :

"أنا هولواكو

بحر من الأعشاب تقطعه الخيول بصمت . "(56)

وإذا ما اخفق الشاعر سركون بولص في ديوانه الأول " الوصول إلى مدينة أين " الميوتوبية والتخييلية ، بسبب هيمنة الرؤيا العبثية السيزيفية على الديوان ، فانه في ديوانه الثاني قد استطاع أخيراً ، عبر رحلات مختلفة إلى مدينته الفاضلة الميوتوبية المتخيلة، وبشكل خاص في القصيدة الأخيرة الموسومة " جسد قريب " ان يصل إلى مبتغاه، الذي قطع من اجله البحار والوديان ليصل إلى مدينة أين من نوع آخر ، أنها مدينة الجسد في نقلة فلسفية مما هو تجريدي وميتافيزيقي، وربما عرفاني في ديوانه الأول إلى نقلة حسية ومرئية، وبرهانية، متمثلة في أيقونة الجسد التي تعلن هذه القصيدة الطويلة عن اكتشافها في نهاية الرحلة :

"في آخر الحقول ، جسد قريب. " (57)

هذه القصيدة ربما تمثل ذروة قصائد الديوان إلى جانب قصيدة العنوان " الحياة قرب الاكربول". في قصيدة " جسد قريب " يستهل الشاعر القصيدة بقطع شعري أجنبي ، يمثل "عتبة" نصية دالة ، تومئ إلى فكرة الرحيل وعبور البحار ، من خلال تضحيات جسيمة ، لغرض امتلاك البحر والعبور إلى ضفته الثانية :

"من اجل ان نعبرك ، كم من الأبناء سهروا عبثاً

وكم من الأمهات بكين

كم عروساً عاشت عانساً حتى موتها

لكي تكون لنا ، أيها البحر " (58)

وتمثل مرحلة الشاعر التخيلية ، تجربة حياة تنقل فيها بين الأمكنة والأزمنة ، وعانى الكثير ، حيث يعلن عن عزمه ان يركب هذه الموجة " :

" في الطريق إلى جبل ، أو مغارة ، تحت النجوم الصابرة كأثناء المرضعات،

بأحذية لاتكاد تلامس التراب

وركبة لا تنحني أمام احد . " (59)

ويشتغل الشاعر بأناة في هذه القصيدة تحديداً ، وفي بقية قصائد الديوان ، بدرجات متفاوتة ، بعيدا عن الانفعال والتوتر والضربات السريعة المستفزة التي هيمنت على ديوانه الأول . هنا نجد متسعاً من الوقت لرسم فضاءات عريضة ، مسترخية ، ذات طابع تأملي أحياناً ، وسردي أحياناً أخرى ، حيث تتضافر اشتغالات العين والذاكرة ، في درجة عالية من التصميم والوعي ، وتشكل فقرات ذات طابع وصفي لتشكيل بقية المكان ، أو لخلق بورتريهات شعرية لشخصيات إنسانية واقعية ، أو مناسبات ووقائع حسية مستلة من واقع في الذاكرة . العين هنا

تتحول إلى سلطة مركزية . ولا عجب في ذلك فالشاعر قد اختار لديوانه عتبة نصية مركزية تقول :

" في أزمنة الظلام ، تبدأ العين بالرؤية " (60)

ولذا تكون العين هي الحاكم والمراقب ، ولذا تقول القصيدة لتوكيد ثبات ما تلتقطه العين :

" وفي كل مكان ، ما تراه العين تراه ، ويبقى " (61)

و كأن الشاعر هنا يؤكد مقولة الشاعر هولدرلين من ان ما يبقى يؤسسه الشعراء ، كما ان المرئيات والأشياء والوقائع تنبت دائماً بالنسبة للشاعر من حاضنة الواقع ، ذلك :

" أقصى ما يمكن ان يحدث هو الواقع .

لا معجزة تجتوح من الهواء ، لا اختراقات غير معقولة لحجاب المعروف . " (62)
وفي القصيدة هيمنة لثنائية المغلق / المفتوح ، حيث يمثل المغلق الغرف المغلقة الموبوءة، في مقابل امتداد البحر اللامتناهي الذي يمثل المفتوح ، والذي يمكن استحضاره بفعل الاستذكار :

" في غرف أكثر من موبوءة

يجب الإبقاء على الذاكرة بأبوابها المفتوحة على البحر " (63)

كما قد تتمثل هذه الثنائية الضدية في الشارع بوصفه مفتوحاً مقابل سرير حجري في كهف :

" وجد هذه الحرية في الشارع

وانسل " خفية من سريره الحجري في الكهف . " (64)

وواضح ان هذه الثنائية تنطوي على ضدية أخرى هي الحرية / السجن .

ويشعر سركون بولص انه يعاني من اللعنة التي طاردت الشعراء ، عبر العصور ،
حيث يختفي الادلاء في الاحراش ، ويبقى الطريق مجهولاً :

" الادلاء يختفون في الاحراش .

أهذه هي اللعنة التي طاردت ، عبر العصور ، شاعراً بعد شاعر ، وتحدثت عنها
باسهاب كتب القدامى . " (65)

وخلال الرحلة هذه ثمة نداء موجه للشاعر بان يلقي قلمه من النافذة ، ويركن إلى
الصمت :

" أقتلع ، انت ايضاً

فمك اللعين ...

الق من النافذة بهذا القلم الرزين . " (65)

وتتكرر هذه الدعوة لكي يرمي بقلمه إلى سلة المهملات :

" أرم بالقلم إلى سلة المهملات

فينكسر في الهواء ظهر الفراشة . " (66)

وهذا النهي هو بالتأكيد عبارة عن مونولوج داخلي يخاطب به الشاعر ، أو قناعه ،

ذاته الثانية ، وقد يسخر من الموجة التي حملته إلى هذا المكان :

" ماذا ترى أيها الأفاق ؟ أية موجة حملتك إلى هذا المكان ؟ أعطي عيني بيدي

في البعيد

وارى إشارات قليلة . " (67)

فهذا النداء الداخلي يدعو الشاعر إلى ان لا يبحث عن خرائط السفر ، لانه

سيجد في النهاية جسداً قريباً :

" لا تبحث عن عدة الصياد ، أو خرائط السفر

.....
في آخر الحقول ، جسداً غريباً " (68)

ويبدو " الجسد القريب " غامضاً ومبهماً ، أهو إشارة إلى تحقيق الحلم ، أم علامة على الإخفاق ، مما يترك مزيداً من التأويل والتكهن ، وربما القراءة السيميائية .
ومن جهة أخرى حفلت هذه القصيدة بعدد من المشاهد والتابلوهات الشعرية البصرية التي غذتها ذاكرة الشاعر ، منها مشهد احد الأدباء وسعاله الذي " يغفر للتبغ أجماده الملتوية " (69) ، أو مشهد الامراة التي جنت بفعل الحرب وظلت تنتظر في محطة قطار فرانكفورت

" امرأة جزمة عسكرية ضخمة في محطة قطار

فرانكفورت تحمل زجاجة شنابس فارغة

كالرضيع بين ذراعيها

فقدت .

جنت في الحرب ، بعد ان فقدت أطفالها . (70)

أو مشهد " نورس ميت " (71) وغيرهما من المشاهد التي تشير إلى حركة مكانية وزمانية في رحلة البحث عن المجهول التي يقوم بها الشاعر . كما نجد محاولات لرسم بورتريهات شعرية لبعض الشخصيات مثل شخصية الأب الذي يسعل " وليس غيره من يسمح بإشعال الحرائق " (71) أو صورة الطفل الذي يستلقي على ظهره في جنينه الجيران . " (72) ، وغيرها من البورتريهات والمشاهد الشعرية التي منحت القصيدة اتساعاً في الطول وامتداداً في التجربة ، وجعلتها واحدة من قصائد الشاعر المتميزة في هذا الديوان .

وكما لاحظنا بان مزاج الشاعر الشعري أكثر هدوءاً واستقراراً من الديوان السابق مما أتاح للشاعر الفرصة للاهتمام بوصف أجواء جديدة متنوعة منتقاة من تجربة الشاعر في المنفى وتجواله بين المدن أو من ذاكرته الغنية بالمشاهد والتجارب . وقد ازداد اهتمام الشاعر بالوصف ، وهو في الغالب وصف ذاتي مبدأ ، كما هو الحال في "زفاف في تبة كركوك" (73) كما نجد عناية برسم بورتريهات شخصية كما هو الحال في قصيدة " حياة الميكانيك" عبد الهادي من باب الشيخ " (74) أو قصيدة " الشرفة " التي يرسم فيها الشاعر صورة جاره اليوناني :

" كثيراً ما رايتُه ينهض متثاقلاً من الكراسي ليلتقط صحيفته ، تاركاً كأسه على الطاولة في زاوية الشرفة " (75)

في هذه القصيدة ثمة ملاحظة دقيقة في رسم حركة الشخصية وردود أفعالها ومعاناتها ، مما يجعلها تمتلك بنية سردية متكاملة .

ويمكن ان نلاحظ إن اللغة الشعرية في هذا الديوان أقل توتراً وتفجراً وتعريباً من ديوانه الاول ، بل انها تهبط أحياناً إلى لغة بسيطة ومباشرة ، كما وجدنا ذلك في قصيدة " صديق الستينات " التي حللنا نسيجها ولغتها سابقاً ، والتي تبدو خالية من اللغة الاستعارية والرمزية والسريالية التي انشغل بها الشاعر في ديوانه الاول ، كما يجعلنا نؤشر ان هذا الديوان يمثل مرحلة ثانية تلي تجربة الشاعر الشعرية في ديوانه الاول ، وتؤشر إلى المسار القادم الذي سوف تدشنه دواوينه التالية .

اذ يعمق ديوان الشاعر الثالث " الاول والتالي " (192) ، هذا المنحنى الجديد والذي كتب بعناية من خلال سلسلة من القصائد التي تكشف عن موقف فلسفي عبثي يقف فيه الشاعر على حافة العدمية (النهلستية) النيتشوية . فعنوان الديوان

"الاول والتالي " يشير صراحة إلى الخسارات التي عاشها الشاعر وأضاع فيها كل شئ في تناص مع الميثولوجيا الفولكلورية والمثل الشعبي القائل " ضيع الاول والتالي " .
وهذه القصيدة / المفتاح عبارة عن خطاب مونولوجي داخلي موجه من ذات الشاعر الثانية إلى مخاطب آخر ، قد يكون الشاعر نفسه أو ذاته الثانية، ان يختار طريقاً آمناً ويتبعه ، ويتجنب كل الطرق الأخرى التي تقوده إلى حتفه :

" تلك طرق

من سار عليها

ضيع أمه وأباه

وأضاع الاول والتالي . " (76)

ولذا يدعوه الصوت إلى تجنب كل الطرق الملتوية الأخرى:

"كن قادراً واتبعني ..

كل الطرق الأخرى

تمتد بعيداً

وهي جميعاً ملتوية

لن تخرج منها

باقل من الحتف . " (77)

وهكذا تتضح بدرجة اكبر هذه الرؤيا الفلسفية من فضائها الوجودي إلى افقها العدمي ، الذي تمثله افكار الفيلسوف فردريك نيتشه ، في " هكذا تكلم زرادشت " و "إرادة القوة " والى حد ما ، افكار الفيلسوف هيدغر ، وهي رؤيا سبق وان كشف عن بعض جوانبها الشاعر في بعض كتاباته القصصية المبكرة. (78) ومنها قصته القصيرة "الملجأ " التي نشرت لأول مرة عام 1966 ، والتي قمت انا والناقد ياسين

النصير باختيارها في كتابنا المشترك " قصص عراقية معاصرة " (79) 1971 ، بوصفها تمثل نموذجاً لواحدة من القصص المتميزة للقصة التجريبية في ستينات القرن الماضي ، وقد أشرت في المقدمة التي كتبها لذلك الكتاب ان القصة تلك قريبة من عالم نيتشه في " هكذا تكلم زرادشت " وخاصة في مشهد الشاب والحوار عن موت الاله ، كما أشرت إلى البعد الفلسفي العبثي الذي كشفته عنه القصة : " القصة تكشف عن عجز البطل عن الانتماء إلى عالم الآخرين وخلق مشروع أنساني ، وهي تتويج لعزلة البطل ولا انتمائه لعالم الآخرين . كما إن القصة تحاول تكريس الاعتكاف الذاتي والسقوط في السادية ورفض الروابط البشرية عموماً . " (80)

وقصة " الملجأ " تدور حول شاب يشعر بالعبث ولا جدوى الحياة لذا يقرر ان يبني له صومعة للاعتكاف بها وللانتحار من خلال تحريك الأحجار التي ستطبق عليه وتنتهي حياته ، لكن حضور الرجل الغريب المشرف على محطة الماء يربكه ويزعجه كما يرفض نصائح الرجل الغريب بالعدول عن فكرة الانتحار ، واستعداده لان يكون بديلاً عنه في الانتحار ، وفعلاً عندما يدخل الرجل إلى الملجأ الحجري يقرر البطل فجأة ، في موقف سادي مفاجئ ، ان يضغط على الزر لكي ينهار الملجأ الحجري على الرجل لينتهي حياته ببرود ، ثم يغادر البطل بدراجته الموقع ببرود أعصاب . وواضح ان هذا الموقف هو مزيج من الموقنين السادي والعدمي ، وهو يلتقي كما أشرت مع فلسفة نيتشه العدمية الذي يرى ان الانسان يتدحرج إلى خارج المركز نحو المجهول " (81) وهذه الفكرة تلتقي مع موقف هيدغر الذي يرى انه " لم بعد ثمة شيء فيما يتصل بالوجود " (82).

وتكشف الكثير من قصائد هذا الديوان ، فضلا عن بقية دواوين الشاعر عن مثل هذا الموقف العدمي ، كما نجد ذلك في قصيدة " تجاسيد " :

" لن تجد الخيط "

مهما أجهدت نفسك لن تجده .

واصلة العقد مفقودة ... (83)

ومثلما ينفي هيدغر الوجود ، تتهادى كلمات سركون بولص مع غياب المكان ،

مثلما غابت مدينة أين في الديوان الأول :

" لا بيت ولا حديقة "

لم يكن هناك شارع ، لا بيت ولا حديقة

عندما اكتشفت ان جميع الأنهار بعيدة " (84).

ويحفل الديوان ، فضلا عن بقية دواوين الشاعر ، بثنائيات عديدة منها الليل /

النهار ، وثنائيات: البحر / اليابسة ، المدينة / القرية ، الوطن / المنفى ، والأعلى /

والأسفل ، الخارج / الداخل ، العريض / الضيق، وغيرها .

واحتل منظر البحر مكانة خاصة في نفسية الشاعر سركون بولص الذي بهره

البحر بإساراه وتقلباته وذاكرته ، هو القادم من مدينة تفتقد البحر وتقف على ارض

يابسة صلدة . لذا كان خلال رحلاته ، بعد الهرب إلى المنفى، يتوقف طويلا أمام

البحر ويناجيه ويثته إساراه .

ففي قصيدة " إقامة في اليونان " يتداخل اليومي بالميثولوجي في حضرة البحر :

" هذه النافذة المطلة على البحار "

كانت بانتظار كالعروس منذ سنين " (85)

فهذا البحر يستحضر الميثولوجيا الإغريقية بملاحمها وشخصياتها الأسطورية :

" انها عظام المراكب التي تلطم شواطئ الحاضر "

حتى تصل اليوم إلى هذا الميناء

على شكل خرافة تكلمت بملح المحيطات ،خبر عن ادوية
ما زال يهمهم بها هوميروس من وراء القبر " (86)

وتستحضر قصيدة " النورس الذي يتبع السفينة في البحر " إلى ذهن القارئ
قصيدة " الملاح القديم " لكوليرج " ولكن بترميزات مغايرة ومنها " النورس الذي ما
زال يتبع السفينة في البحر منذ ان غادرت الميناء ، ويحوم فوق رؤوس المسافرين
كالعلامة ، فوق سلم من الدخان تجد له مدخنة كبيرة تحمل اسم الشركة ، وعلامة
المرساة " (87)

وبالنسبة للشاعر الشرقي ، لا بد وان يحضر السندباد ورحلاته البحرية مع فتنة
البحر وامتداداته كما هو الحال في قصيدة " عقدة السندباد " :

" لقد حان الوقت ، وسمعت

النداء إلى البحر ، إلى البحر أيها السندباد ،

بعد ان ظل يصغي

إلى الريح التي تهب من البحر ليلاً . " (88)

ولان الشاعر ابن لادن تستلقي على ضفتي نهري دجلة والفرات في ارض
الميسوبوتيميا ، فهو دائما كان يصغي إلى النهر عندما يجري تحت نافذته ، حيث نمت
لديه شهوة محاورة البحر والوقوف في حضرته كما نرى ذلك في قصيدة " النهر " :

" بعد ان نام الاحياء

يسهر الموتى على ضوء القنديل

في بستان الفاكهة المهجورة ، يلعبون الورق تحت الأشجار

وأنا أصغي إلى النهر عندما يجري تحت نافذتي

واسمع كيف يختلس الزمان خطاه " (89)

كما تستقطب ثنائية الليل / النهار الكثير من اهتمام الشاعر حيث يدفعه ذلك إلى لون عميق من التفلسف العميق في معنى الوجود الإنساني . كما تنطوي هذه الثنائية على ثنائية اشمل هي ثنائية الظلام / الضوء . ونجد الشاعر ينحاز في معظم قصائده إلى النهار والضوء في مقابل كراهية معلنة ومبطنة لليل والظلام . وربما تمثل قصيدة الشاعر " كواكب الذبياني " التي يقيم فيها تناساً حوارياً مع قصيدة الذبياني التي يقول فيها :

كليبي لهم، يا أميمة ناصب وليل أقاسيه، بطئ الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقضٍ وليس الذي يرعى النجوم بأيب

ويتفاعل الشاعر مع مقطع " وليل أقاسيه بطئ الكواكب " (90) حيث يتهج الشاعر لبزوغ الصباح " كبزاقة ذهبية " بعد ان حال ان تلك الليلة لن تنقضي لطلوها الذي يذكره بمقطع الذبياني ذاك :

" أيها الصباح الجميل ، يا ابن الزنيمة ،

خلت هذه الليلة لن تنقضي ،

خلتها نسيت كيف تنقضي الليالي ، وكدت اسلم أمري .. " (91)

ونجد تجربة طريفة وجريئة للشاعر سركون وبلص ، وهو يعيد كتابة نص هذه القصيدة بعنوان جديد هو " كيف يأتي الذبياني : نص ثان " ولكن بتغييرات جزئية فبعد أن يرقب حلول الصباح ، وهو يغلي الشاي في مطبخه في مدينة - كما يبدو سان فرانسيسكو - التي تنام على ساحل الليل والمحيط الهادي يقول وهو يعيد استحضار صور الذبياني عن الليل :

" أقول هذا وسط نعاسي

في ليلة مثقلة بكواكب من أبطأ ما يكون

وافتح الباب على مصراعيه بعد أن أقول هذا . " (92)

ويبدو الظلام في قصائد الشاعر كثيباً وثقيلاً ، فهو يصطدم بالظلام " ويحيله الى جسد صلب في قصيدة" الراقصة" :

" حين تركت السينما

أكثر وحشة وفقراً واصطدمت بالظلام " (93)

ويتساءل في قصيدة " رأيناك على الشفرة " بتعجب عن الكيفية التي يمكن بها تلخيص الظلام :

" كيف يمكن تلخيص الظلام . " (94)

وكثيرة هي الثنائيات التي تشيع في ديوان الشاعر هذا ، وكذلك في بقية دواوينه ، ومنها ثنائية الوطن / المنفى . ففي العبتين النصيتين التي يستهل بهما الشاعر ديوانه هذا تكريس لهذه الثنائية حيث جاء في العتبة الأولى إهداء يتضمن النص التالي :

" إلى اهلي في ارض الرافدين ،

إلى أحبائي وأمواتي . " (95)

كما يدعم هذه العتبة بعبئة نصية ثانية مأخوذة من ملحمة جلجامش :

" إلى ارض الأحياء ، تاق السيد للسفر . " (96)

وهذان النصان يشيران إلى تداخل الأسطوري والواقعي ، حيث الرغبة في العبور من ارض الغربة والمنفى إلى ارض الوطن بين شخصية جلجامش الاسطورية وشخصية الشاعر المعاصرة . كما يؤكد هذا النصان على سؤال الهوية بقوة من خلال الحنين إلى الوطن والمدينة والقرية والأسرة والأرض والشجر ، وكل المرثيات المرتبطة بالوطن .

في قصيدة " تجاسيد " يحلم الشاعر بفك لغز بلاده :

" جلست طوال النهار

احلم بهذا اللغز : بلادي ،

عندما وجدت فلسا في جيب سترة قديمة " (97)

وتنطوي قصيدة " بعد القيامة " على مرثاة إلى وطنه الذي كان يتعرض في العام 1991 إلى غارات أمريكية مدمرة :

"ستذكر الأخاديد

على كل شاشة بذينة في الغرب

عندما تبقر مدن الطفولة والجسور عندما تتدلى

كأضلاع رب قتيل فوق دجلة والفرات " (98)

وتكاد القصائد الأولى من الديوان التي تضم قصائد "حلم الطفولة " ان تجسد هذا الحنين الجارف إلى الوطن من خلال رموزه الحسية الصغيرة .

"أية رغبة كان تاخذني

من يدي بين الفصول ، وماذا يدل خطاي

على تلك البركة التي اندثرت في بلاد الطفولة " (99)

وتجربة الشاعر هنا تكرر قصيدة النشر بوصفها البديل الشعري القادر على التعبير عن صوات الشاعر الفلسفية ، لكن قصائد الديوان لا تخلو من مقاطع قصيرة موزونة مبثوثة هنا أو هناك ، فضلاً عن وجود قصيدة كاملة تعتمد التفعيلة ومكتوبة على طراز قصائد الشعر الحر التي كان يكتبها الشاعر في بداياته الستينية . وهذه القصيدة هي " مدينة " والتي يستهلها الشاعر بعبئة نصية لرولان بارت عن المدينة بوصفها كناية ، حيث يستل الشاعر صورة ليلية من حياة مدينة أمريكية تبدو له " كأى مدينة أخرى " في عملية تجريد كنائي وترمزي شامل :

"ستخلف وعدها

أو تستميت لكي تسلينا بسر"

لم يعد سراً ، كاي مدينة اخرى
كاي مدينة اخرى دخلناها " (100)

لغة الشاعر بعيدة عن التكلف والمعجمية ، وهي لغة مأنوسة ، لكنها مفعمة بطاقة داخلية ، وقلما نجد حرقاً لضوابط اللغة ، الا في استثناءات محدودة وربما مقصودة مثل استخدام " بقيوا " (101) بدل " بقوا " و " نسيوا " (102) بدل " نسوا" وبشكل عام يؤكد الشاعر في هذا الديوان على هيمنته المسترخية على ادواته اللسانية وبراعته الاسلوبية وقدرته على التحكم بمسار القصيدة التي ينسجها بعناية .
ويؤشردويوان الشاعر الرابع " حامل الفانوس في ليل الذئاب " (103) خطوة جديدة في مسيرة الشاعر يتعمق فيها الحس الوجودي والفلسفي منذ القصيدة الاستهلالية الاولى " قارئ الكتاب " ، التي يستهللها بعبئة نصية شعرية من الشاعر (اوسيب ماندلشتام " يقول فيها " كل شئ حدث من قبل ، وسيحدث ثانية "" وهي تكرر لفكرة "العود الابدي" الفلسفية :

"هل انا آخر الآتين اذاً

أتبع شمعة إلى نهايتي ، أم انا اول من سلفوا
أكمل دورته العكسية في الزمن ، من قبل ومن بعد ؟" (104)

ويتركز في هذه القصيدة ، مثلما نجد ذلك ولكن بدرجات متفاوتة في تجارب الشاعر الاخرى ، ميل للالتفات نحو الذات ، لاعادة اكتشافها ومعرفة اسرارها . وهذا الاتجاه كما سبق لنا الاشارة إليه عند الاحالة إلى مفهوم " المونادا " عند الفيلسوف (ليبنتز) في اطروحاته عن "المونادالوجيا " والتي يرى فيها ان الكون يتشكل من نويات صغرى هي "المونادات " . و نعتقد ان هذا الوعي الفلسفي عند الشاعر قد مرّ عبر تجربة الشاعر ادونيس الذي يعدّه معلمه ومثاله والذي بدأ يطور فكرة العودة

إلى الذات والتي اطلق عليها الناقد عادل ضاهر مصطلح " التذوت " الادونيسي .
(105) ولكن عملية التذوت لدى سركون بولص لا توغل في نزعة رومانسية ، كما لا
تسقط في هوة صوفية ، سبق له وان تجاوزها عندما امثل لنصيحة الشاعر يوسف
الخال بالابتعاد عن النزوع الصوفي في شعره . ان عملية التذوت هذه كما لاحظنا ،
تقرن بموقف الشاعر الفرد ، المعزول ، في مواجهة الكون ، وهي فلسفياً تنطوي على
موقف فلسفي وانطولوجي ايضاً يتمحور حول الذات (106) :

" لي من الشوك تاجٌ، زائري

الوفي، الغراب، (غراب أدغار ألن بو الناعق: هيهات!)

" انا في الغابة، في غابة، وحدي؟ (107)

هذا التوحد بين الذات والغابة ، بين الجزء والكل لا يخلو كما ارى من عملية
حلول صوفية ، كما يومئ من جهة اخرى إلى تضخم الذات ، التي تنفتح بوصفها
متاهة سرية على ممكنات غير مكتشفة تمثل المبتدأ والخبر ولا شئ يقع خارجها:

" التف على نفسي وليس لي

ان ابدأ أو انتهي ، انا ولدي وابي . " (108)

وسركون بولص ، من خلال فعل " التذوت " أو الانعطاف الداخلي نحو الذات
الفردانية المتفلسفة يشتبك مع العالم الخارجي ، مع الزمان والمكان بوصفهما متعاليات
مطلقة وكونية لاقامة مملكة الشعر .

وديوان الشاعر هذا موزع إلى اربعة فصول أو ابواب، تبدأ كما هو ملاحظ من
تجربة الشاعر الاولى داخل الوطن، ثم مرحلة العبور والخروج إلى المنفى ، حيث
مكابدة العزلة والقلق والاحساس بالاقتلاع عن الجذور والهوية . فالقصيدة التالية "

مغامرة الفتى الهارب من القرية " تؤشر صراحة نزعة التمرد لدى الشاعر /الفتى الذي يهجر قريته باحثاً عن التجربة والمجهول وهو يلاحق ضوء السراج " :

"نادتني الاشجار لانام

وفي حلمي وجدت باباً بين الغابة والطريق

حيث جلست على صخرة لاستريح

والقي نظرة اخيرة ورائي " . (109)

وفي القصيدة التالية " بستان المهريين على حدود القائم والصحراء " يقف الشاعر وقفته التأملية في معراج تأملي حزين وهو يقطع الحبل السري الذي يربطه بالوطن ويقذف به ،مرغماً ،خارج وطن يتحكم فيه الطواغيت :

"في المكان ،

الاخير من ارضي،

ارضي التي ساتركها ورائي " (110)

ويواجه الشاعر في " شهود على الضفاف " حجم الخراب الذي اصاب الانسان من خلال تحويل فعل الفيضان إلى طوفان رمزي لخراب العالم لا يمكن لاية قوة ان تمنع حدوثه :

" من يوقف العالم عن الانجراف ،

أو يسد من اجلنا باب القيامة بأية صخرة ؟

لا احد . " (111)

وهكذا تأتي الضربة الأخيرة "لا احد " لتؤكد فعل اللاحدوى في مواجهة هذا الخراب الرمزي الكوني . ثم تنساح ، بعد ذلك ، وفي فصول الديوان الاربعة،

تجارب الشاعر الممتدة عبر القارات ، و يتحول فيها الديوان احيانا إلى " مدونة " لعذابات الشاعر الكونية في المنفى .

ولكي لا يشعر بالتعب أو الخوف يوجه شيخ البحر نصائحه إلى السندباد ليغذ السير ، وهي نصائح في الجوهر موجهة إلى الشاعر ذاته :

"هل تعبت اذاً

ونحن لم نكد نبدأ المسيرة !" (112)

وتتقاسم الديوان قصائد تأملية فلسفية واخرى سردية ، لا تخلو هي الاخرى من مشاكسة اسئلة الوجود الكبرى . ونجد صعوداً جديداً للزرعة اللا ادوية السيزيفية التي كشفت عنها دواوينه السابقة . ففي تعويذة " للعائش في الطوفان " يفقد الشاعر كل شئ في قلب العاصفة التي أتلفت كل شئ ، حيث :

" في هذا الطوفان لا نوح ولا سفينة " (113)

ويتكسد الياس في " ملاحظة من مسافر " في اعماق الشاعر حيث تنهار احلامه اهراماً من الرمل ، وهو في المطاف الاخير لا يمتلك الفرصة في اختيار النهاية :

"البدء تختاره

لكن النهاية تختارنا

وما من طريق سوى الطريق . " (114)

ويتساءل الشاعر في قصيدة " رجل يعبر التاريخ " عن حقيقة ذاته وهدفه :

" من انت

إلى اين تمضي

لامتلاك ماذا

ومن اجل من تموت " (115)

وتزداد تساؤلات الشاعر الوجودية القلقة في اشتباك ميثولوجي استعاري :

" من انا "

لاشتري افنعتي

من نفسي

بالعملة الصعبة " (106)

ويجد الشاعر نفسه في قصيدة " هذه ليست اورفليس " في متاهة حقيقية وهو يقيم تناصاً حوارياً مع ديوان " النبي " لجبران خليل جبران ، حيث ينتظر وصول السفينة لتعود به إلى وطنه ، بعد ان ادى رسالته في المحبة ، لكن الشاعر سركون بولص ، وهو يقف في مدن الحجر الامريكية الصماء يكتشف ان هذه المدن ليست اورفليس التي نزل بها نبي جبران ، وان الرحلة بلا دليل وتستغرق الف عام :

" رحلتنا يا سيدي "

بلا دليل

تستغرق الف عام

وهذه ليست

-اكرر -

ليست اورفليس " . (117)

ويحفل الديوان بقصائد تعتمد إلى حد كبير على بنى سردية وبالادية (حكائية) احياناً ، تتحول احياناً إلى اليغوريات ومرموزات فلسفية .

ويكاد القسم الرابع والاحير ان يتشكل من هذه البنى السردية في القصيدة ، ومنها قصيدة العنوان الرئيسة " حامل الفانوس في ليل الذئاب " وقصيدة " جاء وتحت مئزره سكين " وقصيدة " حلم الحمال على جسر القلعة " التي تبدو اكثر شفافية وعفوية من

قصيدته الاخريتين . ومن الملاحظ ان هذه القصائد ذات المنحى السردية تستحضر صور الماضي والطفولة والوطن ومدینة كركوك ، مسقط راسه ، وهي اساساً ومن القصائد ذات المنحى السردی المتميزة . ومن القصائد السردية المهمة قصيدة " شمئیل التي يثار فيها أيضاً بقوة سؤال الهوية الاثنية الاشورية :

" ان شمئیل ، ابن الحبانية الشارد

وسليل الملوك الاشوريين

سکران هذه الليلة . " (118)

وهذه الفقرة التي تقدم هنا بوصفها جملة خبرية موضوعية لتأیث المشهد الشعري تعاد ثانية في نهاية القصيدة لتتحول إلى بنية ذاتية خطابية يتفوه بها شمئیل نفسه على شكل اعتراف ذاتي :

"انا الموقع ادناه ،

شمئیل ، ابن الحبانية الشارد

وسليل الملوك الاشوريين

سکران هذه الليلة . " (119)

وتذكرني قصيدة " هو والرسالة والجريدة " وهي قصيدة سردية ايضاً باحدى قصص همغواي القصيرة وباحدى قصائد الشاعر الفرنسي جاك بريفيير ، حيث المزوجة بين السرد والبالاد الحكائي والبناء المشهدي :

" شرب الرجل القهوة ومضى

يقرأ الجريدة

النادل في تاملاته سارح أو ربما

يحصي الكراسي،

ويصغي إلى العاصفة . " (120)

ويواصل ديوان الشاعر الخامس "إذا كنت نائماً في مركب نوح " الصادر عام 1998⁽¹²¹⁾ تجارب الشاعر الجريئة ، مع تضخم النزعة التجريدية والرمزية في الكتابة الشعرية .

ويضم هذا الديوان ، فيما يضم ، عدداً غير قليل من القصائد الطويلة التي تنطوي على تنويعات اسلوبية ، وسردية واستعارية ، تجعل منها قصائد مركبة ومنها قصائد "ارشا في الطريق إلى الجمرات " و " وأقف في سمت غريب : عراف أور - مسيرة كاملة " و " دليل إلى مدينة محاصرة " و " حانة الكلب " وهي تشكل أكثر من نصف الديوان تقريباً .

في هذا الديوان يلتحم النزوع السريالي ، مع تقنية " التغريب " من خلال محاولة الشاعر انزال المألوف واليومي منزلة الغريب ، وهي تقنية سبق وان نبه اليها الشكلايون الروس ، وبشكل خاص شك洛夫سكي واينباوم ، وقد اكتسبت لاحقاً عمقاً جديداً في تجارب مسرح بريخت الملحمي . وسركون بولص لجأ إلى هذه " اللعبة " التغريبية لمنح الاشياء براءة ، ولوضعها تحت بقعة ضوء ساطعة ، فتبدو وكأنها تولد تواءً لتصافح العيون والحواس . وتلتحم هذه الرؤيا مع تزعة حلمية في الكثير من قصائد هذا الديوان ، وهي غالباً ما تشتبك بلغة استعارية ، وكنائية وبصورة سريالية تتشكل من انزياحات ثيمية وميثولوجية ولسانية متنوعة . وهذه كلها تجعل من ديوان الشاعر هذا أكثر دواوينه تجريبية وجسارة ، وهو وللأسف لم يلفت انتباه القراء والنقاد بالقدر الذي يستحقه من اهتمام مقارنة بدواوين الشاعر الاخرى ، لكنه استرعى انتباه شاعر مهم هو عباس بيضون⁽¹²²⁾ الذي توقف في قراءة خاصة امام واحدة من قصائد هذا الديوان المركزية واعني بها "حانة الكلب " التي قال عنها "انها

مفصل مهم من تاريخ سركون بولص الشعري ، وان لها موقعا تاسيسيا بوصفها تمثل قصيدة ما بعد الرواد ، بتحولاتها وتضاعيفها التي لا تزال جارية اليوم " (123)

ومع ان هذا الديوان هو الخامس من بين دواوين الشاعر الستة لكن سركون بولص يشير في الملاحظات الختامية إلى انه كتب تلك القصائد في السنوات الاولى من حياته في امريكا أي خلال المدة الممتدة من 1969-1982 ، وهي بهذا تتقاطع وتترام مع كثير من قصائد ديوانه الاول " الوصول إلى مدينة اين " الصادر عام 1985 . (124)

وعنوان الديوان مقتبس من مقطع شعري للشاعر الصوفي جلال الدين الرومي وضعه الشاعر عتبة نصية لقصيدته المفتاحية " حانة الكلب " يقول فيه :

" اذا كنت نائما في مركب نوح وانت سكران ، ما همك لو جاء الطوفان " (125)
ولا يفترض هذا العنوان انشغال الشاعر سركون بولص بالرؤيا الصوفية والعرفانية في هذا الديوان . فقد اعترف الشاعر في ملاحظاته على الديوان انه لم يكن معنيا بالبعد الصوفي لجلال الدين الرومي ، بل بطريقة قوله للاشياء " تغريب العادي ، المسلم به ، المؤسس على الثقة ، وخاصة رموزه المستقاة من التراث الديني ، عن طريق قذفه في فضاء الحكمة الانتشائية ، التي لا يهتما بالنتيجة ، الصواب المنطقي لما يقال ، بقدر ما يهتما توظيفه في مجال الوثبة الشعرية ، بالنسبة لي ، الروحية بالنسبة إلى رومي . " (126)

ومع ذلك فالقارئ المتأمل يجد الكثير من التأملات الفلسفية والصوفية التي تتناغم ورؤيا هذا الصوفي الكبير ، مبثوثة في الكثير من دواوين الشاعر ، وبشكل اخص في هذا الديوان ، ومنها قصيدة " اقف في سمت غريب : عراف أور " (127) المسكونة بتهويمات وصور صوفية وسريالية ، ويقدم فيه الشاعر تناصاً مهماً مع مقطع شعري لجلال الدين الرومي هو :

" ذهب احدهم إلى باب الحبيب

وطرق. سأله صوت

من هناك ؟

فاجاب هذا انا

قال الصوت ، المكان لا يتسع لي ولك .

وأغلق الباب ، بعد سنة من العزلة والحرمان ، عاد فطرق .

سأله صوت من الداخل ، من هناك ؟

فقال الرجل ، هذا انت .

وفتح له الباب " (128)

حيث تتفجر فضاءات روحية وصوفية تغمر مناخ القصيدة بنشوة عرفانية اثيرية :

"لست الالف ، ولست الياء

لكنك بينهما مقيدة بجبل " (129).

ونظراً لان الشاعر استمد عنوان ديوانه من عتبة نصية لجلال الدين الرومي ،

تصدرت قصيدة " حانة الكلب " فاننا نجد انفسنا ملزمين بالشروع بقراءتها اولاً لفهم

مغاليق هذا الديوان السرية .

في هذا الديوان يتداخل الواقعي بالحلمي ، والعقل بالجنون ، النوم باليقظة ،

والحسي بالاثيري ، والعرفاني بالبرهاني : وربما تمثل قصيدة " حانة الكلب " نموذجاً

ملموساً لهذا الاستعصاء في تاويل المعنى والدلالة ، إذ يتحدث عن الفريسة التي

ستقوده إلى قلب المعنى : " لان المعنى دائماً هناك يدخن صابراً في نهاية القصيدة "

(130) ، وهو يذكرني بمقطع شعري لجلال الدين الرومي يقول فيه :

"خط الخطاط

ثلاثة خطوط

خط لا يقرأه الا هو

وثانيا يقرأه هو وغيره

وثالثا لا يستطيع قراءته ولا غيره ،

ذلك الخط الثالث ... هو انا

حين أتكلم

لا انا افهم ما اقول

ولا غيري " (131)

وبالطريقة ذاتها يتركنا سركون بولص في هذا الديوان ، وبشكل خاص في " حانة الكلب " في متاهة المعنى وربما عماه . فالدلالة تنزلق وتهرب بعيداً مهما حاول الناقد ان يلجأ إلى التأويل والاستنطاق والاستقراء .

ويخيل لي ان الشاعر يتقمص قناع شخص حالم قد يكون الشاعر نفسه أو ذاته الثانية ، يحمل جرثومة الجنون ، فتبدو صورته وتخيالاته فنتازية وسريالية ومعضلة . ففي القصيدة هناك أكثر من شارة إلى الحلم والنوم . ففي المقطع الاستهلاكي يقول :

" وانا نائم احلم انني اتعثر برجل نائم تحت جبل " (132)

وارتباطا بعنوان القصيدة يربط الشاعر بين النوم وحانة الكلب :
وجدت نفسي نائماً

في حانة السلحفاة والارنب

في حانة الكلب والثعلب ورجل الاعمال " (133)

ويدرك سركون بولص في نهاية القصيدة ان الشاعر الحالم ، المتمرد يبدو بالنسبة للجلاد وللآخرين وللمؤسسة السياسية مجرد مجنون يجب ان ينتهي في مصح عقلي بعد ان ياتي ممرض رسمي ليلبسه سترة المجانين :

" سيقضي سنواته الباقية اذن بانتظار الجلاد .

الذي سيأتي متتكرراً ببدلة ممرض رسمي طيب القلب
يجفي وراء ظهره سلسلة حديدية وسترة للمجانين " (134)

وهكذا ينتصر الجلاد على الشاعر الحالم ، لكن الشاعر ينهي القصيدة بيت شعري منفرد يحيل قراءة القصيدة إلى البداية ، ويجعل منها بهذه الطريقة قصيدة دائرية :

" ابتسامته الكاذبة ستملأ الارض بموضوع هذه القصيدة " (135)

اذن ابتسامته الكاذبة التي تخفي جوهر القمع والمهيمنة والاستلاب ، هي المعنى الذي ينبغي البحث عنه في المحباً في نهاية هذه القصيدة لفضح وتعرية كل مظاهر العنف والقبح ومنها تلك التي صعق بها تحت " جنة " الحياة في امريكا التي كرهها وهجاها بعنف اكثر من مرة حيث نجد أقوى هجاء لنمط الحياة الرأسمالية :

" لذلك اخرج لاشترى علبة سجائر

في اعماق الليل وازور صديقي

لنناقش الشعر ونقذف المسبآت في وجه الغرب والتبول باسهاب على تابوب
الراسمالية الباهظ التكاليف " (136)

وقصيدة "حانة الكلب " كما نرى تنهض في الجوهر على تحقيق لون من الانزياح والتغريب في العتبة النصية لجلال الدين الرومي : اذا كنت نائماً في مركب نوح وانت سكران " ، من خلال تغريب المكان والزمان . اذ يكتسب مركب نوح

في هذه القصيدة رمزية وانزياحاً ، فبدل الطوفان المائي الهائل في ميثولوجيا قصة الطوفان ، نجد هنا طوفانا وتيها في بحر متلاطم من المخلوقات " :

"مركب نوح في بحر متلاطم من المخلوقات
تدوزن كل سمكة فيه حراشفها ، وهي تسبح،
في /على عتبة /خارج نافذة
مشرعة على مصراعها
وسط لساني " (137)

وبهذه النقلة التغريبية ، تتحقق عملية الانزياح لتكسب قصة الطوفان ومركب نوح دلالة معاصرة ترتبط بالجواهر العدائي المدمر والاستلابي للفرد الذي يمثل النظام الراسمالي واسلوب الحياة الامريكية بالنسبة للفرد ، وبشكل خاص بالنسبة للمنفى .
وتحتشد القصيدة داخل هذه البنية الاطارية للنوم في حانة الكلب ، بالعديد من المروييات والسرديات التي تتناغم لهجاء وادانة نمط الحياة اللانساني في امريكا ، ومنها مروية الشاعر وقرينه :

"وانا نائم احلم اني اتعثر برجل نائم تحت جبل
واركله لاوقظه برفق اولاً ثم بتهور وصراخ حتى يستقيظ ويوقظني . " (138)
ونصطدم بقوة امام دلالة سياسية مهمة تتمثل في وقوع المخدور وفرض الاحكام العرفية :

"عندما يقع المخدور ويحظر التجول ويفشى السر
تحت شبكة الاحكام العرفية ... " (139)

أو حكاية الراوية الذي يهلهل هامساً بالهلاك ، أو حكاية الصديق الفلسطيني في حي الزنوج ، وغيرهما من السرديات التي تمثل فسيفساء عالم القصيدة الذي يتحرك

بين مستوى اليقظة والنوم ، بين التمرد والاستسلام ليطلق صرخته الأخيرة في وجه الاستلاب والقبح والزيف .

وتنهض قصيدة " حانة الكلب " على تشكيل نزعة شعرية ، تؤشر وعياً ذاتياً بالكتابة الشعرية ، وان الشاعر يحاور من خلال تقمص شاعر ما عن قصد، عملية الكتابة في محاولة لاكتشاف اسرارها وانفاقها ومسالكتها السرية المعقدة . فمنذ مطلع القصيدة يعلن الشاعر عن تفكيره " بماهية الشعر :

" لا اخفي عليكم اني ايضاً

افكر احياناً بماهية الشعر بخطورة القضية " (140)

وكان الشاعر يواصل هنا حوار الفيلسوف مارتن هيدغر عن " ماهية الشعر " الذي بدأه في دراسته الموسومة " هلدلرن وماهية الشعر " (141) والذي عرّف فيه بمقولة هلدلرن الشهيرة " ما يبقى يؤسس الشعراء " التي ذاعت بين شعراء الحداثة منذ الستينات .

وتكاد احداث القصيدة تروى من خلال هذا المنحى الميتا شعري . فالشاعر يؤمن ان " القصائد لا تحتاج إلى مجذاف لتعبر بنا جميعاً إلى الضفة الثانية ، وكل كلمة فيها ، كوة سرية يتجسس منها الماضي . " (142)

وهو يحوم حول العالم ويسجل في دفتره " مواقع الثغرات بدقة " ، ويضيفها إلى الخارطة " بالمسامير " :

افكر بجزان بن خليل يسير في نيويورك

بشجاعة الحالمين ،

بابي فراس اسيراً في بلاد الروم

يخاطب ، على بحر طويل ، الحمامة " (143)

بل هو يتحدث بوضوح عن انزلاق المعنى وهروبه الدائم ، بوصفه " دائما هناك يدخن في نهاية القصيدة " (144) ، بل ويشير إلى هدف القصيدة التي يكتبها ومحاولة ان تكون في حضرة القارئ .

" اردت ان تكون هذه قصيدة

تجرب فيها ان تهاجم نفسك بالقلم ، بالجوع ، والمشاعل والحجارة ،

ليصب بعض الدم في حوض القارئ " (145)

ويختتم القصيدة باشارة ميتا - شعرية مهمة، يخاطب فيها صديقاً ما ويخبره بانة يهدف إلى شئ غامض قليلاً لانه لم يكتمل :

" ايها الصديق لا اريدك ان تسمى فهمي .

هذه كلمات بالمناسبة اذكر هذا لكي لا تتهمني باني تاثرت في كتابتها بشاعر عالمي " (146)

ولذا يمكن القول ان التجربة بكاملها هي تجربة شاعر ، والى حد كبير تجربة كتابة قصيدة عن هذا الحلم الكابوسي المتارجح بين النوم واليقظة . من خلال وعي يقظ ومتأمل بماهية الشعر التي طرحها بقوة هيدغر للحوار ، وهو يقف أمام شعر هلدزلن . في هذه القصيدة ثمة عنف رمزي لغوي وبصري حاد . فالشاعر يكس عناصر القسوة والعنف والالم في أصل القصيدة ، حتى لتذكرنا بعالم القسوة في مسرح انطونين آرتو . فكل الاشياء تتحول إلى قوى متوحشة ومدمرة . وقبيحة. فحتى الحمامة البريئة " تتذأبن " وتترك الهديل للذئب :

" تتذأبن الحمامة

يهدل الذئب

يذكرني

بالحروب ، بالحصارات

واحياناً بحزن " (147)

كما ان حلم الشاعر الكابوس يفجر له صورة مليئة بالقسوة لرجل :

" يحلم ان فرقة مدربة من الاعداء

تهيل الصحراء بالرفش وطول الليل

في قصبته الهوائية ، دون كلل ... " (148)

ويتحول الراوية إلى ذئب مهلهل الثياب اشعث الشعر :

" يظهر راوية

ذئب مهلهل الثياب

حاد يهلهل هامساً يهملهم باهلاك " (149)

وتكشف القصيدة بشكل عام ، فضلاً عن قصائد الشاعر الاخرى في الديوان ، وربما في قصائد دواوينه بصورة عامة درجةً عاليةً من الاحساس العميق بالاغتراب الروحي ، وهو إغتراب يتخذ مظاهر مختلفة منها الاحساس بالاغتراب المكاني والاغتراب الزمني ، والاغتراب الانطولوجي (الوجودي) بشكل اشمل ، وهي مستويات ترتبط إلى حد كبير بدرجة الحساسية المفرطة التي يخترنها الشاعر .

من مطولات الشاعر سركون بولص التي تكتسب اهمية خاصة في هذا الديوان قصيدة " اقف في سميت غريب : عراف اور - سيرة كاملة " (150) وقصيدة " دليل إلى مدينة محاصرة " (151)، فالقصيدتان تمتلكان بنية سردية مركبة تتميز بتنوع المشاهد والتقنيات الشعرية والسردية وتنطوي على تعدد للضماير الشعرية ، وتأخذان احياناً مساراً مسرحياً أو روائياً يذكرنا إلى حد كبير بصنيع فاضل العزاوي في " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " (152)

وتكاد ان تتحول قصيدة " اقف في صمت غريب : عراف أور " إلى مدونة افتراضية لتاريخ الانسان ، واعادة كتابة لسفر التكوين من خلال رؤيا عراف أور الذي يكشف في كتابه كل شئ من تاريخ الانسانية لكنه، اعني العراف، يختفي فجأة عبر ثنائية الحضور / الغياب التي تهيمن على المقاطع الاولى من القصيدة :

" ظهر كل شئ في كتاب العراف .

ظهر الغراب

خرقة تمسح مرآة الجبال " (153)

وبهذه الطريقة يكشف كتاب عراف أور عن سيرورة التكوين الانساني ولكن بطريقة لا تخلو من غرائبية وسريالية وسخرية ، حيث تظهر الحيوانات من سفينة نوح ، وظهر الحاكم تحت المشنقة ، لكن فجأة يختفي كل شئ :العراف وكتابه ونبوءاته وسفر تكوينه :

" ظهر كل شئ في كتاب العراف

ثم اختفى كل شئ من كتاب العراف " (154)

لكن العراف يظهر فجأة في سرد شعري ، من خلال وعي قناع العراف نفسه لنجده في الهند أو في الجب :

" اختفى حتى العراف في الهند وجلس تحت اشجار التمارند

تحت مظلة من سيوف " (155)

وبعدما ألقى في الجب كان شاهداً على ماجرى في التاريخ ومنها صلب السيد المسيح :

" ألقى في الجب

حيث اخذ يفكر اياماً بما جرى له

ومن الكوة الوحيدة راى نجاراً حافياً يقاد إلى خشبة الصلب " (156)

ويظل يقدم هذا العراف رؤاه ونبوءاته وشهادته إلى ان تقتله بغي مقدسة :

" في اخر ايامه يحلم بجرائق عظيمة

وتقتله بسكين مسمومة بغي" مقدسة تتقن اسرار اللذة والموت " (157)

وبذا يختم هذا المشهد الدرامي من حياة العراف ونبوءاته والذي منح القصيدة مظلتها . لكن القصيدة التي يفترض ان تنتهي بهذا المقطع ، تتواصل عبر مشاهد عديدة ومتنوعة بعيداً عن نبوءات عراف اور ، حتى ليخيل لي اننا ازاء اكثر من مشهد شعري مستقل ، منه المشهد الشعري الذي يستهله الشاعر بمقطع من جلال الدين الرومي والذي يقوده إلى تهويمات صوفية لا تخلو من حالة الشطح والحلول :

" لست الالف ولست الياء

لكنك بينهما مقيدة بجبل " (158)

ويوجه الشاعر ، أو ذاته الثانية خطابه هذا إلى امراة ، هي ربما المرة الاولى ، التي يبرز فيها مثل هذا الحضور لشخصية المرأة في ديوانه هذا :

"اراك في نهر القصيدة

وأحدهم يحذف بنهديك في النهر

أرى صورتك محفورة على قيدي في سجن بعيد " (159)

وينفتح بعد ذلك مشهد شعري ثالث يتخذ بنية درامية متحركة :

" كان تمساح سكران يغني على المسرح

جلست في احد المقاعد مع الاخرين الذين كانوا

صامتين في الظلام ... " (160)

وتتلاحق مشاهد غرائبية ولفظازية ، لا يمكن ان تكون استمراراً لرؤيا عراف اور وتنبؤاته ومشاهداته ، لانها تمتلك بنياتها الخاصة وبؤها الدلالية المستقلة . وهذا التفكك يطرح اسئلة مهمة عن امكانية القصيدة الطويلة لاثبات قدرتها على الاقتناع في غياب خط سردي أو محور شعري مترابط .

ويكاد الامر ينطبق بدرجة اكبر على قصيدة " دليل إلى مدينة محاصرة " التي تمتلك تقنيات تجريبية متنوعة وتعدداً في المشاهد والبنيات السردية ، فضلاً عن لجوء الشاعر لتوظيف تخطيطات داخلية ، وترقيم بعض الابيات الشعرية ، ووضع عنوانات فرعية للكثير من مفاصل القصيدة. وداخل هذا الفضاء الكولاجي المركب تبرز بين حين واخر إيماضات فلسفية ووجودية عميقة عن الانسان والحياة والكيونة :

"كل ما كنته لن اكون ثانية

ما ساكونه لا علاقة له بما كنته .

حياتي ، لا اكثر ولا اقل . حياتي المحتواة بين ملابسي " (161)

وعلينا ان نعترف ان ديوان الشاعر هذا اكثر احتشاداً بالمواقف والرؤى الفلسفية العميقة عن الوجود الانساني ، كما ينطوي احيانا على دلالات حرباوية لا يمكن الامساك بها بسهولة حتى عن طريق التاويل ، ومنها مثلاً دلالة رمز " الرسالة " الذي يتكرر في الديوان ، وبشكل خاص في المحور الاول الموسوم " أودية الرسالة " والذي يستهل بقصيدة تحمل عنوان "رسالة" يبدو فيها الشاعر أو قناعه وهو يخرج إلى الارض التي ليس اليها دخول :

" في يده اليسرى إلى المنيرة في اليمنى

ليحمل الرسالة من هنا إلى هنا ، ومن هناك

إلى هنا ، كانت الرسالة " (162)

ولكن الرسالة لم تصل لان المدينة تحترق ، فيضيع الشاعر داخل متاهة لا نهاية لها .
كما تشغل فكرة الرسالة مكانة خاصة في قصيدة " أودية الرسالة " التي نشعر فيها
بالخيبة لان الفارس الذي خرج على جواده ليأتي بالرسالة ، يصاب بالرعب وهو يجد
هذا الحشد من الناس بانتظاره ، ويهرب بعد ان نسي الرسالة ونسي الكلام :

" لكن الخبر العظيم تفشى مع الانوار بان الفارس الذي

خرج على جواده من أقصى وادٍ في المملكة

ليأتينا بالرسالة رؤي اخيراً يهبط الجبال حافياً

وكان قد نسي الرسالة ، وكان قد نسي الكلام " (163)

كما تبرز فكرة الرسالة في قصيدة " بقيت هذه الطريق " حيث تحمل الرسالة هنا
السر الذي يبحث عنه الشاعر بعد ان انشطرت الرسالة إلى نصفين :

" الرسالة نصفان ، كلٌ في طريق هي ليست الاخرى

واحدهما يختفي كالسناس ، في مملكة رأسي ،

والآخر ينتظرنى كالحارس امام بيتي. " (164)

كما تتكرر رمزية " الرسالة " في عدد من دواوين الشاعر الاخرى ومنها ديوان "
حامل الفانوس في ليل الذئاب " وخاصة في القصيدة الموسومة " هو الرسالة والجريدة
" والتي هي عبارة عن حكاية بالادبية Ballad ، ربما تذكرنا باحدى قصائد جاك
بريفير :

" شرب الرجل القهوة ومضى

يقرأ الجريدة

النادل في تاملاته سارح أو ربما

يحصي الكراسي

ويصغي إلى العاصفة " (165)

لكن الرسالة ، كما يبدو ، لم تصل ابداً . ذلك الرجل ، بعد ان لم جريدته وطوى الرسالة تلقفته العاصفة هو الرسالة :

" لم جريدته ، طوى الرسالة ن دفع الحساب ،

ثم فتح الرجل الباب، وتلقفته العاصفة بين ذراعيها :

هو الرسالة والجريدة " (166)

ونجد رمز الرسالة في ديوان " عظمة اخرى لكلب القبيلة " وخاصة في قصيدتي " المظروف " و " وصلت الرسالة " ففي قصيدة " المظروف " ثمة مظروف على المائدة وقصة ما يجنبها :

" قد يقول لي احدهم ، وقد لا يقول :

تعال رجاءً ، قل لي ما هي القصة .

ما هذا المظروف على المائدة " (167)

لكن الرجل يرفض ان يعرف ما هي القصة التي يضمها المظروف الذي يرفض ان يفتحه ، فيظل محتفظا بسرهِ إلى الابد :

" أشرب بيرتي على مهلي ، ثم أمضي

في سبيلي ، لن اعرف ابداً ما هي القصة .

لن افصح المظروف " (168)

وربما تمثل قصيدة " وصلت الرسالة " استثناءً حيث الاشارة إلى وصول الرسالة ، لكن سر الرسالة يظل مطوياً ، ويبدو انها القصيدة التي يكتبها الشاعر ردا على اولئك الذين يكتبون مصيره :

" أسهر في قصيدتي حتى الفجر ، كل ليلة .

قلت احتاج إلى جبل ، إلى محطة . احتاج إلى بشر آخرين .
وبعثت بالرسالة " (169)

ويبدو ان رمزية الرسالة لا تخلو من بعد دلالي وسيميائي وفلسفي بعيد، يرتبط بمجموعة من المؤثرات الفلسفية الوجودية والعدمية ، وفي مقدمتها فلسفة الفيلسوف الالماني فردريك نيتشة ، وبشكل خاص في كتابه " هكذا تكلم زرادشت " (170) . وربما يمثل ظهور رمزي النسر والثعبان، اللذين وظفهما نيتشه في كتابه، دليلاً على هذا التأثير ، الذي يكشف عن سر نزعة العنف الرمزي في الكتابة وهيمنة النزعة السادية واحيانا المازوكية بما فيهما من عنف وقسوة ووحشية . ففي قصيدة " اقف في سم غريب : عراف أور " في ديوان " اذا كنت نائماً في موكب نوح " يتكرر رمزا نيتشة الاثيران النسر والثعبان مرتين :

" ظهر زرادشت في الاناشيد التقليدية واختفي في
الكتب المقدسة " (177)

ويتكرر ظهور هذين الرمزتين عندما فتحوا باب حصان طروادة طار من داخله:
" نسر نيتشة، وزحف إلى الخارج ثعبانه المشهور .
وشرعا يبحثان عن بعضهما وسط تصفيق الجمهور " (172)
فضلا عن اشارات متفرقة حول رمز الاعمى ، وهو توظيف مماثل إلى حد كبير
باجواء " هكذا تكلم زرادشت " :

افتح جنوبك براس أفعى واقتلك ثم احبيك ثانية "
لاقتلك من جديد " (173)

ومن المعروف ان زرادشت في كتاب نيتشة يسير بصحبة النسر والثعبان بوصفهما رمزاً لثنائية الاعلى / الاسفل ، حيث يمثل النسر الاعالي لأنه يعانق الفضاء ، بينما يمثل

الثعبان (الافعى) الاسفل لانها في تماس مع الارض ، ويظهر النسر في كتاب " هكذا تكلم زرادشت " بعد ان اتنهى زرادشت من دفن الميت ، اذ يخطف امامه فجأة في دائرة عريضة نسر يتدلى منه ثعبان، حيث يعلن زرادشت بابتهاج قائلاً :
"هذه هي حيواناتي ، قال زرا ، وابتهج في قلبه : اكثر الحيوانات تحت الشمس
، واكثر الحيوانات حكمة تحت الشمس " (174)

وفيما ارى يبدو لي زرادشت في كتاب نيتشة شبيه بشخصية انكيديو في ملحمة كلكامش عندما كان يعيش في الغابة مع الحيوانات ، لذا يأنس لهذين الرمزين النسر والثعبان اللذين يقيمان علاقات مودة وصدافة، حيث يبدو ان في العديد من اللوحات التشكيلية معاً : نسر يحمل ثعباناً يتدلى من رقبته . وقد انشغل النقاد والفلاسفة بفك الكثير من شفرات واسرار كتاب نيتشة هذا ، وبشكل خاص رمز النسر وهو يخلق في الاعالي ، ورمز الافعى التي تعانق ما هو ارضي . وما يعيننا هنا ان تجسيد هذه الرموز، وغيرها من كتاب " هكذا تكلم زرادشت " يؤكد وقوع الشاعر سركون بولص خلال هذه الفترة تحت تأثير المنظور العدمي (النهلسي) لفلسفة نيتشة ، التي اخصبت تفكيره بطريقة شعرية مكنت مخيلته من ارتياد فضاءات افتراضية جديدة وغرائبية احياناً .

ويمكن القول ان هذا الانشغال الفلسفي ظل مهيمناً عليه طيلة حياته الشعرية التي ختمها بديوان " عظمة اخرى لكلب القبيلة " (175) والذي صدر عام 2008 أي بعد عام على رحيله الذي صادف 2007 . وهذا الديوان يمثل إلى درجة كبيرة حالة النضج التي وصلت اليها التجربة الشعرية لسركون بولص التي امتدت إلى مايزيد على النصف قرن .

في هذا الديوان هيمنت القصيدة القصيرة ، والى حد ما المتوسطة على قصائد الديوان ، واختفت مطولات الشاعر التي وجدناها بشكل خاص في ديوان الشاعر السابق " اذا كنت نائما في مركب نوح " كما خفت بشكل واضح نزعة التجريب والانهماك ببناء القصيدة المركبة ذات المستويات السردية والاصوات الشعرية المتعددة، مع تخفيف من نزعة التغريب اللغوي والتشكيل السريالي للصورة الشعرية ويبدو لي ان الشاعر قد وصل إلى لحظة صفاء وانسجام مع النفس، راح يرصد فيها تجاربه وكل المراتب والاشياء المحيطة به بنظرة تأملية واثقة لا تخلو من حكمة الشيخوخة الثاقبة .

لجأ الشاعر إلى توزيع قصائد الديوان إلى ستة محاور أو فصول مرقمة ، لكن يظل ثمة خيط سري يربط هذه المحاور أو الفصول ويجعلها تشكل رؤيا شعرية وحياتية موحدة . ومما له دلالة ان يفتتح الشاعر ديوانه بقصيدة قصيرة هي " الكرسي " تكاد ان تتكون من جملة شعرية واحدة لا غير ، لكنها تنطوي على دلالات واحالات تاريخية وميثولوجية عابرة للزمن وتؤسطر رمز " الكرسي " بوصفه علامة سيميائية تقترن بسؤال الهوية والانتماء الاثني والحضور المتألق للمكان الاليف : مكان الطفولة والاسرة والوطن :

"كرسي جدي ما زال يهتز على

اسوار أوروك

تحتة يعبر النهر ، يتقلب فيه

الاحياء والاموات " (176)

ومما له دلالة ان يعود رمز الكرسي بقوة في القصيدة الأخيرة من الديوان والتي تحمل عنوان " كرسي القصب " ليجلس فيه الشاعر أو ذاته الثانية هذه المرة وهو

يرقب العالم ويستعيد فصول حياته وتجاربه ، وهو بالتأكيد يستحضر في ذهنه كرسي رامبو الذي وظفه في عتبة رمزية في قصيدة " المظروف " الذي يقول فيه:

" أمضي حياتي مثل ملاك في كرسي خلاق "

"كرسي القصب يتارجح

على حافة الهاوية ،

ذاك الذي كنت تجلس فيه قبل قليل " (177)

لكن الشاعر بعد ان يقدم شهادته ومراثيه ، يستعيد مرة ثانية ، وفي نهاية القصيدة، التي هي نهاية الديوان ايضا صورة كرسي الجد ، وهو يهتز وان كان فارغاً ، ولا يجلس فيه احد :

" يهتز كرسي جدي المواجه للنافذة ،

يهتز على اسوار اوروك .

يهتز حتى وهو فارغ ، لا يجلس فيه احد " (178)

هنا يتحول الكرسي الذي يهتز على اسوار اوروك شاهداً على كل هذه العصور ليدون سفر تكوين بديل للانسان والارض. ويمكن ان نقول ان كرسي الجد ، وكرسي القصب الذي كان يجلس فيه الشاعر أو ذاته الثانية ، هما شاهدان على كل شئ ويضمران وجود الجد والحفيد معاً . اذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة خلاصة خبرته وحياته وفلسفته ، ويعري المستور ، ويفضح المسكوت عنه ، تماماً مثلما كان رامبو يرقب العالم بمرود من كرسيه المتأرجح ، ويقيم تناصتات داخلية مع الكثير من قصائده السابقة ومنها اشارته إلى تسلمه الطرد الذي يحمل الرسالة ، لكنه لم يفتح المظروف :

"اليوم بعثوا إليّ بهذه النبوءة

في البريد – أستلمت الطرد لكنني
لم أفتح المظروف " (179)

وتصل الشاعر نبوءات سود ومؤلمة عن عدد القتلى والمدن التي تمتلئ بالجنازات
وصبر الارامل ، وهي بالتاكيد اشارات واضحة إلى ما كان يعانيه الوطن في تسعينات
القرن الماضي من اضطهاد وتعسف وقمع تحت ظل نظام الاستبداد آنذاك :

" اسمع ، . هذا خبر آتٍ

مدنٌ تمتلئ بصبر الارامل ، حداثٌ ،

جنازاتٌ ، بها الشوارع ملأى " (180)

ويشعر الشاعر بالعجز امام حجم الكارثة ، في وطنه ، وفي امريكا ، فلا يقوى
على كتابة المراثي :

" انا من لا يصلح لترتيب المراثي

رغم ان امواتي كثيرون ، وقبورهم

موزعة في البراري ، تنبشها الدئاب " (181)

ويقيم الشاعر حواراً مع الشاعر الامريكي الحدائثي والت وتمان صاحب " اوراق
العشب " كما يقيم تناسبا شعرياً مع شعره :

" انه الفجر . تستنير المباني .

يستيقظ العشب في امريكا .

كل عشبة تتذكر مجنوناً اسمه والت وتمان " (182)

لكنه يصطدم بوهم الحلم الامريكي ، مثلما اصطدم به جيل كامل من الابداء
والروائيين من ممثلي الجيل الضائع امثال همنغواي وفيتزجيرالد :

" أين امريكا التي عبرت البحر

لآتيها ، انا الحالم ؟ هل ستبقى امريكا ويتمان
حبراً على ورق ؟ " (183)

وهكذا يراكم الشاعر كراهته الصريحة لنسق الحياة الامريكية وللنظام الراسمالي ،
كما اشرنا إلى ذلك اكثر من مرة .

وتنطوي القصيدة على تاملات وشجون فلسفية واونطولوجية عميقة عن الكائن
البشري الذي ندوسه كل يوم باقدامنا ، في تناص ، واضح يذكرنا بابي العلاء المعري :

" أنا من يصعد هذا الدرج ، كم من صاعد قبلي

ألتقط حطام سرّ على كل بسطة

وأدوس على اشلاء ، ثمّة قصة " (184)

ويتفلسف الشاعر بمرارة وهو ينثر اسئلة الوجود عشوائيا بلغة لا تخلو من لعب
مقصود :

"من كأني

قبل ان اكونه ؟ من كنته

قبل ان يكونني ؟ من كنت ؟ من ساكون ؟ " (185)

ويختتم الشاعر رحلته الرمزية هذه عبر التاريخ مستوعبا المكان والزمان بلقطة
واحدة ، يصبح فيها الميت والحى ضيوفاً في حانة سيدوري صاحبة الحانة في ملحمة
"جلجامش" ويومئ فيها إلى صرخة نيتشة على لسان زرادشت بان الاله قد مات :

" يا لها من رحلة

الميت والحى ضيوف في حانة سيدوري

من يحتاج إلى الالهة . " (186)

ويبدو ان هذه القصيدة تفرض نفسها لتكون القصيدة – المفتاح للديوان ، ذلك انها تنطوي على دلالة العنوان : عظمة اخرى لكلب القبيلة ، حيث ينهر الشاعر كلب القبيلة ويعطيه " هذه العظمة " :

"أنهر كلب القبيلة

لكي يتفهقر إلى وكره مزجراً باسنان معزاة

وأعطيه هذه العظمة " (187)

ونكتشف ايضا في المقطع اللاحق دلالة العتبة النصية التي استهل بها الشاعر ديوانه والماخوذة من مثل سومري يقول :

المدينة ليست لها كلاب حراسة

يحكمها ابن آوى " (188)

فها هو الشاعر يميظ اللثام عن سر" اعطائه لكلب القبيلة في كل يوم كي لا تموت الكلمات وكي لا يجتاحها ابن اوى، كما جاء في المثل السومري : العتبة النصية الدالة للديوان :

"لنلا تموت الكلمات

لنلا تفتح المدينة ابوابها لا بن آوى.

أقدم هذه العظمة في كل يوم لكلب القبيلة " (189)

هذا التعلق بين قصيدة " الكرسي " أولى قصائد الديوان وقصيدة " كرسي القصب " اخر قصائد الديوان يشعرنا باننا ازاء تجربة مدورة تستعيد نفسها ، وان هناك بنية اطارية خفية تدرج خلالها ، وعبرها كل قصائد هذا الديوان وتجاربه الشعرية والحياتية وانشغالاته الاونطولوجية والفلسفية .

فالديوان سفر لاوجاع ومحنة مواطنيه في وطنه ، بل ومحنة كل انسان على وجه الارض ، وهو ما يؤكد صعود الموقف الاجتماعي والانساني لدى الشاعر وانشغاله المؤرق بمصائر الآخرين فضلاً عن حضور الهم الذاتي والفردى .

فى الديوان ثمة يقظة اثنىة وصعود لسؤال الهوية ، ورفض لكل مظاهر العنف والقمع التى يتعرض لها ابناء وطنه ، ونجد ذلك فى قصائد " ابي فى حراسة الايام " و"محمود البريكان واللصوص فى البصرة " و"بورترية للشخص العراقي فى آخر الزمن " و " عدو " و " وصلت الرسالة " و "اوقات - اغنية سومري عاش الف عام " و " أم آشور تنزل ليلاً إلى البئر " و " خبار قصير فى الطريق إلى مآتم " و " اخبار عن لا احد " و " جئت اليك من هناك " و "رسام الاهوار " و " إلى سيد الوليمة " و "هنود الاباتشى " و " هولالكو " و "الجثة " و "الهجرة من اشور إلى بلدان الاشياء الأخيرة " و "طفلة الحرب " و " مرثية إلى سينما السندباد " و "كيس التراب " و " هادى ميزاني " وغيرها ، وهى قصائد تستحق وقفات اوسع لا مجال لها الان ، ربما اعود اليها لاحقاً ، وقد يعود اليها غيرى من الدارسين والنقاد.

يظل الطابع التأملى ، الاستذكارى ، الشخصى طاغياً على قصائد ديوان الشاعر سركون بولص الاخير ، ويتمثل ذلك ، لسانياً من خلال توظيف ضمير المتكلم (أنا) فى اغلب قصائد الديوان ، مع توظيف أقل لضمير الغيبة ، المخصص اساساً للسرد . كما ان هذا الديوان يضم قصائد نثر ، ويواجه ايضاً اشكالية الكتابة بين نسق السطر أو البيت ، ونسق الفقرة النثرية المعتمد ، اصلاً ، فى قصيدة النثر فى الادبين الفرنسى والانكليزى . ومن الناحية الطباعية ، هناك اشكال آخر يتمثل فى مواقع التقطيع والوقف لكتابة سطر جديد وفيما اذا كان مبرراً قطع السطر الواحد ونثر الكلمات على اسطر عدة . اذ لا توجد ضوابط محددة لمثل هذا القطع أو الوقف ، وهل يعتمد

على وحدة الجملة لسانياً أم دلالياً أم ايقاعياً . فقصيدة " الكرسي " الاستهلاكية مثلاً ،
التي جئنا على ذكرها انفاً ، تتكون من اربعة ابيات أو اسطر ، لكن يمكن كتابتها
على سطرين فقط ، كما يلي :

" كرسي جدي ما زال يهتز على اسوار اوروك ،
تحتة يعبر النهر ، يتقلب فيه الاحياء والموتى " (190)

وهذه الاشكالية بحاجة إلى مراجعة وفحص وتدقيق من قبل شعراء قصيدة النثر ،
وعدم الركون إلى المزاجية والحساسية الشخصية واحيانا الرغبة في منح القصيدة فضاءً
طباعياً أوسع وبنية ايقاعية وبصرية اغنى .

ومع ان الديوان ينطوي كلياً على قصائد نثر ، الا اننا يمكن ان نعثر على قصيدتين
أو اكثر تنتمي إلى قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر فضلاً عن مقاطع متفرقة في
قصائد اخرى ، يستدرجها نظام التفعيلة إلى اغوائه .

وقصيدة " انا الذي " قصيدة موزونة تفعيلياً ، وموشرة من قبل الشاعر داخل
القصيدة :

" بينهما مستفعلن ، أو ربما متفاعلن ؟ لا

ليس بينهما سواي

انا الذي " (191)

وينطبق هذا الحكم إلى حد كبير على قصيدة " نهر الصراخ المكتوم والهمس
والدهشة " التي تنتمي إلى حد كبير على قصيدة " نهر الصراخ المكتوم والهمس
والدهشة " التي تنتمي إلى قصيدة التفعيلة ايضاً :

" قامات لصوص ، نهبوا التاريخ

كانه بنك ، ولهم هم واحد :

ان يقتسموا الوارد

باسم وعود جاءت في كتب

دشنها بالسيف طغاة لا حصر لهم " (192)

ويمكن ان نكتشف ان هذا الديوان ، يصعد ، بشكل استثنائي ، فضلا عن دواوين الشاعر السابقة احساس الشاعر العميق بالاغتراب والاستلاب والاقتلاع عن الجذور ، وبشكل خاص من خلال تجربته المريرة والمحبطة في المنفى . ويتحول هذا الاحساس بالاغتراب ، إلى اغتراب روحي ووجودي واونطولوجي وسم هذه التجربة المتماسكة لواحد من شعراء الحداثة الذين بدأوا مشروعهم الشعري في ستينيات القرن الماضي ، وواصلوا عطاءهم الحداثي المتجدد اكثر من نصف قرن ، ليحتلوا مكانة خاصة ومتميزة في سفر الحداثة الشعرية ورهاناتها الطموح.

الهوامش :

1. بولص ، سركون " الوصول إلى أين " منشورات الجمل كولونيا ، المانيا ، 2003 ، وصدرت هذه المجموعة لأول مرة عن منشورات سارق النار ، أثينا ، 1988.
2. بولص ، سركون " الحياة قرب الاكروبول " منشورات الجمل ن كولونيا ، المانيا ، 2008 (صدرت طبعتها الأولى عام 1988).
3. بولص ، سركون " الأول والتالي " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا (ط2) 2008 (صدرت طبعتها الاولى 1992
4. سركون ، بولص ، " حامل الفانوس في ليل الذئاب " منشورات الجمل ، كولونيا ، 1996.
5. بولص ، سركون " اذا كنت نائماً في مركب نوح " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا ، 1998.
6. بولص ، سركون " عظمة اخرى لكلب القبيلة " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا ، 2008.
7. بولص سركون ، " الأعمال الشعرية " جزءان ، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية ، عنكاوا ، اربيل 2011 .
8. عبيد ، د. محمد صابر " حداثه سركون بولص : مقارنة في النقد الثقافي " مجلة " كلاوير " السليمانية ، العدد (21) 2008 ، ص 71.

9. العلاق ، علي جعفر ، " من نص الأسطورة إلى أسطورة النص " منشورات فضاءات ، عمان ، 2010 ، ص 166.
10. شكري ، غالي " برج بابل : النقد والحداثة الشريفة " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 ، ص 39.
11. المصدر السابق ، ص 39.
12. بولص ، سركون ، " الهاجس الأقوى : خواطر حول الستينات " مجلة " فراديس " منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، العدد 5/4 1992 ، ص 42 .
13. المصدر السابق ص 42.
14. المصدر السابق ، ص 37.
15. بولص ، سركون "الاول والتالي " ، ص 20 .
16. المصدر السابق ، ص 20.
17. بولص ، سركون " عظمة أخرى لكلب القبيلة " ، ص 173
18. بولص ، سركون ،"الاول والتالي " ص 15 ..
19. المصدر السابق ، ص 16.
20. بولص ، سركون " حامل الفانوس في ليل الذئب " ص 17.
21. المصدر السابق ، ص 17.
22. - بولص ، سركون "الاول والتالي " ص 17.
23. المصدر السابق ، ص 38.
24. بولص ، سركون ، مجلة " فراديس " ، ص 37.
25. بولص ، سركون " عظمة أخرى لكلب القرية " ص 40.
26. المصدر السابق ، ص 40.
27. بولص ، سركون ،"الوصول إلى مدينة اين " ، ص 121 .
28. بولص ، سركون ، "الاول والتالي " ، ص 31.
29. بولص ، سركون ، "الحياة قرب الاكروبول " ص 29.
30. العزاوي ، فاضل " "الروح الحية " جبل الستينات في العراق " منشورات " المدى " دمشق ، ط 2 ، 2003 ، ص 318- 334 .
31. بولص ، سركون ، "الوصول إلى مدينة أين " ص 33.
32. بولص ، سركون ، "الحياة اقرب الاكروبول " ، ص 29.
33. المصدر السابق ، ص 29.
34. بولص ، سركون " مجلة " فراديس " ، ص 43.

35. المصدر السابق ، ص 43.
36. بردى ، هيثم بهنام " سركون بولص : عنقاء الشعر العراقي الحديث – ما قيل وكتب عنه منشورات وزارة الثقافة والشباب في إقليم كردستان ، اربيل ، 2011 ، ص 196.
37. المصدر السابق ، ص 203.
38. المصدر السابق ، ص 204.
39. المصدر السابق نص 202.
40. المصدر السابق ، ص 198 .
41. بولص، سركون " الاول والثالي " ، الغلاف الاخير .
42. بولص ، سركون " الوصول إلى مدينة اين " ص 33.
43. المصدر السابق ، ص 35.
44. بطرس ، نوري " شاعران من كركوك : سركون بولص وحن دمو " جمعية الثقافة الكلدانية ، اربيل ، 2011 ، ص 329.
45. ثامر ، فاضل " قصيدة النثر : المطابقة والاختلاف . مجلة " الاديب العراقي " الصادرة عن اتحاد الأدباء في العراق ، العدد (13) ، صيف ، 2016 والمنشورة في كتابنا هذا.
46. بردى ، هيثم بهنام " سركون بولص : عنقاء الشعر العراقي الحديث : ما قيل وكتب عنه " ، ص 194.
47. بولص ، سركون ، "الوصول إلى مدينة اين " ص 5 .
48. المصدر السابق ، ص 12.
49. المصدر السابق ، ص 136.
50. المصدر السابق ن ص 23.
51. المصدر السابق ، ص 24.
52. المصدر السابق ، ص 48.
53. المصدر السابق ، ص 98.
54. المصدر السابق ، ص 18.
55. المصدر السابق ، ص 107.
56. المصدر السابق ، ص 80.
57. بولص ، سركون ، "الحياة قرب الاكروبول " ص 76.
58. المصدر السابق ، ص 61.
59. المصدر السابق ، ص 62.
60. المصدر السابق ، ص 7.
61. المصدر السابق ، ص 20.

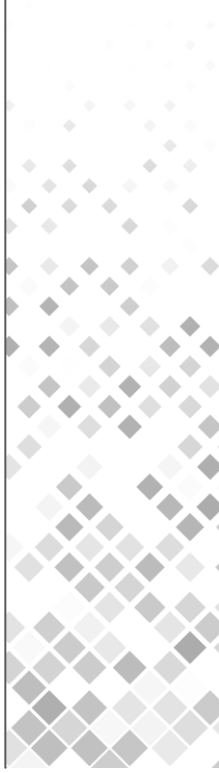
62. المصدر السابق ، ص 66.
63. المصدر السابق ، ص 63.
64. المصدر السابق ، ص 64.
65. المصدر السابق ، ص 67.
66. المصدر السابق ، ص 68.
67. المصدر السابق ، ص 75.
68. المصدر السابق - ، ص 76.
69. المصدر السابق ، 66.
70. المصدر السابق ، ص 70.
71. المصدر السابق ، ص 74.
72. المصدر السابق ، ص 68.
73. المصدر السابق ، ص 34.
74. المصدر السابق ، ص 36.
75. المصدر السابق ، ص 56.
76. سركون ، بولص ، "الأول والتالي" ص 51.
77. المصدر السابق ، ص 51.
78. شموييل ، رويين بيت (إعداد وتقديم) " سركون بولص قاصاً : "أربعة عشر نصاً قصصياً " دهورك ، العراق ، 2009 .
79. ثامر ، فاضل وياسين النصير " قصص عراقية معاصرة " نشر مكتبة بغداد ودار الطريق الجديد ، بغداد ، 1971. ص 182.
80. المصدر السابق ، ص 38-39.
81. فاتيمو " وزارة الثقافة ، دمشق 1968، ص 23.
82. المصدر السابق ، ص 23.
83. المصدر السابق ، ص 106.
84. المصدر السابق ، ص 107.
85. المصدر السابق ، 120.
86. المصدر السابق ، 121.
87. المصدر السابق ، 135.
88. المصدر السابق ، 173.
89. المصدر السابق ، 201.

90. المصدر السابق، 53 .
91. المصدر السابق، 53.
92. المصدر السابق ، 65.
93. المصدر السابق، 57.
94. المصدر السابق، 118.
95. المصدر السابق، 5.
96. المصدر السابق، 6.
97. المصدر السابق، 112.
98. المصدر السابق ، 147.
99. المصدر السابق 15.
100. المصدر السابق ، ص 177.
101. المصدر السابق ، ص 159.
102. المصدر السابق ، ص 166 .
103. بولص، سركون " " حامل الفانوس في ليل الذئاب " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا 1996.
104. المصدر السابق ، ص 6.
105. ضاهر ، عادل ، " الشعر والوجود : دراسة فلسفية في شعر ادونيس " ، دار المدى ، دمشق 2000 ص 152 – 156 ..
106. بولص ، سركون ، " حامل الفانوس في ليل الذئاب "
107. المصدر السابق ، ص 6.
108. المصدر السابق ، ص 7.
109. المصدر السابق ، ص 7.
110. المصدر السابق ، ص 10.
111. المصدر السابق ، 14 .
112. المصدر السابق ، ص 22.
113. المصدر السابق ، 76 .
114. المصدر السابق ، 84 .
115. المصدر السابق ، 90 .
116. المصدر السابق ، ص 91.
117. المصدر السابق ، ص 92.
118. المصدر السابق ، ص 88.

119. المصدر السابق ، ص 89.
120. المصدر السابق ، ص 63.
121. بولص ، سركون " اذا كنت نائما في مركب نوح " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا ، 1998.
122. بيضون ، عباس " حانة الكلب لسركون بولص ، موقع (كلمن) الالكترونى - شتاء 2011.
123. المصدر السابق.
124. بولص ، سركون ، " اذا كنت نائما في مركب نوح " ، ص 151 .
125. المصدر السابق ، ص 105.
126. المصدر السابق ، ص 155.
127. المصدر السابق ، 42.
128. المصدر السابق ، ص 47.
129. المصدر السابق ، ص 47.
130. المصدر السابق ، 112.
131. الزبيدي ، عبد اللطيف " جلال الدين الرومي :رائد المدارس الادبية " مطابع البيان التجارية ، دبي الامارات العربية المتحدة ، (د. ت) ص 43.
132. بولص ، سركون " اذا كنت نائما في مركب نوح " ص 105.
133. المصدر السابق ، ص 111.
134. المصدر السابق ، ص 116.
135. المصدر السابق ، 116.
136. المصدر السابق ، 117.
137. المصدر السابق ، 107.
138. المصدر السابق ، 105 .
139. المصدر السابق ، 106.
140. المصدر السابق ، ص 105.
141. هيدجر ، مارتن " ما الفلسفة ، ما الميتافيزيقيا ، هيلدرلن وماهية الشعر " ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة 1974 ، ص 139.
142. بولص ، سركون " اذا كنت نائما في مركب نوح " ، ص 106.
143. المصدر السابق ، ص 107.
144. المصدر السابق ، ص 112.
145. المصدر السابق ، 113.
146. المصدر السابق ، 115.

- .147 .المصدر السابق ، 110.
- .148 .المصدر السابق ، 106.
- .149 .المصدر السابق ، ص 108.
- .150 .المصدر السابق ، ص 42.
- .151 .المصدر السابق ، ص 75.
- .152 .العزاوي ، فاضل " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة " منشورات مجلة الكلمة ، النجف ، العراق 1969.
- .153 بولص ، سركون ، " اذا كنت نائما في مركب نوح " ، ص 42.
- .154 .المصدر السابق ، ص 43.
- .155 .المصدر السابق ، 44.
- .156 .المصدر السابق .ص 45
- .157 .المصدر السابق ،ص 46
- .158 .المصدر السابق ، 47.
- .159 .المصدر السابق ، ص 48.
- .160 .المصدر السابق ، ص 56.
- .161 .المصدر السابق ،ص 96.
- .162 .المصدر السابق ، ص 9.
- .163 .المصدر السابق ، 30 - 31.
- .164 .المصدر السابق ، ص 119.
- .165 بولص ، سركون ، " حامل الفانوس في ليل الذئب " ص 63.
- .166 .المصدر السابق ، ص 64.
- .167 بولص ، سركون ، " عظمة اخرى لكلب القبيلة " ص 15.
- .168 .المصدر السابق ، ص 16.
- .169 .المصدر السابق ، ص 44.
- .170 Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra Translated by R.J.Hollingdale ,
Penguin, England ,1966, P52-53.
- .171 بولص ، سركون ، " اذا كنت نائما في مركب نوح " ص 42
- .172 .المصدر السابق ، ص 58.
- .173 .المصدر السابق ، ص 48
- .174 page153 Nietzsche,

175. بولص ، سركون ، " عظمة اخرى لكلب القبيلة " منشورات الجمل ، المانيا _ بغداد 2008.
176. المصدر السابق ، ص 9
177. المصدر السابق ، ص 215
178. المصدر السابق ، ص 221.
179. المصدر السابق ، ص 215.
180. المصدر السابق ، ص 216.
181. المصدر السابق ، ص 218.
182. المصدر السابق ، ص 218.
183. المصدر السابق ، ص 220
184. المصدر السابق ، ص 218
185. المصدر السابق ، ص 219.
186. المصدر السابق ، ص 220.
187. المصدر السابق ، 218 - 219
188. المصدر السابق ، ص 5
189. المصدر السابق ، ص 219.
190. المصدر السابق ، ص 9.
191. المصدر السابق ، ص 54.
192. المصدر السابق ، ص 201.



شعرية أعر العمر :
(ياسين طه حافظ)



من حق الشاعر ،أي شاعر ، ان يعيد تأمل حياته
وتجربته عندما يصل إلى خريف العمر ،ويتفحص جيداً
مواقع قدميه ، وهو يشق طريق الحياة والشعر معاً،
بصعوبة وخوف من آتاي والغامض من الأيام .

والشاعر ياسين طه حافظ ، وهو يقترّب من الثمانين ، وفي جعبته أكثر من عشرين ديواناً شعرياً وأكثر من عشرة كتب موضوعة و مترجمة ، من حقه أيضا ان يتوقف قليلاً ليطلّ على مسيرة العمر التي تركض ، وان يقدم حكمته ورؤيته ومخاطباته لنفسه وللآخرين . وهذا ما راحت تؤشره دواوينه الاربعه الأخيرة : "ولكنها هي هذي حياتي " و"في الخريف يطلق الحب صيحاته " و"ديوان فاطمة"الصادرة كلها عام 2012 ، وأخيرا ديوان "مخاطبات الدرويش البغدادي" الصادر عام 2014 .

يبدو لنا الشاعر ياسين طه حافظ ، انه قد ادرك ان عليه ان يعترف بوطأة الزمن الثقيلة على حياته ، ولذا فقد قرر ،ربما مثل أبي العلاء، أن يخفف الوطء قليلاً وان يتأمل ملياً في الحياة ليستنبط حكمتها مثل درويش بغدادي ، يحصي سنوات حياته ويسترجع تجاربه في الحب والحياة ، والتي راحت تتوشح بغلاله صوفية وروحية شرقية شفافة ، اخذت تهبط عليه بهدوء وهو في صومعة الشعر والحياة .

فهل ثمة شعرية خاصة ومتميزة تمثل هذه التجربة التأملية العميقة ، تميزها عن شعرية أول العمر وأوسطه. ليس من اليسير الإجابة عن مثل هذا السؤال الإشكالي . فالشاعر يواصل تجربته الشعرية الخاصة ، ولم يفارقها. فهو اعتماداً على طاقة قصيدة التفعيلة التي يعشقها والتي تستدرجه أحياناً إلى تلذذ إيقاعي ونيري ولساني ، ذهني أحياناً ، يخلق من خلال سلسلة من المعادلات الموضوعية ، الدرامية أو المشهدية التي يستلها من حيوات أخرى. بنية قصيدة حدائية ، تميل إلى ما هو مأنوس وخافت ، وتهرب قدر الإمكان من ضجيج اللغة البلاغية المصطنعة ، ومن إيقاع التطريب والقافية ، مكتفيةً بدثار الإيقاع الدافئ الخفي واللامرئي أحياناً . لكن الشاعر في شعرية آخر العمر يبدو أكثر هدوءاً ودعةً . فقد ولى عهد الشباب وجموحه وعنفوانه، وآن للحسد وللفكر ان يعترف بوطأة الزمن والعمر . ويبدو ان محطة استراحة الشاعر قد وجدت معتكفها في الانغماس في لون من النشوة الروحية والصوفية الشرقية التي جمع فيها حكمة الشرق بكامله، بعدما أحس ان الحدائث قد أخذته بعيداً أكثر مما ينبغي من جذره الشرقي والروحي الذي نهل منه قبله شعراء الغرب واغتسلوا بمائه الشفاف فنجحوا في ان يقدموا للعالم رؤياً صوفية وروحية متسامية في أشعارهم .

ولذا فقد قال لنفسه - كما ورد في مقدمته لديوان "مخاطبات الدرويش البغدادي" "ارجعي لربك راضية مرضية " ، "و حين انتبهت وجدت نفسي درويشاً صوفياً". هكذا يدخل الشاعر فضاء العشق الصوفي، ومكابدة السفر المضني بين أوغال الجاهول، ليقدم لنا في النهاية هذه الحصيلة الغنية بالتأمل والتبصر والحكمة ، والثراء الجمالي والروحي معاً ، إلا ان الشاعر ياسين طه حافظ في رحلته إلى مجاهيل الإشراق والسياسة الروحية والتصوف الشرقي لا ينغمس كلياً في الترياق الصوفي العرفاني والغيوبة ، بل هو يظل مشدوداً إلى الأرض ، إلى أحزانها وكفاحها ومكابدتها الدنيوية اليومية. انه مثل معظم شعراء الحدائث العربية الذين عانقوا السياحة الصوفية، لكنهم ظلوا دنيويين وحسيين إلى حد كبير. وربما تمثل تجربة الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي مثلاً ملموساً على ذلك في الشعر العراقي. فمنذ رحلته مع حسن

الصباح إلى عوالم نيسابور وانتهاءً بديوانه "بستان عائشة" لم يأسره الترياق الصوفي وظل وفيماً لرؤيته الدنيوية والشعرية الملتزمة . كذلك هو الحال مع شعرية آخر العمر عند ياسين طه حافظ التي ظلت تراوح بين لحظتين متوترتين: الأرضية والهيبولية، العرفانية والبرهانية .

ربما تمثل هذه الدواوين الأربعة ، على اختلافها وتنوع تجاربها، محطة مهمة في حياة الشاعر الابداعية ، ظل فيها يراجع حساباته القديمة ، حسابات الريح والخسارة ، وربما حسابات الحقل والبيدر أيضاً ، ليعيد التوازن إلى ذاته ، ويتطلع بعينين مفتوحتين على عوالم أليفة وقريبة ولكنها ظلت بالنسبة له مهمة ، أو منسية ولم تستغرقه كلياً واعني به ملاذ اللحظة الصوفية بكل تجلياتها وسموها ، حيث يمثل ديوانه الرابع "مخاطبات الدرويش البغدادي" ذروة هذا البحث .

ولكي نتفحص جيداً مسارات هذه التجربة الجديدة وشعريتها يتعين علينا ان نتوقف في كل محطة من محطاتها مبتدئين من ديوانه الصغير "ديوان فاطمة" .

ويمثل ديوان فاطمة "للشاعر ياسين طه حافظ الصادر في دمشق عام 2012 تجربة متميزة لها خصوصيتها في تجارب الشاعر الشعرية السابقة ، ذلك أنها مكرسة بالكامل لاستلهام شخصية "فاطمة" الرمز والقناع والحقيقة، والتي تذكرنا بشخصية "عائشة" في متن عبد الوهاب البياتي الشعري وخاصةً في "بستان عائشة" .

وفي عتبة استهلالية مهمة يضيء بها الشاعر ياسين طه حافظ دلالة اسم فاطمة فيشير إلى انه من الأسماء المحببة لدى الشعراء وانه اختاره في قصائده منذ عام 1985 :

"واليوم أجد في فاطمة رمزاً يأخذ بيدي في المدائن الضائعة ليوقفي أمام القرار الأخير في البحث عن المعجزة أو المعنى . أما لماذا هذا الاسم ؟ فاعتقد بأنه أسم يجمع بين الجلال والجمال ،فتحويه القصائد " (ص4)

ومع ان الشاعر سبق له وان كرس ديواناً كاملاً لامرأة واحدة هو ديوان "قصائد على جدار آشوري" الصادر عام 2012 أيضاً والذي يشكل في واقع الأمر قصيدة طويلة مقطعية أو عنقودية تتشكل من مائة حبة أو لوحة أو مقطع ، لكن القارئ يشعر بانه في "قصائد حب على جدار آشوري" بإزاء امرأة حقيقية ، ربما مثل نساء

نزار قباني الحسيات ، إما في ديوان "فاطمة" فان المرآة تتحول إلى رمز روحي وصوفي متحول وحرباوي - تماما مثل رمز عائشة عند البياتي . فهي روح حائمة تمارس الحلول والاستنساخ .

"هل هذه فاطمة ، اوفيليا ، ليلي التي

غيبها التاريخ أو سافو التي أضاعها الرواة ؟

ام هذه روح لأولئك جميعهن ، أوهمت كل الذين حولها " (ص23)
تظل فاطمة عصية على التجسد ، فهي التي تغيب دوما لتتحول إلى أسطورة، كما نجد ذلك في قصيدة "عاشق فاطمة " : "فاطمة ، فاطمة غابت ولن تعود . " (ص24)
يبدو لنا الشاعر في هذا الديوان مثل شيخ فان تعب من الحياة ، وتعبت الحياة منه ، وهو يتجرع مرارات الحياة وقسوتها بصمت و بكبرياء دونكيشوتي . فتأتي فاطمة لتبعث الحياة ثانيةً وتحرك نوازع كل ما هو حسي وأرضي :

"هذا القطار ، تمر ساعات وتفتح بابه

هي هكذا مرت حياتي بعد أن أخطأت في تلك المحطة

بعد ان أغلقت بابي كي أضيع وراءه :

حب جديد بعد هذا العمر ؟ ترجع للكلام تعيده

لكنها قالت أحبك . " (ص7)

ولذا تصبح فاطمة الحسية وفاطمة الرمزية هي طوق النجاة في رحلة العمر الطويلة وربما المعادل الموضوعي الافتراضي لخسارات الشاعر وإخفاقاته العاطفية والحياتية .

في لحظة خاصة سألت الشاعر عن فاطمة فباح لي بالسر ، مع إن الناقد لا يمكن أن يلزم نفسه بمقولات الشاعر وهفواته اللسانية أو ما تسمى بـ "فلتات اللسان" كي لا يقع تحت طائلة "المغالطة القصديّة" التي حذر منها الناقدان الأمريكيان ومزات ويردسلي . اذ قال ان فاطمة امرأة حقيقية من لحم ودم التقاها خلال زيارة ثقافية قام بها إلى إيران ، وأنها كانت تقوم بدور المترجمة للوفد الثقافي وأنها كانت جميلة وقوية الشخصية والحضور . وأنا هنا لا أفترض، اعتماداً على ذلك ، ان فاطمة امرأة حسية فقط بل أذهب إلى انها أيضا رمز أسطوري متبدل يتجسد في كل النساء عبر التاريخ

. فمثلما كان لعائشة بستانها عند البياتي ، كذلك نكتشف ان لدى فاطمة "بستانها
الذي تخفي فيه وتذوب:

"وإذا كفتُ وقلت أرجعُ وجه فاطمة يقول

بستاننا خلف التلول

حتى إذا يمت لم أجد التلال

ولا الحقول . (ص15)

وتتنظم قصائد "ديوان فاطمة" بنية سردية واضحة شبه خطية تتحرك أفقياً من نقطة
البداية إلى النهاية، مروراً بتجربة محتشدة فيها الكثير من استلهام تراث الثقافة الفارسية
برموزها الشعرية الكبيرة : سعدي وحافظ والفرديوسي والشاهنامة .

ولا يبقى بعيداً صوت الخيام وزرادشت والرموز الروحية في مشهد وقم وأصفهان
، بل وتظل صورة ملحمة جلجامش من خلال حكمة سيدوري : سيدة الحانة التي
نصحت جلجامش بان يكتفي بالحياة الحسية التي بين يديه ويكف البحث عن عشبة
الخلود . ففي قصيدة "نصح فاطمة " :

"يا أيها الراحل هذا عالم لا ينتهي،

وكل ما ترونه ظنون " (ص32)

هنا دعوة للكف عن الوهم بالخلود ، وبالحب :

"لن تصلوا !

هل تسمعون صيحتي ؟ أقول :

لن تصلوا

الارض كوكب يدور. " (ص33)

ويؤكد الديوان صرخة سيدوري أكثر من مرة وخاصة في قصية الختام "في البحث
عن فاطمة " .

"نصيحتي :

الحياة غادرت

مكانها واختلف العالم ، عد إلى

خطوتك الأولى

وحاول ان ترى طريقك القديم . " (ص96)

وهكذا يجد كلكامش ياسين طه حافظ أو قناعه الضمني نفسه مخففاً وهو يودع أحلام الحب مقتنعاً بنصيحة فاطمة ، على مضض . فهو مجرد رجل فان في السبعين أورثته الحياة منحها وعذاباتها :

"ألان شيخ يرتدي أسمال أزمنة مضت

وعصاه ترعش وهو في

ذاك الطريق القفر يبحث عن وصول . " (ص15)

وهكذا تتشكل، عبر حركات الديوان وتمفصلاته السردية، ثنائية الشاعر الشيخ والحبيبة الحرباوية، فاطمة، في رحلة جلعامشية من اجل اكتشاف الحقيقة : حقيقة الحب المستحيل ضمن نسق تراتبي رباعي : وهذا النسق الرباعي يتمثل سردياً في مجموعة من الوحدات السردية التي تتشكل على هيئة رحلة يقوم بها الشاعر بصحبة عدد من الضيوف عبر مدن إيران المختلفة بصحبة فاطمة : الحقيقة/ الوهم .

"لكنني أهتز فوق المقعد الخشبي في هذا

القطار الجلف ، أسأها حقيقة قولها

كيما أريح الروح من قلق ، وأسأها

ولا أرجو جوابا ثم أسأها ولا أرجو .. " (ص7)

وتتواصل تمفصلات الرحلة إلى أصفهان في نسق سردي لا تخطئه العين :

"كان الطريق لأصفهان محيراً

ظل إلى الفردوس يومي

والإشارة قرب روحك تستثير تريثاً. " (ص13)

ويتواصل المبنى السردية في قصيدة "نصح فاطمة" من خلال راوٍ خارجي، هذه المرة يذكرنا بالراوي في المرويات التراثية الكلاسيكية :

"مسافرون فوق تلکم التلال

منحدرون ، حيث سار قبلهم ناس وسار آخرون . " (ص30)

ويتخذ النسق السردى مظهرًا حسيًا لبنية مشهد شعري /روائي ، في قصيدة من احوال فاطمة ":

"دفعت باباً مغلقة

فتهاوى خلف الباب ضباب . " (ص42)

وتتشكل صورة فاطمة حكايتاً من خلال بنية "بالاد" شعرية حكايتية :

"فاطمة تنفض شراً ، تقرأ آيات

مسرعة تتركب أول باص . (ص43)

ويتخذ السرد مظهر بنية درامية حوارية متكاملة كما هو الحال في قصيدة "غياب

فاطمة ":

"جاءت الي مثل من ينقذني من محنة

أضأت الغرفة قالت :

"هل مسحت مرة مصباحها ؟

أحس غيمةً

تاتي إلى وجهي ، فلا أرى " (ص54)

ويتحول أحياناً السرد إلى سرد ذاتي من خلال راو يتكلم بضمير المتكلم :

"وصلت الآن عبادان ، صحراء الزمان مضت وهاتيك الرمال . " (ص72)

ولكن الديوان –القصيدة وأعني "ديوان فاطمة" محتشد فضلاً عن ذلك بلحظات

تأملية فلسفية في الحياة والحب والحقيقة والموت :

"كم ترددت أخطو ، وأوصيت روحي قمضي

ولكن هذا الطريق الذي اخترت ممتليّ بالرفات " . (ص76)

"ديوان فاطمة" بداية مرحلة تأملية في حياة الشاعر وهو يدخل بكبرياء خريف

العمر ليوزع حكمته ووصاياه ونبوءاته على الاجيال القادمة وليمثل بوابة لمسيرة

خصبة أماطت اللثام عنها دواوينه الاخيرة.

ففي ديوانه "ولكنها". هي هذي حياتي" يقدم جرداً لمسيرة حياته ،دومنا تزويق او تزييف، وكأنه يجلس على كرسي إعراف يقدم منه اعترافاته وهو اجسه ومخاوفه لآخر لا مرئي ،وربما لنفسه قبل كل شيء.

تكاد معظم قصائد هذا الديوان ان تتحول إلى هجاء للعصر والحياة والمجتمع : فكل شيء ينضح بالقنارة والبؤس والزيف . ففي قصيدة "الشرق أوسطي" تقرأ هذا الهجاء المرير :

"قدر هذا الشرق الأوسط ، فاسدة للجذر مدينتا . " (ص 15)

وتبدو له حياته غامضة وسط هذا الخراب والبؤس الذي يغلق كوى المستقبل بعنف وقسوة:

"أي حياة ،

أنا أحيائها اليوم وأي حياة ستجئ ؟

هذا الطوق الاسود يملؤه تاريخ ملغوم

أوبئة ، تاريخ من خوف ، جوع ، لا مستقبل . " (ص 15)

وفي قصيدة "ولكنها هي هذي حياتي" التي يحمل الديوان أسمها يحاول الشاعر ان يعتذر لقارئه عن مسحة الشجن التي تهيمن على شعره :

"أيها الأصدقاء الذين يلوموني ،

ما أردت القصائد محزونة

أما هي هذه حياتي وأنا قد تسللت من زمن موحل . " (ص 41)

ويبدو له الإنسان في هذه الحياة مثل بدوي يرحل في طريق بلا عودة :

"هو حكم الحياة ننوء به رحلاً في طريق ، بلا عودة

نترك في الرمل آثارنا . " (ص 107)

وتأتي القصيدة الأخيرة في الديوان الموسومة "اعتذار لمن لم اكتب عنهم" بمثابة حوار افتراضي مع الشاعر الأمريكي (ولت وتمن) وتحديداً من خلال التناظر مع قصيدته "أغنية لنفسي" من ديوانه "أوراق العشب" ، وفيها يعتذر عن كل الأشياء التي لم يكتب عنها في حياته ، عكس (ولت وتمن) الذي كتب عن كل شيء :

"سلاماً سلاماً يا ولت وتمن
فأنا اليوم أكتب بنهجك، هي عدوى الشرف
ياصديقي الأكبر والأعظم
استأذنك لأبدأ القصيد الشغوف بالأسماء . " (ص 125)
ويقيم الشاعر مقارنة بينه وبين الشاعر (ولت وتمن) ويعتذر لأنه لم يكتب عن
الكثيرين الذين كان ينبغي عليه ان يكتب عنهم :
"لم أكتب عن الطفل ولد حياً، ولا عن أمه ولدته وماتت .
لم اكتب عن فقراء المدن وفقراء القرى . " (ص 127)
لكن الشاعر يدرك ان لا عذر له في هذا النسيان : ولهذا فهو يؤكد فعل الكتابة في
المستقبل في بنية ميتا سردية "دالة :

"أما انا فسأمضي ما تبقى لي من ايام
اكتب عمن لم اكتب عنهم ، من ذكرتهم وعن كثيرين
سواهم أهملهم الله وأهملتهم أنا ! " (ص 136)
ومع ان بعض قصائد الشاعر تميل إلى النثرية وأحيانا المباشرة غير المبررة فضلاً عن
النزعة الذهنية والمنطقية ، كما هو الحال في قصيدة "هل أنت ياسين بن طه ؟ " و
"صباح الإوز البري " ، فان اغلب قصائد الديوان تتشكل من لوحات درامية أو
مشاهد يومية حية ، أو سرديات موجهة مبنية بطريقة فنية ذكية . فقصيدة "عن قتيل
باب المعظم "تنحو سردياً لبناء شخصية القتيل الذي اغتاله المثلثون في باب المعظم ،
وكأنه يكتب "بالاد "شعرية لوركية :

"تحت حشد الغيوم
جثة وطيور تحوم . " (ص 58)
ويبدو الموت هنا إدانة للقتلة المجهولين وسخطاً على الحياة والحضارة :
"أتأمل وجهه يركد فوق التراب
ساكنا في رداءة ما حوله
مستقراً بنصف التفاتٍ ونصف انكسارٍ

يريني جرح براءته

وخيوط الدم اليابسات

عذابات الصامته

وأمامي عيناه مفتوحتان

كل عين محارة . " (ص 63)

وربما تختزل صرخة الشاعر في قصيدة "موت الشاعر" موقف الشاعر الكلي في

الديوان :

"يا أيها البشر اسمعوا

إني تعبت من الكذب. (ص 22)

هكذا يتعري الشاعر بشجاعة أمام التاريخ والضمير ، وهو يتمزق بين الفعل واللافعال ، بين نعم ولا ، بين الكذب والحقيقة ، لكنه يظل دائما صادقاً مع ذاته ومع الإنسان .

لكن حاتمة المطاف في رحلة حريف العمر ، أو آخره ، كما يبدو قد تقطرت عبر ديوان "الدرويش البغدادي" الذي "يتدروش" فيه الشاعر أو ذاته الثانية ، محتفظاً بجذره البغدادي ، ويسوح في المعارج والمراقي الروحية بصحبة الحسن البصري الذي دعاه للإقامة في بيته ليتعلم الزهد وينتظر الرؤيا حيث تتحول هذه الدعوة الى ما يشبه البنية الاطار ومفتاحاً للرحلة:

قال لي الحسن البصري :

"تعال أقم في بيتي ،

هنا في هذه البلدة بين النخل والبحر .

تعلم الزهد وانتظر الرؤيا . " (ص 7)

في هذا الديوان يرتدي الشاعر قناع درويش بغدادي ، يتمثل ويهضم كل التراث الروحي والصوفي في الكتب المقدسة والديانات الشرقية ليوحدها في رؤيا كونية إنسانية لا تتعالى على طين الواقع وخرابه ، ولذا تكتسب هذه الرؤيا مسحة أرضية

ودنيوية وحسية ، ربما لتحقيق لوناً بين ما هو عرفاني وبرهاني أو بين ما هو أثري وغربي.

ومع ان الشاعر يعلن في مقدمته عن مراجعته الشخصية لمفهوم الحدائة الشعرية ورغبته في العودة إلى ينايع الفطرة والتصوف والوجد التي يزخر بها الموروث الشرقي الكلاسيكي ، بعد ان جرّب كل أشكال التحديث والتجريب والابتكار في شعر الحدائة ، إلا انه يظل حدائياً في صورته ولغته ورؤياه ، وتظل الحبيبة هي رفيقة رحلته الطويلة .

وعلينا ان نخذر من الاعتقاد ان نزعة الشاعر هي ، هنا ، بمثابة تجريب آني مؤقت ،لفضاء روحي سبق وان جربه في أكثر من ديوان، وبشكل خاص في ديوانه "ما قاله آخر الخطباء" وفي "عبد الله والدرويش" ، فهي تجربة روحية صادقة اقترنت برحلة حياتية طويلة ومضنية في خريف العمر التي كابد فيها كل صنوف الانكسار والإحباط والاعتراب في خضم خراب العالم والحياة والوجود .

وديوان "مخاطبات الدرويش البغدادي" في واقع الأمر ، ليس مجموعة من القصائد المتفرقة ، بل هو قصيدة واحدة من قصائد التفعيلة ، ربما عنقودية ، يشدها خيط سردي خفي ، وحركة لعقرب الساعة الزمني . فالديوان يضم مائة وأربعين مقطعاً شعرياً قصيراً ، ربما باستثناء المقطع الأخير الذي يمتلك خصائص القصيدة المتكاملة ، لكنه يلتحم رؤيويًا وعضويًا بمشروع الشاعر في تجربة الديوان/ القصيدة والذي سبق للشاعر وان جربه في أكثر من ديوان وبشكل خاص في "الحرب" و "قصائد حب على جدار آشوري" و "ليلة من زجاج" و "النشيد" ، مؤسساً بذلك لمشروع القصيدة الطويلة في الحدائة الشعرية التي يتحاشاها ، لاعتبارات مختلفة ، اغلب شعراء الحدائة العرب ، والتي تتطلب دراسة خاصة للكشف عن مقومات شعريتها.

يغلب على الخطاب الشعري في هذا الديوان / القصيدة نبرة الخطاب ، وهو في الأغلب خطاب قناع الشاعر أو ذاته الثانية ، نحو آخر افتراضي قد يكون الحسن البصري نفسه ، وقد يكون الحبيبة . لكن ضمير المخاطب لا يهيمن كلياً على الضمائر الشعرية بل يحدث لون من "العدول" أو "الالتفات" بالمفهوم البلاغي نحو

ضمائر سردية أخرى مثل ضمير الغيبة ، في جدلية حوارية فاعلة ومولدة تذكرنا
باطروحة ت. س. إليوت عن "أصوات الشعر الثلاثة". ففي المقطع التالي خطاب
نحو حبيبة افتراضية ، وهو خطاب اعتذاري :

"سيدتي معذرة

لا سلطان لنا في الفوضى ،

دنيانا سوق

ولسنا الباعة فيه

ولسنا في هذا السوق شراة " (ص 86)

لكن الشاعر سرعان ما "يلتفت" —بالمعنى البلاغي واللساني —نحو ضمير المتكلم :

"ارنو لها أظل أرسل النظرُ

ما أجمل السحر الذي يمشي وما أذنه . " (ص 87)

تبدو رحلة الشاعر خيفة ومحاطة بالمتاهات التي تجعل الشاعر يتهيب ويعيد النظر
مراراً في سفره :

"ياسين ، ياجنون ، يافرهاد ،

ألا تخاف أنت

من الخساف القنطرة ؟ " (ص 19)

وتظل الحبيبة الافتراضية ، هي البوصلة ، وهي كعبة الشاعر التي تشده ، بما هو
ارضي لكي لا يخلق في عالم الأثير . فالشاعر قد اختار بين العرفان والبرهان :

"ياحي ياقيوم

ياصاحب العرش

اني فتحت الروح للمحبوب . " (ص 108)

يشعر الشاعر بان حب الحبيبة قد استولى عليه ومحاه (ص 21) لذا راح يتيه
باحثاً عنها في البراري :

"هذا أنا الدرويش ألقى للثرى إزاري

اتبعها ، أضيع في البراري . " (ص 22)

وبعد ان اختبر الشاعر كل الأديان والكتب والأنبياء يعلن استجارته النهائية بوجه
حبيته :

" في حيرة أنا
لم اجد التفسير
ولا ضمنت حجة التفكير
بأي دين سأدين بعدما رأيته
بأيهم من أنبياء الله أستجير
وجه حبيبي منقذ
وجه حبيبي أية تنير . " (ص 31)

لكن الشاعر ، في حالة الخطف دائم وكأنه يسترجع "نشيد الانشاد" وهو في
رحلته في الحياة وهو يحلم بان يعانق الجوهر في حبيته :

"أريد أن أحيا
أريد أن اهجمسه يقول :
أعانق الجوهر في حبيتي . " (ص 151)

وتندمج رحلة الدرويش البغدادي بسافو ، الشاعرة العاشقة ، ويرتدي قناعها في
آخر المطاف تأكيداً لانتصار دنيوية هذه الرحلة الروحية :

"ياخالق هذه الأجساد ، أيا قدوس
مدّ ضياءك لي أنقذني من هذه الحيرة
فانا سافو لا اعرف غير الحب
وغير الرقص وغير شفاه حبيتي " (ص 162)

وتظل سافو ، قناع الدرويش البغدادي تبحث عبثاً عن هذا التوحد بين الجوهر
والحب الأرضي ، وهي تعود ربما مثلما عاد جلعامش بعد ان استمع إلى نصيحة
سيدوري سيدة الحانة ليعانق ما هو ارضي وواقعي . وهكذا تواصل سافو عملية
البحث عن المطلق والجمال بحثاً عن الكون وفردوسه المخفي ، وهي أيضاً تتويج
لرحلة الشاعر أو درويشه البغدادي :

"ياسافو في العشبة فردوس مخفي
في الصخرة أبهةً وجمالاً قدسيُّ
والقبرّة المنطلقة

تحمل روح الكون وسره
كوني هادئة ياسافو ، كوني غائبة في حبك
، ظلي في الكون الشاسع مثل ابنته
أو زهرته
أو موجته الحرة" (ص 165)

وهنا تنتهي هذه الرحلة الروحية العميقة للدرويش البغدادي ، عبر محطات المكابدة والعشق والانخفاف بحثاً عن وحدة الوجود. وكنت اتوقع ان يعود الشاعر ثانيةً إلى القصيدة الإطارية — اذا جاز التعبير — التي دعاه فيها الحسن البصري إلى الإقامة في بيته للانطلاق في رحلة الكشف هذه لتأخذ القصيدة شكل بنية شعرية دائرية لرحلة مكتملة وغنية بالدلالات والإيحاءات السيميائية والجمالية والروحية التي قطرتها تجربة العمر التي مرّ بها الشاعر ، وكابدها في أكثر من ديوان ، كان آخرها " ولكنها هي هذه حياتي " ، وحالياً في رحلة الدرويش البغدادي هذه :

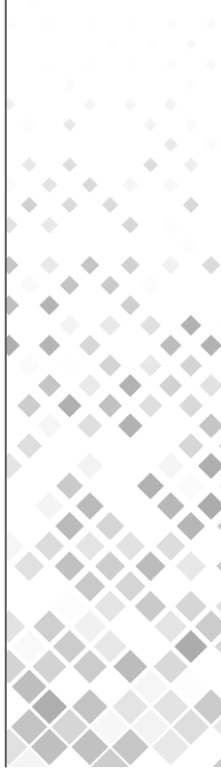
"انتهت قصتي أو هي في لحظة تنتهي ،
موجع ان أكون احتزقت وأنا ما ارتشفت
من ذلك السلسيل
هي هذي حياتي التي نحن نحيا ، وهذا السبيل
لا بديل . "

هذه الضربة أعدها تضىء ختام رحلة الشاعر الروحية متدروساً في ختام رحلة حياته الأرضية في الشعر والحياة والحب .

ديوان "مخاطبات الدرويش البغدادي" للشاعر ياسين طه حافظ هو ثمرة استقصاء روحي ومعرفي صب فيه الشاعر، عبر مشروعية التناص الكثير من حكم الكون وأقوال الشعراء والحكماء ، كل شرائع الأرض كالإسلام والمسيحية واليهودية والبوذية

والزرداشتية ، ربما ليحرر الشاعر نفسه من الإحساس بخطيئة انه ، بإغراء الحداثة ، قد ابتعد عن المنابع الأولى للجمال والمعرفة في الموروث الشرقي الروحي وليؤكد لنفسه ولنا وللشعر : "القد وفيت بديني بعد أن قلت لنفسي بعد تلك الرحلة ، ارجعي لربك راضية مرضية . " (ص 11 ، المقدمة).

ديوان ياسن طه حافظ ، تجربة فريدة في شعرنا الحديث ، وإضافة مهمة يقدمها الشاعر ضمن تجارب أخريات العمر ، لتؤكد خصب التجربة الشعرية وتنوعها وتواصلها لشاعرنا .



**الرومانسية تتسرّبل برداء الحداثة
(رشدي العامل)**



ربطني بتجربة الشاعر الراحل رشدي العامل أصرة
خاصة، إذ تعرفت الى تجربته الشعرية منذ نهاية
الخمسينيات، واطلعت بشكل خاص على ديوانه الثاني
"أغان بلا دموع"، الصادر عام 1957 بعد ديوانه الأول
"همسات عشتروت" الصادر عام 1951 وكنت آنذاك
طالباً في المرحلة الاولى في كلية الآداب- جامعة
بغداد فقررت ان اكتب عن ذلك الديوان. وكانت
الظروف السياسية تشير الى: أن تغييراً ثورياً في
تاريخ العراق قادم لا محالة، وان الشعب العراقي
سيخلص والى الابد من ربقة النظام شبه
الكولونيالي، شبه الإقطاعي آنذاك.

وفعلاً فاجأت ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 الجميع وكسرت القيد الذي
كسرتة أيضاً شخوص نصب الحرية لجواد سليم. ولذا فقد أعدت النظر بالمقالة مؤكداً
على تطلع الشاعر رشدي العامل، الى فجر التغيير، ودفعته للنشر في الصفحة الثقافية
لجريدة "البلاد" آنذاك، وللأسف لم احتفظ بنسخة او صورة من المقالة لان الشاعر
الراحل استعاره مني، وأصر على حقه في الاحتفاظ بها. وعدت الى الكتابة عن الشاعر
عند صدور ديوانه " حديقة علي" عام 1986، كما سنأتي على ذلك لاحقاً لقد

لاحظت آنذاك ان رشدي العامل لم يفارق الرؤيا الرومانسية في تجربته الشعرية الخمسينية، وخاصة في ديوانيه الأول والثاني. إلا ان رومانسية رشدي العامل التي أعلن أكثر من مرة عن اعتزازه بها وعدم مغادرتها، ليست تلك الرؤى التي عبرت عنها الرومانسية العربية ممثلة بمدرسة أبولو المصرية ومدرسة المهجر اللبنانية وتجربة ابي القاسم الشابي الشعرية، وليست هي الرومانسية الانكليزية التي أثرت على التجارب الشعرية العربية طيلة النصف الاول من القرن العشرين، بل هي رومانسية/ ثورية، وبشكل اكثر دقة رومانسية تستلهم روح الحداثة الشعرية الخمسينية التي أطلقتها تجارب بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ومحمود البريكان وبلند الحيدري وغيرهم. فمعظم قصائد "أغان بلا دموع" تعتمد قصيدة التفعيلة او قصيدة الشعر الحر وتتجنب التقفية والاسراف في التطريب وتلتقط مواقف ورؤى إنسانية حداثية. ففي قصيدة "العيون والطين" يوجه الشاعر خطاباً تأملياً متفائلاً الى حبيبة ما:

"جوزي معي، فالفجر يصحو على

أجفاننا، والليل للناس

وفي دمي تلهث محموعة

عاصفة تكتم أنفاسي

أخشى اذا ما هزّها بارق،

أن يستفيق العالم القاصي"

ويختتم قصيدته بدعوة صريحة الى الثورة:

"جوزي معي نصنع فجراً لنا

أقوى من العتمة واليأس

يهزُّ صمتَ الليل في خافقي

ويحتوي عالمنا القاسي"

لكن هذه المرحلة الرومانسية الثورية سرعان ما التهمت بمنظور حدثي بعد ثورة الرابع عشر من تموز 1958، وبشكل خاص عندما اعلن مع عدد من الشعراء العراقيين عن تأسيس جماعة "المرفأ" التي اتخذت من إحدى زوايا اتحاد الأدباء ملتقى لها. وقد ضمت الجماعة في حينها الشعراء رشدي العامل ومحمد سعيد الصكار، وسلمان الجبوري وحساني علي الكردي. ولم يكن بعيداً عن هذه الجماعة الشاعر سعدي يوسف والشاعر طراد الكبيسي. كان الهمم الانساني لهذه الجماعة محاولة التميز عن تجربة الجيل الخمسيني، وربما تمثل هذه الجماعة اول محاولة مبكرة للخروج من أبوة جيل الخمسيني لخلق نموذج شعري مغاير وحادثة من طراز جديد. لكن الهمم السياسي والتداعيات السياسية التي رافقت ثورة الرابع عشر من تموز لم تتح لها الفرصة لانجاز مشروعها التحديثي الجديد، فتفرق شعراؤها ضمن مسارات شخصية عرفت عنهم لاحقاً. وكانت تجربة رشدي العامل من التجارب التي اغتنت بالمنظورين الحدثي والرومانسي معاً، مع انشغال واضح بالهمم الاجتماعي، لكن النبرة الذاتية الحسية ظلت هي المهيمنة في تجربته الشعرية مع لون من العفوية والتلقائية، وتجنب الصنعة والتخطيط المسبق للقصيدة، وأحياناً الإثتال مع الإيقاع الداخلي للموسيقى القصيدة وصورها وتحولاتها بانسيابية سلسة.

وعلى المستوى الشخصي عاد رشدي العامل بعد ثورة تموز من منفاه في القاهرة والتحق طالباً معنا في كلية الآداب قسم اللغة العربية حيث زامل نزار عباس وطراد الكبيسي وسامي مهدي وحاتم الضامن وهاشم الطعان وعلي عباس علوان وسليم عبدالامير حمدان وعبدالمنعم المخزومي وآمال الزهاوي وخالد علي مصطفى، وكانت كلية الآداب آنذاك تمور بنشاط ثقافي متميز دفع بالشاعر والناقد خالد علي مصطفى

الى طرح فرضية نظرية قال انه سيدعمها بشواهد مفادها ان كلية الآداب كانت هي الحاضنة الأساسية لحركة الحداثة الشعرية الستينية بينما كانت كلية التربية/ دار المعلمين العالية هي الحاضنة الاساسية لحركة الحداثة الشعرية الخمسينية. كما التحق رشدي العامل آنذاك بجريدة "اتحاد الشعب" اليسارية، واصبح من محرريها الاساسيين ومن كتاب القسم الثقافي فيها. كما كان يكتب تغطيات صحفية رائعة للمسيرات والاحتفالات الشعبية، لكنه لم ينقطع عن صلته بالحياة الطلابية والثقافية في الكلية وكان يقف مبهورا من جمال "صبايا" طالبات كلية الآداب آنذاك، فكان يتغزل بهن، وهو ما سبق وان فعله السياب قبله، وكن يستلطفنه لرقته وعذوبته وجماله. لكن سنوات الغزل والفرح لم تستمر طويلاً اذ سرعان ما تكالبت قوى الردة والظلام والفاشية على مسيرة ثورة تموز؛ فغامت النفوس وانقسمت الصفوف. ومن مواقف رشدي العامل النقابية والطلابية سعيه الحثيث لاطلاق سراح الشاعر خالد علي مصطفى الذي اعتقل على خلفية شبهات بقيامه بنشاط سياسي لصالح حزب البعث آنذاك، وقد تم تكليف ثلاثة من طلبة كلية الآداب بمتابعة أمر اطلاق سراحه هم: رشدي العامل ونزار عباس وعبدالمنعم المخزومي، وقد تكلفت جهودهم بالنجاح، وقد أكد هذه الواقعة الشاعر خالد علي مصطفى مع تأكيده للدور المتميز للشاعر رشدي العامل في ذلك.

وعندما حدث انقلاب الثامن من شباط 1963 الفاشي الدموي اعتقل رشدي العامل مع القسم الأعظم من الأدباء والفنانين والاعلاميين والمثقفين الذين اقتيدوا الى المعتقلات والسجون، كما فصل عدد كبير من اساتذة الجامعة، منهم الدكتور مهدي المخزومي والدكتور علي جواد الطاهر والدكتور شاكر خصباك والدكتور كمال قاسم نادر، وغيرهم من اساتذة كلية الآداب آنذاك.

والى جانب رشدي العامل ضمت المعتقلات والسجون آنذاك ابرز ادباء العراق ومنهم مظفر النواب والفريد سمعان وسعدي يوسف وفاضل العزاوي وجاسم المطير، وباسين النصير، وفاضل ثامر، ومحمد صالح بحر العلوم وجمعة اللامي وسعدي الحديثي وفوزي السعد وعبدالقادر العزاوي وعزيز السباهي وسامي احمد وزهير الدجيلي وهاشم صاحب وناظم السماوي ومصطفى عبود وعبدالمنعم المخزومي وزهدي الداوودي ومحمد الجزائري وباسم عبدالحميد حمودي وحسين الحسيني ويوسف الصائغ وسعدي يوسف ومحمد صالح بحر العلوم وسلمان حسن العقيدي ونعيم بدوي وغيرهم.

وعاد الشاعر رشدي العامل في السبعينيات ليسهم مع شعراء العراق وكتابه وفنانيه ومثقفيه في إعادة بناء الثقافة العراقية الجادة فشهدت السنوات الأولى من السبعينيات نهوضاً ثقافياً متميزاً وانتعاشاً للحركات المسرحية والسينمائية والتشكيلية، وبقي رشدي العامل يغني لشعبه وللمرأة والطفولة ولولده علي الذي كان يشغل مكانة خاصة في قلبه وضميره، حيث خصص له ديواناً كاملاً، هو "حديقة علي" الذي صدر عام 1986 يحاور فيه ولده الأثير علي، الذي سبق له ان حاوره في دواوين سابقة ومنها ديوانه "هجرة الألوان" الصادر عام 1977 والذي استهله بهذا المقطع الموجه الى ولده علي:

"كانت نزهة رائعة

في غابة النسيان يا ولدي

لقد عدت بشجيرة حب

زرعتها في ارض المستقبل"

وبعد صدور ديوان "حديقة علي" عام 1986 نشرت دراسة شاملة عن رشدي العامل تحت عنوان "قراءة في تجربة رشدي العامل الشعرية" نشرت ضمن كتابي النقدي "الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي" الصادر عام 1992. وقد أشرت في تلك الدراسة الى ان تجربة الشاعر تشكلت من تفاعل محوري: النفس المطبوعة والتلقائية ومحور الصنعة والرغبة العقلانية والفكرية التجديدية: "ولئن حققت تجارب الشاعر في الخمسينيات ومطلع الستينيات حالة من التوازن بين هذين المحورين -معطيات المرحلة-، ولئن شهدت بعض تجارب الشاعر اللاحقة ميلاً ولصعود محور الصنعة كما هو الحال في بعض قصائد "أنتم اولاً" حيث التنوع في الاصوات الشعرية وفي مستويات البناء، فان قصائد الشاعر الأخيرة التي ضمها ديوانه "هجرة الألوان" وكذلك قصائد ديوانه "حديقة علي" تشير الى استسلام شبه كلي لمحور التلقائية والذات. فلم يعد المحور العقلي - محور الصنعة الشعرية الواعية - يمارس الا دوراً هامشياً عابراً، واصبح مجرد ذكرى باهتة ترفد التجربة الشعرية، وهو أمر يأخذ مساراً متجدداً في بعض التجارب الشعرية الجديدة الأخيرة التي كتبها في أواخر حياته، ومنها قصيدة "الحسين يكتب قصيدته الأخيرة" التي كتبها عام 1989 و"قصائد الى مادو" المنشورة بين عامي 1987-1988 و"تقاسيم" المكتوبة بين 1983-1988 تمثل نقلة فنية وشعرية مهمة في مسيرة الشاعر الشعرية وبشكل خاص في قصيدته المطولة "الحسين يكتب قصيدته الأخيرة" والتي وظف فيها قصيدة القناع بطريقة جديدة وحقق فيها توازناً بين الاطار التاريخي والاطار المعاصر لتجربة المناضل الشهيد في العراق تحت ظل النظام الدكتاتوري الفاشي آنذاك.

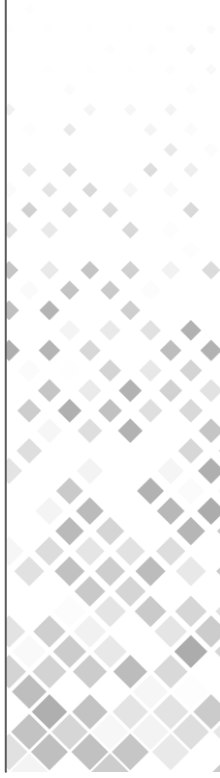
لقد دخل الشاعر رشدي العامل الوجدان الشعري، وكذلك الشعبي والوطني العراقي بوصفه شاعر الأمل والحياة والحب، اذ لم يفقد الأمل في انهيار صرح

الدكتاتورية المخيم، وربما تعدُّ وصيته الأخيرة التي اودعها لدى اصدقائه مثالا حياً على ذلك:

"اذا ما سقط الطاغية

اقرعوا على قبري ثلاثاً

لأعلم ان ليل العراق الطويل قد انتهى."



سادن المتحف الخيالي
(خزعل الماجدي)



كلما اقدمت على قراءة قصائد الشاعر خزعل الماجدي
تقفز إلى ذهني تفاصيل قصة قصيرة هي " سجين
مكتبة هرمة " اختار فيها البطل ان يقضي سنوات
حياته داخل جدران تلك المكتبة . والشاعر خزعل
الماجدي، كما يتراءى لي ، هو الآخر يعيش داخل
أسوار مكتبة هرمة أخرى ، لكنها مكتبة من نوع خاص
، انها مملكة المتحف الخيالي الافتراضي imaginary
museum ، التي تحدث عن بعض تفاصيلها وملامحها
الروائي الفرنسي اندريه مالرو⁽¹⁾ عام 1947 .

اذ قال مالرو ان مثل هذا المتحف هو متحف بلا أبواب ، و كان يطمح لجمع تراث
الإنسانية في متحف شامل يكون في متناول أيدي جميع الناس . وهذا المتحف ، هو مجموع
نتاج الحضارات الإنسانية ، قديمها وحديثها ، بوصفه الينبوع الذي يلهم الإنسان المعاصر
ويضئ سلوكه ومواقفه .

والشاعر خزعل الماجدي ، بالنسبة لي ، هو حقاً، إلى حد كبير، أسير متحف افتراضي
فتنه منذ بداياته الشعرية في مطلع السبعينات وحتى يومنا هذا . فقد كان الشاعر شغوفاً
بالتراث الحضاري والاثاري لبلاد ما بين النهرين ، ودفعه هذا للتوسع بدراسة الحضارات

الشرق أوسطية المتداخلة ، وهذا الشغف ربما هو الذي قاده لاحقاً للتحويل في تخصصه من الطب البيطري إلى دراسة التاريخ القديم والآثار والحضارات القديمة بشكل عام .
فمعظم تجارب الشاعر الشعرية مسكونة بهيمنة الرموز والميثولوجيات العراقية والشرق أوسطية . فهو يعيد تشغيل وتوظيف هذه الأساطير والموروثات والرموز بطريقته الشعرية الخاصة ، وأحياناً يلجأ إلى ابتكار أساطيره وميثولوجياته الخاصة ، حتى أصبح بالإمكان الحديث عن أسطورة الشعر بصورة كاملة في تجربة هذا الشاعر .

ولم يقتصر الشاعر في كتاباته الشعرية على أسطورة الشعر ، بل تحول إلى باحث في الأسطوريات والاحافير وصادر مجموعة كبيرة من المؤلفات المهمة في هذا الميدان . وتجلّى عشقه للحضارة العراقية القديمة ، وبشكل خاص للحضارة السومرية ، منذ ان حاول عام 1990 ، ان يجمع الأساطير السومرية في كتاب واحد في نصه التاريخي الشعري الموسوم " سفر سومر " (2) وقد اشار الشاعر في المقدمة إلى ولعه بقراءة الأساطير وتتبعها : " بي ولع قديم لقراءة الأساطير وتتبعها وخصوصاً تلك الأساطير التي ظهرت في العراق ومصر والشام والجزيرة ، أي الأساطير التي ظهرت في المنطقة العربية ، وانتجتها مخيلة شعوب متعاقبة عاشت على هذه الأرض . " (3) ولذا حاول ان يجمع هذه الأساطير في مدونة واحدة معدلاً ومضيفاً لما يراه مناسباً ، معترفاً بأنه قد تصرف بوصفه شاعراً :

" ولعلي تصرفت بها تصرف شاعر وحاولت جمع ما اعرفه من الإرث الأسطوري والشعري والسومري ، في عمل متصل محكوم ، بطريقتي في النظر اليه . " (4)

وإذا ما كان علم النفس يميل الى تصوير حالة الولع بالكتب واقتنائها وقراءتها حد الهوس ، مثل سجين المكتبة الهرمة ، بالحالة المرضية المسماة بالبيليومانيا bibliomania فقد يبرر لنا ذلك من باب القياس ان نطلق على حالة الولع بالميثولوجيا حد الهوس بالميثيومانيا mytheomania .

وتوقف الشاعر حزرعل الماجدي في كتابه النقدي النظري " العقل الشعري " (5) إلى علاقة الشعر بالأسطورة والسحر والتاريخ ، في وعي يؤكد القصدية في التعامل مع الثيمات

والرموز والشخصيات الأسطورية في شعره ، فهو يميز بوعي بين وظيفتي الأسطورة التي ترتبط غالباً بالمقدس، والشعر الذي يرتبط عادة بالديوي: الشعر ينتمي إلى المنظومة الديوية ، رغم ان تقنياته قد تستعمل الأسطورة ، لكنه ، بصورة عامة ، منزوع القدسية ، ومن هنا اختلف الشعر عن الأسطورة " (6) وأشار الشاعر وهو يتحدث عن الأنماط البدائية التي تحدثت عنها الناقدة (مود بودكين) إلى ان الشعر يمكن له ان يحتضن الأنماط البدائية ، ولكنه لا يستعين بها " فالوظيفة النفسية المشتركة بين الأسطورة والشعر قائمة ولكن الشعر يغطي مساحة اكبر من تلك التي تغطيها الأسطورة . " (7)

يمثل هذا الوعي النقدي والتاريخي للأسطوري والسحري والمقدس والشعبي يتشكل المتن الشعري الشامل لتجربة الشاعر خزعول الماجدي ، المهووس حقاً ، بمقتنيات هذا المتحف الخيالي، الافتراضي الإنساني الشامل . والشاعر هو بحق ابن وفي لهذا المتحف الخيالي واحد سدنته المخلصين ، بل هو ايضاً إبن وفي لهذه الموسوعة المعرفية الحية للتراث والميثولوجيا والفلكلور والعادات الاجتماعية ، لأنه يقف على أرضية ارث حضاري ومتحفي غني وشامل ، لذا أصبح من الطبيعي ان يتحول رصيد هذا المتحف إلى نسغ داخلي يتشربه لا وعي الشاعر وتفكيره وخياله . وهكذا راحت أسطورة جلعامش ، وأناشيد أسطورة الخليقة السومرية ،ومسلة حمو رابي والرموز والآثار الحية الباقية للآثار القديمة في بابل وأور والوركاء ونينوى وغيرها ، راحت هذه كلها تتجذر في لا وعي الشاعر لتشكل الخزين التخيلي الذي يستمد منه لغته الشعرية ورموزه وحكاياته وشخصياته الأسطورية والسحرية والفرنطازية التي تؤثت تجربته الشعرية . وكما اشرنا سابقاً ، فهو عندما يخرج من اطارالميثولوجية الكلاسيكية ، يبدأ بابتكار واختلاق " ميثياته " أو أساطيره الخاصة ، من خلال خلق جوهر شعري ميثولوجي ، يحيل فيه اليومي والمألوف إلى " ميثية " شعرية mythopoetic أو أسطورة من أساطير الحياة اليومية ، ربما قريبا من محاولة رولان بارت في كتابه " أسطوريات " (8) الذي كشف فيه عن تجلي الأسطوري في مظاهر الحياة اليومية، والطقوس العادية لممارسات الناس الاجتماعية .

وعلينا ان نعترف ان خزعل الماجدي ، مجتهد ومبتكر ، وهو يحاول دائما ان يتجاوز نفسه قبل ان يتجاوز الآخرين . قد يبدو للبعض ، غريباً ، ورنجسياً ومدعياً ، وثرثاراً أحياناً ، لكنه صوت متفرد في تجربته ، خاض في سواحل لم يصلها احد قبله ، واجر في عوالم السحر والميثولوجيا والموروثات الشعبية ، وقدم في رحلته هذه تنوعات شعرية تكشف فضلاً عن اتكائها ، على هذا المتحف الخيالي ، على مخيلة أسطورية تاريخية وفنطازية مكنتزة وجامحة . وقد حרב الشاعر في مسيرته الكثير من الألوان والأساليب الشعرية منذ بداياته السبعينية المبكرة ، أسوة بشعراء جيله ، حيث وظف قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر ، (ولم نجد له شعراً عمودياً) وخاصة في ديوانه الأول " يقظة دلمون " (9) المنشور عام 1980 - الذي كشف في جوانب منه عن تأثر واضح بالتجربة الادونيسية في بدايتها الستينية والسبعينية . وتتميز قصائد هذه المرحلة بالقصر - نسبياً - وتجنب الغموض المسرف كما تكشف عن مستوى معين من الرؤيا الرومانسية والغنائية ، وتوظيفاً مبكراً للأساطير والسحر والرموز والأقنعة الشعرية . وقد التزم أيضاً بقصيدة التفعيلة في ديوانه الثاني " أناشيد اسرافيل " (10) المنشور عام 1984 والذي وضع فيه بصمته الأولى المهمة في توظيف الأساطير وابتكارها . لكن التحول المهم تمثل في الانتقال لكتابة قصيدة النثر وقصيدة النص في " خزائيل " (11) ، و " وعكازة رامبو " (12) و " حية ودرج " (13) و " أطلس شرقي " (14) و " فيزياء مضادة " (15) و " قصائد الصورة " (16) و " أنهايت " (17) و " اسمعي رمادي ، اسمعي موسيقا الذهب " (18) و " مخطوطات غجرية " (19) وانتهاءً بدواوين " تحولات ايروس " 2014 " (20) و " ربما من يدري " (21) 2012 ، و " إحزان السنة العراقية " (23) وغيرها .

وفي كل هذه النصوص والمتون الغزيرة التي أنجزها الشاعر خزعل الماجدي والتي تجعل الناقد عاجزاً عن الوصول إليها كاملة ، نجده مدركاً لفضاء اللعبة الشعرية التي يتداولها بدرجة ومعرفة ، ذلك انه يمتلك ثقافة نقدية ونظرية شاملة ، مكنته من إضاءة تجربته الغزيرة ، حتى يمكن القول ان الشاعر خزعل الماجدي هو ناقد شعره ، قبل أي ناقد اخر ، وهو أمر

قد يبسر للقارئ وحتى للناقد فك الكثير من الشفرات التي قد تستعصي عليه أثناء قراءة وتحليل وتأويل تجارب الشاعر المختلفة ، وان كان ذلك قد يوقع الناقد في فخ ما اسماه الناقدان ومزات وبيردسلي بـ " المغالطة القصدية " ، حيث ينبغي للناقد الحديث ان يتجنب قصد الكاتب ، وتفسيراته لنصوصه ، وان يعتمد على اكتشاف كل الشفرات والرموز المخبأة بمجساته النقدية الخاصة بعيداً عن أحكام الشاعر أو الكاتب عن نفسه وكتاباته .

ويكاد كتاب الشاعر النقدي " العقل الشعري " بجزئيه ان يضيئ الكثير من المحطات في تجربة الشاعر فضلاً عن المقدمات التي يكتبها لدواوينه ومنها مقدمته الطويلة للجزء الأول من " الأعمال الشعرية الموسومة " الشعر الشرقي " و العشرات من المقابلات والمحاضرات والبيانات الشعرية التي سبق للشاعر وان قدمها طيلة سنوات حياته . وهذه كلها مصادر مهمة لدراسة تجربة الشاعر ، لا يمكن لأي اكايمي أو ناقد الاستغناء عنها . ومما يحسب للشاعر خزعول الماجدي ميته لتأطير مختلف مراحل حياته الشعرية ودلالاتها بمقدمات وإيضاحات نقدية ونظرية ، أضاءت الكثير من أسرار لعبته الشعرية . فعندما انتقل الشاعر من قصيدة النثر إلى قصيدة النص في " حية ودرج " و " عكاز رامبو " عمد إلى كتابة دراسة مهمة ميز فيها بين اللونين : فهو يرى : " ان النص المفتوح يحتاج إلى قدر كبير من شخصية السارد والملحمي والمعرفي ، انه جنس شعري يتخذ من الكتابة فعلاً شعرياً مغامراً يقف بوجه متون السرد والدراما والمعرفة الحديثة . " (24) ويحاول الشاعر ان يكشف الفرق بين النمطين في شكل جدول مقارنة يتضمن خمس عشرة نقطة ، وهو توصيف نقدي مهم ، لم اجد له مثيلاً من قبل في نقدنا الحديث ، وان كنا نخالفه في بعض النقاط ، كما حاول الشاعر ان يكشف عن المشتركات بين قصيدة النثر وقصيدة النص :

" إن كتابة الشعر عن طريق النثر هو ما أسميناه ذات يوم ، - الشعر في النثر - التي هي على وجه التحديد كتابة الشعر بواسطة النثر، وبدون مساند عروضية ودون قافية ، هذا أولاً ، ثم يتبع التخفيف من الركائز البلاغية التقليدية والاستعارة والفصاحة واللجوء إلى الكتابة الجزئية أو الشاملة الى وسائل بلاغية جديدة كالترار والتوازي والمفارقة وغيرها .

ان ما تشترك به قصيدة النثر والنص المفتوح هو جعلهما النثر وسيلة للوصول إلى شعرية جديدة . «(25).

وعندما كتب ديوانه " أطلس شرقي " عمد إلى كتابة مقدمة نظرية تؤطر نظرتة للشعر الشرقي ، أشار فيه إلى استلهامه للشعر السومري والمصري وملحمة كلكامش خاصة فضلاً عن الموروثات الهندية والفارسية واليونانية والصينية وغيرها . فهو يعترف بان : " مجموعة - أطلس شرقي - تتماوج كثيرا مع الشعر السومري خاصة والشعر العراقي القديم بعامة ، إلا إنها محطة لقاء بين الشعر العراقي القديم والشعر المصري القديم أيضاً . (26)

وتبدو اضاءات الشاعر لتجاربه الشعرية ، أحياناً ، بمثابة تبريرات خارجية تفسر إلى حد كبير ميل الشاعر لكتابة هذا اللون الشعري أو ذاك . فقد حاول ان يتحدث بتفصيل عن دور السحر والتاريخ والأسطورة والموروثات الشعبية في الشعر بصور عامة وتجربته الشعرية بشكل خاص . وعندما وجد نفسه في ديوان " خزائيل " الذي بدأ بكتابته في الثمانينات ونشرت له مجلة " الطليعة الادبية " العراقية جزءاً منه ، وأصدره في حينها في ديوان مستقل يحمل العنوان ذاته عام 1989 ، لكنه اتسع ليضم مجلدا كاملا يحتوي على اثني عشر كتابا ، فراح يفسر ويؤول دلالة عودته إلى المنظور الغنوصي (27) / العرفاني والاشراقي القديم لبناء تجربته الشعرية في " خزائيل " والتي جعل فيها من ملحمة جلجامش نصه الغائب ، أو الموازي ، حيث زواج بين سيرته الذاتية وسيرة جلجامش في مختلف مراحل حياته .

وربما لم يغفل الشاعر إضاءة وتاثير أي من تجاربه ، حتى المبكرة منها ، اذ رأيناه يتحدث عن ديوانه الأول " يقظة دلمون " بوعي نظري ، وتبريري ، إلى حد كبير :

" كانت يقظة دلمون باكورة أعماله الشعرية كلها ، فقد صدرت عام 1980 حاوية على قصائد كتبها في السبعينات ، وهو العقد الذي ظهرت فيه تجربة جيل شعري جديد في العراق (جيل السبعينات) وكنت احد شعرائه ، قصائد هذه المجموعة أقرب إلى الرومانسية ، فهي مشحونة بالعاطفة وبالسعي نحو المثل العليا ، وتلمس عتبات الرمزية في إطارها العام ، لكن الثمار الخاصة فيها كانت متمثلة في غصنين أساسيين هما غصني السحر والأسطورة .

فقد حاولت اغلب قصائد المجموعة ، وخصوصا في كتاب السيمياء ، الاستفادة من السحر والأدعية والتعاويذ والطلاسم وغيرها . " (28)

ويضئ الشاعر خزعل الماجدي تجربته الخصبية في "أناشيد اسرافيل" التي وظف فيها احد الملائكة الأربعة اسرافيل ليكون معادلاً لشخصية الشاعر الذي يمنحه قدرة اسرافيل على ايقاظ النفوس الميتة وبعث الحياة والوعي فيها . اذ يقول الشاعر عن هذه التجربة وكأنه يتحدث عن شاعر آخر ، وليس عن نفسه :

" ويستدعي الشاعر ملاكه اسرافيل ليساعده في إيقاظ النفوس الميتة ، بل ويزيد من قوة الشاعر وبسالته في الماضي إلى اهدافه المعنية بالجمال والزهو والنشاط الحسي والروحي .
ويستخدم الشاعر لغة السحر والرقى في مناداته لاسرافيل " (29)

كما اشار في "إشارات" في نهاية الديوان إلى سبب توظيفه لشخصية اسرافيل :
"في الميثولوجيا الإسلامية ، يمثل اسرافيل احد الملائكة الأربعة الأساسيين الذين يحيطون بعرش الله (اسرافيل ، ميكائيل ، جبرائيل ، عزرائيل) ووظيفة اسرافيل هي قيامه بنفخ الصور يوم القيامة ، حيث تقوم أرواح الموتى لكي تمثل إمام الله ساعة الحساب . وفي القصيدة يمثل الشاعر معادلاً موضوعياً لاسرافيل ، فوظيفة الشاعر على الأرض هي بعث الروح في النفوس الميتة وجعلها نفوساً حية فالشاعر هو اسرافيل الأرض . " (30)

واعتقد ان الناقد حاتم الصكر كان على حق في كتابه النقدي المبكر " مواجهات الصوت القادم " (31) الصادر عام 1986 ، في الاعتراض على عد الشاعر معادلاً موضوعياً لاسرافيل ، انطلاقاً من مفهوم اليوت للمعادل الموضوعي . فخزعل الماجدي في الكتاب الثالث من الديوان والموسوم " أناشيد اسرافيل " يدمج بين توظيف قناع اسرافيل الذي يتلبسه الشاعر وبين توظيف الرمز الخارجي ، والكنائي بشكل خاص ، وارتباط ذلك بسيرة الشاعر خزعل الماجدي التي تتماهى إلى حد كبير مع شخصية اسرافيل بوصفه شاعراً.

ويقدم الشاعر خزعل الماجدي في اضاءاته لتجربته الشعرية ملاحظة مهمة تضيء مجمل تجربته ، عندما يشير إلى النهايات الحزينة والمخفقة والمتشائمة لبعض دواوينه ومنها " يقظة دلمون " و " أناشيد اسرافيل " اذ يقول :

"وهكذا ينتهي الشاعر مع اسرافيل إلى هذه النهاية ، مثلما انتهى مع دلمون إلى نهاية شبيهة ، يائساً ، ممزقا ، محترقا . " (32) . وهو استنتاج مهم ، لأنه يكاد ينسحب على الكثير من تجارب الشاعر الكبرى ، حيث الإحساس السيزيفي بالعبث والإحباط كما هو الحال في نصي " حية ودرج " و " عكازة رامبو " وغيرهما .

عند محاولة تقسيم المراحل الشعرية المختلفة لتجربة الشاعر خزعل الماجدي ، سيجد الناقد نفسه حائراً ومتوزعاً بسبب غزارة المتن الشعري الذي أنجزه الشاعر ، وتنوع ثيماته وتوجهاته الفنية والأسلوبية والدلالية ، وقد يميل البعض لاختزال هذا التردد بافتراض ان هذا المتن ينقسم إلى مرحلتين : المرحلة الاولى التي تكشف عن نزعات غنائية ورومانسية ، والمرحلة الثانية التي تتمثل في الانهماك في توظيف الأسطورة والفظازيا والسحر والموروثات الشعبية المختلفة . وقد يستسلم الناقد لمقولات الشاعر النقدية عن تجربته الشعرية ، فيتحدث عن المرحلة الغنوصية والعرفانية في ديوان خزائيل والمرحلة الايروسية والمرحلة السحرية و الصوفية في ديوان "تحولات اريروس " وربما بتوقف أمام مرحلة الشعر الشرقي مدفوعا بإغراء المقدمة التي كتبها الشاعر للجزء الأول في إعماله الشعرية والمطبوع عام 2001 و القصائد " أطلس شرقي " (33)

وقد يذهب ناقد آخر للحديث عن مرحلة قصيدة الصورة ومرحلة القصائد العجرية ، وما إلى ذلك من تفرعات .

وتجنبنا لهذا الشعب أقترح تقسم مدونة الشاعر الضخمة إلى مراحل أربع هي : المرحلة الأولى : هي مرحلة البدايات السبعينية والتي كانت تلتقي في ملامحها مع الكثير من ملامح تجارب شعراء مجايلين وبشكل خاص الشاعر زاهر الجيزاني ، بمواصفات قصيدة التفعيلة أو قصيدة (الشعر الحر) والاهتمام برصد ما هو يومي ومرئي من الحياة اليومية ،

مع ظهور انكسارات رومانسية وغنائية متنوعة . وفي هذا الطور كان اهتمام الشاعر بتوظيف الأسطورة محدوداً وابتدائياً ، وربما يمثل ديوان " يقظة دلمون " الصادر عام 1981 هذا الطور أفضل تمثيل . إما المرحلة الثانية فهي الأغزر . وربما تمثل قصائد "أطلس شرقي " و "فيزياء مضادة " و "قصائد الصورة " و " اناهيت " و " اسمعي رمادي ، اسمعي موسيقا الذهب " و " مخطوطات غجرية " هي المدخل الأوسع لهذه المرحلة . (34) إما المرحلة الثانية فتتمثل بالانتقال إلى كتابة " قصيدة النص " التي حاول تمييزها عن قصيدة النثر بمواصفات معينة ، مرت بنا سابقاً ، وقدم فيها ديوانين مهمين هما " عكازة رامبو " عام 1991 ، و " حية ودرج " عام 2007 ، وهي مرحلة مهمة خرج فيها الشاعر من أسار الثيمات الأسطورية الكلاسيكية ، وعاد لتوظيف أساطير الحياة اليومية بتعبير رولان بارت وخاصة في " حية ودرج " التي وظف فيها لعبة شعبية بسيطة يلعبها الأطفال . كما وظف كتابة السيرة البيوغرافية والسيرة الذاتية الاتوبيوغرافية في ديوانه (عكازة رامبو) حيث التداخل بين تجربتين : تجربة حياة الشاعر الفرنسي آرثر رامبو ، وتجربة حياة الشاعر خزعل الماجدي نفسه ، من خلال الابتعاد عن ظلال الميثولوجيا الكثيفة .

إما المرحلة الرابعة والأخيرة فتتمثل كما يبدو لي ، في الخروج مؤقتاً من دهاليز " المتحف الخيالي " والعودة لملامسة ارض الواقع والاشتباك بمواجهه اليومية وعدم الإفراط في الاستسلام لإغراءات التوظيف الأسطوري للقصيدة او ما نصطلح عليه بأسطورة الشعر . وربما يمثل ديوان الشاعر "إحزان السنة العراقية " الصادر 2011 (35)، " تجسيداً لوعي هذه المرحلة . وربما يؤشر المقطع التالي من ديوان الشاعر " ربما من يدري " سر هذا التحول الجذري عن الاسطورة ، وكأنه اكتشف حقيقة جديدة عن موت الاسطورة في حياتنا :

" اختفت المراكب التي كانت ،

تقل الإلهة من السماء إلى الأرض ،

لم يعد بالإمكان ظهور أساطير جديدة ، " (36)

وشخصياً أعد هذه الفقرة بمثابة " مانيفستو " جديد ينهي ،ربما إلى الأبد ، علاقة الشاعر خزعل الماجدي بمكتبته الافتراضية ومتحفه الخيالي الأثير والهبوط ثانية ، ربما مثل هبوط اورفيوس ، إلى طين الواقع .

ويستطيع الناقد ، بعد فحص هذا المتن الشعري الضخم للشاعر خزعل الماجدي ان يخلص إلى ان كل ما كتبه الشاعر كان جزءاً من سيرته الذاتية والفكرية والروحية والشعرية . فالشاعر موجود في كل قصيدة كتبها : في الحضور والغياب معا ، وحتى في القصائد التي تتخذ سمناً موضوعياً أو درامياً اوسردياً أو مشهدياً ، وهذا يكشف إلى حد كبير درجة نرجسية الشاعر – بالمعنى الشعري المبرر – فهو مركز الكون ، ومركز كل تجربة شعرية ، فهو صانع المشاهد والأساطير والكشوفات وهو العاشق والمعشوق وهو الضحية والجلاد ، يقف في أعلى الهرم ليرى كل شئ ، بل أحيانا هو الذي يخلق عبر كلماته من العدم كل شئ .

يخيل لي ان بدايات الشاعر خزعل الماجدي السبعينية المتمثلة في ديوانه الأول " يقظة دلمون " تمثل مرحلة ناضجة ومبكرة في مسيرة الشاعر ، وهي وان كانت قريبة من تطلعات جيل السبعينات ، إلا إنها أشرت انشقاقا رؤيويًا وفتياً عن تجارب هذا الجيل التي حاولت رد الاعتبار لمفهوم قصيدة الحياة اليومية ، والتخلص من نزعة الركض وراء التجريب التي شغلت معظم شعراء الستينات . وربما كانت العودة إلى الاسطورة والموروثات الشعبية والسحرية هي ما دفعت بالشاعر إلى اسطرة الأشياء والتاريخ والشخصيات الإنسانية . ولكن يظل ديوان " يقظة دلمون " يحمل الكثير من عناصر الغنائية والرومانسية ، مع اهتمام راسخ بتوظيف تقاليد قصيدة التفعيلة ، جنبا إلى جنب مع ظهور مقاطع نثرية وأخرى تنتمي إلى قصيدة النثر، أملتها ضرورات تعبيرية وثيماتية وفنية ، مع مقاطع محدودة غلبت عليها الأبنية العروضية العمودية والتقفية والتطريب وهي محدودة ونستطيع ان نجزم ان هذا الديوان الذي يضم بين دفتيه خمسة كتب هي :

1- كتاب بوبولينا.

2- كتاب النبلاء

3- كتاب التجليات

4- كتاب السيمياء

5- كتاب دلمون

لا يتمحور كما يوحي العنوان حول مدينة دلمون الأسطورية ، بل يضم محاور أخرى ، ربما جمعت في وقت لاحق واتخذت هذا التوزيع النهائي ، واقتصرت ثيمة دلمون على الباب الخامس والأخير فقط ، ومع ان الشاعر أوحى لنا في المقدمة " بالإطار الثيمائي العام لكل باب ، إلا ان قصائد الديوان تتداخل بطريقة لافتة للنظر .

ونعقد ان الباب الذي يحمل عنوان " كتاب دلمون " هو الوحيد الذي يمتلك انسجاماً وتقارباً ، لأنه يدور حول البحث عن مدينة دلمون ، وتوق الشاعر لإعادة بعثها .

وهذا الأمر يكاد ان ينسحب على تصميم ديوان شخصية اسرافيل " الذي يوحي بانه مكرس كلياً لاستثمار شخصية اسرافيل ، وتمهيتها مع شخصية الشاعر ، بوصفها كناية عنه . فالديوان يتكون من تسعة عشر باباً لا تشكل "أناشيد اسرافيل " الا واحداً من أبوابها هو الباب الثالث ، إما بقية الأبواب فهي محاولات تجريبية للبحث عن أشكال شعرية تحاكي بعض تقنيات وأساليب السحر الشعبي والطقوس الدينية مثل التراتيل والأدعية والرقى والتعاويذ والطلسمات والايقونات ، وهي تجارب بهرت الشاعر في مقتبل تجربته السبعينية والثمانينية ، وكانت أهميتها تنطوي على عناصر الطرافة والجرأة والفرادة ، وربما كانت بمثابة تمرينات كتابية وشعرية للمرحلة اللاحقة في توظيف الاسطورة وعناصر الميثولوجيا المختلفة في دواوينه ومجموعاته اللاحقة، بدءاً من ديوان " خزائيل " الذي نشر الجزء الأول منه عام 1989 في كتاب متوسط الحجم ، ثم توسع ليصبح مجلداً كاملاً يضم أكثر من ثمانمائة صفحة نشر عام 2012 .⁽³⁷⁾

ويجدر بالذكر ونحن بصدد مرحلة البدايات ان نشير الى ان ديواني " يقظة دلمون " و" وأناشيد اسرافيل " ينتهيان نهاية محبطة وحزينة ويائسة ، وهو ما نجده أيضاً في نهاية ديوان

" حية ودرج " والى حد ما في ديوان " عكازة رامبو " الذي يتحول، هو الآخر، إلى مرثاة حزينة لرامبو و نهايته التراجيدية المخفقة .

ويمكن ان نلاحظ أن لغة الشاعر في هذين الديوانين المبكرين تتسم بالمزاوجة بين البساطة والوضوح من جهة، والغموض والتميز من جهة أخرى ، مع تجنب مقصود للمجازات والاستعارات والتشبيهات البلاغية التقليدية . ويمكن ان نلمس تأثر الشاعر بلغة الشاعر ادونيس والشاعر سليم بركات وممثلي مجلة " شعر " اللبنانية ، مع إفادة من تجربة شعراء الستينات في العراق .

واللغة الشعرية الادونيسية واضحة في التجربة المبكرة للشاعر ، وخاصة في انتقاء الصورة والمفردات والثيمات والرموز والشخصيات ، وخاصة تلك المرتبطة ببدايات ادونيس الشعرية في الستينات والسبعينات ، كما نجد ذلك في المقطع التالي من ديوان " يقظة دلمون":

" قيل انتهيت

وقيل بكيت صروحك

واستوطنت فيك ريح العذاب

وغادرت أندى لياليك

أيقنت ان الزمان انتهى

وان المحيين ضاعوا . " (38)

في " يقظة دلمون " توظيفات مهمة لقصيدة القناع ، حيث التماهي بين قناع الشخصية التاريخية ، وقناع الشاعر أو ذاته الثانية حيث يمكن ان نجد تماهياً بين قناعي زوربا والشاعر في قصيدة " بوبولينا " :

" بوبولينا

معي الآن من الشعر القليل

ومن الوجد كثير

ولي الشمس
وعيناك
ونار الزمن المرُ
وأحلام الصغار ."(39)

كما نجد اهتماما خاصا بخلق واسطرة الشخصية التاريخية ، وخاصة في "كتاب النبلاء " ، وهو أسلوب ادونيسي يزواج بين القناع والسرد والرمز كما وجدنا ذلك في قصيدة ادونيس عن صقر قريش . اذ يعتمد خزعول الماجدي إلى خلق شخصيات إنسانية من خلال مرويات سردية أو أحيانا (بالادية) . ونجد في هذه الشخصيات اهتماماً بوصف المعالم النفسية والروحية في الشخصية ، أكثر من الاهتمام بالمظاهر الفيزيائية والخارجية ، فالقصيدة تنحو لأجلاء موقف أو قيمة رمزية أو رسالية للشخصية . وقد تكون الشخصية مكاناً أو مدينةً ، مثل مدينة دلمون ، أو قبيلة مثل قبيلة طسم العربية القديمة التي اندثرت وتمهت في قصيدة " شمس طسم " مع دلمون :

"طسم ارتوت من صخرة الصحراء

فارتخت الغيوم

ونما على أحجارها الآس النبي

وغفت على صدر الزمان

أميرة سكري

وراعية النجوم

طسم التي في الروح

مزقت الهموم

وسمت على الأفياء سيدة التخوم ."(40)

وهو أيضا الأسلوب الأثير لدى الشاعر في قصيدته " يقظة دلمون "

"كانت دلمون بلاد العرب المحروقين بنار المعرفة

كانت دلمون بلاد الروح الباحثة عن الخلد

وجنات الجسد القديس

وأول بعث في الكون " (41)

كما نجد توظيفاً واضحاً لمختلف الضمائر الشعرية ، وأحياناً من خلال ظاهرة " العدول اللسانية والبلاغية حيث الانتقال من ضمير إلى آخر في الخطاب الشعري .

فبعد ان وجدنا هيمنة السرد في قصيدة " يقظة دلمون " والتي وظف فيها الفعل الماضي " كان " مراراً، استهلالاً لمقاطع عديدة ، يتحول الشاعر فجأة إلى توظيف ضمير المخاطب (أنت) وبعدها إلى ضمير المتكلم الضمير الاتوبيوغرافي (أنا)، حيث التماهي والجدل بين ذات دلمون ،من خلال ضمير الغيبة، وذات الشاعر ،عبر ضمير المتكلم (أنا)، في حوار بين الموضوع والذات :

" يا دلمون المنسية في ارض الله

المخبوءة في الروح

المنشورة في ماء الأجداد

وليل الرعشات الأولى في الرمل

يادلمون البيضاء

هل يغمرنى الليلة طيب الماضي الذهبي " (42)

و في الباب الثالث الخاص ب"أناشيد اسرافيل " يتحقق هذا التماهي بين شخصية اسرافيل

الميثولوجية وشخصية الشاعر لتحقيق وظيفة متمثلة أو مشتركة :

" في الأقصى

يتسربل اسرافيل بزي قدامى الإلهة

يهبط في الخلدجان وحيداً ويناديني . " (43)

وفي عتبة أو ديباجة لهذه الأناشيد كتب الشاعر مقارناً بين وظيفتي اسرافيل والشاعر:
" عندما كان اسرافيل يعزف لحنه السماوي العظيم في السماء ليوقظ أرواح الموتى كان
الشاعر في الأرض يرتل قصائده ليوقظ النفوس الميتة . " (44)
وهذه العتبة تلتقي، كما ألمحنا سابقاً، مع " إشارات الشاعر في نهاية الديوان الذي
كتب: " وفي القصيدة يمثل الشاعر معادلاً موضوعياً لاسرافيل ، فوظيفة الشاعر على الأرض
هي بعث الروح في النفوس الميتة ، وجعلها نفوساً حية ، فالشاعر هو اسرافيل الأرض .
" (45)

وفي نظري يظل ديوان " يقظة دلمون " هو البداية الواعدة والبشارة بميلاد شاعر يتطلع
إلى الأمام دائماً ، وجاء ديوان "أناشيد اسرافيل " ليعلن بوضوح امتثال الشاعر لإغراءات
ونداءات " المتحف الخيالي " الذي اقترحه مارلو ، والذي سيكون الشاعر خزعول الماجدي
احد سدنته المرموقين في إعماله الشعرية اللاحقة ، والتي سبقتها ، كما يبدو لي ، مرحلة
وسطى تتمثل في الانشغال على بناء قصيدة النص، أو النص المفتوح التي تزواج بين الشعر
وبناء الفقرة paragraph في قصيدة النثر ، وفي النثر عموماً .
ويمكن ان نعد تجربة الشاعر في ديوان " عكازة رامبو " 1991 البداية الموفقة لهذا اللون ،
يليه ديوان "حياة ودرج " الصادر عام 2007 ، وان كان الشاعر نفسه قد اعد " خزائيل "
قصيدة نص ، لكنني أفضل ان أرحلها لتقف مع تجاربه اللاحقة شبة المحكية التي هيمنت فيها
الأسطورة بشكل شبه كامل ، قبل ان يخرج منها في ديوان " أحزان السنة العراقية " الصادر
عام 2011.

ولذا حري بنا ان نتوقف أولاً أمام تجرّبي الشاعر في كتابة قصيدة النص في "عكازة رامبو
" و "حياة ودرج " قبل الإبحار في الشواطئ العميقة .
ربما يمثل ديوان " عكازة رامبو " ، المطبوع عام 1993 وهو قصيدة مطولة واحدة اول
تجربة مهمة للشاعر في كتابة " قصيدة النص " — بالمواصفات التي حددها الشاعر نفسه عند
مقارنتها بقصيدة النثر ، حيث التخلي عن أي نظام وزني قياسي والاعتماد على انساق

إيقاعية متنوعة ضمن إطار لغة النثر والتدوير وانساق التوازي ، مع استثناءات محدودة لجأ فيها الشاعر إلى قصيدة التفعيلة في بعض المقاطع ، كما هو الحال في مقطوعة " أغنية " (46) وتلك الأغنية القصيرة التي " تردها الغابات والجبال " (47) ، كما وظف الشاعر تقنيات طباعيه وعتبات نصية مهمة (48) .

قصيدة "عكازة رامبو " هي رحلة افتراضية وتخيلية يقوم بها الشاعر — أو ذاته الثانية — يلتقي فيها الشاعر الفرنسي الحدائي آرثر رامبو ويرافقه في عدد من مدن إفريقيا وغاباتها ، وبشكل خاص في أديس أبابا وهرر في الحبشة . ويمثل شعر رامبو وسيرته النص الغائب والموازي معاً ، حيث تتداخل تجريتي ، الشاعرين خزعل الماجدي وآرثر رامبو ، الشعرية والحياتية . الشاعر خزعل الماجدي ، شاهداً ومشاركاً ، في فعل تخيلي جامع ، ينتقل عبر الأزمنة والأمكنة دونما مقدمات ، ويرافق الشاعر خزعل الماجدي رامبو في إفريقيا وفي العودة إلى مرسيليا وباريس ويكون شاهداً على نهايته الفاجعة .

ويجئ لي ان الشاعر خزعل الماجدي ظل يناور في هذا الديوان بين إضلاع مثلث إبداعي يتكون من الشعر والسرد والدراما . فالقصيدة تنطوي على بنية سردية واضحة ، وفيها خط سردي متصاعد ، مع انكسارات أخرى ، لكن الشاعر كان قريباً من بنية الدراما الشعرية أيضاً ، لكن بنية القصيدة وتحديداً قصيدة النص أو النص المفتوح هي التي تحكمت في توازنات إضلاع المثلث الإبداعي .

وفضلاً عن ذلك فهناك توظيف لجميع الضمائر الشعرية الثلاثة التي تحدث عنها ت . س . اليوت . فالقصيدة تبدأ باستخدام ضمير الغيبة ، مع هيمنة خاصة لبنية السرد :

"الباخرة في ساحل تنفخ بخارها ... يركض رامبو باتجاهها خوف ان تفوته .. يقفز إليها ويلوح لنا ... وداعاً من هنا مر جان نيقولا " " (49)

ويظل ضمير المتكلم مقترناً في الغالب بشخصية الشاعر خزعل الماجدي أو قناعه ، وهو يرافق رامبو في رحلة افتراضية في أدغال إفريقيا : "يدي في حقيبتيه ، وخطواتي تلاحق أقدامه .. اخذ رامبو الحطب والحبوب واللبن واعطى لهن المناديل والعقود والأقراط " (50)

كما نجد حواراً خارجياً افتراضياً طرفه الأول رامبو : " حسناً يا صاحب النيافة : الأمير الذي نسميه جان نيقولا آرثر رامبو ، لماذا تريد ترك الشعر ؟
لان طفولتي انتهت ، وأصبحت الآن رجلاً . " (51)

وتبدو رحلة الشاعر خزعل الماجدي مع رامبو شبه واقعية أحياناً ، لكنها تكشف عن وجه فنطازي ، من خلال وجود فاصل زميني يزيد على القرن :
"اخذف له ، من على بعد قرن كامل ،قنينة الخمر ، فيتطلع فيها (ستظل خزعلاً .. أي ستظل ضبعاً ، ويشرب . " (52)

ويمكن ان نلاحظ في عكازة رامبو " سيرتين لشاعرين من عصرين مختلفين : رامبو في أيامه الإفريقية الأخيرة واحتضاره وموته وخزعل الماجدي ، الطواف بين الأزمنة والأمكنة . فهو حاضر في كل مشهد بوصفه راوياً ومشاركاً ورائياً . فهو رفيق رامبو في رحلته العجائبية في هرر وأديس أبابا ، وهو أيضا من يقذف لرامبو قنينة خمر " على بعد قرن كامل " وهو أيضا من يلتقط صوراً وثائقية لرامبو :

" التقطت أربعاً وعشرين صورة كلها لرامبو

يصطاد في الغابة

يدخن من موقد

يصنع الذهب " (53)

بل هو يؤكد انه يحتفظ بكل هذه الصورة لمن يطلبها ويحدد تاريخاً حديثاً لالتقاطها:
" كل هذه الصور احتفظ بها لمن يطلبها ... أما تاريخ التقاطها فهو 15/11/1989 ."
(54)

كما نجد خزعل الماجدي حاضراً وهو يستذكر حواراً ليلياً قديماً في نادي اتحاد الأدباء ببغداد ، ويدعو رامبو لينضم إلى أصدقائه المتصعلكين مثله :

" أيها العتيد .. المشاء الأكبر بين الشعراء تعال .. تعال إلى أصدقائك ، وفي ساعة انخرط في زحمة شارع ببغداد ، حيث غنى مع الحشد المحتفل في ساحة لا شك انها ساحة

الأندلس ، يحيط به عبد الأمير الحصري وحسين مردان وجان دمو وكزار حنتوش ونصيف
الناصرى وحسن النواب " (55)

تظل عكازة رامبو " قصيدة قريبة إلى حد كبير – ربما أسوة بقصيدة " حية ودرج " التي
نشرها لاحقا عام 2007 ، من التجارب الشعرية القريبة إلى سحر " المتحف الخيالي " حيث
تلتقي بمهابة صور ومرئيات التاريخ والموروث والأساطير والأناشيد والسحر والبولكلور ،
التي تتسلل من مختلف العصور داخل هذا الفضاء الإمبراطوري الفخم لكل ماهو عجائبي
وغرائبي وفنطازي وسحري لايتكار هذا العالم الشعري المؤسطر الذي صنعه بمهارة الشاعر
خزعل الماجدي ، لكنها لا تنتمي إلى ميثولوجيا وأحافير المتحف الخيالي بل إلى أساطير
اصطنعها الشاعر نفسه بوصفه صانع أساطير .

ومن جانب آخر يشكل نص " حية ودرج " الذي بدأ الشاعر بكتابته منذ مطلع
تسعينيات القرن الماضي ونشره كاملا عام 2007 نقلة مهمة في تجربة الشاعر نحو توظيف
القصيدة الطويلة التي تنضوي – كما اشرّ الشاعر ذلك في توصيفه لتجربته هذه إلى نمط –
النص المفتوح⁽⁵⁶⁾ والذي سبق له وان قدم له مجموعة من المحددات والخصائص التي تجعله
يختلف في البنية والغاية عن قصيدة النثر التي اعتمدها بعد الخروج من إطار قصيدة التفعيلة
في دواوين الشاعر المبكرة " يقظة دلمون " و " أناشيد اسرافيل " . وتجربة الشاعر للنص
المفتوح هذه سبق وان بدأت، كما اشرنا، مع "عكازة رامبو " الصادر 1993 ، قبل ان
يكتب " حية ودرج " .

في " حية ودرج " حاول الشاعر كما بينا أن يوظف لعبة شعبية من لعب الأطفال تعتمد
على رمي النرد الذي قد يرفع اللاعب من خلال ارتقاء سلم إلى رقم أعلى ، وقد يهبط به
إلى المربع الأول ، من خلال أفعى تبتلع اللاعب وتعيده إلى موقع أدنى . ويفترض باللاعب
ان يحقق الكمال والفوز بالوصول إلى الرقم مائة ، لكن قلة من اللاعبين يواتيهم الحظ
للعبور فوق الرقم تسع وتسعين الذي تفتح فيه أفعى طويلة شدقيها لابتلاع اللاعب .
واللعبة كما ارى ، هي كناية عن ثيمة سيزيف الذي ظل – في الميثولوجيا الإغريقية – يرفع

صخرة إلى أعلى جبل منحدر ، لكنها سرعان ما تسقط ثانية ليعيد الكرة بلا جدوى ، في سلسلة من المحاولات الفاشلة التي تولد الاحساس بالاحباط واللاجدوى والعبث . ويبدو لي ان الشاعر كان يقصد منح هذا الاحساس بالعبثية واللاجدوى من الوصول إلى درجة الاكتمال ، وهو ما يكشف عنه النص في الحركة الأخيرة التي تحمل الرقم ثمانية وعشرين عندما يقدم الشاعر أو ذاته الثانية خلاصة تجربته لأبنائه بعد ان قصّ عليهم حكاية الاب الفقير الذي كان لا يكمل ولا يمل من الوصول إلى الرقم النهائي ، لكنه يصاب بالاحباط بعد ان تبتله الحياة ويعود ثانية إلى القاع ، وقد أصبح عاجزاً لا يستطيع الوقوف لان الحياة الطويلة قد نزلت به إلى البيت الذي هو كناية عن القبر . (57)

وفي عملية انفصال سردي بين شخصية الأب الفقير ، وبين الشاعر يهتم النص كاملاً بوصية الشاعر أو قناعه لأبنائه بان لا يفكروا بالوصول إلى الرقم مائة ، لان الوصول اليه أمر مستحيل ، والوصول اليه يمثل الجحيم وليس الفردوس (58) . ثم يدعوهم لان يكونوا واقعيين بالاستمتاع بالاشياء الحلوة المتاحة في الحياة (59) ، وكأنه يعيد صياغة نصيحة سيدوري ، صاحبة الحانة ، لجلجامش بالتخلي عن فكرة البحث عن الخلود المستحيلة – والمقتصرة على الإلهة – والافتناع بملذات الحياة الدنيوية الحسية فقط .

وينطوي هذا النص المفتوح على بنية سردية واضحة تلاحق السيرة الذاتية للشاعر أو لقناعه أو لشخصية خارجية افتراضية ، من خلال عرض شامل لحياة الفرد العراقي وما مر به من محن عبر مختلف العصور ، بدءاً من عصر التكوين حتى اليوم .

ويتزأى لي ان خزعول الماجدي في بحثه عن هذا الشكل الشعبي الطريف شبيه بالروائي الايطالي (ايتالو كالفينو) الذي يبحث دائماً عن أشكال تعبيرية وحبكات متفردة وغريبة ، والتي يعمد فيها إلى شكل شبيه بلعبة حية ودرج . اذ تعتمد اللعبة أيضاً في رواية "قلعة المصائر المتقاطعة" (60) على قراءة مضامين لعبة ورق التاروت – التي كان يستخدمها العجر في ايطاليا واوربا – ويتضمن الورق لوحات ورموزاً وعلامات يؤدي فكها وتأويلها ، كما كان يعتقد، إلى معرفة طالع اللاعب وماضيه ومستقبله . حيث تمنح كل ورقة من أوراق

التأروت الفرصة لتقديم مرويآت عن حياة اللاعب ، تترايط فيما بعد في سلسلة سردية عن طريق التجاور لتقدم الدلالة النهائية للرواية .

وقد عمد الشاعر لتقديم سيرة حياة لاعب حية ودرج ، المهندس والشاعر الذي يمثل تماهياً بين الشاعر واللاعب ، وقناعاً ارتداه الشاعر ، وان كنت قد لمست اضطراباً في وظائف الشخصية ، فهناك اشارة إلى ان اللاعب هو الشاعر / المهندس الذي كان يلعب مع نفسه ، لكننا وجدنا اشارة في النص إلى ان شخصاً غريباً هو من ألقى بالترد، كما ان الحكاية تتعلق بالشاعر/ المهندس الذي يروي حكايته ، فلماذا يخلتق لأبنائه سيرة رجل أحر مرّ بتلك التجربة. والسيرة الذاتية في حية ودرج " هي أيضا سيرة تاريخية للشعب العراقي وسيرورته وتكوينه ومعاناته منذ بدء الخليقة ، وسفر التكوين ، والهبوط من الهيولي إلى الأرضي ، وهو فصل جحيم أحر لم يكتبه رامبو هذه المرة ، ولكن كتبه شاعر عراقي حديث ، حيث يقف الشاعر مرتعباً أمام حجم الخراب الذي تعرضت له الذات العراقية ، فراح يتساءل برعب وقلق عن دوره في مواجهة كل هذه الكوارث ، ففي القسم الثالث من " حية ودرج " نجد تجسيداً لهذه المعاناة :

"شريط عينيه تاريخ دموع ومرايا .. يرى ويبكي .

ما الذي القى كل هذه الجثث قرب مخارج المدينة ، سقطوا من السيارات ام ألقّت الطائرات عليهم القنابل " (61).

ويجد الشاعر نفسه إمام خيار صعب بين الشعر والتاريخ .
فهل يضع خلاصة تجربته في قصيدة قبل ان تأتيه طلقة تائهة ، لكنه يصل إلى استنتاج يرى فيه

" لا .. لا فائدة من الشعر . (62)

ولذا يقرر أن يخلتار الجانب الآخر من هذه المفاضلة الصعبة .

" العمل الحقيقي في إنقاذه من هذا التاريخ المتحر المدمي . " (63)

وهكذا يقرر الشاعر ان يكرس حياته وطاقته لمحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من تاريخنا وتراثنا وربما وعينا . ويمكن ان يفسر هذا الاختيار المصيري الصعب سر ترجيح الشاعر أحياناً لكفة التاريخ على كفة الشعر ، خاصة وهو المسكون بندايات " المتحف الخيالي " وأصواته وسحره ، فجاءت الكثير من دواوين شعره الأخيرة محملة بكثافة التاريخ والأسطورة والملحمة ، أكثر مما تحمله من كثافة الشعر الحقيقي الذي أصبح في الكثير من الأحيان الأداة أو الرافعة التي ترتقي بالتاريخ إلى البروز والتوهج ، وأحياناً ، على حساب ما هو شعري . ويعرف القارئ ، درجة اهتمام الشاعر خزعل الماجدي بدراسة التاريخ والتراث ، حيث نشر عشرات المؤلفات الأكاديمية الجادة لفحص مختلف جوانب هذا الإرث ، وحاول في مطلع التسعينات في كتابه التاريخي المكثف " سفر سومر " ان يعيد، كما بينا سابقاً، كتابة الموروث السومري شعراً – من خلال الاعتماد على التاريخ المدون نفسه في مزاجحة بين التدوين التاريخي ، والفعل الشعري ، كما اعترف هو شخصياً في تقديمه لذلك الكتاب ، لكنه ، كما تابعا أعاد الاشتغال شعرياً، وبمستوى شعري رفيع، على صفحات معينة من موروثنا الرافديني ، من خلال حضور الذات الشاعرة فاعلة ومنفصلة ، فقدم لنا متناً شعرياً مؤسظراً يحرث في الميثولوجيا العراقية وفي الذاكرة الإنسانية معاً.

وربما تعد قصائد النثر التي ضمها الجزء الأول من " الأعمال الشعرية " للشاعر خزعل الماجدي والصادر عام 2001 تجسيدا للتنازع بين دخول الشاعر إلى دهاليز " المتحف الخيالي " وأقبيته وأسراره والعودة إلى الواقع . ويشكل ديوان " أطلس شرقي " فاتحة أولى في هذا المجال حاول فيها ان يحاكي هذا الإرث الغني والتنوع للشعر الشرقي ، والذي سبق له وان سحر شاعر المانيا الكبير " غوته " والذي كتب "الديوان الشرقي للشاعر الغربي " والذي غاص فيه في أعماق التجربة الروحية والصوفية للشرق وللتقافة العربية – الإسلامية ، بشكل احص .

والشاعر خزعل الماجدي ، أما يحاول ، الوفاء لهذا الموروث الشرقي الذي حاول أن ينظر له في المقدمة التي كتبها للديوان وفي الهوامش حيث عبّر عن إيمانه بلا جدوى كتابه

قصيدة نثر تقع في الإطار العام لقصيدة النثر العربية أو الغربية . وان القصيدة التي تناسب توجهه هي قصيدة نثر ذات طابع شرقي .. عن طريق التحديث ، باتجاه الحاضر الذي نحن فيه .»(64)

ولهذا فقد اغرق الشاعر ديوان " أطلس شرقي " بتحارب شعرية تحاكي - بطريقة أو بأخرى ، جوهر الشعر الشرقي ، حتى شعرنا بان الشاعر إنما يريد في هذا المسعى لتوكيد فرضية ابتدائية على إمكانية استلهاهم الموروث الشرقي وأشكاله التعبيرية في الشعر الحديث - وتحديدًا في قصيدة النثر .

ولذا فقد احتشد هذا الديوان بالعشرات من أسماء الإلهة والشخصيات الطقوس السحرية والميثولوجية المتنوعة . فقد حاول الشاعر ان يقدم مجموعة من النصوص الغنوصية التي تمثل مختلف الحضارات الشرقية ويكفي ان نقرأ بعض عنوانات هذه القصائد :

نص تياميتي ، نص ابسوي ، نص دموزي ، نص عشتا ري ، نص نرجالي ، نص مندائي ، نص اورفي ... الخ " (65) كما صرف الشاعر جهداً استثنائياً ليقدم تنوعات ثمانية على لون شعري يسمى " البلبالة " (66) وشخصيا لم اشعر بالاستمتاع بنصوص " أطلس شرقي " الا بنص واحد هو " خاتم الخيزل " المحبس الذي خمرته له سدوري في جزارها قبل الطوفان " (67)

وتكاد قصائد " انا هيت " (68) أن تقع في المطب ذاته الذي وقعت به قصائد " أطلس شرقي " الا إنها بدت أكثر خفة ومقبولية ، لعدم تقديم الميثولوجي على الشعري ، بفضل محاولة الشاعر خلق لون من التناظر بين امرأة معينة واقعية وأناهيت الميثولوجية . و (انا هيت) كما يشير الشاعر هي آلهة الحب والجمال والخصب في الأساطير القديمة . »(69) وهذه الآلهة لها دورة فصول معقدة ، تتخذ فيها مظاهر معينة في كل فصل ، ولذا حاولت المرأة الحديثة ان تحاكي أو تناظر تحولات اناهيت الأسطورية في مزاجها وحبها وسلوكها . وتتخذ القصيدة أحيانا منحى قصيدة القناع حيث ترتدي المرأة قناع أناهيت أو تتحدث باسمها - فضلا عن صوتها :

" رفقا بي أيها الماضي .

رأفة بي

لا تجرجرني هكذا في صلاتك كالذبيحة

لا تذهب بي إلى الغرف المغلقة ."(70)

لكننا وجدنا ، من جهة أخرى ، تحور قصائد ديوان " فيزياء مضادة"النسبي من هيمنة الميثولوجي لصالح ما هو شعري وديبوي . كما نلاحظ في هذا الديوان اتكاء الشاعر على نسق التوازي ، وخاصة التوازي الاستهلاكي لخلق بنية إيقاعية تعتمد على التكرار اللفظي . ويمكن ان نجد مثالا على ذلك في قصيدة " المفاتيح " التي تتكرر استهلالياً على امتداد القصيدة ، حتى تبدو القصيدة كلها بمثابة جملة شعرية واحدة :

" المفاتيح في كل مكان ..

مفاتيح لفتح الأبواب المغلقة ، مفاتيح لفتح الأيدي ، مفاتيح لفتح العيون على مشهد
باذخ ."(71)

وغالبا ما نجد توظيفاً خاصاً للتكرار يعتمد على المفارقة والصدمة. ففي قصيدة " الشتاء
"تتكرر مفردة الشتاء استهلالياً :

" الشتاء ثانيةً

شتاء الوحول ، شتاء الطيور

شتاء البارات ، شتاء الكؤوس ."(72)

لكن النهاية تنطوي على مفارقة ، ذلك ان الشتاء الذي يترصد بالكون كله اعجز من ان " يرُد " دمه الحار . وقد ينطوي التكرار في قصيدة "أتكلم " على لعبة تناظر معقدة ، على القارئ ان يفك شفراتها فبعد ان يكرر مفردة " أتكلم " ثلاث مرات :

" أتكلم كل يوم مع هذا النهر

أتكلم كل يوم مع هذه الشجرة

اتكلم كل يوم مع هذا الجدار ، " (73)

يعود الشاعر في المقاطع التالية لإعادة " تشغيل " تلك المقومات الثلاثة : النهر والشجرة
والجدار ، التي بدت موضوعية وجامدة ، من خلال تحويلها إلى جزء من ذات الشاعر
ووعيه الذي يريد إعادة صياغة هذه المقومات ومن خلال تناظر بنيوي :

"علي"

أعيد صياغة هذا النهر ،

وهذه الشجرة

وهذا الجدار ،

ونفسي . " (74)

ونلاحظ ان عملية " التذويت " هذه قادت إلى إضافة مقوم رابع هو " نفسي " التي هي
الأخرى يجب ان يخلصها الشاعر، هي الأخرى، إلى إعادة صياغة " .

وقد يختتم التكرار بضربة دلالية معبرة ، كما هو الحال في قصيدة " يد "

" يد تخطط ، يد تكتب "

يد تحمل الصولجان

يد تدخن ، يد تعزف ، يد تبذر ، يد تلّوح " (75)

وتأتي هذه النهاية الدلالية والسياسية الجريئة في إدانة الحروب آنذاك

"كل هذه الأيدي رمينا بها في مواقد الحروب " (76)

وتمتلك مجموعة " قصائد الصورة " المؤرخة عام 1990 أهمية خاصة ذلك أنها تمثل
محاولة الشاعر العراقي لكتابة قصيدة الومضة والهايكو عبر أسلوب شخصي يتطلب تركيزاً
عالياً ومقدرة على ايجاد ضربات سريعة وصادمة لوعي القارئ والمتلقي ، وهذه القصائد
بحكم ميزتها هذه ولانغماسها فيما هو دنيوي وواقعي تبدو اقرب ما تكون إلى روح قصيدة
النثر .

وتكاد معظم هذه القصائد القصيرة ان تتكون من جملة شعرية ولسانية واحدة تنطوي على مفارقة صادمة :

"ياہ ... القنديل الذي في يدك

يحمل الظلام كله

على شعلته الصغيرة " (77)

ويلعب الشاعر لعبة شعرية تجريبية طريفة في ديوان " اسمعي رمادي، اسمعي موسيقى الذهب " حيث يستغني عن علامات الترقيم مثل النقاط والفوارز ويعتمد على الفراغات للتعويض عن ذلك ، وهي تجربة سبق وان قدمها الشاعر الانكليزي جيرارد مانلي هوبكنز ، لكني ، لم احدها مبررة هنا ، وقد تؤدي إلى إساءة قراءة وليس إلى المزيد من إمكانيات التأويل، كما المح إلى ذلك الشاعر نفسه . لكن هذه التجربة من ناحية أخرى تركز بشكل خاص على شعرية المسموع والمنطوق والموسيقى ، اكثر من التركيز على الصور البصرية والايقونية والمشاهد الشعرية ،ويمكن ان نرصد ذلك من ذلك من التقاط المفردات المتعلقة بالسمع والتلقي ، فضلا عن صوت الموسيقى الذي ظل يصدح بين فجوات القصائد .

الاصوات تعلقو بمختلف الايقاعات والنبرات ، بدءا بالصوت البشري والانين والموسيقى وانتهاءً باصوات الديكة : ففي قصيدة " انين " نسمع هذا الانين الانساني :

" الانين يتناثر ، كما الليل ، على بيتي ،

الانين يلجم فمي

الانين يسمل عيوني . " (78)

وتطل قصيدة " الديكة " لتوزع رشقات الصوت :

"الديكة تكتب لنا مدونة التيه

ابر الشمل هذه وابر المعاني " (79)

ويشاء الشاعر ان يختتم ديوانه هذا بقصيدة أصوات الديكة "

في حوارية طريفة ، وكأنها تذكرنا بأطفال قصائد لوركا :

" لماذا نموت ؟

لكي تاكلنا الديكة .

وبعد ذلك

لكي تصيح الديكة ويطلع فجر جديد " (80)

وييني الشاعر مجموعته " مخطوطات غجرية " على فرضية تخيلية تضع التجربة ضمن إطار ما نسميه بـ " الميتا شعر " ، مثلما نقول - الميتا سرد - إذ يقول الشاعر في " عتبة " نصية نثرية ان الشاعر كان يتردد على مكان للغجر وذات يوم ذهب ولم يجد أحداً لكنه وجد بقايا مخطوطات مكتوبة بلغتهم الخاصة التي نقلها هنا من أصلها الغجري " (81)

والقصائد مشبعة برومانسية وغنائية تليق فعلاً بهذا العالم القائم على الغناء والطرب والرقص ، واحياناً الماساة : وتتخذ بعض القصائد ملامح قصيدة القناع ، كما تعتمد احياناً إلى السرد والى بناء المشاهد الشعرية . والديوان ملئ بالاجواء الايروسية والرومانسية والشعرية التي تعلي شان الشعر والغناء:

" غناؤنا نحن الفجر ،

يمنع سقوط السماء على الارض . " (82)

وتعلو مكانة الشاعر في هذه القصائد الرسالية بوصفه يقود الجموع ربما مثلما كان دوره

في " اناشيد اسرافيل " سابقاً :

" فموسمك دائماً ، هو اشتعال يديك

وانك لتجوز في الغيوم ، ونحن نتبعك

ومثلك ، في ظل الشمس ، فتموج

مثلك ينفخ فجرنا ، ونحن نتبعك . " (83)

وتكشف قصيدة " أربعة أشخاص في زجاجة " عن تشظي شخصية الشاعر إلى أربعة أشخاص هم الكلوشار أو المتصعلك " السكر ، والميسترو ، والطائر والعجري للتوكيد على الوظائف المختلفة التي يؤديها الشاعر . وربما يتقدم الكلوشار على بقية الشخصيات في وشم شخصية الشاعر:

" ركض باتجاه الرصيف مدثراً خمرة في جيب
معطفه ، وكان ينش رذاذ المطر بيده . " (84)

يظل خزعل الماجدي على امتداد قصائد " الجزء الأول من " الأعمال الشعرية ، متأرجحاً بين قطبين متباعدين : فتنة الأسطوري ، وغنائية الدنيوي . يشغل نص " خزائيل " مكانة خاصة في تجربة الشاعر ، وكما أعلن الشاعر أكثر من مرة ، فهو اقرب النصوص إلى نفسه . وكان الشاعر قد بدأ الاشتغال عليه منذ مطلع الثمانينات عندما نشر جزءاً طويلاً منه في إحدى المجلات العراقية في الثمانينات وصادر عام 1989 ديواناً بهذا الاسم ، لكنه واصل الاشتغال عليه حتى تحول إلى مجلد كامل هو المجلد الرابع من أعماله الشعرية (85) ، ويضم اثني عشر كتاباً ومقدمة ضافية عن طبيعة الشعر الغنوصي وطبيعة هذه التجربة الشعرية ، وهي مقدمة نظرية مهمة أعاد نشرها في الجزء الثاني من كتابه " العقل الشعري " (86) .

ويخيل لي ان القارئ يحتاج إلى قراءة المقدمات للدخول إلى هذا العالم المتشابك – الأسطوري ، بامتياز – والذي ابتكر فيه الشاعر شخصية أسطورية هي خزائيل التي تمثل بطريقة ما شخصية الشاعر خزعل الماجدي نفسه في سيرة افتراضية كونية شاملة يعيد فيها صياغة سفر التكوين الإنساني على وفق منظور شعري خاص ورؤيا غنوصية وعرفانية واشراقية ، حاول الشاعر ان يدافع عن أهدافها ومنطلقاته فيها في مقدمة تعريفية ضافية . وفتياً يمكن ان نعد هذا النص بمثابة قصيدة قناع يرتدي فيها الشاعر أو ذاته الثانية خزائيل عبر مراحل التكوين والصيرورة والفناء من خلال توظيف ضمير المتكلم (أنا) الذي يتحول فيه الشاعر إلى شاهد على عملية التكوين الكوني والإنساني ، عبر محاكاة باطنية ،

غير منظورة ، لسيرة جلجامش في مختلف مراحل حياته ، حتى تحولت ملحمة جلجامش إلى النص الغائب أو الموازي لنص " خزائيل " . ومع ان الشاعر يؤكد انه لم يفرط بسيرته وتجربته لصالح الأسطورة والميثولوجيا ، الا ان الواقع الفعلي يؤكد هيمنة ظلال " المتحف الخيالي " بقوة على هذه التجربة ، حتى ليخيل للقارئ أحياناً إن " خزائيل " هو نص اطروحه thesis ، بمعنى ان الشاعر يعتمد إلى إثبات أطروحة نظرية - ميثولوجية طبعاً ، من خلال تفاصيل هذه التجربة ومخرجاتها ، وفلسفتها ورؤيتها الغنوصية والعرفانية .

ولابد للقارئ ان يقف أولاً على طبيعة المنظور الغنوصي الذي هيمن على النص ، وبشكل أساس كيفية تحول المنظور الغنوصي ، الديني والميتافيزيقي ، إلى منظور ، غنوصي شعري من خلال تجربة الشاعر . وبالتأكيد تضيء إشارات الشاعر وتأويلاته الكثيرة من النقاط الغامضة التي يمكن ان تقود القارئ عبر صفحات هذه التجربة الغنية .

فالشاعر يشير صراحة إلى انه حاول تجنب المرجعيات الغنوصية والسقوط في شراكها ، وانه سعى لصناعة غنوص شعري مستمد من تاريخ الشعر نفسه (87) . ويرى الشاعر ان الغنوصية اقرب ما تكون إلى وظيفة الشعر ، لأنها يلتقيان في هدف واحد ينهض على أساس فكرة الخلاص من الخطيئة عن طريق المعرفة . (88) اذ يذهب خزعل الماجدي إلى ان الشاعر الحقيقي هو أكثر الناس إيماناً بان الشعر هو نوع من الخلاص الوجودي والمعرفي. (89)

ويكشف الشاعر عن نقاط الافتراق بينه وبين الغنوصية الدينية التي تبدو له غارقة في الآمل الواهم بالخلاص ، في حين تبدو الغنوصية الشعرية يائسة من الخلاص (90) . كما تميل معظم الاتجاهات الغنوصية المتصوفة إلى محاولة قهر الجسد لتحرير الروح للصعود إلى الحقيقة المطلقة ، بينما يدعو الشاعر إلى إمكانية الانطلاق من أنوار الجسد للوصول إلى الحقيقة المطلقة . (91) وبذا تتحول الغنوصية الشعرية إلى غنوصية جسدية (92) ، كما ان الغنوص الشعري يجعل الكلمة جوهرًا له . (93)

ويرى الشاعر إن في خزائيل بحث داخلي عن الخلود ، ولكنه في الوقت نفسه يأس عميق ، فهو يدرك ان لا خلاص في الخارج . (94)

وهذا مايتأكد للقارئ الصبور الذي يصل إلى نهاية رحلة خزائيل الغنوصية باختيار البطل الميثولوجي طريق الغناء ، بدل مواصلة البحث عن الخلود ، أو القبول بما نصحت به سيدوري ، سيدة الحانة ، جلجامش بالقبول بتمتع الدنيا وملذاتها بدل البحث اللامجدي عن الخلود ، المخصص للآلهة فقط .

ومن المعروف ان الصفحة الأولى من خزائيل تبتدئ بالانطلاق من حرف (النون) ، وهذا ما نجد في النص المنشور ، في مجلة " الطليعة الأدبية " عام 1980:

" ن ... ن "

وحيداً اطلع من النون

وحيداً ترفعني الأفعى من الماء

وحيداً اشق زبد أنوم " (95)

والذي يتحول إلى نص مقارب ومفتوح في المجلد الرابع :

" ن . ن . ن "

وحيداً اطلع من النون

وحيداً ترفعني من الماء

وحيداً اشق زبد ميم . " (96)

حيث يجذف الشاعر كلمة الأفعى ، كما تتحول كلمة (أنوم) الى (ميم) . ويبدو ان الشاعر يعد حرفي (النون) و (الميم) بمثابة المبتدأ والخير . إذ يشير في ختام مقدمته للمجلد الرابع الخاص بـ " خزائيل " ان الحرف الأول في العمل هو (ن) ويشير إلى الخليقة والكون (كوزموس) والحرف الأخير هو (ميم) ويشير إلى الهولي والشواش (كاوس) (97)

ويختزل ذلك بصورة صريحة من خلال القول :

"فالعمل في النهاية عبارة عن حرفين يسعيان للارتباط وهما (نم) الذي يشير إلى أول
آلهة عرفها الإنسان، الآلهة السومرية الأم : نمو (98)

وليست هذه هي المرة الأولى التي يجسد فيها الشاعر أهمية (نون). ففي قصيدة " يقظة
دلمون " نجد هذا الظهور في وقت مبكر من تجربة الشاعر :

" أحقق في نور البحر

أحس بان توالد هذه الأشياء بنون

يخرج من قبة نون الكون وتخرج دلمون ."(99)

وتنتهي الصفحة الأخيرة من "حزائيل " بمحاولة (نون) الالتحام بحرف (الميم) ، ولكن
عبر نهاية انتحارية يائسة حيث يندفع نون إلى أعماق البحر ويدخل في (ميم) الالغبي الملتفة
ويغيب :

" تقترّب الأفعى (م) مني وتضميني

تحيطني بدائرتها

وتضع ذيلها في فمها

بينما انحدر إلى مركز الدائرة

واقول للعالم وداعاً ..

وداعاً .. " (100)

.وهو كما أرى - موقف مفاجئ وغير متوقع من الشاعر الذي يؤمن بقدرة الشاعر
الرسالية والتغيرية ، كما وجدنا ذلك في "أناشيد اسرافيل " وفي إعلاء دور الشاعر في
الكثير من قصائد الشاعر المهمة . كما هو الحال في العديد من قصائد " فيزياء مضادة "
ومنها قصيدة " لا تتباك " (101) ويبدو ان الشاعر استسلم أكثر مما ينبغي لسيرورة
الميثولوجية الغنوصية السلبية ولم يلتزم موقفاً مغايراً مما يؤكد ان "حزائيل " هو نص "

أطروحة "التوكيد نظرية معينة أو موقف مسبق . وكما نتوقع على الأقل ان تسير النهاية
بمحاذاة ملحمة جلجامش التي عدّها نصاً هادياً لـ "خزائيل".

ويخيل لي ان الشاعر خزعل الماجدي قد تخلّى عن ثيمة جلجامش وبعدها السيميائي ولا
أقول خانها واكتفى بهذه النهاية العبثية اليائسة التي قادته إلى الفناء العبثي دونما اكتشاف
للحقيقة المبتغاة .

وهذا يتناقض مع ما قاله عن ملحمة جلجامش وكيف انه رأى في رحلة جلجامش سعياً
للبحث عن الخلود بوصفها رحلة غنوصية ، لأنها رحلة للخلاص من الشر والموت والبحث
عن المخلص والخلود . (102).

واعترف الشاعر بانه قد جعل خزائيل الشاب يمثل السيرة الأولى التي تناظر سيرة
جلجامش قبل البدء في بحثه عن الخلود حتى موت انكيكو (103)

ويشير إلى انه قد جعل خزائيل الشيخ يمثل السيرة الثانية التي طرحتها قضية الحرب
وفكرة الموت " والتي تناظر سيرة جلجامش إثناء بحثه عن الخلود . (104)

ويخيل لي ان الشاعر في الكثير من اجزاء " خزائيل " قد تجاهل ملحمة جلجامش ، الا
انه فيما ندر ، ولم يعد لها وجود يذكر وظهرت في مقابل ذلك شخصيات وثيمات
وأهداف أخرى ، حتى بات بالإمكان قراءة بعض اجزاء " خزائيل " بوصفها دواوين
مستقلة، بل ان بعض القصائد يمكن ان تقرا بوصفها مستقلة لا علاقة لها من بعيد وقريب
بهذا المتن السردى - الملحمي الكبير .

فقد لاحظنا ان الشاعر في تحولات خزائيل عبر الازمة والامكنة غالباً ما يعمد إلى خلق
"قرين" له يحاوره ، وأحياناً يتماهى معه ، أو يذوب فيه على طريقة الحلول الصوفي . فهذا
هو هنا يخاطب (قريناً) ما ويدعوه إلى التحول - وقد يكون هذا القرين انكيكو والذي
يخاطبه جلجامش :

" باسم بهلول المزامير ، باسم القصة

خاتم الطاعة والمراد والرماد خاتمي

تحول أيها القرين ... تحول " (105)

وقد يتماهى مع (هرمس) أو يصبح قرينه :

" هرمس، الذي أنا، منشطراً بين السماء والأرض .

كنا نقف على بوابة السماء ، لكي عبر الحقيقة على أهل الأرض كنت امسك عصاي ،

عصا الراعي ، وكان الثعبانان الوفيات يخرجان من كتفيك . " (106)

ونجد خزائيل وهو يخاطب قريناً ما ، يبدو انه انكيدو أيضاً:

" ساقراً عليك يا صاحبي عهدي الأول والأخير

ساقراً عليك اقانيمي الثانية والثالثة وستعرف من هو خزائيل " (107)

ويتحول التماهي بين خزائيل وقرينه أحياناً إلى لون من الحلول الصوفي في الآخر :

" من منا سيكون الخرافة القادمة ؟

ها أنت تحديق في عيني الدامعتين

وها انا ابكي مصيري

لقد حولتك وتحولت معك

إذن إنا أنت

وأنت أنا . " (108)

لم يكن نص "خزائيل" مجرد سياحة ميثولوجية وعرفانية في عالم الهيبولي فقط ، بل كان

سياحة في ميثولوجيا الواقع الاجتماعي والسياسي العراقي ، فضلاً عن استلهام السيرة الذاتية

للشاعر — أو ذاته الثانية ، فها هي صورة العراق السياسية المدماة :

" تحدثت عن قبراتي القتيلة في بغداد

عن جسد (الزعيم) المثقب بالرصاص

كيف أسدلنا عيوننا عن نهر الدم الذي يتدافع في تاريخنا

عن الجمهوريات مطعونة بالدماء

عن الموت يحرثها ويحرثانا " (109)

وها هي سيرة الشاعر متشظية عبر مراحل حياته المختلفة بدءاً من الطفولة :

"كنت أشم رائحة الطين وابكي

ياقلبي الصغير

الذي يحب الخبز " . (110)

وفي اعتقادي ، أننا يمكن ان ننظر إلى نص "خزائيل " بوصفه نصاً مفتوحاً ، لاعتبارات اخرى تضاف إلى التوصيف الذي اقترحه الشاعر خزعل الماجدي نفسه لمفهوم قصيدة النص، وهو ما سبق وان اتينا على ذكره .

إما الاعتبارات الجديدة فتتمثل في ان النص قد انتهى نهاية مفتوحة ، بمعنى ان النص ظل مفتوحاً على نهايات محتملة يحق للقارئ ان يتخيلها ويواصل من خلالها عملية تلقي النص وتأويله ، فضلاً عن ان "خزائيل " ، بصورة عامة ، يحتمل الكثير من التأويلات والتفسيرات، وذلك لان الرموز والأقنعة والشخصيات وحتى الازمنة والامكنة ، رجراجة وغير مستقرة أو قارة ، كما ان علاقة النص الأصلي بالنص الغائب واعني به ملحمة جلجامش كانت مشوشة ، وبذا يحتاج هذا النص إلى قارئ من نوع خاص ، يمتلك ثقافة معينة ، تاريخية وتراثية واثارية وميثولوجية ولسانية ، تؤهله لفك شفرات هذا النص ، والاستمتاع بشكل حقيقي بجمولاته المعرفية والسيميولوجية وكشوفاته وسياحاته الغنية . ويبدو لي ان نص " خزائيل " أحياناً مثل لعبة ، ذلك انه بدأ بحركة دودية – ان جاز التعبير – لالتقاء حرف (النون) بحرف (الميم) وانتهى فعلاً بمثل هذا الالتحام بين الحرفين ، مما يجعل النص ، بهذا المستوى نصاً دائرياً ، أو يمتلك بنية سردية وميثولوجية وسيمائية دائرية . واود ان اشير هنا ، إلى انه بسبب سعة المتن الشعري الكبير والواسع للشاعر خزعل الماجدي ، لم تيسر لي بعض أعمال الشاعر وبشكل خاص المجلدين الثاني والثالث ، وربما كنت محظوظاً بالاطلاع على ثلاثة أجزاء من "الأعمال الشعرية " هي الأول والرابع

والخامس فضلاً عن المجلد الخاص بديوان " إحزان السنة العراقية " ، وبعض دواوين الشاعر المبكرة التي تناولتها بالقراءة .

وسأقف وقفة قصيرة مع الجزء الخامس من " الأعمال الشعرية " الذي يضم ديوان " كتاب الايروس " ⁽¹¹¹⁾ ، وهو عبارة عن قصائد حب تدور حول علاقة الرجل بالمرأة ، قننت بطريقة ميثولوجية ، اسطر فيها الشاعر دورة الحب في الحياة بالتناظر مع دورة الطبيعة وفصول السنة . فالشاعر كما بين في مقدمته الغنية للديوان مفهومه للقصيد الايروسية وطقوسها ، وأكد فيها على ان مفهوم الايروس لا يقتصر فقط على الجنس ، وإنما يشمل الحب بأنواعه المختلفة ، وبذا نجح في ان يحرر مفهوم (الايروس) من النظرة السلبية تجاهه . فهو يرى " إن الحب هو دين دنيوي في مقابل الدين الأخروي . " ⁽¹¹²⁾ كما يذهب إلى ان " جوهر الحب هو الايروس ، بينما جوهر الدين هو الباثوس والمقدس . " ⁽¹¹³⁾

ويرى الشاعر ان لغة الشعر الايروسي يجب ان تتعد عن التصنع اللغوي والبلاغي ، وتميل إلى الشفافية والبساطة وأحياناً اللعثة والخبطة . ⁽¹¹⁴⁾

" يصعب ان يكون الشعر ايروسياً ، وهو في بلاغة رصينة وأسلوب محكم ، فهذا لا يناسب انفلات المشاعر وضعف وجمال الكائن في لحظة حب وجنس . ولذلك لا بد من استرخاء بلاغي كبير ، ولا بد من لعثة ودهشة وتفكك . " ⁽¹¹⁵⁾

وهذا المنظور مهم ، لانه يفسر ، إلى حد ما ، سر العذوبة التي كتبت فيها معظم القصائد وتلقائيتها وشفافيتها ، لدرجة أحياناً نجد فيها إعادة إحياء لمفردات يعتقد انها عامة " - لكنها فصيحة - وإدراجها ضمن لغة الشعر . ولكننا لا نعدم بعض الاستثناءات التي وردت فيها مفردات معجمية غير مأنوسة .

وهنا ، أقول ، ان من حق الشاعر ان يكتب قصائد حب ايروسية ، ولكن ما لم أجده مبرراً محاولة وضع هذه القصائد ضمن نسق ميثولوجي وتاريخي وطبيعي غير مبرر . فالشاعر مثلاً ، يشير إلى ان المجموعة التاسعة من الديوان الموسومة بـ "ايروس " قد اعتنت ، بشكل خاص بتتبع أسماء الحب الاربعين في فقه اللغة العربية وانقسمت إلى أربعة مراحل أو فصول

هي : فصل الربيع ، الذي هو الايروس الذهبي ... ثم فصل الصيف الذي هو ايروس الفضة ... ثم فصل الخريف الذي هو ايروس النحاس .. ثم فصل الشتاء الذي هو ايروس الحديد ... " (116)

هذا التقنين الذي اقترحه الشاعر ، في تقديري يفترض وجود قارئ من نوع خاص يقبل بـ " عقد قرائي " بينه وبين الشاعر يتقبل فيه تقسيمات الشاعر وتنظيماته لأحوال الحب وتحوّلانه بهذه الطريقة المقننة ، وهو أمر مستحيل تقريباً ، ويجعل من الديوان محاولة خارجية ومقحمة لتمثل رحلات ايروسية معينة مقترنة بهذا الفصل أو ذاك ، أو هذا الموقف أو ذاك .

من حق القارئ ان يستمتع بهذه القصائد ، دون ان يلزم نفسه بالإذعان لمثل هذا العقد القرائي ، والذي يذكرنا إلى حد كبير بالاتجاه العام لدى الشاعر في معظم ما كتب لوضع تجربته الشعرية تحت مظلة الميثولوجيا والتاريخ ، حيث يضئ الشعر والتاريخ ، ويفسره أحياناً ، ربما امتثالاً لفتنة " المتحف الخيالي " الذي دخله مبكراً وأصبح احد سدنته ومريديه المخلصين .

واسمحو الي بان اختتم قراءتي لتجربة الشاعر خزعل الماجدي الشعرية الشاملة بالتوقف قليلاً أمام ديوانه الكبير المهم " أحزان السنة العراقية " ⁽¹¹⁷⁾ الذي صدر عن " الغاؤون " في بيروت عام 2011 ويقع في حوالي ثمانمائة صفحة .

هذا الديوان محاولة جريئة فيها الكثير من الفرادة والخصوصية ، فهو عبارة عن مرثاة لأوجاع الشعب العراقي قديماً وحديثاً ، من خلال مأساة ولده الشاب والإعلامي مروان الذي احتفظته العصابات الإرهابية والتكفيرية وغيبته إلى الأبد . وهذا العام الذي دون الشاعر فيه بعض أوجاعه هو العام 2006 ، والذي سجل تصاعد الأعمال التكفيرية والإرهابية ، وأنا لاعداه عاماً للحرب الطائفية بين مكونات الشعب كما يذهب البعض ، لأنني ارفض ان أساوي بين الضحية والجلاد . فقد كان الشعب العراقي ، الأعزل ، المسالم هو الضحية ، وكان الجلاد هو الإرهاب التكفيري الذي تمثله آنذاك منظمة القاعدة وكل

التنظيمات الإرهابية المسلحة ومنها تنظيمات حزب البعث المقبور التي تعاهدت على تدمير الشعب العراقي وإبادته ، انتقاماً لإسقاط نظام الحكم الدكتاتوري الصدامي الفاشي .

في قصيدة " 2 حزيران /قبل الميلاد ، بعد الميلاد " كتب الشاعر
"في 2006 قبل الميلاد سقطت سومر ،

في 2006 بعد الميلاد /سقطت البلاد كلها في نهردم ،

بينهما أربعة آلاف سنة من العذاب . " (118)

هذه القصيدة ، ربما تختزل بصدق دلالة العام 2006 وكل الأعوام المريرة التي شهدت معاناة العراقيين ونكباتهم المتتالية .

فالديوان الذي يدون يوميات هذا العام يوماً بيوم ، ويضم ثلاثمائة وستين قصيدة ، هو ليس مجرد مرثاة شخصية أو عائلية يكتبها أب عن ولده . أنها مدونة شاملة للوجع العراقي، لوجع الأرض والماء والشجر والحجر والحلم والأمل والإنسان في العراق.

هذا الديوان من قصائد النث كتب ، كما يبدو ، بتلقائية وبمرارة ، دونما حذلقات أو لعب لغوية أو بلاغية ، لأنه كان يضج بالألم والمعاناة والأسى ، لا مجال فيها للدخول في مثل هذه البهرجات اللغوية والألعاب البهلوانية، التي تعود عليها بعض الشعراء ، فجاء هذا الديوان مرثاة مهيبه ، ربما أضخم وأعمق وأسمى مرثاة قرأتها حتى اليوم . اجتمعت في هذا المرثاة كل مراثي العصور ، بدءاً— ربما من مرثاة جلجامش لرفيقه انكيكو ، مرثاة الخنساء لآخيها صخر ، ومرثاة (غراي) في المقبرة ومرثاة لوركا لصديقه مصارع الثيران ، وربما هي مرثاة كل امرأة عراقية ، رثت بلوغتها العراقية ضحايا الاضطهاد والحروب والعنف عبر التاريخ . وهذه المرثاة يمكن ان تعد فضاءً تلتقي فيه تناصت كل مراثي الشعراء عبر العصور . وهي بهذا مرثاة لكل العراقيين ، الموتى والأحياء منهم على السواء .

وشخصياً اعتقد ان هذا الديوان يمثل نقلة مفصلية في تجربة الشاعر خزعل الماجدي أخرجته ، بصورة نهائية ، ربماً ، من متحفه الخيالي وأعادته إلى ارض الواقع ، القاسي والمؤسي والمر . وأحياناً أتساءل : أكان ينبغي ان يحتطف ويغيب مروان ، لكي يخرج

الشاعر خزعل الماجدي ، من قمقمه وعزلته الميثولوجية شبه المنغلقة وليعود إلى طين الواقع الطري ، وليكتب على مسلته وألواحه الطينية أحزان الشعب العراقي .
يزاوج الشاعر في مدونته الشعرية هذه بين " الكتابة الشعرية " و " ووصف المشهد " في بوح يشبه المانيفستو التعبيري .

ففي قصيدة " 20 كانون الثاني : لكني لمحت حماراً " يقول
" لن اكتب شعراً ، سأصف المشهد كما هو " (119)

لكنه يعلن في نهاية القصيدة ، انه لن يكتب المشهد ، وانما سيصفه مما هو .

" لن اكتب المشهد ، سأصف المشهد كما هو ،

حياتنا تحولت إلى مزبلة

تعلوها عظام الإنسان والحيوان . " (120)

ولذا نجد في هذا الديوان اهتماماً برسم المشهد الشعري ، بكل تفاصيله النموذجية الدالة والتي تكشف بدورها عن حمولات سيميائية ودلالية صادمة . ومع ان الجو العام في هذا الديوان يتسم بهيمنة الإحساس بالفجيعة والخسارة وغياب الأمل ، الا ان الديوان يكشف في نماذج شعرية مختلفة عن مواطن للأمل كما هو الحال في قصيدة " ترنيمة الأمل " والتي يكشف فيها عن امتلاكه لوعي جمالي ورؤيوي جديد :

" لا بودلير مثلي ولا رامبو

لا هولدرين ولا ريلكة

لقد مزقت أخيراً ، آخر القيود

لقد خرجت من آخر الشرائق،

الجمال ليس مثلي . (121)

وبعد أن يعلن ان الجمال لم يعد هدفه الوحيد يحتتم القصيدة بلمسة الأمل هذه :

"كانت كاهنة القمر

تمد لي الخيط

فصعدت

كانت تملأ عيني بالأمل " (122)

وقد يجيل الشاعر عذاباته الشخصية وعذابات العراقيين إلى لون من " الكوميديا السوداء " ربما لكي يتخفف من عبء هذه العتمة التي تميظ به وليكون قادراً - هو والقارئ معاً - على احتمال كل هذه الأهوال ، فتبدو محايدة وباردة وبعيدة إلى حد ما عن التوجع والستمننتالية الرومانسية التي قد تغرق فيها هذه المشاهد ، وهو في هذا قريب من منظور الكوميديا السوداء، وهو ما نجده مثلاً في قصيدة " سيارة إسعاف " التي تذكرنا بغريق ماركيز في قصة " أجمل غريق في العالم " :

"كان دجلة من زجاج يلمع

وكان الحصى مكتظاً في الأيادي

ارفعوا قبعاتكم

ستمر النساء المنظفات من هنا

وستطفو الجثث الحلوة المنقعة بالنيذ المر " (123).

ويبدو لي ان النصف الثاني من ديوان الشاعر اكثر هدوءاً وتماسكاً واقل انفعالاً وستمننتالية ، ربما بعد ان امتص قليلاً صدمة فجيعة الشخصية ، فوجدنا قصائد متنوعة ، لا تقتصر ، بالضرورة على الرثاء والتفجع ، منها رسالته التي كتبها من المنفى الهولندي بعد ان اضطر إلى الهجرة بعد اختطاف ولده ، والتي وجهها إلى أصدقائه الشعراء لكي يزدادوا تماسكاً وقوة في مواجهة العنف والإرهاب والموت ، واعني بها قصيدة " 4 تموز : لا تشيخوا ايها الأصدقاء "

أصدقائي الذين تركتهم في العراق

وحيدين إلا من الشعر يمشي يتيماً

ويقطر حزناً بقلب جريح
أصدقائي .. احذروا لا تشيخوا
وحتى أعود اربطوا روحكم بثبات النجوم
وحتى أعود امسكوا بالمكان لكي لانطيح "
وهناك قصائد ماثلة منها قصيدة " 31 آب : ماء حزين " (124)
وقصيدة " 21 اب : اقللوني اكثر من مرة "
"اقللوني اكثر من مرة
مرة عندما قالوا لي : احرس وطنك
وكانوا هم يسرقون الوطن
فعرفت أنني حارس اللصوص . " (125)

لم تكن مدونات الشاعر لعام 2006 مقتصرة فقط على ما شهدته العام من احداث
وفجائع ، بل كانت تستدرج معها احيانا ذكريات موشومة ببعض الايام ، مثل اقتزان
الخامس من حزيران ، بهزيمة الجيوش العربية في قصيدة " 5 حزيران : حزمة قصائدنا "

" جيوشنا التي أرادت فتح حزمة مصائرنا
عادت مهزومة ، وأهالت على جروحنا الملح
يدفن حزيران أسلحتنا
وينصب لنا خيمة في العراء ،
نجمع فيها ما تبقى من أغاني هزائمننا " (126)

ويمكن القول إن الشاعر لم يترك مناسبة مهمة ، الا وتوقف أمامها مثل ثورة 14 تموز ،
وانقلاب 8 شباط ، وانقلاب 17 تموز، واحتلال النظام الدكتاتوري للكويت الشقيق في 2
اب 1990 ، و 8 اب ، يوم انتهاء الحرب العراقية الإيرانية عام 1988 والتي قال فيها
"كل هذا الماء لك أيها النصر !

كل هذا الظلام لك أيتها الحرب !

أقف مشيعا بالورود

لانتنا عدنا سالمين

ولان الرماد لم يعد يزين عتبات البيوت

لكني أقف حزينا

لان حرباً قادمة تلوح ."(127)

لم يقتصر ديوان " احزان السنة العراقية " على يوميات السنة 2006 " روزنامتها "، كما اشار الشاعر - بل تضمن ايضا ديوانا ملحقا هو "الرؤيا " لا يختلف كثيرا في جوه عن مناخ الديوان شعريا ، وان كان يحاول ان يقدم نبوءة أو رؤيا بما سيأتي من الاحداث والفواجع على العراقيين ، بلغة شعرية فيها الكثير من الهدوء والاتزان والاسترخاء النفسي ، وشكل هذا الملحق إضافة مهمة لقصائد الديوان ، تستحق بالتأكيد دراسة خاصة مستقلة . ويمكن القول ، إن ديوان "أحزان السنة العراقية " هو واحد من أهم أعمال الشاعر خزعل الماجدي ، ان لم يكن أهمها جميعاً . واجزم ان الشاعر لو لم يكتب سوى هذا الديوان لحق له ان يدخل فضاء الشعر العراقي خاصة ، والعربية عامة مرفوع الرأس بوصفه شاعراً للوجع العراقي الإنساني ، لا يتعالى على معاناة الناس وفجائعهم وأحلامهم ، وهو ربما يشبه شعراء المقاومة الفلسطينية وبشكل خاص محمود درويش ، الذين بقوا يحملون بالمستقبل والحرية وغصن الزيتون على الرغم من مرارة الخنظل في أفواههم ، ومسيل الدم الفلسطيني الذي لم ينقطع يوماً .

يكفي هذا الديوان فخراً انه حرر بسحره الشاعر من أسار حوريات وساحرات البحر اللائي سحرن يوليس لسنوات طويلة بسحر الأسطورة والميثولوجيا ، وجعلنه يعود إلى بنلوبه الحبيبة : ارض الواقع العراقي بأوجاعه ومسراته وأحلامه الكبرى .

خزعل الماجدي ، بكل ما قدم ، صفحة معطاءة في سفر الشعر العراقي والعربي .

- 1 - Malraux and the Museum without Worlds, on ; http; home . net speed – 1 .com.au.
- 2- الماجدي ، خزعل " سفر سومر : الأساطير السومرية في كتاب واحد " ، مطابع دار الثورة ، بغداد توزيع شركة عشتار 1990 .
- 3- المصدر السابق ، ص 3.
- 4- المصدر السابق ، ص 8.
- 5- الماجدي ، خزعل " العقل الشعري " ، في جزئين ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2004 .
- 6- المصدر السابق ، (الجزء الأول) ص 233.
- 7- المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص 237.
- 8- بارت ، رولان " أسطوريات : أساطير الحياة اليومية " ترجمة د. قاسم المقداد ، دار نينوى، دمشق. 2012.
- 9- الماجدي ، خزعل " يقظة دلمون " ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، ١٩٨٠ .
- 10- الماجدي ، خزعل " أناشيد اسرافيل " – وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1984 .
- 11- الماجدي ، خزعل " خزائيل " دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩ .
- 12- الماجدي ، خزعل " عكازة رامبو " ، منشورات الأمد ، بغداد ، 1993.
- 13- الماجدي ، خزعل ، " حية ودرج - نص مفتوح " – دار المنصور للنشر ن بغداد ، 2006.
- 14- الماجدي ن خزعل ، " الأعمال الشعرية " ، الجزء الأول – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2001، ص 41.
- 15- المصدر السابق، ص 183.
- 16- المصدر السابق ، ص 291.
- 17- المصدر السابق ، ص 435.
- 18- المصدر السابق ، ص 571.
- 19- المصدر السابق ، ص 651.
- 20- الماجدي ، خزعل " تحولات ايروس " منشورات فضاءات، 2014.
- 21- الماجدي ، خزعل ، " ربما من يدري منشورات ميزوبوتيميا، بغداد ، " 2012.
- 22- الماجدي، خزعل، " شوغات " منشورات ميزوبوتيميا ، بغداد ، ٢٠١٣ .
- 23- الماجدي ، خزعل ، " أحزان السنة العراقية " 2016.
- 24- الماجدي ، خزعل " العقل الشعري " ، الجزء الثاني ص 181.

- 25- المصدر السابق ، ص. 183
- 26- المصدر السابق ، ص. 12
- 27- المصدر السابق ، ص. 111
- 28- المصدر السابق ، ص. 67
- 29- المصدر السابق ، ص. 74
- 30- الماحدي ، خزعل " أناشيد اسرافيل " دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984، ص. 263
- 31- الصكر ، حاتم " مواجهات الصوت القادم " دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986، ص 36-37
- 32- "العقل الشعري " الجزء الثاني ، ص. 80
- 33- الماحدي ن خزعل ، " الأعمال الشعرية " - الجزء الأول ، ص 5- 40.
- 34- المصدر السابق ، ص 183- 758.
- 35- الماحدي ن خزعل " أحزان السنة العراقية " منشورات " الغاؤون " بيروت ، 2011
- 36- الماحدي ، خزعل " ربما من يدري " - نقلاً عن الانترنت ، عرض للديوان في " الف ياء " جريدة الزمان بتاريخ 2012./10/27
- 37- الماحدي ، خزعل " الأعمال الشعرية " المجلد الرابع " خزائيل " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 2012 .
- 38- الماحدي ، خزعل ، " يقظة دلمون " ص. 83
- 39- المصدر السابق ، ص. 17
- 40- المصدر السابق ، ص. 173
- 41- المصدر السابق ، ص. 184
- 42- المصدر السابق ، ص. 184
- 43- الماحدي ، خزعل " عكازة رامبو " ص 23
- 44- المصدر السابق ، ص. 51
- 45- المصدر السابق ، ص. 263
- 46- الماحدي ، خزعل " عكازة رامبو " ، ص 23 .
- 47- المصدر السابق ، ص 16
- 48- المصدر السابق ، ص. 15
- 49- المصدر السابق ، ص. 8
- 50- المصدر السابق ، ص. 9
- 51- المصدر السابق ، ص. 8

- 52- المصدر السابق ، ص 10.
- 53- المصدر السابق ، ص 29.
- 54- المصدر السابق ، ص 30.
- 55- المصدر السابق ، 18.
- 56- الماحدي خزعل " العقل الشعري " الجزء الثاني ص 184.
- 57- الماحدي ، خزعل " حية ودرج " ص 158.
- 58- المصدر السابق ، ص 158.-159.
- 59- المصدر السابق ، ص 159.
- 60- كالفيو ، ايتالو " قلعة المصائر المتقاطعة " ترجمة ياسين طه حافظ ، منشورات المدى ، بيروت 2015.
- 61- الماحدي ، خزعل " حية ودرج " ، ص 24.
- 62- المصدر السابق ، ص 24.
- 63- المصدر السابق ، ص 24.
- 64- الماحدي ن خزعل " الأعمال الشعرية " " الجزء الأول ، ص 762.
- 65- المصدر السابق ، ص 63- 72.
- 66- المصدر السابق ، ص 83- 90 .
- 67- المصدر السابق ، ص 174- 182.
- 68- المصدر السابق ، 435- 570.
- 69- المصدر السابق ، 770.
- 70- المصدر السابق ، 450.
- 71- المصدر السابق ، ص 199.
- 72- المصدر السابق ، 209.
- 73- المصدر السابق ، ص 233.
- 74- المصدر السابق ، ص 233.
- 75- المصدر السابق ، ص 239.
- 76- المصدر السابق ، ص 239.
- 77- المصدر السابق ، ص 345.
- 78- المصدر السابق ، ص 635.
- 79- المصدر السابق ، ص 645.
- 80- المصدر السابق ، ص 650.

- 81- المصدر السابق ، ص. 653.
- 82- المصدر السابق ، ص. 644.
- 83- المصدر السابق ، ص. 677.
- 84- المصدر السابق ، ص. 731
- 85-الماجدي ، خزعل " الأعمال الشعرية " - المجلد الرابع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،
2012
- 86- الماجدي خزعل ، " العقل الشعري " الجزء الثاني ص 111- 179.
- 87- المصدر السابق ، ص 121 .
- 88 - المصدر السابق ، ص. 113.
- 89- المصدر السابق ، ص. 111.
- 90- المصدر السابق ، ص. 122.
- 91- المصدر السابق - ص 127 .
- 92- المصدر السابق ، ص. 131
- 93- المصدر السابق ، ص. 144.
- 94- المصدر السابق ، ص. 164.
- 95- الماجدي ، خزعل " خزائل - الفصل الاول : اول قيامة المقدس " مجلة "الطليعة الادبية " العدد 6 ،
بغداد ص 48-66- 1985.
- 96 - الماجدي ، خزعل " الأعمال الشعرية " -المجلد الرابع ، ص. 97.
- 97- المصدر السابق ، ص 92 .
- 98- المصدر السابق ، ص. 92.
- 99- الماجدي خزعل " يقظة دلمون " ، ص. 190.
- 100- الماجدي ، خزعل "الاعمال الشعرية " المجلد الرابع - ص 732.- 733.
- 101- الماجدي ، خزعل " الاعمال الشعرية " - المجلد الأول ، ص 289 .
- 102- الماجدي ، خزعل " العقل الشعري " ج 2 ، ص. 162.
- 103- المصدر السابق ، ص. 162.
- 104 - المصدر السابق ، 163.
- 105- المصدر السابق ، ص. 269.
- 106 - المصدر السابق ، ص 244.
- 107- المصدر السابق ، ص. 274.

- 108-المصدر السابق ، ص 280
- 109-المصدر السابق ، ص ٣٠٤.
- 110-المصدر السابق ، ص ٣٠٩.
- 111-الماجدي ن خزعل " الأعمال الشعرية " الجزء الخامس " كتاب الايروس " المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر ، بيروت ، 2013 .
- 112- المصدر السابق ، ص 27.
- 113- المصدر السابق ، ص 27.
- 114- المصدر السابق ، ص 44.
- 115- المصدر السابق ، ص 44.
- 116-المصدر السابق ، ص 51.
- 117- الماجدي خزعل " أحزان السنة العراقية " منشورات الغاؤون ، بيروت ، 2011.
- 118- المصدر السابق ، ص 301
- 119- المصدر السابق ، ص 53.
- 120- المصدر السابق ، ص 54.
- 121 - المصدر السابق ، ص 287.
- 122 - المصدر السابق ، ص 287
- 123 - المصدر السابق ، 312
- 124- المصدر السابق ، ص 454.
- 125- المصدر السابق 439.
- 126 المصدر السابق 307.
- 127- المصدر السابق ، 420



شعرية السخرية والمفارقة
(كاظم الحجاج)



كاظم الحجاج مدرسة شعرية خاصة في الشعر
العراقي الحديث ، اصبح لها مريدون ومقلدون ،
فالشاعر يمزج الالم بالحزن بسخرية شفافة ، لكنها
قاطعة ، كما انه يواجه خراب العالم ، وكل مظاهر
القبح والموت والكراهية بابتسامة امل تطل على
المستقبل:

فهو شاعر لا يمكن ان ينكسر او أن تهده الفواجع . في ديوانه الشعري الكامل الصادر
حديثاً والموسوم بـ " الاعمال الشعرية"⁽¹⁾ والصادر عن دار سطور في بغداد 2017 يضعك
الشاعر في مواجهة الهموم الانسانية والاجتماعية والسياسية والذاتية للفرد العراقي ، الذي
تطحنه الحروب والابواب والاحزان والجوع والسياسة والفساد، حيث تتحول هموم
الشاعر الذاتية الى جزء من هذه الهموم العامة بما يجعل قصائده جزءاً من ديوان شعر
الاحتجاج السياسي العراقي السوسيو - ثقافي ، المقاوم والرافض لكل مظاهر القبح
والاستبداد ، بل ويضحى الشاعر بلحظات الصفاء الروحي الذاتية مع الحبيبة التي تظل غائبة
لتؤكد غياب كل مظاهر النزعة الرومانسية الغنائية في شعر الشاعر ، والتي ما زال الكثير من
الشعراء يحتفلون بها ولا يستطيعون مفارقتها بسهولة.

هو إذن شعر موضوعي الى حد كبير ، على الرغم من مظهره الذاتي اللساني المتمثل في هيمنة ضمير المتكلم ، لانه شعر عن قضية اكبر هي قضية الوطن والانسان والرفض . وكاظم الحجاج يمتلك مقدرة استثنائية على مواجهة الطغاة والقتلة واعداء الانسان عن طريق السخرية الناعمة ، فهو جاحظي في منحاه هذا ، وهو لا ينكر ذلك ، بل يتباهى به . ففي واحدة من مقالاته الاخيرة اعلن صراحة ان الجاحظ جده ، وانهما يتشابهان في سخريتهما وظرفهما : " نعم انا اتباهى بكوني احد ورثة جد البصريين الجاحظ ، في السخرية ، وفي المفارقات اللغوية والبلاغية سواء في الشعر ام في الحياة اليومية " (2) ، وهو في هذا ربما يلتقي مع الشاعر موفق محمد في هذا الجانب .

فالشاعر موفق محمد⁽³⁾ يتوسل بالكوميديا السوداء ، لكي يتجاوز الاحساس بالفجيعة ، بينما يلجأ كاظم الحجاج الى السخرية الجاحظية الناعمة لمواجهة القهر والتمييز والتطرف والاستبداد ، وقد يلجا قليلاً الى الكوميديا السوداء .

فموفق محمد لا يطيق كظم احزانه ، فينفجر كالبركان ، حتى وان اضطره ذلك الى تدمير كل شئ ، فيبدو غاضباً ، شائماً ، لاعناً ، اما كاظم الحجاج فيكظم - الى حد بعيد احزانه ومواجهه ويحولها الى ابتسامة ساحرة ، هادئة ، ولينة ، وربما مهموسة ، ولكنها مأكرة لانها تبطن المواردية والتميز ، بخلاف موفق محمد الذي لا يستطيع ان يخترن داخله كل تلك العذابات فيقذفها حمماً نارية بوجه القبح والموت والاستبداد والفساد .

ومدرسة كاظم الحجاج الشعرية هذه هي مدرسة السخرية المأكرة التي تخفي اكثر مما تظهر ، وهو ما يجعلها تختلف عن الكتابات الشعرية الاخرى ، ومنها الحدائية ، التي تميل الى الجدية والرصانة وتصل احياناً الى حافة الوجوم والتجهم والسوداوية .

لا شك ان ظاهرة السخرية في الشعر العربي ، قديماً وحديثاً ، ليست بالجديدة ، وحتى شعراء الحدائة قدموا نماذج متألقة في هذا الميدان ، يكفي ان تذكر اسماء الشعراء محمد الماغوط ، وامل دنقل ، واحمد مطر وغيرهم لكن كاظم الحجاج له طريقته الخاصة ، وربما شعرته الخاصة في السخرية النابعة من طبع شخصي غير مصطنع في الطرف وسرعة

البديهة. فمن المعروف عن الشاعر انه من ظرفاء البصرة المعروفين ، وكان يشكل مع المرحوم القاص والروائي محمود عبد الوهاب ثنائيا متميزاً في فضاء الثقافة البصرية والعراقية .
وشعرية السخرية عند كاظم الحجاج تتشكل من عناصر لغوية وخارج لغوية ، تعتمد على الانزياحات والتناصات وقلب المعنى antiphrase وتحتل الدعابة والتهكم والتلميح ، والفكاهة والنقد الذي يصل حد المهجاء والادانة مكانة خاصة في هذه الشعرية . كما يلجأ الشاعر الى الوصف الخارجي ، الفيزيقي ، او الداخلي ، النفسي ، كما قد يرسم كاريكاتيراً شعرياً صادماً عن طريق المبالغة والتضخيم والعلو hyperbole يباغت وعي القارئ والمتلقي لانه ينطوي على كسر لافق توقعه . فضلاً عن هذا، فالشاعر يوظف عناصر خارج لغوية أثناء اللقاء .

وسخرية الشاعر لا تهدف الى العبث والتلاعب بالمواقف والضحك المجاني ، بل تبعث من دوافع اجتماعية وسوسيو ثقافية بوصفها شكلاً من اشكال النقد والرفض والمقاومة والاحتجاج. فالسخرية لدى الشاعر اسلوب بلاغي يكسر هيبة الاستبداد والطغيان ويهدف الى تقزيمه ، و كسر حاجز الخوف لدى المواطن العادي ودفعه الى مواجهة مظاهر القبح والاستبداد بشجاعة .

اذ ان تعرية الواقع وتمزيق القناع عنه وخرق المنوعات والتابوات عن طريق السخرية ستشجع الانسان على الاستهانة بسلطة الطغيان والتسلط .

وتنهض رواية " اسم الوردة " لامبرتو ايكو على فكرة الكتاب المسموم التي وجدنا لنا شبيهاً في حكايات " الف ليلة وليلة " ، والتي وظفها ايكو لهدف آخر هو منع الاخرين من الوصول الى كتاب عن الضحك منسوب الى ارسطو يعتقد احد الرهبان الظلاميين ان الاطلاع عليه سوف يشجع الاخرين على التمادي في السخرية من كل شي وبضمنه المقدس ، اذ نجد ذلك اللاهوتي الظلامي يكره الضحك ،لانه يرى فيه الانحلال ، كما انه يجر العاصي من الخوف من الشيطان ، وعندما يضحك السوقي ، والخمر يقرقر في حلقه ،

يخس بنفسه سيداً ، لانه قلب علاقات السيادة ، ولكن يمكنه ايضا ان يبعد السوقى عن الخوف ، والسوقى الذى يضحك لا يهمله فى تلك الآونة ان يموت. (4)

هذه هي شعريّة السخرية والضحك والتهكم التي تكشف عنها ثيمة رواية " اسم الوردة " بذكاء ، وربما هذا هو ما يحاول كاظم الحجاج ان يحققه من خلال شعريّة السخرية والتهكم والضحك ، ولم يفت النقد الحديث تشخيص ملامح شعريّة السخرية ، اذ يذهب الناقد الفرنسى جيرار جينيت الى ان السخرية او المحاكاة الساخرة irony هي كتابة ثانية تستحضر كتابة اولى ، ثم تعتمد الى ابدالها وتحريفها وقلبها ، كما يرى فيها شكلا من اشكال التناص ، لانها حصيلة تفاعل كيانين نصيين مختلفين: نص غائب مستدعى ونص حاضر يستدعى ملفوظات قديمة او افتراضية فيعيد صياغتها:

" ان المحاكاة الساخرة شكل من اشكال التناص ، تقوم على الحوارية بين النصوص ، باستدعاء نصوص وملفوظات — قديمة غائبة وتطويعها ثم ابدالها وتحويلها وتجريدها من معانيها الايجابية ، وشحنها بالمعاني الساخرة. " (5)

ومن الجدير بالذكر ان مفهوم السخرية دلالات كثيرة ومتنوعة فى اللغات الاجنبية، وبشكل خاص فى الدراسات النقدية حول مفاهيم الكوميديا فى المسرح .

وقد وجدت الكثير من المرادفات المستعملة فى اللغة الانكليزية فى هذا المجال ومنها irony,sarcasm,mockery,humour,wit,ridicule,parody وغيرها كثير ، لكني وجدت ان اكثر المفردات شيوعاً فى الدراسات النقدية فى هذا الميدان هي كلمة irony التي تعني السخرية او المحاكاة الساخرة ، كما نجد فى المسرح مسميات متنوعة اخرى لمفهوم السخرية والتهكم والضحك ، على وفق الحالة الحسية للموقف الكوميدي ، وهو امر خارج مدار اهتمامنا ، لكننا كما بينت نرجح مصطلح irony فى هذا المجال، وان كنا نجد ظلالاً اخرى للمفهوم قريبة ايضاً لروح السخرية عند الشاعر كاظم الحجاج .

فالشاعر أمل دنقل عندما يخاطب بسخرية رجال المباحث وجلاديه ، فى قصيدته " صلاة

" من ديوانه " العهد الاتى " :

" ابانا الذي في المباحث ، نحن رعاياك

باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن يجرس الرهبوت " (6)

فهو انما يقيم تناصاً ، محرفاً – بالمعنى البلاغي مع نص الكتاب المقدس :

" ابانا الذي في السموات

ليتقدس اسمك

لياتي ملكوتك

لتكن مشيئتك

كما في السماء ، كذلك على الارض

أعطنا خبزنا كفاف يومنا "

لكن امل دنقل قلب المعنى، وانزله من عليائه المقدس، الى قاعه الارضي المدنس، من خلال عملية السخرية او المفارقة الساخرة irony ، حيث نجد نصين متوازيين او نص حاضر وآخر غائب. وعندما يقول الشاعر محمد الماغوط في واحدة من قصائده الساخرة وهو يخاطب نفسه :

" عكازك الذي تتكى عليه

يوجع الاسفلت . "

فانما يشير الى ابي العلاء المعري القائل في قصيدته " غير مجدي في ملتي واعتقادي "

" غير مجدي في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شاد

خفف الوطء ما اظن اديم الارض الا من هذه الاجساد

فتمة استحضار لنص غائب محدد ، يحاوره الشاعر ويعيد تقديمه في اطار جديد ، في

منظور انساني ، شبه صوفي :

وهذا ما فعله الشاعر كاظم الحجاج عندما يتحدث عن جسده النحيل الذي يجعله
الاحف والاحن على تراب الوطن :

" ولاني نحيل

فأني الاحن على الارضي

ياوطني !

هل تراني ادوس ترابك كالاخرين !

الست أخف عليك

ألست الاحن ". (7)

وكان الشاعر هنا يقدم اعتذاراً الى ابي العلاء . والشاعر يكرر الثيمة الصوفية الانسانية
هذه باشكال ومواصفات مختلفة :

" هذه الارض .

المزار المفتدى

ويحنا ...

ندفنكم فيها ،

ولا نمشي حفاة ! " (8)

وكشكل من اشكال السخرية يقلب الشاعر المثل الشائع ، فها هو يتحدث عن نحوله ،
وقالاً مقولة الابناء على سر الآباء :

" وابي كان نحيلاً مثلي،

فالآباء على سر الابناء

وقليل الاكل تعلم هذا مني " (9) ص 283

ويجب الشاعر ان يسخر من نحوله ، ويعده صفة للبصريين من خلال لعبة لغوية تقوم
على الجناس والتماثل والاختلاف في الاصوات :

" وانا معروف في البصرة منذ صباي ،
انا الانحف والانحل بين الفتيان ،
والبصرة منذ الجاحظ ، فيها الاثنان ،
نخيل و ... نخيل للان " (10)

وربما يذكرنا نحول الشاعر شعرياً أيضاً بيت الشاعر بشار بن برد :

ان في بردي جسداً ناحلاً لو تو كأت عليه لانكسر

لا شك ان القارئ يشعر بخفة الدم والرشاقة والسخرية الهادئة ، من خلال هذا التلاعب الواضح بالالفاظ واحياناً من خلال توظيف الجناسات والايقاعاعات الصوتية الداخلية بين ثنائية " الانحف / الانحل " ، وثنائية " نخيل / نخيل " ، ومن خلال قلب المقولات والامثال والمأثورات الشائعة ، التي " يقرمطها " - من القرامطة - فقد كان يتحدث عن الجاحظ وهو يعلم احد تلامذته :

" ويعلمه كيف يقرمط الامثال

" القناعة كنز .. للآخر !"

" من جد .. تعب !"

" ومن زرع نهب !"

واذا كان الكلام من فضة ، فلا قيمة له ! " (11)

واذا ما كان كاظم الحجاج يعترف بجاحظيته في السخرية ، فهو ايضاً علائي (مثل ابي العلاء) الهوى والمنزع ، فهو رقيق تجاه الطبيعة والكائنات والاشياء كما يؤنسها ويرفض المساس بها ويذكرنا بذلك بنزعة ابي العلاء المعري في هذا المنحى .
فالشاعر يرفض ان يكسر غصناً ، او يذبح طيراً ، او يقتل غزلاً ، وحتى وان كان ذلك على خشبة المسرح .

وهذه النزعة تقترن بنزعة الشاعر الانسانية وطبيعته الرقيقة ، وروح التسامح والمحبة التي يتحلى بها : ففي قصيدة " كابوس الشاعر " ، يرفض الشاعر ان يعد شايه بالقتلى من الاشجار :

" اعدى شاينا الليلي ، واختاري
أختارين غصناً يابساً ، بل ميئاً للنار ؟
أحرق أي شئ ، كي ندفى شاينا الليلي ؟
هل نبقي ندفى بردنا ؟
نبقى نعد الشاي بالقتلى من الاشجار . " (12)

ويختتم الشاعر قصيدته هذه بالمقارنة، بطريقة شبه صوفية بينه ، وبين اخوته " الاغصان":

"أعدى شاينا الليلي
واختاري له ناراً بلا حطب
الا تدرين
باني شاعر كالغصن ، بل غصن
فكيف – لاجل شاي الليل –
أكسر اخوتي الاغصان ؟ " (13)

ويرفض الشاعر ، حتى في دور تمثيلي صرف ان يقتل شحاذا" بوصفه سلطانا" ، فافسد الدور والمسرحية :

" لكن
كان علي* – انا (السلطان العادل)
ان اشق شحاذا"
من اجل رغيغ مسروق .

سامحت الشحاذ فافسدت الدور . " (14)

وفي قصيدة " في آخر الليل اهذي لاولادي " ينصح الشاعر اولاده ان لا يذبجوا الحيوان ،
لانه اخوهم في الرضاع :

" ولا تذبجوا الحيوان اقول لاولادي

كلوا بيضه ، وزبدته ، واشربوا حليبه

لكي يصير اخاكم في الرضاع . ! " (15)

كل قصائد الشاعر تكشف عن انسان رقيق وحساس لا يجب ان يחדش سطح الاشياء ،
او ان يكسر غصناً ، او يذبج طيراً . عشقه للطبيعة وكائناتها يمنحه مكانة خاصة بين
الشعراء " العلائيين " - نسبة الى ابي العلاء المعري ، والشعراء الانسانيين والمتصوفيين منهم
بشكل اخص الذين يؤمنون بمبدأ الحلول والتناسخ في الطبيعة . ويخيل لي ان هذا الموقف
الشعري ليس مصطنعاً ، وانما يكشف عن طبيعة شخصية للشاعر تحقق فيها لون من
التماهي بين الشاعر الانسان ، والشعر بوصفه ابداعاً لسانياً واجتماعياً وفردياً .

تجربة الشاعر كاظم الحجاج الشعرية بدأت منذ اوائل السبعينات ، عندما أصدر ديوانه
الاول ، " اخيراً تحدث شهريار " الصادر في بغداد عام 1973 ، لكن الشاعر كما يبدو من "
الاعمال الشعرية " التي اصدرها عام 2017 أثر ان يتجاوز هذا الديوان ، كما يتجاوز
ديوانه الثاني " ايقاعات بصرية " الصادر عام 1987 في بغداد وان يستهل اعماله الشعرية
بديوانه الثالث " غزاة الصبا " الصادر عام 1999 في عمان . واحتراماً لخيار الشاعر فسوف
نعتمد كلياً على الطبعة الكاملة لاعماله الشعرية ، والتي تضمنت ايضاً قصائد قليلة من
ديوانه الاول والثاني .

ربما يمكن القول ان الشاعر اكتسب من المزاج الشعري السبعيني الاهتمام بالحياة اليومية
وتفاصيلها ، وتجنب الرخص وراء بعض الاساليب الشعرية الستينية التجريبية المفرطة في
شكلايتها، لكنه فعل كل ذلك بمزاج شخصي خالص ، تطور لاحقاً الى رؤياً شعرية

متميزة اتسمت بهيمنة شعرية السخرية والمفارقة في الكتابة الشعرية ، عبر لغة شعرية بسيطة تتجنب - في الغالب - التعقيد والابهام والتصنع ، لكنها تكتنز بطاقتها الشعرية والايقاعية والدلالية المؤثرة ، ويطل من خلالها الشاعر عبر صوته الشعري (او اناه الثانية) من خلال توظيف ضمير المتكلم (انا) الذي يخاطب فيه الشاعر(الآخر) مفرداً او جمعاً ، واقعياً او افتراضياً في حوارية جدلية متصلة تحقق لوناً من الاتصالية الاجتماعية والانسانية .

معظم قصائد الشاعر تراوح بين قصيدة التفعيلة - وهي الغالبة ، وقصيدة النثر ، مع مقاطع محدودة ومتفرقة، يطل من خلالها العمود الشعري، كما هو الحال في مطلع قصيدته " ما قاله هاني بن مسعود الشيباني في يوم ذي قار "

" دنا صوت الصبا فاستفّ رملُ

وغاضت واحة"

واغتناظ سهلُ

ومن ريب النداء شدت لجاماً

على رمضائها فافتيد اثلُ . " (17).

وهو - كما يتضح من بنية القصيدة ذاتها ، اختيار مقصود للتطابق مع القناع الشعري للشاعر وتمثله للحظة تاريخية معينة من خلال قناع هاني بن مسعود الشيباني .

ولغة الشاعر لغة حجاج شعري - وليست لغة حجاج منطقي جاف - ففيها دائما حوار ومساجلة مع الآخر ، قد يكون الوعي فيها حاضراً وليس المنطق الصرف او العقل النقدي . لكن الشاعر قد يميل احياناً الى توظيف الوصف والى بناء مشاهد شعرية وورائية نامية ، كما نجد اهتماماً بتقديم قصائد سيناريو متميزة وقصائد حوارية ، فضلاً عن الحضور الدائم للسرد الذي يكاد يشكل العمود الفقري لتجربة الشاعر الغنية ، بوصفه النسيج الذي يشد مفاصل البنية الشعرية في معظم قصائد الشاعر . وخلال ذلك جرب الشاعر كتابة القصيدة القصيرة وخاصة في ديوانه الثالث " غزالة الصبا " (1999) التي تقترب في نسيجها من قصيدة الومضة او الهايكو اليابانية ، كما جرب القصيدة الطويلة ،

والمركبة وبشكل خاص في ديوانه " ما لا يشبه الاشياء " الصادر في بغداد عام 2005 والذي يتضمن خمس قصائد وصفها الشاعر في الغلاف الداخلي للديوان بانها " قصائد طوال " لكن القصيدة المتوسطة الطول تظل هي الغالبة والاثيرة لدى الشاعر .

يُخيل لي ان مرحلة النضج الشعري للشاعر كاظم الحجاج قد بدأت مع ديوان " غزالة الصبا " 1999 الذي يكشف عن خصوصية الرؤيا الشعرية للشاعر. بملاحظتها المختلفة ، وفي مقدمتها منظوره الساخر النقدي للحياة . يستهل الشاعر ديوانه بمجموعة من قصائد الومضة القصيرة المشحونة بشعرية عالية، وتنطوي في الغالب على مفارقة ساحرة . ومعظم هذه القصائد تتكون من جملة شعرية واحدة وتحقق عنصر الصدمة الومضة فضلاً عن كسر افق توقع المتلقي ، وبحس شفافية من شعرية السخرية والمفارقة . قصيدة " نقد ذاتي " مثلاً جملة شعرية قصيرة واحدة :

" اني

رجل

يُنجل

مني " (18)

وقد تنطوي قصيدة الومضة على دعوة الى الرفض والتمرد ومن خلال السخرية :

" ارفض !

يستطيع حتى الكرسي

ان يرفض بديناً – يجلس عليه –

بان ،

يكسر نفسه ! " (19)

وقد تمثل قصيدة الومضة ادانة صريحة ضد الحرب والقتل والعنف :

" حتى بين رصاصات الجنود

رصاصات محظوظة

تلك التي تخطئ اهدافها

ورصاصات تعيسة: تلك التي ترتكب

أمجاد الحروب " (20)

فبدلاً من " حماقات الحروب " او " بشاعات الحروب " يتحدث الشاعر بسخرية عن " امجاد الحروب " .

وفي قصيدة " اجزاء المرأة "— وهي قصيدة ومضة ايضاً نجد ما يمكن ان يسمى بقصيدة المرايا التي ستفتح لاحقاً في ديوانه اللاحق :

" فرحي قليل في المرايا

ولاني احببته

كسرت مراتي

ليكثر في الشظايا " (21)

ومع ان صورة تكسير المرايا لتحقيق مزيد من التكنين و التناسل الصوري في الشظايا متواترة في الكثير من قصائد الحدائة ، الا ان الصورة هنا مختلفة ولها فرادتها ، لانها تنطوي على سخرية كامنة. وهذه القصيدة تمهد لقصيدة لاحقة طويلة من قصائد المرايا هي قصيدة " سفر المرايا " من ديوانه " ما لا يشبه الاشياء " (2005) حيث " في المرايا / ارى كل شي سواي " (22)، وسوف نعود اليها لاحقاً في موطنها .

لكن ما يسترعي انتباه الناقد في هذا الديوان ميل الشاعر لكتابة قصائد سيناريو كما هو الحال في قصيدة " سيناريو موت جندي " (23) و " مساء داخلي — قصيدة سيناريو " (24) فضلاً عن توظيف بنية السيناريو في العديد من قصائد الشاعر المطولة في ديوانه " ما لا يشبه الاشياء " ، وبشكل خاص في القصيدة الاولى " ستعود الريشة للطائر " وغيرها .

ففي قصيدة " سيناريو موت جندي " مثلاً ، والتي سبق لي وان كتبت عنها في التسعينات دراسة ضمنيتها كتابي النقدي " شعر الحداثة : من بنية التماسك الى فضاء التشظي " حللت فيها تمفصلات قصيدة السيناريو هذه ، واشرت الى انها تمثل نزعة للاقتراب من تقنيات اللغة السينمائية ، وبشكل خاص في العناية بالصورة البصرية وعمليات التوليف والقطع والمونتاج وتجاور المشاهد ، والاهتمام بتنمية المستويات السردية والحوارية والمشهدية داخل الخطاب الشعري (26) . ومن الواضح ان العنوان عتبه نصية كاشفة ودالة، فالشاعر كاظم الحجاج لم ينكر انتماء قصيدته الى فن السيناريو بنويماً ، كما ان القصيدة بنيت اساساً من مجموعة من المشاهد واللقطات البصرية والدرامية التي يربطها سياق سردي وتتابع زمني محدد ، كما ان الشاعر وظف بعض المصطلحات التقنية الخاصة بفن السيناريو منها : لقطة اولى ، قطع سريع ، مزج ، اغنية ، لاقطة ، النهاية ، فضلاً عن عنوان القصيدة ذاته . وتعتمد القصيدة ، الى حد كبير على بنية التجاور في المشاهد المتباعدة حيث ينتقل الشاعر في لقطة خارجية اولى " الاستهلالية " من مشهد من مشاهد الحرب لخوذة خلفتها هزيمة جيش الغزاة الى لقطة داخلية لام الجندي في مطبخها :

" في مطبخها تتشاءم ام الجندي الغائب

من كرسي فارغ

واناء دون طعام . " (27)

وبعد تناوب مدروس للقطات خارجية واخرى داخلية ، يختتم الشاعر قصيدته بثيمة مضادة للحرب تنتمي الى رؤيا انسانية شاملة بشكل تعليق commentary صوتي overvoice يختتم سيناريو القصيدة ، يذكرنا بصوت الكورس في الدراما الاغريقية ، ، او في المسرح البرينجتي :

" صوت مع كلمة (النهاية)

ما يدعى نصراً

في كل حروب التاريخ

لا يعدل نصر الام

تحقق في المولود . الخارج توأ " (28)

وفي قصيدة الشاعر الثانية " مساء داخلي قصيدة سيناريو " يعتمد الشاعر كلياً على بنية اللقطة السينمائية الصامتة التي تشبهه ، الى حد كبير اللقطة الساكنة still life في الفن التشكيلي . وتنظم الساعة كرونولوجياً - مثل ساعة جيمز جويس في رواية يوليسيس - حركة الاحداث والمشاهد واللقطات ، حيث تشير الساعة ، بوصفها شاهداً ومنظماً للسرد ، الى الواحدة ليلاً :

" ساعة في الجدار

تشير الى الواحدة

وبعض الزمان " (29)

ثم تتوالى اللقطات التي تبلغ ثلاث عشرة لقطة لتنتهي عند الثانية وخمس دقائق :

"العقارب تنأى عن الثانية

وخمس دقائق .. فوق الكتاب . " (30)

وخلال هذا الزمان المحدد بساعة واحدة نراقب من خلال عين الساعة موت مثقف امام زجاجة خمر وتفاحة وكتاب واحزان صامتة ، ربما كلون من الاحتجاج على غياب العدالة في الحياة :

" زجاجة خمر على حافة المائدة

قدح يمتلئ نصفه بالنيبذ

وتفاحاً - نصف تفاحة -

وكتاب " (31)

ومن خلال عملية التلاحق لهذه اللقطات الكولاجية البصرية تتشكل في ذهن المتلقي بنية دلالية كاملة ، يسهم فيها بفاعلية في انتاج المعنى بعيداً عن الاسراف اللفظي والمجازي والاطناب .

وتغلب على القصيدة بنية الجملة الاسمية ، الا في استثناءات محدودة ، تقترن بفاعلية انسانية ، وذلك لتعميق الاحساس بحالة السكون – ولخلق بنية مشهدية وبصرية ثابتة تتسم بالموضوعية وتقصي كل ماهو ذاتي او غنائي .

وينطوي ديوان " غزالة الصبا " على تنوعات شعرية مهمة اخرى منها القصيدة الحوارية، وقصيدة السرد ، وقصيدة الذاكرة وظهور ملامح قصيدة المرايا ، والاشتغال على لعبة الانزياح المكاني للتمويه السياسي. في قصيدة " لقاء اذاعي مع العريف المتقاعد خطاب "(32) بنية حوارية تتحكم في حركة الحدث وتمفصلاته ، وهي أشبه ما تكون بسيناريو اذاعي صوتي يقيم حواراً افتراضياً مع عريف متقاعد شارك في الحرب مرغماً وعاد ليزرع.. والحوارية مليئة بالسخرية الناعمة ، والجريئة سياسياً ، ويكشف العريف المتقاعد خطاب كراهيته للحرب :

" أدخلت الحرب لاجل ال ...؟

انا لم ادخل

دخلت فيّ الحرب ..

هل تفهم ما اعني ؟ " (33)

وعندما يذكر العريف المتقاعد خطاب بان المذبة لم تذكر اسمه للناس، تجيب المذبة

ساخرة بان لا يذكره لان جهاز الاذاعة حساس :

" بنيتي

ماذا ؟

لم اذكر اسمي للناس !

لا تذكره

فجهاز اذاعتنا حساس. (34)

بهذه الشجاعة كان كاظم الحجاج أميناً على قول الحقيقة وادانة حروب الطاغية ، وهي شجاعة اخلاقية تحسب له . وهو القائل ايضا ، وفي تسعينات القرن الماضي في قصيدة " ومضة قصيرة هي " امجاد " والتي سبقت الاشارة لها:

" حتى بين رصاصات الجنود

رصاصات محظوظة :

تلك التي تخطى اهدافها

ورصاصات تعيسة :

تلك التي ترتكب ..

امجاد الحروب " (35)

في قصيدة " عبور غزة " نجد قصيدة شخصية تعتمد السرد اساسا وتقدم شخصية بطولية هي شخصية سليمان الحلبي الذي قتل القائد الفرنسي كليبر قائد حملة نابليون على مصر . وبناء القصيدة يذكرنا بأسلوب شاع في الشعر العربي في السبعينات قدم نماذج منه الشاعر ادونيس ، ونماذج اخرى قدمها عدد كبير من الشعراء العرب والعراقيين ومنهم سعدي يوسف :

" غزة البدء

لا ينتهي عندها البحر

لكنها تبتدى من جميع النهايات " (36)

في " غزاة الصبا " قصائد حنين الى ماضي البصرة الذي تعرض للتآكل والتشويه ، وهي تنضح بحب عميق لكل تفاصيل الحياة اليومية في مدينته التي يحاول الشاعر استحضارها عن طريق الذاكرة خالقاً مراثاة شفافة وحزينة لافول الجمال والنقاء والبساطة :

" يازمان الشناشيل دار الزمان

دارنا لم تعد دارنا " (37)

ويعمد الشاعر وهو يستنجد بذاكرته المثقوبة التي لم تعد تسعفه الى توظيف عبارة " ويح

ذاكرتي " وهو يعنى على ذاكرته خذلانه :

" ويح ذاكرتي !

أذكر عين (الغزاة)

كانت تعلق قمصان اخوانها .. " (38)

والغزلة هنا كناية عن حبيبة الصبا وقصة حي رومانسي عذري:

" ويح هذا الزمان !

.. وكبرنا - انا والغزاة - لكننا

ما نقلنا محبتنا للكلام

واصابنا لم تلامس اصابنا .. بالسلام " (39).

وقصيدة " حكاية العبد آدم وعين الغزال " التي جنسها الشاعر بوصفها " قصة شعرية "

تعتمد بنية مركبة خاصة ، ففيها استهلال شبه نثري يمهد للقصيدة :

" يروي زنوج امريكا هذه الطرفة :

اراد زنجي دخول الجنة ، فوقفه بابها القديس بطرس قائلاً :

"نحن في العادة لا نسمح للملونين بالدخول الى هنا، ما لم يكونوا متميزين في حياتهم ،

فهل كنت متميزاً في حياتك بشئ يابني ؟ " (40)

ثم ينتقل الشاعر من خلال بنية قصيدة نثر مركبة الى بناء سلسلة من المشاهد الدرامية

والسرديّة التي تتحدث عن بطل القصيدة الزنجي الامريكي آدم الذي اراد ان يدخل الجنة ،

فيعمد الشاعر الى كتابة سفر التكوين السري لآدم الافريقي ومعاناته :

"شمس افريقيا ..

منذ بدء الخلق كانت تهى آدم افريقيا

الى لونه الداكن المستكين " (41)

ويقدم الشاعر خلال ذلك تعليقات comments عن معنى الزوج ويكشف آدم الزنجي عن انسانيته وحبه لعين الغزال – التي يعشقها دائما الشاعر كاظم الحجاج ايضاً ، ويجسر عمله ، خادماً ، عند ما يرفض طلب سيدة البيت ان يذبح غزلاً :

" بعدما طرد القصر خادمه آدم المتمرد ...

للعلم : آدم همّ بذبح الغزال

ولكن سكينه ارتعشت ، صار مقبضها بارداً .. " (42)

وبدلاً من ذبح الغزال ، قص آدم حبلها واطلقها تماماً ، كما سبق للشاعر وان قدم مشاهد مماثلة في الكثير من قصائده السابقة . ونلاحق تجارب آدم الزنجي في امريكا في الجيش والعمل . ويلجأ الشاعر الى لعبة سردية طريفة تتمثل في ايقاف السرد الشعري ، وتعليقه مؤقتاً من باب الاستدراك لكي يستكمل بعض التفاصيل هنا وهناك . وقد شاء الشاعر ان يضع استدراكه هذا في الطبعة الاولى للديوان (43) داخل مستطيل وهو علامة طباعية للتمييز ، وابقى على طبيعته النثرية :

" سنؤجل قصة آدم في الحرب الاولى ، حتى نستكمل بعض التفاصيل هنا وهناك ، او بعض النقص حتى نتلافى شك النقاد بصدق النص " (44)

ويختتم الشاعر قصيدته بمزاوجة اخرى ، نثرية وسردية ، تحت عنوان " اقتباس اخير " ينطوي على التماس من آدم للقديس بطرس بقبول زوجته البيضاء بالسكن مع زوجها في حيه الاسود :

" اقتباس اخير

يزعم السود الامريكيون ان آدم بعدما ضمن بوابتين تقريباً لدخول الجنة ، ظل يحاول اقتناع القديس بطرس .. " (45)

ويعمد الشاعر في قصيدة " من الواح الشاعر السومري (انا هو) الى بناء قصيدة قناع يزواج فيها بين قناع تاريخي افتراضي لشخصية " انا هو " وقناع الشاعر الحديث نفسه، اوذاته الثانية، ومن خلال المباعدة وترك مسافة تاريخية توهم المتلقي بانه يقرأ نصاً من احد الالواح السومرية ، حيث يشير النص الى وجود " خرم هنا" في احد المواضع . ويمكن ان نعد القصيدة من جانب آخر لعبة من لعب التمويه والمراوغة ، وتحديدأ من خلال تحقيق التغريب المكاني والزمني ، لان صوت الشاعر الحديث قوي وحاضر، ومؤثر ايضاً :

" لاني نحيل ،

لم اكلف الرّب طينا ليخلقني !

صاح بي : انا هو

ففتحت عيوني

ايما وطن تشتهي ؟ قال

قلت : الجنوب " (46)

وتكشف لنا القصيدة عن صفحات من سفر تكوين مدينة الشاعر البصرة .

وتحضر خلال ذلك سيده الحانة السومرية في ملحمة كلكامش :

" ياصاحبة الحانة ..

انكيدو . مات

فلنرفع في صحته

نخب الغائب " (47)

وتنطوي القصيدة على قصة حب بين الفتى " انا هو " و الطفلة " ها هي " :

" همسوا ان شفاه الطفلة (ها هي)

تبدو اكبر من كل شفاه الاطفال !

قال انا هو : سنقارن بين الشفتين ! " (48)

ويتحرك النص زمنياً بين الماضي وبدء التكوين وبين الحاضر والطائرات التي كانت تحوم،
افتراضياً، فوق الاهوار / منذ خمسة الاف سنة .

في طبعة الديوان الاولى يشكل المقطع الاخير " في قاموس اناهو " جزءاً مكماً وعضوياً
من القصيدة ، لكن الشاعر شاء في " الاعمال الشعرية " ان يمنحه استقلالاً في قصيدة
لاحقة، ويبدو لي ان الخيار الاول كان اكثر ملاءمة ومقبولية :

" وعرف (اناهو) اخيراً ن كلمة الرب :

تبصرٌ تعني : كن بصرياً " (49)

قصيدة كاظم الحجاج هذه مشبعة بحس ميثولوجي ، لكنها تمد جذورها في طين البصرة
وواقعها اليومي بكل تفاصيله ومرئياته ورموزه .

ويشكل ديوان " ما لا يشبه الاشياء (50) الصادر عام 2005 نقلة فنية مهمة في تجربة
الشاعر، حيث نجد خمس قصائد مطولة، وغياب لقصيدة الومضة القصيرة . معظم هذه
القصائد تعتمد بنية مركبة ، متعددة المستويات والطبقات ، وخاصة في القصائد الثلاث
الاولى . والقصيدة الاولى " ستعود الريشة للطائر ومريم لنا " هي اكثر قصائد الديوان
تركيبيةً وتنوعاً ، ويعود تاريخ كتابتها الى عام 1998 .

في هذه القصيدة، ذات الطابع التجريبي، ثمة تناوب بين عدد من المشاهد والتابلوهات
والحبكات السردية التي تتعرض للمقطع والمونتاج في حركة تفتقد المسار الخطي المتصاعد لبناء
الحدث والزمن ، حيث يتوقف الشاعر ليقدم لقطة ثانية وثالثة ورابعة ، ويعود ثانية وثالثة
الى تطوير ومواصلة حركة هذه الحبكات بطريقة مركبة تستدعي وجود قارئ من نوع
خاص قادر على ربط وتاويل، وبالتالي استنطاق القصيدة بوصفها كلاً مركباً مبنياً من
نوياتٍ وتمفصلات متنوعة .

تنهض هذه القصيدة على لعبة شعرية تجريبية و تركيبية معقدة تلعب فيها عناصر المونتاج
والقطع والكولاج وزوايا الكاميرا وتحميد حركة الزمن دوراً مهماً في بناء هذا السيناريو

الشعري الذي لا يعتمد الى النمو الخطي العضوي ، بل يلجأ الى لعبة التناوب والتجاور والقفز على الامكنة والازمنة لخلق وتحريك هذه التوليفة الشعرية المركبة .

القصيدة التي تتشكل من اربعة مقاطع شعرية معنونة تكشف عن تمفصلات اكثر تفرعاً وتنوعاً من خلال ملاحقة حركة عدد من الحبكات الفرعية المكونة منها حبكة العجوز الافغاني، وحبكة اختراع القلم ، وحبكة مريم ، وحبكة الكاتب المولع بالكتابة ، وحبكة الصياد ، وحبكة جلد الغزال واخيراً حبكة الشاعر .

تبدأ القصيدة في مقطعها الاول الموسوم " خارج الحدود ، داخل المتن " عن مشهد العجوز الافغاني الذي ترك زوجته متقدمة في المسير ، مما اثار تكهنات عديدة لرجال الصحافة الغربية الذين يعلمون انه لايجوز للمرأة المسلمة ان تتقدم الرجل في السير . والقصيدة بكاملها تنتمي بشكل واضح الى قصيدة النثر ، مع ميل لتوظيف لغة سردية وحكاية قريبة من روح النثر والتقرير الصحفي :

" رصد عابرون يوميون مشهد العجوز الافغاني

الذي كان يخرج من حقله الى سوق القرية ، تاركاً

زوجته تتقدمه في المسير .. " (51)

ونكتشف وجود سخرية خفية في تقديم هذه الحبكة، يمكن للقاري ان يدركها بسهولة. والشاعر لا يلاحق هذه الحبكة خطياً ، بل يقطعها مونطاجياً الى مجموعة من المشاهد واللقطات القصيرة المتلاحقة، التي ينطوى عليها المقطع الثاني من القصيدة والمعنون " رؤوس اقلام حول نظرية اختراع الفلم الاول وتزييف الحقائق به " : طير يمتحن الريح ، جلد غزال يجف تحت الشمس ، رجل مغرم بالكتابة ، صياد يشحد سهماً ، شاعر لم يتلق الكتابة عن معلمه ، وصحفي يعلب الحرب في الكاميرا . ويختتم المقطع بمشهد اطول للطفلة العراقية مريم ذات الاربع سنين المصابة بسرطان الدم . وفي المقطع الثالث الموسوم " رؤوس ليست لأحد من الاقلام " - وفي " رؤوس اقلام " يحشد الشاعر من خلال المونتاغ والتنضيد مجموعة من المشاهد التي تطور حركة الفعل الشعري والدرامي في المشاهد الاولى ، حيث السهم على

وشك الانطلاق، والطير الذي يغرف الهواء بمجذافيه، واصابع الرجل المغرم بالكتابة، وصحفي الـ cnn وصورة مقربة لمريم . ومن الطريف ان يشير الشاعر في اللقطة الاخيرة الى ان " العجوز الافغاني لا يعنيننا الان " مرحلاً بذلك حركة هذا المشهد الى المستقبل . ويعمد الشاعر الى اقامة تناص قرآني من خلال توظيف عبارة " نون والقلم " في مستهل المقطع الثاني يعيد ادراجه في المقطع الثالث . ومثل حركة بطيئة ، يتحرك المشهد ثانية، حيث اطلق الصياد سهمه، وحيث صحفي الـ cnn يحاور مريم على قص شعرها . وفجأة يتصاعد المشهد الشعري بلقطة دموية عندما اصاب سهم الصياد الطائر ففلتت من الطائر ريشة :

" ترنحت من السماء ريشة كبيرة
من الطائر القليل . " (52)

ثم تتابع القصيدة عملية " اختراع " هذا الفلم الدموي، من قبل الكاتب المغرم بالكتابة من الريشة المدماة، بدم الطائر القليل، والذي راح يمررها على جلد الغزال القليل ايضاً ، معلناً مبتدأ الكتابة وآدمها ، ويظل الشاعر وحده يراقب ويتأمل ويجبس انفاسه ويتساءل بلوعة :

" ناح الشاعر قصيدته الثانية :
هل الطيور رسائلنا إلى السماء ؟
ام رسائل السماء اليها " (53)

ويعود مشهد العجوز الافغاني من خلال صحفي الـ cnn الذي يعتقد ان العجوز ليس مسلماً بكل تأكيد ، كما تظل صورة مريم وهي في الطائرة " تتامل متشككة خجلى " ، ثم يمسك الكاتب المغرم بالكتابة بريشة الطائر المدماة وكأنه يتباهى باختراع هذا القلم الدموي، ثم يستعير الصحفي ريشة الطائر المدماة ليكتب بها تقريره الصحفي وليكون هو وصحافته شريكاً في جريمة اختراع هذا القلم الدموي .

وفي المقطع الرابع والآخر " فلاش باك " يقوم الشاعر بعملية تجميع وتحريك لجميع المشاهد المحمّدة، نحو نقطة النهاية ، ويعود بنا أولاً، لا ستحضر صورة كاظم حجاج آخر عام 1975 ، ربما استحضرته لقطة الطائرة التي تقل مريم، وليكون هنا هو الشاعر والشاهد الذي يَحْتَم القصيد. بمقطع شعري مؤثر ، يعيد فيه الحياة التي كل الأشياء القتيلة المدماة ، الطائر القليل ، وجلد الغزال ، وشعر مريم ، كما يعيد الى الحياة الى كل الاطفال الشهداء ، كما يعيد الحياة الى الشهداء الكبار كي يهزوا ارجيح ابنائهم :

" ساضع بالشعر ما سحة للمصائر

امسح السرطان عن دم مريم ..

واعيد لها شعرها .

واصف الارجيح للشهداء الصغار . " (54)

تمثل هذه المهارة بنى الشاعر قصيدته التجريبية المتميزة هذه ، ممهدا الطريق امام قصيدة " تعال الى حانتي " التي يستلهم فيها ملحمة جلجامش ويقدم فيها خطاباً افتراضياً موجهاً من نسون سيدة الحانة الى جلجامش والى كل حاكم تعلمه كيف يحكم ابناء شعبه بالعدل والاحسان . ولكي يوحي الشاعر بالمباعدة ، ولكسر للايهام فهو يضع هامشاً تحت العنوان يقول " مالم يترجمه طه باقر من اللوح العاشر " :

"تعال الى حانتي يا ولدي !

ومنها تتعلم حكمة الملوك مع الرعايا ! " (55)

وتنطوي القصيدة على مجموعة من الرسائل الانسانية التي تدعو الى العدالة الاجتماعية ، وترفض الظلم الذي يسلطه الملوك والحكام ورجال الدين آنذاك حيث تدعو سيدة الحانة جلجامش الى ان يقيم جنته وخلوده في مدينته : اوروك

" لا تبرح اوروك !

فلن تحتاج الى اوتو - نبشتم القصي

فعشبة خلودك التي اليها تسعى ،
نابتة هنا ، في بستاتين اوروك .
وتحت اسوارها تنطرح جنث الاجداد ،
خالدة في الدود" (56)

وحاول الشاعر ان يحاكي اللغة الشعرية التي كتبت بها ملحمة جلجامش ، لكنه أقحم بين ثناياها inserts مجموعة من النصوص، حديثة لا علاقة لها بالجو الميثولوجي الافتراضي، وهي اربعة نصوص شاء ان يضعها في طبعة الديوان الاولى " ما لا يشبه الاشياء " ، عام 2005 داخل اطارات طباعة ، استبدلها في مجموعته الشعرية الكاملة عام 2017 بعبارات تنصيص طباعي ، وهي يكمن ان تمثل عتبات نصية تضيء النص وتغنيه .

ويخلق لنا الشاعر في ديوانه هذا قصيدة مرايا متميزة وغنية بالرموز والدلالات والاحالات السيميائية هي قصيدة " سفر المرايا " .
ومن الجدير بالذكر ان الشاعر سبق وان نشر في ديوانه السابق " غزالة الصبا " قصيدة مرايا قصيرة هي قصيدة " اجزاء المرأة " ربما كانت تمهد للقصيدة المطولة وهي في الحقيقة قصيدة ومضة قصيرة لكنها مكتنزة ، تتمحور حول ثيمة تشظي المرأة التي تناولها العديد من الشعراء ايضاً لكنها اكتسبت هنا قيمة جديدة :

" فرحي قليل في المرايا

ولاني احببته

كسرت مرآتي

ليكثر في الشظايا " (57)

وقصيدة " سفر المرايا " المطولة حافلة بمواقف فلسفية وفكرية لا تخلو من السخرية والمفارقة :

" في المرايا :

ارى أي شئ سواي ! فانا - مذ ولدت - أفتشش عن جسد
قد يليق بروحي . " (58)

ولذا فان الشاعر يسترجع سيرة حياته بحثاً عت الهوية والتطابق بين الاصل وصورته في
المرآة ، لكنه يكتشف الزيف ، حتى في المرايا :

" وأنا لا ابالغ والله

حتى المرايا هناك

تزيف وجهك انت

ففي الصباح تحلق لحية غيرك

وتمشط شعر سواك " (59)

وتذكرنا قصيدة كاظم الحجاج هذه بعشرات من قصائد المرايا في الشعر العالمي
والعربي، ربما اشهرها في الشعر الانكليزي قصيدة " المرآة " Mirror للشاعرة البريطانية
سليفيا بلاث ، التي نالت الكثير من القريظ والتقييم. وهناك في الشعر العربي قصائد المرايا
عند ادونيس التي خصها بديوان كامل هو " المسرح والمرايا" (60) الصادر عام 1968 عن
دار الآداب في بيروت والتي تنبه اليها الناقد احسان عباس في كتابه " اتجاهات الشعر العربي
المعاصر " عام 1978 (61) ، لكن مرايا كاظم الحجاج مختلة وكاذبة وتسرق الوجوه او
تزيفها ، ربما لتخلق واقعا افتراضياً بديلاً عن التماثل والمطابقة والاستنساخ ، ولذا فهي تحفل
بشعرية مغيبة، ربما هي شعرية المحو والغياب، وما هو مقموع ومصادر ومهمش - وقد
تشجعنا قصيدة كاظم الحجاج هذه الى عودة لاحقة للحديث عن شعرية قصيدة المرايا في
الشعر الحديث بصورة عامة ، والشعر العربي الحديث بصورة خاصة.

وربما يمثل ديوان الشاعر الاخير " جدارية النهرين " قمة النضج الشعري للشاعر ، لانه
انطوى على كل التنوعات والاساليب التي سبق له وان حاربها طيلة ما يقرب من النصف
قرن . اذ نجد عناية خاصة باستنطاق المكان ومكوناته وتضاريسه ، وبشكل خاص المكان

البصري الذي ينشق عفويًا في جل كتاباته الشعرية ، وفي كتابات جميع شعراء البصرة ، ولكن الشاعر يكشف عن اعلاء للمكان العراقي أيضاً، وخاصة في قصيدة " جدارية النهرين " التي يحمل الديوان اسمها. كما نجد عودة الى كتابة قصيدة الومضة الشعرية التي جربها في ديوانه " غزالة الصبا ". وتميز الديوان بهيمنة قصيدة النثر وتبلور لون من الخطاب الحجاجي الشعري الذي يحاول فيه تأطير القضية الشعرية منطقياً واحياناً تاريخياً ، في خطاب موجه من " انا "الشاعر الى " آخر " واقعي او افتراضي ،من خلال تشكل بنيات حوارية مدونة او مضمرة ، وبما يكسب قصائد الشاعر حيوية وتأثيراً وقرباً من المتلقي ومقدرة على الاقتناع .

كما عاد الشاعر الى لعبة شعرية تتمثل في تغريب المكان ، وترحيله ،ربما لاسباب سياسية وجمالية ، من اصوله المحلية (العراقية) الى فضاءات تاريخية متخيلة من خلال خلق دراما شعرية ، كما نجد ذلك في قصيدة : " قصة فقدان ابرة خياطة " ⁽⁶¹⁾ والمكتوبة عام 1992 ، أي في زمن الدكتاتورية . ويعترف الشاعر بان الاسماء مستعارة من ماركيز .

الشاعر كاظم الحجاج من الشعراء القلائل الذين يأنس إليهم القاري والمتلقي ،فهو شاعر مكر وخفيف الظل ويخفي دائماً اسراره ماوراء الكلمات، لانه يبطن اكثر مما يظهر،وهويوظف خصيصة المكر الهادئ التي تلقاها من معلمه الاول الجاحظ ،لكنه اتكأ اساساً كما أرى، على لعبة الكلمات المتقاطعة والتلميحات الخفية التي يضمها شاعر " الحسجة" الشعبي في توظيفه للمسكوت عنه اجتماعياً وعرفياً ودينياً تحت قناع المظهر السطحي والخارجي لنسيج اللغة الشعرية المرئي.

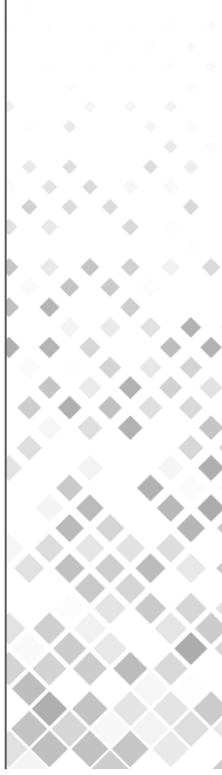
الهوامش :

- (1) الحجاج ، كاظم (2017) " الاعمال الشعرية " ، دار سطور للنشر ، بغداد.
- (2) الزبيدي ، احمد مهدي (2016) حوار مع الشاعر كاظم الحجاج ، مجلة " الاديب العراقي " بغداد ، العدد (13) ، ص 108.

- (3) ثامر ، فاضل /، (2017) موفق محمد شاعر الكوميديا السوداء "مجميعة الثقافة الجديدة ، بغداد ، 2017 ، والمنشور في كتابنا هذا .
- (4) ايكو ، اميركو (1998) " اسم الوردة " ترجمة احمد الصمعي ، دار أويا ، طرابلس ، ليبيا ، ص 510 – 511.
- (5) ضو ، سليم (2017) المحاكاة الساخرة في شعر امل دنقل ، موقع انفاص ، على الشبكة بتاريخ 2017/6/26.
- (6) دنقل ، امل (2012) " الاعمال الكاملة ط ، دار الشرق ، القاهرة (ط 2) ص 116.
- (7) الحجاج ، كاظم (2017) " الاعمال الشعرية " ، ص 69.
- (8) المصدر السابق ، ص 162.
- (9) المصدر السابق ، ص 283.
- (10) المصدر السابق ، ص 293.
- (11) المصدر السابق ، ص 150.
- (12) المصدر السابق ، ص 209.
- (13) المصدر السابق ، ص 210.
- (14) المصدر السابق ، ص 42.
- (15) المصدر السابق ، ص 15.
- (16) الحجاج ، كاظم (1999) " غزاة الصبا " دار الينايع للنشر " ص 177.
- (17) الحجاج ، كاظم " (2017) " تىعمال الشعرية " ص 177.
- (18) المصدر السابق ، ص 51.
- (19) المصدر السابق ، ص 16.
- (20) المصدر السابق ، ص 18.
- (21) المصدر السابق ، ص 29.
- (22) المصدر السابق ، ص 123.
- (23) المصدر السابق ، ص 30.
- (24) المصدر السابق ، ص 45.
- (25) ثامر ، فاضل (2012) " شعر الحدائة من بنية التماسك الى فضاء التشطي " دار المدى ، بغداد ، دمشق ، ص 30.
- (26) المصدر السابق ، ص 217

- (27) الحجاج ، كاظم (2017) ، " الاعمال الشعرية " ، ص 30.
- (28) المصدر السابق ، ص 36.
- (29) المصدر السابق ، ص 45.
- (30) المصدر السابق ، ص 46.
- (31) المصدر السابق ، ص 45.
- (32) المصدر السابق ، ص 59.
- (33) المصدر السابق ، ص 61.
- (34) المصدر السابق ، ص 66.
- (35) المصدر السابق ، ص 12.
- (36) المصدر السابق ، ص 35.
- (37) المصدر السابق ، ص 67.
- (38) المصدر السابق ، ص 70.
- (39) المصدر السابق ، ص 71.
- (40) المصدر السابق ، ص 81.
- (41) المصدر السابق ، ص 83.
- (42) المصدر السابق ، ص 87.
- (43) المصدر السابق ، ص 90.
- (44) المصدر السابق ، ص 193.
- (45) المصدر السابق ، ص 72.
- (46) المصدر السابق ، ص 75.
- (47) المصدر السابق ، ص 76.
- (48) المصدر السابق ، ص 79.
- (49) الحجاج ، كاظم (2005) " ما لا يشبه الاشياء " دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
- (50) الحجاج ، كاظم (2017) ، " الاعمال الشعرية " ص 91.
- (51) المصدر السابق ، ص 97.
- (52) المصدر السابق ، ص 98.
- (53) المصدر السابق ، ص 105.
- (54) المصدر السابق ، ص 119.

- (55) المصدر السابق ، ص 110 .
- (56) المصدر السابق ، ص 61 .
- (57) المصدر السابق ، ص 123 .
- (58) المصدر السابق ، ص 129 .
- (59) ادونيس (1968) " المسرح والمرايا " ، دار الاداب " بيروت
- (60) عباس ، احسان ، (1978) " اتجاهات الشعر العربي المعاصر " ، عالم المعرفة ، الكويت ، ص 160 .
- (61) الحجاج ، كاظم ، " الاعمال الشعرية " ص 211 .



**شاعر الكوميديا السوداء ومدون الفجيرة
(موفق محمد)**



تمثل تجربة الشاعر موفق محمد الشعريه تحدياً يواجه الناقد ،الذي يحاول ان يدخل الى دهاليز تجربته الشعريه العريضة، التي تمتد الى اكثر من نصف قرن منذ ان لفت اليه الانظار بقصيدته المثيرة "الكوميديا العراقيه"، التي نشرها في مجلة "الكلمه" في مطلع السبعينيات، فضلاً عن قصائده التي بدأ بنشرها منذ منتصف الستينات.

فالناقد لا يستطيع ان يدرج تجربة هذا الشاعر تحت اي من المسميات او المصطلحات او الاجيال الشعريه، فهو عصي على التجييل والتنميط داخل مصطلح محدد ، او مفهوم او مجموعة شعرية ،حتى يمكن القول انه نسيج وحده. وبعض النقاد الذين يحتمون الى منهجيات وتنميطات وخطاطات معينه قد يرفضون هذه تجربه جملة وتفصيلاً. فشعره توليفة كولاجية معقدة من اساليب شعرية ونثرية وفنون ادبية وتعبيرية متنافرة الى حد كبير. فشعره ينطوي على نماذج من الشعر العمودي الموزون والذي يحفل بالموسيقى الشعريه حد التطريب ، كما ان شعره يكشف في الغالب عن استثمار واضح لقصيدة الشعر الحر ، او قصيدة التفعيلة ، بل ويجد الناقد مقاطع غير قليلة من قصيدة النثر تطل هنا وهناك . وفضلاً عن ذلك يوظف الشاعر مجموعة من الاشكال غيرالشعريه مثل فن الخطابة ،

وحكايات الحكواتي الشعبي ، وسجل الامثال الفصحى والعامية ، ويبدو في الكثير من الاحيان وهو يتقمص إهاب الشاعر الشعبي والمعني والممثل المسرحي والمحرض الثوري في مسرح الفرجة . لذا تصعب على الناقد مسألة تجنيس تجربة هذا الشاعر من خلال المحسات النقدية المعروفة ، التقليديه منها او الحدائيه على السواء . ويجد هذا الناقد نفسه امام خيارين اما ان يلقي بالقلم جانياً ، او يبحث عن محسات نقديه بديله قادره على استيعاب هذا الفيض المتدفق المتناقض الذي تتفجر به قصائد هذا الشاعر، الذي اتخذ من المنبر الشعري اداة للتأثير والتواصل مع الآخر . ويمكن القول ان المسطرة النقدية مهما كان نوعها لاتنفع مع هذه التجربة الشعريه الاشكالية.

ومن اجل تأطير تجربة الشاعر موفق محمد ، علينا ان نلاحظ ان الشاعر حوّل تجربته الشعريه الى اداة اجتماعية وسياسية للنضال الاجتماعي وللتغيير ، وانه لم يكن منساقاً وراء الدعوات الجماليه والشكلانيه ،التي كانت بحجة الحفاظ على نقاء الخطاب الشعري ، تضع جداراً عالياً بين الهم الاجتماعي والشعر، لانتاج شعر جمالي خالص ، ومحامد في علاقته بالسياقات الاجتماعيه والتاريخيه التي أطرت نتاجه وتشكله . ومن باب الاستدراك ، ليس معنى هذا ان الشاعر كان معنياً بالتحريض الاجتماعي والسياسي فقط ، وانه كان يطلق مجموعة من الشعارات الثورية التحريضية خارج اطار تجربه الفنيه والابداعية . فتجربته تحفل بالشعر الحقيقي وبالصور الشعريه والانزياحات والصيغات الفنيه الجديدة والمستحدثه . انه بصراحه ليس مثل الشاعر (احمد مطر) الذي يتعمد ان يطلق ما يسميه ب " اللافئات " الشعريه السياسية ، وهو ايضاً ليس مثل بعض الشعراء الشعبيين الذين يوغلون احياناً، في المباشرة والوضوح لتحقيق اعلى درجه ممكنة من درجات التحريض والتأثير في المتلقي . وبكلمه واحده موفق محمد صاحب قضية اجتماعية وسياسية وكونية كبرى اراد ان يعبر عنها، وحياناً بقصدية ، من خلال تجربته الشعريه، وكأنه ، بوصفه مدوناً، في مدونته الشعريه الخاصّة يتحدث الى الآخر ، عن اوجاعه و اوجاع ابناء شعبه ومجتمعه. لذا يظل الآخر/ المتلقي ،الحاضر هدفه الاول ، لكن ذلك لايمنع من ان يحمل خطابه الشعري رسائل

مماثلة، ربما اقل تأثيراً للقارئ الذي يتلقى قصائده من خلال الكتابة، وربما يفسر سر هذا المزاج النفسي للشاعر وصعود النبرة المهجائية الصارخة الممزوجة بأحاساس عميق بالسخرية المريرة، والتي تنثال عفويًا أحياناً بشكل شتائم للمؤسسة السياسية والاجتماعية، ولفتاوي فقهاء الظلام والعنف من ممثلي "الاسلام السياسي" المتطرف، عرابي الارهاب والتكفير والعنف، مثلما فعل في قصيدته " من راي منكم عراقياً" او قصيدته "الى المتأسلمين". كما تمثل قصائده رفضاً لكل مظاهر التوحش والقبح التي يجسدها النظام المقبور وكل انظمة القمع. ربما تمنحنا الدراسات الثقافية ومنطلقات المفكر الايطالي غرامشي بعض التبرير لمثل هذه التجربة، خاصة في رفضها الاعتراف بوجود أدب عال وآخر واطى، أدب شفاهي وآخر كتابي، فكل نتاج الثقافه الانسانيه متساو بدءاً من اعلى قصيدة حدثية أو افخم سمفونية، الى موسيقى البوب والجاز والمسلسلات التلفزيونية الشعبيه. كما قد يسعفنا حديثاً قرار لجنة جائزة نوبل للاداب عام 2016 لشاعر ومغن امريكي شعبي هو بوب ديلان، ربما اعترافاً بهذا الوجه المهمل المنسي في الثقافه الانسانيه، الذي ازاحتته جانباً لقرون طويلة ثقافة النخبة الانيقة.

ولكن كيف استطاع موفق محمد ان يحقق هذه القدره على اختراق الحواجز والتابوات والاعراف الشعريه الاجتماعيه بهذه الخلطه الشعريه العجيبة، ويؤسس شعريته الخاصة، وان يصل بهذه السهولة الى قلوب الآلاف من المتلقين والقراء على السواء، ربما لم يسبقه قبلها الا قلة من الشعراء، منهم الجواهري الكبير، ومظفر النواب. ولكن كيف نجح الشاعر في ان يتعامل مع كل هذه التراجيديات العراقيه المؤلمة، دونما إسراف عاطفي، ودونما بكائيات ومراثٍ قائمة؟ يبدو لي ان السر يكمن في انطلاق الشاعر من استراتيجيه رؤيويه وتعبيرية وفلسفية تتمثل في الانطلاق من فضاء مايسمى ب "الكوميديا السوداء" "black" "comedy" او dark humour وهو منظور يتيح للكاتب، مسرحياً او روائياً، او شعرياً التعامل مع عذابات الانسان واجتمع بنظرة هادئه وباردة مليئة بالسخرية والمفارقة. فمن منظور الكوميديا السوداء يستطيع الكاتب ان ينقد بقسوه كل مظاهر التمييز والعنف

والاستبداد والقسوة والموت، وان يسخر منها ويجعلها مثار سخرية المتلقي واحتقاره ، دون ان يدفع هذا المتلقي الى الاندماج بهذه الاحواء المأساوية والتراجيدية ، او التماهي مع شخصها، بل يجعله في موقف قريب من موقف المتلقي في المسرح الملحمي ، عندما يسمو هذا المتلقي على المأساة ويحاكم ما يراه عقلياً وفكرياً ويجعله مسؤولاً بطريقة او بأخرى عن كل هذه المآسي ، محرضاً إياه على المشاركة الفاعلة في عملية تغيير العالم وادانة مظاهر القبح والعنف، وغياب العدالة الانسانية. ويخيل لي ان الشاعر كان يدرك منذ ان كتب "الكوميديا العراقية" في مطلع سبعينيات القرن الماضي انتماء تجربته هذه الى فضاء تجربة "الكوميديا البشرية" لبلازك، التي هي مظهر من مظاهر الكوميديا السوداء ، التي تعنى بتقديم تجارب وموضوعات سوداوية عبر منظور كوميدي وساخر قريب من منظور رسام الكاريكاتير. وقد برزت الكوميديا السوداء كأسلوب ادبي في الولايات المتحدة في خمسينيات وستينيات القرن العشرين عندما قدم المخرج الامريكى ستانلي بريك عام 1964 فيلم الحب الغريب سترينج لاف strange love الذي يعد واحداً من الامثلة الرئيسيه للكوميديا السوداء، وكان موضوع الفيلم يدور حول الحرب النووية وفناء الحياة على الكوكب. وتتسلح الكوميديا السوداء بالمفارقة الساخرة والضحك والهذيان والجنون احياناً، لنقد وادانة وتفكيك سوداوية التجارب القائمة التي تتفاعل معها ، وتمهد الطريق امام المتلقي لتحمل صدمة الرعب بأعصاب بارده تاركةً لعقله الاشتغال الفكري النقدي لاستنباط المعنى الدلالي العميق لهذه المعالجة. والحقيقة ان نماذج الكوميديا السوداء متوافره في الكثير من الاعمال الادبية والثقافية الانسانية. فمنذ رواية سرفانتس الشهيره "دون كيشوت" نجد مظاهر واضحة للكوميديا السوداء كما ان العشرات من الروايات العالميه ، العراقية والعربيه، فضلاً عن المئات من المسرحيات والافلام تنضوي تحت هذه اللافته العريضة. ان الكثير من اعمال ماركيث ومنها "مائة عام من العزله" و"خريف البطريق" وقصة "اجمل غريق في العالم" هي نماذج دالة على ذلك، كما ان رواية "المتشائل" لأميل حبيبي هي نموذج عربي لمواجهة القمع والاحتلال بروح السخريه والمفارقة ، بعيداً عن

السقوط في البكائيات. ويمكن ان ندرج العشرات من الاعمال الروائية الواقعية ضمن هذا المنحنى، بدءاً من "مخلوقات فاضل العزاوي الجميله" الصادرة في 1968 وانتهاءً بـ "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعادوي و"قياموت" و"حضر قد" لنصيف فلك وغيرها، ولايمكن ان ننسى مسرحيات واشعار سعد الله ونوس وممدوح عدوان وأمل دنقل ومحمد الماغوط وغيرها.

ومن هنا نرى ان الاطار الرؤيوي العريض الذي يطل منه موفق محمد على تراجيديا الواقع العراقي هو إطار "الكوميديا السوداء" التي يتحول فيها التراجيدي والدموي الى كوميديا ساحره يتقزم فيها الطغاة وتتضاءل المأساة امام سمو الصمود الانساني بوجه السيف والبطش والقيد والموت. ويمكن ان نلاحظ ايضاً اندماج منظور "الكوميديا السوداء" عند موفق محمد بنزعه كرنفالية ساحرة وربما منتيية بمفهوم باختين.

من هذا المنظور الفلسفي والرؤيوي يشرع الشاعر موفق محمد ببناء تجاربه الشعرية، واضعاً نصب عينيه جمهوراً عريضاً من المتلقين، وليس مجرد متلقٍ انموذجي واحد، متخذاً من المنبر اداة ووسيلة لتحقيق هذا التواصل الفوري والمباشر مع الآخر. ولذا فأني ارى ان مازهب اليه الناقد ناجح المعموري عن الجوهر الشفاهي في شعر موفق محمد في كتابه "قبة موفق محمد" صحيح، و هو في جوهره يكشف ايضاً عن تضخم منحى الخطاب الشعري او الاجتماعي الشفاهي، وهذا ربما ما يفسر نجاح عملية تلقي شعر موفق محمد من خلال المنبر الشعري، وتضاؤل درجة هذا التلقي، نسبياً، اثناء القراءه للنص الكتابي المطبوع لقصائده. اذ يصبح اللقاء، وربما التمثيل والاشارات والحركات، عناصر مهمه تدعم النص الشعري المقروء منبرياً. هذا من جانب، ومن الجانب الآخر فإن مسألة الشفاهية في شعر موفق محمد ليست حصريه بتجربته الشعرية، فهي تكاد ان تشمل جميع نماذج الشعر العمودي وجزءاً كبيراً من تجارب قصيدة التفعيلة "الشعر الحر"، وتقل في تجارب "قصيدة النثر" التي لاتصلح، عموماً، للقراءه المنبرية. كما يمكن القول ان فنون السرد المختلفه القديمة منها والحديثة بدءاً بالمقامات" والف ليله وليله" الى فن الروايه الحديثه تنطوي هي

الاحرى على عناصر شفاهية قوية ومؤثرة لاتقل اهميةً عن العناصر الكتابية فيها. والشاعر موفق محمد يميل في قرارة نفسه الى ان يكون شاعراً محرصاً ومتمرداً ورافضاً من خلال استنطاق معاناة الشرائح الاجتماعية المسحوقة والمضطهدة ، وقدرته على استقطاب اهتمام المتلقين وتعاطفهم واثارتهم ، حتى يتحول أحياناً الى محرض شعبي ، وان اضطره ذلك الى كسر الاعراف الشعريه المعروفة. وهو قد يكون في ذلك قريباً من استراتيجية الشاعر الشعبي المنبرية، وهو مانجده بصورة واضحة ايضاً في تجربة الشاعر مظفر النواب ، الشعبية والفصحى منها. وكثيرا ما نلاحظ حالة من التفاعل الاستثنائي بين الشاعر والجمهور وكأن الشاعر يحقن هذا الجمهور بمورفين محفّز تماماً كما يحدث في حفلات الدروشة والرقص الصوفي على الطريقة المولوية.

ولكي نخرج من إسار النزعة الشفاهية للشاعر موفق محمد ، وتقنيات اللقاء المسرحي التي يمتلكها، سنحاول قراءة المتن الورقي المدون في الاصدار الجديد الذي يضم معظم قصائد الشاعر والموسوم بـ "الاعمال الشعرية الكاملة" والصادرة عن دار سطور في بغداد عام 2016. وهذه القراءة كما ارى تنصف الشاعر كثيراً وتزيل الاوهام عن اعتماده اساساً على قدرته في اللقاء والايماء، وتعبير حركات الوجه واليدين مسرحياً ، للتأثير في المتلقي. اذ دفعني القراءه الورقيه للمتن المطبوع الى تصحيح ذلك الانطباع المتطرف.

في تقديري يمكن للقارئ المتمعن ، وهو يقرأ ما كتبه الشاعر طيلة اكثر من نصف قرن، ان يكتشف ان الشاعر موفق محمد قد بدأ مشروعه الشعري منذ منتصف الستينيات من القرن الماضي ، لكن ظهوره الابرز كان في السبعينيات، ومع ذلك لم يحسب الشاعر على شعراء الستينات كما لم يجيل مع شعراء السبعينات، بسبب اشكالية تجربته الشعرية واستعصائها على التحجيل والتحقيب والتجنيس احياناً، كما سبق وان أشرت الى ذلك في استهلال دراستي. ويبدو ان الشاعر موفق محمد قد استقطب الانظار اليه في السبعينات بعد ان نشر قصيدته المهمه "الكوميديا العراقيه" ،وقصائد اخرى ،حيث تحول الشاعر منذ ذلك التاريخ الى رقم مهم لا يمكن تجاوزه في الشعر العراقي الحديث. وافضل أن أبدأ من قصيدة

"الكوميديا العراقية" آنفة الذكر، وهي هنا غير مؤرخه مثل الكثير من قصائد الديوان ، لكنها نشرت في مطلع السبعينات في مجلة "الكلمة" على ما اذكر، وهي تؤشر الكثير من مقومات القصيدة الحديثة لدى الشاعر في تلك الفترة.

يحلنا عنوان القصيده بوصفه عتبة نصية دالة كما يذهب الى ذلك حيرار جينيت الى مفهوم الكوميديا التي يعنى فيها بالملهاة او المسخره "انا مثلث ولي اربعة اضلاع ، اعيش الان في مستشفى للمجانين تقع في شمال جمهورية افلاطون". ومن الواضح ان هذه العتبه تنبئ عن المناخ الشعري العام للقصيدة الذي يفترض وجود سارد او شاهد يعاني من حالة الانقسام العقلي والذهني وقيم في مستشفى للمجانين في شمال جمهورية افلاطون. فهنا ينفصل الدال عن المدلول، في حالة هذيانيه وكابوسيه مشوشه، تحيلنا الى معالجات لاكان النفسية. والقصيدة ، مثل فسيفساء ، تضم تنوعات اسلوبية وشعرية وكولاجات متنوعة ، وتتحرك افقياً وعمودياً، حيث تغور الى ما قبل التاريخ ، كما تستقرئ الحاضر والمستقبل . وتعدّ القصيدة نموذجاً لحالة التشظي النفسي والبنوي الاسلوبي ، كما تنطوي على تضمينات من الشعر الشعبي ، وهذه التضمينات تعد بمثابة محاولة في الاسلوبة اللغوية والتهجين الاسلوبي والكولاجي ، والتعدد اللغوي واللهجي بتعبير باختين.

تشكل القصيده من عشرات المشاهد المتشظيه بعضها موغلّ في التعمية والفوضى والعصائية ، وكأنها مجموعة من الصور السريالية ، او نزيف من طبقات اللاوعي المسكوت عنه :

"رجل بساق واحدة مكسوة بالشعر

يتكئ على افعى تنلوى في المسافة

التي تبدأ من الارض حتى يديه. " (2)

لكن القصيده قد "تصحو" قليلاً فتقدم لنا مشاهد فيها الشيء الكثير من المنطقيه والعقلانية ، كما هو الحال في المشهد السردى الذي يصف حادثة عثوره على جثة مصلوبة فوق عمود الضوء ، عند قناة الجيش في بغداد:

"عند قناة الجيش

كان الرذاذ ناعماً

والوطن الحزين

يتلفت حول الورق المرمي

من نافذة السياره البطينه" (3)

حتى يصل الى هذه الذروة في هذا المشهد المأساوي:

"حين وجدت الجثته المرتخيه

مصلوبةً فوق عمود الضوء

كنت انا والجثته المرتخيه" (4)

كما نجد مشاهد سريعة مرسومة بضربات في المقطع الموسوم "مشاكل المواطنين" بأجزائه الثمانية ، حيث نجد في المشهد الثالث حكاية سردية ذات دلالة عميقة:

"في الغرفة المجاورة

عانقني

سلمني الرسالة الاخيرة،

وعندما سمعتُ ان السلطات الجائرة

تنوي اغتياالي في محيط الكلمات

قبلته

ثم انحرفت جانباً

فمات ... " (5)

وواضح عنصر الادانة للجو البوليسي ،الذي كان يعيشه العراق، في ظل فترة محددة، في النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي ، لكنها كانت تومئ الى كل مراحل العنف السابقة واللاحقة ، والتي ربما لم يكن بالامكان بالنسبه للشاعر الاشارة اليها،

بصراحة، لاسباب سياسية تتعلق بغياب الحريات وهيمنة شريعة القمع والاستبداد في ظل الحكم الدكتاتوري آنذاك. وتحفل القصيدة بتناصات شعرية ونثرية من قصيدة التفعيلة والشعر العمودي والشعر الشعبي واللغة الانكليزية وتحتشد بأسماء شعراء وفنانين يكتبون عن معاناة الانسان في العراق وعن الجوع والمطر :

" ايلوار / هوميروس / إلبوت / مايكوفسكي / السياب / رامبو /

كلهم يكتبون الآن / قصيدة

عن الجوع والمطر في العراق" (6)

والقصيدة بعد هذا تؤكد لنا بدءاً من عنوانها واجوائها الكابوسية الى ارتباطها برؤيا "الكوميديا السوداء" التي تمثل المنظور الاساس الذي يطل منه الشاعر على العالم وعلى التراجيديا العراقية بشكل اخص. وشاء الشاعر ان يستهل ديوانه بقصيدة قصيرة تحمل عنوان "عبدئيل: بيوض العمى" مؤرخه في 1998 وتقودنا هذه القصيدة الى قصيدة اخرى مماثلة اطول منها تحمل الاسم ذاته هي قصيدة "عبدئيل" (8) ومؤرخه في 1995. وعبدئيل في اللغات العراقية القديمة يعني عبدالله حيث ان كلمة "ئيل" تعني الاله ، فالقصيدة بهذا المعنى اشارة الى المواطن العادي الذي يعاني ما يعاني منه العراق من جوع وقهر واستغلال .

يستهل الشاعر قصيدته الاولى بسلسله من الانزياحات والاستعارات والصور الجريئة والغريبة ، حيث تفتض الغيوم بكارتها في عينيه ويضع العمى بيوضه :

"في عيني تفتض الغيوم بكارتها

لنبداً البكاء

وفي عيني يضع العمى بيوضه (9)

وينام "

كما تحتتم القصيدة بأستعارة تنهض على المفارقة وهي تحقق عملية مباغته وعي القارئ ، وخرق افق توقعه ، وتوفر الصدمة له:

"لم تعد الارض انثى
بل هي الذكر الوحيد الذي
يلقح السماء بناطحات السحاب
ليلدلنا المقابر. " (10)

اما القصيدة الاخرى التي تحمل اسم "عبدئيل" وهي مطولة شعرية فنجد ان عبدئيل هو كناية عن الفرد العراقي في منتصف التسعينات وهو يعاني الجوع والمهانة والحرمان والقمع معاً، تحت مظلة الحصار الخارجي والسياسة القمعية للنظام الدكتاتوري داخلياً. وفي مشهد درامي متكامل يذكرنا بمشهد حفار القبور في مسرحية هاملت لشكسبير يقيم عبدئيل حواراً تخليلاً إفتراضياً مع حفار القبر:

"تعبني الموت
وعاتبني حفار القبر كثيراً بعد الربع الاول
مجنوناً كان
يتغزل بالموت ويحفرفي هذا الجسد التعبان
كنا نشرب نخب الديدان. " (11)

وعبدئيل أبٌ لعشرة اطفال جياع ، وعند ييأس من حياته يختار حاوية للقمامة ليموت فيها ، لكنه يتمرد في اللحظة الاخيرة على ذله وجوعه وموته ويقرر ان يواجه العالم متحدياً، مستذكراً انه مصدر قوة انكيديو حيث يخاطب الشاعر ، او ذاته الثانيه، عبدئيل ليخرج من قبره منتصراً:

"كن حذراً في السوق
واخرج من قبرك منتصراً
انفض عنك رماد البركان
واجرح شبح الموت

لارى وجهك مشحوناً بسحاب الغضب العامر
بالورد الناري" (12)

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الدعوة الصريحة للثورة والتمرد لاستعادة الانسانية المهذورة
في لمسة تحريضية يحوّل فيها الشاعر الوعي القائم، السلبي والخانع الى "الوعي الممكن" المتمرد
بتعبير لوسيان غولدلمان:

"ستنهض عملاًقاً يا عبدئيل

تنهض

وستجمع شمل الدار

يا نخلة الله التي

ابداً ستبيض بالثمار" (13)

ويتحول الصوغ الشعري، القائم على قصيدة التفعيلة الحرة، الى بناء عمودي، سخريةً
ببعض الحكام العرب الذين لم ينجدوه أويقفوا الى جانبه :

يا عرباً دوخو العربا وزادو الهم والكربا

فمنهم من يرى الوحدة ناراً تأكل الحطبا

ويبكي دمع تمساحٍ لكي يبدو اخاً وأبا

ويمسى شامتاً فرحا بشعب يأكل الكربا (14)

والقصيدة بعد هذا انتصار لعبدئيل، كنايةً عن المواطن العراقي المستلب والجائع
والمضطهد في وطنه. ويعمد الشاعر الى بناء صور طويلة، واستنطاقها دلاليّاً ورمزيّاً كما هو
الحال في قصيدة "صور مؤطرة". (15) والقصيدة تتشكل من ست صور تتحدث عن الموت
والقهر والجوع، وربما هو الثواب الوحيد الذي يلقيه الانسان في ظل سياسة الحرب المجنونة.
وضمن هذا السياق تنهض قصيدة "الرأس والمرأة" (16) المؤرخة في 1975، بوصفها قصيدة

مركزة وموحية وتنطوي على كافة مقومات القصيدة الحدائية. ويمكن ان ننظر الى هذه القصيدة بوصفها قصيدة مرآة وقصيدة قرين في آن واحد.

في هذه القصيدة لعبة تمثري، اذا جاز التعبير وتبادل ادوار بين صورة الشاعر او ذاته الثانية وبين قرينه في المرآة ، من خلال اربع حركات تمفصل داخل القصيدة تنتظمها حركة الزمن الكرونولوجي الميقاتي منذ الصباح وحتى المساء، في رحلة يوم واحد ، تكشف عن تحولات او تظاهرات الذات والصورة المرآوية فنياً وسيكولوجياً :

"في المرآة صباحاً"

ابصر وجهي يتحدث في زاوية منسيه

اضحك

اسأل

انت اذن

يتجهمُ

ويحديق في وجهي

ويغادر دون تحية. " (17)

نكتشف، هنا، هذه اللعبة الحوارية المرآوية مع آخر هو القرين ، الذي سرعان ما يخرق قواعد اللعبة المرآوية وينفصل عن الاصل وهو يغادر المشهد دون تحية. هذا المقطع الاول يصلح ان يكون قصيده مكثفيه بذاتها ومفعمة بشعرية حدائية مكثفة ورفيعة. ويلاحق الشاعر حركة بطله من خلال تحريك عقرب الساعة حيث تطل صورة الآخر القرين المرآويه متمردة ومنشقة في كل الاوقات:

"يتقدم رأس اعرفه

اسأل

كيف تبادلت الموقع

وتركت الجسد المنهك

مرتعشاً يتشبث كالمهزوم بخيط الحلبة" (18)

والزمن الميقاتي يتحرك حتى المساء لنجد هذا الحوار الثنائي الصامت وتبادل الضحك

بين الاصل والصورة ، بين الذات والقرين:

"في المرأة مساءً

ابصر وجه الرجل

في زاوية الغرفة

اضحك / يضحك مثلي

اتلفت / يتلفت مثلي

يضحك / اضحك مثله

يتلفت / اتلفت مثله

ينهض مكتئباً

ويغادر لا اعرف اين. " (19)

هكذا يلاحق الشاعر حركة الاصل والظل الى ان يغادر الآخر القرين المرأة والمشهد

بكامله ، الى مكان مجهول. وبهذه الضربة يستكمل الشاعر دورة القصيدة الرباعية لتتركنا

امام فيض من الدلالات والعلاقات السيميائية التي يقع على القارئ عبء فك شفراتها.

هذه القصيدة وقصائد اخرى تفرد للشاعر مكانة رفيعة في شعر الحداثة. يمكن ان نتوقف

للتدليل على ما نقول امام القصيدة الختام في هذا الديوان الضخم الموسومة بـ " حصار "

فهي ايضاً قصيدة قصيرة لكنها تقول اشياء كثيرة بكلمات قليلة:

"وقد حاصروك كثيراً

يطاردك المخبر المتلحي

في الصباح

يسجل لون القميص الذي ترتديه

وتضحك سرّاً. " (20)

قد يحس القارئ حضور صوت الشاعر سعدي يوسف في تنويعاته على قصيدة القرين، لكن صوت الشاعر موفق محمد يظل هو الحاضر الابرز في المشهد الشعري دائماً ، وخاصة في استحضار شخصية القرين. وتتوهج قصيدة اخرى مماثلة كتبها الشاعر 1966، وهو تاريخ مبكر في رحلته الشاعر اسمها " الثلج المقلي " ،التي يشكل عنوانها انحرافاً بلاغياً ساحراً، والتي تلاحق حركة الشاعر في مكان محدد هو الحانة وهي من اماكن الشاعر الاليفة، حيث الرصد الدقيق لحركة الزبائن وحواراتهم:

"ادفع باب الحانة في منتصف الليل

انصاف المشلولين

الجثث الملقاة على بعض دون

استنكار او خوف" (21)

ويستقرئ الشاعر هموم الشارين وهم يخلمون بالثورة والطبقات الرثة ويقولون الثلج

بهدهوء:

"مشوراً بالحزن

وثقل العائلة التعبي / وتكاليف العيش

والثورة او فيما يشبه اطباق الثلج المقلية في اخبار الساعة

عن ايجاد الحل لمعضلة الفلاحين والطبقات الرثة" (22)

وفي قصيدة "زوجة الشاعر" المؤرخه في 1975 يتحرك بندول الساعة عكسياً، هذه المرة، من آخر الليل عندما يعود الزوج من الحانات حاملاً هموم الدنيا واحلامها الى صباح اليوم التالي:

"تعرف هذا العائد من علب الليل

ومن صخب الحانات

مملوءاً

رعباً ونقاشاً. " (23)

في هذه القصيدة ذات التمفصلات الاربعة نجد سرديّة متكاملة، من زاوية نظر الزوجة ، من خلال تبئير يعتمد على "انا الراوي الغائب" على وفق تودوروف ، وهي تدون حركة زوجها الشاعر، وفي سلسلة من المشاهد الحية والمجازات الدالة عن الجسد الجاثم في "تابوت الليل، وعن الدود الذي انهمر من عينيه" حتى تصل السلسله السردية الى الصباح لتستكمل دورة القصيدة:

"كل صباح

تقرص اذنيه لتوقظه

ينهض مهموماً من صحراء النوم. " (24)

وفي قصيدة "برقيات" ثمة ضربات شعرية تعتمد نسقاً لغوياً موحداً يقوم على استثمار بنية التوازي الاستهلاكي المبدوء بكلمة شكراً متبوعة بجار ومجرور واحياناً بأحد ضميري الوصل "الذي" او "التي":

شكراً/ للسيف الذي يحدق في رقبي

بعينين قاطعتين

تفتحان لي باب الموت

لاستنشاق زفير جهنم" (25)

ثمة سخرية مبطنة نابغة من منظور "الكوميديا السوداء" المنظور الحاكم في الرؤيا الشعريه لدى الشاعر، في كل مقطع من المقاطع الستة التي تبدو في الظاهر مستقلة لكنها تشكل عن طريق المجاوره والتزقيش الفسيفسائي وحدة انطباع ووحدة دلالة:

"شكراً للص الذي لم يجد في داري
غير قصائد لاتسمن ولا تغني." (26)

ويعتمد الشاعر بنية قصيدة "الومضة"، القصيدة الشبيهة بقصيدة "الهايكو" اليابانية في الكثير من ضربات فرشاته الشعرية، وبشكل خاص في "قصائد الكاريكاتير" التي تتشكل من اربع صور كاريكاتيرية ساحرة وداله، تتحول فيها الكلمات الى صور ومشاهد شعريه تحمل دلالات ومعاني سيميائية عميقة وحالات كرنفاليه ومنيبية ساحرة. ففي المقطع الموسوم ب" المأوى" نقرأ هذه الومضة الصادمة:

"الغيمة ،
وبشكل سريّ،
اعطتني قبةً من ماء
وسريراً محشواً بالثلج القطبي
وقالت
يا هذا الرجل المثقل بالهم
خذ هذا
وتخلص من شر البرد
ونم." (27)

وفي قصيدة "العنة عزرائيل" حوارية ساخرة وسوداوية وتعبر عن مفهوم "الكوميديا السوداء" تماماً. اذ يتوسل الشاعر، او ذاته الثانية، الى عزرائيل ملك الموت ليقبض روحه، لينقذه من عذاب الدنيا وجبارتها وفسادها :

"ياملك الموت

خذ ماشئت وعد من حيث

أتيت" (28)

لكن عزرائيل يرفض ان يقبض مايسميها بالجيف المسعورة :

"سأعود ورب البيت

فأنا لا اقبض احداً من هذه الجيف المسعورة،

وسأترككم في هذا التنور الى يوم الدين." (29)

وهذه المعالجة الساخرة تتكرر في العشرات من القصائد التي يفضل فيها الشاعر، او ابطاله، الموت على مواجهة هذه الحياة المليئة بالقبح والجوع وغياب العدالة، وهو ما نجده فعلاً في قصيدة "توقيع" الموجهة الى الشاعر سلمان داوود محمد:

"لا ، ليس عيباً ان تموت

فلقد تعبت من التسكع

في مواخير الكلام." (30)

وهذه القصيدة واحدة من القصائد التي يمكن ان نسميها بقصائد المرايا ،فهي مرآتية
ينشطر فيها الاصل عن المرأة، والانا عن القرين، من خلال لعبة الموت:

"كان الذي يأتيك في المرأة غيرك
لم يطعم الطلقات صدرك
بل اطفأ العينين والشفيتين
والرأس المدجج بالمذلة
واستدار الى الوراء،
وخط في المرأة قبرك" (31)

وفي قصيدة "راوح مكانك ياسلام" يشير بسخرية مريرة الى ان الموت قد اصبح الخيار
الوحيد الممكن للإنسان في هذا الزمن:

"راح مكانك ياسلام وسمع سهيل الموت
يشهق في يديك وفي عيونك
لا تحفُ
فالموت حط على جبينك. " (32)

ويكاد خيار الموت خيار الشاعر المفضل عندما يتكلم عن ذاته ،وعندما يرحب بالموت
بسخرية لافتة، وكأنه المنقذ او الملاذ كما في "برقيات" ،التي أشرنا لها توأ:

"شكراً للسيف الذي يحدق في رقبتني

بعينين قاطعتين

تفتحان لي باب الموت. " (33)

ومن المهم ان ندرك ان خيار الموت في قصائد الشاعر هو ليس خياراً ميتافيزيقياً للهرب من حالة المعاناة الانسانية بمعناها الاونطولوجي والوجودي الفلسفي، بل هو من مظاهر الاحتجاج والتمرد على انتفاء العدالة الاجتماعيه وممارسات الانظمة السياسية والدكتاتورية فيها، بشكل اخص سياسة القمع والتجويع والاذلال، بحيث ان الحياة تصبح لاتطاق ، لكن الشاعر يتمرد احياناً على قرار الموت، كما هو الحال في قصيدة "عبدئيل" ،التي توقفنا عندها سابقاً، حيث يدعو فيها الشاعر عبدئيل الى التمرد على الموت والخروج من حاوية النفايات ومواجهة الخارج بشجاعة :

"انفض عنك رماد البركان

واجرح شبح الموت " (34)

ويحرض الشاعر بطله على الثورة مذكراً اياه بأنكيدو:

"وستنهض عملاقاً يا عبدئيل

تنهض وستجمع شمل الدار " (35)

ومن الجانب الاخر تكشف الكثير من قصائد الشاعر عن نزعه ميتاشعرية تشير الى وعي الكتابة الشعرية وشروطها ووظيفتها، بل وتستحضر القارئ ايضاً كما نجد ذلك في قصيدة

"السل man بن داوود" التي يدعو فيها الشاعر سلمان داوود محمد الى ابتكار لغة شعرية جديدة :

"اخلق لنا لغةً جديدةً
خلاقةً كالنحل
تمتص السعير من الصدور
تجر من عيني انصال الخناجر
كي ارى. " (36)

وقد يشطح خيال الشاعر رومانسياً او عمودياً احياناً ، كما نرى ذلك في قصيدة "جمرة القلق" التي يقدم فيها "معارضه" بالمعنى البلاغي لقصيدة الجواهري "يانديمي" ولقصائد مماثلة لعدد من الشعراء الرومانسيين العرب منهم "بدوي الجبل". وفي هذا اللون الغنائي الذاتي والوجداني يدعو الشاعر رفيقه او نديمه لكي يشاركه تأملاته وهمومه وهو اجسه اذ يقول الشاعر موفق محمد وهو يخاطب احد الشعراء من ندمائه:

"يانديمي لاتزد من ندمي
واسقنيها غلب اليأس الامل. " (37)

ومن الواضح ان هذه القصيدة الوجدانية الغنائية هي ايضاً قصيدة عمودية نيوكلاسيكية ومشبعة بحس رومانسي شفيف. وهذه القصيدة ليست الوحيدة في المتن الشعري، فهناك العديد من القصائد التي تتضمن مقاطع عمودية، نثرها الشاعر طباعياً على طريقة قصيدة التفعيلة، كما هو الحال في هذا المقطع من "زائر الليل":

"صرت امشي باكياً في كل حان
قلق العينين مسلوب الجنان" (38)

وتحفل قصائد الشاعر بمقطعات تقترّب من قصيدة النثر، وحياناً من النثر الفني تتخلى عن اي شكل من اشكال الوزن والايقاع. ففي قصيدة الشاعر الطويله "سعدي الحلبي في جنائنه" المنشوره عام 2015 تحضر كل الاجناس والالوان الشعرية والفنية الفصحى والعامية ، ومنها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في حوار مشبوب افتراضي مع الفنان "سعدي الحلبي" ، يئته فيه لواعجه واحزانه وهمومه، ويكشف له جزءاً من صفحات المعاناة التي يعيشها العراقيون في ظل صعود الارهاب والعنف والصراع الطائفي في العراق ، مع اشارات صريحة لاحتلال تنظيم داعش الارهابي للموصل وسنجار:

"قل شيئاً ياسعدي
فقد طوقتك الافاعي بفحيحها
لتضع عشبة الخلود في حنجرتك
وانت تسقيها دماء العراقيين
في جبال سنجار وفي طرقات نينوى" (39)

ويتحول الفنان سعدي الحلبي في هذه القصيدة الى مغنٍ للفجيعة العراقية وملاً دافئاً وهو ايضاً كناية عن الدور المتميز الذي يمكن للفن ان يلعبه :

"يا ايها الحلبي
الذي لم يخرج من طوره يوماً
فلا معنى للحياة بدون طورك

الذي يحمل في سفينته العراقيين جميعاً" (40)

وإذا ما تحول صوت الفنان سعدي الحلبي الى ملاذ وأمل وضوء بالنسبة للعراقيين في هذه المطولة الشعرية القائمة على الخطاب والمناجاة والتشارك، من خلال تضمين مقاطع غنائية عديدة بالشعر الشعبي من اغاني الفنان سعدي الحلبي نفسه، فإن الشاعر موفق محمد يلجأ الى البحث عن ملاذ آخر متمثل هذه المرة بالفنانة العالمية المغنية "شاكيراً" في خطاب مناجاة وجداني يجمع بين البوح والاعجاب، ووضع التراجيديا العراقية المختلفة بكل ما فيها من دموية وعنف وغدر مقابل الجمال الفني الذي تشع به (شاكيراً):

"يا شاكيراً

والسماء بكل ملائكتها تصغي الى صوتك

فتذرف نجومها فوق جسدك اللابط بالنور" (41)

وفي مفارقه جارحه يرسم الشاعر صورة للتنزيف العراقي المتواصل:

"واتى لنا ان نرى،

فقد اتعبتم الله والبلاد والعباد

إهاً مفخخاً يقيم فردوسه في الكهوف والخرائب

وجحيمه في المساجد والكنائس والمدارس والحدائق

ليرسل الاجساد المتفحمة الى جهنم، خوف ان تنضب نارها. " (42)

وتضمنت الاعمال الشعرية الكاملة للشاعر موفق محمد مجموعه من قصائد الشعر الشعبي التي تنتمي لعدة ورؤيةً الى تجربة الشاعر "مظفر النواب". ومنها قصائده "يامطر زخنه بمحنه" و "ميت انا" "والك بيه نياشين" "ولاتبطين اللعب"، فضلاً عن عشرات المقاطع المبتوثة داخل قصائده المختلفة في لون من التهجين والاسلبة والحوارية اللسانية واللهجية بمنظور ميخائيل باحتين. وهذه القصائد تؤكد النزعه الشعبوية، وربما الشعبوية ايضاً في تجربة الشاعر موفق محمد الشعرية الفصحى والعامية معاً، واقترابها من هموم الانسان البسيط والمستلب، الذي يجد احياناً ان اللغة العامية اسرع نفاذاً واقرب الى الوعي البسيط والعاطفي ، وهي قصائد تحتاج الى وقفة خاصة قد يحققها غيري من نقاد الشعر الشعبي ودارسيه. وموفق محمد شاعر كثير التنوع والشمول فثمة قصائد ترقى الى مستوى الهموم الكونية والانسانية والوجودية الكبرى واخرى تتعامل مع ماهو يومي وحسي وحياناً ماهو شعبي او شعبي ومحرض وشتائمى احياناً. وربما تمثل علاقه الشاعر موفق محمد بالمكان المتمثل بمدينته الحلة لازمة متكررة في تجربة الشاعر. فهو يقول في قصيدته "محنة الطاك" وهي احدى محلات مدينة الحلة الشعبية:

"لم اكن شاعراً في يوم ما
فأنا راوٍ لمدينة اسمها الحلة." (43)

وهذا المقطع يؤكد فكرة "المؤلف المزدوج" التي اجترحها النقد الثقافي، حيث يسهم الهايتوس الاجتماعي المحيط في انتاج النص الادبي، فضلاً عن دور المؤلف نفسه، كما يفسر دلالة حسن الانتماء العميق لكل الرموز والمرثيات والشخصيات التي تزخر بها ذاكرة مدينة الحلة، التي تقرب في تشكيلها من المدينة الريفية البسيطة، وليست مثل المدن الحجرية الكبرى، قاسية القلب. ويكاد ديوان الشاعر "غزل حلي" ان يكون مكرساً للصلاة في محراب هذه المدينة. اذ يستهل الشاعر قصيدته بهذا الاستهلال الطقوسي:

"ارجو ان لا يخاف احد
فأنا احب الحلة
لا لانها مدينتي
فما زلت في رحمتها
اسمع صوت امي
في هسهسة الخبز
وفي نهرها الهادر بالحمام. " (44)

فالشاعر يعشق الحلة، بكل ما فيها من ازقه، تفوح برائحة العنبر وقمرها المتوهج
بالسنابل وخمرها الاسطوري المشعشع، كما يحب مجانينها وعشاقها وجسدها القديم، من
خلال هذه الصور والانزياحات والاستعارات الدالة:

"واعتذر.. احب جسرها القديم
لم يخلق لحيته، رفقا بالصبية
المتعلقين فيها
وانام في موجة تحته ،
اسمع انينه وهو يرى الجنود
العابرين الى الحروب. " (45)

ويكاد الهم السياسي والاجتماعي ان يهيمن على المناخ العام لمثن الشاعر الذي يطل على
القارئ بوصفه صاحب رسالة انسانية وثقافية واجتماعية، وهو لا يستطيع ان يغمض عينيه

على مجرى الدم في بلاده، لذا يصرخ ويدين، وتتحول صورته أحياناً إلى متحف للجثث والمفخخات والرؤوس المقطوعة. ففي قصيدة "الانهار لاتهرب من اوطانها" يبدو الموت شيئاً مألوفاً ويومياً مثل المن والسلوى:

"كانت تكنس غرفتها

والموت على دراجته الهوائية يوزع المن

والسلوى لعدائي العذابات الطويلة

ملوحاً للرايات السود، امهاتنا

باليانع من الرؤوس. " (46)

وتقدم هذه القصيدة مسحاً مؤلماً لمظاهر الموت والقتل والعنف التي يكون ضحيتها الانسان العراقي البرئ :

"الكلاب تكنس الجثث بألستها

والبرابره يكنسون المستشفيات بفحولة

ثيران عمياء" (47)

وتكاد ان تكون قصيدة (no photo) التي تعني (ممنوع التصوير) تشريحاً لجرائم الارهابيين والتكفيريين، من خلال ملاحقة حركة بطله، او قناعه الذي يخطئه القناص ، فيسيل بدلاً عنه دم القط، او دم الجوري، او دم القمر المتوهج :

"فالجثث جميعاً مجهولة الهوية

وامتلأت ثقبوب البلاد دماً
اخطأني القناص
سال دم الورد الجوري
فأتشع الآس بالسواد. " (48)

وفي الكثير من قصائد موفق محمد عنف لغوي ولفظي رمزي وهجاء مرير يصل حد
الشتيمة ضد الساسة الفاسدين وفقهاء الموت والظلام، كما نجد ذلك في قصيدة "رسالة الى
المتأسلمين":

"ايها السادة المتأسلمون
الحاكمون بأمر الله والمتحكمون برؤوس العباد
ارفعو سيوفكم عن رقابنا. " (49)

وفي قصيدة "فتاوى للأبجار" والمعروفة ايضاً " من رأى منكم عراقياً" يصب فيها الشاعر
جام غضبه على فقهاء الظلام والارهاب والتكفير ، الذين يصدرون فتاوى مجانية بقتل
الابرياء من العراقيين:

"من رأى منكم عراقياً فليذبحه بيده
فأن لم يستطع فيمدفع هاون
وان لم يستطع فبسيارة مفخخة
وذلك اضعف الايمان،
رواه القرضاوي

وهو يكرع دماء العراقيين " (50)

موفق محمد شاعر استثنائي، تحول الى صوت شجاع ومدون للفجيعة العراقية عبر العصور ، وهو منشد ومغنٍ للحرية والامل ، وضع اصبعه عميقاً في موضع الجرح ، فقدم لنا هذا المتن الشعري النازف ، الضاج بالالم والامل معاً، ودخل بخفة، يحسده عليها اغلب شعراء جيله، الى قلوب القراء والمتلقين في حالة فريدة لم يشهد لها الشعر العراقي الحديث الا في استثناءات قليلة لعدد من شعراء الفصحى والعامية معاً.

الهوامش:

(1) المعموري، ناجح "قبة موفق محمد" منشورات تموز للطباعة والنشر -دمشق- 2012 ، ص 30-

31

(2) محمد، موفق، "الاعمال الشعرية الكاملة" منشورات سطور ، بغداد، ٢٠١٦، ص٧٤

(3) المصدر السابق ، ص79

(4) المصدر السابق ، ص 80

(5) المصدر السابق ، ص81- 82

(6) المصدر السابق، ص 87

(7) المصدر السابق ، ص33

(8) المصدر السابق، ص60

(9) المصدر السابق، ص33

(10) المصدر السابق ، ص 34

(11) المصدر السابق ، ص11

(12) المصدر السابق، ص70

(13) المصدر السابق، ص72

(14) المصدر السابق ، ص 69

(15) المصدر السابق ، ص 38

(16) المصدر السابق ، ص 54

- (17) المصدر السابق ، ص 54
(18) المصدر السابق ، ص 55
(19) المصدر السابق ، ص 56
(20) المصدر السابق ، ص 678
(21) المصدر السابق ، ص 93
(22) المصدر السابق ، ص 922
(23) المصدر السابق ، ص 57
(24) المصدر السابق ، ص 59
(25) المصدر السابق ، ص 95
(26) المصدر السابق ، ص 95
(27) المصدر السابق ، ص 105
(28) المصدر السابق ، ص 124
(29) المصدر السابق ، ص 125
(30) المصدر السابق ، ص 99
(31) المصدر السابق ، ص 99-100
(32) المصدر السابق ، ص 32
(33) المصدر السابق ، ص 95
(34) المصدر السابق ، ص 70
(35) المصدر السابق ، ص 72
(36) المصدر السابق ، ص 128
(37) المصدر السابق ، ص 43
(38) المصدر السابق ، ص 600
(39) المصدر السابق ، ص 607
(40) المصدر السابق ، ص 562
(41) المصدر السابق ، ص 564
(42) المصدر السابق ، ص 533
(43) المصدر السابق ، ص 546
(44) المصدر السابق ، ص 654
(45) المصدر السابق ، ص 669
(46) المصدر السابق ، ص 616

- (47) المصدر السابق ص، 324
- (48) المصدر السابق ص 326
- (49) المصدر السابق ص، 377
- (50) المصدر السابق ص، 383
- (51) المصدر السابق ص، 390
- (52) نقلاً عن اليوتيوب :
- (53) <https://www.youtube.com/watch?v=F0X1WCfl36k>
- (54) نقلاً عن اليوتيوب :
- (55) https://www.youtube.com/watch?v=Ba_tLCQnKdM



من ثنائية الوطن الى منفى الشعر
(عبد الكريم كاصد)



شاعرية عبد الكريم كاصد شاعرية من نوع خاص ،
وهي بالتأكيد قد تفاجئ القارئ الاعتيادي الذي لا يلم
جيداً بتفاصيل تطور هذا الشاعر .فمنذ ديوانه الاول "
الحقائب " (1) الصادر عام 1975 ، وانتهاءً باخر
اصداراته الشعرية يبهر قارءه ويستفزه . فهو متجانس
مع تجربته ولغته ورؤياه الشعرية . هل نقول انه ولد ،
أو بدأ شاعراً متكاملأ وناضجاً ، وليس مثل بقية
الشعراء الذين تجد لهم بدايات ومراحل صعود أو
هبوط! ربما !

وربما يمكن ان نقول انه دخل منطقة الحداثة الشعرية بعدما اكتملت عدته الشعرية
والثقافية وعرف اسرارها ودهاليزها، منذ البداية دفعة واحدة ، لذا يبدو كالعارف باسرار
صنعتة ، وكالخبير الذي يعرف كيف يسير بثقة فوق تضاريس تجربة الحداثة الشعرية آنذاك

ترى كيف تأتى لهذا الشاعر ان يبدأ هكذا من منطقة النضج والتكامل : أنقول انها
الثقافة الموسوعية والاطلاع واحادة لغتين هما الانكليزية والفرنسية واطلاعه العميق على
كنوزهما الشعرية والثقافية ونجاحه في ترجمة عدد من المجموعات الشعرية الصعبة لشعراء

عميقين ومتميزين منهم جاك بريفيير وسان جون بيرس ورتسوس ورفائيل البرتي وغيرهم . ترى اهي الموهبة والحساسية والنباهة التي قادته إلى استغوار هذه الاعماق الانسانية في التجربة الانسانية ، أم هي التجربة الحياتية الانسانية التي مرّ بها ، ومنها موقفه الاجتماعي والسياسي الملتزم الذي وضعه إلى جانب المسحوقين والمهمشين ، وبالتالي حملة الكثير من التحديات والملاحظات .

ربما هذه كلها أو غيرها . إما بالنسبة لي فلم اكن مستغرباً مثل هذا السطوع الشخصي والشعري المفاجئ . فقبل ان ألتقيه شخصياً ، كنت اتابع ما ينشر في مجلة "الثقافة الجديدة" العراقية عام 1969 التي كنت أكتب فيها أيضاً . ووجدت نفسي ألتقي معه مرة أو مرتين على صفحات المجلة في موقف فيه الكثير من المشتركات حول اعادة تقييم تجربة الحداثة الشعرية الستينية وخاصة بعد صدور " البيان الشعري" ومجلة " الشعر 69" (2) وكان عبد الكريم كاصد يمتلك ذلك الوعي النقدي الشفاف والمنفتح لمخرجات الحداثة الشعرية والقصصية في ستينيات القرن الماضي .

لا شك ان هذه العوامل التكوينية لهذه الموهبة الشعرية التي كانت حاضنتها مدينة البصرة : مدينة السياب وسعدي يوسف ومحمود عبد الوهاب ومحمد خضير وكاظم الحجاج ومهدي عيسى الصكر " افتزنت باستلهاهم مثال جمالي وشعري وفلسفي حدائي منفتح وبعيد عن السقوط في اسار المقولات النصية والاحكام القبلية . فهو من الشعراء القلائل القادرين على اقتناص اللحظات الشعرية المناسبة ، واللقطات الدقيقة ، والصور والمرئيات والمشاهد التي تكشف عنها حركة الكون الكلية ، واستدرجها إلى داخل شبك اللغة والحساسية الشعرية والتجسد الجمالي للفعل الشعري الحي .

حاولت اكثر من مرة ، وانا أقلب سفر هذا المتن الشعري لهذا الشاعر في محاولة لاكتشاف محطات أو نقلات أو تمفصلات حاسمة وتطورية متنامية في تجربته فلم اجد. كل ما واجهته هذا المتن المتناسك ، الغني ، المفعم بالرموز والدلالات والاحالات الدلالية والرمزية والسيميائية الدالة .

والشاعر في تعامله مع الاشياء والمرئيات والمحسوسات الصغيرة واليومية والعرضية ،
الهاربة والساكنة ، لا يتوقف عندها لذاتها ، بوصفها وقائع وكيانات قارئة ، بل نراه يسعى
لاكتشاف أثرها ، وجوهرها الكوني المتعالي الذي يجعلها تسمو على ما هو مادي لتحقيق
وجوداً أثرياً ساحقاً . انه ينتقل تارة* من منطقة " الهنا " إلى منطقة " الهناك " ، متلفحاً تارة
بأهاب ، حكيم ام بخرقة صوفي ، أو بدلة عامل بروليتاري ، من خلال سلسلة من الافنعة
الشعرية والتاريخية . وهذه الحقيقة ، ربما تكشف عن واحدة من اسرار اللعبة الشعرية التي
يتقنها الشاعر. ويبدو لي الشاعر ، احياناً ، مثل مسافر كوني ، أو بدوي ، لا يكف عن
السفر والترحال بين قارات الحلم والازمنة والامكنة ، ليس للنزهة، بل لاكتشاف حقيقة
مجهولة ، ربما ما وراثية أو ميتافيزيقية أو جمالية ، ولاعادة معاينة سطوح الظاهرة المختلفة ،
على الرغم من "وقائعية" هذا الترحال عبر تجربة حياتية حية ومميرة من المعاناة بين محطات
هذا الشاعر مروراً بالمنفى القسري الذي فرض عليه وعلى العشرات من الشعراء والمبدعين
هرباً من سطوة جلادي الانظمة الشمولية وانعدام او كسجين الحرية في بلاده .

ويمكن ان نعد مجموعة الشاعر الاولى " الحقائق " مؤشراً سيميائياً على هذا التوق إلى
المجهول من خلال عنوان المجموعة ، التي يمكن النظر إليها بوصفها عتبة نصية على ما يذهب
إليه جيرار جينيت ، تحيل إلى فكرة الترحال والسفر الدائم :

" لماذا الحقائق ؟

تسافر في الليل مجنونة*

ثم تهدأ بين ضجيج البواخر

تجلس صامتة*

بين وجهي المعذب والبحر؟" (3)

والحقائب، هنا، ليست أشياء مادية صماء، بل هي كناية رمزية عن ثيمة السفر، وهي
تتأنسن فتصبح شاهداً وشريكاً وفاعلاً في آنٍ واحد:
" سيدتي هل تخاف الحقائق؟

تهتز فوق الرفوف. " (4)

فالحقائب، من خلال عمليتي التشخيص والانسنة، تكتسب وعياً ذاتياً وإنسانياً خاصاً ،
وتدعم هذه الرؤيا جل قصائد الديوان ومنها قصيدة "ثلاثية السفر " التي يستهل الشاعر بها
ديوانه هذا ، حيث يتأنسن السفر ذاته ليتحول الى كائن فاعل ومشارك:

" حين جلسنا صامتين

كان على كرسية السفر

يبدأ في في حديثه الهادئ من جديد

كنا ، أنا وأنت خائفين. " (5)

ومع ان هذا الرحيل الدائم هو نفي قسري، حيث فرض النفي على الشاعر، الا ان هذا
المنفى لم يكن مجرد سجن أو فضاء للتوجع، بل نافذةً للاطلاع على ما هو كوني وشامل
وانساني، وربما عولمي. لكن النفي ليس هو الثيمة الوحيدة المهيمنة في تجربة الشاعر الكلية.
انها تتشكل عبر ثنائية المنفى/الوطن. فالوطن حاضرٌ دائماً. ولذا آثرت ان اختار عنوان "
ثنائية الوطن / المنفى" في شعر عبد الكريم كاصد " عنواناً لبحثي هذا ، وهو ما سبق وان
اشره الشاعر معتز رشدي في حوارهِ المطول مع الشاعر والذي عنونه بـ " عبد الكريم
كاصد : أيها الوطن ، أيها المنفى " (6) ويبدو الشاعر في قصيدته عن ادوار سعيد ومنفاه ،
وكانه يستحضر محنة منفاه الخاص ، وربما منفي كل مثقف عربي :

" أي بلاد هذه

نجتاز اليها منفيً

يعقبه منفي

في أقصى الارض

ولا نبلغها. " (7)

ويعبر الشاعر عن مرارة محنته في المنفى ، وهو يستذكر الوطن البعيد في واحدة من مقابلاته : "أي وطن هذا الذي نبتعد عنه الافاً من الكيومترات لنحتفظ به فكرةً ، فكرةً وحسب ، ارضاً بعيدةً ، ماضياً تلتقي به هناك حراً في عزلتك ، تستعيده اغنيةً أو حيناً ، وتلعنه وتستعيده ثانية أو تبكيه ، ولا يغادرك ابداً أو تغادره ابداً . " (8)

وربما تمثل قصيدة " سراباد " واحدة من المعادلات الموضوعية في الوطن والمنفى . وتتحوّل الرحلة في قصيدة " سراباد " إلى متاهة كونية عن ثيمة الضياع والتهيه وانسداد الافق ، فسراباد هي المدينة التي تنأى دائماً ، لانها مجرد سراب ابيض خادع وزلق . انها رمز لمدينة فاضلة يتوق الانسان للوصول اليها . هي ايضاً جنة عدن في الكتب المقدسة وفي قصائد الشعراء ، وربما هي مدينة (واو) الصحراوية التي يبحث عنها أبطال الروائي الليبي ابراهيم الكوني ، في بحثهم اللامحدي في الصحراء عن مدينة الحلم والاجداد والسعادة الفاضلة ، أو ربما هي (دلمون) التي تاق اليها جلعامش وتعنى بها الشعراء ، مثلما فعل الشاعر العراقي خزعل الماجدي في ديوان خاص يحمل اسم دلمون . انها كناية عن بحث متواصل ، حيث تتحوّل إلى معادل للخيبة واللاجدوى لتعانق فكرة العبث بوصفها ثيمة سيزيفية ، أو مجرد انتظار عبثي لا طائل ورائه مثلما يفعل ابطال مسرحية صموئيل بكيت " في انتظار غودو " ، انها بمعنى اشمل تتحوّل إلى تجريد انساني مطلق :

" سألنا عن سراباد البعيدة "

قبل عامين جزناها

وقيل لعلها البلد الذي ياتي ،

وقيل لعلها جبل

ومحض بحيرة مسحورة الاسماك .

قيل لعلها شجر تحجر

قلعة من صخرة صماء

تسكنها التماثيل الغريبة ، قبل ،
لكننا نأينا عن سرايا البعيدة. " (9)

وتتكرر ثيمة هذا السفر السيزيفي اللاجمدي ، والمتناهي في قصيدة " السائرون " من
مجموعة " ولائم الحداد " اذ يستهل الشاعر القصيدة بقطع ليلي ، معتم ، وقد أفنى
المرتلون حياتهم وهم يقطعون المتاهة الازلية بلا ضوء في اخر النفق :

" هرموا

وعادوا لا يرون الشمس الا في الافول

امامهم ليلٌ ،

وخلف ظهورهم ليلٌ، وهو لا يبصرون. " (10)

ويختتم الشاعر قصيدته هذه بتكرار عبارة " لن يصلوا " ثلاث مرات ، لتعميق الاحساس
بالاستحالة والعشبة واللاجدوى :

" وقد لا يبصرون مكانهم يوماً

سيطوون الزمان اليه ،

لن يصلوا

ولن يصلوا

ولن يصلوا. " (11)

ترى هل ينطوى ترحال الشاعر الدائم هذا كناية سيميائية ورمزية عن رحلة البدوي في
الصحراء وهو يقطع صحراء بحثاً عن الوهم .

في اشتغالات الشاعر الشعرية ثمة ملامح لا يمكن ان تفوت القارئ الفطن بسهولة ، منها
ولع الشاعر بالتكرار بانماطه المختلفة ، منذ ديوانه البكر " الحقائق " وانتهاءً باحدث
تجاربه. وتكرار الشاعر هذا ، هو تكرار لساني ودلالي وسيميائي معاً ، حيث نجد عناية
بتكرار مفردة " الغرف " في قصيدته التي تحمل عنوان هذه المفردة . اذ تتكرر هذه المفردة

ضمن نسق واضح من انساق التوازي يتشكل من مبتدأ " غرف " متبوعة بجار ومجرور معرفة ، مما يعني ظهور لا مين معاً ، وهو ما يمنح القصيدة بنية ايقاعية داخلية منتظمة :

" غرف للمياه

غرف " للمنازل تهبط عارية

غرف للاسرة تصهل مربوطة في الغرف " (12)

ويعود الشاعر في قصيدة " غرف البيكاجي " لتوظيف مفردة " غرفة " ، مفردةً ، مكررة

أكثر من عشر مرات :

"غرفة" بابها أصلع

ذات عيون زائغتين

غرفة بوجوه تطل واخرى تطولُ

غرفةً فمها لا يقول

غرفةً بابها مظلم / وكراسيها مجلس الفاتحة . " (13)

وفي قصيدة " نوافذ " ، التي أطلعت عليها لأول مرة ضمن المختارات الشعرية التي صدرت للشاعر في بغداد عام 2009 والموسومة " نوافذ - مختارات شعرية " (14) ، لكن الشاعر اعاد نشرها لاحقاً ضمن ديوانه الجديد " رقعة شطرنج " (15) الصادر في القاهرة عام 2015 ، نجد لعباً لغوياً ودلالياً يتمحور حول مفردة " نوافذ " بوصفها أفقاً ورائياً وشاهداً وهو ما سنأتي اليه لاحقاً .

وفي قصيدة " مكاشفات رقم 2" من ديوان " الحقائق " ايضاً يوظف الشاعر التمييز " منحنيًا " سبع مرات حيث يتحول التكرار إلى لعبة ايقاعية ودلالية من خلال نسق التوازي

الاستهلاكي هذا :

" ساجلس

منحنيًا احضن النهر ..

منحنياً استفيق من النوم ..
منحنياً اتشبت بالمهد ..
منحنياً فوق وجهك ...
منحنياً أتخط في الدهاليز ..
منحنياً افتح الباب
منحنياً في العراء .. " (16)

وقبل ان اغادر ديوان الشاعر الاول الحقائق ، الذي انطوى على معظم عناصر شعرية عبد الكريم كاصد ، لا يمكن لي ان أمر مروراً عابراً على قدرة الشاعر لتوظيف الحوار الخارجي ، المسرحي ، بين الشخصيات بطريقة خاصة . ففي قصيدة " الحقائق " ذاتها تتضح حيوية هذا الحوار واختزاله وشفافيته :

"-أشربي الخمر ، روز

-اكتفيت .

- سامسح عن شفيتنا الغبار

ونمضي

-واين ساودع ، روز ، الحقائق ؟ " (17)

وفي قصيدة "العصافير " كان الحوار مغموساً بالصور الشعرية والاستعارية المتألقة ، وحتى الصمت ، كان له حضوره الدال والناطق ، في هذا الحوار :

" -كم تغربت ؟

-عندما سكتتني العصافير لم ابرح الشجرة ...

عندما هجرتني العصافير ، كانت الشجرة

تذرع الليل مقطوعةً . " (18)

وفضلاً عن ذلك ، هناك نزعة حوارية بالمفهوم الباخثيني لحضور صوت الآخر لسانياً ،
تكشف عن التواصل الحميم بين المرسل والمتلقي ، كما هو الحال في " مكاشفات رقم 2 " :

" جئني انت بالشجرة

بالعصافير .. / بالشمع / بالكلمات

بحت لي ان ارفع الشجرة / ان اهز العصافير

ان اطفى الشمع / والكلمات . " (19)

وفي قصيدة " محجوب صديقي " التي يتحدث فيها عن اعدام المناضل السوداني الشيوعي
محمد محجوب نجد هذا الاختزال والحيادية في الحوار وفي ردود افعال المتحاورين ، بعيداً عن
اية ستمنتالية أو تفجع تقليدي :

" صديقي مات ،

تري انت ؟

- لا ، لست اذكر .

- فلندخل البار ، نشرب نخب الصديق الذي مات " (20)

كنت اتمنى ان تتوفر بين يديّ جميع دواوين الشاعر لکني يتسنى لي التمعن بروية في
مسيرة الشاعر ، لکني بعد ان توقفت امام ديوان الشاعر الاول " الحقائق " الذي كان
بجوزتي ، كنت اتمنى ان يكون بجوزتي ايضا ديوان الشاعر الثاني " النقر على ابواب
الطفولة " الصادر عام 1978 في بغداد ، أي بعد ثلاث سنوات من صدور الديوان الاول ،
لکني افتقدته لکني تسللت إلى الكثير من قصائده من بعض مختاراته الشعرية . وقد لاحظت
ان الشاعر يوظف في هذا الديوان الكثير من خصائص القصيدة القصيرة ، التي سيعود اليها
في ديوانه " اللاحق " هجاء الحجر " الصادر عام 2011 . وتعتمد قصائد الشاعر القصار
على ضربات كولوجية سريعة وعلى بنية التجاور والتضاد في رصف المرئيات والمشاهد
والصور . وربما تمثل قصيدة الشاعر القصيرة " سيف " نموذجاً دالاً على السيميائية الناوية

في النص تاويلياً وقرائياً ، عبر مناوأة بين السرد والوصف من خلال ثنائية الحركة / السكون، وعبر توظيف تقنيات السيناريو مثل الوقف والقطع:

" النقوش الجميلة في الخصر

(ترفع اثوابهن الصبيات)،

اغماضة الشمس فوق الحظيرة ،

(نعيق رائحة) ،

صيحة الغاق ،

(ترحل بعض الحضانين في النهر....)

اطلالة الليل فوق السطوح الخفيضة

(تهبط في سلة نجمة)

وتنام . (21)

في هذه القصيدة القصيرة ثمة تناوب بين جملة شعرية واخرى وصفية ، حيث يتمثل ذلك التناوب بين توظيف الجمل الاسم والجمل الفعلية في حركة قطع مفاجئ لتحقيق حضور توغلي insert يوقف المشاهد الاول ، وربما يضيئه . اذ نجد ثمة اربعة مشاهد مرتبة : النقوش، اغماضة الشمس ، صيحة الغاق ، اطلالة الليل ، وهي مشاهد منتزعة من طبيعة صامتة ، كانها لقطات ساكنة still life وفي مقابل ذلك ثمة مشاهد حركية ، فعلية في الغالب ، تضى المشاهد الساكنة وتعلق عليها احيانا ، وهي ايضا اربعة ، وجلها تتكون من جمل فعلية (ترفع ، ترحل ، تهبط) ، وحتى الاسم الوحيد (نعيق) يستحضر ضمناً الفعل (ينع). وهذه التقنيات تؤكد اتقان الشاعر شروط بنية السيناريو في الشعر.

كما نجد ذلك في المقطع الاول الموسوم " انارة " من قصيدة " انخطافات الف ليلة وليلة " حيث التناوب بين فاعليتي الوصف الساكنة، وحركية السرد عبر الزمن ، وهي كلها تعتمد على بنية الجملة الاسمية والوصف الشئني للمرئيات :

" أنين المراكب في البحر "

تغريدة السندباد الشجية في قفص الطير

قرع الطبول الخفية

تهويممة الطير والخاتم الذهبي " (22)

وتبرز في ديوان الشاعر الثالث " ديوان الشاهدة " (1978) ، فاعلية اشتغال البنية السردية بوضوح في عدد من القصائد ومنها قصيدة " الشاهدة " التي هي مرثاة للاب، حيث نجد محاولة لاسطرة شخصية انسان بسيط وعادي ، من خلال سلسلة من الاستذكارات والافعال والمواقف المتلاحقة والتي اقتضت لجوء الشاعر إلى التدوير في بعض مقاطع القصيدة .

ومن قصائد الشاعر المهمة التي وظف فيها فاعلية السرد ايضاً قصيدة " عراقيون " من ديوانه " نزهة الآلام " (1982) ، وهي تنطوي ايضاً على حس ملحني ايضاً يراكم سلسلة افعال واحداث ومواقف تؤطر حياة العراقيين وكدحهم ومعاناتهم ، واصرارهم، على الحياة حيث يوظف الشاعر هنا ضمائر الشعر الثلاثة التي تحدث عنها ت. س . اليوت .

فالمطلع الاستهلاكي للقصيدة يكشف عن هيمنة ضمير الغيبة ، في نسق سردي لاعادة

بناء مجتمع افتراضي ممزق :

" عراقيون "

يفترشون أضرحة الائمة والاقارب

ثم ينتشرون

ينسون البكاء كأن قدر العراقي المقابر والرحيل . " (23)

ثم ينتقل الشاعر إلى توظيف ضمير المتكلم الاتوبيوغرافي الذاتي :

" وارسم رايتي فوق الحداد (ارى هناك ما يرى غيري) أرى بابا ،

فادخل : سلم الخشب العتيق يصرُّ ... " (24)

وقد يتحول ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير غيبة جمعي (هم) يعبر عن صوت الجماعة:
" عراقيون ، قد لا يصلون : (25)

"يفتحون يوماً بارداً كالحبز ينتظرون ساعات وقد يغفون في
المقهى، وينطلقون مصطحين احزاناً وعائلةً إلى قبر عراقي
تشرّد في دمشق، وقد يضلّون الطريق اياماً ولا يصلون . " (26)

وتتحول هذه القصيدة إلى تنويج للعراقيين ، على الرغم مما هم فيه من معاناة وغل،
يسخر فيها الشاعر من اتهامات رموز الاستبداد واعلامه آنذاك بان العراقيين اجلاف ورعاة
جواميس ، فيتباهى الشاعر بهذه الصفات :

" تقول : اجلاف لهم شكل الخيول

اقول : اجلاف ويرعون الجواميس السمينة في المدينة . " (27)

ويقيم الشاعر تناصاً شعرياً واضحاً مع شعر الجواهري الذي يحيي فيه المكبلين الذين
توقفوا عند الحدود :

" سلام للذين توقفوا عند الحدود مكبلين

بمخفر بين السماء وارض بابل ، يعبر الاسرى عباات ممزقة

واطفالاً يجرون الكهول بلا عصي، حاسرين " (28)

والشاعر يشير بثقة إلى غد العراقيين بتحد كبير بدعوة تحريضية ضمنية الى الثورة :
" الا فليقبل الاتون . "

وهذه القصيدة المدورة تشبه في نسجها وحركة تمفصلاتها قصيدة " كتاب البصرة "
المدورة ايضاً ، التي سناتي عليها لاحقاً ، وربما تقف قصيدة " الشهادة " من ديوان يحمل
الاسم ذاته والصادر عام 1978 ، كواحدة من قصائد الشاعر المميزة . اذ تتخذ القصيدة
شكل مرتاة حديثة وبطولية للاب الراحل ، والشاعر يعمد إلى تقنيات تعبيرية وشعرية
وبنيوية تجعل القصيدة تتسامى على ثيمة الرثاء التقليدي . اذ تتحول شخصية الاب الراحل

إلى اسطورة رمزية ، شخصية ووطنية معاً ، محاطة باكالييل الغار والنبيل والشجاعة والتضحية.

تشكل القصيدة اساساً من خطاب للشاعر أو قناعه الطفولي ، موجه إلى الاب المسجّي ، في هالة من البراءة والدهشة :

" أورثني ما يورث الاحياء

دمعة ضيرير

وصبرك الجميل " (29)

ثم يواصل الشاعر نسج ايقونة الاب البسيط الاسطورية ، لبنة لبنة ، فهو يتشكل سردياً وبالادياً من خلال ضربات فرشاة ماهرة :

" عامل في المراكب ، لم يركب البحر

في غرف اسلمته مداخلها للشوارع

في عربات الحمولة

بين دوي القطارات والشمس . " (30)

وعندما تستخدم المشاهد والاحاسيس ، يجد الشاعر نفسه منساقاً إلى التدوير في قصيدته هذه، لضمان هذا الشد النفسي والفني المتلاحق في بناء المشهد الشعري :

"كاصد

للسارين على كتبٍ (لم يقرأ) للساهر عند جدار خربٍ ،

للارملة المهجورة ، للواقف خلف الكراسي كخادمة ، للمحكومين ، ومفرزة الشرطة)

لن يصم كاصد ، وليوثق حتى الفجر " (31)

ولم ينس الشاعر ، الابن، ان يشرك الام في كتابه القصيدة ، وهو يقف معها امام شاهدة

القبر :

" انهضي انت ايتها الأم

غادرت الناس

وأمتد خيط شعاع ضئيل . " (32)

وهكذا تتحول المرثاة إلى ملحمة بطولية تخلو من التفجع والتوجعات البكائية العاطفية والسنتمنتالية ، ونجد حداً اقصى من التزييق اللفظي والبلاغي امام هذا المشهد الجليل الصامت .

ويعدُّ ديوان الشاعر الرابع الموسوم " وردة البيكاجي " (33) الصادر عام 1983 ، واحداً من دواوين الشاعر المهمة ، وربما يؤشر بدء مرحلة المنفى الاولى في رحلة الشاعر الازلية ، التي بدأ فيها بمدينة عدن اليمنية في نهاية السبعينات هرباً من قمع النظام الدكتاتوري. ويتشكل هذا الديوان من قسمين شبه مستقلين ، الاول عبارة عن مجموعة من القصائد القصيرة المكثفة ، التي تعتمد على بناء مشاهد من الحياة اليومية بضربات فرشاة سريعة. إما القسم الثاني ، وهو الاعم ، فيمثل تجربة الشاعر اثناء اقامته القسرية منفياً في مدينة عدن اليمنية عندما اضطر إلى الهرب من بطش النظام الاستبدادي آنذاك بصحبة عدد كبير من الادباء والمثقفين العراقيين . ويبدو ان حظ الشاعر كان ان يقيم في نزل أو مبنى قديم يحمل اسم (البيكاجي) ، وكان هذا المبنى في السابق سكناً للعمال الهنود الذين تركوا على جدرانهم ذكرياتهم واحلامهم . وقد عبر الشاعر عن كيفية اتصاله نفسياً واجتماعياً وشعرياً مع هذا المبنى الحافل بالرموز والدلالات والموروثات ، مثلما تفاعل مع الفضاء المدني والطبيعي لمدينة عدن الساحلية ، وترك بصماته عليها ، كما استلهم تجربة الشاعر الفرنسي آرثر رامبو الذي اقام ، بعض الوقت ، فيها في رحلته الغربية إلى قلب افريقيا .

معظم قصائد القسم الاول، كما اشرت، قصيرة باستثناء قصيدة مقطعية طويلة تتشكل من عشرة مقاطع ، لها خصائص القصيدة المشهدة القصيرة هي " قصائد الحرب " و " وهي مؤرخة في عام 1981 ، أي في العام اولال للحرب العراقية الايرانية التي اشعلها النظام الشمولي آنذاك .

تنقل معظم مشاهد الحرب من زاوية نظر طفل تحول إلى شاهد وراء على مشاهد الموت
والدمار والخراب التي أفرزتها الحرب :

" في مقهى طيني يتوقف فيه الاعراب

وسيارات الاجرة ،

يعبر طفل محشور في باص خشبي بين الاغنام

يمد إلى المارة عنقا

ويغادر . " (34)

ويمهد هذا المشهد الاستهلاكي لسلسلة من المشاهد الشعرية التي تلتقطها عدسة الطفل
والشاعر معاً، ويعيد الشاعر صياغة المشهد الافتتاحي لاحقاً بعد اعادة تايث المشهد بصورة
" سيارات الجند المختومة " :

" في مقهى يتقاطع فيه الاعراب

وسيارات الجند المختومة

يعبر طفل محشور في باص خشبي بين الاغنام

يمد إلى المارة عنقا

ويغادر . (35)

وتشتبك هموم الناس واحزانهم : ويظل الطفل الشاهد هو السارد الرئيس للمحنة:

" سآتي بأمي

بجاراتنا الذاهبات إلى ماتم للعزاء

بام جواد

وظفلة احمد

بالصبية العائدين من الدرس

بالنائحات . " (36)

ولكن الفاجعة تشمل الجميع حيث يتساءل الناس بفجاعة .

" ترى اينامات ؟

في أي بيت

ترى ما يزال المعزون ياتون

والمقرئ الشيخ ما زال يتلو على الميت آياته ؟

ام ترى اقفلت بالتوابيت كل البيوت؟ " (37)

الحرب هنا ، مطلقة ، وربما مجردة بعيدة عن التفجع واحكام القيمة ، إما بقية القصائد القصيرة فهو مثل فلاشات سريعة ، تلتقط المرئيات والاصوات وتنضدها لتؤسس مشهداً دالاً ، كما هو الحال في قصيدة " غزاة " التي تتلاحق انفاسها من خلال التدوير :

" ها انا الان اسمع اصواتهم كالصهيل ، ضياء فوانيسهم اخر الليل ، وقع حوافرهم في الطريق ، يجيئون مثل برابرة ... خلفهم تحمل العربات دنانا من الخمر .. ارديه بقعتها الحروب ، نموراً وقطة وجياداً حوافرها حجر ... يسفحون الطريق ويمضون .. لا اثر خلفهم في الطريق . " (38).

وقد تكون القصيدة القصيرة ، ومضة سريعة ، لا تخلو من التأمل والتفلسف لتذكرنا برحلة الشاعر الكونية الازلية التي لاتصل ابداً إلى مبتغاها :

" ياللعداب ؟ كل رحلتي عربية محطومة الاخشاب ،

وفرس ميته ،

وقدمان تعرجان في الطريق

قدمان للاياب

ياللعداب . " (39)

إما النصف الثاني من الديوان فيكاد يحمل رؤياً مشتركة من خلال الاحتفاء بالمكان العدني في اليمن . انطلاقاً من نزل البيكاجي ، كما في قصيدة " وردة البيكاجي " التي

يحمل الديوان اسمها والتي يهيمن عليها التدوير حيث يستحضر الشاعر من عالم الغياب صورة افتراضية متخيلة للهنود الذين اقاموا فيها وتركوا اعشاشهم :

"الهنود ابتنوا في سقوفك اعشاشهم ، وانتهوا
عند مفترق البحر ليكون اطيارهم ... الهنود الاليفون
ابصرت اثارهم في الطريق .. شواهدهم وهي تمحي
ويسكنها السائحون الغزاة .. " (40)

وتقف القصيدة عند محنة المهجرين والمنفيين الذين مروا بهذا النزل ، من خلال ثيمة الرحيل والطواف الابدي حول العالم كما نجد ذلك في قصيدة "اغنية المهجرين":

" خرجنا من باب واحد ،

وسندخل من ابواب متفرقة

جئنا بلا امتعة

وسنعود بلا امتعة

تحملنا القطارات والسفن

ولا تحملنا اقدامنا المتعبة،

من رأنا ،

نطوف العالم

كأننا في نزهة ابدأً " (41)

ويتانس نزل البيكاجي ، ويتحول إلى قناع ناطق يمزج بين افقين شعريين : قناع المكان

وصوت الشاعر :

" انا البيكاجي

لا ادري أأنا حجرٌ ام صوت، ام انسان ؟

لي عشرات الابواب

ولكن لي باب، لا يعرفه غيري " (42)

ويعمد الشاعر غي " غرف البيكاجي " إلى تكرار كلمة " غرفة " أكثر من عشر مرات في

نسق توازٍ استهلاكي متماثل :

" غرفة بابها اصلع

ذات عينين زائغتين

غرفة بوجوه تطل، واخرى تطول ،

غرفة فمها لا يقول،

غرفة بابها مظلم. " (43)

ومن قصائد الديوان المتميزة قصيدة " البركان العدني " الموجهة إلى رامبو الذي عاش في

عدن ، حيث يلتقي وعيان شعريان وعي رامبو، ووعي الشاعر في بؤرة مكانية واحدة هي

مدينة عدن بين زمنين متباعدين :

" أكان الرحيل إلى عدن دورة البحر والاشتات

تقاذفنا الموج ... نهبط في غرف ونغادر . " (44)

ويعيد الشاعر خلق شخصية رامبو واسطرتها شعرياً وميثولوجياً، ضمن تدافع النسق

المدور للقصيدة . والشاعر لا يخفى تماهيه مع شخصية رامبو الذي عاش معه واحبه وترجم

الكثير من قصائده :

" ورامبو النهارات ممزوجة بالظلام ، وفم فاتر ، مطرٌ

يتساقط اسود فوق المراكب . . رامبو ارتحالٌ

وحيدٌ على جمل ، خفق اشرعة تتفتح في زهرة

من راي الابدية في الماء ، في حبة الرمل ؟

رامبو النهايات برقٌ توهج عبر الفصول. " (45)

ويختتم الشاعر ديوانه بقصائد قصار منها قصيدة " مجنون " التي تتشكل من جملة شعرية قصيرة واحدة فقط ، لكنها تقول اشياء كثيرة ، عن خسارات هذا الانسان :

" كان ضابطاً بحرياً

وانحسر عنه البحر " (46)

ولا يمكن لي، كقارئ، ان انسى هذه القصيدة القصيرة التي تعتمد على بنية النفي والغياب والسلب كناية عن العقم واللافعال والعبث :

"زهرة من الحجر ولا عشاق

شجرة من الحجر ولا هواء

قافلة من الحجر ،

تتقدم صوب البحر ولا ترد الماء " (47)

وفي ديوان " نزهة الآلام " (1991) يشعر القارئ بان لغة الشاعر اصبحت اكثر ايجازاً وتكثيفاً وحدةً ، حتى ليتمكن مقارنتها بالشعر في حده الاختزالي الاصغر minimalist poetry حيث الاختزال واسقاط كل المجازات البلاغية والصفات الزائدة والتركيز على الرؤية البصرية الموضوعية للاشياء وطرحها لتتجاوز من خلال بنية التجاور، كما هو الحال في قصيدة " طبيعة صامتة " التي تذكرنا بلوحات الفن التشكيلي الصامتة ، حيث نجد محاكاة لهذه الطبيعة الساكنة أو الصامتة. ففي هذه القصيدة هناك سبع كتل بصرية حيث يمثل كل بيت من ابيات القصيدة السبعة ضربة فرشاة ، تتجمع كلها ضمن نسق المجاورة على قماشة اللوحة الشعرية، لتضئ النص الشعري ، وتربط المتباعد والمهارب ضمن بؤرة شعرية واحدة :

" الاغطية البيضاء ،

قدح الثلج المائل فوق الرف،

التفاحات الخمس ،

قميص النوم ،

جواربك السوداء

الكرسي الفارغ

ذبذبة الضوء على المرآة . «(48)

واود التوقف قليلا امام قصيدتين طويلتين يغلب عليهما التدوير هما " كتاب البصرة " و " عراقيون " التي سبق وان تناولتها ، وقصيدة "كتاب البصرة " المدورة واحدة من القصائد التي وقف فيها الشاعر امام محراب مدينته التي احبها وغناها في الكثير من القصائد في جميع دواوينه " البصرة على مرمى حجر " ومنها قصيدته الاساسية التي تحمل اسم الديوان ، فضلاً عن قصائد اخرى منها " اهالي صبخة العرب " المحملة الشعبية التي ترعرع فيها الشاعر في طفولته، وقصيدة " سلاماً مسيحيي البصرة " من ديوان " الفصول ليست اربعة " وغيرها كثير .

تبدو المدينة في قصيدة "كتاب البصرة " مثل كرنفال سحري وعجائبي ، خاصةً بعد هذا التهجين والتخليط الذي تعرضت له البنى والازياء والاذواق والمشارب :

" ماذا حل بالبصرة ؟

جوابون يضطربون في الساحات ، جند يرحلون إلى قراك وقد يرون ان قراهم تختفي في الليل ، فلاحون في زي المدينة " (49)

وتختشد في القصيدة رموز المدينة التاريخية والاجتماعية، وهي تذكرنا ببصريا ثنا محمد خضير:

" وللبصرة ساعة لاتدق ، وجسور من خشب تصل الاعداء بالاعداء ، وضريح لا يعرفه غيري .

وللبصرة حدود من الرماد ، وجنود من الرماد ، وجنود من الرمل ، ومساجد تحزم كالقصب في الاوبئة أو الحرب " (50)

المدينة هنا ليست مجرد مكان ، انها فنطازيا سحرية ،مؤلدة للرؤى والمواقف والدلالات السيميائية ،التي تشمل كل جزئية من جزئيات الحياة ومكوناتها الانثروبولوجية والاجتماعية والثقافية، والتي تجعل منها اسطورة حية :

" ندخل حاسرين ، جباهنا ملح" ، ونخرج حاسرين نقول للموتى قفوا ، ونقول فلتمض المدينة .. نخلها وحريقها وكتابها المفتوح ، والموتى ومن كذبوا ، ومن تركوا السفائن في العبار. «(51)

وينقلنا ديوان الشاعر " سراياد " الصادر عام 1997 الى فضاءات تأملية وفلسفية عميقة في معنى الوجود والحياة والمعاناة ، وتحتل القصيدة الرئيسة التي يحمل الديوان اسمها مكانة خاصة، بوصفها معادلاً موضوعياً عن ثيمة السفر الكوني المتاصل الذي لا ينتهي إلى مبتغاه، وقد سبق لنا وان توقفنا امامها بشئ من التفصيل . وتمثل قصيدة " مرثية ابن خلدون " استعادة لابن خلدون وقد اصبح جزءاً من الميثولوجيا الثقافية ،وتليها قصيدة تستلهم الجو الشعري ذاته من خلال الاطلاع على " كتاب العبر " لابن خلدون والذي اشتهر باسم " مقدمة ابن خلدون " .

في " مرثية ابن خلدون " يحاور الشاعر هذا المؤرخ والمفكر والرحالة والدبلوماسي ، بوصفه موكلاً بالريح والتاريخ معا :

" يا ابن خلدون انت موكل بالريح بين خرائب البلدان ترثي بلداً وتزف اخرى طاوياً صحراء روحك .. اين تبسطها؟" (52)

ويوجه الشاعر تساؤلات مؤلة إلى ابن خلدون وهو يسوق امامه " بغلة التاريخ " :

" حسنا .. لتركب بغلة التاريخ ، ماذا لو حملناها على اكتافنا ،

ماذا لو ان الناس ؟ ، بغلتنا الجميلة لو ارحناها قليلا ..

بغلة التاريخ ألقنتنا وسارت دون ان تدري إلى الاعداء ... " (53)

وتشكل قصيدة من " كتاب العبر " استكمالاً ، أو تاملاً في مناخ قصيدته عن ابن خلدون حيث يحاور الشاعر هنا كتاب ابن خلدون الكبير " من كتاب العبر .. " والذي

عرف عند القراء بـ "مقدمة ابن خلدون" ، حيث يكرر الشاعر هنا أيضاً لازمته عن ابن خلدون ، بوصفه موكلاً بالريح ، ونجد صوت الحاضر حاضراً أيضاً بصورة رمزية في عبارة بغلة التاريخ التي سارت الى الاعداء :

" يابن خلدون .. انت موكل بالريح ، بين خرائب البلدان ، تراثي بلدة وتزف اخرى، طاوياً صحراء
روحك اين تبسطها . " (54)

ونجد في ديوان الشاعر " دقائق لا يبلغها الضوء " الصادر عام 1998 اهتماماً برسم لوحات ومشاهد وتابلوهات حية ، مثقلة بالرموز والاحالات السيميائية والدلالية العميقة ، وبشكل خاص في قصائد الديوان القصيرة . في القصيدة التي يحمل الديوان اسمها ، وهي قصيرة ، ثمة اشتغال على شعرية العمى ، يتكرر لاحقاً في عدد من قصائد الديوان منها " لعبة " و " خاتمة " في قصيدة " دقائق لا يبلغها الضوء " ثمة كرنفال لشعرية العمى ، حيث التضاد بين الضوء والظلام . فالرؤية البصرية هنا معطلة ، لكن حواس الشاعر الاخرى تشتغل ، كما ان بصرية الرائي تملأ فجوات ما خسرتة الرؤية البصرية :

" انا الاعمى

لا احب الاشياء الساكنة إلى الابد

ويغيبني الضوء

والضجيج العابر . " (55)

فالرائي هنا يمتلك بدائل للرؤية البصرية :

" أرى سفينةً ولا ارى بحراً،

وانازل الظلام بذراعين عايتين "

وفي " لعبة " يبحث الشاعر عمَّن يعبره عينين ليصر دموعه:

" ساهو مع الشمس والليل

مع الليل والشمس،
وابكي.

من يعيرني عينيين
لا بصر دموعي . " (56)

كما يرثي الشاعر في " خاتمة " عينييه إلتى اضاعهما :
" عيني التي اضعتها ، كملك اضاع عرشه ،
في ليلة حالكة

آه لو اجدها ثانية ، لاضعها في القلب . " (57)

وفي " الشبيه " الموجهة إلى شاعر راحل يحز في نفس الشاعر ان عماء سيفجؤه . (58)
لكن الضوء يطل ، في الجانب الاخر ، متوهجاً ومهيماً في الكثير من قصائد الديوان ،
كما نجد ذلك في " نحلة الضوء " :

" انا نحلة الضوء

اجفاني رقيقة كالماء

واهداي كالظل . " (59)

وفي " قوس قزح " ثمة احتفالية بالضوء والالوان :

" لقد رأيت دوائر من ضوء

وقوس قزح بارد

في بركة

وحلمت وانا احدق في الحلم . " (60)

كما ان قصيدة " ساعة البياض " هي لحظة انتشاء بشعرية الضوء والبياض :

" انا ساعة البياض،

دقاتي لا يجدها ليل"

ولا يبلغها ضوء . " (61)

لكن قصيدة " ما قاله الظل " تظل مؤثرة وتحمل الكثير من الرموز والاحالات الميثولوجية والصوفية والعرفانية عبر منظور فلسفي اشراقي واضح يذكرنا بكبار الصوفيين. وكانت القصيدة تحمل في الديوان عنواناً آخر هو " ما قاله الظل في حضرة القصيدة " :

" كلمني ظلي وقال : سبقتني ،

فامكث حيث انت

وقال لي ،

لا تحجب حبك ففضح

ولا تبدده ، فاحتجب " (62)

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه السياحة الروحية الصوفية التي تتنازع فيها الشخصية بين الحضور والغياب :

" ظننت نفسي ليلاً فاحتجبت ،

ونهاراً فاختفيت ،

فأليت الّا اعود إلى ليل ولا إلى نهار " (63)

وفي ديوان "قفا نبك " الصادر عام 2002، احتفاء استثنائي بالتاريخي والتراثي والميثولوجي ، حيث يقيم الشاعر حواراً ثنائياً بين ذات الشاعر الرائية ومرويات التاريخ الكبرى ، عبر سلسلة من الاقنعة التاريخية والرموز والاليغورات المرموزة والرقى السحرية والاسطورية .

الديوان سياحة داخل فضاء افتراضي وحلمي ساحر، يعيد فيه الشاعر اكتشاف الاشياء الماضية ويمنحها ولادة جديدة. وقد قام الشاعر بتقسيم الديوان إلى دورات وابواب شعرية يضم كل باب قصائد تحمل جواً شعرياً متماثلاً مثل " شواهد المعري " و " قراءة في شعر الجواهري " و " حكايات عن الحمراء " و " الواح " وغيرها .

يستهل الشاعر ديوانه بقصائد عن الاندلس وقصر الحمراء ، منها " استهلال " الموجهة إلى ابي عبد الله الصغير ، آخر ملوك الاندلس ، حيث يقيم الشاعر حواراً معه يذكرنا بجوار الروائي والشاعر الاسباني انطونيو غالابا في "المخطوط القرمزي" وقصائده الاخرى:

" يا ابا عبد الله

الطريق الذي قادني اليك قادمك إلى السفح " (65)

وفي خمس حكايات عن الاندلس وقصر الحمراء ، يستحضر الشاعر الماضي الذي كان ، وبقي منه الصدى ، في منظور متوجع يكرر وهم الخسارة والنوستالجيا :

" من برج الحمراء ،

اسمع غرناطة في الريح ايناً

وقع حوافر تنأى

وهديراً لمياه يصبغها الدم " (66)

وفي الباب الخاص بشواهد المعري ، يستلهم الشاعر جوهر رؤيا المعري الفلسفية ، كما هو الحال في قصيدة " الذئب " ، ذات النفس الصوفي :

" أوه .. يا ابا العلاء

كم تشير إلى ذلك الذئب وتقول :

دعوه

ستهلكه صحبة الاغنام " (67)

ويوظف الشاعر قناع ابي اعلاء في " ما رواه المعري عن ابن القارح ":

" ومن باب المسجد ،

ابصرت ابن القارح

فاشرت له ان يتبعني " (68)

ولان القصيدة قصيرة "وامضة ، فلم يترك القناع تأثيراً جمالياً ودلالياً عميقاً لدى القارئ بالمستوى الذي اريد لها .

مرة كتب عبد الكريم كاصد في كتابه النقدي " متن .. هامش " الصادر عام 2016 " هذا التردد بيني وبين ابي العلاء اصبح من الاختلاط ما يصعب علي تحديده : من المتحدث انا ام المعري ؟ من منا مرآة الاخر ؟ ام كلانا اصبح مرآة للآخر " (69). ويبدو ان حوار الشاعر لم ينقطع مع ابي العلاء المعري ، فقد عاد إلى إقامة حوارية عميقة معه من خلال تجربة نصية وسردية فريدة ، في كتابه " جنة ابي العلاء " الصادر عن دار التكوين في دمشق عام 2011 ، حيث قدم تجربة عكسية لرحلة ابي العلاء في " رسالة الغفران " حيث يقوم ابو العلاء، في رحلة افتراضية تخيلية ، بالهبوط من الجنة إلى الارض للتعرف إلى حياة الناس في هذا العصر. ويعمد المعري إلى زيارة عبد الكريم كاصد تحديداً في بدء رحلته الارضية ، لانه سبق له ، وان كتب قصيدة عنه اثارت اعجابه ، ويعني بها قصيدة " يا ابا العلاء " التي يقول فيها :

يا ابا العلاء ،

ايها المبصر ،

يا ابي ،

لقد سرت في الهواء

ولم ابلغ الارض

ولعلني لن ابلغها ابداً. " (70)

وتجربة عبد الكريم كاصد هذه ، التي تزوج بين الشعر والنثر والعمل الصحفي ، تجربة طريفة وتستحق وقفة خاصة، خاصةً، وانه ألحق بها قصائده السابقة عن المعري . وتذكرنا هذه الرحلة بتجارب مماثلة منها " الكوميديا الالهية " لدانتي ، و " وثورة في الجحيم " لزهراوي فضلا عن " رسالة الغفران " للمعري ذاتها ، ورحلة ابن عباس.

في محور "احلام" نجد قصائد حلمية قصيرة ، تمتلك الكثير من الترابط وكانها قصيدة عنقودية أو مقطعية واحدة ، فيها الكثير من البراعة والشفافية والدهشة وصدمة اليقظة المبالغتة من حلم طويل . وهذه الاحلام تتشكل كومضات سريعة عابرة ، حتى تجتمع احياناً في مجمع " الاحلام " حيث التكرار الدال على فعل التنوع في الحلم .

احلام تطفو ،

احلام من زيد ،

احلام تنقادفني كالموج ،

احلام ترتجُّ ،

فانهض اغلقها لانام. " (71)

في الديوان لغة سردية ، حكاية كانها مقدمة إلى الاطفال ، كما هو الحال في قصيدة

الشاعر عن اليس في بلاد العجائب :

"الديناصور المنقرض ،

والخفاش الاعمي ،

والارنب المدعور ،

والدودة الزاحفة ،

والنسر ،

النسر المسنُّ ،

والثعلب الماكر ،

والحية المراوغة ،

كلهم في طريق اليس ،

إلى بلاد العجائب. " (72)

في قصيدة " صوت " يكرر الشاعر ثيمة السفر الابدي الذي لا ينتهي في جملة شعرية تأملية عن المسافر الذي احاله هذه المرة إلى حجر :

" منذ دهور ،
وانا اقطع الرمال ،
ناشداً الابدية ،
لا جمال تحملني ،
ولا حال لاهملها ،
سائراً ،
وقد احالني المسير ،
إلى حجر " (73)

ويظل احساس الشاعر بانعدام الهوية ، والخصوصية ضمن هذا الترحال الكوني علامة مائزة شعرياً، تتخذ من نسق قصيدة القرين تارة اطاراً لها أو من قصيدة المرايا فضاءً للبوح والتأمل الفلسفي العميق :

" ما تطلعت في مرآة ،
الا وكانت خالية مني ،
وما يعذبني اني لا ارى احداً ،
ليقول لي انني بلا وجه ،
وان هذه الابتسامة الوحيدة،
المرتسمة علي ليست لي . (74)

ولا يخلو ديوان " قفا نيك " من لعب وتمارين شعرية قد تكون شكلية ، كما سبق وان فعلها في ديوان " زهيرات " حيث ألزم الشاعر نفسه بلزوم ما لايلزم (مثلما فعل المعري لهدف آخر) للكتابة على طريقة احد الوان الشعر الشعبي المعروفة ، لم اجدها في حينها،

موفقة ولا مقنعة . في هذا الديوان نجد تجريتين من هذا الطراز. الاولى كتابة قصيدة عمودية تحت عنوان " كلاسيك " لا تخلو من السخرية والهجاء يهجو فيها اختلاط القيم والمواقف :

" أنبيك اني بدار ليس ساكنها
الا الحثالة من مكذوبة النسب
يبكون منفىً وفي المنفى لهم وطنٌ
يفدونهم برخيص الروح والنشب . " (75)

إما القصيدة الاخرى فهي القصيدة التي يحمل الديوان اسمها واعتب بها "ففا نبك " (76) والتي اشار الشاعر إلى انها " محاولة لاعادة معلقة امرئ القيس بأسلوب آخر " .
ونجد ان القصيدة تتكى على نص غائب / حاضر هو نص امرئ القيس في معلقته ، حيث تحفل القصيدة بتناصات وتضمينات واشارات ومفردات من قصيدة امرئ القيس، حتى يمكن النظر إلى القصيدة بوصفها " معارضة " بالمعنى البلاغي لقصيدة امرئ القيس .
ولكن ياترى ما هو الجديد في محاولة اعادة كتابة قصيدة امرئ القيس بهذه الطريقة.
كنت اتوقع ان اكتشف وعين حواريين داخل قصيدة القناع هذه ، وعي الشاعر الجاهلي ووعي الشاعر الحديث ، لكني لاحظت ان الشاعر الحديث قد تخلى عن رؤيته لصالح رؤيا الشاعر الكلاسيكي ، ولذا باتت القصيدة بمثابة ترجمة أو كما وصفها بـ " اعادة كتابة " للقصيدة الكلاسيكية بلغة حديثة شبيهة بعملية العرض التفسيري المسمى *paraphrase* ولذا كانت تضم في جوهرها بعض عناصر النجاح التي لم يوظفها الشاعر بما فيه الكفاية .
يظل الديوان ، باستثناء قصائد قليلة مؤشراً على نضج القصيدة القصيرة واختزالها إلى فعل شعري رافض وصادم بكلمات قليلة ، وبعيداً عن زخرف البلاغة التقليدية .
ويمثل ديوان " ولائم الحداد " الصادر عام 2007 واحدة من التجارب المتقدمة والناضجة في مسيرة الشاعر ، وتهيمن على قصائد الديوان مساحة حزينة تتحول فيها القصائد إلى

مرثاة طويلة للموتى وللأحياء معاً ، حيث يتحول الخريف في عدد من القصائد إلى معادل موضوعي لخريف الحياة : كما هو الحال في " خريف موشك على الرحيل "

" الخريف الموشك على الرحيل ،

يصبغ بالأصفر ،

قدم الأشجار

ذلك المتقاعد المزين بالنياشين ،

هو أنا ،

وقد علقت في صدري أوراق خريف صفراء .

لماذا ترى تتسع المقبرة ،

كلما اقبل الخريف ؟ " (77)

وفي هذه القصيدة يطل الخريف من النافذة ، حيث نجد عشق الشاعر واقتنانه بالنوافذ في

سلسلة من القصائد في دواوينه المختلفة :

" الخريف ،

يطل من النافذة ،

ويرحل

اجنحة في الهواء ،

تصطفق الآن " (78)

وتتحول قصيدة " ساحة " إلى إحدى قصائد النافذة المحببة لدى الشاعر حيث يطل على

العالم والأشياء في حركتها المواراة :

" أشجار لا تسكنها الطير ،

وبضع مصاطب ،

والكشك المهجور هناك ،

ونافذة (هي عين الساحة)

يأتيها الناس فرادى ،

وفرادى يمضون. " (79) .

ونوافذ عبد الكريم كاصد تذكرنا بنافذة محمود عبد الوهاب في قصته " نافذة على الساحة " ونوافذ محمد خضير ومهدي عيسى الصقر، أو ربما قبل ذلك بنافذة جيمز جويس في قصته القصيرة " ايغلين " من مجموعة " دبلنيون " حيث تتحول النافذة إلى مراقب وشاهد وعيين على الخارج ، خارج مفتوح ، وفضاء في مقابل داخل معتم وضيق ومكبّل . وقصيدة " ساحة " تنطوي على حركة سردية متنامية ، حيث تنمو سلسلة من الحبكات والمرويات الداخلية السيميائية العميقة الدلالة ، المستقلة بذاتها ، والمتراطة ضمن هذا الفضاء الجنائزي الحزين :

"تأتيها امرأة ،

تمرق كالطيف وتدخل كشك الهاتف ،

تابوت الهاتف ،

تخرج شبحاً ،

بغداد بيضاء " (80)

لكن الحضور الاوسع لقصائد النافذة يتركز في مجموعة قصائد " نوافذ " التي اطلعت عليها لأول مرة ضمن مختارات الشاعر الشعرية الموسومة " نوافذ " والصادرة عام 2007 في بغداد ، لكنني وجدتها منشورة ثانية في ديوانه الحديث " رقعة شطرنج " (81) ، منها قصيدة " نوافذ " الرئيسة حيث يتلصص الشاعر على العالم الخارجي من هذه النافذة على حركة الاشياء والمرئيات، من خلال ثنائية مفتوح/مغلق :

" مفتوحة في الصيف ،

مغلقة في الشتاء ،

وفي الخريف ،
لا ادري لماذا اغلقها ،
أو افتحها ،

وقد لا اتذكر في الربيع ماذا افعل ؟" (82)

وهنا يوظف الشاعر لعبة شعرية جريها منذ ديوانه الاول " الحقائق " وأعني بها لعبة التكرار اللفظي لمفردة معينة وتقليب اوجهها ومظهراتها المختلفة ، فثمة نافذة للقطار واخرى للطفولة ، وثالثة للسماء ، ورابعة للمستشفى وغيرها . ونوافذ الشاعر ليست جامدة ، بل هي مؤنسنة ومشخصنة ، فهي تتحرك و " تهرع في الطريق / كالبشر " وهي ايضا تتبع الشاعر عندما يحمل امتعته ويسير :

" مرة حملت امتعتي ،

وسرت ،

كانت النوافذ تتبعني " (83)

ونوافذ الشاعر تحدد به وتهم ان تطير ، وهي تلتمع كالمرآة. وهي تحزن وتنتحب وهي تطل على ساحة الاعدام :

"كثيراً ما اسمع انين النوافذ ،

وهي تدبر ظهرها للطريق ،

وتنتحب. " (84)

والنافذة هنا هي " عين الابدية " :

"تسال النافذة :

هل يعرف الحكيم

انني عين الابدية ؟" (85)

ونافذة الشاعر هنا شاهد حقيقي يطل على الفجيجة وصوت مقموع وقناع :

" انا النافذة ،

انا الشاهد الوحيد،

من يسمعي ؟ " (86)

وفي قصيدة " نافذة للطفل" ترقب النافذة العالية الطريق ، كما ترقب الشاعر والطفل الذي يعبر الجسر:

" والنوافذ العالية ،

وهي ترقب الطريق الذي يمتد ،

ولعلها لا تزال ترقبه ،

أو ترقبني ،

النوافذ " (87)

ويبدو ان الشاعر قد احس باليأس والقنوط بعد ان افزعته الرؤى والمشاهد فقرر ان يهجر نافذته ويتبرأ منها في قصيدته " نافذة للطفل " :

" خاتمة : انا عبد الكريم كاصد ،

اتبرأ من نافذتي . " (88)

وعبد الكريم كاصد لا يكف عن التأمل والتفلسف شعرياً ، وخاصةً وهو يخطو نحو نضح الكهولة ، حيث تتشعق قصائده الأخيرة بحكمة شخصية عميقة اكتسبها من تجربة الحياة والالم والمعاناة والشعر، واكتشف فيها ان " للشعر منفاه " وانه ربما اختار ان يكون نزياً أبدياً في منفى الشعر، كما جسد ذلك في احد دواينه الحديثة الموسوم " هجاء الحجر " (89) الصادر في القاهرة عام 2011 :

"لم اكن اعرف ان للشعر منفاه ايضا " (90)

في ديوان " هجاء الحجر " هذا تطل الحكمة في معظم قصائد الديوان حتى بات الشاعر كما يقول " يتعثر بالحكمة " :

" بين خطوة واخرى

اتعثر بالحكمة ، فيمسكني الجهل " (91)

وتبدو قصائد الديوان عبارة عن اضافة من الحكم والاقوال الماثورة ، التي تعامل معها الشاعر عن طريق مستوى المفارقة ، حيث السخرية والقلب والاستنساخ المضاد، في ضربات قصيرة ووامضة تبدو اشبه ما تكون بالرباعيات أو المثنويات ، وربما قصائد الهايكو والومضة . وقد تغلب المحاكمة المنطقية و الحاجةالعقلية احيانا على بعض هذه المقاطع ، لكنها ايضا تشع بشعر سري، يتسربل عبر كل مفردة أو صورة تباغت بصيرة القارئ بوعي مشاكس جديد .

وتبدو لي تجربة الشاعر عبد الكريم كاصد ، في هذا الديوان واحدة من محاولات التجريب الشعري التي يقدمها الشاعر عبر اسفاره الشعرية ، والتي يصدم فيها افق توقع القارئ الاعتيادي ليضعه امام اكتشاف وجه اخر من وجوه الحقيقة والحياة . وغالبا ما يميل الشاعر إلى قلب الحكمة على مستوى المفارقة الساخرة ، اذ يتلاعب الشاعر بالحكمة الماثورة " اذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب " بصورة عكسية:

" قال الصحفي

وقد رأى صورته في المرآة :

السكوت من فضة

والكلام من ذهب " (92)

وقد يقلب الشاعر حكاية الكاتب الدانيماركي هانزكرستيان اندرسن المشهورة " ملابس الامبراطور ، صادماً افق توقع القارئ :

" حين رأى الملك شعبه عارياً

قال : ما اجمل الشعب في اثوابه الزاهية ؟ " (93)

وقد تثير قصائد الشاعر القصار اسئلة استفهامية بلاغية ساخرة :

" لماذا يحتفل المهزوم بانتصاراته ؟ " (94)

ونجد ذلك بشكل خاص في قصيدته " تساؤلات " التي هي مجموعة من الاسئلة
المشاكسة :

" لماذا التاج "

على هذا الراس المقطوع ؟ " (95)

وكما نجد ذلك في قصيدة " حيرة كفاي " :

" من يؤرخ المرحلة ؟ "

باي سواد سيبدأ

واي سواد سينتهي ؟ " (96)

وقد تغلب الشاعر رغبة في كتابة تراويل وادعية واوراد عرفانية، ولكنها تنطوي على
سخرية مريرة، كما نجد ذلك في " دعاء الكروان " :

" ربي ،

نجني ،

من صديق لا يعرفني ،

وعدو يعرفني ،

من جاهل لا يحسن الصداقة ،

وعاقل لا يحسن لا يحسن العداوة " (97)

وللحجر ، مكانة خاصة في ديوان الشاعر هذا . ومعروف جيداً ولع الشعراء
العرب، ومنهم ادونيس ، بمفردة الحجر والتي تداولها من بعده شعراء الستينات وما بعدهم
بتنوعات مختلفة ، وهي ربما استذكار لمقولة الشاعر العربي الجاهلي تميم بن مقبل " لو ان
الفتي حجر " ، والتي عبر فيها عن احساسه بالاحباط واليأس وتمنى لو انه حجر يفتقد
الاحساس والمعاناة ، حيث قال :

"ما اطيب العيش لو ان الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهو ملموم ."
حيث يجاربه عبد الكريم كاصد بتنويحات على رمزية الحجر ودلالته :
"بشفاه من الحجر

ينشدون الطريق " (98)

ويتخذ رمز الحجر احياناً طابعاً دلاليّاً يدل على القسوة والتحجر وانعدام الرحمة :

" يلبس وجه الحجر

ويخلع وجه الانسان " (99)

وقد توظف مفردة الجمع " احجار " لتدل ايضاً على الجمود والصمت :
" احجار ،

لا تليق الا بالتمثيل ،

الحزينة في الليل . " (100)

وقد يصير الحجر متكأوملاذاً للشاعر بعد ان خسر كل شئ :

" على حجر في العراء اتكأت

حاضنا نفسي العزيزة ،

هدوء الملائك . " (101)

وقد يسخر الشاعر من شاعر آخر، فيصف اشعاره بأنها من حجر ، بطريقة هجائية

قاسية لا تخلو من تناصات مع اقوال مأثورة :

" شاعر بيته من زجاج

وأبياته من حجر . " (102)

وقد يتحول الحجر إلى محور قصيدة كاملة كما هو الحال في قصيدة " حكاية عادية":

"ما اراده السلطان ،

بناه حجراً حجراً ،

حتى اذا اوشك ان يتم ما بناه ،

كان البناءون ،

بعدد الاحجار . " (103).

يبدو ان الحجر ، سيميائياً ، يدل في تجربة الشاعر عبدالكريم كاصد على العقم واليباب

وانعدام الحس والعاطفة ، وربما هو المقابل للسان المتحجر الذي لا يملك قلبا :

" يسمونه اللسان ،

حقا ،

لكنه دون قلب . " (104)

ديوان "هجاء الحجر " إشارة إلى النضج الفلسفي والتأملي الذي اكتسبه الشاعر من

تجربته الحياتية والشعرية والثقافية ، وربما من تماهيه مع تجارب انسانية وصوفية كبرى منها

تجربة ابي العلاء المعري .

ويبدو ان حوار الشاعر الداخلي وتناصاته مع الحكمة والامثال الشائعة ، واعادة

اكتشاف دلالاتها ورموزها ، واحيانا معارضتها أو قلبها عن طريق المقارنة والسخرية، قد

قادت الشاعر إلى محطة شعرية اخرى تتمثل في مجموعة " رقعة شطرنج " (105) الصادرة عام

2015 في القاهرة .

وقد فوجئت بان عددا كبيرا من قصائد الديوان سبق وان ظهرت ضمن المختارات

الشعرية التي طبعت عام 2009 تحت عنوان " نوافذ " ومنها قصائد " نوافذ جديدة " و

رقعة شطرنج " و " ابراج " و " نهاية غير متوقعة للابراج " و " الضحك " و " غروب " و

" نافذة للطفل " و " نافذة اخيرة " .

وقد سبق لنا القول وان تناولنا بعض هذه القصائد ومنها قصائده عن النافذة بوصفها

شاهدة على الخارج والعالم ، وهي عموما تلتقي مع بقية قصائد الديوان في الطول ، حيث

ابتعدت عن تلك الومضات القصار التي هيمنت على تجربة الشاعر في ديوان "هجاء الحجر

" ومالت قصائد " رقعة شطرنج " إلى الطول نسبياً . ونجد في هذا الديوان محاولة لتأمل الحقيقة فلسفياً، من زواياها المختلفة، وعدم الاكتفاء بالنظر إلى وجه واحد من وجوه الهرم. وقد حقق الشاعر ذلك بمزاوجة مع تقنية التكرار التي فتنته منذ ديوانه الاول "الحقائب " عام 1975 .

فكما كانت قصيدة "نوافذ" تنويع على اوجه الحقيقة وتجليات النوافذ في الزمان والمكان، نجد ذلك النسق يتكرر في قصيدة " مقاه لم يرها احد " و " غروب " و " ثلاث حكايات لساحة واحدة " و " الشرفات الاربع " وغيرها .
ففي قصيدة " مقاه لم يرها احد " نجد هذا التكاثر والتناسل لانماط المقاهي . ففي ستة وعشرين مقطعاً يكشف الشاعر عن مستويات ووظائف لا تحصى للمقاهي التي رآها في طفولته أو تلك التي حرفها النهر أو تلك التي تقف عند الجسر :

"مقهى عند الجسر ،

تؤمه القوارب فجراً ،

تنتظر ،

تنتظر ،

ثم ترحل فارغةً " (106)

وقد تذكرنا مقاهي عبد الكريم كاصد بمقهى ارنست همنغواي في " مكان نظيف حسن الاضاءة " :

" في محطة نائية ، ثمة كرسي ،

وقدح شاي،

ولا قطار هناك ،

أو مسافرين ،

المقهى وحده. " (107)

ومن قصائد الديوان اللافية للنظر قصيدة "مرآة" تحتفي بالعالم السري للمرايا، وتذكرنا
بمرايا محمد خضير ومحمود عبد الوهاب وربما ادونيس . وتستدرج قصيدة "المرآة" هذه
الشاعر إلى لعبة القرين، عندما يحرق في المرآة أمام صورته :

" في كل صفحة تتطلع بي وتسأل :

أهذه أنا ؟

في كل قصيدة وحرف ،

مرايا واسعة ،

ولا احد هناك. " (108)

ويحاول الشاعر ان يستدرج المرآة لمعرفة اسرارها :

" اين تخفين اسرارك ،

ايتها المرآة ؟ " (109)

ومرآة الشاعر مؤنسة ، فهي تبكي ايضاً ، ربما لان شاعراً ما ، دخلها ولم يخرج :

" دخلني مرة شاعر ،

ولم يخرج.

تخطون ،

حين تقولون ،

انني لا ابكي . " (110)

وربما تحتزل قصيدة " رقعة شطرنج " ذاتها تجربة العزلة والوحشة في هذا الديوان حيث

يبدو الجندي فوق رقعة الشطرنج مجرد بيدق وحيد واعزل في صحراء قاحلة ، حيث يخنفي

كل شئ ويضطر الجندي إلى ان يتفياً ظله ويحرق :

" جندي ،

يتفياً ظله ثانية ويحرق .

جندي في الرقعة ،

رقعة شطرنج .

في هذه القصيدة ثمة نزعة للاختزال والحذف والاقتصاد اللغوي. فصورة الجندي المتوحد ، رمزاً وإيقوناً، تضح بالعلامات والاسرار والدلالات السيميائية التي يتعين على القارئ ان يفك شفراتها . (111)

وامام هذا المتن الشعري الباذخ والغني للشاعر عبد الكريم كاصد نجد انفسنا مطالبين باعادة قراءة هذا الشاعر الذي لا يكف عن التجريب والتجدد . قد نختلف معه قليلاً أو نتفق ، لكن ذلك يزيد من قناعتنا بانه شاعر استثنائي في سفر الحداثة الشعرية العراقية ، توجه ربما بنص شعري اشكالي وخلافي هو " احوال ونصوص " (112) الصادر عام 2016 في القاهرة والذي جنسه الشاعر بوصفه " نصوص " لكن الشعر يظل هو السيد المهيمن في هذا السفر ، على الرغم من التناوب بين الشعر والنثر، بين التخيل والسرد ، بين السيرة الذاتية ، ومقاطع الحياة اليومية ، حيث يرتدي الشاعر قناع " فردان " ليعبر من خلاله عن تجربته الحياتية وررحلته مع الشعر والمنفى والكون ، ولكن دونما مماهة مخلة ، أو مرآوية ساذجة. وهذه التجربة فيها الشيء الكثير من الطرافة والتجريب والجدة ، مما يضعها في مصاف تجربته السابقة " جنة ابي العلاء " وان كانت تجربته هنا اكثر التصاقاً بعالم الشعر والتخيل . وقد اشار الشاعر في " اشارات " في نهاية الكتاب إلى انه قد اعاد نشر بعض القصائد من دواوينه السابقة ، ومنها من دواوين " النقر على ابواب الطفولة " و " سراباد " و " دقات لايلغها الضوء " و " الشاهد " و " الحقائق " (113) لذا فالكتاب "توليفة " شعرية ونثرية وسيرية فيها من الفرداء والغرابة ، وتدلل على نضج شعري ومعرفي وفلسفي شامل . وهذا النص الاشكالي ، هو سيرة ذاتية أوتو بيوغرافية مموهة للشاعر أو لقناعه أو ذاته الثانية ، كما انه في الوقت ذاته سيرة ذاتية عن المكان ايضاً ، وربما يحتل المكان البصري الصدارة، بوصفه الحاضنة الاساسية التي شهدت ميلاد فردان داخل جذع شجرة :

حين اطل فردان من بيته في باطن الشجرة

لم يصدق عينيه
كانت الارض حمراء ،
والنهر احمر ،
والقطعان احجار مبعثرة ،
تباً ،
ثم عاد إلى النوم ،

في بيته في باطن الشجرة . (114)

في هذه التجربة الفريدة تختلط الحكمة بالشعر ، تماماً ، كما وجدنا ذلك في ديوان " هجاء الحجر " و احياناً تغلب الحكمة الشعر كما اعترف مرةً :
" غير ان النفس أمارة بالسوء ،

نتعاهد على قول الشعر، بعد هجرهما الشعر ،
فصار إلى الحكمة اقرب . " (115)

ويتماهى الشاعر احياناً مع الحلاج في سياحة صوفية وروحية وتناصية نادرة. ففي " فصل صوفي " نقرأ:

" قال الحلاج : ليس من فنيُ بالشئ كمن فني عن الشئ ، لان الفني بالشئ بمعنى الجمع، والفني عن الشئ بمعنى الاحتجاب ، قال فردان : هذه غاية فردان ، وعين الانفراد " (116)

ثمّة رحيلٌ صوفي ، وعرفاني ، وتخييلي في عوالم الحلم والواقع ، في عوالم الزيف والحقيقة، في تمويهات يرتقي فيها الشاعر إلى مرتبة الرائي والعارف والمكشوف عنه الحجاب :

" حين صار فردان اثنين لم يتعرف عليه احد ،
و حين صار ثلاثة لم يتعرف على نفسه ،

اما حين صار جمعاً فقد اضاع كل شيء ،
قال : يا أسفي . " (117)

تضع تجربة " احوال ومقامات " النصية الجديدة الشاعر عبد الكريم كاصد في مرتبة خاصة بين شعراء جيله من العراقيين والعرب ، وهي ، ربما تتويج لمسيرة ثقافية ونضالية حافلة تجاوزت النصف قرن. وهذه الحقيقة تلزمننا نقاداً وباحثين ان نعيد قراءة هذا الشاعر بتزوّ، وتأمل واستبصار ، لانه لا يتحرك عند السطوح الخارجية للكلمات أو عند " البنية السطحية " فقط، مما يتطلب من القارئ استغوار اسرار وشفرات " البنية العميقة " للنص بتعبير جومسكي ايضاً ، فضلاً عن البنيات السيميولوجية التي يحيل اليها متن الشاعر العميق. الشاعر عبد الكريم كاصد، في ترحاله الكوني بين المنفى السياسي القسري والوطن الملتصق بروحه، وبين المنفى الشعري الذي وجد الشاعر نفسه مستسلماً له، أسس مملكته الشعرية المتفردة في تجربة الحدائث الشعرية العراقية والعربية معاً.

الهوامش :

1. كاصد ، عبد الكريم ، (1975) " الحقايب " ، دار العودة بيروت .
2. العزاوي ، فاضل وآخرون (1969) " البيان الشعري " .. مجلة " الشعر 69" العدد الاول ، المؤسسة العامة للطباعة والطباعة ، بغداد ، ص 3 .
3. كاصد ، عبد الكريم ، (1975) ، " الحقايب " ص 11.
4. المصدر السابق ، ص 12.
5. المصدر السابق ، ص 5 .
6. رشدي ، معتز ، (2013) "عبد الكريم كاصد : ايها الوطن ، ايها المنفى" ، منشورات تموز ، دمشق
7. المصدر السابق ، ص 123
8. المصدر السابق ، ص 124.
9. المصدر السابق ، ص 204 .
10. المصدر السابق ، ص 247 .

11. المصدر السابق ، ص 248.
12. كاصد ، عبد الكريم ، (1975) "الحقائب " ص 33.
13. كاصد ، عبد الكريم ، (1983) "وردة البيكاجي " ، مطبعة دار العلم ، دمشق ، ص 74.
14. كاصد ، عبد الكريم ، (2009) ، " نوافذ – مختارات شعرية " دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص 269.
15. كاصد عبد الكريم (2015) رقعة شطرنج " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (2015)، ص 7.
16. كاصد ، عبد الكريم (1975) – " الحقائب " ص 50.
17. المصدر السابق ن ص 13.
18. المصدر السابق ن ص 38 .
19. المصدر السابق ن ص 48.
20. المصدر السابق ، ص 82.
21. كاصد ، عبد الكريم : "نوافذ – مختارات شعرية " ص 25.
22. المصدر السابق ، ص 29.
23. رشدي ، معزز (2013) " عبد الكريم كاصد : ايها الوطن ، ايها المنفى " ص 231.
24. المصدر السابق ، 232.
25. المصدر السابق ، ص 234.
26. المصدر السابق 232.
27. المصدر السابق ، ص 233.
28. المصدر السابق ن 233.
29. كاصد ، عبد الكريم ، " نوافذ – مختارات شعرية " ص 46.
30. المصدر السابق ، ص 47.
31. المصدر السابق ، ص 48.
32. المصدر السابق ، ص 48.
33. كاصد ، عبد الكريم (1983) " وردة البيكاجي " ، مطبعة دار العلم ، دمشق .
34. المصدر السابق ، ص 13.
35. المصدر السابق ، ص 17.
36. المصدر السابق ، ص 18.

37. المصدر السابق ، ص 19.
38. المصدر السابق ، ص 41.
39. المصدر السابق ، ص 60.
40. المصدر السابق ، ص 65.
41. المصدر السابق ، ص 69.
42. المصدر السابق ، ص 72.
43. المصدر السابق ، ص 74.
44. المصدر السابق ، ص 76.
45. المصدر السابق ، ص 77.
46. المصدر السابق ، ص 100.
47. المصدر السابق ، ص 106.
48. كاصد ، عبد الكريم (2009) " نوافذ -مختارات شعرية" ص 83.
49. المصدر السابق ، ص 93.
50. المصدر السابق ، ص 94.
51. المصدر السابق ، ص 51.
52. المصدر السابق ، ص 52.
53. المصدر السابق ، ص 118.
54. المصدر السابق ، ص 121.
55. المصدر السابق ، ص 137.
56. المصدر السابق ، ص 139.
57. المصدر السابق ، ص 143.
58. المصدر السابق ، ص 148.
59. المصدر السابق ، ص 141.
60. المصدر السابق ، ص 143.
61. المصدر السابق ، ص 142.
62. المصدر السابق ، ص 149.
63. المصدر السابق ، ص 151.
64. كاصد عبد الكريم (2002) " قفا نيك " ، منشورات الاهالي ، دمشق ،

65. المصدر السابق ، ص 7.
66. المصدر السابق ، ص 13.
67. المصدر السابق ، 38.
68. المصدر السابق ص 48.
69. كاصد، عبدالكريم ، (2016) " متن .. هامش " – نصوص منشورات اروقة ، القاهرة ، ص 205.
70. كاصد ، عبد الكريم ، (2010) " جنة ابي العلاء " منشورات التكوين ، دمشق ، بيروت ، ص 6.
71. كاصد ، عبد الكريم ، "قفا نيك " ص 73.
72. المصدر السابق ، ص 51.
73. المصدر السابق ، 94.
74. المصدر السابق، 82.
75. المصدر السابق ، ص 112.
76. المصدر السابق ، ص 115.
77. كاصد ، عبد الكريم ، " نوافذ -مختارات شعرية " 189.
78. المصدر السابق ، ص 191.
79. المصدر السابق ، ص 185.
80. كاصد ، عبد الكريم ، (2007) " رقعة شطرنج " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 7 - 33.
81. كاصد ، عبد الكريم ، " نوافذ - مختارات شعرية" ص 185.
82. المصدر السابق ،ص 269.
83. المصدر السابق ، ص 269.
84. المصدر السابق ، ص 283.
85. المصدر السابق ، ص 268.
86. المصدر السابق ، ص 287.
87. المصدر السابق ، ص ، 290.
88. المصدر السابق ، ص 292.
89. كاصد ، عبد الكريم (2011) " هجاء الحجر " ، منشورات أروقة ، القاهرة .
90. المصدر السابق ، ص 78.
91. المصدر السابق ، ص 17.
92. المصدر السابق ، ص 14.

93. المصدر السابق ، ص 9.
94. المصدر السابق ، ص 32.
95. المصدر السابق ، ص 46.
96. المصدر السابق ، ص 50.
97. المصدر السابق ، ص 64.
98. المصدر السابق ، ص 71.
99. المصدر السابق ، ص 30.
100. المصدر السابق ، ص 46.
101. المصدر السابق ، ص 44.
102. المصدر السابق ، ص 76.
103. المصدر السابق ، ص 58.
104. المصدر السابق ، ص 42.
105. كاصد ، عبد الكريم ، (2015) " رقعة شطرنج " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.
106. المصدر السابق ، ص 35.
107. المصدر السابق ، ص 59.
108. المصدر السابق ، ص 61.
109. المصدر السابق ص 64.
110. المصدر السابق ص 72.
111. المصدر السابق ، ص 86.
112. كاصد ، عبد الكريم ، (2016) " احوال ومقامات " - (نصوص) منشورات اروقة ، القاهرة ، (ط 2).
113. المصدر السابق ، ص 248.
114. المصدر السابق ، 9 .
115. المصدر السابق ، ص 69.
116. المصدر السابق ، ص 167.
117. المصدر السابق ، ص 67.



رؤيا شعرية للواقع العربي
(محمد علي الخفاجي)



يضعنا ديوان الشاعر محمد علي الخفاجي "لم يأت
امس ساقابله الليلة" أمام جو حزيراني شاع في شعرنا
العربي الحديث بعد حرب الخامس من حزيران كتعبير
عن الإحساس بالهزيمة والإحباط في ظروف الواقع
العربي عام 1967 .

ويكاد الديوان أن يتحرك ضمن رؤيا موحدة في التعامل مع صورة الواقع العربي خلال
هذه الفترة الصعبة من تاريخنا ، ولذا تمتلك قصائد الديوان الثمان وحدة فكرية وموضوعية
واحدة قلما نعر عليها في ديوان متكامل لشاعر واحد . فهنا تختفي الكثير من الموضوعات
الأثيرة لدى شعراء هذا الجيل : تختفي صورة التعامل اليومي مع إحداث الواقع الصغيرة ،
وتذوي صورة الغزل المشبوب الذي هيمن على وجدان شاعرنا في مرحلته الشعرية المبكرة
، وسيطر هم سياسي وقومي واحد يكشف عن موقف الشاعر من نتائج حرب الخامس
من حزيران .

ولا يمكن الزعم هنا إن الشاعر العربي كان ينطلق دائماً من موقف واحد تجاه نتائج
حرب حزيران ، بل كانت هناك العديد من الزوايا التي كان يتعامل الشاعر العربي خلالها
مع واقع الهزيمة . هنالك شعراء سقطوا تحت ثقل الهزيمة فكتبوا بكائيات ومراث تفتقد
القدرة على التطلع إلى المستقبل ، وهنالك شعراء حاولوا ممارسة نوع من السلوك المازوكي

في تقديمهم للواقع العربي وتحميله مسؤولية الهزيمة دون محاولة اكتشاف العوامل الجوهرية التي أدت إلى هذه الهزيمة . وهناك من حاول امتصاص النزعة البكائية بلون من الكوميديا السوداء الساخرة ، ووجدنا ، إلى جانب هولاء الشعراء ، عدداً من الشعراء العرب ، وفي مقدمتهم الكثير من شعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة يتحركون ضمن رؤيا ثورية ترفض الاستسلام للهزيمة وتغني للمستقبل . وعلى الرغم مما شاب الكثير من هذه الكتابات أحياناً من تفاؤل ساذج ورومانسي ، إلا أنها استطاعت ان تبعث الثقة بقدرة إنساننا العربي على استعادة الثقة بالنفس وتجاوز حالة الانكسار والتطلع بثقة وتفاؤل إلى المستقبل .

وضمن هذا الجو كتب محمد علي الخفاجي أغلب قصائده الحزيرية . وكما لاحظنا فالشاعر لم يسقط كلياً أسير النظرة المتشائمة للواقع العربي ، أو يمارس نوعاً من المازوكية في نقد الإنسان العربي ، بل حاول ان يدين الجوانب السياسية والفكرية التي تسببت في الهزيمة ، وهي إدانة مليئة بالمرارة والغضب والسخرية . ونجد الشاعر في بعض الأحيان غارقاً في موجة النقد والنقد الذاتي والادانة مقترباً من موقف الشاعر المازوكي في نقده للذات وللواقع العربي ، ويتجلى ذلك بشكل خاص في قصائده الأولى "في حضرة أسماء بنت ابي بكر" و"عتاب مع أبي ذؤيب الهذلي" و"إلى من يهمله الأمر" ، والى حد ما في قصيدة "حالة الاختيار" التي يحتتم بها ديوانه . الا ان الشاعر يتحرر من أسار هذه الرؤيا الضيقة في قصائده اللاحقة وبشكل خاص في قصائد "قراءات في كتب العشق والثورة" و"البقاء في الخنادق" و"أولاً رؤية وجهك الفرحان" . ويستطيع القارئ ان يتحسس نبرة حزن خفية ، حتى في اشد مواقف الشاعر المتفائلة ، فهو شاعر يجيد التوجع والحزن ، اكثر مما يجيد الفرح والتفاؤل ، وتلك كما يبدو سمة سيكولوجية في طبع الشاعر ، أكثر من ان تكون سمة فكرية أو سياسية . فهو ابن كربلاء الذي ألف في مدينته بكاء عاشوراء وذلك الإحساس الحاد بالذنب إزاء مأساة كربلاء .

فقصيدة "في حضرة أسماء بنت ابي بكر" هجائية مرة وساخرة تعانق جواً من التشاؤم واليأس يصل حد السوداوية والانغلاق مقتربة من أجواء بعض قصائد نزار قباني الحزيرية

المازوكية . فهنا ليس ثمة بصيص من أمل حقيقي ، فالهزيمة تملأ النفوس ، وليس ثمة جدوى من استشارة الهمم . وتتوجه الادانة هنا ضد الواقع العربي برمته . انه لم يكن يسلط نقده على القوى والعوامل المسؤولة عن الهزيمة فقط ، بل أدان عبر ذلك الإنسان العربي أيضا متهماً إياه بالضعف والهزيمة .

ومع ان الشاعر قد لجأ إلى رموز تاريخية وتراثية وبشكل خاص عبر استعارته لشخصية أسماء بنت ابي بكر ، الا ان صورة الحاضر هي المهيمنة . فأسماء هنا ليست مركز الحركة داخل القصيدة ، وهي ليست قناعاً ، بل ان الشخصية الطاغية هي شخصية عصرية ، ربما هي شخصية الشاعر الغنائي المعاصر نفسه ، في حوار مع أسماء بنت ابي بكر من منطقة الحاضر ، ولذا فالحركة نحو الماضي تبدأ هنا دائماً من الحاضر . ثمة محاولة لاستحضار صورة الماضي ، عبر المقارنة والمطابقة ، ووضعها أمام صورة الحاضر . أي ان الماضي لا يقدم لنا بشكل درامي كحقيقة كائنة ، ليلقي ظلّه على الحاضر، كما هو المفروض ، لذا تظل القصيدة على الرغم من رموزها التاريخية قصيدة عصرية .

وهذه الحقيقة تنكشف لنا أيضا إلى حد كبير في قصيدة "عتاب مع أبي ذؤيب الهذلي" . فمع محاولة الشاعر خلق قناع تاريخي باللجوء إلى شخصية ابي ذؤيب ، الا إننا نحس بأنفسنا أمام صوت الشاعر المعاصر في تعامله مع هموم الواقع العربي لذا تفشل محاولة الشاعر في خلق مزاجية متوازنة بين الماضي والحاضر، وتبتهت صورة القناع الدرامي :
لنستمع إلى هذا الصوت ، ولنبحث عن مصدره :

"من ذا يحمل راية حزني ؟

زاهمت النسوة في السوق

وصحبت مراراً ندابات الموتى

وبكيت القتلى غير المندوبين

المهجورين بلا أحباب أو ذكرى

من ذا يحمل راية حزني " .

هذا الصوت لا يمكن ان يكون الا صوت الشاعر نفسه الذي يبحث عن مشجب يعلق عليه إحزانه وأحزان الواقع العربي ، ويكون التاريخ في الغالب هو هذا المشجب .
كنا نتوقع من الشاعر ان يتيح للشخصيات التاريخية التي يخلقها بالنمو المستقل لا أن يطل من خلالها ليفرغ همومه وإحزانه كما فعل في اغلب قصائد المجموعة ولا نستثني منها إلا قصيدته الأخيرة "حالة الاختيار" التي منح فيها حرية معقولة لحركة بطله مسلم بن عقيل داخل الماضي دون ان يعيق ذلك توكيد الدلالات العصرية التي أراد ان يؤكدها الشاعر .

وفي الواقع فقد وفق الشاعر في هذه القصيدة في التخلص من طغيان النبرة الغنائية التي سيطرت على اغلب القصائد، كما استطاع ان يخلق شخصية نامية في مواجهة اختيار أنساني صعب ، وهو ما لم يتحقق في معظم تجاربه الأخرى . اذ لم يحاول الشاعر بشكل عام ان يقدم حدثاً درامياً محمداً يحركه صراع داخلي نام تكبر معه القصيدة وتتسع ، بل حاول ان يجعل من ذات الشاعر الغنائي مركز الفعل الشعري في القصيدة ، لذا بدت القصيدة تمتلك مجموعة من الامتدادات المقطوعة ذات الطابع التأملي في الغالب ، التي سرعان ما ترتد نحو المركز في حركة ثابتة . وهذه الحقيقة تكشف عن الكثير من الخصائص المعمارية والفنية في هندسة القصيدة الداخلية عند محمد علي الخفاجي .

ومن المهم الإشارة إلى ان الشاعر قد حاول في قصائده اللاحقة ، ان يبحث عن قوى المستقبل والثورة داخل صورة الهزيمة ، إلا إن بحثه كان ملغوماً بالحزن واليأس ففي قصيدته "إلى من يهمه الأمر" نجد البكاء والتوجع يطغى على روح التفاؤل التي يطرحها الحدث الذي تقدمه لنا القصيدة ، فهذا هو يخاطب وطنه بيأس :

"فانا مثلك لا املك غير بكائي ، وأنا مثلك لا املك غير الكلمات وحي "

فالكلمات تبدو له عقيمة لا تمتلك اية قدرة حقيقية على المقاومة ، وهو موقف يذكرنا بالكثير مما كتب بعد حرب حزيران، ويكشف عن قصور واضح في إدراك أهمية الكلمة والنظرية في الفعل الثوري .

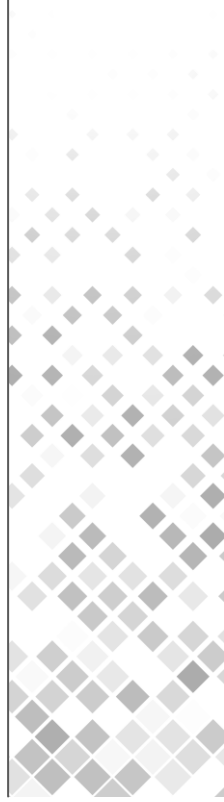
ان الشاعر لا يكشف عن يأسه من جدوى الكلمات فقط ، بل هو يكشف عن عدم ثقته بالكادحين والفقراء ، فهم يبرزون في هذه القصيدة منكسرين ، ينامون كالأسماك وأوجهم تزهو بالسل.

ولئن كان ادونيس قد أهاب بفقراء الأرض ان يغطوا هذا العصر بأسماءهم معلنين الثورة والتمرد ، فان محمد علي الخفاجي يجعلهم عشاءً للهزيمة والاستسلام والعجز واللافعال . وتنتهي القصيدة سيكولوجياً وفتياً عند هذه الضربة لذا تبدو محاولة تحريكها ثانية بمقطع لاحق لغسان كنفاني مفتعلة. فهنا نجد أنفسنا أمام قصيدة مستقلة ولا يوجد أي مبرر في ربطها بالقصيدة السابقة في محاولة لخلق قصيدة تعتمد على التوقيعات أو على القصيدة العنقودية ، وهذا الامر ينسحب ايضاً على محاولة إضافة مقطع آخر هو "غياب الغائب في حزيران" التي تصلح لتقدم عبر أداء حكائي (بالادي) ، إلا ان الشاعر يقدم لنا هذه الشخصية ضمن هالة أسطورية تتجرد فيها من حدودها الإنسانية لتتحول إلى رمز من رموز اللامعقول التي تذكرنا بمسرحية "في انتظار غودو" لصموئيل بيكيت . وعلى الرغم من محاولة الشاعر ان يقدم موقفاً متفائلاً في نهاية القصيدة ، إلا ان جو اليأس والهزيمة يغرق محاولته هذه لأنها لم تمتلك التمهيدي الفني والسيكولوجي الملائم لتبريرها -

إلا ان الشاعر ينجح في قصائد أخرى في تقديم معالجة متفائلة وبشكل خاص في "قراءات في كتب العشق والثورة" التي كتبها بعد حرب تشرين 1973 وهي محاولات لا تحقق نجاحاً فنياً عالياً بالدرجة التي حققها في قصائده الأخرى . وتتألق قصيدة "طقوس فتح الفم" من بين قصائد الديوان ألثمان بقدرتها التعبيرية الكبيرة وتجاوزها للإحساس بجو الهزيمة .

يظل محمد علي الخفاجي احد شعراء هذا الجيل الواعدين ، الذين يعيشون بتفاعل أحداث العصر والواقع ويعد بقدرة كبيرة على تقديم عطاء ثر في المستقبل .

بغداد 1975.



**شعرية الحزن والوحشة والكآبة
(علي جعفر العلاق)**



التلقائية ، العفوية ، البراءة ، العذوبة ، الغنائية : هذه
هي الاقانيم والامتكات التي توطر تجربة الشاعر علي
جعفر العلاق على امتداد ما يقرب من نصف القرن .
فهو شاعر مطبوع، يأتيه الشعر في الغالب مطواعاً ،
دونما كدٌ ذهني كبير .

ولا اعني بذلك انه شاعر فطري ، فلم يعد هناك موقع في شعر الحدائة للشاعر الفطري ،
كما انه ليس بالشاعر الذي يستسلم لدفق شعوري لا واع كما كان يحدث لدى الشعراء
الرومانسيين الانكليز أمثال وردزوث وكوليرج وبليك وشيلي وبايرون ، وهو ايضا ليس
بالذي يستولد صورة بصورة اوتوماتيكية (آلية) على غرار ما يفعله بعض الشعراء
السرياليين ، بل هو يتلقى الدفقة الشعرية باناة ورقة ويقودها الى شباكه الرقيقة، عبر نسيج
اللغة والصورة والرمز والمخيلة لتتحول، إلى خطاب شعري ، فيه الكثير من التلقائية والتدفق
والبراءة . ونحن نعلم جيداً ان الشاعر الحدائي قد غادر مرافئ البراءة والعفوية والتلقائية ،
وسار نحو التخطيط والتصميم والتفلسف والتدبر والتحكيك في بناء قصيدته . لكن علي
جعفر العلاق يظل، جزئياً، مثل الشاعر الفطري ، أو مثل طفل يلهو بالكلمات والصور
والذكريات ، وهو يطلق قصائده في وجه الكون والعالم حزيناً أو رثياً، أو شاكياً ، أو

منبهراً ، وهو يحاذر ان يجرح نأمة. احساسه مرهفٌ، فهو يسير بمحاذاة النهر منصتاً لا شواقه ، ويصغي إلى هسهسة اوراق العشب، والى قطرات الدمع التي تتساقط من عيون المعذبين والحزونين ، ليمتلئ داخلياً اولاً ، وليتفجر شعرياً لاحقاً ، دون ان يفارق عاطفته المشبوبة .

إمتياز علي جعفر العلق هذا هو مصدر قوة وضعف في ان واحدٍ . فهذا الامتياز يجعل هذا الطبع البكر مصدراً للتدفق والتلقائية والعفوية والصدق من جهة ، لكنه من جهة اخرى يشده إلى جوهر غنائي ورومانسي وانطباعي احياناً ، وبشكل خاص في بداياته المبكرة ، قد لا يستطيع الفكاك منه بسهولة ، حتى ليتهم بالسباحة في الشواطئ والمياه الآمنة في الوقت ذاته ، وتجنب ركوب الامواج العالية أو الغوص إلى الاعماق ، أو الارتقاء إلى الفضاءات الواسعة المفتوحة والخطرة ، أحياناً .

وليس معنى هذا ان هذه السمة أو الميزة تمنع الشاعر من ان يكون متميزاً ، وله صوته الشعري المتفرد ، لكنها قد تمنعه احياناً من تسلق الموجات العالية التي تجعله قادراً على مزاحمة القمم العالية ، في عصر أصبحت فيه سفن الشعراء تتدافع ، وتركب الامواج العالية ، وتمخر المياه العميقة ، رغبة في التجاوز والتميز والخصوصية . لكن الشاعر اكد في تجاربه اللاحقة انه قادر على معانقة موجات الابداع السابقة بيسر وكفاءة .

والشاعر علي جعفر العلق ، يظل ، من جانب آخر ملتصقاً في الغالب بأناه الشعرية. وحتى عندما يرتدي قناعاً شعرياً أو يخلق مشهداً حياً ، أو يتكرر حواراً بين اصوات متعددة، يظل صوته الذاتي عالياً ومهيماً ، هذا الصوت الذي دعا الشاعر ت . س . اليوت في مطلع القرن العشرين شعراء الحداثة للهرب منه ، أي من أنا الشاعر الغنائية، لتحقيق درجة أعلى من موضوعية التعبير الشعري ، وهي دعوة ينأى الشاعر العلق بنفسه عنها، شعرياً ونقدياً، كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

وعبر رحلته الشعرية الطويلة ، كان الشاعر يحاول الاقتراب احياناً ، بتوجس ، من مرافئ الفرح والمسرات الصغيرة والتفاؤل والامل ، لكنه سرعان ما ينكفي إلى ملاذاته الامنه

الاليفة : الكآبة والحزن والتوحد والاحساس المدمر بالاستيحاش ، وكأ أن هناك مصدات وكوابح نفسية تحيل بينه وبين الانفتاح على عوالم الفرح والتفاؤل والامل. وهو ما نجد منذ تجربة الشاعر الاولي في ديوانه " لا شئ يحدث ، لا احد يجئ " (1) الذي استمد عنوانه، كما هو واضح ، من مسرحية صموئيل بيكيت " في انتظار غودو " ، حيث وظف الشاعر المقطع التالي من المسرحية " عتبة نصية " استهل بها ديوانه :

" لا شئ يحدث ، لا احد يأتي ، لا احد يذهب ان هذا فظيع ، ياللهول. ! " بيكيت (2) وهكذا نجد ان عنوان الديوان يقيم تناصاً مع هذا المقطع ، ان لم يكن نقلاً حرفياً له . وهذا يجيل إلى المناخ الشعري العام في ديوانه هذا ، وفي بعض الاحيان في بعض دواوينه المبكرة بشكل اخص ، وبدرجة اقل في مجموع المتن الشعري الكبير، الذي انجزه الشاعر ، والذي يكرس الاحساس بالعبث واللاجدوى وحالة الاستيحاش التي يعيشها الانسان المعاصر ، في عالم استلب منه كل شي .

ولذا لم يكن مصادفة ان " يذئيل " الشاعر الستيني فوزي كريم ، احد الموقعين على " البيان الشعري " ديوان الشاعر علي جعفر العلاق الاول " لاشئ يحدث، لا أحد يجئ " . فالشاعر فوزي كريم هو الآخر شاعر مسكون بكآبة كونية متأصلة ، لازمته منذ ديوانه الاول " حيث تبدأ الاشياء " (3) 1968، وهو ، في نظري ، عزاب الكآبة في الشعر العراقي بامتياز . واذا ما كانت كآبة العلاق تتسم بالعفوية ، وتنبع من جذر رومانسي وربما رعوي يرتبط بعوالم الريف والقرية والماء فضلاً عن الحنين الى براءة الطفولة ، فان كآبة فوزي كريم ذهنية ، وربما مدنية ، وترتبط بالمدينة الحديثة ، وهي من جانب آخر مشبعة بهم فلسفي تشاؤمي وانطولوجي عميق .

ولو فحصنا معجم الشاعر الشعري ومفرداته وصوره لوجدناها تنتمي اساساً إلى فضاء الطبيعة ، بما فيها من فضاء ونبات وحيوان وتضاريس ، حتى لتشعر ان الشاعر يحقق من خلال هذا العشق لمظاهر الطبيعة لوناً من الحلول الصوفي والتماهي مع هو طبيعي . انه يقترب احياناً من حس الشاعر الرعوي التلقائي، وبشكل خاص في بواكير تجربته. لكن

هموم الواقع وتعقيدات تجربته الحياتية والثقافية ، اخصبت مفرداته وأغنتها بمعجم ينتمي إلى " الثقافة " بمفهوم ثنائية الطبيعة /الثقافة عند شتراوس ، ربما يضارع معجمه المنتمي إلى الطبيعة . وبشكل عام انه شاعر يتجلى في الطبيعة البكر ، اكثر مما يتجلى في كتل الاسمنت والحجارة الصماء .ولنتمعن في هذا المعجم الشئني والمادي الدلالي الخصب لفضاء " الطبيعة " في ديوان الشاعر الاول :

الشجر ، الطيور ، البحر ، النهر ، الماء ، الريح ، العشبة ، الغبار ، الورد ، المطر ، السواقي ، الرمل ، الحدائق ، العصافير ، الحجر ، القمر ، الطين ، النخلة ، الجمرة ، وهي تلتقي بمعجم معنوي دلالي يرتبط بثيمات الكابة والوحشة والحزن :الكابة ، البكاء ، الحنين، الوحشة، الوحشتين ، الرحيل ، النعاس، العطش ، التعب ، الموت ، الاوجاع وغيرها .وبالتأكيد ان دراسة دلالية لحقول المفردات وجذورها واشتقاقاتها ستؤكد، الى حدٍ بعيد، جوهر البنية الدلالية الشاملة لقصائد الشاعر التي استقرأناها بأنها.

اذ تنبئ القصيدة الثانية من ديوان الشاعر الاول والموسومة بـ " تلويحة للصيف " عن هذه الرؤيا المشبعة بالشجن والكابة :

" في غبار الكآبة والريح

أمضي ،

صوب أرض من الطيور

استراحت

في بكاء النواطير. " (4)

ويتداخل الحس البكائي مع عوالم الطبيعة، التي تبدو هي الاخرى مطفأة كما هو الحال

في قصيدة "انخاءة في مياه الكآبة " :

"فتحت بكائي للريح

غصناً من الماء

فاستوقفني الضفاف

، وألقت ،

على صبواتي عباؤها

المطفأة . " (5)

ويتصاعد الحس الرعوي الجنوبي متسرلاً بصوت الرباب الحزين وليل البكاء في قصيدة

عمودية هي " جرح " :

" جرجرت في ليل البكاء

قصائدي :

وعجنت من حطب الجنوب

ربابي . " (6)

لقد لاحظنا ان معظم قصائد ديوان الشاعر الاول " لا شئ يحدث .. لا احد يجيء " قصيرة أو متوسطة ، وتكشف عن هيمنة ضمير المتكلم الغنائي ، وجميعها ، باستثناء قصيدتين عموديتين ، هي من قصائد التفعيلة (الشعر الحر) المشبعة بايقاع مشع . أما القصيدتان العموديتان ، وهما جميلتان ، فهما قصيدتا " صداً " و " جرح " ، وقد وزعهما الشاعر طباعياً على طريقة كتابة شعر التفعيلة ، وهي طريقة لجأ إليها عدد غير قليل من الشعراء العرب والعراقيين .

اذ يمكن اعادة كتابة قصيدة " صداً " عمودياً على النحو التالي " :

وجهي نعاس الماء يشعله رمل النخيل وفي كفيك ينطفئ

حقائبي حطب يبكي وحنجرتي سفينة شبّ في اعشابها الصداً

وسوف تبقي مندلياً واغنية بين الاصابع والاهداب تختبئ⁽⁷⁾

إما قصيدة " جرح " فهي الاخرى عمودية ومقفاة ويمكن كتابتها عروضياً كما يأتي :

جرح حملت على جيبني رمله وفرشت شهوته على اعصابي

أطعمته حطب البكاء فما ارتوى يوماً ولا اشتكى اللظى احطابي
أطعمته وجهي ، وعشب مرافني جرحاً ، واغنية ووحشة غاب .
جرجرت في ليل البكاء قصائدي وعجنت من حطب الجنوب ربابي (8)

ولغة الشاعر في ديوانه هذا لغة متوترة ومتفجرة ، ومحتشدة بايقاعات غنائية أنيقة وامتاسكة وغنية بالموسيقى الداخلية والخارجية ، وتستعين أحياناً بالمعجم الكلاسيكي ، لكنها لا تنهل من اللغة المعجمية الميتة بل هي لغة مأنوسة ومهموسة ويومية إلى حد كبير ، وتتلاحم مفرداتها وعلاماتها فيما بينها لتشكل بنية ايقاعية مناسبة وهادئة ، تكشف عن ايقاعات هارمونية توازن بين اصوات اللين والسكون ، تغني البنية الايقاعية والموسيقية للتفعيلة أو للبحر العروضي . وهذه الحقيقة تكشف عن اهتمام الشاعر باللغة الشعرية، وبالايقاع، وربما تفسر الى حدٍ كبير سبب تحاشي الشاعر كتابة قصيدة النثر .

فقد تحدث الشاعر اكثر من مرة في كتاباته النقدية عن موقع اللغة في تجربته الشعرية و اشار في كتابه النقدي " ها هي الغابة ، فاين الاشجار؟ " إلى انه " عن طريق اللغة وحدها تنهض القصيدة وجوداً قاسياً ملموساً ، يمكن لمسه ، ورؤيته وتشممه " (9) وقد استدرك على ذلك بالقول : " كل ما تحمله القصيدة ، ما اريد الاشارة اليه ان كل ما تشتمل عليه القصيدة ، يكمن هناك : وراء لغتها " (10) وكأن الشاعر يتصادى وصوت الشاعر والناقد ماكليش الذي يرى انه لا يوجد شئ خارج القصيدة .

وقبل ان اغادر ديوان الشاعر الاول ، لا يمكن لي ان اتجاوز قصيدة قناع متميزة كتبها الشاعر هي " تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي " (11) . في هذه القصيدة ثمة مزاجية واضحة بين صوت الشاعر ، وصوت الشخصية التاريخية ذاتها ، وهي تمهد لقصيدة قناع لاحقة ، اكثر غنىً ونضجاً في ديوانه الثاني " وطن لطيور الماء " (12) 1975 ، هي قصيدة ، " المشي بين أرضين : تداعيات ابن زريق الواسطي " (13)

والقصيدتان تقتنصان تلك اللحظة ، التي فجرها اضطرار الشاعر علي ابن زريق البغدادي الى الرحيل إلى الاندلس، بعيداً عن حبيبته وزوجته، فكتب قصيدته المشهورة :

أستودع الله في بغداد لي قمراً
بالكرخ من فلك الازرار مطلعته
ودعته وبودي ان تودعي روح الحياة واني لا اودعه (14)

حيث ارتدى الشاعر في القصيدتين القناع التاريخي للشاعر ابن زريق البغدادي، وزواج بين تجربته الشخصية المعاصرة عندما وجد نفسه مضطراً للسفر بعيداً عن احبته وموطنه، ومتماهياً وتجربة ابن زريق البغدادي التاريخية ، حيث التداخل الواضح بين الصوتين الشعريين . واذا ما كان الشاعر علي جعفر اللاق قد احتفظ في قصيدته الاولى باسم ابن زريق البغدادي ، فانه قد حوّر في قصيدته الثانية الاسم إلى ابن زريق الواسطي ، اشارة صريحة إلى الشاعر نفسه الذي كان واسطياً ، ربما تأكيداً لمثل هذا التماهي . ولذا فان هذا التنافذ بين الرمز الشخصي والرمزي التاريخي يتواصل على امتداد التجريبتين .

ويبدو ان العلاق كان يدرك حدود اللعبة الشعرية التي دخل فيها ، لانه ناقد ايضاً وملم بشروط لعبة قصيدة القناع وحدودها . اذ سبق له وان درس مفهوم قصيدة القناع في دراسة مطولة في كتابه النقدي " الشعر والتلقي : دراسة نقدية " 2002 عنوانها " بنية القناع " حيث يشير عبر مناقشته لقصيدة قناع لمحمود درويش إلى حصول تداخل بين طرفي القناع ، الشخصية / التاريخية / الشخصية (15) ، عبر حدث مشترك يمزج بين الازمنة والامكنة ، ليكون للحاضر النبرة الأعلى والأشد مرارةً " (16) وهو ما نجده في لحظة الرحيل الاضطرابي للشاعر عن البيت والحبيب والوطن فضلاً عن مشتركات أخرى تغور في الذاكرة الجماعية والمكانية معاً . كما عاد الشاعر في كتابه النقدي " في حداثة النص الشعري " دراسة نقدية " (17) ، 2003 للحديث عن قصيدة القناع من خلال مناقشته لقصيدة قناع لادونيس ، إلى ان القناع قد يتحول إلى رمز شخصي مثلما تحول رمز "صقر قريش" إلى رمز شخصي " يعدُّ من ابرز الرموز الشخصية لادونيس . " (18) فهو يرى ان "صقر قريش " ، لدى ادونيس ، قناع ورمز معاً ، قدم به الشاعر شخصية فريدة تتحرك في ثنايا النص ، وتملاً شقوقه وفضاءاته بثناء رمزي عميق . " (19) وخلص من قراءاته لتجارب عدد من الشعراء العرب الذين وظفوا القناع إلى القول :

" ان لقاء هؤلاء الشعراء برموزهم الشخصية ، لم يكن اعتباطاً ، أو وليد صدفة . لقد كان بينهم وبين هذه الرموز نقاط تماس باهرة ، تلتقي فيها هموم كل منهم بهموم عصرهم ، بشكل يجعل من هذا الرمز أو ذاك رمزاً شخصياً" (20).

بمثل هذا الوعي الشعري /النقدي كان علي جعفر العلق يرسم أقنعتة الشعرية مدركاً التمييز بين دلالة الرمز ودلالة القناع. وهكذا حول علي جعفر العلق قناع الشاعر التاريخي ابن زريق البغدادي إلى رمز شخصي ، استبدل فيه حتى لقب الشاعر ابن زريق البغدادي فاصبح واسطياً في قصيدته الثانية التي مال فيها صوت الشاعر المعاصر إلى المهيمنة على صوت الشاعر التاريخي ، ويكاد ان ينطبق هذا المنحى، الى حد كبير، على اغلب قصائد القناع التي كتبها الشاعر في مجمل متنه الشعري .

وربما تقودنا قصيدة القناع الثانية هذه إلى ديوان الشاعر الثاني الموسوم " وطن لطيرور الماء " 1975 ، الذي يمثل نقلة ، وربما قفزة كبرى مهمة في مسيرة الشاعر الذي نضج شعرياً بسرعة . واذا ما كانت القصيدة القصيرة ، ذات الضربات الواضحة الهاربة هي المهيمنة في ديوان الشاعر الاول ، فالشاعر هنا يقدم عدداً غير قليل من القصائد الطويلة والمتوسطة ، يستهلها بقصيدة متميزة هي " زمن الرصاص الدمشقي " (21) . ويتضح جلياً ان الشاعر هنا يجاذي اسلوب ادونيس الشعري الذي ترك بصمته الواضحة على شعراء الحداثة العرب عموماً ، والعراقيين منهم بشكل اخص منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وبشكل خاص في قصيدته عن صقر قريش ، لكني أشم في هذه القصيدة أيضاً رائحة قصائد سعدي يوسف في السبعينات عن دمشق ومنها قصيدته " البحث عن خان ايوب بدمشق " . (22)

اذ تخرج هذه القصيدة من اطار القصيدة البسيطة ، وتتخذ منحى مركباً ، متعدد المستويات والدلالات والايحاءات والاصوات ، وتنتصر لدمشق التي كانت تتعرض لهجوم اسرائيلي غادر في حرب تشرين 1973:

"تلك دجلة ،

أم بردى ؟

كل شئ دم

يعلق ، الان ، في طرف الارض

أم كل شئ ندى ؟" (23)

وتتصادى هذه القصيدة مع قصيدة مماثلة في الديوان ذاته هي " تلويحة للريح العراقية " (24) شوهي أيضاً عن دمشق التي كانت تتصدى للعداؤون الصهيوني بشجاعة :

"نمسخ الان

عن قاسيون مخاوفه

ونغطي دمشق ، العشية

بالعشب

والاغنيات

النظيفة .." (25)

ويتحول السياسي في قصائد العلاق إلى جرح شخصي، يستفز الشاعر ويدفعه إلى تحشيد كل قواه الروحية ولواعجه الوجدانية ، لتكون المعادل الموضوعي البديل لتجريدته الثيمة السياسية والايديولوجية :

"ها اني وطن"

عاصف

ياخذ الآن اشجاره

ومساكينه

وقراه . " (26)

وتومئ " القصيدة المائية " (27) إلى ملمح مهيمن ، ثيمياً وسيمياً ، في شعر العلق ،
كون قصائده في الغالب ، هي قصائد مائية منقوعة بالماء والندى ، وبكل عناصر الطبيعة
الحية :

"هل كنت ماءً على كبدي

ام قطة ؟

ووجهك ذاك الشهوي ،

البهّي

يعرف ارضاً باخرى ،

ويوصل ماءً

بماء . " (28)

لكن الثيمة الوجدانية المهيمنة الاكبر في هذا الديوان ، والى حد ما في مجموع دواوينه
هي ثيمة الوحشة التي تنسحب على القصيدة التي يحمل الديوان اسمها " وطن لطيور الماء "
(29) حيث تلتحم رموز الطبيعة الندية وطيور الماء بالاحساس العميق بالوحشة ، وبالليل
الموحش :

" وطن الماء ،

أثرثر باسمك ساعة يندى

الليل الموحش

في الساحات . " (30)

وفي " ايقاعان للوحشة " (31) تتداخل الوحشة مع الكآبة والبكاء ، لتؤسس لبنية دلالية
سوف تتسع على امتداد قصائد الديوان :

" وجهي فسحة

للبياء

تبتل فيها امرأة

وتغرق المرافئ

الخشنة " (32)

ومثل كرة الثلج تكبر ثيمة الوحشة في قصيدة " مرثية الاخطاء المتكررة ":

"ياسيد الوحشة الباهضة ،

آه لو تعبر النهر المرّ

تختار ماضيك

تختار

ايامك الغامضة. " (33).

وتلتهم الوحشة بمعجمها قصيدة " منافسة " حيث العطش الموحش، والوحشة المستريحة:

" كنت اجلس

في وحشتي المستريحة ،

من فتح الوجه للدمع

والريح ؟" (34)

وتدخل ثيمة الوحشة حتى في قصيدة القناع عن ابن زريق الواسطي الموسومة " المشي

بين ارضين " : مقترنة هذه المرة بالغناء :

" ذي وحشة

تكتظ ، غير اني

وسادة تغني . " (35)

وفي قصيدة " وجه الثريا كتاب " تتحول الوحشة إلى متلازمة ثلاثية مع الكآبة والحزن:

" زمن حافل بالكآبة والفقراء

ولكن وجه الثريا كتاب

سيدثر نومي بالماء ،

تبتعد الارض

لا يشتهي وحشتي

طائر

أو رداء . " (36)

وفي قصيدة " الغيمة الواطئة " (37) تتناسل الوحشة ، فثمة وحشة أولى ووحشة ثانية :

" - كيف انجرفت

إلى هذه الوحشة،

الهوة ،

الطرق المفضية

لخصيِّ باردٍ

أو حنين جديد

سيوصل للوحشة الثانية ؟ " (38)

ويتواصل حضور ثيمة الوحشة في ديوان الشاعر الثالث " شجر العائلة " ، اذ يدعو

السيدة، في قصيدته " الظبية القادمة " (39) إلى ان تترك " وحشة البحر " (40) في بيروت .

وفي " اول الارض هذا " يطلق الشاعر اسئلته المفتوحة للكون عن فلسطين التي " وحشتها

وحشتان " :

" وفلسطين غربتها

غربتان

ووحشتها وحشتان. " (41)

ويتواصل نريف الوحشة ممتزجا بماء الكآبة والحزن والبكاء في الكثير من دواوين الشاعر

اللاحقة ، حتى يتفجر دفقاً مضيقاً في عنوان ديوان متكامل هو " سيد الوحشتين " (42)

الصادر عام 2006 . وهذا العنوان يستدرج ذاكرتنا إلى ابي العلاء المعري " رهين المحبين " في تناص تركيبي واضح . فكل شي بالنسبة للشاعر يبعث على الوحشة : مصباحه المكفهر، وقصيدته، وفراشه الوثير :

" لمصباحي

المكفهر

الصغير

وحشة، ولهذي القصيدة

هذي الشوارع ،

هذا الفراش الوثير ،

وحشة ،

فانا ، الآن ، يا صاحبي

سيد الوحشتين " (43)

وتتحول الوحشة إلى حبر في قصيدة " حبر الوحشة " (44) ويستحيل الكون بكامله إلى فضاء موحش في قصيدة " ما أوحش الكون " (45) فالشاعر يشعر بانه لم يعد يمتلك شيئاً من وطنه بعد سلسلة الاحباطات والخسارات التي عاشها :

"ما اوحش الكون : لا ليلى

ولا بردى . " (46)

ففي "ضوء المحنة " " يصير للبرابرة الخائفين من النخل وحشتهم " (47)

ويمكن القول ان الاحساس المدمر بالوحشة يتناغم مع حس التراجيديا والفجيعة الذي يحسه الشاعر ، أو يتخيله ، فتستحيل القصيدة لديه إلى مرثاة شاملة ، وبشكل خاص في هذا الديوان ، وهي مرثاة شخصية ، ومرثاة للعمر وللوطن والتاريخ.

ويبدو ان هذا الحس الفاجع بالماساة والخسارة يخفت جزئيا في ديوانه اللاحق " هكذا قلت للريح " الصادر عام 2008 ليتحول إلى قلق كوني شامل واحساس بفاجعة اونطولوجية ، كما نجد ذلك في " غليان " :

" كون من القلق الدامي ،

تضييق به حياته ،

فيناديه الخراب له

في كل يوم جنون

تلك حكمته " (48)

وهكذا من خلال بنية استعارية تتشكل صور القصيدة حيث يتأسن الخراب ويتشخصن وهو يدعوه الى وليمته الاليوتية. ويواصل الشاعر قذف اسئلته الكونية المفتوحة ، مستحضراً رموز كلكامش وبابل في قصيدة " من إما عشبة صاغنا الله ؟ "

"منذ ان كان جلعامش عشبةً،

منذ ان خلقت بابل لغة

للحنين وللموت ،

كنا معاً نتقلب ما بين ليل

وليل ، فمن إما عشبة

صاغنا الله

من إما تهلكة ؟" (49)

لقد لاحظت ، من خلال استقرائي لمن الشعر الشعري ان بنية القصيدة المقطعية تعتمد على مجموعة من المقاطع أو الستانزات الشبيهة بالشعر الانكليزي ، وبشكل خاص في سوناتات شكسبير ، واحيانا يدفع هذا التمثيل إلى محاكاة بنية البيت العمودي دلاليًا وايقاعياً ولسانياً. ولو تفحصنا ذلك بتأمل لاكتشفنا ان هذا التمثيل يقوم على اعتماد

الجملة الشعرية، المكتفية بذاتها معنوياً ودلالياً وإيقاعياً ولسانياً . واعتقد ان ذلك يعود إلى قوة تأثير الموروث الكلاسيكي الشعري العربي للقصيدة العربية في لاوعي الشاعر ، مما جعله احياناً يتعد عن خلق قصيدة عضوية مناسبة ومتصلة دونما تمفصلات صغرى . ولذا نراه يحرص على توفير بنية ايقاعية عالية وتطريبيه احياناً . و الشاعر علي جعفر العلاق في كتاباته النقدية يعترف شخصياً بوقوعه تحت تأثير القصيدة العمودية .

ففي مقابلة اجراها معه الشاعر حميد قاسم اشار إلى ان الايقاع " يظل مكوناً مهماً . انه جزء من بناء الدلالة وتاجيح السحر أو تكوين الكل الشعري في القصيدة . من قال ان الايقاع سببة ، وان الوزن الشعري من الكبائر " (50) وربما يفسر هذا القول سر ابتعاد الشاعر علي جعفر العلاق عن كتابة قصيدة النثر حتى اليوم . كما نجده يعترف في اشارة ثانية إلى ميله إلى الموسيقى الشعرية للقصيدة العمودية :

" انني ، وبسبب طفولة مفعمة بايقاع القصيدة العمودية ، ربما شديد الميل إلى الموسيقى الشعرية . كانت قصائدي في المراحل الاولى خاصة ، مفتونة بالايقاع " (51)

وربما يفسر ذلك سر وجود العديد من القصائد العمودية ، أشرت إلى اثنتين منهما فقط، مبنوثة في دواوين الشاعر وموزعة طباعياً على طريقة قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر .

وتشيع في قصائد الشاعر علي جعفر العلاق الكثير من الانساق الاسلوبية والبنوية والدلالية والسردية التي اشاعتها تجربة الشاعر ادونيس واخذت بها الكثير من التجارب الشعرية العربية الشابة منذ اواخر الستينات وبداية السبعينات ، ومنها مثلاً توظيف لنسق الاستفهام الادونيسي :

" تلك بغداد

ام بردى

كل شئ دم

يلق الان ، في اطراف الارض

ام كل شئ ندى ؟ " (52)

وهناك نسق بناء الشخصية وتحديد ملامحها ، حيث يوظف الشاعر اسم (علي) مثلما فعل ادونيس الذي يبدأ اسمه الاول بعلي ايضاً وهو ايضا الاسم الاول لابن زريق البغدادي ، مثلما هو الاسم الاول للشاعر نفسه :

"أعذب ما فيه

كان عليّ مقلّاً

ولا يكتب الشعر من

دون خضخضة أو عناء " (53)

كما يوظف النسق الادوينسي في وصف مدينة ما :

"وواسط

أمّ

وارضّ

وريح

لست املك غير تذكرها ،

والبكاء عليها ،

وواسط

منشفة للجريح " (54)

أو هذا الوصف الشائع لمدينة بيروت :

" تلك بيروتُ

ام حجر الاضرحة؟

تلك نار السواحل

ام مذبحّة؟ " (55)

ونجد في اغلب قصائد الشاعر هيمنة (أنا) الشاعر أو ذاته الثانية التي لا تخلو من نرجسية، والحملة غالباً بشجن شخصي، يطل حتى في القصائد ذات الطبيعة الموضوعية، أو السردية أو قصائد القناع، وهو مقترن بوعي الشاعر الشخصي بضرورة الحفاظ على حضور الشاعر الوجداني في قصائده، حيث ينعي على الكثير من النصوص الشعرية ما يسميه بـ " مجافاتها لشروخ الذات وتفجعاتها"، ويعزو هذا الضمور الوجداني إلى كونه انحرافاً، مدفوعاً بمقولة ت. س. اليوت في دعوته للشاعر ان يهرب من عواطفه ويعلن صراحة معارضته للدعوات المطالبة بـ " الموضوعية " في الادب و " الهرب من العواطف " و " المعادل الموضوعي " التي قادت، كما يظن إلى ان صار الكثير من قصائدنا جافاً، خشناً، لا يسيل منه ماء المعنى، ولا دم الكارثة " (56).

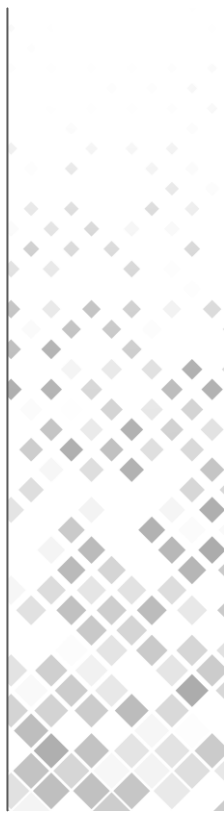
كما ان الافتتان بالطبيعة، وبشكل خاص المائية منها سمة اخرى بارزة من سمات تجربة علي جعفر العلق الشعري، مما يمنح شعره احياناً ملامح رعوية أو رومانسية، مغموسة احياناً بحس نوستالجي من خلال الالتفات للطفولة وللمكان الاليف - بتعبير باشلار - والذي تحتزنه الذاكرة في اللاوعي ويتفجر في نسيج شعري يجمع بين ما هو طبيعي وثقافي، وبين ما هو محسوس ومجرد، وما هو مرئي وتخيلي، بين ما هو واقعي وخيالي، وما هو مائي وارضوي، ليمنح التجربة الشعرية للشاعر هذه الالفة النادرة التي تجعلها قادرة على احتراق ذائقة القارئ ووعيه بهدوء.

ومن جهة اخرى تظل قصيدة الشاعر علي جعفر العلق هي قصيدة الاسئلة الاشكالية الكونية الكبرى التي يطرحها في وجه الكون والحياة والقارئ، وتدفع إلى مزيد من التبصر والتأمل والفعل، ويظل الشاعر علي جعفر العلق، الذي قد نختلف معه في بعض الرؤى والتصورات الحياتية والثقافية والسياسية، صوتاً شعرياً احتل مكانته بجدارة، ودونما ضجيج، داخل سفر الحداثة الشعرية العربية.

الهوامش :

1. العلاق ، علي جعفر " الاعمال الشعرية " منشورات فضاءات ، عمان ، الاردن ، 2013 ، ج 1 ، ص 5.
2. المصدر السابق ، ص 7.
3. كريم ، فوزي " الأعمال الشعرية " منشورات دار المدى ، دمشق ، سوريا ، 2001 ، الجزء الثاني ، ص 202.
4. العلاق ، علي جعفر " الاعمال الشعرية " ج 1 ، ص 15ز
5. المصدر السابق ، ص 29 .
6. المصدر السابق ، ص 92.
7. المصدر السابق ، 57.
8. المصدر السابق ، ص 91.
9. العلاق ، علي جعفر " ها هي الغابة ، فاين الاشجار " منشورات أزمنة ، عمان ، الاردن ، 2007 ، ص 59.
10. المصدر السابق ، ص 59.
11. العلاق ، علي جعفر ، " الاعمال الشعرية " ج 1 ، ص 18ز
12. المصدر السابق ، ج 1 ، ص 97.
13. المصدر السابق ، ج 1 ، ص 191.
14. البغدادي ، علي بن زريق ، عن الانترنت .
15. العلاق ، علي جعفر ، " الشعر والتلقي : دراسة نقدية " دار الشروق للنشر ، عمان ، الاردن ، 2002 ، ص 117.
16. المصدر السابق ، ص 117.
17. العلاق ، علي جعفر " في حداثة النص الشعري ، دراسة نقدية " دار الشروق ، عمان ، الاردن ، 2003 ، ص 65.
18. المصدر السابق ، ص 65
19. المصدر السابق ، ص 65ز
20. المصدر السابق ، 69.
21. العلاق ، علي جعفر " الاعمال الشعرية " ج 1 ، ص 101.
22. يوسف ، سعدي ، " الاعمال الشعرية " ، منشورات المدى ، دمشق ، سوريا ، ج 1 ، ص 201 ، 2003.
23. العلاق ، علي جعفر " الاعمال الشعرية " ج 1 ، ص 110.
24. المصدر السابق ، ج 1 ، ص 168.
25. المصدر السابق ، ج 1 ، ص 171.

26. المصدر السابق ، ص 169.
27. المصدر السابق ، ص 227.
28. المصدر السابق ، 236.
29. المصدر السابق ، ص 152.
30. المصدر السابق ، ص 153.
31. المصدر السابق ، 130 .
32. المصدر السابق ، ص 135.
33. المصدر السابق ، ص 138.
34. المصدر السابق ، 154.
35. المصدر السابق ، 212.
36. المصدر السابق ، ص 220.
37. المصدر السابق ، ص 238.
38. المصدر السابق ، ص 239.
39. المصدر السابق ، ص 263.
40. المصدر السابق ، ص 269.
41. المصدر السابق ، ص 288.
42. العلاق ، علي جعفر ، " الاعمال الشعرية " ج 2 ، ص 125.
43. المصدر السابق ، ص ج 2 ، ص 131
44. المصدر السابق ، ص 147،
45. المصدر السابق ، ص 159.
46. المصدر السابق ، ص 160ز
47. المصدر السابق ، ص 71.
48. المصدر السابق ، ص 244.
49. المصدر السابق ، ص 259.
50. الكيلاني ، مصطفى " شعرية الذكرى : قراءة في كتابات علي جعفر العلاق " ، منشورات ازمنة ، عمان ، الاردن ، 2008 ، ص 150 .
51. المصدر السابق ، ص 127.
52. العلاق ، علي جعفر " الاعمال الشعرية " ج 1 ، ص 110.
53. المصدر السابق ، ص 214.
54. المصدر السابق ، ص 211.
55. المصدر السابق ، ص 269.
56. المصدر السابق ، ص 121 - 122.



قصيدة النثر بين المطابقة والاختلاف
(عبد الزهرة زكي)



يثير ديوان الشاعر عبد الزهرة زكي الجديد " حينما
تمضي حراً " ، الصادر في بغداد عام 2015 عن داري
الروسم وميتسوبوتاميا ، إشكالية قصيدة النثر العربية
وتوصيفها. فهذا الديوان الذي يضم قصائد نثر تتوزع
على أربعة محاور أو دواوين صغيرة فرعية، هي
بامتياز " قصائد نثر " -ربما باستثناء ثلاث قصائد
تنتمي إلى قصيدة التفعيلة أو ما يسمى بـ " الشعر
الحر " .

ومصدر إثارة الإشكالية يتمثل في أن الشاعر تعمّد أن يضع عنواناً فرعياً جنس بموجبه
القصائد بوصفها " شعراً حراً" ، وليس قصائد نثر، وهو في هذا يختلف كلياً عما اعتاد
شعراء قصيدة النثر العربية على فعله طيلة ستة عقود من عمر قصيدة النثر الحديثة . وعندما
طرح هذا السؤال على الزميل الشاعر زعيم النصار، بوصفه شاعراً من كتاب قصيدة
النثر، وناشراً للكتاب، أكد لي أن الشاعر عبد الزهرة زكي يعتمد هذا التوصيف لما يكتبه
هو من شعر، متحرر من الوزن والقافية، تصويهاً لخطأ تاريخي رافق تداول تسميات
مصطلحي الشعر الحر وقصيدة النثر معاً .

والواقع أن حركة الحدائث الشعرية العربية في مطلع الخمسينات على أيدي المثلث
العراقي: السياب، نازك، البياتي قد آثرت توصيف مصطلح "الشعر الحر" ترجمة لاسم هذا

المصطلح في اللغة الانكليزية Free Verse وفي الفرنسية Verse Libre، دون إدراك لحدود المصطلح الأجنبي ذاته، والذي يمثل ثورة عروضية وأسلوبية ورؤيوية في الشعر الأوربي، وفي الجانب العروضي منه بشكل خاص، وهو ما يهمننا ألآن. كان هدف الشاعر آنذاك التحرر من قيود الوزن الاسكندري الصارم في الفرنسية ووزن (الايامي) في الانكليزية، والذي كان يلزم الشاعر بالتحديد بنظام محدد، للوزن والتقفية والبيت أو السطر الشعري. ونجح الشاعر العربي في أن يكتب شعراً متحرراً من حدي الوزن والقافية، وان ظل متقيداً بنظام البيت أو السطر الشعري، ومنه الابتداء بحرف كبير في بداية كل سطر أو بيت، وهو شرط غير وارد في الشعر العربي بكل ألوانه، وقد أطلق على هذا اللون الجديد مصطلح " الشعر الحر". لكن حركة الحدائة الشعرية العربية عندما تلقفت هذا المصطلح في مطلع الخمسينات لم تتخل عن حدي الوزن والقافية كلياً. فبدلاً من سيمتزية وانتظام أبيات القصيدة العمودية وتفعيلاتها في الشطرين، مال الشعراء العرب إلى اعتماد التفعيلة بطريقة حرة غير مقيدة بعدد محدد للتفعيلات، وجازفوا أحياناً بالمزج بين البحور الشعرية. ومن جهة أخرى فإن شعر الحدائة العربي لم يُسقط كلياً نظام التقفية، وكان يتم اللجوء إليه، في تنوع وتغيير، وخاصة في بدايات حركة الشعر الحر في العربية. لكن القصيدة العربية انتقلت من نظام البيت الشعري بشطريه إلى نظام السطر الواحد ذي التفعيلات المختلفة.

ومن هنا نجد أن مصطلح " الشعر الحديث " الذي أطلقتته الحدائة الشعرية العربية في الخمسينات لم يكن يتفق ومواصفات هذا الشعر في الآداب الغربية، لكن مصطلح (الشعر الحر) شاع وقُبل على الرغم من اعتراضات عدد من النقاد والباحثين الذين دعوا إلى تصويب المصطلح أو إعادة تقويم التجربة بصورة كاملة. وسوف أرجئ حالياً مؤقتاً وجهة نظري فيما اذا كان يتعين على النقد العربي إعادة تصويب المصطلح أو الإبقاء عليه بوصفه خطأً شائعاً، ريثما أتوقف أمام إشكالية قصيدة النثر عروضياً.

قصيدة النثر في الشعر الفرنسي Poem Prose كانت هي الأم الشرعية لقصيدة النثر، تلتها قصيدة النثر في الانكليزية Prose Poem أو Prose Poetry—وإن قيل الشئ الكثير

عن فضل تجارب الشاعر الأمريكي إدجار ألن بو على بودلير وعلى قصيدة النثر الفرنسية في وقت مبكر ، وهو موضوع ليس في صلب اهتمامنا حالياً .

وقد عمدت قصيدة النثر الفرنسية على أيدي بودلير ورامبو وفرلين (وقبلهما برتران) إلى تحقيق ثورة جذرية في الجانب العروضي تمثلت في :

1- الثورة على البحر السكندري الصارم بمقاطعه ألاثني عشر التي يتعين على الشاعر الفرنسي الالتزام بها .

2- التخلي عن أي نظام عروضي أو وزني .

3-التخلي عن التقفية .

4- الإبقاء على مستوى معين، وغير مقصود ، للإيقاع الطبيعي وما يسمى بالإيقاع الداخلي أو إيقاع الفكرة .

5- التخلي نهائياً عن اعتماد نظام البيت أو السطر بوصفه وحدة بنائية وعروضية .

6- الاعتماد على الجملة Sentence وحدة بنائية قد تمتد على أكثر من سطر .

7- الاعتماد على بنية الفقرة Paragraph المأخوذة من بنية الكتابة في النثر بديلاً عن المقطع الشعري المسمى بـ Stanza الذي يضم عادة عدداً محدوداً من الأبيات الشعرية مثل انساق "السونيتا" ذات الأربعة عشر سطرًا على أربعة مقاطع شعرية (ستانزا) ، ثلاث منها ذات أربعة أسطر، بينما المقطع الأخير يضم سطرين أو بيتين فقط .

8- ولكي يحقق شاعر قصيدة النثر طلاقاً مع نظام الشعر التقليدي Verse عبر عن رغبته في ان يكتب قصيدة تحاكي بنية النثر الكتابية، من خلال تجنّب الأسطر المستقلة ، وضمان استرسال الجمل وتلاحقها على شكل فقرات Paragraph كما في النثر . لكن هذا الشاعر ، أكد إصراره على ان يحتفظ بكل ما عدا ذلك ، وبما هو جوهري في الشعر، مثل الخيال والصور الشعرية ، والاستعارات والمجازات البلاغية المختلفة ، فضلاً عن الاهتمام بالبنية الرمزية والرموز الشعرية في قصيدة النثر التي لم تكن آنذاك بعيدة عن الحركة الرمزية

وقبلها الرومانسية ، قبل ان تسلم قيادها لاحقاً إلى سطوة الحركة السريالية ، وسلطة اللاوعي .

هذه هي الصورة الكاملة لقصيدة النثر الغربية ، وأود ان أركز حالياً على درجة تقييد شعراء قصيدة النثر الغربيين ببنية الكتابة البصرية بين نظام البيت (أو السطر) من جهة وبنية الفقرة Paragraph أو الجملة . فقد لاحظت ان معظم الشعراء كانوا يعمدون في الغالب إلى تغليب نسق الفقرة والجملة كتابيا ولكنهم كانوا في بعض قصائدهم أو في مقاطع من قصائد النثر التي يكتبونها يعمدون إلى إعادة الأهمية للسطر الواحد ، ولكن دونما التزام بنسق الابتداء بحرف كبير في بداية السطر أو البيت ، وهو كما يبدو أمر تمليه أحيانا التجربة الشعرية ذاتها وطاقة الإفراغ الشعري التي تلزم الشاعر بالتوقف عند نقطة معينة .

ويخيل لي أن الملمح الأهم لدى شعراء قصيدة النثر ظل يتمثل -كتايا في اعتماد نسق الفقرة Paragraph النثري بحيث تبدو القصيدة وكأنها قصة قصيرة أو خاطرة أو مقالة ، بعد ان فارقت بقصدية متوترة نسق التوزيع الأسطري طباعيا .

ويظل السؤال الأهم في مقاربتنا هذه : ما هي الصورة التي ظهرت بها قصيدة النثر التي قدمتها حركة الحداثة الشعرية العربية ؟

يمكن القول ان هذه القصيدة قد التزمت بمعظم منجزات قصيدة النثر الغربية ومنها التحلي عن الوزن والقافية، لكنها لم تلتزم بصورة دائمية باعتماد نسق الفقرة Paragraph النثري ومحاكاة نسق الكتابة النثرية ، واحتفظت إلى حد كبير بسلطة السطر أو البيت الشعري كما هو الحال في معظم تجارب الشاعر محمد الماغوط ، مع انها ، في تجارب عدد قليل من شعرائها أكدوا الالتزام بنظام الفقرة أساسا كما هو الحال في أغلب كتابات الشاعر أنسي الحاج، الذي لم يسقط هو الآخر كلياً نسق الانتماء إلى السطر أو البيت الشعري في الكثير من قصائده الأخرى .

وتظل الإشكالية الأصبغ في حوارنا هذا ، والتي أثارها توصيف الشاعر عبد الزهرة زكي لقصائد النثر التي كتبها في ديوانه " حينما تمضي حراً " بأنها " شعر حر " وليست قصائد نثر . بمعنى آخر هل يتعين علينا، شعراءً ونقاداً، أن نعيد التسميات والتوصيفات، بما تدل عليه في الثقافة الغربية ، ام نتقبل الخطأ الشائع في إطلاق هذه المصطلحات التي استقرت في اللاوعي النقدي والشعري .

ومعنى آخر: هل نرفض تسمية مصطلح "الشعر الحر " الذي تبنته الحداثة الشعرية العربية- ربما بمبادرة أساسية من الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، لأنها احتفظت بالوزن - الى حد ما بالقافية ، ولم تهملها كلياً كما فعل شعراء قصيدة " الشعر الحر " في الآداب الأوربية . وهل يحق لنا ان نعيد النظر في الكثير مما كتب في العربية تحت باب " قصيدة النثر " لأنه لم يلتزم بأحد شروط قصيدة النثر، وأعني به نسق الفقرة ، والجملة الشبيه بالنثر، وانه ظل محتفظاً بنسق السطر أو البيت الشعري ، وهو ما توحى به، مثلاً ، تسمية الشاعر عبد الزهرة زكي لقصائد النثر التي كتبها بـ " شعر حر " ، لانها لم تعتمد إلى نسق الفقرة، بل التزمت بنسق السطر أو البيت الشعري، متطابقة بهذا الأمر إلى حد كبير مع شروط قصيدة "الشعر الحر " Free Verse في الآداب الأوربية .

شخصياً أنا من دعاء القبول بالخطأ الشائع وتكريسه بدل تصويبه، مرة أخرى. فبعد فترة تجاوزت نصف القرن يصعب جداً إعادة تصويب التجربة أو المصطلح لأن ذلك سيخلق تشويشاً لا يمكن التكهن بتداعياته. ولذا فانا أدعو الى إبقاء تسمية المصطلحين، مع الاعتراف بما حدث من خطأ أو سوء فهم ومنح الباحثين الحرية لمواصلة الحوار النقدي حول هذه الاشكالية. ولكني من جهة ثانية أدعو إلى الاعتراف بخصوصية التمثل العربي للتجربتين وميلهما الى اجراء تعديلات جزئية على التجربتين ،والقول بان "الشعر الحر " في العربية ينطوي على مواصفات معينة قد تجعله يختلف في بعض مظهراته عن بعض خواص "الشعر الحر " في الثقافة الغربية " كما ان قصيدة النثر " العربية هي الأخرى تمتلك خصائص تختلف كلياً عن خصائص مثيلاتها في الثقافة الغربية.وبذا يمكن التأشير هنا أن قصيدة الشعر

الحر في العربية قد أخذت جوهر ثورة قصيدة الشعر الحر الغربية، لكنها، لاسباب موضوعية وذاتية، احتفظت بالوزن بعد ما اجرت عليه من تعديلات جوهرية منها التمرد على سيمتريّة نظام الشطرين واعتماد نسق التفعيلة والسطر أو البيت الواحد. ويمكن قول الشيء نفسه عن خصوصية قصيدة النثر، مع تشجيع الشعراء في المستقبل الى الاخذ تدريجياً بنسق الفقرة والجملة، اذا ما شعروا ان ذلك يخدم تجاربهم مع احتفاظهم بحق اعتماد نسق البيت أوالسطر إذا ما أحسوا أن التجربة الشعرية تقتضي ذلك.

وأنا إذ أدعو لذلك فلأنني أو من بحق كل ثقافة أن تجتزع الإشكال والبنى الشعرية التي تنفق مع الاصول والخواص في ثقافتها الخاصة والتي تتساقط—طرفياً— مع مبررات التمرد والثورة على هذه الصورة أو تلك . فقد كان بودلير مثلاً يتطير من سيطرة الوزن السكندري ومقاطعته الثابتة ، ومن الالتزام الصارم بنسق السطر الشعري بوصفه وحدة إيقاعية وعروضية ودلالية، لها مقوماتها وخصائصها الصارمة الملزمة ، ومنها الابتداء دائماً بحرف كبير في بداية كل سطر أو بيت. ولذا فقد أعلن تمرده على ذلك النظام الصارم ودعا إلى منح الشاعر الحرية للالتزام بجوهر الخلق الشعري ،دونما تقييد بالشكليات العروضية الصارمة للشعر الفرنسي آنذاك .

إما بالنسبة للشاعر العربي الذي تخلص من بعض القيود ومنها نظام الشطرين والعدد الثابت للتفعيلات، فقد وجد نفسه ينتقل بسهولة إلى كتابة قصيدة النثر مستثمراً مكتسبات قصيدة "الشعر الحر" العربية . وثمة نقطة جوهرية هي أن نسق البيت الشعري أو السطر في قصيدة "الشعر الحر" العربية لايتطلب حرفاً كبيراً كما هو الحال في الشعر الفرنسي أو الانكليزي لأنه غير وارد في كتابة الشعر العربي. وهذا يعني سقوط احد أسباب التمرد ضد البيت الشعري. وما أخلص إليه إننا لا يمكن ان نعيد " تصويب " المصطلحات والتسميات التي استقرت في الأذهان والدراسات ، وان من حقنا، انطلاقاً من آلية المناقشة المشروعة، أن نفيد من تجارب الآخر، من خلال منظورنا الخاص، دون الالتزام باستنساخ تجربته حرفياً، والتأكيد على أهمية منحها نكهة جديدة وخصوصية محلية ووطنية، نابعة من

الثقافة والمكان واللغة والتقاليد الثقافية المترابطة. وهو ما يحدث أحياناً في ميدان الفن التشكيلي العراقي والعربي والذي استلهم أشكال الفن الحديث المختلفة من سريلية وتكعيبية وانطباعية وتجريدية وبصرية وغيرها، لكنه لم يحاول بصورة عامة، ان يستنسخ تلك التجارب وإنما أعاد صياغتها في ضوء تجربته وثقافته وحاجاته الروحية والفكرية والاجتماعية .

لست من دعاة بقاء القديم على قدمه، ولكني اعتقد انطلاقاً من حق الاختلاف وبعيداً عن شرط المطابقة أن من حقنا أن نمنح شعراء "قصيدة النثر" في فضاء الحداثة الشعرية العربية حق تقديم لونين كتابيين احدهما يلتزم بنسق الفقرة Paragraph النثري الذي اعتمده الشعراء الغربيون وثانيهما يفيد من نظام السطر أو البيت الشعري الذي اعتمده شعراء قصيدة " الشعر الحر " الغربيون ، وهو ما يدفعنا إلى القول ، في ختام مطاف هذا السجال إلى القول بأن ديوان الشاعر عبد الزهرة زكي " حينما تمضي حراً " بمواصفاته الحالية ينتمي بامتياز إلى فضاء "قصيدة النثر" بخصوصياتها ومواصفاتها العربية الحداثية ، ولا مبرر لإصاق مصطلح آخر قد يثير لبساً مشروعاً لدى القارئ والناقد على حد سواء، هو مصطلح " شعر حر " الذي ثبته الشاعر على غلاف ديوانه، وهو ما سيتأكد لنا عندما نشرع بفحص البنية الداخلية لهذا الديوان الذي استهله الشاعر بعبئة نصية دالة مقتبسة من الشاعر الألماني ريلكة تضيء تجربة الديوان بالكامل وتمهد للدخول في فضاءه الشعري الفسيح .

تندرج أغلب قصائد الديوان ضمن التكييف العربي لمفهوم " قصيدة النثر" ، وهو مفهوم حدائقي، وأحياناً ما بعد حدائقي يميل إلى توظيف قدرات الخيال الشعري إلى أقصى حد من خلال الإفادة من تحرير المخيلة من قيود المنطق و العقل الصارمة ، وتفجير طاقة اللاوعي بملامسة لرؤى سريلية ورمزية أحياناً. هذه الحداثة تتجنب المباشرة والتصريح وتعتمد غالباً إلى التلميح إلى تشكيل نص يعتمد على الأشياء الحسية والمرئية ، وإعادة تنظيمها في "إنشاء شعري " متفجر ، في تعالق بين ما هو مادي وشيئي ومشهدي وموضوعي، من جهة وبين

ما هو ذاتي وشخصي وغنائي أحيانا من جهة أخرى، من خلال حضور ذات الشاعر أو قناعه لتحريك المشهد الشعري، أو اضاءته وإكسابه دلالة أو رمزية نسبية. ولذا فالشاعر في ديوانه لا يطرح موضوعات ضخمة أو ذهنية، بل يتوسل بالجزئي للوصول إلى الكلي تاركاً للقراءة المنتجة والمستكشفة عملية إعادة إنتاج الدلالة المحتملة في ضوء خبرة القارئ وثقافته وخلفياته الإيديولوجية ومزاجه النفسي لحظة التلقي .

في هذا الديوان يقاوم الشاعر حالة العزلة والاعتزاب والنفي التي يحس بها في المكان والزمان، من خلال فتح نافذة لحالة الاختناق والحصار والقهر، تحقق له فضاءً من الحرية الروحية التي يفتقدها في عالم الواقع الصارم، وربما هذا ما يؤشره عنوان "حينما تمضي حراً" بوصفه عتبة دالة وكاشفة. ولكي يحقق الشاعر حرته هذه يلجأ إلى سياحات روحية تلعب فيها الذاكرة البصرية دوراً أساسياً لاستحضار مراثيات وأشياء ومشاهد وشخصيات مغيبة أو منسية تخفف من إحساس الشاعر بحالة الاستيحاش والتوحد والعزلة. ويمكن لنا أن نؤشر هنا أهمية العتبة النصية التي اقتبسها الشاعر في استهلال ديوانه من الشاعر الألماني (ريلكة) والتي تومئ صراحة إلى أن الإنسان المتوحد سيجد نفسه لا محالة " يقرأ رسائله ويطيل سهراته " وانه "سوف يمشي هنا أو هناك في الممرات حيث تتساقط أوراق الخريف وتذروها الرياح " .

وهكذا راح الشاعر يقوم بسياحات خارج سجن الذات المعزولة بحثاً عن منافذ للحرية والتواصل مع الآخر وربما مر بمراحل شبيهة بتلك التي مرّ بها دانتي في " الكوميديا الإلهية " وقبله بمراحل، أبو العلاء المعري في " رسالة الغفران " ، مثلما مر بمراحل السياحة والرؤيا اللامحدودة لدى المتصوفين العرب أمثال أبو حيان التوحيدي والحلاج والنفري والبسطامي وغيرهم، الذين مروا بمدارج ومعارج ومراق بحثاً عن نشوة الكشف أحياناً ووحدة الوجود حيناً آخر. ويمكن أن نحصر هذه المدارج أو المراقي في أربعة محاور أو اتجاهات، تمثلت في الدواوين الأربعة التي قدمها الشاعر في هذا الكتاب وعلى النحو التالي :

(1) حدائق الحياة اليومية .

(2) بجناح واحد .

(3) في الغرفة عازلة الصوت .

(4) المشارق والمغرب .

في هذه السياحات الأربع يستحضر الشاعر في " حداثته " شخصيات وإحداثاً غائبة في حضرته، يحاورها ، أو يتواصل معها، وهي كنايةات عن عوالم إنسانية ونباتية تفتح كوة داخل الذات المعزولة نحو فضاء نسبي من الحرية. ومع أن المحور الأول مكاني أساساً ويتمثل في رمز " الحديقة " لكنه يفتح على أزمنة وشخصيات وأحداث افتراضية أو متخيلة. ويخلق كل محور حقوله الدلالية والمعجمية الخاصة به، والتي بدورها تتوحد عبر فضاء معجمي ودلالي ورمزي، ومن خلال ثيمات ورؤى مركزية قد تكون متضادة أحياناً، وقد تكون متعاقبة ومتشابكة، رؤيويًا وحلمياً .

وربما يفعل الشاعر هنا ما سبق وان فعله القاص والروائي محمد حضير في " حداثق الوجوه " من استدراج لحيوانات وكائنات ومرئيات لمحاورتها والتواصل معها ، كما نجد في القصيدة الأولى من ديوانه الأول والموسومة " ليليات حديقة الخواص " .

"يأتون فرادى في الليل

في كل ليلة ،

حيث يكون الشاعر وحيداً في حديقة خواصه . " (ص 11)

ويأتي الشاعر في هذه السياحة شحاذ اخرس وبحار بصري وجندي كان قد قتل آلاف المرات وعاشق وشاعرة ماتت كمدماً من الشعر ، حيث يستضيف زواره اللامرئيين ليلاً، والذين يجلسون على المائدة صامتين ، متأملين ، ليواصل بعدها الشاعر استكمال قصائده " عن الليل في حديقة الخواص " و" حديقة البصائر " و" حديقة العشق " وغيرها من الحداثق الافتراضية التي تظل ترافقه حتى عندما يرقد ويطبق "عينينه نائماً حتى الأبد، " حيث تظل حديقة الأسرار " إلى جنبه إلى الأبد .

وفي كتاب الديوان الثاني " بجناح واحد " يتحول الطائر إلى كناية عن الحرية المطلقة غير المقيدة ، حيث التماهي بين الطائر والشاعر أو ذاته الثانية :

"مطمئناً إلى جناحه ،

وحده الطائر ،

حزينا ووثقاً ،

يحتفظ بهديله من اجل حريته . " ص 44

لكن الطائر ليس حراً دائماً في هذه القصائد، فهو تارة حبيس في قفص ، وتارة يبدو - ربما مثل الشاعر - كسير الجناح وعاجزاً عن تحقيق حريته، كما يحلم " في قفصه: (سئم الطائر النظر من بين القضبان فكف عن التحديق في الأعلى).

ما الفضاء ان لم يصطفق فيه الجناحان محلقين ؟ (ص 48).

في هذه الاضمامة الشعرية التي تتمثل فيها حياة الطائر ومنطقه ، التي تذكرنا بـ " منطق الطير " لفريد الدين العطار ، كما تذكرنا بالشاعر الانكليزي (تيد هيويز) الذي تقمص في أكثر من ديوان شعري صوت طائرة المحب ، وهو يجوب الفضاء بحرية .

وفي اضمامته الشعرية " في الغرفة عازلة الصوت " نجد تقطيراً لعزلة الشاعر عن العالم الخارجي، فها هو يعتصم داخل غرفة صماء ، "عازلة للصوت ":

" أسمع نباحاً كثيراً .

لماذا أتخلى عن غرفتي عازلة للصوت ؟ " (ص 71)

ولذا فهو دائماً يعمد إلى إغلاق نوافذ غرفته بقوة هارياً من الهواء الفاسد :

" في الطبيعة الفاسدة

ليس الا إحكام إغلاق النوافذ اذاً . " (ص 70)

وهو ينصح الآخر ، وربما نفسه أيضاً ان يعتصم دائماً بأسوار غرفته ، حتى وان كان في الخارج :

"لكن من دون ان تتخلى

عن غرفتك محكمة الإغلاق . " (ص 69)

إما" الديوان الرابع " وهو الأقصر والموسوم " المشارق والمغارب " فيضم جملاً شعرية قصيرة ، أو أبياتا على هيئة سطور ، منفصلة ومستقلة دلاليا ، لكنها تتعالق بسرية مع بعضها ، ومع تجربة الديوان وفضاءاته وأحواله ، لتعبر عن رغبة الانعتاق إلى فضاء الحرية الفسيح والإشارة إلى وجود ضوء في آخر النفق المظلم الطويل :

" لا غيم في السماء

لا نوافذ في الجدران

لكن قلبه حر . " (ص 108)

وهناك أكثر من إشارة إلى الغرفة عازلة الصوت ، والى فضاء الحرية الذي يمكن ان يطل عليه من خلال نوافذ لا مرئية :

" في غرفته المغلقة ،

بين الجدران الأربعة ،

وحيثما كان وحيداً ،

كانت نوافذ لا مرئية.

أكثر سعة من الجدران ومن الغرفة المغلقة . " (ص 109)

وتبدو لي الصفحتان الأخيرتان متكاملتين، وتشكلان ما يشبه الوحدة العضوية ، حيث التكامل بين لوحات القصيدة المتباعدة اعتماداً على نسق التجاور ، وفيهما تقطير عذب للمعنى والدلالة ربما يلخص الأفق الدلالي للديوان بكامله .

يظل ديوان عبد الزهرة زكي " حينما تمضي حراً " لعبة شعرية ماكرة وعميقة. وهو مجموعته يؤكد انتماءه إلى قصيدة النشر، بمواصفاتها وأبعادها العربية والمحلية في حدثنا الشعرية، والتي اتينا على ذكرها سابقاً ، مع اننا اكتشفنا على الأقل ، وجود ثلاث قصائد

في الديوان موزونة وتعتمد التفعيلة بنية إيقاعية ووزنية لها هي " موت متوقع : ص 38 " و " ضيف أخير: ص 54 " و " كما لو كان أحمر " ص 100 " وهذه القصائد الثلاث ، هي بامتياز تنتمي إلى نمط ، قصيدة " الشعر الحر " بمواصفاتها العراقية التي وضعتها نازك الملائكة ، وهي لوحدها لا تبرر إطلاق توصيف أو تجنيس " شعر حر " على الديوان، ذلك ان الشاعر، كما يبدو لا يؤمن بالحدود والمواصفات التي أشاعتها قصيدة الشعر الحر ، أو قصيدة النثر في العربية والتي لا تتفق في بعض تفاصيلها مع ما يماثلهما في الشعر الغربي، كما ألحنا في هذه المقاربة .

وبالتأكيد فان تجربة الشاعر عبد الزهرة زكي في هذا الديوان تتصل بطريقة أو بأخرى، عضويا ورؤيويًا بمجمل تجربته الشعرية منذ ديوانه الأول ، " اليد تكتشف " الصادر في بغداد عام 1993. فقد اعتمد الشاعر في ديوانه ذلك اليد مجسًا للرؤية والاكتشاف ومعرفة الأشياء، وحاول أن يجمع ما هو متشظ وممزق من مرثيات، وكما سبق لي وان أشرت في دراسة سابقة عن ديوان (اليد تكتشف) كانت قد نشرت لاحقًا في كتابي النقدي " شعر الحداثة : من بنية التماسك إلى فضاء التشظي " : " يحاول الشاعر القبض على اللامرئي والهاب والملاشي بفعل حسي ملموس ، وبشكل خاص عن طريق أفعال اللمس لليد ، إلا انه لا يهمل بقية الوسائل التي تساعده على اقتناص الحقيقة " ، وربما قادته هذه الرؤيا الشعرية إلى تجارب صوفية واشراقية في ديوانه الموسوم " طغراء النور والماء " الصادر عام 2009 ، وبدرجة اقل في ديوانه " كتاب الفردوس " الصادر عام 2000 ، حيث الولوج حلسة إلى عوالم سرية تتحقق فيها رؤية اللامرئي ومعانقة الهارب والمجهول من خلال كشوفات واستبصارات عرفانية ، تظل رغم عرفانيتها مشدودة إلى درجة كبيرة بجذرها اليومي والواقعي ، والذي لم يكن الشاعر يتعالى عليه عندما يصدم بصيرته مثلما فعل في ديوانه " شريط صامت : نصوص عن السيارات والرصاص والدم " . وهذا الديوان بقصائده السياسية التي تدين الدم والعنف والقتل والإرهاب والقبح شهادة شجاعة قدمها

شاعر في وجه من قد يتهمه البعض بالتعالى فوق أوجاع الحاضر وهمومه والإقامة في مملكة اللاوجود .

ديوان الشاعر "شريط صامت" يتخذ له من بنية المشهد Scene أو اللقطة "Shot" أو اللوحة "التابلو" Tableau وحدة بنائية ، في قصائد قصيرة تتحول أحيانا إلى إيقونات "Icons" سيميائية تشع بالدلالة المضمرة والمغيبية . والقصائد ، وان كانت تتناول مظاهر للعنف الدموي والقتل والإرهاب ، الا انها تقدم بحيادية وبرود ودونما إسقاطات سيكولوجية أو عاطفية . انها تترك لبصيرة القارئ لتحفز فيه فعل التخيل والاستجابة المنتجة من خلال صدم ومفاجأة سكونية ولا وعيه ، وأحيانا بصيرته بعنف لغوي جارح . وربما تلخص قصيدة "انتظريني" مجانية الموت :

"انتظريني ،

قال لزوجته ،

انتظريني ، . سأجى .

يفتح السائق باب السيارة

يرمي الجثة .

لقد سبقتها الرصاصة اليه . " ص 9

بعض قصائد الشاعر تذكرنا بأجواء لوركا التي تدين عمليات القتل التي كان يرتكبها

رجال فرانكو في اسبانيا :

" خمس بنادق .. ورصاص

وظلام احمر

يطبق على حلم

لم يستذكره بعد . " (ص 24)

قد تبدو المشاهد عادية ويومية ، وهي تمر عابرة ربما دون ان تثير انتباهاً :

" بين القدمين المضرجتين بالدم ،

أسفل المقعد ،

لم ينتبه عمال الإنقاذ لهاتف يرن " (ص 10)

هكذا تدين لوحات القتل المجاني التي يراها ويباركها سماسرة الإرهاب والتكفير والعنف ضد المواطن العراقي، بلمسات مشهديه وبصرية ، وأحيانا بلقطات ساكنة تذكرنا

بلوحات الفنانين الصامتة والساكنة Still Life :

"منسية، السجادة منذ سنوات

في الممر على البلاط .

بدت أوراق الورد

والزرقة الكابية

ترنو إلى السماء بطرف كليل . " (ص 76)

الشاعر عبد الزهرة زكي ، في كل ما كتب من قصائد نثر وشعر حر ، ونصوص علامة

مهمة في كتاب الحدائث الشعرية في العراق .



الشعر بين العالمين الافتراضي و الواقعي
(زعيم النصار)



ديوان "الحياة في غلظتها" الصادر في بغداد عام
2015 للشاعر زعيم النصر الذي أثر ان يجنسه
بوصفه "قصائد" هو في حقيقة الأمر قصيدة واحدة
مطولة موزعة على ثلاث نسخ أو محطات مما يدفعنا
إلى وصفه بـ "الديوان / القصيدة"، نظراً لوحدة الرؤيا
الفلسفية والشعرية التي تتحكم في التجربة الشعرية

وهي رؤيا ترتبط ، إلى حد كبير ، بموقف ما بعد الحداثة في الأدب والفن والخاص ،
وبشكل خاص في الموقف من العوالم الافتراضية Virtual Reality والوهمية التي تجعل
الحقيقة غائبة أو زلقة لا يمكن الإمساك بها ، مهما قلبنا مستوياتها وطبقاتها المعرفية
وجذورها الأوركيولوجية والجيولوجية . وهذا الموقف يتجاوز مع طروحات الفيلسوف
الفرنسي جان ليوتارد الذي شرح في كتابه (النسخ الشبيهة والمحاكاة " مفهومه عن الواقع
الفائق Hyper Reality والذي نفى فيه إمكانية الحصول على نسخة مطابقة للواقع عن
طريق المحاكاة منطلقاً من مقولة تنسب للملك سليمان تقول " ان النسخة الشبيهة لا تخفي
الحقيقي . ان النسخة الشبيهة هي حقيقة. " (1)

ومما له دلالة ان يعمد الشاعر زعيم النصار إلى اعتماد مقولة الملك سليمان هذه عتبة نصية يستهل بها ديوانه (ص 5)، كما انه سبق وان عالج هذه الثيمة الفلسفية ما بعد الحدائية في مقالة له تحمل عنوان "الواقع الفائق للنسخة الشبيهة : قراءة في صور فوتوغرافية لجان بود دريار . " نشرت في إحدى الصحف المحلية . (2).

وهذه المقالة تضى فضاء التجربة الشعرية لهذا الديوان فلسفياً وفتحاً إلى حد كبير ، حيث وزع الشاعر ديوانه إلى ثلاثة أقسام فرعية أطلق على كل قسم منها بالنسخة ، مبتدئاً من الأعلى الى الأسفل بطريقة تنازلية : نسخة ثالثة ، نسخة ثانية ، نسخة أولى " ، تجاوزاً مع العتبة النصية ، ورؤيا جان بودريارد الفلسفية . ومعنى هذا ان الشاعر كان يعي ، فلسفياً ، اللعبة الشعرية ، والرؤيوية معاً في تجربة الديوان . ويقول زعيم نصار شارحاً رؤيا بودريار : " لم تعد النسخة الشبيهة صورة في المرأة عن أصل ما ، بالتالي إشارة عنه أو تعدى أمر النسخة الشبيهة أيضاً إنها استقلت وانفصلت عن أي أصل ، وكذلك فأنها لم تعد تشير إلى أصل - وبذا صارت إشارة إلى اختفاء الوجود نفسه . وهكذا وصل الأمر إلى ان الواقع نفسه صار يصنع كلياً من تناسل تلك النسخ - الشبيهة التي تنفي وجود الواقع (3) .

والواقع ان هذا الموقف الفلسفي الذي يطرحه الشاعر يتصادى مع الكثير من المواقف الفلسفية المماثلة منذ مفهوم أرسطو عن الصورة والمثال ، مروراً بكانت وكروشه وبرغسون ، ومفهوم دوسوسير عن الدال والمدلول ، وكون الاسم لا يدل على الشيء وإنما يدل على صورة متخيلة له ، وانهاءً بمنظور نظرية الشواش أو الفوضى Caoas ، والفيلسوف جاك ديريدا ألتفكيكي الذي ينفي وجود أي أصل متعال للحقيقة ، وبالتالي فان اية قراءة ، كما يرى ديريدا ، هي إساءة قراءة Misreading تتطلب قراءات جديدة ، هي الأخرى تمثل إساءة قراءة ، أو قراءة خاطئة أيضاً .

لا أريد ان أوحى هنا ان الديوان يتخلى عن شعرية وعفويته ، ويتحول إلى مقولة ذهنية تجريدية تدافع عن مقولة فلسفية ما بعد حدائية ، مما قد يضع الديوان تحت لافتة مقولة أدب "القضية " Thesis .

بل يمكن القول ان الديوان / القصيدة يتخذ له من هذه المقولة ما بعد - الحداثية - مظلة له ليس الا ، دون الانغماس بها ذهنياً وتجريدياً وفلسفياً إلى درجة مسرفة . فالديوان / القصيدة هو موازنة معقولة بين ما هو فلسفي وشعري ، بل يمكن لي الزعم هنا إن الشعري يتغلب إلى حد كبير على اهم الفلسفي نفسه في البنية الشعرية التي تتخذ لها معادلات موضوعية حسية ، تتشكل أساساً من مشاهد مرئية وبصرية وسمعية من الواقع السياسي العراقي في شكل لوحات واستعارات ورموز وأقنعة دالة تدين كل ما هو قبيح وقامع ومشوه في "جحيم" الواقع العراقي في ظل دكتاتورية النظام السابق ، مما يجعلني أشبه حركة الديوان الداخلية و "نسخه" الثلاث وحركته ، الخفية والمكشوفة بقصيدة "فصل في الجحيم" (4) للشاعر الفرنسي ارثور رامبو.

اذ يمكن النظر إلى هذا الديوان / القصيدة بوصفه نسخة عراقية عن جحيم رامبو ، وربما أيضاً من جحيم دانتي، وقبله جحيم أبي العلاء المعري في "رسالة الغفران" . فهنا أيضاً رحلة افتراضية ، في الزمان والمكان ، تنهجس الجوانب المتنوعة لمأساة الفرد العراقي في ظل نظام الاستبداد والقمع في العهد السابق ، خاصة وان القصائد مؤرخة بين سنوات 1986-1991 ، وان كنت شخصياً لا أعول كثيراً على هذه التواريخ ، لأسباب سوف تتضح لاحقاً في دراستي .

وديوان زعيم النصار هذا ، مثل "فصل في الجحيم" "رامبو قصيدة اعترافيه ولون من السيرة الذاتية لذات الشاعر الثانية، أو قناعه وتجواله بين الأزمنة والأمكنة العراقية المفجوعة بمظاهر الموت والخوف والقمع، حيث تخلق غربان الشر وذئاب الليل ، وتتحول الحروب وقذائف القنابل إلى لازمة حياتية لحياة الإنسان العراقي . ان جحيم زعيم النصار هو باستحقاق جحيم الوجد العراقي الفريد ، وليس مجرد جحيم روحي ووجودي أو نطولوجي Ontological يكشف عن معاناة حسية تحول المشهد العراقي إلى مدفن كبير تصب فيه كل الحيوانات متمثلاً بمدفن "وادي السلام" ، ومن حياة الشاعر الذي ينتظر أن تحتتم حياته في هذه المقبرة أيضاً ، أسوة بالآلاف من العراقيين الذين سبقوه :

"في الجنوب من هذا الجبل ، في الجنوب مني ، ينتشر البياض ، كسائر الأكفان ، أستعيد المصباح لأرى طريقي ، ، أقطف عشبةً ، واحلم بالخلود . " (5)

فالموت والحرب والخراب هي مظلة الجحيم العراقي الآيل إلى الاندثار والسقوط في مقبرة "وادي السلام" ، وهذا ما تكشف عنه نهاية الديوان ، في ضربة شعرية تذكرنا أيضاً بخواتيم رامبو الحياتية في "فصل في الجحيم" : "تحملني اللحظة في ألم فضيع ، بالقرب مني سأهوي إلى الوادي ، وادي السلام . " (6)

الديوان سيرة حياة مفعمة بالألم والمكابدة والتمزق والجنون ، وتكشف أيضاً عن موقف فلسفي واونطولوجي تجاه الحياة ، وعن تمزق روحي عميق نابع من الإحساس بان الحياة هي غلطة ، لكنها ليست دائماً بالغلطة الميتافيزيقية لسفر خروج آدم من الجنة ، بل هي سلسلة من الاغاليط والأخطاء التي تزخر بها حياة الفرد العراقي . اذ يستهل الشاعر ديوانه بالحديث عن حياته المحشوة بالأخطاء وعن سر "الغلطة" التي وشتت مصيره منذ ثلاثين سنة : "على الأرجح السنوات التي مرّت في الطريق المعلقة فوق الهاوية ، كانت محشوة بالأخطاء ، لقد زهوت بها ، ربما لأنها اخترعتني شاهداً عن حروب لن تنتهي . " (7)

وهكذا يبدأ الشاعر — تماماً مثلما فعل رامبو في "فصل في الجحيم" إعادة كتابة فصول أولى من سيرته الذاتية من خلال إشارات عن ولادة الشاعر في جوار النهر "حياة على جانب النهر" فضلاً عن الأعوام الثلاثين التي كان قد قطعها آنذاك وتواريخ الأسرة والعائلة إن يخرج من المدينة ليتسع بعدها سفر المعاناة الجماعية لشعب بكامله يكون فيه الشاعر شاهداً وراوياً ورائياً لعصر بكامله .

ترى هل كانت "النسخ الثلاث" التي استعارها من الفيلسوف بودريارد والمملك سليمان في تجربة الديوان تمثل نفيًا فلسفيًا ورؤيويًا لواقع عراقي معين وكشفًا عن عالم افتراضي آخر ؟ شخصيا لا أظن ذلك ن فالديوان لا يحمل هذه الحمولات العدمية — بالمفهوم الفلسفي — التي بشرّ بها بودريارد وبعض مفكري ما بعد الحداثة ، بل بالعكس ثمة يقينية تؤكد صورة الواقع الممزقة والمخرّبة ، من خلال تراكم الصور الدمار والخراب والموت في المشهد العراقي

، الذي يضح بما هو واقعي وأرضي وحسي ، وليس مجرد عالم وهمي أو افتراضي ، قابل للتشكل الاعباطي والإيهامي و "البروتيه " . وهذا الحكم يعيد الديوان من ان يكون مجرد مقولة "أطروحة" فلسفية بشر عدد من مفكري ما بعد الحداثة، وفي مقدمتهم جان بورديارد . فالحياة العراقية بكل تفاصيلها ، السياسية والاجتماعية والانثروبولوجية حاضرة في الديوان بطريقة ترميزية وسريالية أحياناً ، ومن خلال سلسلة من الاستعارات والانزياحات البلاغية واللسانية والأسلوبية الكثيفة التي تجعل الديوان / القصيدة عصبية على القارئ العادي ، بسبب المبالغة أحياناً في كثافة ما هو رمزي وسريالي وأيقوني ، مما يتطلب قارئاً من نوع خاص ، يمتلك ما يسميه الناقد جوناثان كولر بالكفاءة الأدبية ، وتحديداً في قراءة الشعر وتلقيه ، وخاصة هذا الطراز من الشعر الذي يكتبه عدد من شعراء الحداثة ومنهم الشاعر زعيم النصر .

فهذا الشعر ينتمي إلى "قصيدة النثر" في أصولها التأسيسية الأولى وخاصة في الشعر الفرنسي عند شعراء أمثال بولير ورامبو ، وفي الشعر العربي في تجارب رائدة عند أنسي الحاج وعباس بيضون وادونيس وسليم بركات ومحمد بنيس وسركون بولص وغيرهم .
فهذا الطراز من قصيدة النثر الذي يكتبه الشاعر زعيم النصر يختلف بصرياً وطباعياً عما اعتاد أن يكتبه أغلب شعراء هذا اللون ، وبشكل خاص في العراق .

إذ يخلط معظم شعراء قصيدة النثر العرب بين المظهر الخطي والبصري لكتابة هذا الشعر مع مثيله في قصيدة "الشعر الحر" ، وهو ما سبق لي وان توقفت عنده في دراسة خاصة تحت عنوان "قصيدة النثر : المطابقة والاختلاف " . (8) . فقد كانت ثورة "قصيدة النثر" وبشكل خاص في الشعر الفرنسي تمثل تمرداً على الوزن الاسكندري الصارم بمقاطعه الأثنتي عشر ، وفي الوقت ذلك كانت تمثل تمرداً على النظام أو السطر الذي كان معتمداً في الشعر الفرنسي التقليدي ، وكذلك في قصيدة "الشعر الحر" ، والإصرار على اعتماد الجملة الشعرية والفقرية Paragraph أساساً طباعياً وبصرياً في كتابة القصيدة من خلال التماهي المقصود مع النثر في الكتابة عبر سلسلة من الجمل المترابطة المتتالية التي تتجنب عمداً -

ألاما ندر - نظام البيت والسطر الذي كان يشترط فيه، في الفرنسية والانكليزية الابتداء بحرف كبير ، والحفاظ على لون من الخصوصية للبيت الشعري بوصفه الوحدة البنيوية الأساسية المكونة لقصيدة الشعر الحر وللشعر التقليدي.

لكن أغلب شعراء قصيدة النثر لم يلتزموا بهذا الشرط وكانوا يعتمدون نظام السطر أو البيت ، على الرغم من اعتراضات وتصويبات بعض الباحثين والنقاد حول ذلك . وقد عبرت عن رأيي في أن لا نطالب بتصويب الخطأ التاريخي هذا ، وتحدثت عن صيغة عربية منقحة من قصيدة النثر لها خصوصيتها النابعة من اللغة العربية وثقافتها . فالشاعر قد يعتمد على نسق البيت أو السطر الشعري ، وقد يعتمد إلى الفقرة ونسق النثر في الكتابة طباعياً وبصرياً .

ولذا وجدنا إن الشاعر زعيم النصار يعتمد في أغلب قصائده وبشكل خاص في ديوانه هذا إلى كتابته بنظام الفقرة والجملة الشعرية ، وتجنب نسق السطر أو البيت الشعري ، وهو ما يمثل عودة الى الأصول الأولى للنسق الكتابي والبصري لقصيدة النثر في الشعر الفرنسي ، والانكليزي ، وهو امتياز يحسب للشاعر .

وشخصياً أرى إن ما دفع الشاعر زعيم النصار إلى الأخذ بهذا النسق من الكتابة يعود ، فضلاً عن إدراكه للمفهوم الأصلي لقصيدة النثر ، انتماء الشاعر إلى الجيل الثمانييني من القرن الماضي ، والذي اختار بعض الأنماط الشعرية الحداثية مثل قصيدة النص ، وقصيدة النص المفتوح والقصيدة المركبة والقصيدة العنقودية ، والقصيدة المدورة ، وكلها تنوعات تنتمي، بشكل أو بآخر، إلى جوهر الرؤيا الشعرية والبنائية لقصيدة النثر .

الشاعر زعيم النصار ، شاعر ثمانيني ، لكنه ليس بالشاعر التقليدي أو الرسمي الذي اراد النظام الدكتاتوري تكريسه وتقديمه ، إلى الواجهة لكي يكون طبالاً ومدافعاً عن سياسة النظام الدكتاتوري ورموزه ، من خلال كتابة القصيدة التعبوية التي تمجد الطاغية وتبرر شن الحروب العشوائية للنظام آنذاك . اذ بدأت تتبلور منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضي اتجاهات جديدة "تعاكس" الاتجاه الرسمي لشعراء القصيدة العمودية والشعر الحر معاً

،والذين انساقوا مع المطالب والضغط الرسمية للنظام آنذاك ، تمثل في الانفجار المفاجئ لقصيدة النثر التي كانت ذريعة الشعراء للتملص من أملاءات النظام بذريعة ان هذه القصيدة لا تصلح لان تكون تعبوية بسبب شكلانيتها وغموضها ورمزيتها المفرطة . وربما كان اختيار شعراء قصيدة النثر العفوي آنذاك عددا من المقاهي الشعبية والثقافية مثل مقهى حسن عجمي ومقهى الشاندر ، حاضنة غير رسمية لهم بعيدة عن المنتديات والمراكز الرسمية وبعيدة جزئيا عن أعين الرقباء والعسس والمخبرين آنذاك، أمر له دلالته .

ولذا فقد بدأ زعيم النصار ينتقل تدريجيا إلى نسق القصيدة المركبة ، وقصيدة النص المفتوح والقصيدة العنقودية والقصيدة المدورة ، وهي أنماط كتابية تتعالق إلى حد كبير مع النسق الأصلي لقصية النثر الفرنسية ، وهذا ما يفسر ولع الشاعر بقصيدة النص . وقد سبق لي وأن نشرت دراسة عن شعراء الثمانينات، نشرت لاحقاً في كتابي "شعر الحداثة : من نسق التماسك الى فضاء التشظي".

و قد بينت آنذاك ان الاتجاه الأساسي في تجربة شعراء الثمانينات يمثله حشد غير قليل من الشعراء الذين يراوحن بين قصيدة التفعيلة ، وخاصة في محاولاتهم المبكرة ، وقصيدة النص أو قصيدة النثر . وألحت آنذاك إلى ان الأداة المفضلة لدى شعراء هذه المجموعة هي قصيدة النص ، التي هي لون من الكتابة المفتوحة التي لا تتقيد بالحدود الاجناسية المعروفة ، والتي تلتقي مع قصيدة النثر في الكثير من الأهداف والأدوات ، وتفترق عنها في منطلقات واستراتيجيات أخرى . فقصيدة النص تشترك مع قصيدة النثر في الرغبة في التحلي الحاسم والنهائي عن مظاهر الوزن والقافية ، كما تلتقي معها في الرغبة في كسر قواعد الشعر التقليدية، وتصفية كل مظاهر الغنائية والرومانسية والكلاسيكية والسعي لمباغثة بصيرة القارئ وحرق "افق توقعه" عن طريق سلسلة من الانزياحات الأسلوبية والبلاغية والإيقاعية والتركيبية ، لضمان تعميق الخطاب الشعري . وتفترق قصيدة النص عن قصيدة النثر في جملة خواص منها الطول . فقد كانت قصيدة النثر تميل إلى القصر والتركيز والكثافة لضمان تحقيق توفر المقومات الأساسية التي تحدثت عنها سوزان برنارد ، والتي أثرت بتنظيرات رواد

قصيدة النثر العرب وممارساتهم ، وهي الإيجاز والتوهج والمجانبة . اذ تميل قصيدة النثر عادةً إلى القصر والتكيز تجنباً للتزهل لكي تضمن ، كما تذهب إلى ذلك جولي سكوت ، توفير عنصر التوهج وحصيلة التأثير الإجمالي الناشئ عن وحدة عضوية متماسكة .

وتتفق هذه الناقد مع تأكيد (ادغار الن بو) على أهمية ان تكون القصيدة (اية قصيدة) قصيرة، لان الطول كما ترى يدمر الوحدة العضوية للقصيدة ويعرضها إلى افتقاد الترابط المنطقي والعودة إلى النثر . ومن الجانب الآخر ، وجدنا احتشادها بعناصر سردية ووصفية واستطردية لم تكن مقبولة ، في الأصل ، داخل قصيدة النثر . اذ كانت (سوزان برنار) تحذر من استخدام السرد والاستطراد والوصف ، التي تعدها من أدوات النثر ، وتضع لذلك شروطاً صارمة لإدخالها في قصيدة النثر ، هي تحشدها وعملها في فريق بغية تحقيق أهداف شعرية، لا لتحقيق أهداف أخرى . وهذا يعني ان السرد والوصف على ما تذهب اليه سوزان برنار يفقدان تدفقهما الزمني في قصيدة النثر .

وعلى الرغم من انطواء قصيدة النثر على بعض المستويات السردية الا ان قصيدة النص قد أولت اهتماما خاصا بهذا الجانب ، حيث نجد في قصائد نص عديدة بنية سردية متنامية تشكل حجر الأساس في بنية القصيدة ذاتها ، وهو ما لم يكن شائعاً في قصيدة النثر . كما ان قصيدة النص راحت تتسع لعناصر وصفية واستطردات مسهبة لم يكن مسموحاً بها في قصيدة النثر ، وذلك يعود أساساً إلى ان قصيدة النص قد انفتحت على بقية الأجناس الأدبية، بل والفنون الأخرى أيضاً ، فاحتشدت بمظاهر متنوعة مستعارة من أجناس شعرية وغير شعرية ، ذاتية وموضوعية . وبسبب عناية قصيدة النص بذاتها ، ببنائها ، بلغتها ، فهي يمكن ان تعد شكلاً من أشكال ما وراء الشعر أو الميتا - شعر meta-poetry ، حيث راحت القصيدة تتمرأى ، نرجسياً ، في ذاتها . ونرجسية قصيدة النص ليست سيكولوجية أو مرتبطة بوعي الراوي أو الشاعر وتكوينه ، وانما هي - اذا جاز التعبير - نرجسية فنية بمعنى ان النص الشعري ذاته يمارس نرجسية من نوع خاص إزاء بنيته ونسيجه وتشكله اللساني والرؤيوي ، ووعيا بذاته ، بوصفه خطاباً شعرياً .

وتكشف قصيدة النص ، في تجارب الثمانينات ، عن رغبة لمواصلة التجريب واللعب في فضاءات اللغة والأسلوب والتعبير والخيال والبناء بما يجعلها قريبة ، إلى درجة كبير ، من مفهوم "الكتابة" *Ecriture* في النقد الفرنسي الحديث الذي إشاعته البنيوية الفرنسية ، والذي لا يطابق تماماً مفهوم الكتابة في اللسانيات والنقد . وقد دافع عدد من الشعراء العرب عن مفهوم الكتابة هذا ومنهم الشاعر المغربي محمد بنيس والشاعر ادونيس . اذ يضع محمد بنيس مفهوم الكتابة في تعارض أساسي مع مفهوم الشعر المعاصر ، كروية مغايرة للعالم ، يحاول ان يحتفظ لها بجرارة التجربة والكشف والتجاوز ، كونها تعتمد أساساً على جدلية النص والممارسة النظرية ، حيث لا كتابة خارج التجربة والممارسة .

وقصيدة النص ، بمواصفاتها الحدائية هي ضرب من نص مفتوح على تأويلات وقراءات متعددة ، لأنها تكتنز برؤى ودلالات متشابكة ومتشظية ، لا يمكن الوصول إليها بشكل مباشر وسريع ، وهي بهذا تلتقي مع مفهوم النص الكتابي ، في مقابل النص القرائي . ومفهوم النص الكتابي عند رولان بارت ، نص متعدد التأويلات والقراءات ، ويتطلب قارئاً من نوع خاص قادر على فك شفرات هذا النص التأويلية عبر فاعلية إنتاجية مؤثرة ، لأنه نص لا يسلم قيادة بسهولة للقارئ بخلاف النص القرائي الذي تبدو شفراته ورموزه مكشوفة وسهلة التلقي والتأويل ، ومغلوبة في الغالب ، ولذا فهو لا يحفز وعي المتلقي ، وغالباً ما يغيب عن ذاكرته بعد القراءة .

وعلى الرغم من المظهر العشوائي ، والفوضوي أحياناً ، غير المنضبط للبنية الشعرية لقصيدة شعراء الثمانينات ، الا إننا يمكن ان نشخص مجموعة أساسية من البنية الشعرية الواضحة التي يمكن ان نضعها تحت ثلاثة أصناف أساسية فهناك أولاً رغبة في خلق بنية شعرية تعتمد الجملة الشعرية الواحدة أساساً . اذ تخبي القصيدة مركزاً بورياً انفجارياً يجيء غالباً في خاتمة الجملة الشعرية للقصيدة . ومثل هذه القصيدة البرقية المكثفة ، هي لون من ألوان قصيدة الومضة . ويلجأ الشاعر إلى رصف مجموعة من هذه الجمل الشعرية أو الومضات في نص واحد عن طريق التزقيم أو الفواصل الطباعية لخلق نص عنقودي اكبر .

ولقد سبق للشاعر خزعل الماجدي ، وهو شاعر سبعيني، وان جرب هذا اللون من الكتابة ، وأطلق عليه مصطلح "قصيدة الصورة" ونجد نماذج مماثلة عديدة للشعراء الثمانيين منها قصائد "هرم" و "كوكب" و "جنوب" للشاعر باسم خضير المرعي ، وقصائد "نهر" و "السياب" و "خليل حاوي" للشاعر سعد جاسم ، وقصائد متفرقة للشاعر حسن النواب ومنها "فقدان" و "بكاء" و "رضيع" ، كما يمكن ان نعد مقاطع قصيدة "الملائكة بين قوسين" للشاعر عبد الزهرة زكي ، ومقاطع "رموز التعارض" للشاعر زعيم نصار ، ضمن هذا اللون . كما تنتمي قصائد عبد الأمير جرحص واحمد عبدالحسين وكولالة نوري ونجاة عبد الله إلى هذا اللون أيضاً .

أما الصنف الثاني فيتخذ شكل القصيدة القصيرة التي تتخذ من البيت ونظام كتابته الطباعية في قصيدة الشعر الحر مظهرها بصرياً لها . وهذه القصيدة غالباً ما تبدو متماسكة ومنضبطة

وتنطوي عادة على بؤرة انفجارية واحدة أو أكثر ، وهي يمكن ان تلتقي مع ما يسمى بـ "القصيدة البسيطة التركيب" أو القصيدة الشكلية بمصطلحات (سوزان برنار) . ويمكن ان نلاحظ إن أكثر من نصف نماذج قصيدة النص تتخذ من هذه البنية الشعرية إطاراً لها .

إما الصنف الثالث فلا يعتمد المظهر البصري للقصيدة ، ولا يتخذ البيت الشعري أساساً، وإنما يعتمد إلى أسلوب الكتابة النثرية ، حيث تتراصف الجمل والعبارات في فقرات معينة ، بطريقة مقارنة لنسق القصيدة المدورة . وقد يلجأ الشاعر داخل المتن الشعري إلى لون من التلوين ، عن طريق العودة إلى نظام البيت الشعري . وقصيدة كهذه غالباً ما تميل إلى الطول لاحتوائها على عدد من البؤر الانفجارية والدلالية المترابطة ، ولاحظنا في الغالب بعناصر وحبكات سردية ، وملامح وصفية واستطرادية لم تكن مقبولة داخل بنية قصيدة النثر سابقاً ، عبر التوظيف الذي سبق للناقدة سوزان برنار وان نظّرت له . ويمكن ان نلاحظ ان هذا اللون من الكتابة بدأ يشيع وينتشر ويهيمن وبشكل خاص في تجارب عدد من الشعراء أمثال صلاح حسن وخالد يوسف جابر وباسم خضير المرعي ونصيف

الناصرى ومحمد تركي نصار ودنيا ميخائيل وكاظم الفياض واحمد عبد الحسين وزعيم النصار ، ووسام هاشم وأديب أبو نوار وحكمة الحاج وسهام جبار وكريم شغيدل وفضل خلف جبر وغيرهم .

وتسعى قصيدة النص بروافدها الثلاثة هذه ان تقتحم فضاء الشعرية بتفجير طاقات التخيل إلى أقصى درجة ممكنة عن طريق الإفادة الواعية وغير الواعية من تجارب الشعراء الرمزيين والسرياليين والدادائيين، ومثلي قصيدة الرفض والغضب أمثال (ألن غنزبرغ) ، إضافة إلى مثلي قصيدة النثر العربية أمثال محمد الماغوط وادونيس وانسي الحاج وشوقي أبي شقراء وسليم بركات وسركون بولص وعباس بيضون وعبد القادر الجنابي وصلاح فائق وغيرهم .

ولتحقيق الإبحار في فضاء المخيلة يلجأ شعراء الثمانينات إلى استخدام المجازات والاستعارات البعيدة ، للانتقال مما هو ذهني وبمجرد إلى ما هو حسي وبصري أو بالعكس ، عن طريق صدم بصيرة القارئ ومباغتته ، باللجوء إلى الإفادة من الإمكانيات الفنية للمفارقة التي تنطوي في بعض مستوياتها ، على سخرية عميقة ودالة (10) .

تتحرك مستويات قصيدة الشاعر زعيم النصار الثلاثة ، أو نسخها ضمن هاجس الحضور والغياب . فالغياب هنا ، إشارة عن طريق الأثر ، عملية حضور متصلة . فالموت بوصفه غياباً ينطوي على الحياة بوصفها حضوراً . ويظل هاجس الخطيئة ، أو الغلطة يثقل على الواقع الشعري ، حيث يتساءل الشاعر أكثر من مرة عن سر هذه الغلطة التي وسمت حياته: " يالعذاب التكرار ، ما هذه الغلطة ؟ " (11)

كما يجد الشاعر نفسه في متاهة لا تنتهي ، بل هي ثلاث متاهات مترابطة يقود بعضها إلى البعض الآخر ، هي الحياة ، واللغة ، والحرب :

"كان يعرف لا احد يفتح باب متاهاته الثلاث ، حياته ولغته والحرب . الحرب عاصفة سوداء . لغته طريق تتفرع نحو مذبح التأويل . حياته عثرة في وادي الخراب . " (12)

وهكذا يخرج الشاعر ، في متهاته ، مشرداً وحائراً ، بعد ان اكتشف فخاخ متهاته الثلاث ولعنتها أيضاً ، وأصبح " يشترك مع العميان بكتاب واحد كلهم كتبوه . " (13) في هذه الحركة المفصلية الأولى والتي هي "نسخة ثالثة" التي قد تكون ، فنياً ، بنية "سطح" ليس إلا ، ثم حبكة مدروسة لبنية متحركة ، وحركة راصدة لتيار الزمن تنطوي على بنية سردية متحركة خفية ، يوظف فيها الشاعر ضمير المتكلم أساساً ، لكنه قد يعطف نحو توظيف ضمير الغيبة ، أو المخاطب ضمن نسق "العدول" أو "الالتفات" في البلاغة العربية أو ضمن فضاء التوظيف المشروع للأصوات الشعرية الثلاثة التي تحدث عنها الشاعر ت. س. إليوت .

تظل الرؤية البصرية، " من خلال العين في "نسخة ثالثة" هي المحس الأساسي للشاعر لاكتشاف العالم عبر دهاليز متهاته الثلاث . وبذا فالصور المرئية تصبح مهيمنة ومركزية بالنسبة للعبة السردية وللوصف المرئي :

" رأيت : الحياة في غلظتها

الحارس

العالم

الإنسان . "

لكن الشاعر يفقد في "نسخة أولى" ضوء عينيه ، فيعمد إلى السرد بديلاً ، وتصبح الرواية بؤرة مركزية بديلة ، والكلام هو النهر الذي يتجلى فيه :

"أظهر وأختفي

فقدت نور العين ، لم أر ، لذا أروي ، أتجلى في نهر الكلام . " (14) .

وهذا الانتقال بين الحواس في استكشاف تضاريس التجربة الملموسة له تأثير في التشكلات الأسلوبية وبناء الصور الشعرية ، حيث تشترك جميع الحواس في تجسيد تضاريس التراجيديا العراقية في ظل الاستبداد . ويمكن ان نلاحظ ان رحلة الشاعر التي تصل نهايتها

في "نسخة ثالثة"، وعلى الرغم مما فيها من كشوفات وشطح، إلا أنها تظل متسريلة بجذر أرضي وحسي بعيداً عن السقوط في غياب ميتافيزيقي وعرفاني مطلق:

"بلادي، بلادي، بأحجارها، وأشجارها، وحيواناتها، وأنهارها، وعالمها، وترابها، وانسانها، وحارسها، بلادي، بلادي حملتها على كتفي ومضيت." (15)

وفي مستهل رحلة الشاعر في "نسخة ثانية" تظل لأول مرة المرأة / الحبيبة ممثلة بجواء، حيث يرتدي الشاعر قناع آدم، وهو يصنع أسطوره وميثولوجياته البديلة، في كون افتراضي يشاكس أفق توقع "المرويات الكبرى" لسفر التكوين والخروج نحو بدائل إنسانية وأرضية وحسية. وربما هذا هو ما دفع بالشاعر إلى التماهي مع فكرة العالم الافتراضي عند (جان بودريار)، ليس بوصفها نفيًا أو متاهة صوفية، بل للإشارة إلى غرائبية الجحيم العراقي الشبيه بالعوالم الفائقة والافتراضية والابهامية.

وحواء الشاعر، التي كانت "غلطة عمره" هي التي كما يقول أخرجته من جنة العميان، وأدخلته في الفردوس الأرضي:

"ولأننا نصفان حياة واحدة، صرنا نلحم بحياة أخرى، أنت غلطة العمر، بك خرجت من جنة العميان." (16)

وهكذا يشرع الشاعر - أو قناعه آدم - بإعادة صياغة سفر التكوين، من خلال رؤيا برهانية، على طريقته الخاصة، ربما مستلهماً سفر التكوين السومري والبابلي، ليطلق أسطوره الخاصة في وجه الغياب والنفي والعدم:

"ولأنك نصف حياتي، أرحت عن قلبي الغياب." (17)

فالحياة الأرضية هي الفردوس الذي ربحه الشاعر عبر رحلة سفر التكوين والخروج

البديلة:

"نحن هنا، الحب والعري يعودان بنا إلى الفردوس، ومعنا كلمة واحدة ترفرف فوق العالم هي الحياة." (18)

ويكشف لنا الشاعر، في نهاية رحلته المتأهية، في (نسخة ثانية) صوراً جديدة من معاناته ومحنته الروحية ، من خلال مظهر ميتا - شعري ، حيث قصديه الكتابة الشعرية ، ومخاطبة القارئ في أكثر من موقع ، ودخول الراوي في فضاء التجربة الشعرية في فعل ميتا -شعري واضح :

"بعدها تقدم الراوي ، ليزيح الستار عن هذا الظلام . " (19)

وتفتتح "نسخة أولى" وهو المرقى الأخير من جحيم زعيم النصار على عالم شديد السوداوية والدموية قياساً بـ "نسخة ثالثة" التي كانت تمثل سطحاً استهلالياً ليس الا ، أو - "نسخة ثانية" التي كانت بداية الدخول إلى المحرقة . إما في هذه المرحلة فتخيم صور الحرب والموت والخراب والحثث المجهولة ، عبر ثنائية البياض / السواد ، وثنائية الأبدية / الزوال، حيث البياض قرين للأبدية، والسواد قرين للزوال، في بنية تركيبة تعتمد نسق التوازي:

"البياض تكرسه الابدية، السواد يكرسه الزوال. " (20)

لكن عمق المأساة في الجحيم العراقي تقلب طرفي هذه الثنائية في نهاية الرحلة ليصبح البياض قريناً للزوال والسواد قريناً للأبدية ، في كسر آخر لتوقع أفق للقارئ وانزياحاً دلاليًا وسيميائيًا عن المعيار القيمي المعياري :

"الأبدية يكرسها السواد ، الزوال يكرسه البياض . " (21)

في هذا المرحلة الأخيرة من الرحلة الفجائية للجحيم العراقي وليس الرامبوي ، يبدو الشاعر مثل مسيح يحمل صليبه، وهو يسير نحو مقبرة وادي السلام ، حيث الملايين من الأكفان البيض وحيث "لا طريق لنا في المتأهة " ، هذه المتأهة التي تطل برؤوسها الثلاثة المتمثلة في الكلمات/ اللغة، والحرب، والحياة:

"هل كانت شعلة في يده، رؤوس الضحايا فوق سروج الخيول، بين غيوم السماء و

ترميمها في المتأهات الثلاث ؟

الكلمات

والحرب

والحياة " (22).

وفي هذا الجحيم يطرح الشاعر سؤالاً وجودياً وانطولوجياً عن مغزى حياته ورحلته ومعاناته :

"أهذه رحلة ام حرب"

تدحرجت من قمة الجبل

إلى سفوح الجنون. " (23)

لكن الشاعر ، على الرغم من سيره نحو هاوية "وادي السلام" ما زال ممسكاً بمشعل الحرية ، ربما ليعلن عن مية بطولية رمزية في ثنائية الغياب والحضور وربما ليمثل طقساً من طقوس التطهير والاضحية المقدسة تكفيراً عن الخطيئة الاصلية للانسان ، حيث يومي الغياب فيها إلى حضور أكثر توهجاً ، تنتصر فيه الحياة وإرادة الإنسان على كل هذا الخراب الفجائعي :

"معي مشعل الحرية ، أحصي تخوم الخيال ، وأقصد غيمة الله التي غطت قبر القتيل ، لم أرتجف، لكن رأسي ارتطم بجثة أخي . " (24)

واذ ينهي الشاعر ، رحلة البحث والمكابدة في سيرورة الجحيم العراقي الذي صنعتها أنظمة الاستبداد والدكتاتورية ، نهاية بطولية ومضادة ورمزية لحياة لا تموت ، يرتفع فيها عالياً "مشعل الحرية" ، فهو يؤكد عمق انتماء رؤيته الشعرية إلى ما هو إنساني وحسي وارضوي ، مروراً بكل العوالم الافتراضية والغرائبية ، التي تحتشد بها مسيرة الإنسان العراقي في أدغال الاستبداد والتوحش والقبح .

تجربة الشاعر زعيم النصار في ديوانه "الحياة في غلظتها" تؤكد ان الشاعر العراقي قادر دائماً على ان يكون أهلاً لكل ما هو طليعي وحدائي وإنساني معاً .

الهوامش:

1. مغربي ، احمد "انطولوجيا الوجود الإنساني تستعصي على الرقمي" ، موقع "معايير" الالكتروني .
2. نصار ، زعيم "الواقع الغائق للنسخة الشبيهة : قراءة في صور فوتوغرافية لجان بودريارد "جريدة المدى، بغداد ، في 24 /3 /2015 عبر الانترنت.
3. المصدر السابق .
4. رامبو ، آرثر "الأعمال الشعرية الكاملة"ترجمة وتقديم رفعت سلام ، الهيئة المصرية ، العامة للكتاب ، 2012 ، القاهرة ص 433 – 470 . يمكن أيضا مراجعة الترجمة الانكليزية Rambu ,Arthur ,A season in Hell. Penguin 60 classics ,1995 ,England .
5. النصار ، زعيم "الحياة في غلظتها – قصائد منشورات الرسم ، بغداد 2015 ص 72 .
6. المصدر السابق ، ص 74 .
7. المصدر السابق ، ص 9 .
8. ثامر فاضل "قصيدة النثر ، المطابقة والاختلاف " في كتابنا هذا.
9. ثامر ، فاضل "شعر الحدائة – من بنية التماسك إلى فضاء التشظي" منشورات المدى ، دمشق، 2013 ، ص 101 – 114 .
10. ثامر فاضل ، المصدر السابق ، ص 107 – 113 .
11. النصار ، زعيم " الحياة في غلظتها:قصائد" ص 11
12. المصدر السابق، ص 10
13. المصدر السابق ، ص 13
14. المصدر السابق ص 47
15. المصدر السابق ص 35
16. المصدر السابق ص 39
17. المصدر السابق ص 45
18. المصدر السابق ص 46
19. المصدر السابق ص 61
20. المصدر السابق ص 65
21. المصدر السابق ص 68
22. المصدر السابق ص 67
23. المصدر السابق، 73
24. المصدر السابق، ص 73



تنازع اللحظتين العرفانية والبرهانية في الشعر
(عارف الساعدي)



قلما اميل الى قراءة الشعر العمودي ، ووجد نفسي ،
ربما بسبب انحيازي إلى مشروع الحداثة الشعرية ،
انظر بريبة إلى طاقة القصيدة العمودية الشعرية على
التجديد، بسبب انطوائها على الكثير من القيم
والمكونات والأصول التقليدية فضلا عن بنيتها
السيمترية واتكائها على القافية والموسيقى الخارجية
والتطريب . لكن قصيدة الشاعر عارف الساعدي
تستغفني ، وتجعلني أنسى حقيقة أنني في مواجهة
قصيدة عمودية ، واشعر خلافا لذلك ، باني في
مواجهة حس حدائي متكامل تتلاشى فيه أو تبهت
كل عيوب العمود الشعري المعروفة .

قد يقال هذه هي سمة المنحى الشعري التسعيني المعروف باسم "قصيدة الشعر" التي أطلق
بيانه " ستة شعراء هم : بسام صالح مهدي ، الذي اصدر كتبا نقديا ووثائقيا للكشف عن
هذا المشروع ، ومحمد البغدادي ، الذي يعد احد عرابي الاتجاه ورشيد حميد الدليمي -
الذي لم تتح لي الفرصة ، للاسف ، للاطلاع على كتاباته ، ومضر الالوسي ، ونجاح
العرسان ، وأخيراً عارف الساعدي ، الذي أسس فضلا عن ذلك "رابطة الرصافة للشعراء

الشباب "في منتصف تسعينات القرن الماضي ، والذي تحاول هذه الورقة ان تتوقف قليلاً عند تجربته .

وشخصياً أتخفظ على ان اعدّ هذه السمة المتفردة في شعر عارف الساعدي ، سمة عامة لقصيدة الشعر ، وأظنها سمة فردية حصرية بالشاعر تحديداً ، لأنني من خلال استقراي لمعظم ما كتب شعراء "قصيدة الشعر" لم أجد حقاً منحى متميزاً يستحق هذه التسمية الا في محاولات محدودة، مع تقديري للجهود المبذولة والنوايا الصادقة لمعظم الشعراء ، لان جلّ ما قراناه مجرد محاولات لتحديد القصيدة العمودية التسعينية وتحريرها من بعض القيود الصارمة للعمود الشعري وهي تختلف في جذريتها وعمقها من شاعر إلى آخر ، وهي تجربة ربما سبق وان بدأ بها شعراء آخرون أمثال لؤي حقي ورعد بندر ، تأثراً بتجربة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وبتجربة آخر عمالقة الشعراء العموديين الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري ، وان كنت شخصياً احسب لأغلب شعراء "قصيدة الشعر" رغبتهم الخفية للخروج من العباءة الشعرية والسياسية للشعراء العموديين الذين سبقوهم والذين كرسوا ، وللأسف، معظم كتاباتهم الشعرية لتملق الدكتاتور وحروبه المجنونة ، وبالتالي محاولة شعراء "قصيدة الشعر" البحث عن هوية مغايرة فيها عودة إلى الذات الى الهموم الإنسانية التي سحقتها قصيدة الحرب التعبوية آنذاك .

ولا يمكنني الزعم الآن وأنا اقرأ مجموعات الشاعر عارف الساعدي الثلاثة المتوفرة لي :
عمره الماء "(1) الصادرة عام 2009 و "جرّة أسئلة" (2) الصادرة عام 2013 ، و"مدونات"
(3) الصادرة عام 2015 .

و الشاعر عارفالساعدي، محور هذه الورقة، كان بعيداً ، في اغلب ما كتب ، عن السقوط في عيوب القصيدة العمودية التقليدية. ففي الوقت الذي كانت تثير فيه اعجابي قصيدة الشاعر "ما لم يقله الرسام" (4) التي يستهل بها ديوانه "عمره الماء" ، لكنني ، من الجهة الاخرى، وجدت قصائد اخرى في الديوان ذاته تدمرها القافية والتقليد والرتابة والبلاغة الميتة .

وكما أشرت، كنت منبهراً بهذه الانسيابية التي تتدفق بها قصيدة عارف الساعدي "ما لم يقله الرسام" والتي كانت تجعلني اشعر بانني أمام قصيدة حدائية مبنية ومعنى، ولم اشعر فيها بثقل القافية ولا بسيمتريّة البيت الشعري، فضلاً عما تنطوي عليه من توظيف للصورة الشعرية المركبة والنامية التي تتحرك على امتداد القصيدة، يقيم فيها الشاعر تناظراً بين الصورة في اللوحة التشكيلية والصورة في القصيدة بطريقة تثير الإعجاب:

"رسمت غيماً ولم ارسم له مطراً

لكنه كسر اللوحات وانهمرا

وفرز الماء طيفاً كان محتبناً

في لوحتي في صمته المطرا

وكان في الطين حلم لو منحت له

وقتاً ندياً لكانت لوحتي شجرا

لكنه اختلطت ألواننا فاذا

هذا الرمادي ليلاً يصبغ الفقرا . " (5)

في هذه القصيدة يتقمص الشاعر قناع الرسام وهو يرسم لوحته التي تتمرد فيها الألوان عليه، فنجد تكاملاً بين الصورة التشكيلية والصورة الشعرية. ويوظف الشاعر في النصف الأول من القصيدة ضمير المتكلم "أنا" يتحدث فيه من خلال قناع الرسام ذاته، لكنه يعطف فجأة في النصف الثاني من القصيدة إلى توظيف ضمير الغائب "هو" في لون من "العدول" — بالمعنى اللغوي والبلاغي، ربما لينقل همّ الرسام من حالته الفردية الخاصة إلى حالته الشمولية والإنسانية الكبرى. ونجد ان بداية الانشقاق في الأصوات الشعرية من المتكلم إلى الغيبة، تبدأ بهذا البيت الذي ينطوي على الضميرين معاً، يقدم فيه "الأنا" —

لهو، في كلمتي "حزني" و"أكمل" على التوالي:

"حزني اذا أكمل الرسام لوحته

أعاف بيتاً له ام ظل منكسرا . " (6)

ويسترسل الشاعر عبر ضمير الغيبة هذا لينفتح إمام الوظيفة الإنسانية الشاملة للفنان التشكيلي ، وروح التسامح التي يتصف بها :

"وكان يرسم أبواباً مفتحة

للناس يدخلها من تاب ، من كفرا " (7)

لكن الشاعر لم يهمل جوهر إشكالية التجربة التشكيلية الشعرية الفردية المتموضعة في ذات المبدع الذي يظل لوحده خارج اللجنة التي صنعها منتظراً على الأبواب ،

"الكل يدخل من أبواب جنته

إلاه ظل على الأبواب منتظرا " (8)

ونجد قصائد مماثلة للشاعر في هذا الديوان منها "قيل منفي" :

"قيل منفي

فقلنا احجزوه لنا

ربما سنغادر ثانيةً لبلاد ستحفظ أسماءنا " (9)

وفيها حالة انكسار آنية يحاول الشاعر تجاوزها بجلد، وهو يصنع وطناً بديلاً :

"إذا سأغادر هذي البلاد

فلا تزعلوا أيها الأصدقاء

لنصنع منا بلاداً بلا رافدين

بلا نفظ ، لا أولياء ، ولا وطن ، ولا أضرحة

ونحرق تاريخ كل البلاد

فتاريخها مولغ بالدماء مع الأسئلة " (10)

تمثل هذه السيولة تتدفق صور القصيدة الحداثية دون ان تشعر لحظة انك تقرأ قصيدة مكتوبة على طريقة الشعر العمودي . وتشبهها قصائد عديدة منها "الشمس في بغداد تعني حضن امي " (11)

وقصيدة "عندما ينفد الكلام" (12) التي سيعود إلى أجوائها في ديوانه "مدونات" وتحديدًا في قصيدته الأولى "مدونة الرمل" (13) ويقترب من هذه التجربة أيضاً في قصيدة "أول أيام الخلق" (14) في ديوانه "جرة أسئلة".

لكننا نجد ، في مقابل ذلك ، بعض القصائد الثقيلة الايقاع، التي تبدو فيها القافية مثل عظم ناتئ ، فهي قاسية ورتيبة وثقيلة ومنها قصائد :
"هذا هو الأرض" (15) و "قلق" (16) و "طيبة" (17) ، كما وجدنا رتابةً وتلفيقاً ولعباً لفظياً تقليدياً في تفتية مطلع قصيدة "اذكريني" :

"اذكريني فانا فجري طفل

والأغاني على شفاهي رمل

والنفاصيل فوق ظلي ظل

كيف امشي وفوق ظلي ظل " (18)

ونجد محاولة جريئة للخروج من رتابة القافية الموحدة في قصيدته مقطوعات " (19) التي حاول ان يوظف الشاعر في كل مقطع من مقاطعها الستة قافية مغايرة .

ويمكن القول ان ديوان الشاعر "عمره الماء" قد كان اللحظة الحقيقية التي راحت فيها تجربة الشاعر بالتفجر والنضج بعد مرحلة ظل يغازل فيها الذات والطفولة والحب والمرأة بشئ كبير من الرومانسية ، لكنه بدأ بالنضج الفكري والعاطفي والرؤيوي تدريجياً في هذا الديوان وراح ينتقل نحو لحظة الوعي البرهاني الذي سوف يتضح لاحقاً بشكل أوضح في ديوانيه اللاحقين "جرة أسئلة" و "مدونات" ، مفارقاً بحدة والى الأبد الموقف العرفاني المغموس بحس صوفي إشراقي .

لكن لحظة النضج الأكبر في رؤيا الشاعر الشعرية تتضح ، كما أشرنا، في ديوانه "جرة أسئلة " 2013 و"مدونات " 2015 حيث تتضح شخصية الشاعر الشعرية ورؤيته ولغته وادواته التعبيرية .

ومما يسجل للشاعر ، ربما منذ بداياته التسعينية انه قد فارق اللغة البلاغية والاستعارية والمعجمية والتراثية الفخمة واعتمد لغة شعرية بسيطة ، ربما تضارع لغة الحياة اليومية التي سبق وان بشر بها الشاعر ت .س . اليوت ، واعتمدها معظم شعراء الحداثة الشعرية العربية ،ربما عدا استثناءات محدودة .

أقول هذا لأننا ما زلنا نجد لدى الكثير من شعراء "قصيدة الشعر " تلك اللغة المجلجلة ، والمعجمية ، وتلك التراكيب البلاغية واللسانية التي عفا عليها الزمن ، زمن الشعر على الأقل.

وبمثل هذه اللغة "اليومية "يصنع عارف الساعدي لغته الشعرية ، التي تعبر عن حس حدائي حقيقي يرفض التجميل والزخرفة .

وبهذه الطريقة أيضاً، 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 .

وإذا ما اشر ديوان "عمره الماء "لحظة النضج المبكرة نحو معانقة الهموم الوجودية والانطولوجية في تجربة الشاعر عارف الساعدي ، فان ديواني "جرة اسئلة" 2013 و "مدونات " 2015 يمثلان انبثاق اللحظة البرهانية في وعي الشاعر الذي يحاول ان يخرج كلياً من قماط العرفاني نحو حرية اكبر في الوعي والتأمل والتعامل مع مفردات الحياة والوجود والتاريخ ، ومن خلال محاولة نقض كل ما جاءت به الاساطير والروايات الكبرى وإعادة صياغتها شعرياً ، وبرهانياً ، ومنها مرويات سفر التكوين ، ووضع كل المسلمات والبديهيات المتوارثة موضع المسائلة .

اذ يكشف الشاعر في قصيدته - المفتاح "جرة أسئلة" التي كانت أيضا العتبة النصية للديوان بوصفها عنواناً ، عن بداية هذا الصراع الداخلي بين لحظتين : العرفانية والبرهانية ، ومن خلال إطلاق سيلٍ من الأسئلة الإشكالية التي أرقّت وعي الشاعر ومزقته لفترة طويلة :

"سأعترف الآن

إني كسرت على بابكم

جرة الأسئلة

ياه

اشك وأؤمن

ياه

اشك وأؤمن " (20)

وتبلغ حيرة الشاعر ذروتها في خاتمة القصيدة بتساؤل وجودي إشكالي :

"فلماذا إذاً

يا الهي

أنا حائرٌ حائرٌ

....

أنها حيرة الحرّ بين العبيد . " (21)

ويكشف الشاعر عن وجه آخر للحظة الموقف البرهاني المتسائل في قصائد أخرى مثل

"آدم" و "كان لله بيت قريب على قريتي" ، وهي قصائد حدثية مبنية ورؤياً وتشكياً :

ففي "آدم" يسائل الشاعر آدم عن أيامه الأولى :

"أبتي ، يا أبتي آدم

ماذا أحسست

وأنت تفتح عينيك لأول يوم

كي تكتشف العالم " (22)

يثير الشاعر أسئلة تبدو إشكالية ووجودية ، لا يكتفي فيها الشاعر بالتساؤل فقط ، بل هو يبارك لآدم هبوطه الأرضي بعد أن أكل التفاحة :

"وهذا أنت صنعت جميلاً

حين أكلت التفاحة يابتي . " (23)

وفي قصيدة "ملل" — التي تحمل عنواناً فرعياً هو "مقطع عرضي من الجنة" نجد وصفاً تخيلاً وافتراسياً للحياة في الجنة :

"هكذا قيل

خمرة ونساء

وفاكهة دانية" (24)

لكن دورة الحياة هذه تثير ملل الشاعر كما جاء في عنوان القصيدة بوصفها عتبة نصية ، فيعلن عن رغبته في العودة إلى حياته البسيطة بديلاً :

"من يعيد لنا بيتنا وشوارعنا المتربة

وان شاء أبدلها

بالقصور وبالجنة المخصصة . " (25)

وهذه القصيدة تقيم تناصات عديدة مع قصائد ونصوص وتجارب لشعراء آخرين منها "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري و "الكوميديا الإلهية" للدانتي و"ثورة في الجحيم" للزهاوي التي كتبها عام 1931 ، و أخيراً قصيدة فاضل العزاوي الموسومة "قلق حول مصيري في الجنة" . اذ يعلن الشاعر فاضل العزاوي عن رغبته في مغادرة الجنة والذهاب إلى

الجحيم لكي يكون أكثر حرية

"ماذا افعل في الجنة ؟

خذني يا صاح إلى سقر وسعير !

لأعيش حياة كريمة وسعيدة

فهناك هناك ، فقط

يمكن أن اكتب ما لم اكتب من أشعاري . " (26)

وفي قصيدة "كان لله بيت قريب على قريتي" يحتج الشاعر على قيام عدد من "الحرس

النتنيين" بوضع حاجز بين بيوت الله والصبية الفقراء :

"وفي لحظة هرع الجند من نومهم فرعين

ويصيحون

ما الذي جيء بالفقراء لبيت كهذا

فنصيح لماذا

ألم يك للرب عائلة نحن أبناءها

فمن حول الحرس النتنيين

بان يطردوا صببية الله من بيتهم . " (27)

وإذا ما كانت هذه القصائد الأربع مبنى ومعنىً وتكويناً وإيقاعاً مفعمة بنزوع حدائثي

واضح، فان قصيدة "اول ايام الخلق" التي تنتمي إلى مرحلة "قصيدة الشعر" التسعينية الحديثة

تلامس هذه الرؤيا أيضاً ، حيث يعيد الشاعر ، بطريقته الخاصة ، قصة الخلق والتكوين :

"كنا عجولين لم نصبر على الطين

ولم نفخر طويلا في الكوانين

كنا عجولين حتى حين علمنا

أسماءنا كنستها ريح تشرين

كل له اسمه ، . ، كل ديانتته

والخلق بعد اقتراح دون تكوين " (28)

ويختتم الشاعر القصيدة بلمسة ميتا - شعرية ، فيها كشف عن قصدية الكتابة الشعرية :

"لم اكتمل بعد لكني تركت لكم

نصف القصيدة اشكوها فتبكي ، " (29)

في قصيدة "الطوفان" ، وهي أيضا قصيدة عمود حديثة يعيد فيها الشاعر صياغة حكاية الطوفان في تناص واضح مع الموروثات الدينية والتاريخية - حيث يناجي الابن اباه (نوحاً) ويرجوه ان يعود لنجدته ، وهو يذكره بكل صور الحنان والحب التي عرفها منه ، حيث يرتدي الشاعر قناع ابن نوح الذي يوجه خطاب عتاب إلى أبيه:

"فاصنع سفينتك الأخرى وخذ بيدي

فأفني الآن بالطوفان مقتنع " (30)

وان كنت أفضل ان يظل العتاب والرجاء هما الأساس ، إما إعلان الابن بأنه مقتنع بالطوفان ، وانه يقبل بان ينتظر سفينة أخرى ، فهو يكسر أفق توقع القارئ ونزعة التمرد والرفض والمشاكسة في القصيدة .

ويتضح في بعض قصائد الديوان محور مهم - سيجد له حضوراً أكبر في ديوان "مدونات اللاحق" ، يتمثل في الانشغال بالهموم الإنسانية والأسرية والاجتماعية اليومية الصغيرة والعبارة من خلال استقراء تفاصيل قصيدة الحياة اليومية ، بكل طاقتها الداخلية المخترنة . ونجد في هذا المحور عودة إلى براءة الطفولة ، وإلى الحارات المتربة ، وإلى القبلات البكر ، والأصدقاء الصغار والكبار ، والأحياء والذين مضوا دونما وداع .

وتمثل هذا المحور في ديوان "حرة أسئلة" قصائد عديدة منها "اعتذار" و "الصديق الوحيد" و "مرثية" و "هامش" و "مدن ضيقة" و "منسيون" وغيرها .

ففي "اعتذار" يرجو الشاعر إلى ان يأخذ "استراحة محارب" ويعتذر من الآخرين عن كل الإساءات التي سببها لهم هو وأطفاله :

"يحق لنا بعد هذي السنين

ان نستريح قليلاً

نتفقد أبناءنا

ونخصي انكساراتنا . " (31)

وفي "الصديق الوحيد" نجد معادلاً موضوعياً وإنسانياً لحالة الإنسان والأب والشاعر الذي يرقب الزمن وهو يدفعه تدريجياً نحو العزلة والوحدة بعد ان راح اقرب الناس اليه وصديقه الوحيد، ولده الصغير، يتخلى عنه بعد ان رافق رفقة آخرين من جيله :

"لم يتبق من اصدقائي القدامى احد

كل مساء

ولدي الصغير

يصعد معي سيارتي

يجلس في المقعد المجاور لي

هو وحده من تبقى من اصدقائي . " (32)

لكن الشاعر يدرك بان الزمان سيدور، وسيكون مجرد عجوز يأخذه صديقه القديم إلى المستشفى:

"وسيدور الزمان

واصعد في المقعد المجاور له ،

حين يأخذ صديقه العجوز إلى المستشفى . " (33)

وفي مرثية لصديق حي "يكشف عن معاناته من الوحشة التي يحس بها وهو يخسر واحداً من اعز أصدقائه الإحياء ، لان شريط الذكريات يخبو بينهما . فبعد أن كان وصديقه يتقاسمان الشوارع والأحلام البريئة :

"كنا نجوب الشوارع في كل يوم

حفظنا الأزقة والطرقات . " (34)

يحسان فجأة بالجليد يقيم جداراً عازلاً بينهما :

"كيف مرُّ الزمان
وضاق بأحلامنا الشاسعات المكان
نلتقي صدفة
عندما نشترى الخبز
التحيات باردة
والحكايات ثلج . " (35)

وفي "مدن ضيقة" يعبر الشاعر عن إحساسه بضيق المدن التي لا تحمل أحلامه وأحلام الفقراء، فلذا يروح يفتش عن مدن حلم بها الفقراء ، بعيداً عن أصوات الدبابات وأحذية العسكر :

"ومدائنهم وشوارعها
لا تعشق الا أحذية الجنود
ولا تغفو إلا حين يهددها
هذيان الدبابات . " (36)

ولذا يقرر الشاعر في نهاية القصيدة ان يواجه الحرب وكل الدبابات بسلاح الشعر ، ولو بنصف قصيدة ، في لمسة ميتا شعرية واضحة :

"وهذا يحلم هذي الليلة
أن يخرج كل الدبابات بنصف قصيدة . " (37)

وفي "منسيون" تمه استقطاب للمعاناة الإنسانية وللتفاوت الاجتماعي والطبقي بين "الميسورين" و "أبناء أشباه المدن" من الفقراء المنسيين والمسحوقين اجتماعياً ، من أبناء مدن الصفيح :

"المنسيون ،
أبناء أشباه المدن ،

أبناء المدن الصفيح ،

أبناء الكلب ،

مائدة الحروب والشتائم

متى يحملون بشوارع عريضة . " (38)

وفي "حلم" يزداد هذا التباين بين الذين يعيشون حياتهم بسعادة والذين يكتفون بالحلم :

"وعشقت كثيراً

وسافرت في داخل الحلم أكثر

ولكنه حلماً كان

واسعاً رغم ضيق المكان . " (39)

وبمثل هذه الأدوات البسيطة ، من خلال المشهد الشعري والمفارقة والذاكرة يكرس الشاعر براءة وعفوية مقومات شعرية جديدة ، خالقاً مفهوماً جديداً للغة الشعرية لا يتقصد فيها اصطباغ الاستعارة والصورة المجازية البليغة، والمفردة المجلجلة ، لذا تراه يحاذي المفهوم الحدائث لبنية القصيدة المهموسة والقصيدة - الصورة ، والقصيدة المشهد ، والقصيدة - الحوار . ويبدو ان الشاعر لم يكن بعيداً عن هذا لوعي الجديد لبنية القصيدة الحديثة ولمفهوم اللغة الشعرية ، وهذا ما عبر عنه بوضوح في قصيدته "لماذا ؟" التي تكاد ان تكون - ما نيفستو - صغير للغة الشعرية التي ينشدها :

"لماذا نشد الكلام طويلاً ؟

ونغسل احرفه المفزعة ؟

لماذا الكتابات في بابنا

ولماذا البلاغة في الأمتعة ؟

ولماذا ندور على حزننا ؟

نلمّ استعاراته المفجعة " (40)

وهذه الرؤيا تلتقي إلى حد كبير مع ما سبق للشاعر وان بشر فيه ،وهو يبين تصويره لمفهوم "قصيدة الشعر" التسعينية وتطوراتها اللاحقة في واحدة من الشهادات الصادقة لاحد ممثلي ذلك الجيل. (41)

ويستكمل عارف الساعدي مشروعه الشعري الجديد هذا في ديوانه "مدونات " 2015، حيث نجد تطوراً لهذا المحور الذاتي والاتوبيوغرافي إلى حد ما ، والذي يستجلي ، إلى حد كبير ، مقومات القصيدة اليومية في بعض تفاصيل هذا المتن الشعري ، وبشكل خاص في قصيدة "مدونة الحياة – مشغول" والتي تكشف عن حس حميمي بالحياة اليومية ومشاغلهما الصغيرة ، حيث تشغل مفردة "مشغول" مساحة واسعة من القصيدة ، من خلال التكرار اللفظي والمعنوي ، أو من خلال البدائل الدلالية واللسانية والبلاغية المختلفة :

"مشغول"

مشغول

مشغول

دائما ارددها

فانا مشغول جداً

مشغول بإيصال أطفالي إلى المدرسة

ومشغول بعودتهم إلى البيت . (42)

لكن هذا الانشغال اللذيذ سرعان ما يغيب ، عندما يشيخ الشاعر ، تخليلاً ، ولم يعد هناك من يكثرث به من أفراد أسرته وأصدقائه ، وهي ثيمة إنسانية ظلت تطل في الكثير من تجارب الشاعر السابقة :

"كيف لهذا المشغول جداً

ان يستيقظ في يوم من الأيام

وهو بلا شغل

المشغول جداً

لم يعد يحتاجه أولاده لشراء الحلوى ،
ولم يعودوا يبكون على صدره . " (43)

بل وتزداد وحشة الشاعر في شيخوخته الافتراضية حد الاستيحاش كما يقول الناقد
اوكونور، وهو يحدد أهم سمة من سمات بطل القصة القصيرة الذي يحس بالوحدة حد
الاستيحاش، عندما يكشف ان اصدقاءه هم أيضاً مشغولون عنه:

"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 . " (44)

ويختتم الشاعر، في عبارة "لا ينام"، بكسر لنسق أفق التوقع — بمفهوم الناقد الألماني آيزر
— لا يخلو من سخرية مريرة حد الرثاء وهو يجد ان الفيس بوك قد انقرض من حياته تقريباً
ولا يجد سوى ثلاثة لأيكات وتعليقين :

"يضحك طويلاً

ويغلق صفحته

ولا ينام . " (45)

نجد في هذه القصيدة ، وفي الكثير من قصائد "جرة أسئلة" وبعض قصائد "عمره الماء"
هذا الخوف من الزمن والشيخوخة والصمت والعزلة . فالشاعر، او قناعه، يخشى أن

يهجره أصدقاؤه وأبناؤه ، فيجسد لحظة العزلة الافتراضية وهو يتارجح بين العزلة والاندماج. فهو تارة مشغول بكل مفردات الحياة اليومية ، وتارة اخرى تراه وحيداً ومعزولاً بعد ان هجره الجميع، وفقد حرارة التواصل الانساني مع الآخر : وخلال ذلك يرتدي الشاعر قناع الطفل براءته 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 تأييد عالم القصيدة لدى الشاعر .

لكن لحظة تبلور ما أسميته بالوعي البرهاني المتسائل والمشاكس تتجلى بسطوع في جميع قصائد الشاعر الخمس في ديوانه "مدونات" وبشكل خاص في "مدونة أعرابي" و "مدونة الرمل" و"مدونة العاشق". ويخيل لي ان الشاعر قد اختار عنوان "مدونات" لديوانه هذا ربما للإيحاء بوجود بعد تاريخي للتجارب الشعرية ، يمتد في الزمن ويتكثف في المكان ، وإنها بهذا ليست مجرد تجارب شعرية سريعة أو عابرة ، بل انها تحولت إلى مدونات تاريخية وشعرية لها بعدها السيميائي والتدويني والكتابي . وربما ما يجمع هذه المدونات الخمس انها قصائد طويلة نسبياً وتمتلك بنيات شعرية واسعة قادرة على التقاط الكثير من المراتب والرموز والأقنعة والمفارقات داخل فضاء شعري متحرك في الزمان والمكان ، ولا يخلو من جذر سردي يضيف على التجارب الشعرية في هذا الديوان صفة المدونات .

ومن الجهة الثانية يمتلك مصطلح "مدونات" - ومفردتها "مدونة" دلالات جديدة تقرن بالثورة المعلوماتية والانترنت . فالمدونة هي تطبيق من تطبيقات شبكة الانترنت ، وهي عبارة عن صفحة ويب على شبكة الانترنت تظهر عليها تدوينات ومدخلات وبيانات مؤرخة ومرتبطة ترتيباً خاصاً ، وقد ركزت أكثر المدونات في العالم العربي، وخاصةً تلك التي يكتبها الشبان، على طرح مفاهيم أو أفكار سياسية جريئة أو معارضة لأنظمة الحكم ، بصيغة منشورات تحريضة وناقدة، مما عرض الكثير من المدونين إلى الملاحقات القانونية والسجن .

ويقابل مصطلح مدونة في اللغة الانكليزية مصطلح blog ، كما ان المدون هو blogger: واعتقد ان الشاعر عارف الساعدي لم يكن بعيد عن قصيدة إضفاء هذا البعد على قصائد الديوان التي تمتلك هذه النزعة التحريضية الفكرية المشاكسة التي تتصف بها المدونات السياسية الشبابية . ومعنى هذا ان قصائد الديوان تطمح إلى ان تحقق التأثير ذاته الذي تحققه المدونات الرقمية ، وان تجد لها أيضا استجابات وردود أفعال من القراء والمتابعين ، وربما "لايكات" أيضاً، خاصة وإنها تنطوي على أفكار ورموز وشعارات تحريضية تشاكس الأعراف والمسلمات والتابوات العرفية والأيدولوجية والاجتماعية الشائعة. ففي قصيدة "مدونة أعرابي" تبتثق لحظة التحريض البرهاني منذ البداية ، من خلال المقارنة ، والعودة إلى لحظة تاريخية غابرة — مما يقرن القصيدة بمفهوم المدونة التاريخية أيضاً — إذ يرتدي الشاعر قناع أعرابي — يدعي انه لم يمت بعد ، وانه ولد قبل عشرين عاما من البعثة النبوية :

"ولدت بمخاصرة، في كهوف اليمن

قبل عشرين عاما من البعثة النبوية

اذكر إني ولدت

وما زالت اذكر

كيف نصلي

ونعبد آلهة من حجر. " (46)

ويتحول هذا الفتى الأعرابي إلى شاهد متسائل ، فهو مرتاب دائما مع انه تحول إلى

الدين الجديد:

"لم أكن أسلمت إلا قليلاً

فما زال ربي الذي كنت اعبده

في ضلوعي ،

أشكله مثلما اشتهي

وأدس بأسراره خمرتي ودموعي . " (47)

ويشير هذا الإعرابي إلى حقيقة انغرس في لا وعيه:

"ثلاثون رباً ينامون في غرفة واحدة

ثلاثون رباً على الأمم البائدة

ثلاثون رباً ، ولكننا امة واحدة . " (48)

يمثل هذه الحرية يساجل الشاعر - أو قناعه الشعري - حقائق التاريخ والفكر والعقل ، لكنه يتساءل أيضاً في نهاية القصيدة بدهشة ، كيف استطاع هذا الدين ان يوحد هذه القبائل والشعوب :

"كنت اسأل

كيف استطاع الإله الوحيد

ان يروض هذه القبائل بالكلمات . " (49)

وتشغل موضوع الموت والحياة بوصفها ثنائية أونطولوجية كبرى مكانة خاصة في هذا الديوان ، حيث تتقاسم قصيدتا "مدونة الرمل" و "مدونة الموت" عملية استحضر لحظة الموت بطريقة لا تخلو من حس غرائبي وفنطازي .

وتكاد ان تتحول "مدونة الرمل" إلى دراما شعرية حوارية ترتبط بطريقة سرية بخيط سردي ، وتتنوع فيها الضمائر الشعرية والحوارات بطريقة لافتة للنظر . اذ تستهل القصيدة بطريقة سردية ، بعد مقدمة نثرية تمهيدية تربط بين التجربة والموروثات الشعبية والدينية المتوارثة : ونجد ان السرد يتحقق من خلال توظيف ضمير الغيبة :

"وكان الفتى نائمٌ فوق ريش النعام

انزلوه ببطء

لكي لا يفز من النوم

وشوشوا للرمال السخية

إلا تعض ملامحه . " (50)

لكن سرعان ما يحدث انعطاف أو "عدول" بالمعنى اللغوي في توظيف الضمائر من الغيبة إلى المتكلم ، حيث يبدأ الميت – أوقناع الشاعر – بتوظيف ضمير المتكلم "انا" في مونولوج داخلي ، لا يخلو من فنطازية وغرائبية في الموقف:

"ها انا ألان وحدي،

اصدقائي القريبون مني

اختفوا. " (51)

ويقدم لنا الشاعر في هذا المونولوج الداخلي صورة حية للحياة التي اعتاد عليها الشاعر وهي نقيض لحالة الموت التي وجد نفسه فيها:

"ترى اين اذهب يارب

وأنا اعتدت ان اسهر الليل

أتنقل بين المقاهي

واضحك في صخب حافي القلب. " (52)

ويتحول المشهد إلى فعل درامي متكامل عندما يفاجئته ملاكان في اخر الليل ويقتادانه إلى مكان مجهول ، وكان الحرس يخرسون صرخته ودموعه بقوة ، حتى يأتي بعد فترة، احد الواقفين على القبر ويطلب منه ان يغادر هذا المكان محذراً اياه ان يوقض الناس من موتهم :

"قم

قالها احد الواقفين على القبر

وللم حقيبة موتك ثانية

لتغادر هذا المكان " (53)

وهكذا يغدو الشاعر / القناع مطروداً حتى من مقبرته في بيت الموتى ، ربما ليغدو تائهاً ومنفياً في الموت مثلما في الحياة . وفي مونولوج داخلي طويل يسائل الشاعر إشكالية الحياة

والموت في "مدونة الموت" وهو يعاتب الرب عن معنى الحياة والموت بالنسبية لحياة الفقراء من الناس :

"تعاتب من يارب الوقت ضيق

وهذي ضحايانا بحقلك تنبت

فهل كان هذا الموت وشماً نقشته

ام الناس سهواً من يدك تشتتوا " (54)

ونكتشف ان الشاعر هنا ما زال يرتدي قناع الشاعر / الطفل الذي يقف مدهوشاً ،
فاغر الفم أمام المرئيات والأشياء ولعبة الحياة والموت :

"في شاعرٌ طفلٌ ، مضى الوقت وانتهى

وألعابه تجثو عليه وتكبر . " (55)

والشاعر عارف الساعدي ، يظل في اغلب ما كتب ، ذلك الشاعر /الطفل الذي يتلقف الأشياء والأسئلة كأنه يراها أو يتعرف عليها للوهلة الأولى، ليحقق بكاراة التجربة وبراءتها. والشاعر ، في ديوانه "مدونات" وكذلك في ديوانه الأسبق "جرة أسئلة" ، يقف ، كما بينا، على مشارف تحول مهم في الرؤيا الشعرية والإنسانية ،المقترنة بانبثاق اللحظة البرهانية التي راحت تبلور تدريجياً لدى شعراء ما بعد التغيير والتي تحاول الإمساك بالأسئلة الإشكالية المعقدة للكون والحياة والحرية والعدالة والحب ،ومساءلتها وتشريحها احياناً بقسوة ، وصولاً ، في النهاية ، الى رؤياً بديلة لكل المرويات والحكايات والمسلمات والأساطير، التي قيدت الوعي الإنساني والفعل المضاد وارادة التغيير والرفض لكل ما هو قبيح ومزيف وميتافيزيقي، وهذه الرؤيا البديلة ، ذات الأفق البرهاني ليست هي مجرد موقف فكري أو انطولوجي مغاير ، بل هي جزء من نسيج الوعي الشعري واللغة الشعرية التي ينسج بخيوطها الشاعر نسيج رؤيته الشعرية الخاصة .

وفضلاً عن ذلك يظل عارف الساعدي ، بالنسبة لي ، على الاقل ، الشاعر الذي يمتلك القدرة دائماً ، في اغلب ما كتب من شعر ومن ألوان شعرية ، على ان يستغفلي ويتسلل حلسة إلى وعيي النقدي برفق وهدوء .

الهوامش :

- (1) الساعدي ، عارف ، "عمره الماء" ، دار نخيل ، بغداد 2009 .
- (2) الساعدي ن عارف ، "جرة أسئلة" مكتبة عدنان ، بغداد والدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2013 .
- (3) الساعدي ، عارف ، "مدونات" مكتبة عدنان بغداد ، ومنشورات ضفاف ، بيروت 2015 .
- (4) الساعدي ، عارف "عُمره الماء" ، ص 7 .
- (5) المصدر السابق ، ص 7 .
- (6) المصدر السابق ، ص 8 .
- (7) المصدر السابق ، ص 10 .
- (8) المصدر السابق ، ص 10 .
- (9) المصدر السابق ، ص 16 .
- (10) المصدر السابق ، ص 17 .
- (11) المصدر السابق ، ص 47 .
- (12) المصدر السابق ، ص 51 .
- (13) الساعدي عارف ، "مدونات" ص 7 .
- (14) الساعدي عارف ، "جرة أسئلة" ، ص 26 .
- (15) الساعدي ، عارف "عمره الماء" ، ص 22 .
- (16) المصدر السابق ، ص 38 .
- (17) المصدر السابق ، ص 30 .
- (18) المصدر السابق ، ص 19 .
- (19) المصدر السابق، ص 111 .
- (20) الساعدي ، عارف "جرة أسئلة" ، ص 22 .
- (21) المصدر السابق ، ص 54 .
- (22) المصدر السابق ، ص 8 .
- (23) المصدر السابق ، ص 9 .
- (24) المصدر السابق ، ص 12 .
- (25) المصدر السابق ، ص 15 .

(26) العزاوي ، فاضل "فلق حول مصيري في اللجنة "موقع "كتاب العراق " في 2015/1/25 نقلا عن موقع كيكاً .

(27) الساعدي ، عارف "جرة أسئلة " ص 19 .

(28) المصدر السابق ، ص 26.

(29) المصدر السابق ، ص 29.

(30) المصدر السابق ، ص 40.

(31) المصدر السابق ، ص 42.

(32) المصدر السابق ، ص 47.

(33) المصدر السابق ، ص 48.

(34) المصدر السابق ، ص 52.

(35) المصدر السابق ، ص 56.

(36) المصدر السابق ، ص 110.

(37) المصدر السابق ، ص 110.

(38) المصدر السابق ، ص 118.

(39) المصدر السابق ، ص 70.

(40) المصدر السابق ، ص 66.

(41) الساعدي ، عارف "عين على الجيل التسعيني : قصيدة الشعر ، مراجعة من الداخل "مجلة "الأديب العراقي

"بغداد العدد (7) خريف 2012 ، ص 81 .

(42) الساعدي عارف "مدونات " ص 55.

(43) المصدر السابق ، ص 58.

(44) المصدر السابق ، ص 60.

(45) المصدر السابق ص 61.

(46) المصدر السابق ، ص 27.

(47) المصدر السابق ، ص 31 .

(48) المصدر السابق ، ص 28.

(49) المصدر السابق ، ص 33 .

(50) المصدر السابق ، ص 11-12 .

(51) المصدر السابق ، ص 13.

(52) المصدر السابق ، ص 13-14 .

(53) المصدر السابق ، ص 22

(54) المصدر السابق ، 46.

(55) المصدر السابق ، ص 48.



عمر السراي
والبحت عن أفق شعري جديد



الشاعر عمر السراي، واحدٌ من الشعراء القلائل، الذين برزوا في فضاء المشهد الشعري بعد التغيير في عام 2003، بوصفهم يمثلون الجيل الجديد الذي أعقب سقوط الدكتاتورية، وشهد مخاضات التحول والاحتلال والاحتراب الطائفي، وكان فاعلاً ومتجاوباً مع تطوع الشارع العراقي إلى الحرية والأمان والديمقراطية، بعيداً عن شبح الدكتاتوريات والاحتلال والطائفية والفساد. ومع أن عمر السراي، كان من الشعراء الذين وضعوا بداياتهم الأولى في أواخر التسعينات ضمن إطار ما سمي بشعراء (قصيدة الشعر)، إلا أن حضوره الأبرز كان في المشهد الشعري الذي أعقب الاحتلال.

يبدو لي الشاعر عمر السراي، في رحلته التي امتدت إلى أكثر من عقدين، وكأنه يبحث عن مقومات شعرية جديدة تنأى به عن المألوف والتقليدي والمستنسخ في تجارب زملائه ومجاليه. ولم تكن هذه الرحلة سهلة، اجتاز فيها محطات صعبة ليقف على مشارف مرحلة حدائية جديدة قادته من العمود الشعري إلى قصيدة النثر مروراً بقصيدة التفعيلة. ومن الناحية الشكلية والفنية والتاريخية، سبق للشاعر وأن أصدر ثلاث أو أربع مجموعات شعرية هي (ضفائر سلّم الأحران - 2005) و(سماؤك قمحي - 2007)

و(للدروس فقط - 2011) فضلاً عن ديوانه المبكر (ساعة في زمن واقف - 1999) والذي لم تتح لنا فرصة الاطلاع عليه، وأسقطه الشاعر من أرشيفه، وأعقب هذه المجموع بديوان شامل يحمل عنوان (وجهٌ إلى السماء.. نافذةٌ إلى الأرض - 2016) وهو بمثابة (الأعمال الشعرية) للشاعر. ويبدو أن الشاعر شاء في أعماله الشعرية الجديدة هذه أن يخلط أوراقه الشعرية، تاريخياً، فلم يتقيد بإعادة نشر دواوينه حسب صدورها، وإنما أعاد توزيع متنه الشعري على ثلاثة عنوانات فرعية هي:

1. ربطة عنق

2. حداد أبيض

3. دراجة هوائية

وبذا فقد أضاع الفرصة على الناقد والقارئ معاً للعودة لتلمس خطوات الشاعر الأولى، وألزمه بخلطة جديدة، لا تخلو هي الأخرى من طرافة حيث يكشف القسم الأول (ربطة عنق) عن منحى بدايات الشاعر الرومانسية في كتابة القصيدة العمودية الجديدة (قصيدة الشعر)، بينما كان القسم الثاني يراوح بين أسلوب البدايات ونزوع الشاعر التجديدي بحثاً عن لغة شعرية جديدة، فيما خصص القسم الثالث، وهو الأكبر، والموسوم بـ (دراجة هوائية) لقصائد الحدائة الشعرية الجديدة المتمثلة بأسلوب قصيدة النشر. ولذا فسوف أحاول التوفيق بين هذين التقسيمين بالعودة تارة، إلى كل ديوان والاحتكام إلى خلطة (الأعمال الشعرية - 2016) تارة أخرى.

أطل الشاعر عمر السراي على المشهد الشعري في ديوانيه الأولين بوصفه شاعراً غنائياً، ورومانسياً، وإلى حد ما نرجسياً، شأنه شأن الكثير من شعراء جيله المفتونين بفتوة الشباب والحالمين بعالم يخلو من القبح والموت والكراهية. كان الشاعر يحفل بالتعبير عن ذاته وأناه الشعرية وقد قاده ذلك إلى ولعٍ بالتطريب والتقفية والوزن الخليلي. ومعظم قصائده المبكرة كانت مشبعة بتفاؤلية بريئة وكان لم يعاقر الحزن والهزيمة والخسارة. وكانت الذات الشعرية هي الكون الشعري الذي تدور حوله تجربته الشعرية المبكرة، وربما كانت هي البوصلة التي راح يستدل بها تدريجياً على علامات الطريق المفضية إلى التجديد والحدائة.

في بداياته كان يبدو مثل الطفل الذي يتلقف المرئيات بحساسية فطرية، ويعيد تشكيلها، كما وجدنا ذلك في قصيدة (الإهداء) التي استهلكت ديوانه الثاني (سماؤك قمحي):

"ببساطة أحلام الأطفال،
وبرقّة أجفان اللوز إذا انسابت فوق الماء
وبحرقة أدمع أنفاس الشهداء
أزرع قلبي
كي تحصدته كل مناجل جوع الفلاحين
أزرع قلبي
كي يحصدته الفقراء." (1)

وبقي الشاعر لبعض الوقت، شأنه شأن العديد من مجايله مفتوناً بهذا اللون من العمود الشعري المتشابه لغةً وأخيلةً وربما وزناً وإيقاعاً:

زادي دموعٌ.. لا تجفُّ نخلٌ ودمعُ الله سَعْفُ
أنا لستُ لي.. لم لا تكون إليك؟ وحدك أنت كفُّ (2)

وتشير قصائد الشاعر في ديوانيه المبكرين (ضفائر سلم الأحران) و(سماؤك قمحي) إلى هيمنة اللغة الشعرية البلاغية وإلى الامتدادات المتشعبة للتقاليد الشعرية الكلاسيكية، مع نزوع محدود للخروج من أسار هذه البلاغة الغنائية التطريبيه نحو تلمس شعرية بديلة، ستجد تجسدها في ديوان الشاعر الثالث (للدرس فقط) أولاً وفي القسم الثالث الموسوم (دراجة هوائية) من أعماله الشعرية الكاملة (وجهٌ إلى السماء.. نافذةٌ إلى الأرض).

ومن الملاحظ أن قصائد الشاعر العمودية قد أعيد توزيعها طباعياً في شكلية الأعمال الشعرية الكاملة على طريقة قصيدة التفعيلة، وهي لعبة فنية وشكلية اعتمدها الكثير من الشعراء العرب ومنهم نزار قباني، كما أن عمر السراي سبق له وأن فعل ذلك في عدد من قصائده العمودية في ديوانيه المبكرين.

لكن القارئ سوف لن يجد في (المجموعة الكاملة) أي قصيدة مطبوعة على النمط التقليدي ذي الشطرين، وذلك، ربما، يمثل رغبة لا واعية من لدن الشاعر للتخلي التدريجي عن المظهر التقليدي للقصيدة العمودية، ومغازلة لذوق القارئ الجديد - وربما الناقد أيضاً -

والتهيؤ للانتقال بشكل كامل إلى قصيدة النثر. كما تثير تجربة الشاعر إشكالية، تنسحب على الكثير من شعراء هذا الجيل تتعلق بضوابط التنقيط والوقف والتمفصل إلى مقاطع أو فقرات شعرية، بطريقة تكاد تكون عشوائية أحياناً ولا تتقيد بضوابط النظام الصوتي والكتابي، وهي إشكالية قد نعود إليها في دراسة مستقلة.

ولو عدنا إلى ديوان الشاعر الأول - وربما الثاني - (ضفائر سلم الأحزان - 2005) لوجدناه يمثل امتداداً لبدايات الشاعر التسعينية، من خلال التطلع لكسر نمطية العمود الشعري التقليدي وبناء ما أسمى آنذاك بقصيدة الشعر في تسعينات القرن الماضي. إذ تهيمن على الديوان قصيدة العمود المحدث، حيث نجد استهلالاً موفقاً في قصيدته (بغداد.. يا أنت) ⁽³⁾ وهي ذات نزعة رومانسية مشبوبة، ممزوجة بجنين نوستالجي للبراءة والأرض والإنسان، حيث يلتحم حلم بغداد، المدينة، بحلم الشاعر الشخصي، من خلال (أنسنة) المدينة ومخاطبتها بوصفها آخراً:

بغداد نامي، ليلقى حلمك حلمي أتيتُ فاستحلفي صمتي، وبوح فمي

بغداد (المؤنسة) هي حبيبة الشاعر وأثناء ووطنه، وهي تنهادى برموزها ولغتها وورقتها، مع العشرات من القصائد العراقية والعربية التي غنت لبغداد:

بغداد نافذة الأوجاع في لغتي سرى إليها هلال الجرح يلتجئ

تجيء أنثى ينام الصبح في دمها فما تهدهده سراً.. فيختبئ

وإذا ما كانت القافية سهلة وطبعة ومأنوسة في هذه القصيدة، كما في معظم قصائد الديوان، فإن نماذج شعرية أخرى تبدو فيها التقفية ثقيلة ومصطنعة، ويشعر القارئ فيها بالتعب وهو ينتظر القافية الجديدة.

وتبرز هذه الحالة في قصائد قليلة منها: (وردة على فضة الحلم) و(شفة.. لا ترى) و(بوح صامتٌ في زمن التيه) و(إطالة لنجم بعيد) و(دموع زهرة جنوبية).

ويحاول الشاعر أن يخرج من الإطار الغنائي والرومانسي من خلال الانفتاح على مواقف سياسية وحياتية، كما في قصيدة (قنبلة) التي يحاول فيها أن يحدد للقصيدة وظائف جمالية وانفعالية وتحريضية معاً، معلناً بأن الشعر قد حشد في فمه ألف قنبلة:

"فلانعجبوا، إنه الزمن المهزلة"

ليس هذا كلاماً،

لقد حشد الشعر في فمي ألف قبيلة." (4)

ويتضح الموقف الاجتماعي والاحتجاجي في العديد من قصائد الديوان، ومنها قصيدة (على عتبات القرن الواحد والعشرين) التي تقيم تناصات مع الكثير من شعراء الرفض أمثال مظفر النواب ونزار قباني وأمل دنقل، إذ تستغور المشاعر العميقة، والمسكوت عنها، في أعماق الفرد، ويتحول الوطن هنا إلى مسلة يدون عليها الشاعر صواته وأحزانه واعتزافاته:

(وطني، علمني أن أعشق وأحبّ بلا دوريات

فالعسكر يدخلُ في كل مكان،

يضع العاشق والجرم، والشاعر أيضاً،

فالكل هنا متهم، صوفياً كان، أو عاهر دربٍ

أو زنديقاً مصلوباً" (5)

ويعلن الشاعر انتماءه إلى الثورة التي يصنعها الفقراء:

"الصبرُ نهارٌ أعمى، والثورة إن لم يصنعها الفقراء

تغادر طعم مرارة أفواه الأطفال بدون طعام، وينام

الجرح عليها.. وتغادره حين يجود" (6)

ويبدو الشاعر تلقائياً وعفويّاً وبعيداً عن اصطلياد الصور والمجازات وهو يتفجر في قصيدة مرثاة شجن كتبها هي (مرثية النورس الحزين) كتبها بعد أن تناقلت المحطات، دونما تدقيق، خبر موت الشاعر مظفر النواب عام 1999:

"ارحل يا صديقي، فالخمرة من دون رفيق، كالضوضاء

إرحل،

لا شكّ بأن بقاءك يؤدي الأغصان على دكة حزنك في الليل." (7)

ومع أن القصيدة هي قصيدة رثاء، لكنها مشبعة بالأمل وهي تدين الطقس الذي ينبئ بالظلمة، وتشيد صرحاً لكل الثوريين الشجعان:

"ستفتح أرض الله الأحداق.. ليستلقي فيك الموت

ليحيا، فتراب الشجعان

لكل الثورين أمين." (8)

ويجفل ديوان الشاعر هذا بنزعة تأملية، ستتطور في مجاميعه اللاحقة، فيها بوحٌ واعتراف وتأمل عميقٌ في معنى الحياة والأشياء والإنسان، كما نجد ذلك في (أباريق على قارعة القلب) و(طيفك في عيني) و(تخليق طائر الرماد) و(صلاة الخطيئة) و(على همسة حزينة) و(دكة قلبي) وغيرها.

ففي قصيدة (على همسة حزينة) حوارٌ متوجعٌ مع الذات في عزلتها الموحشة، حيث تتحول الذات إلى قرين آخر، ونجد الشاعر يطلق أسئلته المتوجعة، واللا أدريّة، في وجه متاهة الكون:

"سأظلُّ وحيداً.. لا شك

فجنون العالم

لا يملك بضع جنوني

قدمي لا أعرف من أين

أو أين.. إلى أين ستمضي." (9)

ويطل الحزن والظلمة والوحشة معاً لتفتّس روح الشاعر الذي يستنجد بصاحب افتراضي، ربما هو ذاته الثانية أو قرينه الخفي:

"أيا صاح

أن تعتادَ على حزن، لا يعني شيء،

أن تعتادَ على الوحشة

لا يعني شيء

أن تعتاد عليك الوحشة والأحزان

سيعني أشياء، أشياء." (10)

في هذه اللقطة يقلب الشاعر تراتب الأشياء، إذ لا يكتفي بأن يعتاد على الحزن والوحشة، بل يفجع بأن تعتاد عليه الوحشة والأحزان، حيث التحول من الفاعل (وظيفياً) إلى المفعول، وهي لعبة بلاغية واستعارية تحقق كسراً لأفق التوقع وانزياحاً عن النسق البلاغي والدلالي.

ويظل الحزن الموحش متشظياً في الكثير من قصائد الشاعر الرومانسية المبكرة، ومنها
(دكة قلبي):

"وسأبقى رافعاً حزني على سبابتي
نجمة خسر وخطايا
تجهل الدنيا على مر الحقب." (11)

ويبدو الشاعر في (صلاة الخطيئة) وكأنه كهلٌ، يراجع حساباته، وخسائره في الحياة، في موقف تأملي، متسائل عن معنى الحياة والموت، من الخاتمت إلى المستهل:

"وحن الأجل
ومرت حياتي، كمرّ السحاب
إذا داعبته صبايا الرياح
ومرت حياتي من الخاتمت إلى المستهل." (12)

وتتشكل القصيدة أحياناً عند الشاعر من خلال توظيف بنية خطابٍ موجهٍ إلى آخر افتراضي أو واقعي، بمعنى أنه يستدرج الآخر نحو حوارٍ ضمني، عبر بنية حوارية باحتينية بعيداً عن المونولوجية الأحادية، وقد يكون الحوار عاطفياً أو ذهنياً، كما قد يكون عالياً أو صامتاً، ونجد ذلك متجلياً في قصيدة (أباريق على قارعة القلب):

"تعالِي.. فما زال في القلب متسعٌ للبكاء..
ما زال في الدمع مكانٌ،
يكفي بأن تنكسري فيه
تعكسين طعم لؤلؤك الأزرق فيه." (13)

وتلتحم بنية الخطاب في قصيدة (تخليق طائر الرماد) برؤيا تأملية عرفانية لا تخلو من حسٍّ بالفجيجة:

"إلهي، إلهي، غريباً أعيش
وكيف، وكل الوجوه الضحوكة، سخطاً، ذئاب
وكل الحدائق قفر يباب." (14)

ويتحول الموقف العرفاني، إلى لحظة شك وجودي من خلال معانقة الأمل:

"ألست ترى كل هذا، إلهي؟
أجبنني، تسرّب شكّي لرأسي
وقطعاً إذا ما أتيت إلينا
وأنت الإله، ستغدو غريباً." (15)

وحفل هذا الديوان، فضلاً عن ذلك، بتنوعات، تتعد عن هذا الفيض الغنائي، من خلال توظيف أدوات بنائية موضوعية، منها توظيف قصيدة القناع، كما هو الحال في قصيدة (حمد.. مرة أخرى) والتي يرتدي فيها الشاعرُ قناع امرأة تناجي حبيبها أن لا يرحل بعيداً عنها ويتركها للوحشة والغياب، والقصيدة كما هو واضح تقيم تناصاً وربما (معارضة) بالمفهوم البلاغي الكلاسيكي مع قصيدة (للريل وحمد) للشاعر مظفر النواب، وربما مع وترياته الليلية أيضاً:

"يا ريل، قل لي، كيف تحملني بصبرك سكّين
كما السماء بلا عمد
حمد، حمد"

آثار كفك، ما تزال على يدي." (16)

ويتحول الخطاب إلى رجاء متوجع ويأس:

"حمد، حمد"

لا، لا تسافر،

فالنهارُ سيأتي، قد وعد،

وصرختُ فيك، أيا حمد

لا، لا تسافر، يا حمد." (17)

وتتناسل قصائد القناع في دواوين الشاعر اللاحقة، من خلال ارتداء الشاعر لقناع شعري يبعد النسيج الشعري عن الغنائية المفرطة، كما نجد ذلك في قصيدة (أنا نصفٌ موجود) من ديوان الشاعر الثاني (سماؤك قمحي) المطبوع عام 2007 في دمشق، والتي تتناول ثيمةً مشابهةً لقصيدة القناع السابقة (حمد مرة أخرى) حيث ترجو الحبيبة من حبيبها أن لا يهاجر ويتركها وحيدةً، لأن رحيله عن بغداد هو بمثابة قتل لها:

"أثلج هوى دمعي،
ولمَّ براحتيك بكاء شملي،
أو سر بعيداً،
عن لظي بغداد،
لو أحبت قتلي." (18)

وربما تقودنا قصيدة (سماؤك قمحي) التي يحمل ديوان الشاعر اسمها إلى نموذج آخر مشابه لقصيدة القناع تستأنف ثيمة الرحيل، والفراق والبعد.

وقد لاحظنا أن القناع الذي يرتديه الشاعر عمر السراي في مثل هذه الثيمات هو قناع أنثوي لامرأة أو حبيبة، تتوسل بحبيبتها أن لا يرحل، وأن لا يفجعها بغيابه. وربما يفعل الشاعر ذلك، بوعي أو لا وعي، لأن المرأة أكثر حساسية وعاطفة وصدقاً، وبالتالي فهي أقدر من الرجل على التعبير عن مشاعر الغياب واللوعة والفراق. وهذا الاستنتاج يدفعنا إلى اكتشاف أن معظم قصائد الشاعر - والغنائية منها بشكل أخص محكمة بثنائية الأنا / الأنث التي تتجلى من خلال ثنائية الحبيبة / الحبيب. فأنا الشاعر هنا هي أناه الثانية الورقية، المعبرة عن صوت الأنثى، أما (الأنث) فهي تشير إلى الحبيب الذي يزعم الرحيل، أو المغترب الذي نأى عن الحبيبة والوطن. وربما يدفعنا هذا الحكم إلى القول إن هيمنة قطبي الحبيبة المتوجعة والمفجوعة دائماً بالخسارة والحرمان، والحبيب الراحل أو الجاحد يؤشر ملمحاً رومانسياً وغنائياً متجذراً في الرؤيا الشعرية للشاعر.

ففي هذه القصيدة، وأعني (سماؤك قمحي) نجد هذا التجاذب بين القطبين:

"وتصحو

وهم

في مقلتيك نيام،

فعد

لا تعد

فالذكريات حرام." (19)

ويتفجر إحساس باللوعة، حد البكاء، لدى الحبيبة التي تتضرع إلى حبيبها أن لا يتركها
فريسةً للخوف والغربة والوحشة:

"تركتَ يداً تبكي

على كفِّ غربي

أناملها صمتٌ

وأنتَ كلامٌ." (20)

وعبر ثنائية دلالية هي ثنائية الصمت / الكلام الضدية والتي تنطوي على بنية استعارية تتجسد في محنة الحبيبة في تعبيرها عن الإحساس المدمر بالوحشة والغربة والحزن، حيث تصبح الأنامل وهي بالتأكيد أنامل الوداع الباردة معادلاً للصمت، بينما يصبح حضور الـ (أنت) بما فيه من إشعاعٍ وتواصلٍ معادلاً للكلام، وهي لغة تعبيرية ذكية وسيميائية في تأثيرها.

في هذا الديوان وأعني به (سماؤك قمحي) تنضح أدوات الشاعر الشعرية بصورة ملحوظة وإن ظلت تحمل وشم مرحلة البدايات التي مثلها ديوان (ضفائر سلم الأحران) من خلال استمرار حضور قصيدة العمود الشعري المحدث، لكننا نجد في الجانب الآخر توسعاً في استخدام لغة شعرية حدائية تبتعد قليلاً عن الغنائية والتطريية وتفتح على قصيدة التفعيلة، مع عدم الاحتفال بالتقفية، مع ميل لتوظيف أدوات تعبيرية وأسلوبية جديدة تغني التجربة الشعرية وتضعها على أعتاب مرحلة تحديثية متكاملة ستتجلى بشكل أوضح في ديوان الشاعر الثالث (للدرس فقط - 2011) و(الأعمال الشعرية - 2016)

فالشاعر يستهل ديوان (سماؤك قمحي) بقصيدة تعتمد إلى حدٍ كبير على شعرية التكرار وأنساق التوازي، وذلك في قصيدة (مقدمة / لتقاويمه.. لغة النسيان) حيث تتكرر كلمة (ساحني) أربع عشرة مرة مستهتلة في كل مرة جملة شهرية، أو مقطعاً شعرياً، ينطوي على خطاب نحو آخر تخيلي، حيث يبدو صوت الشاعر، أو أنه الثانية، في مرتبة أدنى، وهو يتوسل بالمخاطب، الآخر، الذي يقف معنوياً وتراتبياً في موقع أعلى، أن يسامحه، لارتكابه سلسلة من الأخطاء التي اقترفها بحقه. ويحق للقارئ أن يفترض أن صوت الشاعر هو قناع أنثوي أيضاً يخاطب حبيباً مفترضا:

"سامحي.."

لأنني كتبتُ رسائلَ قيظي على ورقة ملونةٍ بقبلاّت حبيبين،
ومشطتُ شلالَ التماعي، بجُزف الأَقواسِ،
ودجنتُ طيفَ أغصاني الخجولة من رُفرفات ريجك. " (21)
وتنتهي القصيدة بضربة شعرية أو (قفلة) تستجيب للتوسلات المتكررة وتضع الخطاب
داخل بنية حوارية ثنائية، من خلال جواب: أسامحك:

"سامحي"

لأنك ستبقى هكذا

- أسامحك

لأنني سأبقى دائما.. هكذا. " (22)

ويرتدي الشاعر في قصيدة (اعترافات.. لمذنب متأخر) قناعاً من نوع خاص قد يثير
لبساً. فالقناع هو لمذنب يعترف بخطاياها، لكن أفق توقع القارئ بأن يكون الاعتراف موجهاً
إلى (آخر) من خلال صيغة افتراضية هي (تأخرتُ عنك) أو (تأخرتَ عني) نجد أن الشاعر
يتلاعب بقارئه لغوياً فيقول: (تأخرتُ عني) حيث الإحالة هنا إلى الذات، ربما ذات الشاعر
أو قرينه الافتراضي:

"تأخرتُ عني"

تركتك يا خيمة المطفئين، تنوح هناك،

فمن لسواك

فمن لسواك أغني؟" (23)

ولذا تتحول القصيدة إلى اعتراف ذاتي، ربما لقرين الشاعر، أو ذاته الثانية، وإن كان
الشاعر، من خلال عملية الخطاب والتجسيد يحيل الآخر إلى كائن حقيقي أو مؤنسن، وقد
يخيل للقارئ أنه إنما يخاطب الحزن المؤنسن والجسد، في مقطع القصيدة الختامي:

"تعودت عيني، فخذها، سئمت ندوبي،

أيها الحزن خذني، وخذني

وأبق لي الماء،

كي أسترد ذنوبي" (24)

ويبرز الماء المتكرر رمزا للتطهير من الذنوب:

"لك الطين.. خذه

وأبق لي الماء، كي أستردّ ذنوبي." (25)

وتواصل النزعة التأملية في بعض قصائد هذا الديوان، كما هو الحال في (أسفار الغريب)

و(تفاحة حواء). ففي (أسفار الغريب) ثمة إحساس بالضيق واللا أدرية:

"سوف نقفو خطايا خطانا

فلا الأمس عاد

ولا اليوم عاد

ولا الغد يمسخ في ناظريه البعاد

أنا لست أدري" (26)

ويتعانق هذا الإحساس بالضيق بالثيمة المتكررة في قصائد الشاعر وأعني الخوف من

الرحيل وآثاره النفسية على الحبيب والحبيبة المتمثلة بالشعور بالفراغ والوحشة والبكاء:

"حبيبي، إذا غبت، كيف أنا؟

وهل من فراش يلم يدي

بكيت هماما بكل ضريح

فمن يا ترى.. سوف يبكي علي." (27)

وتقوم قصيدة (تفاحة حواء) ذات الطابع التأملي، الذاتي على فكرة التيه والبحث عن

المعاني، عبر سلسلة من التساؤلات التي تستحضر المتنبّي وسليمان الحكيم وسفر التكوين

بدءا من تفاحة آدم وحواء، وعلى الرغم من اعتماد الشاعر على العمود المحدث والتقنية،

لكن القارئ لا يمل ولا يشعر بالثقل، لأن القصيدة تعتمد على درجة عالية من التلقائية:

"كم بعثرت شكلي

فهل لي بعد كل التيه، أبحث في المعاني

بعدت، فشاطرني السراب دروب عمري

كلما لاحت، أسير لها، ولكن في مكاني." (28)

في قصيدة (نهر من الشرفات) يتحول التأمل إلى خطاب موجه إلى الأم بوصفها رمزا
وأنتى ونهراً من الشرفات:
"أمي.."

جميع نوافذي كسرت
وهددني الشتاء
فكم رأني سعفة يلهو بها
والبحر جرحني بملح الصبر
ما أبقى على قلبي سوى كسر الثقوب
رحماك لميني." (29)

ويبدو أن الأم، بوصفها أنثى، هي المصدر الأساس لإلهام الشاعر، بينما تتضاءل رمزية
الأب، أو تخفني وكأننا أمام عقدة أوديب من نوع خاص تتجلى في الضربة الأخيرة من
القصيدة، حيث تنحل ثنائية الأب/الأم إلى أحادية الأم، ونفي الأب:

"علميني إذ أكون، أكون أما، لا أباً
أنا لا أحبُّ أبي،
فأمي عطرها غطى على كل الجهات
أنا يا جميع الشائكين..
إذا كبرتُ أصير أماً مثل أمي." (30)

هكذا تتلبس روح الأم شخصية الشاعر بوصفها أنثى وكأنه يضمّر، في تقديري (وأصير
أنثى) ذلك أن الشاعر يخترن في داخله وجع كل نساء الأرض، وقد انتدب نفسه ليعبر عن
لوعاتهن وعشقهن وحنانهن، وكأنه يتصادى مع فلوير مؤلف رواية (مدام بوفاري) الذي
قال مرة وهو يتحدث عن بطلة الرواية (إيما): أنا إيما بوفاري"

ويتعاقب الموقف الاجتماعي والسياسي والوطني مع نزعة الشاعر الذاتية والتأملية من
خلال عدد من قصائد الديوان منها قصيدة مؤثرة عن مدينة البصرة، تذكرنا بالجواهري
ودجلة الخير، كما يذكرنا عنوانها بالسياب وأنشودة المطر، هي قصيدة (أنامل المطر):

"سلام على البصرة اللا تُسمّى"

ياسم سوى ان في القلب أما
سلام على دمية القصب الحر في الروح لما
تربّي نفايف دفء الصبايا، وتقطر هما. " (31)

ويستعيد الشاعر تاريخ البصرة، ومعاناتها مع الحروب والاستبداد، في بنية إيقاعية تعتمد على نسق التوازي الاستهلاكي التكراري من خلال تكرار مفردة (سلام) إحدى عشرة مرة:

"سلام على شعر دجلة وهو يصافح شعر الفرات

سلام لكل ندى الأمنيات

سلام لكل الحفاة." (32)

وتذكرنا هذه القصيدة بقصيدة مماثلة في ديوان الشاعر السابق (ضفائر سلم الأحزان)

هي (سلام) تتكرر فيها مفردة (سلام) عشر مرات، والقصيدة موجهة إلى الوطن:

"سلامٌ على وطني

وهو في صلف يستباح

سلام عليه

وهو يهدد في راحته صبايا الجراح،

سلام على النخل في مقلتيه." (33)

وفي قصيدة (دخاني الأماني) تمتزج النزعة التأملية والذاتية بحوار مرير مع الوطن المؤنسن

والمتشخصن، وفيه عتاب وبوح ورجاء وتساؤل عن سر جحود وطنه ونقمته عليه وهو

الذي حملته تسعة أشهر، في انزياح دلالي وخرق لأفق التوقع:

"أنا سلم الأقمار

من أغراك أن تشتاق جرّي؟

تسعاً حملتك

كيف تخنقني فما في رحم سطري." (34)

وبصوت الشاعر ينطلق العتاب المرير:

"كم بعث أفراط الحروف

لأشريك

فأنت شعري." (35)

ويتحدى وطنه الجاحد كما يرفض طلب الصفح منه:

"وطني سمعتك جئت

معتذرا

فخذ صفحي وعذري" (36)

ويستبدل الشاعر القهر بوصفه توأما وقرينا بالوطن في لحظة يأس:

"توأمي في القلب قهري

أنا لا أخاف خسارة

ماذا سأخسر غير صفري." (37)

وكان الشاعر هنا يقيم تناسبا مع المقولة المشهورة التي تقول إن الفقراء عند ثورتهم لا يخسرون سوى قيودهم.

لكن يخيل لي أن الشاعر في نهاية القصيدة يستدرك غضبه الجارف ويعود إلى الإيمان

بمحض وطنه، لأن أصالة معدنه تدفعه لأن لا يبدل كل أجرام السماء بشبر من رمل وطنه:

"أنا لا أبدل كل أجرام السماء

ببعض شبري

فبرغم أوثاني ورملي

طينتي، في الروح حرّي." (38)

وفي قصيدة (بغداد.. عصفورتي) تتحول بغداد إلى كناية عن العراق، وهي تكاد أن تمثل

(معارضة) بالمفهوم النقدي الكلاسيكي لقصيدة الجواهري المعروفة (تنويمة الجياع) التي يقول

فيها الجواهري:

نامي جياع الشعب نامي حرسك آلهة الطعام

حيث يستهل الشاعر عمر السراي قصيدته بخطاب شعري مماثل مستبدلاً ببغداد بالجياع:

"عصفورة الأحران نامي

كي تستفيق يد الكلام

فالله أودعك الدموع

قلانداً بفم الغرام." (39)

ويظل الشاعر يحمل وطنه العراق جرحاً نازفاً في قصيدته (شظايا على قلب وطني) وفيه كما أشار "حوار بيني وبين العراق المذبوح" وهو حوار عاطفي مليء باللوعة وهو يرى وطنه يذبح ويستباح من قبل الغرباء، مع أن دماء وطنه التي تنزف مقدسة:

"من سوف يشرح دمع قلبك، يا عراق

فدمع قلبك لو نزفت محمد

أحزاننا قلبان، بل ووطنان

بل وطنٌ وقلبٌ، فاهموم توحّد." (40)

ويتمرد الشاعر على استباحة الغرباء للدم العراقي:

"مسدودة كل الوجوه

ونحن بابٌ مشرّع للريح، لا تترددوا

ها نحن نخجل، ندخل الغرباء فينا

يذبحون، ويقتلون ويسكنون ونطرد." (41)

ومع أن الشاعر، في لحظة قنوط وجزع يتبرأ من العراق انتماءً لكنه يستدرك من خلال كناية النخلة عن العراق:

"لكن دعوا لي نخلة لو مسني وجع المخاض

أهزها وطناً تطيح فأولد،

أنا ما سئلت عن العراق

فكل شبر في العراق يذ

وكل يدٍ بأرض كالعراق مهند." (42)

وهكذا نجد الشاعر دائماً، في تمرده ويأسه وقنوطه يعود إلى التماسك وإلى موقف الانتماء إلى الأرض والوطن والنخل.

يمكن القول من خلال هذه القراءة لديوان (سماؤك قمحي) إن هذا الديوان يمثل حلقة مهمة ومتطورة من تجربة الشاعر في بداياته في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، لكن النقلة الأكثر تميزاً في مسيرة الشاعر تدشن أساساً من ديوان (للدروس فقط) الذي

استهله بمقدمة شخصية هي بمثابة (ماينفستو شعري) من طرف واحد يؤشر فيه الشاعر مسار تجربته الشعرية بشكل خاص وتجربة شعراء جيله بشكل عام.

يستهل الشاعر عمر السراي ديوانه (للدروس فقط) الصادر عام 2011 بمقدمة يكشف فيها عن رؤيته لمفهوم التجربة الشعرية، ويميط اللثام عن مراحل تطوره ووجهة نظره في تجارب أقرانه من شعراء جيله. حتى ليتمكن القول إن هذه المقدمة تمثل (ماينفستو) شعري يرفض فيه الشاعر مفهوم التجييل الشعري، مع التركيز على خصوصية تجربة جيل التسعينات الذي أنتج قصيدة الشعر، ومصائر التجربة الشعرية بعد الاحتلال وسقوط الدكتاتورية عام 2003، حيث يرى أن سمة الجيل الذي ولد بعد التغيير هي المختلف وليس المؤتلف، وكما يقول: "إن السمة البارزة لهذا الجيل أن لا سمة له. فالاختلاف حلّ محل الائتلاف، كاسراً أفق ما كان معتملاً عند الأجيال السابقة، وهذه هي بذرة التطور الفكري المتعايش مع الآخر المختلف وهو من سمات الطرح الفكري آنذاك." (43) ويرى الشاعر أن السنوات العشر التي أعقبت التغيير أحرقت كل مراحل الحدأة الشعرية وحاولت استنباط شكل قد لا يكون جديداً، لكنه بالتأكيد سيكون نمطاً خاصاً بهم. "وتكمن أهمية هذه المقدمة في أن الشاعر قد اكتشف أفقاً جديداً في قصيدة النثر" بعد أن اكتشف أن ليس للعمود القدرة على أن يستوعب الحياة بكل تناقضاتها. ويؤشر الشاعر قضية مهمة تتعلق برؤيته للقصيدة الحديثة التي يرى أنها لا تمثل بعداً شكلياً، بل تمثل بعداً روحياً يشبه الحياة. " لكنه اعترف، من الجانب الآخر، انه لا يكتب ليرضي الناس أو النخبة أو ليرضي نفسه، لكنه في كتابته الشعرية يشتغل على ذاته.

لكننا، ونحن نقرأ قصائد (للدروس فقط) نكتشف أن الشاعر لم يغادر مواقعه السابقة إلا قليلاً، فقد ظلت قصيدة النثر محدودة بسبب غلبة العمود الشعري وقصيدة التفعيلة. ويخيل لي أن الشاعر قد كتب هذه المقدمة بعد أن انتهى من طباعة ديوانه هذا، وكأنه كان يؤشر مسار تجربته الشعرية القادمة بعد هذا الديوان، والتي سنجد لها وضحة وجليّة في القسم الثالث من (الأعمال الشعرية إلى 2016) والذي عنوانه بـ (دراحة هوائية) وهو أكبر الأقسام الثلاثة في الديوان.

يستهل الشاعر ديوانه (للدروس فقط) بقصيدة نثر هي (CV) ، وهي سيرة شعرية وحياتية للشاعر.

في هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يكشف جوانب خاصة من سيرته الذاتية CV لكن من خلال ابتكار شخصية (آخر) افتراضي يوجه إليه الشاعر الخطاب، حوارياً، قد يكون هو الآخر ممثلاً بشخصية القرين، وهو أسلوبٌ يخفف إلى حدٍ كبير من الاستغراق في الأنوية والذاتية والرجسية الرومانسية، وخلق ذات ممتلئة وعباً ومعرفةً وخبرةً:

"أعرفك"

تنأى ممزقاً

بطلاسم جوهره سعفت مجراتك الموبوءة الصلدة. " (44)

ومع أن النص يحتمل أن تكون السيرة، هي ترجمة عن حياة (الآخر)، لكن مفهوم ال CV عادة يذهب إلى الترجمة الذاتية، وبذا فالقصيدة مرآوية تنمرد في ذاتها التي تكشف جراحاتها:

"أعرفك"

وتعرفك الوقفات المطلية أسفاً

على سكة قطار أليف

تعرفك الكلاب المألحة التعثر والأنفاس المتألثة البعد

وجراء الضوء. " (45)

وتتشكل القصيدة من جمل شعرية مبدوءة بالفعل (أعرفك) الذي يتكرر تسع مرات، فضلاً عن تكرار اشتقاقات الفعل الأخرى مثل (تعرفك) و(تعرفهم) و(التعرف) و(يتعرف) وهذه كلها تتدرج ضمن نسق التوازي الاستهلاكي ويومئ دلاليًا إلى فكرة (المعرفة) بهذه السيرة الذاتية، وانكشاف فضاءاتها وأسرارها.

وتتخذ الكثير من قصائد هذا الديوان صيغة السيرة الذاتية، صريحة، أو موهةً أو بشكل فناع، ومنها مثلاً قصيدة (وصايا العائد) التي يخاطب فيها الشاعر ذاته أو ذاتاً تخيلية، ويستهل الشاعر المقطع الأول والثاني بجملة أمرية تنطوي ضمن دلالاتها التداولية (البراغمية) على نصح وإرشاد ونهي وتحذير أحياناً:

"تعلّم

وخذ عبرة من جذور الألم

امنح الليل نجمته الرامشة

واستفق

لا تفكر بأنك سوف تكون

لا تفكر بأن كتاباتك البيض سوف تضيء

ارتخاء العيون." (46)

وفي القصيدة معارضة طريفة بالمعنى البلاغي الكلاسيكي للنشيد الوطني وللكتير من أوهام الطفولة تنتهي بتساؤل مثير بين الوطن والأنشودة، بين الوهم الذي تخلقه الأنشودة والوطن الذي خسره:

"كيف لي أخسر الوطن الـ (كم) كبير

وأرضى بأنشودة الـ (موطني) ؟" (47)

ويجفل الديوان بقصائد قناع يتداخل فيها الموضوعي بالذاتي، أي الشخصية التاريخية بالذات الشعرية، كما هو الحال في (عتيق للبيع) التي يذكرنا عنوانها بقصيدة السياب المعروفة (الأسلحة والأطفال)، لكن بائع عمر السراي يختلف كثيراً عن بائع الخردة التقليدي، فهو بائعٌ يشتري الألم من الآخرين ويرسم بدلها صورة للفرح وموعداً لحبيبين بلا رقباء:

"وأذكر أنني بائع للعتيق، يشتري الألم

له قلمٌ واحدٌ، واهمٌ ضيِّعه ذات مدرسةٍ

فجلده المعلمون بالقصاص." (48)

بائع العتيق هذا يصنع الحياة والسلام والفرح بقلمه، من خلال لوحات بصرية ناطقة:

"أرسم شباكاً، وظهر أم مبتسمة

فابنها في آخر الأفق يلوّح عائداً

والخاكي منزوعاً خلفه، ومدفوناً في صناديق البريد" (49)

فالشاعر هنا يستبدل وظيفة بائع العتيق التقليدية بوظيفة أخرى يشتري بها كل ما هو جميل:

"عتيق للبيع"

أستبدله بكل جميل، جديد للشراء. " (50)

فهنا تداخل بين صوتين: صوت بائع العتيق السيابي، وصوت الشاعر صانع الجمال والحب والسلام، لكننا لاحظنا أن التوازن يختل لصالح صوت الشاعر الذاتي الرسولي ومشروعه البديل لاستبدال الجمالي بالألم، لكن الذات هنا تتحرر من نرجسيتها الطاغية لنكشف عن امتلاء وجودي وروحي يفتح فيه الشاعر على الآخرين ليحمل عنهم كيسه الثقيل بمقتنياته الجديدة.

في قصيدة (آدم) قناع آخر يقيم فيه الشاعر تناصاً مع حكاية آدم وبدايات التكوين والخطيئة الأولى، لكن آدم هنا، يختلف عن الحكاية في الكتب المقدسة، هو كائن معاصر وحقيقي، ربما هو الرمز لشخصية الأب في علاقته بالأبناء، حيث يصبح الأبناء نفيّاً لوجود آدم الأب:

"فمحض وجودنا فناءً لخلودك"

وفناؤنا لخلودك المؤجل. " (51)

في القصيدة رؤيا فلسفية ووجودية عميقة للحياة والكون ولكل المرويات الكبرى التي كونت وعينا، ومساءلة حريئة برهانية الجوهر لما هو عرفاني وسائد، يقلب فيها المقدمات والمسلمات التاريخية:

"اعترف الآن"

فحواؤك خلقتك من ضلعها المستدق في ذاكرة الرماد

وحواؤك خلقتك مرة أخرى

حين أهتمك الأرضين: حياةً ودفنًا. " (52)

هنا يتهشم القناع التاريخي لآدم الحكاية أمام سيرورة تكوين وجودي بديلة، يتسيد فيها صوت آدم المعاصر والبديل من خلال تخليق أسطوري جديد.

ومن الاشتغالات التحديثية في بنية القصيدة في هذا الديوان، الاشتغال على بنية السيناريو الحوارى في عدد من القصائد منها (قلمٌ وِرصاص) و(للدرس فقط) و(على ضفتين) وهي كما يبدو امتداد لتجربة مبكرة ومنفردة في ديوانه السابق (سماؤك قمحي) تحمل عنوان (ظلال تائهة).

في (ظلال تائهة) تجربة حوارية منفردة في ديوان (سماؤك قمحي) تتكون من بنية حوارية بين مجموعة من الأصوات أو الظلال، حيث يستهل الشاعر القصيدة بحوار الظل الأول، وهو كما يبدو لحبيب يخاطب حبيبته صاحبة الظل الثاني:

" الظل الأول: لا شيء سواي

لا شيء سوى القصب الملتف على رثة الناي." (53)

ويتصاى صوت الأنتى، الحبيبة في الظل الثاني:

" الظل الثاني: لصوتك في ضريح القلب نقش

يقود البوح، فالكلمات تعشوش." (54)

لكن المتلقي، يشعر وكأنه يتلقى قصيدة غنائية اعتيادية تفتقد إلى بنية حوارية تفاعلية، أو بنية سيناريو درامية، لذا تظل بالنسبة للمتلقى مجرد قصيدة غنائية. أما قصائد السيناريو في ديوان (للدرس فقط) فهي أكثر نضجاً وتكاملاً.

في قصيدة (قلمٌ وِرصاص) تناوبٌ بين بنية السيناريو، وبنية المشهد، مع محاولة لتجسيد وأسطرة أيقونة بشرية ممثلة بالمعلم:

"يده البرقُ

جعّد الصوت أوردةً بين طياتها

شعره حفنة من رنين." (55)

ويمتلك السيناريو بنية زمنية سردية متحركة تمثل مراحل نمو الشاعر طفلاً ويافعاً ورجلاً

من خلال كلمات المعلم التدريسية

"قال: (دار..)

قال: (دور..)

قال.. (رناً الجرس) - (56)

وفي الضربة الأخيرة:

"قال (..)

كبرنا ومازال منه بنا ألف وردة حرف

وألف نشيد." (57)

ومن خلال لعب لغوي جناسي بين قلم الرصاص، والرصاص ينتصر الشاعر بقلم
الرصاص رافضاً الرصاصة التي حملتها الحروب:

"وحين ولتنا الحروب،

عرفنا بأن الرصاصة تفرق عن قلم من رصاص." (58)

وفي قصيدة (على ضفتين) تغلب البنية الحوارية على بنية السيناريو حيث يظل الحوار
ساكناً يفتقد الحركية والنقلات الزمنية والمشهدية بين صوتين / بين (س: سهاد) و (م:
مازن) بين حبيب وحبيبة:

"سهاد: أ لستَ انتظاري؟

مازن: ذبلتُ من اللون حتى اکتويتُ بناري." (59)

لكننا نشعر بأن ثمة غيوماً سوداً تقف عائقاً أمام اكتمال ذروة الحب والوصال:

"تمنيتُ أن أشتهيك

ولكن صمت المدائن شذر." (60)

لكن الشاعر يتعلل بانكفائه بعد أن نرى على الطين خطوط الذئاب، مع انه ظل يحاول
ويجاور:

"وحاورتُ تمثالك المترع الوقت

حاورتُ

حاولتُ

حاورتُ

حاورلتُ

ما كنت أدري بأن وراء الخراب خراب" (61)

ويختتم الشاعر عمر السراي ديوانه هذا بقصيدة سيناريو حوارية هي (للدروس فقط) والتي يحمل الديوان اسمها، وهي تتوافر على الكثير من مقومات السيناريو والمونتاج والقطع والتعليق. ويدور الحوار بين ثلاثة أصوات شعرية تحمل أرقاماً مجردة هي (1، 2، 3) ويمثل الرقم (1) صوت الشاعر أو ذاته الثانية:

" 1 - داخلاً في مديات الأمس أصلي الخطيئة

2 - أنت تشرك

3 - ويشرك (وهو يتابع الشاشة)

1 - أقلب أول الزمن حتى ..

2 - خره

3 - لا تقاطع ! (يرفع الصوت إلى أعلاه).

ثمة حركة درامية داخل هذا السيناريو الدرامي الممتلئ بالفعل والحركة والحوارية مع إرشادات وإشارات مسرحية موضوعة داخل أقواس، وهي بمثابة إرشادات مسرحية صامتة. وتحفل القصيدة بتساؤلات إشكالية فلسفية عميقة ذات طابع برهاني، حيث يتهم الصوت الأول بالتكفير ويقتل من قبل الصوت الثالث بإطلاقه في رأسه. لكن الموت لم يمنع صوت الشاعر الأول الساخر من مواصلة الغناء والانطلاق بعد أن تحرر من جسده وخصمه معاً:

"لي أن أكون أيضاً.. الآن.. بعد أن خلصتني منك حين قتلتي.."

فجردتَ لسانكَ قلمَ الكلام." (62)

وهكذا ينتصر الشعر على الموت والرصاص ويظل يضوع ناشراً رسالة الجمال والغناء. وهذه القصيدة هي (قصيدة نثر) "بامتياز، حيث يعمد الشاعر إلى رصف الكلمات على طريقة الفقرة" paragraph المتصلة الشبيهة بالتدوير في قصيدة التفعيلة، وهي سمة غالبية في كتابة قصيدة النثر في الأدب العالمي، كما أن لغتها هي اللغة الشعرية الملائمة لقصيدة النثر لأنها تمتلك امتلاءً وتوتراً وإشعاعاً، على خلاف بعض قصائد النثر التي سنقرأها لاحقاً في القسم الثالث الموسوم (دراجة هوائية) من مجموعته الشعرية الموسومة (وجهٌ إلى السماء، نافذة إلى الأرض) الأعمال الشعرية إلى عام 2016، والتي تنتمي فيها اللغة الشعرية إلى النثر أكثر من انتمائها إلى لغة الشعر. ومن المفارقة أن يوظف الشاعر في هذه القصيدة، وفي

غيرها أيضاً مفردات معجمية من مدرسة وغير مأنوسة مثل (كلاب الحوآب) (63)، حيث يتطلب فهمها العودة إلى معاجم اللغة والتاريخ والأحاديث، لنعلم أن هذه المفردة قد استخدمها الرسول في حديث خاص وكأنه يشير بها إلى ما سيحدث في معركتي صفين والجمل، وعلى الرغم من الدلالات المختلفة للكلمة (حوآب) لكنها دلالياً تشير هنا إلى التنبؤ بالشر والكارثة. وهذا التوظيف اللغوي يؤكد عشق الشاعر للتراث اللغوي والشعري الكلاسيكي وتأثره به.

وتمثل مجموعة الشاعر الكاملة والأخيرة (وجهٌ إلى السماء، نافذةٌ إلى الأرض) مجموع التجربة الشعرية للشاعر عمر السراي، والتي تخلق لي كما أشرتُ منذ البداية إشكالية، ذلك أنني اعتمدتُ على الدواوين المفردة، بتواريخها، لكن الشاعر فضل في أعماله الكاملة أن يعمل خلطة جديدة تجاهل فيها دواوينه تلك وأعاد توزيع القصائد على ثلاثة أبواب يمثل مرحلة من مراحل تطوره الشعري وهي:

1. ربطة عنق، وتضم معظم قصائده العمودية السابقة

2. حداد أبيض، تتراوح بين العمود الشعري الحدث وقصيدة التفعيلة

3. دراجة هوائية - تغلب عليها قصيدة النثر

ولأغراض دراسية، وتجنباً للتكرار سأصرف النظر عن البابين الأول والثاني، لأنني سبق وأن تناولتهما سابقاً، وسأركز على الباب الثالث الخاص بقصيدة النثر، مع إدراكي بأن الشاعر قد أضاف لكل باب قصائد ونماذج جديدة جديدة، هي الأخرى، بالدراسة والفحص.

يستهل الشاعر القسم الثالث (دراجة هوائية) بقصيدة سبق أن توقفنا عندها هي (آدم) لذا سأجاوزها وأبدأ بقصيدة نثر متميزة هي (إعلان). والقصيدة بمثابة خطاب موجه من شاعر عاشق إلى حبيبته، يتذكر فيها حياته منذ الطفولة مع هذه الحبيبة والأحلام المشتركة التي جمعتهما، ويدعوها لمشاركته في كتابة حكمة على السبورة، بالطباشير الأبيض، رمز النقاء والبراءة:

"سأعدكُ بأنني سأكتفي ولو بقطعة طباشير من جيبك القديم.. أخطُ بها على السبورة حكمة اليوم.. لا شيء أسوأ من أن نموت دون ذكريات حب مجنونة." (64)

القصيدة إعلان عن انتصار الحب على القبح والقتل والنسيان، يعتمد الشاعر في هذه القصيدة إلى اعتماد توزيع الكلمات على فقرات وليس عن طريق الأسطر الشعرية التي يكتب بها الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة، وهي كما أشرنا سمة مفضلة في مدونات قصيدة النثر الكتابية عالمياً. ويمكن القول إن إرادة الحب والحياة والأمل، وبقطعة طباشير بيضاء تنتصر دائماً على العنف والاستبداد والموت:

"تعالى.. لتأكد من عدم انتهاء صلاحيتنا المدونة أسفل ظهورنا بقبلةٍ طويلة في ساحة التحرير.. نلتقط عبرها سيلفي مع قاتلنا الذي سينتظر النهاية، ليعلن بدايته." (65)

هذا ويمكن أن نلاحظ أن الشاعر عمر السراي، في أغلب قصائده لا يتخلى عن أناه الشعرية، الحاضرة أبداً، وهي سمة لصيقة بشعرته، تشير إلى الجذر القوي للمنحى الغنائي في شعره حتى في النماذج ذات البنية الموضوعية كالقناع والبنية الدرامية والسيناريو والسرد.

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بطبيعة اللغة الشعرية لقصيدة النثر التي يكتبها الشعراء اليوم ومنهم عمر السراي، فمن المعروف أن اللغة الشعرية لغة انزياحات استعارية ورمزية ممتلئة ومتوترة ومتفجرة، وهي نتاج معاناة وانتقاء وتركيب يشتغل عليه الشاعر، لكن أغلب شعراء اليوم يكتبون لغة شعرية، كما يكتبون القصيدة العمودية أو النثر العادي، من خلال التدفق اللفظي السريع، وأحياناً الخطاب، فتبهت هذه اللغة، وتصبح مثل الحديث العادي، وغي أحسن الأحوال مثل النثر الفني. ولذا على شعراء قصيدة النثر إعادة النظر في خصوصيات وشعرية اللغة الشعرية.

ويجفل الباب الثالث الخاص بقصيدة النثر بتنوعات أسلوبية وبنوية متعددة منها إعادة كتابة الأساطير والحكايات والمرويات من خلال آلية المفارقة، كما وجدنا ذلك في قصيدته (آدم) حيث صيرورة مغايرة لسفر التكوين، وكما نجد ذلك في (ألف ليلة ونهار) التي يعيد فيها صياغة ألف ليلة وليلة حيث لا يقتل شهريار نساءه ويتحول إلى سارد لحبيته شهرزاد:

"سأعيد العدّ من جديد

وأحمل لك العالم من زاوية نظر جديدة،

زاوية تليق بقايا ملك تعلم كيف يسمع

وتعلم كيف يقصُّ الآن. " (66)

وكما يفعل الشاعر في قصيدة (14 عشتار) عندما يعيد كتابة مجموعة من الأساطير القديمة ومنها نزول عشتار إلى العالم السفلي، وقصة سفينة نوح، وأساطير حديثة من الحياة اليومية، بتكهة جديدة لا تخلو من سخرية ومرارة:

"كذبةٌ تلك التي سطرها الطين

فيوابة العالم السفلي في سماء ثامنة. " (67)

أو كما يفعل في قصيدة (ملحمة أنكيديو) التي يقلب فيها الشاعر الأسطورة ويعيد صياغتها منتصراً لأنكيديو - ربما رمز الطبيعة في ثنائية شتراوس الضدية الطبيعية / الثقافة في مواجهة جلعامش، رمز الثقافة.

ويتوج الشاعر أنكيديو بطلاً لهذه الأسطورة:

"لكني رضيتُ، مثلك،

أن أكون بعدك،

لتكون للمرة الأولى

ولو في صفحة ستأكلها السنوات،

بطلاً لهذه الأسطورة الفانية. " (68)

ومن خلال السخرية المريرة كان الشاعر يعيد البطولة لبراءة الطبيعة الأولى ممثلة بأنكيديو:

"فدورك كان بطولة سرقها منك (الذي رأى كل شيء)

بالرشي والوساطات. " (69)

ويواصل العزف على سيرته الذاتية، التي رأينا لها أمودجا في قصيدة (CV) التي سبق للشاعر وأن استهل بها ديوانه (للدروس فقط) والتي أعاد نشرها في هذا الباب تحت عنوان (الـ..عراقي) لخلق حالة من التماهي بين ذات الشاعر وسيرته، وسيرة المواطن العراقي العادي. ويواصل الشاعر العزف على لحن السيرة الذاتية في قصيدة (بعيداً عن الحروب) وفيها تدوين تاريخي لحياة الشاعر ومعاناته مع الحرب والجوع والاستبداد، حيث تم تزوير وعي الأبناء ليكونوا جزءاً من مشهد طبالي الحرب والدكتاتورية:

"في رحم امك المتبرعة بجليها لمشهد صوت (إحنا مشينا للحرب) لتصوغ جناجل
الحرب اللاهبة بنشرات الأخبار

هكذا ولدت، بعد أن انتابت الدبابة آلام المخاض." (70)

ويؤرخ الشاعر لسيرة حياته بالسنوات

"الخامسة.. روجتُ لحضوري الوقح الذي يصرخ (الله يخلي الرئيس)

السادسة.. (عش هكذا في علو أيها الأُم."

حيث تظهر بذرة التحول والتحدي عندما تتحول بسخرية مريرة مفردة (العلم) إلى

(الأُم) وتتحول (تموت ويحيا الوطن) إلى (نعيش ويموت الوطن).

"الرابعة عشرة.. لا نستحي.. لا نستحي أبداً حين نقول:

"نعيش.. نعيش.. ويموت الوطن." (71)

ويتابع الشاعر سيرته الذاتية حتى السابعة والعشرين حيث يتلقى "طلقة أخيرة في

مظروف ملون" إشارة إلى تداعيات الصراع الطائفي والهجوم الإرهابي، لكن الشاعر، على

الرغم من كل ذلك يظل يحلم بالسلام الأكبر من كل شيء.

ويواصل الشاعر في قصيدة (كان صغيراً) التي كتبها، كما يبدو، لمناسبة عيد ميلاده

الثالث والثلاثين الذي استبدله بـ (رحيلي) سخرية:

"نقطة.. رأس سطر

ما أذكره عني.. لا شيء

فكل شيء يعني بآني ما زلت هناك

في ذاكرة كل أسود وأبيض.. أعيش بالألوان." (72)

ومن التنويعات التي اشتغل عليها الشاعر توظيف قصيدة (الومضة) الشبيهة بقصيدة

(الهايكو) اليابانية، كما هو الحال في (سونيتات) وهي قصائد قصار لا تنطبق عليها صفة

(السونيتة) التي تتكون عادة من أربعة عشر سطرًا.. ولكن الشاعر، كما يبدو استخدمها

بصورة مجازية للإشارة إلى هذه الضربات الشعرية القصيرة، إذ نقرأ في مقطوعة (حرب)

"فقيرة هي الحرب

كلما ملأت جيوب المترفين

زادت الجانعين إفلاساً" (73)

والقصيدة تنهض على المفارقة والتضاد. وفي مقطع (أمان) نقرأ جملة شعر قصيرة:

"من دخل قلبي

فهو آمن." (74)

وقد لاحظنا أن هذه القصائد سبق للشاعر أن نشرها في ديوانه (سماؤك قمحي) تحت عنوان آخر هو (قصائد قصيرة) (75)

وانسجماً مع نزعة الشاعر الذاتية والأسرية، كتب الشاعر قصيدتين يحاور فيها ولده (المعزز) أو (عزوز) بشفافية ورهافة وصدق، مذكراً إيانا بما فعله الشاعر عارف الساعدي وهو يخاطب ولده أيضاً. وهذه سمة إنسانية شائعة لدى الشاعر، يكفي أن نتذكر البياتي وقصائده إلى ولده علي ورشدي العامل في (حديقة علي) ولا يمكن أن ننسى الشاعر ناظم حكمت وهو يخاطب ولده محمد بقصائد مؤثرة.

يمكن القول إن عمر السراي في خواتيم أعماله الشعرية، وتحديداً في الباب الثالث من (الأعمال الشعرية) قد انعطف بوعي نحو كتابة قصيدة النثر، ربما على طريقتة الخاصة، التي سبق له وأن بشر بها في مقدمته لديوان (للدرس فقط)، وإن كانت لغته الشعرية تهبط أحياناً إلى مستوى لغة النثر الفني، كما أنه ظل أسير (أناه) الشعرية المهيمنة التي كانت تتحكم بكل التفاصيل الجزئية في قصائده، لكنني بصراحة أحببتُ بعض قصائد النثر القصيرة التي كتبها، فهي متمكنة وقريبة من الأنموذج الحدائي لقصيدة النثر، ومنها قصائد (ليس لي) (ص382) و(ليلة سعيدة) (ص384) و(وداع) (ص413).

ففي قصيدة (ليس لي) ثمة توتر شعري داخلي يقوم على بنية جملة شعرية واحدة تتناسل لتختتم بضربة تنهض على المفارقة:

"الأقلام القديمة التي فقدناها في الذاكرة

الزجاج الذي فقدنا شظاياها على شرفة قلب

الشجيرات التي ذبلت.." (76)

وبعد هذا التفرغ و(التكثير) المتناسل يقفل الشاعر قصيدته بضربة مفاجئة تصدم وعي

المتلقي، مفتوحة على نهاية مجهولة لقرار ما، سلمي بالتأكيد قد يقترن بالرحيل أو الموت:

"كل ما مرَّ لا يحتاجني أنا

لذلك قررت

أن... " (77)

وفي قصيدة ليلة سعيدة التي تقوم على تضاد، فهي ليست ليلة سعيدة بل ليلة حزينة
يعتصرها الألم، لأن الحبيبة سترحل:

"الكراسي

الزوايا

الأسرة

الوسائد

الستائر

لا مكان في بيتنا إلا ويشغله الألم." (78)

وتقوم قصيدة (وداع) على المفارقة الساخرة، إذ بينما يودع الجميع أيامهم الماضية، فإن
الشاعر أو ذاته الثانية يودع أيامه القادمة:

"الكلُّ كان يلوِّح

لحظة أثلج الوقت"

"كانوا يودعون

أيامهم الماضية

إلاك"

"وكنتَ تودع أيامك القادمة." (79)

في إحدى الندوات الثقافية ببغداد في محاضرة خاصة عن تجربة أحد الروائيين العراقيين،
سجلتُ على الروائي مأخذاً يتمثل في تضيق أفق تجربته الروائية على ما هو ذاتي، وشخصي
مقترن بتجربته المعاشة وحركته مكانياً وزمانياً، وعدم محاولته الانفتاح على ما هو ممكن
ومحتمل في تجارب الآخرين. وفوجئتُ بالشاعر عمر السراي وهو يعقب على وجهة نظري،
قائلاً إن الروائي يمتلك ما يكفي من خزين شخصي من تجربته الخاصة، وهو ليس بحاجة إلى
أن يغادرها. وأدرك الآن وأنا أختتم دراستي هذه عن الشاعر عمر السراي، بأنه إنما كان

بدفاعه ذاك إنما يدافع عن موقف شخصي ينطلقُ منه في التعامل مع العالم والأشياء انطلاقاً من حدود تجربته الشخصية، على غناها، لكنها تظل بحاجة إلى أن تطل على الفضاءات الأخرى. ويمكن أن نستدل على هذا الموقف من الإهداء الذي استهلَّ به (الأعمال الشعرية) والذي انطوى على لعبة لغوية اختزلها بكلمة واحدة هي (إلبـه) والتي تضمّر مفردتين: إليَّ وإليه، مقدماً الأولى الذاتية على الثانية المرتبطة بالآخر.

عمر السراي شاعر عاش مخاضات تحولات تراجيدية عنيفة ، شهدها المجتمع العراقي ، قبل التغيير وبعده وقاد فيها شعره داخل انفاق الموت ليكون شاهداً وصوتاً شجاعاً يصنع من الكلمة أفقاً للحياة والحب والجمال والأمل.

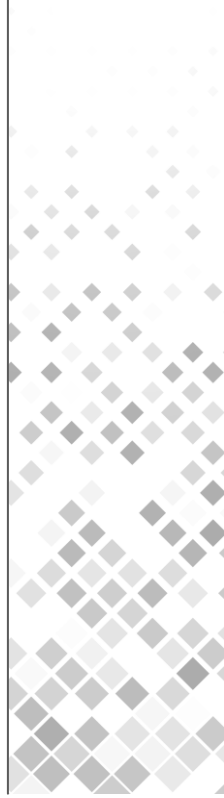
الهوامش:

1. السراي، عمر، "سماؤك قمحي"، اتحاد الأدباء العرب، سوريا، ط1، 2007، ص:5.
2. السراي، عمر، "ضفائر سلّم الأحران"، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين، ط1، 2005، ص:29.
3. المصدر السابق، ص:5.
4. المصدر السابق ، ص:13.
5. المصدر السابق ، ص:34.
6. المصدر السابق ، ص:36.
7. المصدر السابق ، ص:7-8.
8. المصدر السابق ، ص:10.
9. المصدر السابق ، ص:15.
10. ، المصدر السابق ص:17.
11. المصدر السابق ، ص:22.
12. المصدر السابق ، ص:23.
13. المصدر السابق ، ص:70.
14. المصدر السابق ، ص:80.
15. المصدر السابق ، ص:81.
16. المصدر السابق ، ص:87.
17. المصدر السابق ، ص:88.

18. السراي عمر، "سماؤك قمحي"، ص 64
19. المصدر السابق ، ص: 97
20. المصدر السابق ، ص: 100
21. المصدر السابق ، ص: 9
22. المصدر السابق ، ص: 11
23. المصدر السابق ، ص: 65
24. المصدر السابق ، ص: 69
25. المصدر السابق ، ص: 67
26. المصدر السابق ، ص: 38
27. المصدر السابق ، ص: 39
28. المصدر السابق ، ص: 83
29. المصدر السابق ، ص: 56
30. المصدر السابق ، ص: 58
31. المصدر السابق ، ص: 73
32. المصدر السابق ، ص: 75
33. السراي، عمر، "صفائر سلم الأحران"، ص 99
34. السراي، عمر، "سماؤك قمحي"، ص 88
35. المصدر السابق ، ص: 88-89
36. المصدر السابق ، ص: 91
37. المصدر السابق ، ص: 91
38. المصدر السابق ، ص: 92
39. المصدر السابق ، ص: 123
40. المصدر السابق ، ص: 112
41. المصدر السابق ، ص: 113
42. المصدر السابق ، ص: 114
43. السراي، عمر، "للدروس فقط"، الزاوية للتصميم والطباعة، ط1، بغداد، 2011، ص: ز
44. المصدر السابق ، ص: 1
45. المصدر السابق ، ص: 2

46. المصدر السابق ، ص:13
47. المصدر السابق ، ص:14
48. المصدر السابق ، ص:10
49. المصدر السابق ، ص:11
50. المصدر السابق ، ص:12
51. المصدر السابق ، ص:18
52. المصدر السابق ، ص:20
53. السراي، عمر "سماؤك قمحي"، ص:131
54. المصدر السابق ، ص:131
55. للدرس فقط، ص:54
56. المصدر السابق ، ص:54
57. المصدر السابق ، ص:55
58. المصدر السابق ، ص:55
59. المصدر السابق ، ص:45
60. المصدر السابق ، ص:47
61. المصدر السابق ، ص:47
62. المصدر السابق ، ص:62
63. المصدر السابق ، ص:61
64. السراي، عمر، وجهٌ إلى السماء نافذةٌ إلى الأرض، الأعمال الشعرية إلى 2016، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، الزاوية للتصميم والطباعة، ط1، بغداد، 2016، ص:286
65. المصدر السابق ، ص:286
66. المصدر السابق ، ص:288
67. المصدر السابق ، ص:354
68. المصدر السابق ، ص:402-403
69. المصدر السابق ، ص:401
70. المصدر السابق ، ص:304
71. المصدر السابق ، ص:305
72. المصدر السابق ، ص:365

73. المصدر السابق ، ص:332
74. المصدر السابق ، ص:332
75. سماؤك قمحي، ص:135
76. وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض، ص:382
77. المصدر السابق ، ص:383
78. المصدر السابق ، ص:384
79. المصدر السابق ، ص:413



**ثنائية الحضور / الغياب: مرثاة لأفول مدونة النخل
(طالب عبد العزيز)**

:



ديوان الشاعر طالب عبد العزيز "الخصيبي" الصادر
في بغداد عام 2013 . مرثاة حزينة لأفول عالم
الزراعة والفلاحة والنخل في منطقة ابي الخصيب
جنوب البصرة ، كناية رمزية عن المشهد العراقي
بشموله . ومثلما تفحص القاص البصري محمد خضير
عالم البستنة والفلاحة في " حدائق الوجوه " سردياً ،
يعمد طالب عبد العزيز إلى استكشاف عالم الفلاح
الخصيبي الأخضر الممتد إلى النخل شعرياً حيث تمتد
الطبيعة البكر الخضراء ، وهي تقاوم زحف قوى
التدمير الحضاري المتمثلة في حضارة الإسفلت
والموت البطئ والعطش والعقوق والعنف والحرب .

ولذا فالديوان يشهد صراعاً بين طرفي ثنائية الطبيعة /الثقافة ، التي بلورها (كلود ليفي
شترانس) ، حيث تتمثل (الطبيعة) في الحفاظ على ما هو بكر ونقي وتلقائي وبرى في
مقابل (الثقافة) التي تمثل عناصر الحضارة والتغيير ، وأحيانا التلوث بكل ما هو صناعي
ومدمر لمظاهر البراءة وال عفوية والطبيعة الخضراء.

الشاعر هنا ، يتقمص أحياناً ، قناع الفلاح الخصيبي وقد يفتح معه حواراً تفاعلياً حاراً من خلال مونولوجات أوخطابات في محاولة للعودة إلى براءة الطبيعة الأولى ليكشف كل مظاهر الجمال الطبيعي "الاحضر" حيث يؤثث الشاعر فضائه الشعري بمرئيات ومكونات بصرية ، وبتفاصيل لا يعرفها الا الفلاح الخصيبي ، عاشق النخيل ، في علاقته الحميمة بالأرض والنخيل والماء والخضرة . وهذه التفاصيل الدقيقة لا تخلو من نزعة شعرية رعوية Pastoral، لكنها رعوية من نوع آخر ، أنها ليست الرعوية الرومانسية التي تغرق في مباحج الطبيعة والماء والحقول الخضر ، كتلك التي كنا نجدها في الشعر الرعوي الذي أنتجته الرومانسية الانكليزية ، بل هي رعوية منكسرة وخائفة وترقب بخوف وعجز مظاهر الأفول والذبول والخراب والعقم والجفاف في كل مفاصل الطبيعة والحياة ، وهو ما يجعل من هذا الشعر مرثاة متأخرة ومؤلمة لهذه المظاهر الرعوية، التي تسير بسرعة نحو الاندثار والغياب والتلاشي . وهذا الشعر يومئ إلى نزعة حنين نوستالجية متأسية لعالم كان ، وهو ايضا يعبر عن احتجاج ضد العالم الجديد ، بأقدامه الإسمنتية والإسفلتية الثقيلة والمدمرة .

ومع ان الشاعر طالب عبد العزيز لم يشأ ان يضع تجنيساً لهذا المتن /النص ، على صفحة الغلاف الأولى ، وربما ترك ذلك للقارئ الفطن الذي يتقبل - من خلال ذلك - بالعقد القرائي بينه وبين هذا المتن النصي الضاح بالحياة والغياب معاً ، فهذا النص ينتمي بامتياز إلى قصيدة النثر العربية بمواصفاتها الخاصة ، فهي تميل إلى الهمس وخفوت النبرة أكثر من ميلها إلى الجهر والمنبرية والعلو، بلغة الشعرية ، لكنها قريبة من لغة الحياة اليومية ولا تحاول ان تتوسل بالانزياحات المختلفة وبما هو بلاغي واستعاري ومجازي دائما ، الا ما جاء عفواً . فمعظم القصائد يمكن ان تنتمي إلى ما نسميه بقصيدة الحياة اليومية ، ببساطتها وتلقائيتها وقدرتها على التقاط الدقائق اللامرئية في حياة الإنسان اليومية ، وتدل بصورة غير مباشرة على نبض الحياة والعصر والإنسان ، من خلال الإيحاء والإيماء والرمز وليس عن طريق التصريح أو التقرير أو القول .

قصيدة النثر في ديوان "الخصيبي" لا تسعى لان تتملق شروط شعرية قصيدة النثر التي وضعتها سوزان برنارد في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا" والتي بشر بها وطورها عدد من شعراء ومنظري العربية وفي مقدمتهم ادونيس وكمال أبو ديب وغيرهما .

انها قصائد تدخل حقول الشعرية المملغومة بعفوية ن ولكن بثقة ، فالعين الباصرة ، تغوص بمحساتها السرية داخل أدغال الواقع الكثيفة لتلتقط لقي الشعرية الخفية اللامرئية . لكن لغة الشاعر المهموسة ، الهادئة تسللت أيضا إلى خزين الذاكرة الفردية والجماعية معاً لتتجسد عبر بنيات نصية، فيها الكثير من الإيقاع الداخلي الهادئ والتشكل المدروس بمهارة .

يضم الديوان خمساً وعشرين قصيدة نثر ، يدور معظمها حول الثيمة المركزية لثنائية الطبيعة / الثقافة، والتي تنحو في النهاية إلى ان تكون مرثاةً لأفول مدونة عالم الخصب والنخل والماء والخضرة ، وهجاءً لعالم الجفاف والخواء واليباب . وتكاد هذه القصائد ان تكشف عن معجم شعري مشترك ومتقارب بدءاً من مفردات النخيل والماء والأرض والسواقي والشمس والأسماك وانتهاءً بالجدوع والرطب واسيجة القصب ودائرة الوحول والمطر والريح والبنفسج والصفصاف والفراشات والاشنات اليابسة والحلفاء فضلاً عن الرموز والأقنعة الكبيرة والأماكن التي اقترنت بـ "كتاب النخل" هذا ، مثل الفلاح الخصيبي عبد العزيز، وعلي بن محمد ، والسراجي وجيكور ونهر الخوز والمناوي وام النعاج وسكة العون والزبيريات وباب سليمان وجسر حمدان وغيرها، والتي تشيع فضاءً رعويًا ومائياً اخضر ، ينتصر في النهاية - شعرياً وسردياً - على الجفاف واليباب والخراب السياسي ، الذي أشره الشاعر في القصيدة الاستهلاكية التي فضح فيها مسؤولية الطاغية والاستبداد في إبادة ملايين النخيل في الجانب المقابل للقصر الرئاسي في البصرة، لكي لا تشكل تهديداً لسلطانه ، عندما - اطل الطاغية من قصره الرئاسي قبل عشرين عاما وأمر بازالة غابات النخيل في الجانب الآخر بكاملها مستبدلاً إياها بأرض بلقع :

"في القصر الذي شيده الرئيس

على النهر المنسرح جنوباً ...

حيث لم يعد الخشب سفناً للصيد ،
ولم تعد الرياح أشرعة تتمزق أعالي البحار .
على الصخرة الرعناء هذه ،
حيث اطل من شرفته قبالة المرسى
قبل عشرين عاماً ونيف ،
حين مد يده تجاه الشرق
ليشير إلى ما وراء النخل،
ولتصبح المدينة بلقماً فيما بعد . " (ص 5)

وهكذا فعملية الخراب هذه تمتلك أيضاً بعدها السياسي المرتبط بسياسة الاستبداد وإهمال العمران ، واشعال الحروب المجنونة ، والتي يعبر عنها الشاعر بطريقة سردية واضحة من خلال مشهد متحرك ، ينطلق من القصر الرئاسي، المشيد في الجانب القريب من شط العرب ، رمز (الثقافة) والسلطة والاستبداد ، ويتجه نحو الضفة الشرقية من النهر حيث غابات النخيل ورائحة الطلع والنعناع ، رمز الطبيعة بمكوناتها البريئة المرتبطة بالخصوبة والميلاد والحياة ، التي يحيلها الحاكم المستبد إلى "بلقع" أجرد يختزن الموت واليباب والزوال .

وضمن ثنائية الحضور والغياب ، نرى الشاعر يستعيد (الحضور) من خلال استذكار ما أصبح (غياباً) : ففي قصيدة (الخصيبي) التي يحمل الديوان اسمها تختفي كل الاشياء الاثيرة ، وتتحول اداة النفي "ليس" إلى لازمة لغياب المرئيات والتكوينات :

"ليس وهناً أبداً ، وليس شعوباً

ليس دواراً أن تتلفت ،

فلا ترى الجسر أو النخلة ،

مائلة الظل ، أو الجدار

الذي كنت تنغرس

تحتته باكراً كل صباح . " (ص 25)

ويوجه الشاعر خطاباً تعاطفياً مع الفلاح الخصيبي الذي اضطر إلى هجر أرضه وجرار الماء واليقطين وغابة الجنار وهو يمكن ان يكون مونولوجاً داخلياً أيضاً يخاطب فيه الفلاح نفسه :

"ياأخر الخصيبيين على الأنهار ،

ياانت ، إلى أين ؟

قل لي إلى أين ؟ إلى أين ؟

تطوي بعصاك العوسج خرائط هذا الليل . " (ص 27)

ويذكرنا هذا التساؤل بقصة للروائي إبراهيم الكوني يسأل فيها البدوي الذي دخل المدينة مندهشاً وضائعاً " إلى أين انت ذاهب ايها البدوي؟ " ويحث الشاعر آخر الخصيبيين ان لا يهجر كتاب النخل فيبيعه النحاسون متجاهلين حشد الحكايات التي لن يرثها احد :
" من سيرث عنك

كل هذا الحشد من الحكايات ، من ترى ؟ . " (ص 30).

ويظل الغياب هو الذي يومئ للحضور . ففي قصيدة "حكاية في التراب" تتحول "قبل
"التي تشير إلى ماض ، إلى لازمة تتكرر مراراً في نسق واضح من انساق التوازي الدلالي :

"قبل ان تسوّى الطريق بالحجارة والرمل الصلد

ولما ينحني الحديد أضلعاً على الجسور

قبل الإسفلت والقطران والزيت

كان التراب دليلاً على الأسماء ،

أسماء رواة النخل

من الصاحب علي بن محمد

حتى الفلاح عبد العزيز . " (ص 79)

تظل الذاكرة في هذه القصيدة ، وفي الكثير من قصائد الديوان هي التي تستحضر المغيب وتجعله حاضراً :

"عبر الطريق الترابية تلك ،

أستعيد حكايات الذين ساروا على الريح

استعيد أسماء الانهار التي غمرها المد

وتلك التي نأت في السباح ،

قصص الذين سقطوا مثلما الشماريخ. " (ص 10)

ويتحول السرد الاستذكارى ، عبر نداء المخاطب إلى الفعل الماضي (كنت) الذي

يتحول إلى لازمة اخرى للغياب :

"كنت التقط التمر معك،

ومعك حملت العذوق والحشف وأعناق اليقطين

.....

كنت وحدك

ولما كان النهار ينتصف على جذعك التوت

كنت تمرر أصابعك على خصورهن جميعاً" . (ص 16)

والشاعر في قصيدة "حين تنحني السماء زرقة" يحنو على كل مظاهر الطبيعة العفوية ،

ويرفض أن تدمر أو تشوه . انه ينتصر لعذرية الطبيعة وفوضويتها المحببة ضد تدخل الإنسان:

"كيفما تشاء ، سأدعها تنمو نوى العذوق الصفر هذه

لا أريدها ان تبيس وتموت هذه الطحالب الفقيرة

هذه الاشنات البائسة إلى تبدو خائفة

لن اقطع عنها الماء

سأدع الضفادع تنط على أديمها الرخو . " (ص 19)

ولكي يوقف الشاعر خراب الطبيعة وتدميرها ويرفع كفه احتجاجاً وهو يحشد سيلاً من أدوات النفي والنهي حيث يكرر (لا) و (لن) العديد من المرات في قصيدته هذه:

"لا أريدها ان تتييس وتموت "

"لا أريد ان يردمها احد "

"لا أريدها ان تحط على اليابسة "

"لا تطلقوا عليها النار "

ومن الواضح ان هذه (اللاءات) الناهية، هي صرخة احتجاج أخيرة يطلقها الشاعر دفاعاً عن الطبيعة وكأنه يمارس لونا من التعاويذ السحرية أو "الحلول" الصوفي بهذه الطبيعة التي تمثل وجوده أيضاً . وهذه (اللاءات) تشكل نسقاً تكرارياً من انساق بنية التوازي النحوي تقترن أحيانا بالفعل "أريد" مما يضفي سمة إيقاعية ودلالية على جو القصيدة. ومثلما كانت (اللاءات) عالية ، كذلك تكون (لن) المقترنة غالباً بفعل يشير إلى قطع عهد بأن لا يفعل شيئاً من ذلك :

"لن اقطع عنها الماء "

"لن احرق الجريد اليابس كي تهرب "

"ولن أسد جحورها بالماء . " (ص 21)

ومع ان ضمير المتكلم الشعري (أنا) هو المهيمن على فضاء قصائد الديوان ، والذي هو في الغالب صوت القناع الشعري، الا ان الديوان يحفل أيضاً بتعدد الأصوات الشعرية. فهناك قصائد تعتمد الغيبة من خلال توظيف ضمير الغائب ، وهناك قصائد تعتمد على بنية المشهد الشعري ، فضلا عن اعتماد كبير على السرد ، ومنه بعض مظاهر السرد التاريخي التوثيقي التي نجدها في كتب التاريخ التقليدية ، كما هو الحال مثلا في قصيدة "جسر السراجي الخشب" :

"يقول البازي رحمه الله

في سنة 1898 ساهم الملاكون بتشييده

مع البلدية وبيت المال. " (ص 59)

ويعتمد الشاعر أحيانا مرويات الطبري وغيره من المؤرخين ، وهي تقنية سبق وان اعتمدها كثيراً شاعر البصرة أيضاً كاظم الحجاج في العديد من قصائده . وفي قصيدة "ضريح على النهر" للشاعر طالب عبد العزيز نجد مزاجاً بين السرد التاريخي وقصيدة القناع لامرأة عاشقة

"في السيليات ...

أو فم الدير ، كما عند الأمام الوتري
أو دير جبيل ، بحسب ما يوردها الطبري
حيث يرقد السيد رجب بن شمس بن محمد ،
سبط أسباط الرفاعية . " (ص 53)

وإذا ما كان قناع الأنتى قصيراً ، ويقتصر على ضربة سريعة في هذه القصيدة ، فهو يأخذ مداه الكامل في قصيدة "باب الندم" حيث يتقمص الشاعر قناع امرأة مبتهلة في احد المراقد المقدسة ، وهي كما تبدو قد جاءت من باب المراد "وأرادت ان تدخل" باب الندم "وهي مفعمة بالحياة والشهوة معاً، وهي تشعر بالخسارة، وبان كل الأبواب قد أغلقت بوجهها :

"قلت : ترفق يا هذا فانا امرأة، كسر الجند محمل زينتني

واصطفى الباب ورائي . " (ص 95)

ويلجا الشاعر إلى لون من "العدول" النحوي أو "الالتفات" في توظيف الضمائر الشعرية من حالة ضمير المتكلم (أنا) إلى حالة الغيبوبة المؤنثة (هي) في لعبة شعرية مثيرة ، لا تخلو من التكرار المختلف سرديا :

"وأنا امرأة خانني فرحي ،

وكسر الجند محمل زينتها

واصطفى الباب ورائي . " (ص 99)

حيث استبدل الشاعر كلمة "زيتها" بـ "زيتي".

وتكتمل دورة قصائد ديوان "الخصيبي" للشاعر طالب عبد العزيز ضمن فضاء من التأسي والتفجع لحركة الزمن القاسية التي راحت تترك ندوباً عميقة على براءة الأشياء . فحتى القصائد القليلة التي ضمها الديوان والتي تدور خارج الثيمة المركزية للديوان والتي كرس لتع حسية وجسدية تراها تنكسر فجأة عندما يطل صوت الفلاح الخصيبي الذي لا يمكن ان ينسى خسائره ، كما هو الحال في قصائد التذکر والنسيان "التي تستلهم أجواء ماليزيا ، حيث يقفز نداء الخصيبي أمامه نابعاً من الداخل :

"أيها الخصيبي :

وأنت آخذ طريقك إلى البيت تذكر "

"كن التذکر وكن النسيان. "

يظل الخصيبي ساكناً داخل جلده يذكره بلعبة ثنائية التذکر والنسيان :

"كانت الريح باردة في الأعالي ،

وحدك ، ثملاً وحزيناً ، تقنفي ألان

وجه القمر الشرقي ، في الليلة الثلاثين

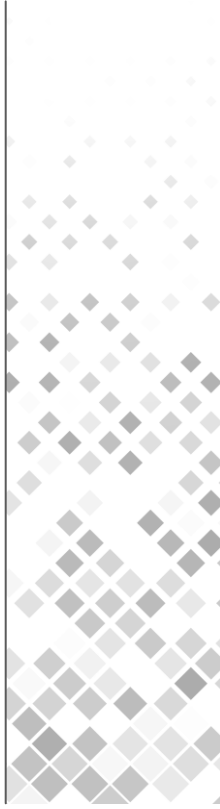
من ضياحك في غابة المطر وحدك تنسى .. ووحدهك تتذكر

أو تكاد ان السفن التي تغيب في البحار وخلف الغيم ، لن تقول وداعاً ،

هي التذکر ،

وأنت النسيان . " (ص 70)

الشاعر طالب عبد العزيز في ديوانه هذا ينجح في ان يقدم لنا مراثاة حزينة ومؤلمة لأفول مدونة عالم الفلاح الخصيبي وانسحابه أمام زحف مظاهر (الثقافة) والحضارة وأمام سلطة الاستبداد ، ويمكن لنا أيضاً ان نعد أفول هذا العالم الخصيبي كناية أوسع عن تاكل الكثير من مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية في العراق .



الكتابة الشعرية بالفرشاة
(جواد الحطاب)



جواد الحطاب ، ربما مثل الشاعر عدنان الصائغ وعدد
آخر قليل من الشعراء ، يقف في التخوم الحرجة بين
جيلين : جيل السبعينات وجيل الثمانينات . ولذا فهو
دائما عصي على التجييل . في تقديري انه لا هذا ولا
ذاك .

فلا يمكن لنا أن نكتشف ان لديه ذلك الاهتمام شبه الكلي ببناء القصيدة اليومية بكل
تفاصيلها وحركاتها وأشياؤها العينية ، المرئية والمسموعة التي عرفت عن شعراء السبعينات،
الذين حاولوا ان يوقفوا الاندفاع السريع لجيل الستينات في التجريب الشكلي ، وفي
الانغماس في منظور شبه سوربالي للواقع اليومي ، والعودة جزئيا إلى جذور الحدائث الشعرية
التي أسس لها جيل الرواد في العراق على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد
الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومحمود البريكان، من خلال توليفة سحرية متميزة لإنتاج
رؤيا شعرية خاصة بهذا الجيل . وهو أيضا لا يمكن ان ينتمي بشكل كامل إلى الكماشة
التي وحد فيها الشاعر الثمانييني نفسه بين سندان الحروب المجانية المجنونة التي شنها النظام
الدكتاتوري ومطرقة الاملاءات السياسية والإيديولوجية والبوليسية التي كان يفرضها جهاز

القمع الدموي على الشاعر الثمانيي وعلى حرية التعبير بشكل خاص من خلال استدراجه تدريجياً عبر سياسة الجزرة والعصا للتحويل إلى احد كتاب السلطان ، فكان موقف هذا الشاعر صعباً وتراجيدياً ، لان الإذعان لتلك الاملاءات يعني ببساطة فقدانه براءته وإنسانيته وتحوله إلى أحد أبواق السلطان وطباليه الكثيرين ، كما ان الرفض كان يقوده إلى طرق مجهولة ومظلمة ولذا وجدناه يراوغ ويلجأ إلى الرمز والتعمية والاستنجاد بقصيدة النثر أحياناً تخلصاً من المباشرة واشتراطات المديح السلطاني الزائف، وأحياناً من خلال تقديم تنازلات لارضاء النظام الدكتاتوري ، بحثاً عن طريق وسط يجنبه الخيارين الصعبين، ولذا كان يجد نفسه مضطراً ان يضع قدماً في الجنة وأخرى في النار، أو ان يبحث عن طريق أمنة للهرب بجلده من محرقة الوطن والمهجرة إلى المنافي الثلجية البعيدة .

جواد الخطاب حاول أن ينفذ بجلده من أسر الجليلين وراهن على إمكانية أن يظل محتفظاً بصوت خاص بين زحمة الأصوات المتداخلة ، وبالطبع من خلال المراوغة أولاً وتقديم بعض التنازلات الرؤيوية والفنية والأيدولوجية ،التي تجعله بعيداً عن نقمة زبانية السلطان وعسسه. فمنذ ديوانه المبكر الأول " سلاماً أيها الفقراء " المطبوع عام 1987 نجد هذا الانتماء إلى الإنسان المستلب وميلاً لإعلاء قيم الحرية والحياة والحب في مواجهة القبح والاستكانة والنفاق الاجتماعي والسياسي . إلا ان قصيدة الشاعر جواد الخطاب لم تنضج فنياً ورؤيويماً إلا مع صدور مجموعتيه " يوم لإيواء الوقت " الصادرة عام 1993 و"شتاء عاطل" الصادرة عام 1997، وحققت حضورها المتميز عبر مجموعتيه الأخيرتين "أكليل موسيقا على حثة بيانو" الصادرة عام 2009 و " بروفايل للريح... رسم جانبي للمطر - تنويعات على نصب الحرية " الصادر عام 1992، ويخيل لي ان فترة الثمانيات كانت قد استهلكت الشاعر إعلامياً ونقائياً وأحياناً مدهناً لسياسة السلطان فضلاً عن تمضيته سنوات صعبة من حياته مجنداً في جبهات القتال .

منذ" يوم لإيواء الوقت " و"شتاء عاطل" راحت تنضح ابرز خصوصيات التعبير الشعري عند الشاعر وفي مقدمتها الميل لكتابة القصيدة القصيرة وتجنب الإطالة والتكرار والاجترار

من خلال ضربات سريعة ومشاهد قد تكون متباعدة ومجزأة يفرشها على فضاء الصفحة مثلما يفرش رسام ماكر كائناته وألوانه على سطح القماشة البيضاء ، حيث يحقق الشاعر شعرية خاصة لظاهرة " التجاور " بوصفها تجميعاً لمشاهد وصور ومرئيات متباعدة بطريقة فسيفسائية، لكنها تلتقي عبر بؤرة رؤيوية مركزية يساهم القارئ في إنتاج دلالتها ومعناها .
الملمح الثاني الأهم في الرؤية الشعرية لدى الشاعر هي رؤيا نرسیسية او نرجسية يشعر فيها ان كل الأشياء يجب ان تكون طوع يديه و وان كان يرتدي قميص الصعلوك . في قصيدة " زهرة نرسیس " يقول وكأنه يحاكي جلعامش ونرسیس معا :

"لي كل النساء ، فقط

وللآخرين

الذي

قد تبقى

من الكائنات " (ص 46 - شتاء عاطل)

وفي قصيدة " الصعلوك " : إلى جواد الخطاب نفسه " التي يتحول فيها الصعلوك إلى ملك يرفض ان يزاحمه احد في مملكته الخاصة ، فضاء الشارع :

" أعتذر ...

إن الشارع لا يتسع للجميع

وعلي أن أنام

مثل ملك .. " (ص 51) - شتاء عاطل .

وربما قادت شخصية الصعلوك والشاعر إلى لون من المكابرة ، فها هو يخاطب رعاياه وبصوت عالٍ ، رافضاً لغة الهمس التي تهيمن على القصيدة الحديثة ، حتى ليبدو لي صوته مزيجاً من نزعة تمردية رافضة كالتى عند الشاعر أمل دنقل وصوت ممتلئ بنشوة الحياة

والتطلع والرؤيا مثل الشاعر يوسف الصائغ ، وبشكل خاص في توظيف ضمير المتكلم –
إحدى العلامات المائزة للموقف النرجسي في الشعر :

" يا أجدادي المنحدرين من صليبي ،

يا ثمرة النسل الداكنة

لا تستنشقوا العصفير في النزهة المدللة ،

ولا تستعملوا الشيخوخة دائماً ،

فالوقت حصي ،

وأنا طباخ الأيام النيئة . " – (ص 26 – شتاء عاطل)

ويرتبط موقف الشاعر النرجسي هنا بنبرة تهكمية ساخرة ، تتحول أحياناً، إلى قهقهات
عالية في لون من الكوميديا السوداء ، وهذا الحس يتسرب ما بين الكلمات والسطور ليمنح
الشاعر الإحساس بالتححرر من وطأة الكابوس الذي يواجهه تماماً، مثلما فعل أميل حبيبي في
" المتشائل " ، ومثلما يفعل أيضاً كتاب " الواقعية السحرية " والغرائبية في التعامل مع
مظاهر اللامعقول في تضاريس الواقع :

" هذه الأرض | سعر السنتموت الواحد منها | خمسون شرطياً .

ماذا نفع | نحتاج إلى موقمتين | لندفن أصواتنا .

هل يمكن | تقسيط | الشرطة | للوطن | القادم . " (ص 48 – شتاء عاطل) وربما تظل
لعبة جواد الخطاب الشعرية المفضلة ، تتمثل في اللعب بمقدرات اللغة الشعرية، من خلال
اتقان لعبة الانزياح البلاغي والأسلوبي والنحوي، حيث يجمع المتباعدات تحت سماء واحدة
في استعارة أو مشهد افتراضي ، يكاد ان يكون سورالياً :

" مثل ملك

علي إن أتسوق عشرة كيلوات من الضحك

واقدد ابتسامة كبيرة

أقضمها ببطء ،

فالمدينة ستمر بين صفين من الأيام المنافقة ،

وورائها ..

نهر يغسل أثار أقدامها ،

من بقايا الأشجار . " (ص 48 - شتاء عاطل)

يحفل شعر جواد الخطاب بخصائص أسلوبية تميزه عن غيره ، سواء فيما كتب من شعر التفعيلة أو قصيدة النثر ، ومنها إثارة الأسئلة بمشاكسة لا تخلو أحيانا من الاستفزاز والوقاحة . .

وقد تتحول بعض القصائد إلى سلسلة لا تنتهي من الأسئلة المفتوحة التي تذكرنا بيوسف الصائغ و التي يتعين عليها ان تؤرق المتلقي ، كما هو الحال في قصيدة " شتاء عاطل " :

" بماذا

يفكر الهاتف

حين لا يرن ؟

في الصيف

تلك القنابل

كم وساماً يملك الجنرال. " (ص 17) "شتاء عاطل "

وتنضح اللعبة السردية لدى الشاعر بشكل متميز في ديوانيه الأخيرين " أكليل موسيقى على جثة بيانو " و " بروفايل للريح "، حيث نجد، من خلال الابحار في تخوم أجناس أدبية وفنية أجرى، التوظيف الجريء لمقومات شعرية شاملة تسهم في تأنيث الفضاء الشعري لقصائد الشاعر الجديدة.



**عندما يحمل الشاعر وشم المكان
(باسم فرات)**



تجربة الشاعر باسم فرات ليست استثناءً أو نبأً
شيطانياً في فضاء التجربة الشعرية الحدائية في
العراق بشكل عام وتجربة شعراء المنفى بشكل
أخص. إنها ولدت داخل هذا الرحم المتفجر والخصب
والولود للشعرية العراقية، حيث التوهج الدائم
للتجربة الإبداعية والإنسانية والفردية ورغبتها في
كسر حواجز المألوف والتكرار والاجترار والصمت لتجاوز
الذات والآخر.

وإذا ما أتحت لباسم فرات هذه الكرنفالات الورقية الباذخة التي بوأته مكانة خاصة -
وأنا أباركها بكل تأكيد - في عالم الشعر العراقي (أشير تحديداً إلى مجموعتين نقديتين هما:
"باسم فرات: في المرايا" لوديع شامخ، و"منذنة الشعر" لزهير الجبوري)، بفضل جهود
أصدقائه ومحبيه - فإن العشرات من الشعراء العراقيين من شعراء الستينات والسبعينات
والثمانينات والتسعينات في الداخل والخارج كان يمكن لهم أن يتوجوا على عروش شعرية
سامقة ونظيفة يستحقونها بجدارة وحق أيضاً، من خلال هذه الكرنفالات الورقية دون أن
أتقصد هنا الانتقاص من تجربة باسم فرات المتميزة، لكنني لا يمكن أن لا أتباهى أيضاً
بفنارات شعرية عراقية لم تتح لها مثل هذه الفرصة من قبل.

باسم فرات، شأنه شأن العشرات من الشعراء العراقيين، ينظر إلى العالم بعينين مليعتين بالدموع والتفجع والأين، لكنهما في الوقت ذاته تحتفظان بذلك الأمل البعيد الذي لا يخبو والذي يجعلهما قادرتين على اقتناص أدق التفاصيل في المشهد البصري والحسي الخارجي، وإن تدججهما ببصيرة داخلية متوقدة من خلال تقاطع (ذات/ موضوع) لاستنبات خطاب شعري حدائثي يتخذ له من قصيدة النثر أداة له، خطاب شعري هجر كل مستويات الغنائية والرومانسية والتطريب والسنتمنتالية العاطفية المتطرفة أو حتى مظاهر الحنين الطفولي النوستالجي التي يتكئ عليها العديد من شعراء الحدائث الشعرية- وبشكل خاص في المنفى- لاستدراخ خزنها الطفولي والمكاني والزماني تعويضاً عن غياب التماس مع تراجيديا الحاضر داخل الوطن.

قصيدة باسم فرات مشروع لبناء قصيدة تبدأ من تراكم الخبرات الحسية التي تقدمها الحواس: البصر واللمس والسمع وحتى الشم وتحريكها ضمن سينوغرافيا مدروسة مؤثثة جيداً من خلال هروب من الذات (ربما نتذكر هنا مقولة ت. س. إليوت في أن الشعر هروب من الذات وليس تعبيراً عنها) لتشكيل مشهد شعري قد يبدو للوهلة الأولى ساكناً أو ميتاً، لكنه في الجوهر يضحج من الداخل بسلسلة من الدوال المنفتحة والعلامات السيميائية التي تضئ المشهد كامله بغتة من خلال بصيرة إنسانية وامضة قادرة على استشفاف المجهول والمغلق والمسكوت عنه والصامت.

لقد احتفى باسم فرات في مسيرته الشعرية بأوجه الحياة المختلفة التي عاشها وتركت في روحه ولغته وبصيرته عشرات الندوب والتمزقات، وبشكل خاص تلك التي تتصل بمعاناة الإنسان العراقي في ظروف تفتقد إلى الحرية والاستقرار وموشومة دائماً بالحروب والعنف والاستبداد، لكني كما لاحظت في هذه الورقة، أوشر مقدرته الاستثنائية للاحتفاء بالمدن والأماكن التي يمرّ بها وبشكل خاص تلك التي تفضح بربرية الإنسان مثل هيروشيما.

باسم فرات ليس مجرد رحالة جواب، يكتب أدباً للرحلات والوقائع والأمكنة التي يمرّ بها أو تمرّ به، لكنه يحيل هذه الأماكن إلى بنيات نصية وتعبيرية وحتى سيكولوجية

ووجدانية، تتماهى إلى حدّ كبير مع خزين التجربة الذاتية والزمكانية التي شكلت وعيه الشعري وتجربته الحياتية والشعرية. فالمدن كما يعترف الشاعر مراراً تترك وشماً عميقاً في ذاته:

"هي مدنٌ

تعبرنا ونعبرها

لتتركَ وشمها فينا

وشمًا تباركه آلهة الشنتو."

إنه ربما يبحث داخل هذه المدن عن ذاته الضائعة أو عن الأماكن التي افتقدتها منذ طفولته، وعن كل خزين ذاكرته وتجاربه ومعاناته مثلما استدعى نصباً لفرسٍ مجنح، صورة فرسٍ تراثي آخر هو "البراق":

"أمام قلعة هيروشيما

وحيداً يقف البراق

دون نبيّ يمتطيه."

في هذه المدن يتحول الشاعر إلى "بصاص" وليس إلى مجرد سائح عابر، بصّاص يحاول أن يكتشف الأعماق السرية للأماكن والأشياء والمرئيات وأن يغور في التفاصيل ويندمج في البشر الذين يحيطون به على اختلاف أجناسهم ليتحول إلى واحد منهم:

"ها أنذا.. قدمٌ في ميكون وأخرى في الأمل

أتأملُ قواربَ صيادين

يدلني صمتهم على مَراسٍ نخرها الأبد."

الشاعر هنا يتماهى مع الآخرين، كما يتماهون معه، ويصبح واحداً منهم من خلال استبطانه للتجربة الزمانية والمكانية والإنسانية:

"أحتمي بالمطر من البلل
وبالنناداة من ضجيج الهدوء
أنصت للقلوب وهي تتغامز:

انظروا للغريب لقد صار واحداً منا."

لكن هذا "الوطن الجديد" لا يمكن له أن يمحو من ذاكرته صورة وطنه الحقيقي،
لأنه في الحقيقة ينبش بين صور الحاضر نثار صور الماضي المدرسة التي مزقتها الحروب
والوحشية والمنافي:

"ويجهش بالبكاء

حين تقبض عليه وحدته متلبساً بالحنين."

وغالباً ما يشكل باسم فرات عالمه سردياً أو حكائياً من لينات ووقائع وحركات
بصرية سينمائية، قد تبدو محايدة، ولكنها من خلال بنية المجاورة تُضئ دلالياً، كما
نجد ذلك في "الساموراي" التي تبدأ من ذروة حضور احتفالية سامقة لتنهبط تراجيدياً
إلى قاع النسيان والنفي والغياب:

"يعتمر خوذته

يمتشق سيفه

الذي يكاد ينافسه

على قوامه

يتمنطق بالفولاذ."

لكن هذا الساموراي يتحول من خلال حركة السرد النهائية، وبعد أن ينجز
وظائفه الحضورية، والسياحية إلى مجرد إكسسوار زائد يودع في عالم النفي والغياب
والصمت:

"وفي المساء
عندما تنفضُ العوائلُ
إلى مهاجعِها
يُجرِّدُ من أبهته
ويركن
في زاوية شبه مظلمة
في متحفٍ ما ،
بانتظار
مهرجانٍ
جديدٍ."

وتكشف اللوحات الشعرية المتنامية في قصيدة "مدرسة تشاو فوني يات" عن
العناية السردية ببناء مشهد شعري متحرك كما هو الحال في الحركة الأولى من هذه
القصيدة:

"بقع الدماء جفَّت منذ سنين
وما زال صراخ الضحايا يملأ الحجرات
وعلى جوانبها القيود الصدئة
اخضرت الحرية."

التقيض الدموي الظلامي يخلق نقيضه المضي الحيّ المفضي إلى الحرية، وتولد الحركة
الثانية صورة سردية مستقلة من الماضي تقف خلفية للصورة الأولى، ربما بشكل
تفسيري:

"التلاميذ اقتيدوا بعيداً عن الدرس

والمعلمون إلى مقبرة جماعية.

رماد الكتب

يشير لماضٍ ليس بالبعيد."

في الحركة الثالثة والأخيرة تغلق الشبكة الدلالية بهدوء على وعيٍ بحجم المأساة

الإنسانية الكبرى:

"الأسرة اليتيمة لا تكفُّ عن البوح

كذلك الحيطان والشبابيك المحجبة

بينما سبورة الصفِّ

أسمالُ شبكةٍ منسية."

وهكذا دونما استدرارٍ عاطفي ستمنتالي أو مرثٍ تقليدية يضع الشاعر أيقوناته

الشعرية الصامته لتتلق وتفضح وتعري.

باسم فرات في كل ما دونَ شعرياً، وفي سياحته بين المدن والأماكن، والتجارب

التي نبح - في واحدٍ من المنافي العراقية القصية- أن يحفر له اسمًا بارزاً في التراجيديا

العراقية وفي سِفْرِ الشعرية العراقية الحداثية.

فاضل ثامر سيرة شخصية وعلمية

محل وتاريخ الميلاد: بغداد، 1938/7/1

المهنة: ناقد ومترجم

المنصب السابق: رئيس الأتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

العنوان: العراق - بغداد

موبايل: 07901481336

البريد الإلكتروني: fadhilthamir@yahoo.com

التحصيل العلمي: بكالوريوس لغة إنجليزية جامعة بغداد 1961، دبلوم الدراسات العليا في اللغة الإنكليزية من ليبيا 2001 وأعد أطروحة ماجستير في اللغة الإنكليزية تحت عنوان: ((مقاربة لسانية لتدريس السرد في السياق ما بعد الكولونيالي)) لكن لم تسنح له الفرصة المناسبة لمناقشتها.

النشاط الثقافي:

- أولى المقالات المنشورة كانت عام 1965 في مجلة الآداب البيروتية وبعدها في مجلة الكلمة العراقية وواصل النشر في عديد الصحف العراقية والعربية .
- أصبح عضواً في الهيئة الإدارية للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في السبعينات وعضواً في هيئة تحرير مجلة "الأديب المعاصر" التي يصدرها الاتحاد منذ بداية صدورها عام 1971.

المؤلفات:

- 1- "قصص عراقية معاصرة" بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير، بغداد. 1971
- 2- "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"، بغداد 1975 .
- 3- "مدارات نقدية": في "إشكالية الحداثة والنقد والإبداع"، بغداد 1987.

- 4- "الصوت الآخر": "الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى"، بغداد 1992.
- 5- "اللغة الثانية": فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث"، المركز الثقافى العربى، بيروت 1994 .
- 6- رواية مترجمة بعنوان "الحديقة" للكاتبة الروائية الفرنسية ماركريت دورا، دار الشؤون الثقافية فى وزارة الإعلام عام 1986 ببغداد.
- 7- "المقموع والمسكوت عنه فى السرد العربى"، عن دار المدى فى دمشق، 2003 .
- 8- شعر الحداثة من بنية التماسك الى فضاء التشظى دار المدى دمشق 2012 .
- 9- إشكالية العلاقة بين الثقافى والسياسى، دار اراس، العراق، اربيل، 2012 .
- 10- الوحدات السردية للخطاب، دراسات مترجمة، دار اراس، العراق، اربيل، 2012 .
- 11- "المبنى الميتاسردى فى الرواية العربية"، منشورات دار المدى للثقافة، بيروت، 2013.
- 12- " من سجن النص الى فضاء التأويل: مقاربات فى النقد المسرحى والتشكيلى"، منشورات الروسم، بغداد، 2016.
- 13- " التاريخى والسردى فى الرواية العربية"، منشورات ابن النديم للنشر والتوزيع/ الجزائر ودار الروافد الثقافية - ناشرون، بيروت، 2017.

الناقد فاضل ثامر ناشطاً ثقافياً

قام الناقد فاضل ثامر منذ انتخابه رئيساً للاتحاد العام للادباء والكتاب فى العراق عام 2004 بقيادة نشاط الادباء والكتاب العراقيين للدفاع عن حقوقهم المشروعة وللارتقاء بمستوى الفعل الثقافى والتاكيد على استقلالية القرار الثقافى عن التأثيرات السياسية. ورأس وفد اتحاد الادباء فى العراق الى اجتماعات المكتب الدائم لاتحاد الادباء والكتاب العرب فى الجزائر 2011 والقاهرة 2012 واصبح عضواً فى المكتب الدائم للاتحاد. وقد عمل فى مجال الدفاع عن الحريات المدنية العامة وحقوق الانسان لتجذير الممارسة الديمقراطية، والوقوف ضد مظاهر العنف والقمع ومصادرة حرية التعبير، وناضل من اجل انهاء كل مظهر من مظاهر الاحتلال وترسيخ سيادة الوطنيه. كما وقف ضد استنزاف النزعات الطائفية ودعا الى دور اكبر للمثقفين العراقيين فى صناعة القرارات السياسية والاجتماعية والثقافية ورفض محاولات رجل السياسة لتهميش مكانة المثقفين فى المجتمع العراقي. واختير من قبل اكثر من منظمة ثقافية ومدنية بوصفه ابرز شخصية ثقافية عراقية فى عام 2011.

(أقوال عن فاضل ثامر)

"تختزل سيرة فاضل ثامر النقدية سيرة النقد العراقي المعاصر، ويمثل لنا، نحن الجيل التالي له، صورة مصغرة لحركة هذا النقد في الفترة الممتدة منذ الستينات حتى الآن، بكل ما له وعليه. ففاضل يقف في مقدمة النقاد الستينيين الذين حاولوا إن يؤصلوا نقداً عراقياً.

سعيد الغامبي

في "مئة عام من الفكر النقدي"

(لا يمكن ان نتصور النقد من دون فاضل ثامر، فهو من ابرز اعمدة النقد الادبي الحديث في الستينات وهو علم من اعلام النقد الاجتماعي، فهو يمتلك مجسات لتناول الموضوعات الاكثر حداثة في النقد العالمي ويكتب وكأنه معلم ييسر هذه النظريات للقراء، لكي يستطيعوا تفهمها. يتميز فاضل بالوساطة في حياته ونقده، فاضل هو العمود الرئيس الادبي في العراق وهو واحد من النقاد العرب المرموقين).

د. شجاع العاني

جريدة المدى في 2012/6/8

(انه القامة الشاخنة، هو نصف قرن من التألق والابداع والانسانية، دقة لاتستطيع تصورها لحظة الكتابة هذه، انه انسان متميز سلوكاً وعلماً ولطيف المعشر من الاشخاص الذين يشيعون في النفس راحة وقبولاً فقد تتلمذت على كتابه للنقد معالم جديدة في ادبنا المعاصر، تتلمذت عليه اسلوباً وتعاملاً مع النص في النظرة والتحليل. له حصلتان عرفتهما منذ زمن، هما اولاً اسلوبه المتفرد السهل الممتنع الخالي من المراوغة والفوقية الى جانب دقته في التعامل مع الاسلوب النقدي بحيث كان حاسماً في احتفاظه بحقه في ابداء الراي من دون تعنت او تشنج فهو ناقد متجدد يبحث في الفكر الغربي ليقدمه برؤية منسجمة مع الفكر العربي في دقة المعلومة ويسر المصطلح، اتصف نقده بالسهولة والعمق وهو لديه القدرة على خلق الرؤى النقدية الخاصة به، فهو ذو ذوق رافع يحلل النص بعيداً عن التزييف).

د. سمير الخليل

جريدة المدى في 2012/6/8

(فاضل ثامر احد ابرز النقاد العراقيين وقد ظل اميناً على رسالته النقدية وساهراً في مختبره النقدي طوال خمسة عقود، لم يكل ولم يتراجع وكان ابرز صفاته الاصغاء الى الاخر واقامة الحوار مع القرين، لقد حاور عشرات المؤلفات لمعاصريه في جميع الاصقاع، كما اسهم في ادارة سجلات لاتتوقف من اجل ابقاء الحياة النقدية العراقية حية وفعالة وقد مكنته لغته الانكليزية من رؤية المشهد المعرفي العالمي بوضوح ومباشر، كما ان قراءته للتراث العراقي والعربي والعالمي كانت جزءاً من صميم متطلبات تقتضيها مهمة

من ينتدب نفسه للعمل في هذا الحقل الشامل. ان مؤلفاته النقدية السبعة تضح بالمعرفة النقدية وجهازها الاصطلاحي والمفاهيمي، وقد زود هذا جيل الشباب بمعرفة اغنتهم عن قراءة الكتب المتخصصة في بواكير حياتهم .)

د.مالك المطلي

جريدة المدى في 2012/6/8

(كان الناقد فاضل ثامر في العراق نموذجاً للمثقف المتوازن بين الأطلاع على النتاج العربي النقدي وعلى النتاج النقد الغربي ، فقد قدم شروحات مفصلة لمدارس النقد الحديثة اسهمت في بلورة رؤية منهجية، له تعتمد على احضار النص الأدبي إلى منطلقات فكرية قد لا تكون موجودة في النص ولا في المجتمع. وتعد نقلته هذه واحدة من مهمات تحديث الوعي النقدي لدى القارئ او شكلت مهمة من مهمات المثاقفة الفكرية بين تيارات نقدية وفكرية عالمية يمكن أن تجد لها صدى في النصوص المحلية).

ياسين النصير من شبكة الأنترنت

(اعرفه منذ اكثر من اربعين عاماً، وجدت فيه صفتين عظيمتين قلما تجتمعان في الكبار ،الاولى انه انسان بكل ما تعنيه الكلمة من تمثل للانسانية والوعي الحضاري العميق ،منحازاً خلقياً للفقراء والمحرومين والحق والعدل والانصاف، في كل مواقفه واحاديثه وكتاباته، ونادراً ما تتوفر هذه الصفة في المبدعين والكتاب المؤلفين والمفكرين، اذ هم مع انهم كتاب ومؤلفون ،الا انهم قساة ،اما الصفة الثانية وهي انه مثقف حقيقي مليء بهذه الثقافة الموسوعية التي لاتترك شاردة وواردة الا واستوعبتها وهبأنها لتكون مادة كتاباته .)

الشاعر د. محمد حسين ال ياسين

جريدة المدى في 2012/6/8

(ان الجهد النقدي للناقد فاضل ثامر تنظيراً وتطبيقاً، رؤيةً ومنهجاً قد اسهم على نحو فاعل في ارساء المنحى النقدي الحدائثي العراقي الحديث في التعريف والتأسيس ،وهو يقف في صدارة النقاد العراقيين الذين استوعبوا التحولات النقدية الرؤيوية والمنهجية العالمية وعبروا عنها بوعي في كتاباتهم النظرية والتطبيقية والترجمية ،فيمكننا ان نطلق على نقده صفة النقد الشمولي، او النقد المتوازن الذي يعبر عن وعي واضح بأشتراطات الممارسة النقدية الكلية ،البعيدة عن اخفاقات النظرة التكاملية او التوفيقية القاصرة .

د. بشرى موسى صالح

جريدة المدى

(هو من القللة القليلة من النقاد العراقيين الحدائين الذين اخذوا المناهج والنظريات الجديدة من منابعها وبلغتها الام واستوعبها بعمق ، فأحسن تمثلها ، قلمه حاضرٌ بيننا دائماً ، لم ينسحب ، لم يتراجع في احلك الظروف واقسي الازمات وهو امتياز اخر يضاف الى رصيده ، لم تحتذبه المنافي ولم يتلعه الشتات ، ظل حاضراً بيننا حملاً ودماً وكلمة في كل الندوات والاماسي والاحتفاليات).

د.نادية العزاوي

جريدة المدى في 2012/6/8

(تحظى كتابات الأستاذ الناقد (فاضل ثامر) بتلق طيب على مختلف مستويات الدرس القراني الحديث ، وتباين طبائع المهتمين بقراءة الأدب ونقده . إلى حد بدت فيه كثير من مؤلفاته ملتزمة بمرامي الدرس الأكاديمي ومتماهية مع التكريس المنهجي فيه ، وهو الأمر الذي حقق لها مكانتها في البحوث والدراسات الجامعية ، فانضوت بين ماتذهب إليه تلك الدراسات من مراجع علمية لاغنى لها عنها . وبمساوقته لمواقف انسانية في شخصية عالية التهذيب والتواضع ، ولكنها في الوقت ذاته لا تجامل بالضد من قناعاتها ، بل لعلها تذهب إلى أقصى غايات الجرأة والتشدد والرفض حين تواجه بما لاترتضيه وتستسيغه - تأسست للناقد والباحث المنهجي ، والمثقف البارز (فاضل ثامر) تلك المكانة الجديرة بالإشادة والتقدير العالين.

د. علي حداد

تأملات في كتاب إشكالية العلاقة بين الثقافي والسياسي

صحيفة الصباح بغداد 2012/9/18

" يعد كتاب "مدارات نقدية" إضافة جادة ومخلصة وطيبة للكتابة النقدي في الأدب العراقي ، بل الأدب العربي الحديث، وهو متابعة ذكية لأبرز موضوعات الخلق الأدبي والفني ، سواء أكان ذلك الخلق عراقياً أو عربياً، وبما عرف عن مؤلفه من المثابرة ،، والتقصي، والتأني في الدرس يشار إلى كتابه هذا ، بأنه واحد من الكتب النقدية المتميزة ،-وهو في الوقت ذاته مواصلة متطورة لرؤيته النقدية الأولى "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"

د.محسن أطيّمش

كلمة الغلاف لكتاب مدارات نقدية 1987

" يملك فاضل ثامر حرية أكبر وشجاعة في التفكير النقدي تغني القناعات الأساسية وتمنحها شخصية توميء إلى إمكانات أصالة نقدية واضحة، ويملك طاقة الناقد المتمرس المخلص في استخلاص القوانين الأدبية أو تأكيدها عبر المعاناة الشخصية ،فهو في نقده لشعر فدوى طوقان وصلاح عبد الصبور، ناقد

انطباعي معاصر، يجمع بين الشرح والتحليل والتقييم السديد. فهو ناقد مخلص مثقف متمرس توفرت له عناصر الإبداع النقدي".

عبد الجبار عباس

في " مرايا جديدة"

"الناقد فاضل ثامر واحد من النقاد المتميزين في الحركة النقدية في العراق له آراء في الرؤية النقدية ومنجزات الحركات النقدية المعروفة. قدم دراساته عبر الصحف والمجلات العراقية والعربية وقد شارك في حلقات دراسية ومهرجانات داخل العراق والوطن العربي".

عرب أون لاين

من شبكة الانترنت 2002/7/3

"على امتداد أربعة عقود والناقد فاضل ثامر يسعى إلى تأسيس وبلورة خطابه النقدي، أقام منهجه في البداية على السوسولوجية، فدرس قصص مرحلة الستينات وما قبلها، ووجد في أطروحات باحتين إثراء لخطابه، فمن خلال موضوع "الرواية متعددة الأصوات" تناول الناقد الرواية العراقية في جميع مراحلها وتحولاتها الجمالية، وهو يعكف على فحص المناهج الحديثة في النقد الأوربي المعاصر".

جريدة الخليج الإماراتية 2002/5/6

"كتاب اللغة الثانية، للناقد فاضل ثامر الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء عام 1994، يتناول مشكلات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.، بحيث لا يغمط النقاد العرب حقوقهم، بل على العكس من ذلك يدرس نظرياتهم ويضعها ضمن السياق النقدي العالمي، ويضاف إلى ما يتمتع كتاب "اللغة الثانية" عرضه للكثير من القضايا الراهنة المهمة في ثقافتنا النقدية المعاصرة، حيث يناقشها بعمق وتوسع وفهم، وهي ميزة لم تتوفر للكثيرين من الذين عرضوا للنظريات الوافدة، وكل هذا يتم كما -أسلفنا- في إطار نظرة شاملة تدخل ما هو عربي ضمن فعاليات الفكر النقدي العالمي المعاصر. ولاشك إن الكتاب ينطوي على كم من الثراء والتنوع لا يمكن الوقوف عليه بسهولة ألا إذا قرىء الكتاب بكامله".

د. حامد أبو حامد

جريدة الشرق الأوسط اللندنية 1995/12/19

"يقف الناقد فاضل ثامر في مقدمة النقاد العراقيين الذين واكبوا النتاج الأدبي، بل قدم طروحاته النقدية بأصالة الكاتب المدرك لفعل وماهية النقد الأدبي. واستطاع منذ نهاية الستينات وحتى الآن إن يؤسس قيمة نقدية للعمل الإبداعي العراقي، وخير دليل دراساته المؤصلة في النقد، عراقياً وعربياً".

ذكرى محمد نادر

مجلة ألف باء 2002/2/6

السيد فاضل ثامر ناقد جاد مكتنز بثقافة واسعة عربية وأجنبية، وتشهد له بالبراعة في حقل النقد الأدبي، كتاباته المتواصلة وكتبه المطبوعة، وهو في جلها، ذو نزعة أكاديمية، علمية، وموضوعية، ومنهجية، ورصينة، واعدده شخصياً من النقاد ذوي الحس المرهف والكلمة-الموقف وهم نادرون.

محمد جميل شلش

جريدة الجمهورية

(يعد الناقد فاضل ثامر علامة مضيئة في مسيرة النقد العراقي المعاصر، فهو الناقد الأكثر ظهوراً في النقد العراقي، والاسم اللامع في هذا الحقل الأدبي. وأهم ما يميز هذا الناقد أنه يتمتع بمرونة فكرية عالية، فواكب الجيل الستيني وكتب عن موجته الصاخبة، ولكن بهدوء وترو وأناة حتى عد من أبرز نقاد هذا الجيل، كما قرأ للأجيال الأخرى وتابع إنجازاتها الأدبية وكتب عنها).

هاتف الثلج

آفاق عربية العدد 5 - حزيران 2002

(يعد كتاب " المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي " للناقد فاضل ثامر الصادر عن دار المدى بسوريا في 2004، كتاباً مهماً جداً ضمن التجربة النقدية لفاضل ثامر، الذي يحاول دائماً أن يؤسس لعمل نقدي عربي رصين ومتطور وقادر على ملاحظة وتجاوز التطورات المماثلة في النماذج الإبداعية الأخرى مما جعله من أميز النقاد العرب وهو يعمل بقدره عالية في حقل الكتابة النقدية منذ الستينات حيث عالج تجارب الكتابة الإبداعية لتلك المرحلة وإرهاصاتهما وما تلاها من كتابة أنجزتها الأجيال اللاحقة، حتى الوقت الراهن، وتعامله الإبداعي والعلمي الرصين مع قصيدة النثر وقراءتها بشكل لافت من الجودة والتزدد الإبداعي النادر وبمرونة عالية وتطور ملحوظ وانفتاح عال، يؤكد انه ناقد لا يستكين ولا يركن للقوالب الجاهزة والأحكام المتعسفة و ظل يعمل بهذه القدرات المتحركة بجمالية عالية في كل كتبه) .

نصارالحاج

من شبكة الانترنت

