



شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي

فاضل ثامر

المحتويات

تأسيس : شعر الحداثة - من بنية التماسك الى فضاء التشظي

حركة الريادة وتأسيس الشعرية العربية :
نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر .
القرين : انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة .
بعد ست عقود من تاريخ الحداثة الشعرية : مالذي تعنيه تجربة السياب
تحولات الرمز والقناع عند عبد الوهاب البياتي .

أجيال الحداثة الشعرية ومغامرة الاختلاف
التجديد وهاجس التفرد والخصوصية في الشعر
شعراء الثمانينات : الإبحار في فضاء الخيلة
تقريض احتفالي شعري للطبيعة ... محمد تركي نصار
قصيدة النص : بلاغة الاختلاف والانزياح والمنافرة ... وسام هاشم
الغياب : توق صوفي لاحتواء الآخر : دنيا ميخائيل
بلاغة الصورة الحسية : عبد الزهرة زكي
قصيدة المشهد الشعري وحركة الحداثة الشعرية العربية : رعد عبد القادر
الشعر والرؤيا البصرية للعالم : ياسين طه حافظ
بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري : كاظم الحجاج
استبدال الواقع بالحلم : نبيل ياسين
عدنان الصائغ : من الامتثال الى التمرد
الرؤية الشعرية في شعر صادق الصائغ
بنية اللون بوصفها بنية استعارية معادلاً موضوعياً - شيركو بيكس
شعراء اليوم ومحاولة في التجاوز
بنية الامحاء في الشعر : سعيد المحروق .

إعادة استنطاق الموروث الشعري :
الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي
ابو تمام أم المتنبّي ؟
الجواهري : تناوب البصري والسمعي
التراث والحداثة : قطيعة ام تواصل ؟
بحثاً عن معيار جديد لإشكالية التراث والحداثة

إشكالية التجريب والتجديد في الشعر :
إشكالية الغموض في الشعر العربي الحديث
الشعراء يعيدون تسمية الأشياء
التجريب والحداثة في الشعر العربي الحديث
الاتجاه التجريبي في تجارب الشعراء الشباب

شعر الحداثة: من بنية التماسك الى فضاء التشظي

لقد تمثلت شعرية الحداثة الشعرية العربية في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات على أيدي المثلث العراقي " نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، البياتي " في تأسيس بنية شعرية شمولية متماسكة تميل إلى الانسجام والتماسك وتفارق التقاليد الشعرية للشعر الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد والرومانسي في الأدب العراقي خاصة الأدب العربي بصورة عامة .
لقد كانت حداثه الرواد تنزع نحو خلق بديل لمقومات عمود الشعر الكلاسيكي ولنجز حركة الأحياء الشعري وللملامح المترددة للشعرية الرومانسية التي لم تستطع ان تمد لها جذورا عميقة في المشهد الشعري ، لأنها سرعان ما انسحبت أمام الهجمة الحداثية الجديدة وأمام صعود الاتجاهات الواقعية والواقعية الجديدة في الأدب العربي ، إضافة الى ضغوط الواقع الاجتماعي والسياسي المتفجر بعد الحرب العالمية الثانية والحساسية الفنية الجديدة وكادت شعرية الرواد ان تنجح في إقامة " عمود شعري " حداثي جديد ينهض على خلق لغة شعرية صورية ومشهدية ودرامية تبعد درجات عديدة عن الغنائية والخطابية التي وسمت الشعر الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد من جهة وعن العاطفية المفرطة والنزعة الغزلية والتوجع الرومانسي التي وسمت تجربة شعراء الرومانسية العربية في تلك الفترة ، وتتجه نحو إقامة بؤرة بنيوية متماسكة

وثابتة وهو مالم يتحقق لان حركة الحداثة راحت تهشم الثوابت في موجتها
الستينية اللاحقة .

لم يكن اقتران شعريّة الحداثة الريادية في الخمسينيات بتدمير البنية العروضية
السيمترية التقليدية للقصيدة العربية واستبدالها بنظام وعروضي مرّن يتفق
ومبادئ عروض الشعر الحر بالأمر العرضي ، ذلك ان البناء العروضي
الكلاسيكي - العمودي - كان يقترن باشتراطات تعبيرية وإيقاعية معينة ،
واحيانا برؤيا حياتية وبنمط مباشر من العلاقة بين المرسل والمتلقي في المرسل
الشعرية ، ولذا فقد ساعد تدمير البنية العروضية الشاعر الحداثي الخمسيني
في فتح الطريق أمام سلسلة من مقومات صوغ الخطاب الشعري الحداثي من
خلال خلق لغة شعريّة استعارية وكبح جماح المهيم الصوتي والإيقاع الصاحب
وخلق علاقات مغايرة بين الأشياء والإنسان ، وبين الواقع الخارجي والتجربة
الذاتية للفرد ، وبين الموروث والمعاصر ، فضلا عن صياغة علاقة مغايرة بين ما هو
ذاتي وموضوعي بصورة عامة .

الا ان الحداثة الخمسينية لم تستطع ان تجذر عمودها الشعري الجديد من خلال
إقامة بنية شعريّة متماسكة ، لان هذه البنية المتماسكة سرعان ما راحت تحت
تأثير الموجات الحداثيّة المتلاحقة منذ الستينات ، تتقوض تدريجيا وتدفع بهذا
التماسك نحو خلخلة الثوابت التعبيرية والرؤيوية المتصلة بـ الخطاب الحداثي
الخمسينيّ الشعري . ولذا فقد شهدت موجة الحداثة الستينية نزوعا صريحا
لمزيد من التمرد والانفلات والانفتاح لتأسيس شعريّة حداثيّة من طراز جديد تقيد
الى حد ما من شعريّة الحداثة الخمسينية لكنها تضيف لها الشيء الكثير من
المتغيرات التي جعلتها تبدو غريبة كليا في بعض الاحيان عن حداثة جيل الرواد

وربما مثلت تجربة قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث معلما مهماً من
معالم هذا التحديث الشعري ، حيث الطلاق التام مع البنية العروضية
والموسيقية للشعر العمودي ولعروض الشعر الحر معا . كما ان الانفلات من اسر
البنية المتماسكة قاد أيضا الى ولوج فضاءات رؤيوية وصوفية جديدة ، إضافة
الى استغوار جريء لمناطق اللاوعي والذاكرة والمخيلة . ان تبدل الحساسية
الشعرية خلال التجارب المتلاحقة للأجيال الشعرية في الأدب العراقي خاصة
والأدب العربي بصورة عامة قد أطلق الشعرية الحداثيّة في فضاءات حرة غير
منتهية أدت الى إنتاج كتابات شعريّة جديدة تخلخلت فيها ثوابت الأجناس
الأدبية من خلال تداخل اللغات والرؤى والأساليب كما هو الحال مثلا في ميلاد
قصيدة النص .

ومع ان الحداثات الشعرية المختلفة قد تعرضت الى ألوان من الضغوط والقمع
والرفض من قبل المؤسسة السياسية الوطنية ومن قبل سلطات التراث والتقليد
والدين التي حاولت إعاقة نمو هذه الحداثات والنكوص بالتجربة الشعرية
العربية نحو أشكال تقليدية ورجعية متخلفة مثلما تجلّى في الانتعاش النسبي
- الظرفي - للقصيدة العمودية التي تميل الى المباشرة والى التعبوية السياسية
، ومثلما تجلّى أيضا في امتهان قصيدة الشعر الحر وتحويلها الى أداة مدججة
لخدمة أغراض سياسية وأيديولوجية مباشرة بعيدا عن ثوابتها الشعرية
الأصيلة التي أسستها حركة الريادة الخمسينية وعمقها لاحقا جدل التعاقب
الجيلي في شعر الحداثة ، الا ان هذه الحداثات الشعرية قد حافظت على قوة
اندفاعها وانفلاتها من هذه الضغوط لتفتح لها أبوابا جديدة وهي تدخل عتبة
الألف الثالث للميلاد مثلها مثل الإله " بروتيه " القادر على الولادة المتجددة في
الظروف المتغيرة لإعلان براءة رؤيا حداثيّة متصلة .

لا يمكن الجزم مطلقا بان حركة الحداثة الشعرية تسير على وفق سياق منطقي أو
تراتب تاريخي أو رؤيوي معلى ، ومهما حاول النقد الإمساك بحراك الراهن
الشعري ، وتجميد مفصلاته ونواياه المضمرة تحت مجسات النقد الشعري يظل
هذا الحراك مخاتلا ومراوغا ليكشف عن منحى مفاجئ في هذه النقطة أو تلك أو
في الفضاء أو ذاك ، وعلى مستوى الرؤيا أو التجريب أو اللغة معا .

الراهن الشعري لا يمكن ان ينفصل بالتأكيد عن سلسلة من التحولات والانحناءات
والانكسارات في تجربة الحداثة الشعرية العربية ، لكن النقد يجد نفسه مضطرا
للتأطير والتقنين ، وحيانا التجبيل والتصنيف للامساك بالظلال الرجراجرة
الهاربة لفضاء الحراك الشعري في مختلف مراحلها وتقلباته

أحد الخيارات التي جربها النقد تتمثل في الركون إلى فرضية التجبيل
والتحقيب التي أثبتت فاعليتها الجزئية ، وهي على الرغم من قصورها
ومحدوديتها إلا أنها استطاعت أن تحل بعض الاشكالات التقييمية الدقيقة التي
واجهت النقد في مراحل الحداثة الشعرية المبكرة - كما جرب النقد مجسات
أخرى منها ذات أصول سوسولوجية أو لسانية أو اجناسية ، إلا أن التجربة
الشعرية ظلت إلى حد كبير تفلت من هذه الأطر الضيقة متخذة لنفسها مسارا
خاصا بها . إلا أنى لاحظت أن التجربة الشعرية الحداثيّة - مع عدم الشطب
نهائيا على بقية مستويات التصنيف والتقنين - تكاد ان تنتج من ما يمكن أن

أطلق عليه تماسك البنية الى فضاء التشظي. فالتجربة الشعرية الحدائية التي بدأت مقترنة بمفهوم البنية النصية المتماسكة في مراحلها المبكرة والوسطية راحت تسير حديثا نحو لونٍ من تدمير لهذا النسق المنضبط للبنية المتماسكة والوصول إلى حافة التشظي ، وهي حالة كما يبدو لي تقترن بحساسية ما بعد الحدائة بالدرجة الأولى وبهيمنة بعض أنماط قصيدة النثر وقصيدة النص في التجربة الشعرية . ولذا يمكن القول بأنه اذا ما كانت مرحلة الحدائة تقترن بتماسك البنية فان ما بعد الحدائة تبشر او تنبئ بولادة فضاء التشظي حيث يسقط النسق ويسقط التمرکز الأحادي وتخلق بدلاً من ذلك سلسلة من البؤر الشعرية المتشظية التي قد تنقلت أحيانا دونما ضابط غائي او لساني .
ومن هنا - مؤقتا يمكن القول ان الراهن الشعري هو ثمرة انقلابات وتحولات صعبة في الذائقة الجمالية والشعرية وفي الأنساق والبنى الشعرية وفي نظام الرؤيا ذاته من خلال الانتقال غير المحسوس للشعرية العربية من تماسك البنية الى فضاء التشظي .

محاولتنا هذه تهدف الى مساءلة الحراك الشعري الراهن واعادة قراءة النقلات المفصلية والأنساق الثقافية في حركة الحدائة الشعرية في الشعر العراقي بشكل خاص والشعر العربي بشكل عام ، وينطلق في ذلك من رؤيا منهجية " سوسيو - شعرية " هي جزء من مشروع المؤلف النقدي الذي يزاوج بين الفحص الداخلي النصي للخطاب الشعري ومناهج التحليل الخارجي ولكنه لا يتعالى على السياقات الثقافية والتاريخية والنصية والسيكولوجية التي تحيط بالإنتاج الأدبي بوصفه معطى اجتماعيا وتاريخيا يرتبط بوعي أنساني في مرحلة تاريخية محددة ويحمل دلالاته ومعطياته السيمائية الخاصة .

حركة الريادة وتأسيس الشعرية العربية

نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر

لم تكن عملية تأسيس الشعرية العربية في اواخر الاربعينات ومطلع الخمسينات، وبالذات في جهود رواد حركة الشعر في العراق ، عملية " فردية " كما لم تكن خاضعة لفعل المصادفة بل كانت جزءاً من عملية تاريخية وثقافية وجمالية معقدة ترتبط اوثق الارتباط بالتحويلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية داخل بنية المجتمع العراقي بشكل خاص، والعربي بشكل عام بعد الحرب العالمية الثانية، وبالقوى الاجتماعية والطبقية الجديدة، ومنها فئة الانتلجنسيا (المثقفين) التي راحت تلعب دوراً متزايداً في الحياة والمجتمع والثقافة، مؤكدة بذلك على الفاعلية الاستثنائية للعامل الذاتي ولعنصر الوعي في تشكيل البنية الاجتماعية والثقافية في تلك الحقبة . كما اقترنت هذه العملية بالقوانين الداخلية لتطور حركة الشعر العربي منذ حركة الاحياء الشعري ومحاولة اجيال من الشعراء العرب زحزحة الشعرية العربية الكلاسيكية نحو افاق جديدة - كلاسيكية جديدة - في البداية، ومن ثم الوقوف على مشارف حركة رومانسية غضة سرعان ماتراجعت امام الصدمات والجروح العميقة التي تعرض لها جسد الواقع الاجتماعي العربي، فكان ان انكسرت الموجة الرومانسية وهي في مراحلها الجنينية ، مما دفع بالشاعر العربي للبحث عن شعرية بديلة وجدت نموذجها اللاحق في حركة الشعر الحر في العراق، التي كانت اضافة الى ذلك محصلة لاندماج الذبول الرومانسية الهاربة بالرؤيا الواقعية النقدية التي راحت تكتسب حضوراً متسعاً في الحياة الثقافية .

في مثل هذا المناخ العام راحت تتبلور الملامح الاولى لشعرية عربية حديثة كان لرواد الشعر الحر في العراق دور واضح ومؤثر منذ البداية في تشكيلها وبشكل خاص في جهود المثلث العراقي : السياب - نازك الملائكة - البياتي وقد كان للشاعرة نازك الملائكة ، وبشكل خاص في بدايات حركة الشعر الحر اثر جلي في ارساء المفاهيم الاساسية لهذه الشعرية بفضل وعيها النظري والنقدي وقدرتها الشخصية على اهداف الحركة الجديدة ، والتي تجلت بشكل خاص في المقدمة المهمة التي كتبها لديوانها " شظايا ورماد " الصادر عام 1949 والتي ترقى كما لاحظ ذلك اكثر من دارس الى مستوى " المانفستو " او " البيان الشعري"(1). لقد كشفت الشاعرة نازك الملائكة، وفي وقت مبكر نسبياً، عن وعي تنظيري وادراك طيب لضرورات التحديث الشعري ، تبلور فيما بعد بشكل اشمل في سلسلة من الدراسات والمقالات والمقدمات التي جمعتها في كتابها المهم قضايا الشعر المعاصر " (2) الذي صدرت طبعته الاولى عام 1962 " وفي كتابها عن شعر على محمود طه الموسوم " الصومعة والشرفة الحمراء" (3). الصادر عام 1965 ، واخيراً في مجموعة المقالات التي طبعت حديثاً تحت عنوان " سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى " (4) الصادر عام 1993. ان استقراء موضوعياً لجهود نازك الملائكة الشعري والنظري سيقود بالتأكيد الى الوقوف امام حجم الدور الذي نهضت به هذه الشاعرة لتأسيس مفهوم

الحدثة الشعرية العربية، على الرغم من ان الشاعرة ذاتها لم تكن تتحدث عن مفهوم الحدثة بشكل صريح، على المستوى الاصطلاحي وانما كانت تستخدم مصطلحات اخرى مثل المعاصرة والتجديد، الا اننا نرى ان جهودها الابداعي والتنظيري انما كان ينصب على مشروع الحدثة ذاته، وهي اشكالية لم تكن تقتصر على نازك الملائكة فقط، انما كانت تنسحب بهذا القدر او ذاك على معظم الشعراء الرواد بل ان مفهوم الحدثة، باطاره الاصطلاحي والمفهومي الراهن، لم يتضح ويتبلور بصورة واعية الا في الستينات.

وقد سبق لنا وان فحصنا اشكالية مصطلح الحدثة في النقد العربي الحديث عموما والادب العراقي بشكل اخص وخلصنا الى غياب الوضوح المفهومي للمصطلح لدى النقاد والدارسين والشعراء وان هذا المفهوم كان يتداخل مع بعض المقومات والمصطلحات المتاخمة مثل المعاصرة والتجديد والابتكار وما الى ذلك (5) اما مايقال عن ارتداد الشاعرة او تراجعها، في فترات لاحقة عن بعض منطلقاتها التجديدية فلا يغير من الامر شيئا، ولايلغي دورها او يهمله، كما لايمكن ان يعد دليلا على هشاشة مشروعها التحديثي في مرحلة الريادة (6) وهو لايمكن ان يكون مبررا للتقليل من اهمية المشروع الابداعي والتنظيري للشاعرة (7)، ان عملية الارتداد او التراجع التي يجري الحديث عنها يمكن دراستها تاريخيا ونقديا، بوصفها تمثل مرحلة لاحقة، لاعلاقة لها ببواكير مشروعها الشعري والتنظيري وبشكل خاص عند صدور ديوانها " شظايا ورماد" عام 1949، والذي تضمن، كما لاحظ ذلك بحق اغلب الباحثين والنقاد (8) اهم الخطوط الاساسية لبرنامج حركة الحدثة الشعرية، والتي شقت لها، بعد ذلك طريقا عميقا وواضحا يختلف بالضرورة عن مرحلة البدايات.

ان قراءة متاملة للمقدمة التي كتبتها نازك الملائكة عام 1949 لديوانها " شظايا ورماد" تكشف عن اهم المقومات البرنامجية للشعرية العربية الجديدة، ولحركة الحدثة بشكل عام والتي اغتنت لاحقا بعطاءات الشعراء الرواد ومناقشتهم ومدخلاتهم في الصحف والمجلات المختلفة في تلك الفترة ويمكن اجمال اهم تلك المقومات في النقاط التالية:

الدعوة الى التغيير والتبشير ببدء مرحلة جديدة في تاريخ الشعر العربي حيث تقول : (والذي اعتقده ان الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الاساليب القديمة شيئا" (9).

وترى الشاعرة ان هذا التغيير سوف يشمل

الاساليب

الاوزان

القوافي

الالفاظ

الاتجاه الى داخل النفس بعد ان بقيت التجارب الشعرية تحوم حولها من بعيد. الدعوة الى رفض الانصياع للقوالب والقوالب الجامدة استرشادا بمقولة برناردشو " الالقاعدة هي القاعدة الذهبية" حيث تذهب الى ان الشعر وليد احداث الحياة، وليس للحياة قاعدة تتبعها في ترتيب احداثها ولا نماذج معينة للالوان التي تتكون بها اشياؤها واحساسيسها. ان دعوة نازك الملائكة هذه تمثل ادراكا لاهمية الامتثال لقوانين الحياة ذاتها، وتحريضا على رفض الامتثال للقوانين الشكلية المفروضة على الشاعر.

محاولة تقديم تفسير لدوافع هذا التغيير ومبرراته حيث تذهب الى ان التطور الشعري هو النتيجة المنطقية لاقبالنا على قراءة الادب الاوربية ودراسة احداث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس وهي ترى ان الاحتكاك بالامم الاخرى هو الدافع الاول للتطور، وهو ما دفع الشاعر سامي مهدي لوصف تحليل الشاعرة هذا بالمثالية، لان هذا التحليل، كما يرى " قد انطوى على فهم مثالي للتجديد وحمل في ثناياه بذرة الارتداد عنه" (10).

الا ان نازك الملائكة عادت لاحقا في بعض مقالات كتابها " قضايا الشعر المعاصر " للحديث صراحة عن ما اسمته بـ " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فهي تعترف بان القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو كله محاولات لاحداث توازن جديد في موقف الفرد والامة بعد ان اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه ان تتخلل بعض جهاته وتميل " فالشاعرة نازك الملائكة، تكاد ان تحصر الدوافع - التي يفترض ان تكون اجتماعية كما يوحي بحثها في الاصل - في دوافع سيكولوجية او خارجية وتنتقل بعد ذلك للحديث عن ردود افعال الجمهور تجاه حركات التجديد عموما، وحركة الشعر الحر بشكل اخص لكن بحثها هذا لا يخلو من اشارات اجتماعية مثل اشارتها الى ان " الشعر الحر اندفاع اجتماعية؛ لكنها من جهة اخرى كانت تربط بين دور الفرد وحركة التجديد بشكل اساسي فهي تعتقد ان الافراد الذين يبدون حركات التجديد في الامم ويخلقون الانماط الجديدة، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تنهض بكيانهم وتناديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه وان هذا الفراغ لا ينشأ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الامة. لكنها من جهة اخرى تفر

بان حركة الشعر الحر كانت " مقودة بضرورة اجتماعية محضة وان محاولات وادها قد فشلت جميعا (11). وقد ركزت الشاعرة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " على اربعة عوامل اساسية كانت تقف وراء انبثاق حركة الشعر الحر وهي:

النزوع الى الواقع حيث ترى ان الاوزان الحرة تتيح الحرية للفرد العربي المعاصر ان يهرب من الاجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا (12).

الحنين الى الاستقلال وتركز فيه على رغبة الشاعر الحديث لتثبيت فرديته باختطاطه سبيلاً شعرياً معاصراً يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم (13).

النفور من النموذج - وفيه تأكيد على نفور الشاعر من التقيد بالنموذج المكرر والجامد والمقصود هنا رتبة نظام الشطرين في الشعر العربي الكلاسيكي الذي ثار عليه الشاعر الحديث وخرج الى اسلوب التفعلية وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير (14).

ايتار المضمون : وهي ترى ان الفرد العربي يتجه الى تحكيم المضمون في الشكل بوصفه رد فعل على تلك المرحلة المظلمة في تاريخ الشعر العربي التي غلبت فيها القوالب الشكلية الفارغة والاشكال التي لاتعبر عن حاجة حيوية. لذا فهي تلوم اولئك الشعراء الذين كانوا يهتمون بالاشكال المجردة ، وكل مايدل على انهم لايريدون ايصال مضمون لازم معين الى قرائهم وانما همهم ان يخلقوا اشكالا مجردة ذات قيمة ظاهرة وحسب ، وقد كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر ان يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية وهي ترى ان حركة الشعر الحر هي احدى وجوه هذا الميل لانه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر (15).

ومن الواضح ان هذه العوامل الاربعة، ليست كلها عوامل سيكولوجية ، كما ذهب الى ذلك الناقد عبدالجبار داود البصري في كتابه عن نازك الملائكة (16) بل هي اضافة الى ذلك وقيل كل شيء عوامل اجتماعية وتاريخية وفنية ايضا . موقف نازك الملائكة من لغة الشعر يتسم بنزوع حدائشي واضح وعلى الرغم من انها قلما تستخدم مصطلح اللغة الشعرية او لغة الشعر، كما يلاحظ ذلك بحق احد الباحثين (17) وتفضل بدلا منه مصطلحات اخرى مثل لغة القصيدة او الاداء الشعري او الالفاظ فهي انما تتحدث عن صميم مفهوم اللغة الشعرية. لكننا نلاحظ ان موقفها هذا لايتسم بالاستقرار بل يتراوح بين موقف راديكالي متمرد يدعو الى الانسلاخ عن الجمهود اللغوي والمعجمي والدعوة الى اضاء ظلال موحية على الالفاظ والمفردات بعيدا عن القوالب الجامدة المستهلكة وبين العودة للتأكيد على القواعد والاصول اللغوية والمعجمية والتمسك الصارم بقواعد اللغة والشاعرة بشكل عام وخاصة في مرحلة البدايات، كانت تدعو الى تبسيط اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة ، والواقع ورفض الرواسم العتيقة ، ودعوته هذه تجعلها قريبة من دعوة ت . س . اليوت المعروفة حول ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية ولكنها عادت في دراسات لاحقة، ومنها دراستها الموسومة " الناقد العربي والمسؤولية اللغوية " الى موقف فيه الكثير من الصرامة والمعيارية وهاجمت كافة المحاولات الرامية الى التجديد (18) اللغوي في الشعر.

وبشكل عام فنحن لايمكن ان ننكر انها كانت حريصة على ان تسهم اللغة الشعرية في تحقيق تكامل القصيدة بوصفها عنصرا مهما في كفاءة ماتسميه بالهيكل : فهي كما تقول الشاعرة " اداته الوحيدة ولذلك ينبغي ان تحتوي على كل ماتحتاج اليه لكي تكون مفهومة وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الالفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر (19) ولايمكن للناقد ان ينسي تلك الكلمات التي حفرتها حول اللغة الشعرية في مقدمتها لديوان شظايا ورماد والتي قالت فيها بجرأة " يقولون " ما اللغة ؟ وأية ضرورة الى منحها افاقا جديدة ؟ فينسون ان اللغة ان لم تركض مع الحياة ماتت والواقع ان اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الايحاء التي تستطيع بها مواجهة اعاصير القلق والتحرق التي تملأ انفسنا اليوم انها قد كانت يوما لغة موحية تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ثم ابتليت باجبال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل فصنعوا من الفاظها نسخا جاهزة ووزعوها على كتابهم وشعرائهم دون ان يدركوا ان شاعرا واحدا قد يصنع للغة مالا يصنعه الف نحوي ولغوي مجتمعين . ذلك ان الشاعر باحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد للالفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني فلا يسيء الى اللغة وانما يشدها الى الامام (20) والشاعرة بعد ذلك تضع على الشاعر مسؤولية ادخال تغيير جوهرى على القاموس اللفظي المستعمل في ادب عصره فيترك استعمال طائفة كبيرة من الالفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها الفاظا جديدة لم تكن مستعملة (21).

امتلاك الشاعرة لوعي شخصي لطبيعة الخلق الشعري وهو وعي يقترب من

المفهوم الرومانسي لنظرية التعبير فهي تذهب الى ان التجربة الشعرية بشكل عام انما هي تعبير عن ذات الشاعر ومشاعره وهي لهذا لا تتكلم عن الطبيعة الموضوعية لهذه التجربة بوصفها هروبا من المشاعر الذاتية - كما يذهب الى ذلك اليوت مثلا - ولذا تظل القصيدة المفضلة - النموذجية لديها هي القصيدة الغنائية التي تبرز فيها ذات الشاعر واضحة والتي غالبا ما تنسقط على الاشياء والموضوعات الخارجية لكنها ايضا تحاول ان ترحز قليلا المفهوم الرومانسي هذا بالتأكيد على ضرورة معانقة التجربة الحياتية وعدم الانسلاخ عنها ودعت الشاعر في مقدمتها المشهورة الى ابداء اهتمام خاص للتعبير عن التجربة الباطنية عند الشاعر، وقدمت اشارات مهمة تنسم بالتحليل النفسي الفرويدي لهذه المسألة، ودافعت عن حق الشاعر في اللجوء الى لون من الغموض او الابهام فهي ترى ان النفس البشرية عموما ليست واضحة، وانما هي مغلقة وقد يحدث كثيرا ان تعبر الذات عن نفسها باساليب ملتوية، تثيرها الاف الذكريات المنظمسة الراكدة في اعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحذف فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسيانا كلياً فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ويغلق عليها الباب حتى اذا انس غفلة من العقل الواعي، اطلقها صوراً غامضة ، لا لون لها ولاشكل (22).

تكتشف الشاعرة، في دراساتها اللاحقة عن ادراك متسع لمفهوم الخلق الفني ، ففي " رسالة الى الشاعر العربي الناشيء " تحدثت بوضوح عن وظيفة الشعر الجمالية والروحية واشارت مرارا الى فكرة التعبير . فالشاعر القومي الاعظم كما تقول " هو الذي يعبر عن نفسه فيجيء شعره معبرا عن قومه جميعا ، وعن الانسانية نفسها (23) وتنبيه الشاعر الناشيء الى ان وظيفته الغناء لا الوعظ واما انت فشاعر لاتعظ بل تغني ، ولاتدعو الى شيء وانما تنفعل وتحيا وتتدفق (24) وتحاول الشاعرة ايضا ان تعدل من مفهوم نظرية التعبير وتربط ذلك بمفهوم الصدق الفني فهي ترفض الفكرة القائلة " ان صدق الشاعر في التعبير عن مشاعره هو السر الاعظم في ابداعه " (25) مشيرة الى ان الصدق وحده لا يكفي ، بل لا بد وان يتحول الى صدق فني ، وسبب ذلك - والقول للشاعرة: ان الصدق الفني الذي يرفع القصيدة شيء لاصلة له بصدق الشاعر في وصف احساسه ، وانما الصدق الفني ان تعبر القصيدة عن معاني الحياة الكبرى في خطوطها العريضة(26).

دعوة الشاعرة الى الثورة ضد الازوان التقليدية والقافية الموحدة، والتبشير بقصيدة الشعر الحر التي تعتمد على نظام التفعيلة والبيت ذي الشطر الواحد، بدل النظام السيمتري للبيت العربي ذي الشطرين والتفاعيل الثابتة، ويمكن القول ان هذه المسألة كانت من اكثر الاشياء التي لفتت انظار الباحثين والنقاد والشعراء اليها، وذلك لانها كانت تتحدث بلغة رافضة ومتحدية وخاصة في تقديمها فهي ترى ان القافية هي ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت، وتقول بلغة تحريضية واضحة.

مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الازوان القديمة(27) وتتهم طريقة الخليل بانها قد استهلكت ألم تصدأ لطول ملامستها الاقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ الم تالفها اسماعنا وتردها شفاهنا ، وتعلكها اقلامنا حتى مجتها (28) ورفضت الشاعرة بشدة الزيادات التي تفرضها الازوان الخليلية التي هي كما تقول عبارة عن رقع وعكازات ليس الا ، لكن الشاعرة من جهة اخرى تعترف ان مسعاها هذا لايمثل خروجاً على الطريقة التي جاء بها الخليل وانما هي تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والاساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل " (29) وتشرح الشاعرة ماحققته شخصيا في ديوانها " شظايا ورماد " على مستوى الممارسة الشعرية من خروق لنظام الوزن الخليلي وهي خروق تتمثل في رفض الالتزام بنظام التفعيلة الموحد ، والانتقال التدريجي من نظام البيت الخليلي القائم على سيمتريية الشطرين الى نظام التفعيلة والبيت المتغير التفعيلات - كما يلاحظ احد الباحثين ان رفض نازك الملائكة للعروض الخليلية انذاك لم يكن رفضاً للموسيقى في الشعر ، فالموسيقي عندها عنصر مهم في بناء القصيدة (30) الا اننا من جهة اخرى لم نجد لدى الشاعرة فهما للموسيقي الشعرية بوصفها كلاً عضويًا وظلت مفاهيمها تنحصر في وظيفة الوزن والقافية والالفاظ ليس الا . وربما هذا مايفسر سبب تراجعها اللاحق عن هذه المنطلقات ودعوتها الى العودة الى الازوان الخليلية وتنبؤها بانحسار حركة الشعر الحر، وهي دعوات اثارت اعتراضات عنيفة من قبل النقاد والباحثين والشعراء المحدثين ما زال صداها لم يخفت حتى الان لكننا من جهة اخرى نرى ان نازك الملائكة قد اشعلت في مرحلة البدايات فتيل التمرد والثورة ودعت بجرأة الى الخروج على القواعد الخليلية مما مهد بالتالي لتعميق هذه الثورة بشكل راديكالي ملموس من قبل رواد حركة الشعر الاخرين امثال السياب والبياتي وغيرهما ولاحقا من قبل الاجيال التالية.

الدعوة لاقامة موازنة بين التراث والمعاصرة، او محاولة ايجاد جسر يربط الماضي بالحاضر ، فهي تعلن ان احتذاء النموذج التراثي لا يكفي بحد ذاته، كما ان

احتذاء النموذج الحديث الذي تقدمه الثقافة الغربية غير كاف لوحده، لهذا فهي تقترح صيغة متوازنة، وان عادت في دراساتها اللاحقة للتأكيد على أهمية الموروث في صياغة التجربة الشعرية.

التبشير بامكانية الافادة من بعض مستويات السرد والحكاية في بناء القصيدة وبشكل خاص عند حديثها عن قصيدة " الخيط المشدود في شجرة السرو " (31) والدور الوظيفي للقصة فيها ، وهو ما عادت للتأكيد عليه اكثر من مرة لاحقا ، وبشكل واضح في المقدمة التي كتبها لديوان " شجرة القمر " حيث تروى دوافع كتابة القصيدة التي حمل الديوان اسمها والتي انبنت على قصه او حكاية سبق لها وان قرأتها في مقطوعة انكليزية عام 1949 ، لكنها نسبتها بعد ذلك الى ان يعثتها ابنة عمها الصغيرة ميسون فصاغتها في هذه القصيدة وهي تروي سبب ميلها لتوظيف هذه الحكاية فتقول: " ويرجع سبب اختياري للحكاية أنني وجدت فيها بذرة شعرية تصلح حكاية لطفلة ويمكن في الوقت نفسه ان احملها رموزا شعرية عالية بحيث يقرأها الكبار والصغار فيجدون فيها كل ما يفهمونه " (32) .

ان هذا الوعي اللاحق بوظيفة الحكاية الرمزية والبنائية يمثل اقترابا من اشكال الشعر الموضوعي وابتعادا عن الضروب النقية للقصيدة الغنائية ، وبشكل اخص في مظهرها الرومانسي.

هذه هي اهم الخطوط العريضة للبرنامج الحدائثي التجديدي الذي طرحته الشاعرة نازك الملائكة والذي راح يغتني عموريا وافقيا بعد تراكم تجربتها واتساع ثقافتها ، حيث اصبحنا نكتشف فهما اشمل للتجربة الشعرية للقصيدة ومبناها وان كان هذا الفهم يتأرجح بين الثبات والتغير، وفقا لخط سير التجربة الشعرية للشاعر فهي ترى في رسالة الى الشاعر العربي الناشيء ان اكمل الشعر واجمله واروعه هو الذي يعطينا رؤية كاملة للحياة والوجود فلا يكفي ان تكون قصائد الشاعر جميلة، فيها الصور والموسيقى والايحاء والرمز وانما يجب، فوق ذلك ان ترفعنا الى مستويات روحية عالية ، وان ترتقي بنا الى ادراك الحقائق الكبرى في الوجود (33) وهذا الفهم يدل على الارتقاء بمستوى التنظير الى مرتبة ادراك الكليات في مساهمة التجربة الشعرية ونمذجتها فنيا ويخيل لنا ان الشاعرة عندما تحدثت عن مفهوم الهيكل في الشعر انما كانت تحوم في وقت مبكر حول مفهوم البنية الذي تتحدث عنه اليوم بكثرة فهي تلح مرارا على مفهوم وحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها. وتذهب الشاعرة الى ان القصيدة تتكون من اربعة عناصر اساسية هي : الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة. الهيكل : وهو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع. التفاصيل: وهي الاساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في اضلع الهيكل.

الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل. وتعترف الشاعرة بصعوبة الفصل بين هذه العناصر " وان القصيدة ليست هي الاكلها مجموعة واحدة وتتفق مع مفاهيم النقد الادبي الحديث التي ترفض التمييز بين المضمون والصورة في الشعر، لكنها تقسم القصيدة الى عناصرها هذه لاغراض الدرس ليس الا ، وتشير صراحة الى ان الهيكل هو " اهم عناصر القصيدة، فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر الاخرى كلها " . وتذهب الشاعرة بعد ذلك الى القول ان الهيكل الجيد هو الذي يمتلك الصفات الاربعة التالية وهي مصطلحات جيدة تعترف بانها قد وضعتها بنفسها: التماسك : وتقصد به ان تكون النسب بين القيمة العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة.

الصلابة: وتقصد بها ان يكون هيكل القصيدة متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري. الكفاءة : وتعني احتواء الهيكل على كل ماتحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون ان يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم، وترى الشاعرة ان مفهوم الكفاءة بدوره، ينطوي على جانبين :

ان لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل ، فهي اداته الوحيدة. ان التفاصيل ، أي التشبيهات والاستعارات والصور التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي ان تكون واضحة في حدود القصيدة لا ان تكون قيمتها ذاتية. التعادل : وينطوي على حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية.

والواقع ان دراستها هذه عن " هيكل القصيدة " تمثل ذروة النضج النقدي لديها فهي تنطوي على ايماضات بنبوية عميقة تقدم فيها تصنيفاً شخصياً لأنواع الهياكل الشعرية التي تراها تنقسم الى ثلاثة اصناف هي: الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن. الهيكل الهرمي وهو الذي يستند الى الحركة والزمن.

الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لاتقترن بزمن (34) .
وتتنبه الشاعر أيضا الى عناصر تكوينية مهمة داخل القصيدة مثل تسليطها
الضوء على وظيفة التكرار في الشعر (35) والذي يجعلها تلمس بعض العناصر
الجوهرية في الانساق الشعرية المختلفة التي يدرجها النقد الحديث اليوم تحت
باب انساق التوازي ، ومنها مظاهر التشاكل والتناظر والتكرار المختلفة التي
اصبحت عناصر جوهرية في تشكل البنية الشعرية في القصيدة الحديثة.
وبعد ان قراءة منصفة وموضوعية لجهود الشاعر نازك الملائكة ستجعلنا نذكر
بوضوح ان جوهر مشروعها الشعري والتنظيري كان ينصب على تقديم نموذج
شعري عربي حداثي يتخذ له من قصيدة الشعر الحر اطارا له، ويطمح الى
تأسيس شعرية عربية حداثية بديلة يعد ان استنفدت الشعرية العربية
الكلاسيكية اهدافها في عصرنا الحديث ولاشك ان نازك الملائكة بالذات وبفضل
قدرتها التنظيرية لعبت ، بين زملائها الرواد، دورا متميزا وبارزا، جعلها بحق
محط اهتمام وتقدير جميع المبدعين والباحثين والنقاد العرب.

الهوامش :

- 1- مهدي سامي (1993) ، وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق ، سلسلة
الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ص 24.
 - 2- الملائكة ، نازك (1965) ، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ، بغداد، ط2.
 - 3- الملائكة ، نازك (1962) ، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين ،
بيروت.
 - 4- الملائكة ، نازك (1993) ، سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، دار الشؤون
الثقافية، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد.
 - 5- ثامر ، فاضل (1987) ، مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، دار
الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، ص 40-43 ، 180-185.
 - 6- الكبيسي ، طراد ، (1975) ، شجر الغابة الحجري ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ص
57 ، حيث يرى الناقد ان نازك الملائكة هي من اوائل من حاولوا ان يقننوا الحركة
الشعرية الجديدة ، وذهب الى القول ان فهم نازك الملائكة من خلال فكرها
وشعرها، فهم توفيق بين الحداثة والقدامة وفهم شكلي للحركة الجديدة .
 - 7- السامرائي، ماجد صالح (1989) ، الشاعر العربي الحديث ناقدا ، المنشور في
اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر والمتضمن ابحاث مهرجان المربد التاسع ،
وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ص 124-129.
- لاحظ ايضا:
- النويهى ، د. محمد (1964) ، قضية الشعر الجديد ، القاهرة ، 161-228.
 - خيربك ، كمال (1982) ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت ، ص
44.
 - 8- البصري، عبدالجبار داود (1971) ، نازك الملائكة، الشعر والنظرية ، وزارة
الاعلام ، بغداد ، ص 191-198.
 - 9- الملائكة ، نازك (1971) ، ديوان نازك الملائكة، دار العودة ، بيروت ، ط1 (الجزء
الثاني) ، حيث اعتمدنا على هذه الطبعة التي تضمنت نص مقدمة الشاعر
ومتن ديوانها الاول شظايا ورماد ، ص 5-27.
 - 10- مهدي سامي (1993) ، وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق ، ص 22.
 - 11- الملائكة ، نازك ، 1965 ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 37 ، 42 ، 115-117.
 - 12- المصدر السابق ، ص 43.
 - 13- المصدر السابق ، ص 44.1
 - 14- المصدر السابق ، ص 47.
 - 15- المصدر السابق ، ص 48.
 - 16- البصري، عبدالجبار داود (1971) ، نازك الملائكة ، الشعر والنظرية ، ص 208.
 - 17- مبارك ، محمد رضا (1993) ، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، دار
الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، ص 139.
 - 18- الملائكة ، نازك (1965) قضايا الشعر المعاصر ، ص 289-300.
 - 19- المصدر السابق ، ص 205.
 - 20- الملائكة نازك (1971) ، ديوان نازك الملائكة ، ص 7-8-20.
 - 21- المصدر السابق ، ص 9 .
 - 22- المصدر السابق ، ص 19-20.
 - 23- الملائكة ، نازك (1993) ، سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص 105.
 - 24- المصدر السابق ، ص 105.
 - 25- المصدر السابق ، ص 109.
 - 26- المصدر السابق ، ص 109.
 - 27- الملائكة ، نازك (1971) ، ديوان نازك الملائكة ، ص 6.

- 28- المصدر السابق ، ص 6.
 29- المصدر السابق ، ص 13.
 30- موسى ، منيف (1984) ، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران الى بدر شاكر السياب ، بيروت ، ص 231-232.
 31- الملائكة ، نازك (1971) ، ديوان نازك الملائكة، ص 22.
 32- المصدر السابق ، ص 414-415.
 33- الملائكة ، نازك (1993) ، سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص 127.
 34- الملائكة ، نازك (1965) ، قضايا الشعر المعاصر، ص 201-229.
 35- المصدر السابق ، ص 230-257.

القرين : انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة .

تتشكل قصيدة " الشخص الثاني " للشاعرة نازك ، المؤرخة عام 1950 ، والصادرة ضمن ديوان "قرارة الموجة" من مقاطع أربعة ، كل مقطع يتشكل بدوره من أبيات خمسة ، والقصيدة هذه لا تمنح نفسها منذ القراءة الأولى بل تمتنع بعض الشيء عن البوح والاستسلام والبث ، وقد تثير لبسا في التأويل والتدليل لدى القارئ والناقد على حد سواء .
 القصيدة بكاملها هي مجرد فعل تخيلي محض قائم على افتراض شعري يتمثل لغويا في المقطع الأول لغويا بتوظيف (لو) التي تستخدم هنا مع الفعل الماضي بوصفها امتناعية ، إلا أن جواب الشرط هنا قد حذف بلاغيا ونحويا كلون من ألوان الانزياح عن العرف والقاعدة لتشكيل شعرية الخطاب الشعري ويخيل لنا أن الزمن هنا لا يتحدد في إطار الماضي ، وإنما ينصرف إلى المستقبل أيضا .
 " لو جئت غدا وعبرت حدود الأمس إلى غدي الموعود
 وشدا فرحا بمجيتك حتى المعبر والباب المسدود
 ولقيتك أبحث عن المتبقي عن أمسي

المفقود

في هذا الجزء من المقطع الأول تتشكل ثنائية ضدية أولى هي ثنائية (أنا – أنت) التي توحي بوجود علاقة حب بين ذات الشاعر – او قناعها – والآخر الذي قد يأتي . إلا أن هذه الثنائية سرعان ما تتعرض للتزعزع وتقطع التجربة العاطفية باقتحام ظل جديدة لثنائية أخرى على وشك التشكيل ، وهذا ما يتضح في البيتين المتبقيين من المقطع الأول :
 " لو جئت ولم أجد المائل في الحاني
 وأطل على روجي منك الشخص الثاني"
 هنا تنهمك الشاعر في لعبة نرجسية مرآتية تدمر فيها اكتمال التواصل مع الحبيب وترتكز على ذاتها المنشطرة إلى ذاتين : الشخص الأول : ويمثل ذات الشعيرة الماضية ، وهي ذات متمردة وشيطانية ، كما سنرى لاحقا ، فهنا يتحول الآخر ، أو بشكل أدق المخاطب (أنت) إلى مرآة : ترى فيها الشعيرة ذاتها أو هذا ما تتوقعه ، إلا أنها تخشى أن تخدمها مرآة الآخر فلا تقدم لها ذاتها الماثلة وإنما تقدم لها صورة الشخص الثاني ، وهكذا راح ينتفي تدريجيا وجود الآخر ويتحول إلى مجرد ((وسيط)) لاستحضار الشخص الثاني ، الذي هو ((القرين)) للذات الشعرية الأولى .

في المقطع الثاني تقدم لنا القصيدة جملة شعرية خبرية ، ضمن نسق سردي واضح ، يكشف عن سيرورة تشكل الشخص الثاني بوصفه وجها آخر للخطيئة التي يجب أن تنسى أو يسدل الستار عليها :
 " الشخص الثاني ، من أعماق شهور التية المطمورة حاكته دقائق تلك الأيام الجانية المغرورة وترسب في عينيه ثقاقلها ورواها المذعورة " .
 ويظل الشك يساور الشعيرة في أن تعكس مرآة الآخر هذا الوجه الذي حاكته دقائق تلك الأيام المذعورة وأن تفاجأ بأطلالة الشخص الثاني عبر مرآة الآخر ((وسيطا)) ! .

" وسأبحث فيك عن الماضي في اطمئنان

فيفاجئ لهفتي الحرى الشخص

الثاني "

وتتسع هو اجس الشاعرة وهي تتخيل مجيء الآخر (المخاطب) لا بوصفه حبيباً تتوق إليه بل بوصفه وسيطاً عاكساً للآخر. وتتحقق في المقطع الثالث درجة قلقة من درجات التوازن بين الشخص الأول والشخص الثاني في مرآة الآخر : إذ يعكس وجه الآخر ثنائية الشخص الأول / الشخص الثاني معا في هيئة ظلين وضدين يستحيل فصلهما :

" وهناك على الوجه الحساس الحي الصمت أرى ظلين
ومكان الواحد في عينيك المرهفتين أحس

اثنين

ويقابلني الشخصان معاً وسدى ارجو فصل الضدين " ويتضح لنا من هذا المقطع أن هذين الظلين ، المتضادين ، هما ظل الشخص الأول (أو ذات الشاعر ، الراوي) والشخص الثاني (ذات الشاعرة الآثمة أو الخاطئة) ، ولا يمكن لهما أن يمثلتا الآخر أو المحب ، كما يتصور ذلك الدكتور جلال الخياط الذي يذهب إلى الاعتقاد بأن المحب في هذا المقطع يمتلك شخصيتين : الأولى وهمية تخلفها الشاعرة له ، والثانية شخصيته الحقيقية ، فالصورة المرآتية هنا هي صورة ذاتي الشاعرة المتمثلين في ثنائية الشخص الأول / الشخص الثاني التي تبدأ بإزاحة ثنائية أنا المتكلم / أنت المخاطب التي راحت تسير تدريجياً في طريق الانحلال ، لكن هذا التوازن القلق بين الذاتين سرعان ما يبدأ بالانهيار عندما يبدأ الشخص الثاني بالتجسد في مرآة الآخر :

" وسأسأل عما خلفه لي عامان

من وجهك والرد جبين الشخص الثاني "

فتساؤلات الشاعرة عما خلفه فراق عامين على لقاء الحبيب يأتي في شكل جواب مرآتي عبر هيمنة الشخص الثاني كلياً وانزياح الشخص الأول ، وهذا أيضاً ما يكرسه المقطع الرابع والأخير :

" وسيسكن هذا الشخص الثاني الاحمق حتى في البسمات

سيمد برودته في رقة صوتك ، في لين

النبرات

وسيرمقني في خبث ، مختبئاً حتى خلف الكلمات

ولن اشكو هذا المخلوق الشيطاني

والأول فيك محته يد الشخص الثاني ؟ "

في هذا المقطع تنحل ثنائية (الشخص الأول / الشخص الثاني) الضدية بهيمنة الشخص الثاني على المشهد المرآتي كله ، فهو قد سكن في البسمات وفي رقة الصوت وفي لين النبرات ، وسيزهو بإننصاره وهو يرمق ((في خبث)) الشخص الأول ، أو ذات الشاعرة الراهنة ساخراً ، ومتوجاً انتصاره خلف الكلمات أيضاً ، وهو ما يتحقق أيضاً ، فالشخص الثاني يهيمن لا بوصفه هاجساً أو ظلاً بل بوصفه مهيمنة لسانية أيضاً ، فهذه القصيدة التي تتكون من عشرين بيتاً يشغل فيها الشخص الثاني ثلاثة عشر بيتاً ، كما يشارك الشخص الآخر في ثلاثة أبيات أخرى ، فيكون حضوره متمثلاً في ستة عشر بيتاً بينما لا يحتل الشخص الأول إلا مساحة محدودة للغاية هي ما تبقى من أبيات القصيدة العشرين ، وتذكر الشاعرة هزيمة شخصها الأول الذي ((محته يه الشخص الثاني)) ، فتختتم قصيدتها - المبنية على افتراض تخيلي لم يتحقق أصلاً في الواقع - بتساؤل بائس غير مجد، وكأنها تعلن هزيمتها:

" ولن اشكو هذا المخلوق الشيطاني

والأول فيك محته يد الشخص الثاني "

وتتضح لنا من هذه السيرورة عملية تشكل وانحلال لسلسلة من الثنائيات الضدية وانشطارها : في البدء تتشكل ثنائية ضدية أساسية هي ثنائية : أنا المخاطب (المتكلم) / أنت المخاطب التي سرعان ما تبدأ بالانحلال عن طريق انحلال أنا المخاطب (المتكلم) إلى ذاتين في شكل ثنائية ضدية هي ثنائية الشخص الأول (ذات الشاعرة الراهنة) / الشخص الثاني (أو ذات الشاعرة الشيطانية) كما يتضح ذلك في الخطاطة التالية :

(الشخص الأول)"أنا المتكلم أنت المخاطب الشخص الأول الشخص الثاني

إلا أن هذه الثنائية الجديدة سرعان ما تنحل هي الأخرى بهيمنة الشخص الثاني على الصورة المرآتية المنعكسة في ذات الآخر ، وفي لغة القصيدة ((خلف الكلمات)) كمهيمنة لسانية . ويمكن أن نلاحظ هنا أن الثنائية الأولى (أنا / أنت) تنحل أمام تضخم ذات الشاعرة النرجسية ، فتقطع الطريق على فعل عاطفي وتوق إنساني لتستحيل إلى صراع ضدي داخلي ، على مستوى الأنا ، مخلقة انشطاراً في ذات الشاعرة الرومانسية بين الوجهين العقلائي المحافظ ، الراهن ، الأبولوجوني أو الأنا العليا الفرويدية - والعاطفي- المتمرد ، الشيطاني الماضي ، الديونيسوسي واللهو والليبيدرو والفرويدية ، ينتهي - على مستوى التخيل طبعاً - إلى أنها صورة الشخص الثاني أو ((القرين)) الذي يمثل عناصر الحيوية والتمرد والعاطفية في ذات الشاعرة ، والشاعرة في كل هذا إنما تحقق

هذه الهيمنة على مستوى التخيل فقط – وهي في أعماقها تود لو ان الشخص الثاني يهيمن على مستوى الواقع ولكنها لا تتيح له الفرصة بالهيمنة والتجسد واقعيًا بسبب قوة النزعة العقلانية ، وانكفاء الشخصية وعزوفها عن ما هو حسي وأرضي .

والقصيدة بعد هذا تتيح امكانية تقديم قراءات تأويلية مغايرة . فنحن لا ننظر إلى الآخر بوصفه مجرد وسيط أو مرآة عاكسة ، تعكس ذاتي الشاعرة ، بل بوصفه خالقا وفاعلا : فهو الذي شاء أن يختار ((الشخص الثاني)) أنموذجا للحب والتواصل وأقصى الشخص الأول او نحاه جانبا ، والشاعرة إنما تتطلع إليه وترقب لهفته ، فكأنها لتقرأ خياراته بين الشخصين ، وتدرك في النهاية أن الآخر، قد إختار ذاتها الأخرى المقصاة من قبلها لحسيتها وربما لشهوانيتها أيضا ، وهي تأويلية تتيح لنا الفرصة لإعادة ترتيب حركات القصيدة الأربع على ضوء جديد .

لكننا في كلتا القراءتين سنصل إلى كشف حقيقة الذات المنشطرة عند الشاعرة والتي تظل في الكثير من تجارب الشاعر الرومانسية المختلفة فلو عدنا إلى قصيدة ((وجوه ومرايا)) المؤرخة في عام 1947 من ديوان ((شظايا ورماد)) لوجدنا مثلا معبرا عن حالة الانشطار هذه إذ يتحقق في هذه القصيدة انشطار بين الأنا والذات ، وخاصة في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة التي تكاد تشكل قصيدة مستقلة تتمحور حول فعل المرأة أيضا فيعد أن تتطلع الشاعرة في مرآة حقيقية هذه المرة ، تصطدم بكائن شاحب في وجهها :
"في صفاء المرأة حدقت في طيفي طويل والشك في مقلتي
كائن شاحب يحرق في وجهي مثلي

محير مطوبا

هذه هذه أنا ليس من شك فلم لا امسها بيديا
لم لا استطيع أن ألمس الذات وأمحو تحركي

الابدايا؟ "

هنا تجتاح (أنا) الشاعرة ، رغبة الالتحام الصوفي مع (ذاتها) لكنها تصطدم بالمستحيل " ثم ماذا ، أمد في شوق عميق فلا اعانق ذاتي " لكن الشاعرة تصطدم ببرودة المرأة والزجاج الجبار :

صدمة صدمة تمزق روحي

ليس إلا برودة المرأة

الزجاج الجبار شف ولكن

عن مثال مشوه للحياة

عن كيان رسمته أنا وحدي

فإذا غبت غاب في الظلمات "

هنا يتصاعد الصراع بين ثنائية الأنا / الذات ، وتقرر الأنا تحطيم المرأة ذاتها في محاولة لقتل الأنا :

" الكيان المسوخ ها انا امحوه كفاه هزءا بنار اسايا
ضربة من يدي تحطمت المرأة فوق الثرى وعادت

شظايا

لكن الشاعرة – أو اناها – تكتشف العنجهية الجديدة ، فهي لم تحسم هذه الأزواجية الثنائية ولم تقدر على امحاء صورة الأنا المشوهة، لأن المرأة قد نشطت هي الأخرى في ألف من شظايا ، فتود لو أنها صانت المرأة كي لاتواجه ألف وجه بدل وجه واحد :

" ليتني كنت صنتها عاد وجهي

ألف وجه تطل منها الضحايا

ليتني كنت صنتها ليتني

أعلم كيف المرأة عادت مرايا "

وهكذا فمثلا ظل نرسييس يحرق في صفحة الماء فرأى وجهه أو ذاته الأخرى فحاول امتلاكها والالتحام معها عن طريق الهبوط إلى الماء، تعمد (أنا) الشاعرة ، بعد أن عجزت من امتلاك (الذات) والالتحام معها إلى تحطيم المرأة. في حالة نرسييس بتحقيق الفعل الاتصالي النرسييسي بالذات ، أما في حالة مرآة نازك الملائكة فيخفق فعل الاتصال النرسييسي بالذات ، وهو أيضا ما وجدناه في مرآة الآخر في قصيدة ((الشخص الثاني)) فالشاعرة التي تمثل الشخص الأول ، ولا تجد عبر مرآة الآخر ذاتها الراهنة والشخص الثاني والذات المقصاة الشيطانية، هنا يتوقف هذا الالتحام النرسييسي بالذات الأخرى وتفشل في امحاء الأصل .

يمكن القول أن مرايا نازك الملائكة الحقيقية ، والبشرية هي مرايا مضاعة بمعنى أنها تقدم الوجه الآخر للثنائية الضدية ، لما هو باطني ، أما الوجه الآخر، المرئي الظاهري ، فيغيب عن سطح المرأة وهذا هو ما يجسد هذا الاحساس الدائم بانشطار الشخصية الرومانسية في الكثير من تجارب الشاعرة نازك الملائكة وهو موقف يرتبط بكامل تجربتها الشعرية والإنسانية والحياتية والعاطفية ورؤياها

للعالم.

والآن ، ترى ما هي دلالة هذا التمركز حول الذات في القصيدة العربية الحديثة ؟
قد يبدو غريباً مثل هذا التساؤل حول دلالة ظاهرة التمركز حول الذات في
القصيدة العربية الحديثة . فالشعر الحديث ، ومنه شعرنا العربي الحديث ، شعر
غنائي في الجوهر وقد ظل يحمل هذه الخاصية الأساسية على الرغم من موجات
الحدائث المتعاقبة التي شهدتها شعرنا الحديث ، ولذا تظل الذات هي المركز
الأساسي لكل خطاب شعري غنائي ، ما دام هذا الشعر يتحرك داخل فضاء
الجنس الشعري الغنائي ولم ينتقل إلى أجناس موضوعية (مثل الشعر
المسرحي مثلاً) .

إن هذا الحكم لا يتعارض مع حقيقة أن الشعر الحديث ، ومنه شعرنا العربي
الحديث ، قد اغتنى بعناصر موضوعية كثيرة ودخلت إلى نسيجة أصوات
شعرية متعددة منها أصوات شعرية حوارية وموضوعية وقدم تنويعات بنيوية
في إطار قصيدة القناع والقصيدة الحكائية (البالادية) والقصيدة البصرية
وقصيدة المشهد الشعري ، إلا أن ذلك لم ينقل هذا الشعر من خاصيته المركزية
بوصفه شعراً غنائياً يمنح فرصة كبيرة لحضور الذات والأنا الشعرية ، إلى فضاء
مغاير هو فضاء الشعر الموضوعي حيث يخبو أو يتلاشى صوت الأنا الشعرية
وتبرز حالة يمكن أن نسميها بحالة الأنا الشعرية في درجة الصفر كما نجد في
بعض أنماط الشعر الدرامي . فالشاعر الغنائي يظل ذلك الرائي الذي يستنطق
المراثيات والأشياء ، ويعيد أسنتها وهو كما يقول الشاعر والفيلسوف الصيني
القديم (لوتشي) : "يجلس على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون" .

ومع ذلك فإن التساؤل المطروح حول دلالة هذا التمركز المفرط حول الذات في
شعرنا الحديث له دلالاته ومبرراته أيضاً ، ففي كل خطاب شعري غنائي لا تشكل
أنا الشاعر إلا أحد العناصر البنوية الأساسية ، وهي لا تمثل نسبة ثابتة أو
واحدة في مختلف التجارب الشعرية الغنائية القديمة منها والحديثة على
السواء ، فقد تشغل نسبة متوازنة مع مكونات النص الشعري ، وقد تتضخم
فتهيمن على المناخ الشعري وقد تنزوي أو تتوارى بمكر وحياء أو بمواربة
مقصودة ، وهذا التباين في درجة حضور الأنا الشعرية ربما هو ما يميز مرحلة
شعرية معينة عن مرحلة شعرية أخرى ، أو شاعر معين ضمن مرحلة محددة عن
شاعر آخر ضمن تلك المرحلة . فالأنا الشعرية في الشعر الرومانسي تختلف
اختلافاً جذرياً عن الأنا الشعرية في الشعر الكلاسيكي ، كما أن هذه الأنا تختلف
في الدرجة والحضور والتأثير في التجارب الشعرية الحديثة والحدائية بشكل
خاص . "أنا" الشاعر الرومانسي أنا متضخمة بصورة شبه مرضية ، فالعالم
الخارجي ، وكذلك العالم الداخلي يمران من خلال هذه البؤرة الذاتية ولذا تكتسب
كل الأشياء طابعاً ذاتياً عبر إسقاط مباشر على الأشياء والمحسوسات والمراثيات ،
أما "أنا" الشاعر الكلاسيكي ، فهي في الغالب أنا عقلانية متوازنة تخضع
لضوابط المنطق والعقل والعرف الاجتماعي ولا يمتلك ذلك الانفلات الصاخب
للذات الرومانسية . أما ذات الشاعر الحديث والحدائي ، ومنه الشاعر الواقعي -
فهو يتحرك ضمن مدى متباين وتهضم خلال ذلك الكثير من العناصر الموضوعية
، غير الذاتية ، وتمزج أحياناً بين الذات الرومانسية والذات الكلاسيكية في "
توليفة" جديدة غير مستقرة تماماً ففي قصيدة القناع مثلاً يحاول الشاعر
الحديث أن يتوارى خلف قناع شخصية تاريخية أو موضوعية خارج نطاق ذاته
الشعرية ، لكن الذات الشعرية تتسرب على الرغم من كل تحوطات الشاعر فيشكل
حضورها مؤثراً على الجوهر الغنائي للتجربة الشعرية الحديثة .

ولكن ، وضمن هذا الإطار الواسع ، كيف نقيم هذا الحضور الضاح لأنا الشاعر
في الكثير من التجارب الشعرية العربية الحديثة والحدائية ؟ هل يمكن القول أن ذلك يمثل
عودة إلى لون من الغنائية الخالصة وانقطاعاً عن العناصر الموضوعية التي
اغتننت بها القصيدة الحدائية ؟ أهى عودة إلى لون من الرومانسية المتأخرة أم
هو مظهر لعودة القصيدة التقليدية ؟ هذه وغيرها من التساؤلات قد تتبادر إلى
الذهن ونحن بصدد فحص مثل هذه الإشكالية .

في تقديري أن الشاعر العربي الحدائي اليوم يشعر بأنه مهروس حتى النخاع
تحت كمامة ضغوط داخلية وخارجية رهيبية وأنه يحاول أن يعبر عن توجعه هذا
مطلقاً صرخة استغاثة أخيرة قبل أن يبتلعه الموح الأسود وهذا الطوفان القادم
من كل مكان والمتمثل في الإحساس المدمر بالتهميش والدونية إزاء موجات
العولمة الخارجية وإكتساح النزعة الاستهلاكية لكل القيم . فلم يعد شعر الشاعر
الحديث "ديوان العرب" ، ولم يعد الشاعر "صناعة العرب" ولا رأيها وصوتها
: أصبح يقف في أقصى درجات السلم الاجتماعي تحاصره الكوابيس أينما
يولي وجهه ويشعر -بالبارانويا- وبانعدام الأوكسجين النقي اللازم للحياة
والإبداع .. إنه مثل طريدة سقطت في فخ هلامي لزج ، فهل يسعفه صوته
الشخصي أو ذاته الشعرية الجريحة في مواجهة كل هذا الانسحاق والإحباط
والخسران ؟

ترى هل ستكون أنا الشاعر هي طوق النجاة الأخير الذي يعبر به هذه المتاهة

المرعبة أم هي راية بيضاء مرفوعة في وجه هذا الأخطبوط اللامرئي؟

بعد ست عقود من تاريخ الحداثة الشعرية : ما الذي تعنيه تجربة السياب

يأتي استذكارنا هذا اليوم للشاعر الكبير بدر شاكر السياب متزامناً مع مرور ست عقود على انطلاق حركة الحداثة الشعرية ، ترى ماذا تعنيه تجربة الشاعر الراحل بدر شاكر السياب لنا اليوم بعد ستين عاماً من عمر الحداثة الشعرية العراقية ، هل أصبحت هذه التجربة جزءاً من الماضي بعد ان اجتاحت حركة الحداثة ، وربما ما بعد الحداثة أيضاً سيؤول وموجات وأجيال واخترافات متعاقبة ؟ هل اصبح السياب جزءاً من موروث كلاسيكي لا يصلح إلا للدراسة التاريخية ؟ وبالتحديد بوصفه رائداً ما الذي تبقى منه مستعيرين تساؤل الشاعر صلاح عبد الصبور عن مبدعين أصبحوا جزءاً من التاريخ ؟ وهل يصح القول اليوم ان ريادة السياب الحداثية كانت هامشية وعرضية وهشة وغير جذرية ، وانه بالتالي لم يمس إلا القشور والأطر الخارجية للقصيدة العربية ، العروضية والبلاغية والدلالية ؟ وهل ان موجات التجريب الشعري التي انتجت ضروباً تعبيرية وكتابية مغايرة ورسمت تضاريس وخرائط شبيهة فنطازية مثل قصيدة النثر وقصيدة النص وقصيدة النص المفتوح التي تتداخل فيها حدود التجنيس إضافة الى تنوعات ملحمية ودرامية ومشهدية وسردية بالغة الجسارة والتنوع جعلت تجربة السياب الشعرية متخلفة ومتواضعة وعقيمة ؟

هذه الأسئلة وربما غيرها تمثل بالتأكيد عبئاً ليس سهلاً على الناقد الذي يقف لغرض المراجعة ليطل على مسيرة شعرية محتشدة وممتلئة وباذخة إمتدت لفترة ستين عاماس (1947 - 2007) اذا اعتبرنا ان العام 1947 الذي شهد ولادة قصيدة السياب " هل كان حياً " التي نشرها في ديوانه " أزهار ذابلة " وقصيدة نازك الملائكة " الكوليرا " التي كتبها في 27 / 10 / 1947 حسب رواية الشاعر . الذي دشّن انطلاق حركة الحداثة الشعرية ممتلئة بظهور قصيدة الشعر الحر التي إقترنت بدورها بنزعة عامة لتحديث بنيات المجتمع العراقي ، والكثير من بنيات المجتمعات العربية المادية والفكرية للخروج من نفق التخلف والإلتحاق بركب الحضارة الإنسانية فكان ان تزامنت مع حركة الحداثة الشعرية في العراق حداثات موازية ومتزامنة منها الحداثة التشكيلية ممثلة بتجربة مدرسة بغداد للفن الحديث التي أطلقها الفنان الكبير جواد سليم والحداثة القصصية التي دشنتها كتابات عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان وحداثة مسرحية أطلقتها تجارب فناني المسرح في معهد الفنون الجميلة وفيما بعد من خلال تأسيس فرقة المسرح الحديث بمثلتها المعروف : ابراهيم جلال وسامي عبد الحميد ويوسف العاني وحداثات أخرى في ميادين الكتابة الإبداعية والفكرية والصحفية والسينمائية والإكاديمية .

مرة أخرى ليس سهلاً الإجابة السريعة عن كل هذا الحشد المشروع من التساؤلات القلقة ، لكنني الآن ، وبعد مرور هذا الزمن الطويل من سيرورة حركة التحديث الشعري أشعر بثقة أكبر بان السياب مازال حياً بيننا وما زال صوته مؤثراً وفاعلاً وبنانياً ويتأكد خلال هذه السيرورة الخلاقة ان دور السياب التحديثي والريادي كان اساسياً وكبيراً وربما يفوق الدور الريادي الذي

اضطلعت به الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة التي شاركت السياب في ايقاد شمعة الحداثة الشعرية عام 1947 لكنها لم تستطع ان تتخطى خط الشروع الأول وظلت حتى في افضل تجلياتها مشدودة بحبل سري وغير مرئي لألى شجرة السرو فقط بل الى جذر رومانسي يربطها بمدرسة ابولو وشعراء المهجر الرومانسيين وبمدرسة الشعر الرومانسي الأنكليزي بشعرائه ، كيتس وكوليروج دوروزورت وشيلي وبليك وغيرهم ، بل هذا كان الخيط اللأمرئي يشدها وبفوة غير منظورة الى ركام من الموروث الشعري والبلاغي والنحوي واللساني الذي لم تستطع اختراقه لتحقق بشكل كامل قصيدة الحداثة التي كان لها شرف التبشير بها سوية مع السياب وفي عام واحد ، وربما في الشهر ذاته .

هذا الإحساس بان السياب هو الرائد الحقيقي فنياً وتاريخياً لحركة الحداثة الشعرية راح يتأكد لدي في هذه المراجعة المتأنية من معاينة مسيرة الشعر العربي خلال نصف قرن ملئ بالصخب والأدعاءات والتجريب وحيانا التراجعات ، وبشكل خاص بعد ان دخلنا الألفية الثالثة ، اذ ظل المتن الشعري السيابي هو المرجعية الأساسية لكل التنوعات والضروب والإلوان الشعرية والكتابية ولأن هذا المتن هو الذي أسس لشفرة جديدة بين النص والمتلقي لم تكن متوافرة قبلاً في الشعر العربي ، ومأثرة السياب ، إنه لم يتوقف عن التجدد والتحديث ولم ينكفى الى الوراء كما كان الأمر مع الشاعرة نازك الملائكة فحقق خلال مسيرته الشعرية نقلات حداثية محسوسة إنتقل فيها من بدايات تحديثية اولية لم تقطع جذورها نهائياً برومانسية النصف الأمل من القرن العشرين تجلت في ديوانه الأول " ازهار ذابلة " عام 1947 وبموروث لغوي وبلاغي وعروضي كلاسيكي عريق الى كشوفات جريئة في بناء قصيدة حداثية تعتمد البنية الموضوعية والصورية وتفيد من الكشوفات السردية والملحمية والأسطورية والرمزية في دواوينه الشعرية اللاحقة وبشكل خاص في ديوانه " انشودة المطر " الصادر عام 1961 ، فكان متن السياب الشعري بحق متنا تعددياً مكتظاً بالأصوات الشعرية الفرعية والأحالات والإيماءات واهم من كل هذا وذاك ان هذا المتن هو الذي فتح الطريق امام المزيد من كشوفات واضافات واجترافات الشعراء العرب الحداثيين في النصف الثاني من القرن العشرين حتى ليتمكن القول بثقة ان ما تحقق في مسيرة نصف قرن من تجربة الحداثة الشعرية العربية من تجارب وتنوعات كتابية لم يكن لها ان تكون كذلك دون تجربة السياب التي كانت بمثابة البؤرة المولدة المشعة والمؤثرة في كل ما تلاها من انجازات وعطاءات .

لذا يظل السياب هو الغائب الحاضر بيننا دائماً .

تحولات الرمز والقناع عند عبد الوهاب البياتي

يحتمل الرمز الشعري في تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي اهمية فاعلة بوصفه بنية شعرية واسطورية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات لامتناهية، وهو اضافة الى ذلك يمثل عنصراً مولداً ومشعاً قادراً على خلق سلسلة اخرى هي الاخرى لامتناهية من الرموز والقيمات والصور والتجريدات الذهنية والحسية على مستوى تشكل الخطاب الشعري ، حتى ليتمكن القول ان مجموع تجربة البياتي تنهض من داخل هذه البنية الرمزية الاسطورية الشاملة، بحيث يصبح من المستحيل فحص تجربة البياتي الشعرية دون استنطاق هذه المستويات الرمزية وكشف ابعادها السيميائية والدلالية المشتبكة.

ورمز عائشة هو واحد من الرموز الأساسية الاثيرة والمهيمنة على المناخ الشعري عند البياتي التي استثمرها على امتداد اكثر من عشر مجموعات شعرية. وقد كان هذا الرمز - عبر مسيرة شعرية خصبة - عرضة لتحولات وتناسخات

متواصلة تتأرجح بين حالات الغياب والحضور في اطار جدلية الخفاء والتجلي. ولقد كان رمز عائشة يشترك بمجموعة اشمل من الرموز والاقنعة الاساسية والثانوية التي خلقها او استعارها البياتي. وقد لاحظنا ان ولادة شخصية عائشة تمت في مرحلة تشكل بنية القناع في تجربة البياتي، وبشكل خاص منذ ديواني " الذي يأتي ولاياتي " الصادر عام 1966، و " الموت في الحياة " الصادر عام 1967 (1)، وقبل ذلك في مسرحية " محاكمة في نيسابور " الصادرة عام 1963. هذا اضافة الى المظاهر الجنينية المبكرة لتقنية القناع في تجارب الشاعر المبكرة منذ " اباريق مهشمة " الصادر عام 1954 والتي سبق لنا وان فحصناها في مكان آخر (2).

وتكاد تجمع معظم الدراسات النقدية على اعتبار عائشة قناعاً شعرياً، خاصة وان البياتي نفسه كان قد تحدث عنها، ضمن حديثه عن تقنية القناع و اشارته الى الاقنعة التاريخية والمعاصرة التي وظفها في شعره (3). ودرس الناقد محيي الدين صبحي شخصية عائشة في كتابه " الرؤيا في شعر البياتي " ضمن فحصه لما اسماه بـ " القناع الشمولي " عند البياتي (4) كما نشر الناقد خلدون الشمعة دراسة حديثة لمناسبة صدور ديوان " بستان عائشة " - الذي صدر عام 1989 ، تحت عنوان " قناع عائشة " كشف فيه عن وجود تطابق بين قناع عائشة وقناع المرأة الفتاة التي تمثل نمطاً من النساء اولع به الرومانسيون (5) ، ويذهب باحث آخر هو د. حامد ابو احمد ايضا الى الاعتقاد بان عائشة تمثل قناعاً في قصائد البياتي المختلفة ويدرسها في ضوء ذلك (6). الا ان معاودتنا فحص تجربة القناع عند البياتي، وبشكل خاص اثر صدور ديوان " بستان عائشة " دفعنا الى الاعتقاد بان شخصية عائشة - في القسم الاغلب من تجارب البياتي الشعرية - تتخذ مظهر الرمز الاسطوري بالذات وليس القناع، ونحن ننطلق في ذلك من فهم خاص لتقنية القناع لا يكاد يختلف كثيراً عن التحديد الذي سبق للبياتي وان شخصه في " تجربتي الشعرية " (7). فالقناع يفترض تقمص الشاعر صوت شخصية تاريخية او معاصرة والحديث نيابة عنها - عبر توظيف ضمير المتكلم في الغالب ، و احياناً ضمير المخاطب (بالفتح) على شكل مونولوج توجهه الشخصية التاريخية الى نفسها - وقد لاحظنا ان البياتي قلما يلجأ الى تقمص شخصية عائشة والحديث نيابة عنها - كما يفعل عندما يتقمص شخصية الخيام او الحلاج مثلاً - بل نراه يتحدث عنها بطريقة سردية وحكاية عن طريق راو او سارد آخر - داخلي او خارجي - وهذه التقنية السردية لتجعل من عائشة قناعاً - بالمفهوم المتداول لتقنية القناع بل رمزاً. ولكي يكون بمقدورنا فحص المفولة حري بنا ان نتوقف اولاً امام كيفية تعامل البياتي مع الرمز الاسطوري، داخل بنية شعرية دالة ، وبالذات امام رمز عائشة الاسطوري الذي خلقه الشاعر ، ثم نعود ثانية لاستكمال محاوره هذه المقالة لاحقاً .

والبياتي هنا خالق اساطير . فهو لا يكتفي ، كما يفعل معظم الشعراء باستحضار بعض الاساطير القديمة المعروفة ليعيد توظيفها وفق رؤيا جديدة فقط، بل يعتمد في الغالب الى خلق اسطورته الخاصة التي يستمد معظم عناصرها ومفوماتها ومراجعها من العالم الواقعي عن طريق نزع مألوفيتها، وارتباطاتها الحسية المتشابكة بالمرجع الاجتماعي والتاريخي ، ورفعها مرتبة اسمى فوق ماهو ارضي وواقعي لتكتسب مرتبة طقسية سامية وتتحول عن طريق بنية شعرية - اسطورية خاصة (مبنية شعري حكاية) الى اسطورة مستقلة تماماً، لها ملامحها الغرائبية والفتنازية، ال قادرة على الترميز الزماني والمكاني والدلالي في الماضي والحاضر معاً.

ولاشك ان منحى كهذا قد يعترض عليه بعض الانثروبولوجيين والباحثين في مجال الاساطير مثل مالمينوفسكي الذي يرى ان لفظ اسطورة لا تنطبق الا على ما نبع من حكايات لارضاء حاجات دينية معينة، أي انها تعبير ديني اجتماعي، وكل ما عدا ذلك مثل القصص التي تروى عن ارباب اليونان وما شابه ذلك فانما هي لون من الحكايات الشعبية لا الاساطير . (8) لكن الدراسات الانثروبولوجية والنقدية الحديثة تجاوزت هذا التحديد ، وادخلت في مجال الاساطير موضوعات ورموزاً اوسع. بل ان رولان بارت في دراسة مهمة له عن " الاسطورة اليوم " قد رفض اقامة تمييز بين الموضوعات الاسطورية على اساس مادتها، واكد انه مادامت الاسطورة كلاماً، فبامكان كل شيء نستطيع اخضاعه للخطاب ان يكون اسطورة. وربط بارت بين الاسطورة ومبناها الحكائي او طريقة صياغتها او قولها بقوله " ان الاسطورة لا تتحدد عبر موضوع رسالتها، وانما عبر الطريقة التي تنطق بها " (9). ومثل هذا الرأي يذكرنا بما سبق وان قال به دارسو المنهج الاسطوري في الادب وبشكل خاص نورثروب فراي الذي اكد ارتباط الادب الحتمي بالاسطورة ، حيث يصبح الادب هو الاسطورة. (10)

ولكي نلم بالاطر الدلالي والرمزي لشخصية عائشة الاسطورية يجب ان ننطلق من قراءة المتن الشعري - أي مجموع الاعمال الشعرية - عند البياتي . لكن ذلك لا يمنع - وهو ايضا غير ملزم لنا - بالاصغاء الى مايقوله البياتي شخصياً عن

عائشة، فهو قادر على ان يضيء جوانب معينة مما يخبئه النص الشعري نفسه، دون ان يضعنا ذلك بالضرورة تحت طائلة " المغالطة القصدية" التي حذر منها بعض ممثلي " النقد الجديد" امثال ومزات وبيردسلي.

والواقع ان هوامش البياتي واعترافاته الذاتية ومقابلاته الخاصة حول شخصية عائشة قد شكلت متنا نقديا لا يمكن تجاهله. وقد كانت اول اشارة مكتوبة عن عائشة تتمثل - في حدود ما نعلم - في هوامش ديوان " الموت في الحياة" الصادر لأول مرة عام 1968 والذي وضع له الشاعر عنوانا فرعيا هو " الوجه الاخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم" - وقد جاء في هذه الهوامش ان عائشة هي " صبية احبها الخيام في صباه حبا عظيما ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها - على الاطلاق - في اشعاره. وقد كنت اود ان اسميها في هذا الديوان (خزامى) ، ولكنني احتفظت باسمها الحقيقي او المستعار - من يدري - دفعا لالتباس" ، ويستطرد البياتي قائلاً : " وعائشة هنا او - خزامى - امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الازلي الواحد الذي ينبعث ، فيضيء ما لا يتناهي من صور الوجود وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهي من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ماهي عليه . " ولكي يدعم البياتي تصويره هذا يسر تشهد بقصيدة لجلال الدين الرومي يتحدث فيها عن البعث المتجدد للجمال :

" يظهر الجمال الخاطف كل لحظة في صورة

فيحمل القلب ويختفي

في كل نفس يظهر ذلك " الصديق" في ثوب جديد

فشيخا تراه تارة وشابا تارة ارى

ذلك الروح الغواص على المعاني

قد غاص الى قلب الطينة الصلصالية

انظر اليه وقد خرج من طينة الفخار

وانتشر في الوجود "

ويختتم البياتي " هوامشه" باشارة مهمة تلتفها النقاد فيما بعد ، فيما تلتفوا من اشاراته وتفسيراته لرموز الشعرية، يقول فيها : " واذا كانت عائشة قد ماتت في - الموت في الحياة - فلا يعني هذا انها قد ماتت الى الابد ، وانما يعني ان ولادة جديدة تنتظرها في زمان ما ، ومكان ما من هذا العالم . " (11)

ان شخصية عائشة - في تحولاتها وتناسخها - تذكرنا الى حد كبير بشخصية " السيدة الجميلة" عند الكسندر بلوك في ديوانه " قصائد عن السيدة الجميلة " ، حيث ظل بلوك يلاحق تجليات هذه السيدة الجميلة فتارة تصبح ملكة للنقاء او عذارى غريبة او صوفيا التي ترمز الى الانوثة الازلية او الى الوطن، و نجد بلوك كثيرا ما يحيط الرجال عند مدن الطفولة من اجل البحث عن هذه الحبيبة العصية على الامتلاك . (12) الا اننا يجب ان نعترف بان شخصية عائشة عند البياتي تمتلك قدرة اشمل على الترميز الفلسفي والميتولوجي بوصفها رمزا للحرية المطلقة والثورة المتجددة والحب النقي ، وليست مجرد رمز انثوي او رومانسي محدود الفاعلية، كما هو الحال عند بلوك او عند الرومانسيين والرمزيين.

ويعود البياتي مرة ثانية للحديث عن شخصية عائشة في كتابه " تجربتي الشعرية" الصادر عام 1968 ايضا - مباشرة بعد ديوانه " الموت في الحياة" حيث يغني فهمه لشخصية عائشة فيقول : " ان عائشة في " الذي ياتي ولاياتي" و " الموت في الحياة" هي الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر وحلا في نهاية الامر في روح الوجود المتجدد.

وانها - أي عائشة - التي ظل يطاردها او رفيوس وديك الجن وابو فراس كما يطارد الاطفال فراشة - والفراشة ترمز الى روح الميت في معتقدات القدماء - ظلت تروغ وتراوغ كالدخان والهواء، تظهر لهم تارة، وتختفي تارة اخرى ، تاركة عشاقها يبحثون عنها في جحيم هذا العالم وفي كل العصور : عائشة هذه ماهي الا روح العالم المتجدد من خلال الموت : من اجل الثورة والحب. وهنا يلتقي

الكائن المتناهي والكائن اللامتناهي في شخصية الشاعر والثوري، وعن طريق التضاد والتزاحم والجدلية والصراع بين هذين الكائنين ، تندلع الشرارة الانسانية التي يتفوق بها الانسان المبدع الخالق على الطبيعة المقيدة بقوانينها ، والتي لا تستطيع ان تجدد شبابها الا عن طريق تعاقب الفصول. " (13)

لقد عمق البياتي فيما بعد ، وبشكل خاص في بعض احاديثه ولقاءاته مع عدد من المستشرقين في اسبانيا فهمه لشخصية عائشة ، كشف فيها - ربما لأول مرة ان شخصية عائشة كانت تمثل امرأة حقيقية تعرف عليها، لكنها تحولت بمرور الزمن الى رمز شامل . فهو يتحدث عن رمز عائشة قائلاً:

" هذا الرمز بدأ في اعماله الاولى دون ان اعينه، قبل النفي ، أي بلا وعي، ولكن في المنفى حدثت تجربة واقعية ، امرأة كانت تسمى عائشة ، امرأة مرت بحياتي وامتدني بتجربة عميقة، حالة تعيين لحيي، كما يقول الصوفي العربي. انها صورة تنطوي على صور كثيرة ، كانت مثل الواحد في الكل، والكل في الواحد، وبعد ذلك صارت تأخذ ابعادا أخرى : بدأ يجري في عروقها دم وحياء من الماضي

والحاضر والمستقبل، ونقاء وشباب كل النساء اللاتي رأيتهن في الواقع وفي الحلم ، وكل النساء اللاتي احببت واللاتي لم اجد وقتا لكي احبهن بسبب ظروف الحياة الجواله، انها المرأة التي ماتت وسوف تولد مرة اخرى، انها الموت والحياة ايضا". ثم يلفت النظر الى مسألة مهمة ذات طبيعة لسانية تتعلق بدلالة التسمية الاسمية لعائشة فيقول : " واذا توقفنا عند معنى كلمة عائشة في اللغة العربية ، وجدنا انها المرأة التي تعيش دائما، التي تموت ولا تموت التي تأتي دائما وتذهب. فعائشة تجربة جاءت من الواقع لكنها اخذت ابعادا رمزية واسطورية وتاريخية وتحولت الى بطل في اعمال الادبية" (14) ، وهذا التحديد اللساني لدلالة اسم عائشة واقترانه بالعيش الدائم امر في غاية الاهمية. ويتحدث البياتي عن حضور عائشة وغيابها المفاجئ قائلاً :

" نعم ، فهي تظهر وتختفي ، تعيش وتموت ، مرئية وغير مرئية، تزورني عندما تريد ، بدون انذار ، وانا انتظرها في أي لحظة وفي أي مكان ، واسافر من اجلها: يمكن ان اعثر عليها في احد شوارع بغداد ، او في احدى مدن المكسيك او كولومبيا، ويمكن ان اناج الى جوارها في ماكوندو، ويودع كل منا الآخر في اليوم التالي في منطقة لامانشا - في اسبانيا".

لكن البياتي يعترف في موضع آخر بأنه لايعرف من هي عائشة : " لقد طاردني قراء في مناسبات كثيرة في طول العالم وعرضه باسئلتهم حول عائشة ، ومن هي ؟ وكنت انا مثلهم لا اعرف من هي ، او احاول ان لا اعرف". (16) لكنه يعود ايضا في مكان اخر لتأكيد واقعية شخصية عائشة، وهي مسألة تدعم اقتناعنا بان البياتي انما يقوم بصناعة رمزه الاسطوري بنفسه دون ان يستمدده او يستعيره من موروث اسطوري سابق، وانه انما ينقله من حقل الواقع اليومي الملموس الى فضاء التجريد والترميز والتسامي. وهذا هو ما يلمح اليه البياتي بقوله:

" ان اصل عائشة يعود الى شيء واقعي ، ولكنها على امتداد العمل اصبحت محور كتابته. انها هي الوحدة ، هي الكائن الذي تجتمع فيه الحياة والموت، والبعث. لقد اصبحت عائشة كل هذه الامور، أي أن العناصر الاربعة تنصهر فيها، وبما ان الحياة شيء مؤجل فان الموت مؤجل ، والحب مؤجل ، والبعث مؤجل ، وعائشة ايضا مؤجلة، وتظل المحبوبة المنتظرة .. انها مثل طائر العنقاء، يحترق ولكنه يعود فيولد من الرماد . انها نهر هيراقليس الخالد الذي يعبر كل حقيقة وكل ظاهرة." (17)

ومن هنا نجد ان الاسى المرجعي ، الاجتماعي والتاريخي والحياتي، لشخصية عائشة ، يذوب ويتلاشى تدريجيا، لتصبح هذه الشخصية رمزا شاملا ومطلقا لازمانيا ولامكانيا . فبعد ان كانت عائشة تقترن بالخيام في كتابات البياتي منذ منتصف الستينات، ويشكل خاص في مسرحية " محاكمة في نيسابور" (1963) وفي ديوان " الذي يأتي ولا يأتي " - 1966 و " الموت في الحياة" - 1968 تصبح هذه الشخصية قائمة بذاتها ولذاتها، وبلغة النقد الحديث تصبح مرجع ذاتها حيث تختلط لها مسارا شعريا جديدا في فضاء التجربة الشعرية عند البياتي لتبلغ مداها في ديوان " بستان عائشة " - 1989. ولاشك ان ملاحقة تشكل شخصية عائشة ونموها يتطلب وقفة اطول امام المتن الشعري الغزير الذي تركه لنا البياتي في هذا المجال. ويمكن رصد ظهور شخصية عائشة في متن البياتي الشعري على مستويين اثنين: الاول يتمثل في ملاحقة هذه الشخصية مجسدة باسمها الصريح والمباشر، والثاني يتمثل بالمظاهر غير المباشرة لظهور هذه الشخصية تحت مسميات اخرى مثل لارا وخزامى وعشتار واوفيليا او كمعادل لكل الشخصيات النسائية المماثلة، او بنشطي هذه الشخصية وملاحها في عدد لاينتهي من الشخصيات والمظاهر الخلفية والثيرمات والرموز (مثل تحولها الى فراشة او صفصافة او ناعورة او حمامة).

ويخيل لنا ان اول ولادة حقيقية لشخصية عائشة كانت في مسرحية " محاكمة في نيسابور " الصادرة عام 1963. وعلى الرغم من ان البياتي كان قد قال في هوامش ديوان " الموت في الحياة" ان عائشة كانت صبية احبها الخيام في صباه حبا عظيما ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها - على الاطلاق - في اشعاره، الا انها ظهرت لنا في هذه المسرحية مجرد جارية عند الخيام وكان دورها عرضيا وثانويا ، فهي تظهر في مشهد واحد بعد محاكمة الخيام ونفيه عن نيسابور حيث تبحث عنه لتسأله عن مصيرها بعد نفيه، دون ان تبدي أي مشاعر تعاطف او حب تجاه الخيام في محنته، ويعلن لها الخيام عن تنازله لها عن ثروته من الجواهر والعملات، وبعد ذلك تتركه بعد ان اطمأنت الى مستقبلها. ويتحدث الخيام عنها في تأملاته الداخلية قائلاً:

" الورقة الاخيرة من شجرة داهمتها العاصفة سقطت على الارض وحملتها الريح الى نيسابور، وهناك ستجد من يلتقطها من الارض ويضعها في قصره. عائشة هذه هي الورقة الاخيرة. لقد استردت نفسها . كانت ارنبا صغيرا عندما التقطتها انا نفسي ايضا من السوق ونقدت ثمنها ذهباً. في حديقة قصري كانت تقف الى

جانِبِ النافورة كل ليلة تراقص الظلال الخفية والفراشات النائمة وتنتظر فارساً مجهولاً مثلما يأتي من وراء الأفق، ليزيح نقاب الدموع عن عينيها ، وكنت انا ذلك الفارس الذي ياتيها كل ليلة. وهاهي ذا تذهب الى الأبد. " (18)

ويوضح لنا بجلاء هنا ان شخصية عائشة لم تكن آنذاك تمتلك هذا الحضور الرمزي، الأسطوري، الذي عرفت به فيما بعد ، بل انها لم تكن حتى تلك الصبية التي احبها الخيام والتي ماتت بالطاعون. قد يحق لنا ان نبحت في هذه المسرحية عن عائشة – الرمز الحقيقي للحب والنقاء والبعث المتجدد وللحياة المغدورة – في شخصية اخرى ترد في تأملات الخيام تلك هي شخصية ياسمين التي تشبه حبيبة الخيام الحقيقية التي اشار لها الشاعر في هوامش " الموت في الحياة " . فالخيام يتحدث في المسرحية عن ياسمين التي ماتت بالطاعون ووضعت جواهر العرس على جسدها، ولف صدرها بالنقاب . ثم يستدرك الخيام في تأملاته قائلاً:

" ولكن لا ، ياسمين لم تمت ، فها هي ذي لا تزال في الثانية عشر من عمرها تكنس حانوت ابيها وتدله على مايضل عنه بصره، وتذرع ما بين الحانوت والبيت عدوا في قضاء حاجاته. وها هي تجلس باسترخاء، توشي منديلاً او تداعب هرتها السوداء، منخذة لها مجلساً تستطيع منه ان ترى كل مايجري في سوق الوراقين." (19)

ان شخصية ياسمين – لعائشة – في المسرحية هي التي تمتلك خصائص الرمز الشعري والأسطوري لعائشة. ولا اميل هنا الى ان عائشة شخصية تحمل النقيض في داخلها فهي قد تمثل الخير وقد تمثل الشر كما يذهب الى ذلك بعض النقاد، بل يبدو لي ان تفسير ذلك يكمن في ان شخصية عائشة في هذه المرحلة لم تكن قد ولدت رمزا شعريا او اسطوريا، وان كانت قد ولدت شخصية درامية مجسدة لها حضورها الحقيقي، وان هذه الشخصية لم تمتلئ بذلك الوهج الرمزي والدلالي وبالقدرة على التحول والتناسخ الا في مراحل لاحقة وبالذات منذ صدور ديوان " الذي يأتي ولاياتي " عام 1966.

ومثلما اقترن تشكل شخصية عائشة في مسرحية " محاكمة في نيسابور " بشخصية الخيام كذلك يقترن حضور عائشة في ديواني " الذي يأتي ولاياتي " و " الموت في الحياة " بشخصية الخيام ايضا، وهو امر له دلالة الخاصة التي سنعود اليها لاحقا. وفي هذين الديوانين بالذات تكون الولادة الحقيقية لشخصية عائشة بوصفها الرمز والأسطورة. في ديوان " الذي يأتي ولاياتي " الذي عده الشاعر – سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظرا الذي يأتي ولاياتي – احالات مباشرة وغير مباشرة الى اجواء مسرحية " محاكمة في نيسابور " ، والى شخصية عائشة، لكنها هنا ليست عائشة الجارية، بل عائشة الرمز المتحول، عائشة التي تموت لكنها تبعث مرة ثانية فراشة طليقة :

" كبرت ياخيام

وكبرت من حولك القبيلة

عائشة ماتت ، وها سفينة الموتى بلا شرع

تحطمت على صخور شاطئ الضياع

-قالت ، ومدت يدها : الوداع

اراك بعد الغد، في المقهي، وغطت وجهه سحابة

من الدموع ، بللت كتابه

-عائشة ماتت ، ولكني اراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لاتعبر السور ولاتنام " (20)

وفي " بكائية " يثور الخيام على موته وعجزه ويعود الى نيسابور بحثاً عن عائشة، وعندما يكتشف ان عائشة ليست هناك يقرر الثورة على الطغاة والالهة العمياء من اجل نيسابور وعائشة:

" عدت الى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السفلي ، للبيت القديم الموحش المفلت

ابحث عن عائشة في ذلك السرداب " (21)

وعبر فتاع الخيام تتشكل بنية اسطورية تندمج فيها الازمنة والثقافات والموروثات. فالخيام يهبط مثل عشتار الى العالم السفلي بحثا عن عائشة، حيث يدمج الشاعر بين بنيتين اسطوريتين معا: اسطورة ثابتة ومعروفة قبلها هي اسطورة الهبوط الى العالم السفلي بحثا عن الحبيبة واسطورة عائشة والخيام التي ولدها الشاعر :

" طرقت باب العالم السفلي مرتين

فمد لي حارسها يدين

وقال لي : من اين

قلت : انر لي هذه السهوب

فالليل في الدروب

قال، وكانت يده تعبت بالمكتوب

ليقرأ المحجوب:

-عائشة ليست هنا ، ليس هنا احد

فزورق الأيد

مضى غدا، وعاد بعد غد

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان، في الزمان

ضائعة كالرياح في العراء

ونجمة الصباح في المساء." (22)

اما المظاهر غير الصريحة لشخصية عائشة فتتمثل في شخصية عشتار في

قصيدة " العودة الى بابل " اضافة الى عدد كبير من الرموز المتفرقة وبشكل

خاص في القصيدة ما قبل الختامية " الصورة والظل " التي ترد فيها رموز

بلقيس وعشتار والفراشة والزنيقة وما الى ذلك.

" لو جمعت اجزاء هذي الصورة الممزقة

اذن لقامت بابل المحترقة

تنفض عن اسمائها الرماد

ورف في الجنائن المعلقة

فراشة وزنيقة

وابتسمت عشتار

وعاد اوزريس

لانطفأت احزان حاوي العيس

ونورت في سبأ بلقيس." (23)

واذا كانت عائشة قد ماتت وبعثت ثانية فراشة في ديوان " الذي يأتي ولاياتي "

فانها تواصل في ديوان " الموت في الحياة " دورة الموت والحياة المستمرة

كاستمرار دورة فصول السنة دونما انقطاع حيث نجدها في القصيدة الاولى من

الديوان الموسومة " مرثية الى عائشة " وقد " عادت مع الشتاء للبستان /

صفصافة عارية الاوراق/ تكي على الفرات " . وعودة عائشة الى البستان ، او

بشكل ادق ارتباط شخصية عائشة ببنية مكانية محددة هي البستان ستكون

الثيمة المهيمنة على ديوان الشاعر الجديد " بستان عائشة " الذي صدرت طبعته

الاولى عام 1989.

وفي قصيدة " الموت في غرناطة " من ديوان " الموت في الحياة " تشق عائشة

بطن الحوت وتفتح التابوت مجتازة الف باب لتخاطب الخيام:

... عائشة تشق بطن الحوت

ترفع في الموج يديها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

تجتاز الف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت

ها انذا اسمعها تقول لي : لبيك

جارية اعود من مملكتي اليك. " (24)

وفي " كتابة على قبر عائشة " نودع عائشة في قبرها بعد ان اصبحت حارسة

الموتى الى الابد " ، لكن عائشة - كما اعلن الشاعر في هوامش الديوان، وان

كانت قد ماتت في هذا الديوان فان ولادة جديدة تنتظرها في زمان ما ، ومكان ما

من هذا العالم، وهذا هو ما يحدث فعلا لشخصية عائشة التي تظل تحيا وتموت

وتحيا مرة اخرى في دواوين الشاعر اللاحقة متحديّة الفناء لتكون رمزا لخلود

الحب والثورة والحرية والامل، الى ان تولد بقوة في ديوان " بستان عائشة " .

ففي القصيدة الاولى من الديوان " مرثية الى خليل حاوي " تموت عائشة

لتصبح نجمة صبح ولارا وخزامي وهذا وصفاء ومليكة كل الملكات: ويمكن ان

نلاحظ هنا تركيز الشاعر على توظيف بعض افعال التحول والسيرورة مثل "

صار " حيث تتم عملية تحول وتناسخ وانتقال من حالة الى اخرى:

" حين انتظر الشاعر

ماتت عائشة في المنفى

نجمة صبح صارت:

لارا وخزامي / هذا وصفاء

ومليكة كل الملكات (25)

وفي القصيدة التي تحمل اسم الديوان نفسه - أي قصيدة " بستان عائشة "

نجد اقترانا عضويا بين عائشة وبستانها، وهو ما سبق وان لاحظناه في قصيدة

" مرثية الى عائشة " من ديوان " الموت في الحياة " بل يمكن القول ان عائشة في

تحولاتها كانت تكشف عن مظاهر خلاقية مقترنة بالبستان: الصفصافة، الفراشة،

سعف النخيل، سنابل القمح ، الحمامة، الغمامة وغير ذلك . الا ان ارتباط عائشة ببستانها في هذه القصيدة اكثر عضوية:

" بستان عائشة على الخابور
كانت مدينة مسحورة
عرب الشمال
يتطلعون الى قلاع حصونها
ويواصلون البحث عن ابوابها" (26)

هنا يتحول بستان عائشة الى رمز ارضي للمدينة الفاضلة: دلمون التي كان يحلم بها الشاعر :

" ويقدمون ضحية للنهر في فصل الربيع
لعل ابواب المدينة
تستجيب لهم
فتفتح / كلما داروا
اختفى البستان
واختفت الحصون. " (27)

وبهذا يحقق البياتي في بنية شعرية اسطورية واحدة عملية الربط بين رمزين شعريين اساسيين : عائشة رمز التواصل والتجدد والحب والبعث الدائم ولاستان الرمز المكاني للمدينة الفاضلة (دلمون) : مدينة الحرية والحياة الازلية حيث ينتفي القهر ، ويتكسر الفرح والخلود . فقد سبق للبياتي ان تحدث عن ارض دلمون التي تضم " الفردوس الالهي " وقال عنها انها ارض الخلود التي لا يوجد فيها مرض او موت واستشهد بالقصيدة السومرية:

" في دلمون لاينعق الغراب الاسود
ولايصيح طير اندور، ولايصرخ
ولايفترس الاسد .. "

ثم يصف البياتي دلمون بالجنة القائمة على الارض، والتي كانت وفقاً على الالهة وحدهم ، ولانصيب للانسان الفاني فيها، ولكن انسانا واحدا فقط استطاع ان يدخل الى ذلك الفردوس الالهي، وهذا الانسان هو البطل الاسطوري جلجامش.

(28) وبستان عائشة، كما يخيل لنا، وهو التجسيد الشعري لارض دلمون هذه ، فهو ايضا عصي على البشر، لانه سريع الاختفاء:

" فاذا خبا نجم الصباح
عادوا الى حلب لينتظروا
وبيكوا الف عام
فلعلهم في رحلة اخرى الى الخابور
يفتحونها
ولعلهم لايفلحون" (29)

اما لماذا اختار البياتي اعلى الفرات في الخابور مكاناً لبستان عائشة فذلك مايبوح به ايضا في بعض لقاءاته في اسبانيا وهو يتحدث عن هذا الديوان وعن بستان عائشة:

" قد تكون نقطة البداية لهذا الديوان هي عائشة التي هي البطلة الواقعية – الاسطورية والرمز . وقد اخترت مكانا لبستان عائشة، ويستطيع القارئ ان يتلمس حدوده التي تبدأ من مدائن صالح الى اعلى الفرات في الخابور . وكما نعلم فان قبائل عرب الشمال كانت تتجول في هذا البعد الجغرافي المسكون بالاساطير، والذي يقترن بتاريخ العرب ما قبل الاسلام ومابعده " (30) ثم يضيف البياتي قائلاً: " لقد قمت بالبحث ووصلت الى مضارب قبيلتها التي تحولت الى بستان، والبستان تحول الى مدينة مسحورة، فكان مثلي مثل عرب الشمال الذين كانوا يرحلون في الربيع الى اعالي نهر الخابور ليتأملوا بوابات هذه المدينة المسحورة ويحاولوا اقتحامها ، ولكن الابواب كانت تخفي وتغرق المدينة ويختفي البستان ، وكانوا يعاودون الكرة من جديد بعد ان ييأسوا وينتظروا الف عام لكي يحاولوا من جديد الاقتراب من هذه المدينة المسحورة، ولكنها كانت تخفي ايضا كما اختفت في المرات السابقة. " ويعلق البياتي على دلالة هذا البحث الدائب " انها ايضا الرغبة الانسانية المفعمة بالامل وعزيمة الانسانية التي لم تقهر في سبيل الوصول الى الحقيقة. " (31)

ان البياتي اذ يتحدث عن بستان عائشة وعن جغرافيته وطوبوغرافيته، فكأنما يتحدث عن شيء واقعي وارضى ملموس ، وليس عن اسطورة ، او رمز اسطوري خلقه بنفسه، وهو دليل آخر على تداخل الواقعي بالاسطوري واليهامي في اطار هذه البنية الاسطورية المركبة.

ومن المهم ان نلاحظ ان علاقة رمز عائشة برمز البستان هي جزء من مثلث رمزي يشكل الطرف الثالث منه رمز الخيام:

وفي الواقع فان رمز عائشة، ولد لأول مرة باقتران مباشر برمز الخيام اولاً. وقد نبه البياتي نفسه الى اهمية هذا الاقتران في بعض لقاءاته فقال:

" نعم انهما رمزان يعبران عن الواقع، وهما يمثلان في اعمال البيطل النموذجي والمحبوبة، وهما نواة الرمز الذي تضطرب حوله عناصر اخرى مثل الكواكب. انه تجسيد لفكرة ان العالم الصغير يمكنه ان يتحول الى عالم هائل. والعالم الصغير المكون من شخصيتين فقط (الخيام وعائشة) عندما يغرس الامل يكون قادراً على احداث التحول في كوكب مأهول بالبشر، وبهذا الشكل فان الشاعر يحول الشخصيات التاريخية التي تمر بشاشة الحياة الى شخصيات خالدة تظل كأنها رموز. ان الشاعر يحفظ الاشياء حتى لا تضيع. ومع مرور الزمن تصبح لهذه الرموز جذور وتتحول الى واقع اسطوري. وبعد ذلك من السهل اعادتها من الاسطورة الى الواقع. " (32) ثم يجرب البياتي مقارنة اخرى بين الخيام وارغوان فيقول: " ان عائشة هي (الزا) الخيام. فيدون (الزا) لم يكن بالامكان ظهور لويس ارغون، والعكس صحيح. كما ان عائشة بدون الخيام ما كان يمكن ان تكون هي نفسها، ولعلها كانت ستصبح امرأة مثل كل النساء. ولكننا نرى ايضاً كيف توصل الخيام بفضلها الى معنى اكثر عمقا، لان هذه المرأة كانت جزءاً من رؤيته الشعرية والفلسفية. " (33)

ومن هنا نرى ان هذا المثلث الاسطوري الذي يُشكل قاعدته الحسية الارضية رمزاً عائشة والخيام بينما يمثل البستان ثقلته العليا الاثيرية، العسية على الامسك، هو بنية اسطورية شاملة تتحكم في الرمز الشعري الشامل عند البياتي وتحولاته وتناسخاته اللانهائية، وهي بنية قائمة على التكرار وعلى المغايرة، والتوليد اللامتناهي للقيم والرموز والشخصيات، وهذا المثلث الاسطوري ليس مجرد تعويض عن حلم ضائع او عن رغبة محبطة لا يمكن تحقيقها على ارض الواقع، وهو ايضاً ليس مجرد تعبير عما هو كامن في اللاوعي الجمعي بوصفه نموذجاً اولياً او بدئياً - كما قد يذهب الى ذلك النقد الاسطوري - بل هو فعل شعري واع وغير واع يمتلك صيرورته، وارضيته الاجتماعية والتاريخية والايديولوجية، يتمظهر في اطار خطاب شعري له سلطة التأثير في الوعي الاجتماعي على مستوى البنية الذهنية وعلى مستوى الحساسية الجمالية وطاقة التخيل الرؤيوية الرامزة في هذا الخطاب الشعري - الاسطوري الفاعل والمنفعل في الوقت ذاته.

في إطار هذا المثلث الرمزي تمثل عائشة رمزاً انثويا- في الغالب بريئاً وظاهراً وافلاطونياً - بينما يمثل الخيام رمزاً ذكورياً - في الغالب رومانسياً وافلاطونياً وصوفياً - اما بستان عائشة فهو اشارة مرجعية الى الطبيعة والى البيت، وهو في المدى الاخير نافذة تطل على الرحم والعودة الى الاصول والبدائية. ومما له دللته هنا ان علاقة الانثى - عائشة - بالذكر - الخيام - تظل علاقة رومانسية افلاطونية عذرية لاتتملك تجسدها الحسية او الجنسية الصريحة، وهو ما تؤكد قرائن دلالية غزيرة تدعمها دراسة الحقول الدلالية الخاصة بعلاقة الحب هذه اضافة الى التجليات اللسانية والتعبيرية والبلاغية الموظفة على مستوى لغة الخطاب الشعري. وهذا الاستنتاج يقودنا الى الربط بين عذرية هذه العلاقة وغياب اية تجربة عاطفية محسوسة في معظم متن البياتي الشعري، مما يدفعنا الى القول - وهو تفسير لا يخلو من ابعاد سيكولوجية - بان علاقة عائشة - الخيام العاطفية هي تعبير عن غياب التجربة العاطفية العميقة - بجذورها الحسية - في تجربة البياتي الشعرية والحياتية، ولذا تكتسب هذه العلاقة - على مستوى الخطاب الشعري - بعداً عذرياً رومانسياً محققاً في عالم اثيري اسمى من عالم الواقع الارضي المحسوس بينما يشكل بستان عائشة البديل الحلمي - مكانياً - لغياب الوطن الحسي ورمزاً للمدينة الفاضلة (دلمون) حيث ظل الشاعر في منفى اختياري وغير اختياري احياناً طيلة سنوات عديدة وبشكل خاص تلك السنوات التي شهدت ولادة هذه الرموز الاسطورية الثلاثة.

ان علاقة الذكر (الخيام) بالانثى (عائشة) تكتسب في بعض مستوياتها قيمة صوفية مطلقة، الا انها ليست صوفية ما وراثية، بل هي - اذا جاز التعبير - صوفية دنيوية وحسية. فالوقف الصوفي هنا، وتحولاته وتناسخاته وحياناً حلوله وتمظهره في عناصر الطبيعة المختلفة، انما هو العتبة الاولى للرؤيا، وليس المدخل الى عالم ميتافيزيقي ما وراثي، ذلك ان تجربة البياتي تظل، على

ما فيها من صوفية ، تجربة دنيوية معاشة الان وهنا ، في هذه الحياة بالذات ، وهو موقف سبق للبياتي وان استلهمه من تصور العراقيين القدامى لمفهوم الموت وايمانهم بفكرة البعث في الحياة الدنيا ، خلافا لقدامى المصريين الذين كانوا يؤمنون بفكرة البعث في الحياة الاخرى. ومما يكرس هذا البعد الحسي والدنيوي للموقف الصوفي عند البياتي البعد الثالث في المثلث الرمزي ونعني به رمز بستان عائشة الذي يرمز الى التجسيد المكاني لدلمون ، وللمدينة الفاضلة التي يسود فيها الحب والحرية وينتفي فيها القمع والخوف والموت. لقد استطاع البياتي ان يستثمر طاقات التعبير الاسطوري الى حدها الاقصى وبشكل خاص اسطورة عائشة ، التي خلقها بنفسه. ولكن ، ترى لماذا يلجأ البياتي الى الاسطورة؟ ولماذا يلجأ الى اسطورة عائشة بالذات؟

يرى يونغ ان الشاعر - أي شاعر - يعود الى الاسطورة لان التجربة الاصلية - مصدر ابداعه - رؤيا لاتدرك بالعقل ولا تخضع لغناها خضوعا تاما للتعبير ، فيلجأ الى الصور الاسطورية - وهي اكثر الصور صعوبة لما تحمله من تناقض ظاهري - ليعبر عن - الرؤيا الزوبعة - التي تقبض على كل ما تمسه وتتخذ شكلا عيانيا. (34) ويبدو لنا ان ظهور الاسطورة في شعر البياتي - والى حد ما في الكثير من التجارب الشعرية العربية الحديثة - ليس مجرد تقليد او استعارة او تأثر ، وان كانت هناك تجارب تحمل بعض الفجاجة والمباشرة والتأثر ، الا ان الواقع اللاواعي لظهور الاسطورة عند البياتي يكمن اساسا في الرغبة في التعبير عن موضوعات وتجارب شعرية ورؤيوية لا يمكن التعبير عنها بالاشكال والصيغ الاعتيادية ، وبشكل خاص الغنائية منها. ولانريد ان نتطرق فنذهب مع مايقوله ممثلو النقد الاسطوري ، وبشكل خاص نورثروب فراي الذي يرى ان الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن يعود الى ان هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الانساني وتعبّر عن ذاتها في الحلم على المستوى الفرد والاسطورة الجماعية التي تسمى بالنماذج الاصلية - او البدئية ، (35) بل نميل الى الاعتقاد بان تكرار رمز اسطوري معين في متن شعري محدد يمتلك في الجوهر دافعا اجتماعيا وحضاريا محددا ، بوصفه تعبيراً عن حاجة معينة وتحديا لواقع محدود واستشرافا لمثال في عالم التشكل او الحلم. ولو عدنا الى التاريخ الاجتماعي والسياسي لظهور رمز عائشة - اقترانا برمز الخيام - لوجدناه يبدأ منذ منتصف الستينات تقريبا ، حيث ظهرت مسرحية " محاكمة في نيسابور " عام 1963 التي ظهر فيها رمزا عائشة والخيام لأول مرة بينما ظهر ديوان " الذي يأتي ولاياتي " عام 1966 وديوان " الموت في الحياة " عام 1968 - حيث الولادة الشعرية الحقيقية لهذين الرمزتين الشعريتين. ودلالة التاريخ هنا مهمة واساسية. ففي هذه الفترة بالذات واجهت الامة العربية سلسلة من الانكسارات السياسية والثقافية والاجتماعية القاسية وتعرضت الحركات الثورية الى عمليات تصفية وقمع ومصادرة لصالح صعود النماذج والانظمة الرجعية والبيروقراطية والقمعية التي كانت تقترن بهجمة امبريالية وصهيونية ضد الامة العربية وضد الانسان العربي وحرياته ومستقبله وهي اللحظة ذاتها التي شهدت ، على مايرى البياتي " محاضرة الثورة العالمية ومحاولة اغتيالها " . في لحظة كهذه احس الشاعر العربي بانكسار حقيقي داخلي ، ولم تبق امامه الا خيارات محدودة : الانكفاء والاستسلام لحالة الاحباط والانسحاق والسوداوية ، او مواجهة هذه الانكسارات شعريا - بموقف مضاد . واذا ما كان عدد من الشعراء العرب قد سقط في فخ الخيار الاول ، فان البياتي وعددا غير قليل من الشعراء العرب قد أثر البحث عن بدائل مضادة ، مواصلة النضال المكشوف والصريح او خلق بدائل رمزية واسطورية تتحدى حالة الهزيمة والقمع وتمتلك القدرة على الخلود. وكان هذا هو خيار البياتي : لقد صرخ شعر البياتي بوجه الجلادين : مهما حاولتم قتل الرمز الثوري ، وحركة الثورة الاجتماعية ، وتطلعات الانسان ، فأنتم في النهاية عاجزون عن تحقيق ذلك لان الرمز الاسطوري الذي يخلقه الشاعر قادر على البعث الدائم وتحدي الفناء ، وبالتالي ادانة الهزيمة والقمع . وهكذا جاء رمز عائشة ليكون - كما أشار لذلك البياتي في " تجربتي الشعرية " رمزا للتجدد : " عائشة هذه ماهي الا روح العالم المتجدد من خلال الموت: من اجل الثورة والحب. وهنا يلتقي الكائن المتناهي والكائن اللامتناهي في شخصية الشاعر والثوري " ، بل ان تسمية عائشة - على الصعيد اللساني تنطوي هي الاخرى - كما نبه الشاعر الى ذلك على دلالة مضافة - المرأة التي تعيش دائما والتي تموت ولا تموت . لقد ادرك البياتي ان الرمز الاسطوري يمكن ان يتحول الى رمز انساني في النضال والتحدى يمتلك القدرة على مواصلة التحدي في كل العصور: ومثل هذا الموقف لايمكن ان ينحدر الى مجرد التعويض السيكولوجي عن الاحباط والهزيمة او عن العجز عن تحقيق الرغبات بصورة واقعية وعملية ، انه ، على مستوى الفن ، يمتلك دلالة اشمل واسمى. فالفن قادر ، بطريقته الخاصة ، على تحدي الموت ومواجهة الهزيمة وابقاء جذوة الامل مشتعلة وازلية. وربما يفسر لنا ذلك سر صعود الاتجاهات الواقعية السحرية والفتنازية في آداب امريكا

اللاتينية والعالم الثالث، كما هو الحال في ادب ماركيز الروائي. فالفنان هنا يطرح، في وجه الهزيمة، وفي وجه الارهاب والقمع، انموذجه الثوري الخالد الذي يتحدى الفناء والهزيمة، ويبدد الظلام الدامس بنور الامل والمستقبل. ولكي يحقق البياتي قدرة الرمز الشعري عنده على التحدي لم يلجأ الى خيار ميتافيزيقي او غيبي لبعث بطله او رمزه الاسطوري في العالم الآخر، بل انه اثر ان يبعثه في الحياة الارضية ذاتها، وهو في ذلك يستلهم رؤيا قدامى العراقيين في البعث المتجدد، كما اشار الى ذلك بوضوح في " تجربتي الشعرية". ويقدم البياتي مقارنة مهمة بين معتقدات قدامى المصريين وقدامى العراقيين، فقد كان قدامى المصريين يؤمنون بالبعث في العالم الآخر، لذلك اهتموا كثيرا بتحنيط الموتى وبناء الاهرامات، وجعل المدن اشبه بالمقابر او المقابر اشبه بالمدن التي تنتظر ان يعود اليها ساكنوها في العالم الآخر، بينما يؤمن قدامى العراقيين بفكرة البعث والعودة الى الظهور في الحياة ذاتها، وكما يقول فان البعث في الحياة هي الفكرة التي كانت تهيمن على قدامى العراقيين، ويقرن البياتي ذلك بفكرة الزمن عند العراقيين آنذاك الذين كانوا يؤمنون بوحدة النهائي واللانهائي وبوحدة الزمن... فما نحن الا اشباح تظهر. وتختفي على محيط دائرة هائلة مركزها اللانهاية. ومن ثم فهناك حياة واحدة وعالم واحد يلتقي فيه مايموت وما لايموت، وان الاحياء في هذا العالم - وهم الالهة فقط - قد يموتون او يغيبون، ولكنهم لايبثون ان يعودوا وتعود اليهم الروح." (36) ان هذا الفهم الميتولوجي يضيء لنا بوضوح فكرة البعث المتجدد لرمز عائشة الاسطوري وظهوره في الحياة الدنيوية، لأمجد شبح او طيف، بل كائنا حيا مجسدا له حياته الخاصة، التي تتحدى الفناء.

ومن المهم ان نلاحظ هنا ان رمز عائشة في المتن الشعري الغني للبياتي يتشكل داخل بنية اسطورية خاصة، متحولة هي الاخرى، ذات دلالات وايحاءات متجددة، لانها اساسا تمثل في مستوى التحليل السيميائي نظاما سيميائيا او علاميا من الدرجة الثانية يختلف عن النظام السيميائي او العلامي للغة التعبير والتواصل الاعتيادية كما يذهب الى ذلك رولان بارت في دراسته الموسومة " الاسطورة اليوم". اذ يرى هذا الناقد " ان الاسطورة نسق سيميائي خاص في كونه يبنني، انطلاقا من سلسلة سيميائية موجودة قبله: انها نسق سيميائي من الدرجة الثانية، فما هو علاقة - أي جمع تشاركي بين مفهوم (او مدلول) وصورة (أي دال) - ضمن النسق الاول يصبح مجرد دال ضمن النسق الثاني." ويبين لنا بارت كيف ان دال الاسطورة يرد بصورة ملتبسة، فهو معنى وشكل في آن معا، وأن مواد الكلام الاسطوري - مهما يكن اختلافها في المنطق، ومنذ اللحظة التي تمسك بها الاسطورة - تختزل في مجرد وظيفة دالة. فالاسطورة لا ترى فيها سوى نفس المادة الخام، اما وحدتها فتكمن في كونها تختزل كلها في المرتبة المجردة للغة." (37)

وتأسيسا على ذلك يمكن ان نقول ان عائشة بهذا المعنى تمثل دالاً اسطوريا ضمن نسق او نظام سيميائي من الدرجة الثانية، يمارس تأثيره الدلالي على مستوى المعنى الايحائي Connotation وليس على مستوى المعنى الفعلي او المتضمن يمثل المعنى الايحائي نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي او الاشاري كالذي تمثله الاسطورة في تكييفها للتدليل الاعتيادي. وهكذا فالمعنى الايحائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول السابقة، دالاً لمدلول ابعد. ثم ينيه بارت الى ان عملية التدليل لاتنتهي هنا، ويوضح بارت هذه العلاقة التي تنطوي على عملية ثلاثية ترميزية متمثلة في الدال والمدلول ونتاجهما العلامة لخلق الاسطورة، حيث يحدث كل شيء كما لو ان الاسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الاولى الى جوانب فرعية، بهذه الترسيمية السيميائية: (38)

اسطورة	2. المدلول	1. الدال لغة
	ب. المدلول	ا. الدال
	ج. العلامة	
		اسطورة

وربما يضيء لنا هذا التفسير السيميائي لتشكيل الاسطورة سر هذه القدرة الهائلة على الترميز والتدليل المتجدد التي تحملها الاسطورة، ومنها اسطورة عائشة التي تنتقل بدلالاتها من مستويات مباشرة وأنية الى مستويات غير مباشرة وايحاءية لانهاية حيث تصبح عائشة رمزا للحياة المتجددة والحب الازلي والنقيض المباشر للفناء والموت، والتمثيل الاوسع للثورة المستمرة وللأمل السرمدى، كما قد تصبح وعاءا للتدليل الصوفي والميتافيزيقي، وعرضة لتأويلات

وقراءات لانهائية مادامت العلاقة بين الدال والمدلول ونتاجهما النهائي العلامة ليست هي الشيء الاخير في هذا النسق السيميائي وانما عملية تحول العلاقة في النظام الاول الى دال، يمكن ان نسميه بالدال الاسطوري - رمز عائشة الاسطوري مثلا - يؤدي اقترانه بمدلوله الى خلق علامة جديدة، هي بدورها علامة اسطورية ايضا من طراز خاص، ويمكن ان نقول ايضا ان هذه العملية يمكن ان تستمر مع اية دلالة جديدة للاسطورة داخل الشعر كما يحدث فعلا بالنسبة لولادة اسطورة عائشة المتجددة في مسيرة البياتي الشعرية الطويلة. وبعد ، كيف يمكن ان ننظر الى شخصية عائشة في متن البياتي الشعري ؛ هل نتفق مع الشاعر نفسه، ومع القسم الاعظم من النقاد ، الذين عدوها فناعا، ام انها في حقيقة الامر رمز شعري شامل ، ورمز اسطوري تحديدا ، يخرج من اطار تقنية القناع الشعري؟

لقد اشترت في بداية دراستي هذه الى ان القناع يفترض استعارة شخصية تاريخية وصوتها ورؤيتها والحديث نيابة عنها، وهذا ما لا يتحقق في اغلب القصائد التي كتبها البياتي عن عائشة . فعائشة قلما تتحدث بصوتها المباشر، وقلما تطل علينا عبر قناع متكامل. ثمة سارد اخر هو الذي يتحدث عن عائشة بلغة سردية او حكاوية واضحة في ديواني " الذي يأتي ولا يأتي " و " الموت في الحياة " يكون السارد في الغالب هو قناع الخيام. والخيام غالبا ما يتحدث عبر قناع بصوت المتكلم كما هو الحال في قصيدة " الطفولة " من ديوان " الذي يأتي ولا يأتي " :

" ولدت في جحيم نيسابور

قتلت نفسي مرتين، ضاع مني الخيط والعصفور "

وهنا يرتدي الشاعر قناع الخيام - او ربما بمصطلحات السردية الحديثة - يخلق شخصية قناع تمتلك تجسدها الدرامي المستقل والتي تنهض بدورها مستقلة عن الشاعر وذاته الغنائية - لكن البياتي ايضا قد يستخدم اصواتا شعرية اخرى مثل صوت المخاطب - الشخص الثاني - في مونولوجات - يخاطب فيها القناع نفسه متأملا كما هو الحال في قصيدة " الموتى لا ينامون " من الديوان ذاته:

" في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت ياخيام،

وكبرت من حولك الغابة والاشجار "

اما عائشة فلا تخلق عبر قناع درامي مستقل وانما ترد في الغالب عبر سرد

الخيام وتأملاته واستذكاراته . فها هو يواصل خطابه في هذه القصيدة :

" عائشة ماتت ، ولكنني اراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لاتعبر السور ، ولاتنام "

وهذه التقنية السردية، الحكاوية، المقدمة من قبل سارد آخر - هو قناع الخيام،

هي التي تتكرر في قصيدة " الذي يأتي ولا يأتي " :

" عائشة ماتت ، ولكنني اراها تذرع الظلام

تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام . "

ومن هنا نرى ان مقومات القناع لاتتوفر في شخصية عائشة، بل ان القناع

الحقيقي هو قناع الخيام الذي يتحدث عن عائشة، كما نجد ذلك في " بكائية " :

" عدت الى جحيم نيسابور

لقاعها المهجور

للعالم السفلي، للبيت القديم الموحش المقرور

ابحث عن عائشة في ذلك السرداب . "

وتستمر هذه التقنية في ديوان " الموت في الحياة " حين يرتدي الشاعر قناع

الخيام، وتبدو عائشة مجرد حكاية تسرد:

" عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الاوراق

تبكي على الفرات. "

ويخيل لنا ان سبب عدم تشكل شخصية عائشة على صورة قناع في ديواني "

الذي يأتي ولا يأتي " و " الموت في الحياة " يعود اساسا الى وجود قناع

اساسي مهيم هو قناع الخيام الذي تعد قصائد البياتي في هذين الديوانين

وجها من وجوه تأملات الخيام كما افاد الشاعر في عنوانه الفرعي. ونجد ذلك

واضحا في قصيدتي " الموت في غرناطة " و " الموت في الحب " :

" عائشة تبعث تحت سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة "

ونود ان نذكر هنا بملاحظة مهمة اوردها البياتي في " تجربتي الشعرية " اثناء

حديثه عن قصيدة القناع حذر فيها من اعتبار قصيدة " موت المتنبي " من ديوان

" النار والكلمات " قصيدة قناع، لانه يقول صراحة انها قصيدة يغلب عليها

الاسلوب القصصي، لانه لم يلبس فيها قناع المتنبي ، ولكنه صور فيها قصة

حياته الفاجعة بطريقة درامية وتأثرية ، وانه لم يتبن فيها مواقف المتنبي ولم يتكلم من خلال شخصيتها. (39) ونحن نعتقد بان هذا الحكم ينطبق على القسم الاعظم من القصائد التي ظهرت فيها عائشة، ذلك ان البياتي لم يتكلم من خلال شخصية عائشة وانما قدمها بطريقة سردية (قصصية) – واساسا عبر منظور او (وجهة نظر) قناع الخيام. وربما يمكن ان نستثنى من ذلك قصيدة " كتابة على قبر عائشة" التي يمكن ان تعد بعض مقاطعها معبرة عن صوت عائشة وان البياتي قد تكلم من خلال شخصيتها، وان كانت (وجهة النظر) هنا تحتمل تأويلات اخرى نفترض ان الصوت هنا – كما هو الحال في ديواني " الذي يأتي ولاياتي" و " الموت في الحياة" – انما هو صوت الخيام ايضا، وان عائشة تظل في حالة الغياب: مجرد موضوع مروى من قبل راو آخر هو الخيام:

"ياراكبا نجران
بلغ نداماي اذا ماطلع النهار
واقطعت مدينة الموتى خيول النار
وشط بي المزار
ان لاتلاقيا ولا لقاء
وابك على طفولتي امام صمت القبر
وقف على اطلال هذا القلب
مصليا للرب. "

ويمكن ان نقول ان عائشة تظل – في معظم ماكتب البياتي – رمزاً شعرياً وليس فناً كما يذهب الى ذلك معظم النقاد، وانها رمز اسطوري ينطوي على بنية سردية محددة. وهذا الحكم ينسحب ايضا على جميع قصائد ديوان " بستان عائشة" ايضا التي تتحدث عن عائشة. وفي تقديرنا ان هذا الديوان لايمثل بمجموعه رؤيا عائشة، مثلما كان ديوانا " الذي يأتي ولاياتي" و " الموت في الحياة" مثلا يمثلان رؤيا الخيام، وذلك لان هناك في معظم القصائد صوتا مذكرا – لسانيا او دراميا، فناً، او ساردا – وان صوت الانثى محدود ومقتصر على قصائد محدودة للغاية، منها تلك المقترنة بشخصية عائشة. وحتى القصائد التي تستحضر عائشة بشكل مباشر وصريح مثل " مرثية الى خليل حاوي" و " الملاك والشيطان" و " بستان عائشة" و " صورة جانبية لعائشة" و " طفولة شاعر" و " الموت في الشعر" او القصائد التي قد تومى بطريقة مباشرة الى شخصية عائشة مثل " امرأة" تظل في الجوهر قصائد ذات طبيعة سردية وحكاية لاتختلف كثيرا عن معالجات البياتي في دواوينه السابقة، كما هو الحال في قصيدة " طفولة شاعر":

" عائشة بنت السلطان
كانت من اعلى نافذة في قصر السلطان
ترنو لخيول السلطان
وعبيد السلطان
كانت ترشقني – وانا ابكي
تحت النافذة العليا
مكسورة القلب بوردة. "

في جميع هذه القصائد تتم عملية استحضار صورة عائشة عبر مرآة الاخر – الذكر – ربما هو الخيام نفسه او قرينه المعاصر - ، لكننا يجب ان نعترف بان هناك ثلاث قصائد في الديوان هي من اوراق عائشة " و ورقة اخرى" و " نار الشعر" تمتلك بعض ملامح القناع لكنه قناع ناقص لان هناك بنية سردية اطارية تفتته. والواقع ان قصيدة " من اوراق عائشة" بالذات كان يمكن ان تكون قصيدة قناع:

" قالت : ساقته
واحمل رأسه لقبيلتي
صنما لتعبده
وتحرقه ، اذا اقتلت. "

فالصوت هنا هو صوت عائشة، وملامح ارتداء القناع واضحة الى حد كبير، لكن استخدام فعل القول " قالت " مرتين داخل القصيدة قد اشعرنا – لسانيا – بوجود بنية اطارية سردية اوسع حتى ليتمكن ان تعد القصيدة جزءا من بنية حوارية شاملة، ونزعم هنا ان مجرد حذف هذين الفعلين سيجعل من القصيدة قصيدة قناع كاملة يرتديها الشاعر ليعبر من خلالها عن رؤيا عائشة وصوتها. اما قصيدة ورقة اخرى " فهي اضافة الى تكرار فعل القول " قالت " مرتين ايضا تتضمن مقطعاً سرديا وحكايا مرويا عبر صوت سارد آخر علما بان القصيدة لاتحيل الى صوت عائشة بطريقة مباشرة بل بصورة غير مباشرة:

" وبكت وطال بها الوقوف على الطلول الباليات
واستنجدت بالساحرات
لتعيده حيا"

اما في قصيدة " نار الشعر " فإن الصوت ذاته يتكرر في مطلع القصيدة:

قالت : " ستموت غداً، مسموماً في المنفى
او مذبوحة في سكين صديق او مخبر سلطان"
لكن هذا الصوت سرعان ما يندرج ضمن بنية حوارية اوسع عندما يتلوه صوت -
ذكوري آخر:

" قال مخنث بابل : " انت الان
مأسور ، باسم الشعراء الخصيان"
ثم تستكمل بنية القصيدة باطار سردي اوسع يديره سارد آخر او مجموعة من
الساردين والاصوات الشعرية التي تمنح القصيدة مبنى اخر لايمت بصلة الى
بنية قصيدة القناع بالمرة.
من كل ماتقدم يتأكد لدينا ان شخصية عائشة - في اغلب قصائد البياتي - لا
تتشكل عبر قناع شعري ، وانما تظل مجرد موضوع سردي يسرد او يروي عبر
منظور آخر، هو بالتأكيد منظور ذكوري، وانها لهذا السبب تمثل رمزاً او رمزاً
اسطوريا على وجه التحديد، وان ماسبق للبياتي وان قاله في " تجربتي
الشعرية" عن قصيدة " موت المتنبي" من ديوان " النار والكلمات" من انها
قصيدة يغلب عليها الاسلوب القصصي وانه لم يلبس فيها قناع الخيام (40)
ينطبق تمام الانطباق ايضا على اغلب القصائد التي عالجت شخصية عائشة.

الهوامش:

- 1- فاضل ثامر ، " وجه البياتي عبر قناع الخيام" ، مجلة " الكلمة" العدد السادس، تموز 1969 ، بغداد . كما نشرت الدراسة في كتابنا " معالم جديدة في أدبنا المعاصر" ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، 1975 ، ص ص 265-272.
- 2- فاضل ثامر ، " القناع الدرامي والشعر" ، مجلة " الاقلام" ، العدد (11-12) 1981 ، بغداد ، والذي نشر في كتابنا " مدارات نقدية: في اشكالية النقد والحدثة والابداع" دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1987 ، ص ص : 249-279.
- 3- عبدالوهاب البياتي، تجربتي الشعرية ، بيروت (ط1) ، 1968 ، ص ص : 34-36.
- 4- محيي الدين صبحي ، الويا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1988 ، ص ص : 191-194.
- 5- د. حامد ابو احمد ، عبدالوهاب البياتي في اسبانيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991 ، ص : 50.
- 6- المصدر السابق ، ص 34،44.
- 7- " تجربتي الشعرية" ، ص ص : 34-39.
- 8- د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت ، 1978 ، ص : 164.
- 9- رولان بارت، " الاسطورة اليوم" ، مجلة " بيت الحكمة" ، المغرب، العدد السابع ، شباط (فبراير) 1988 ، ص : 50.
- 10- ريتا عوض، اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص : 33.
- 11- عبدالوهاب البياتي، " الموت في الحياة" ، دار الاداب، بيروت، (ط1) 1968 ، ص ص : 141-143.
- 12 -C.M.Bowra, The Heritage of Symbolism , PP.146-150 .
- 13- تجربتي الشعرية، ص ص : 41-42.
- 14- عبدالوهاب البياتي في اسبانيا ، ص : 204.
- 15- المصدر السابق ، ص 204.
- 16- المصدر السابق ، ص 48.
- 17- المصدر السابق ، ص ص : 192-193.
- 18- عبدالوهاب البياتي ، محاكمة في نيسابور ، بيروت، (ط1) ، 1963 ، ص : 40.
- 19- المصدر السابق ، ص 13.
- 20- عبدالوهاب البياتي، الذي يأتي ولاياتي ، دار الاداب، بيروت (ط1) 1966، ص ص : 34-35.
- 21- المصدر السابق ، ص 55.
- 22- المصدر السابق ، ص ص : 57-58.
- 23- المصدر السابق ، ص ص : 87-88.
- 24- عبدالوهاب البياتي ، الموت في الحياة، دار الاداب، بيروت (ط1) 1968 ، ص ص : 24-25.
- 25- عبدالوهاب البياتي، بستان عائشة ، دار الكرمل ، عمان (ط2) ، 1991 ، ص : 7.
- 26- المصدر السابق ، ص 43.
- 27- المصدر السابق ، ص 43.
- 28- تجربتي الشعرية، ص 54.
- 29- بستان عائشة ، ص 44.

- 30- عبدالوهاب البياتي في اسبانيا، ص: 48.
31- المصدر السابق ، ص 48.
32- المصدر السابق ، ص 213.
33- المصدر السابق ، ص ص: 213-214.
34- اسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، ص : 32.
35- المصدر السابق ، ص 8.
36- تجربتي الشعرية ، ص ص: 50-51.
37- "الاسطورة اليوم" ، ص ص : 55-58.
38- ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986 ، ص ص 120-122.
39- تجربتي الشعرية، ص ص : 36-37.
40- المصدر السابق ، ص ص 36-37.

أجيال الحداثة الشعرية ومغامرة الاختلاف

التجديد وهاجس التفرد والخصوصية في الشعر

على الرغم من أن حركة الحداثة الشعرية في العراق جزءاً عضويّاً من حركة الحداثة الشعرية العربية ، إلا أن الشعر العراقي ظل يمتلك وطيلة أكثر من نصف قرن خصوصية تجعله يتميز عن باقي تجارب الحداثة الشعرية العربية ، فالشاعر العراقي - على سبيل المثال - ظل يلاحقه هاجس التجديد والانتماء إلى تجربة جيل شعري محدد أو حقبة زمنية معينة . وقد أسهم هذا الهاجس العميق في سعي الشاعر العراقي للتفرد والتميز ، ويبدو لنا أن هذا الهاجس العميق قد أصبح أحد القوى الدينامية الدافعة في حركة الحداثة الشعرية منذ الخمسينيات وحتى اليوم، ويمكن القول أن هذا الدافع يقف وراء رغبة الشاعر الشاب في تحقيق التفرد والخصوصية والمغايرة وعدم الدوران في تلك التجربة الشعرية

السائدة في فترة أو حقبة زمنية معينة أو عقد محدد . فعلى الرغم من إمتلاك الأجيال أو الموجات الشعرية المختلفة ملامح وقواسم أسلوبية وتعبيرية وريؤية مشتركة ، إلا أن شعراء كل جيل أو عقد يحاولون إبتكار مزايا مغايرة خاصة بهم ، وقد يتسع هذا الطموح ليشمل مجموعة صغيرة من الشعراء (مثل شعراء القصيدة اليومية في السبعينيات) أو ربما شاعر واحد فقط (الشاعر علي الطائفي في قصيدته الإدائية مثلا) ضمن جيل معين . ونحن نضع في نظر الاعتبار طبعاً أن هذه المزايا المفارقة قد تكون حقيقية وضرورية وناجئة من التجربة الشعرية الملموسة ، وقد تكون وهما أو مجرد رغبات حلمية ونزعة مجردة للمغايرة والاختلاف . لكن هذا الهاجس ، على الرغم من كل ذلك ، يظل دافعا قويا لتفجير اللغة الشعرية واكتشاف آفاق جديدة للتجريب الشعري ومحاولة تجاوز المألوف والسائد في الممارسة الشعرية ، ويجدر بالقول أن "التجيبيل" أو "التحقيب" مصطلح شاع في النصف الثاني من القرن العشرين وبشكل خاص في مجال الإشارة إلى جيل أدبي له خصوصيته الفنية والرؤية مثل جيل الخمسينيات أو الستينيات ، وقد كان هذا المصطلح مبررا إلى حد ما ، وأدى وظيفته في مراحل أدبية معينة من تطور الأدب العربي الحديث في القرن العشرين ، إلا أنه لا يمكن أن يطلق بصورة اعتباطية دونما مبرر فني أو مرحلي مقنع على أي مرحلة كانت ، فعندما تبدأ مرحلة ثقافية أو فنية أو أدبية جديدة لها خصوصيتها وشمولها وسماتها الفنية والرؤية المتكاملة ، يكون من المفيد أنذاك اللجوء إلى مصطلح الأجيال الأدبية ، على الرغم مما يثيره هذا المصطلح من إشكاليات معقدة . فقد اعتاد النقاد الدارسون على افتراض توفر شيء من المساواة أو التكافؤ بين مصطلح الجيل الأدبي والعقد ، وكأن الجيل يساوي عقدا زمنيا واحدا ، بينما ترى المعاجم اللغوية أن الجيل يمتد إلى أكثر من عقد واحد ، ومع كل هذه الإشكاليات فقد أدى هذا المصطلح وظيفته المجازية وبدا مبررا وموفقا إلى حد كبير بوصفه مواضعة اصطلاحية ناجمة عن عقد بين الناقد والقارئ ، ومصطلح الجيل لا ينصرف في مثل هذه الحالات إلى جميع المظاهر والاتجاهات الأدبية خلال العقد المحدد ، وإنما ينصرف تحديدا إلى اتجاه مذهبي أو فني محدد مثل جيل الستينيات في الشعر الذي يشير إلى تجارب تجديدية محددة في الشعر العربي تختلف من تجارب شعراء الخمسينيات مثلا ، ولذا فقد اعتاد النقاد والدارسون على عدم إدراج الكتابات التقليدية تحت باب جيل الستينيات على الرغم من أنها من الناحية الزمنية ظهرت في الستينيات وعاصرت تجارب الستينيين .

ومن الواضح أن الميل إلى التصنيف والتقسيم إلى مراحل واتجاهات ومدارس هو ميل قديم ، ففي الأدب العربي اعتاد الدارسون والنقاد على تقسيم مراحل الأدب العربي إلى مراحل زمنية مختلفة مثل العصر الجاهلي ، عصر صدر الإسلام ، العصر الأموي ، العصر العباسي ، وما إلى ذلك ، ومن الواضح أن التقسيمات السابقة كانت تستغرق فترات زمنية قد تمتد إلى أكثر من قرن أو قرنين ، أما في العصر الحديث فقد ازداد إيقاع التحولات الفكرية والفنية تسارعا ، ولم يعد بالإمكان اللجوء إلى مثل تلك المصطلحات الزمنية الفضفاضة ، لذا ظهرت أسس جديدة للتقسيم والتصنيف مثل الاتجاهات والمدارس الأدبية والفنية مثل الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والانطباعية والتكعيبية والواقعية والغرائبية وما إلى ذلك ، وجاء مصطلح الأجيال الأدبية فيما بعد لتوصيف حركات أدبية أو فنية بعينها ، صادف ظهورها في عقد زمني محدد مثل الخمسينيات أو الستينيات ، إلا أن بعض الباحثين أسرف في استخدام هذا المصطلح فراح يطلفه على كل عقد من عقود النصف الثاني من القرن العشرين فهناك تعابير : جيل السبعينيات ، جيل الثمانينيات ، جيل التسعينيات على الرغم من عدم وجود ملامح فنية ورؤية متكاملة لجيل أدبي جديد في هذا العقد أو ذاك . ففي الأدب الأسباني شاع مصطلح جيل التسعينيات للإشارة إلى تجارب جيل جديد أدبي جديد ظهر في تسعينيات القرن التاسع عشر ، كما شاع مصطلح جيل الثلاثينيات في الشعر الأنكليزي ، إلا أننا وجدنا فيما بعد مبالغة في توظيف هذا المصطلح على مراحل وتجارب أدبية وفنية أخرى بصورة عشوائية لذا يجب تقييده وعدم توظيفه بصورة إعتباطية ، كما يمكن الاقتصار على مصطلح العقود أن كان ذلك ضروريا ولكن دون ربط ذلك بمصطلح الجيل فنقول : أدب السبعينيات ، وأدب الثمانينيات وما إلى ذلك . إن هذا الاستخدام البديل لا يحمل أي إشكاليات أو أخطاء ، فهو تحديد زمني شامل ومحاييد لا يرتبط ضرورة بجيل أدبي محدد أو حركة فنية معينة ويمكن الباحث من التوقف أمام مختلف الظواهر والاتجاهات والتجارب في ذلك العقد ، كما يمكن الإشارة إلى العقود السابقة واللاحقة لبيان الترابط والنمو في ظاهرة أدبية محددة على امتداد زمني يتجاوز العقد الواحد ، إلا أن ذلك لا يمنع ، عند الضرورة من العودة إلى استخدام مصطلح الجيل ، وعملية التجيبيل بصورة عامة عندما يجد الناقد أن هناك ملامح جيلية متميزة ينبغي تحديدها وتوصيفها بمصطلح الجيل. قد نختلف وقد نختلف حول مصطلح "التجيبيل" ودلالته وجدوى تطبيقه في نقدنا الحديث ، لكننا

يتعين علينا الاعتراف بأن هذا المصطلح كان من الدوافع القوية لكسر النمطية والاجترار والتكرار وحافزا للتجديد والتحديث والتجريب في تعميق ملامح إبداعية أصيلة في الشعر العربية الحديثة .

كان انبثاق حركة الحداثة الشعرية في العراق في أواخر أربعينات و مطلع خمسينات القرن الماضي بمثابة " قطيعة معرفية " حادة على حد تعبير ميشيل فوكو ، نظرا للتراث الشعري الضخم الذي كان يشكله الشعر العربي الكلاسيكي الذي استمر مهيمنا على الذائقة العربية ، و على الإبداع الثقافي ، بوصفه فعالية أساسية تتقدم على بقية الفعاليات الإبداعية الأخرى . و لذا فقد كان الخروج على السائد و المؤلف في الممارسة الشعرية متمثلا في الخروج على النظام العروضي و الموسيقى الداخلية للقصيدة الكلاسيكية ، و الشروع بتأسيس شعرية حديثة جديدة أمرا يصطدم بالكثير من العقبات الذوقية و العرفية و بمعايير تراثية يصعب تجاوزها بسهولة . إلا إن الوضع الاجتماعي و الثقافي في العراق ، و ربما في معظم البلدان العربية الأخرى ، و بالذات بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، كان مساعدا على تحقيق مثل هذه النقلة . فالمجتمع العراقي كان يتطلع بقوة لتحديث بنيته الداخلية و الالتحاق بالعصر . و لذا فقد نشطت الكثير من مظاهر الإبداع الفكري و الثقافي فظهرت حركة منطوية للفن التشكيلي قادها رسامون بارزون منهم جواد سليم و فائق حسن و شاكر حسن آل سعيد ، كما راحت تتطور أساليب السرد القصصي و الروائي على أيدي قصاصين مجددين أمثال عبد الملك نوري و فؤاد التكرلي و مهدي عيسى الصقر و غائب طعمة فرمان و غيرهم . و لذا فقد كانت حركة الحداثة الشعرية التي قادها الثلاثي العراقي بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و عبد الوهاب البياتي قوية و رصينة و مؤثرة ، إذ سرعان ما راح إشعاعها ينتقل بسرعة إلى بقية البلدان العربية التي تلقفت حركة الحداثة الشعرية ، و ففرت بها إلى الأمام نحو مواقع حداثة متقدمة ، كما هو الحال في تجربة الشعر الستيني في لبنان على أيدي شعراء مجلة " شعر " اللبنانية التي بشرت بمرحلة جديدة من مراحل الحداثة الشعرية العربية و دعت إلى كسر النظام العروضي لقصيدة " الشعر الحر " التي أطلقها جيل الرواد في العراق خلال خمسينات القرن العشرين و تأسيس " قصيدة نثر " عربية كان أبرز ممثليها محمد الماغوط و أودنيس و أنسي الحاج و شوقي أبي شقرا و توفيق صايغ و يوسف الخال .

إلا إن الساحة العراقية ظلت هي الأخرى مركز جذب مهم في حركة الحداثة الشعرية العربية ، إذ ظهر جيل جديد هو جيل الستينات الذي حاول تجاوز المنجز الإبداعي لحركة الحداثة الشعرية العربية في الخمسينات ، و اتهم حركة الرواد بالجمود و التخلف و السقوط في الرومانسية ، و رفض فتح الباب نحو مزيد من التجريب و الابتكار و التجاوز . و لذا فقد تميزت التجربة الستينية بالمزيد من التجريب و الانفتاح على مستويات تعبيرية جديدة تفيد من بقية الأجناس الأدبية و أفادت من تجربة الشعر الأوربي و بشكل خاص الشعر السريالي و الرمزي و الدادي و المستقبلي . و قد إقترنت هذه الموجة الحداثية في الستينات بمنظور فلسفي و رؤيوي جديد و مغاير جذريا عن منظور الحداثة الشعرية في الخمسينات . فقد كان الشاعر الخمسيني - بصورة عامة - متصالحا مع واقعه ، و إيجابيا في التعامل معه ، حتى في نزوعه الثوري لتغيير بنية المجتمع المادية و السياسية و الاقتصادية . و كان الشاعر الخمسيني يعد نفسه - إلى حد ما - صوت المجتمع و المعبر عن همومه و أشواقه .

و لذا فقد حظيت القصيدة السياسية بأبعادها الوطنية و القومية و الإنسانية بمكانة خاصة في رصيد الحداثة الشعرية الخمسينية . ففي الوقت الذي كان شعراء الخمسينات يفتقدون من تقنيات ت. س . إليوت و ازرا باوند و ايديث ستويل فقد كانوا يتطلعون أيضا إلى النزعة الإنسانية و الفكرية في تجارب شعراء أمثال مايكو فسكي و بابلو نيرودا و لويس أراغون و ناظم حكمت . كما ظل عدد غير قليل من شعراء الخمسينات (منهم الشاعرة نازك الملائكة) قريبين إلى حد كبير من الهاجس الشعري الرومانسي . أما الشاعر الستيني فقد كان - من الجانب الآخر - في خصام مع الواقع الخارجي ، و يعد نفسه متمردا و فرديا إلى أقصى حد .

لقد مرت بالعراق ، و بعدد من البلدان العربية ظروف موضوعية و ذاتية قاسية هزت يقين الشاعر الستيني و جعلته ينكفئ نحو الذات و يرفض التصالح مع المجتمع . و يمكن القول إن مشروعه لإصلاح هذا المجتمع كان مشروعا فرديا ، و كان هم الخلاص الفردي - و ربما بوسائل صوفية أو من خلال إسقاطات سايكولوجية - هو المهيم على الرؤيا الشعرية الشابية في الستينات . لقد أغنت التجربة الشعرية الستينية القصيدة العربية الحداثية و نقلتها إلى أفق جديدة و فتحت الطريق أمام ظهور قصيدة النثر ، و أمام أشكال تعبيرية و تجريبية متنوعة . لقد برز في الستينات شعراء مهمون واصلوا الكتابة خلال العقود التالية و منهم الشعراء : فاضل العزاوي و فوزي كريم و سامي مهدي و حسب الشيخ جعفر و حميد سعيد و سركون بولص و جان دمو و علي جعفر العلق و

ياسين طه حافظ و صلاح فائق و علي الطائي و موفق محمد و عبد الكريم كاصد و شوقي عبد الأمير و جليل حيدر و عبد الرحمن طهمازي و نبيل ياسين و صادق الصائغ و أمال الزهاوي و خالد علي مصطفى و غيرهم . و نلمس مع النزعة الستينية ميلاً خاصاً لدى الشعراء للانتماء إلى جيل أدبي جديد لتأكيد الخصوصية و التفرد و تأكيد الرغبة لتجاوز الجيل السابق . و هذا ما نجده في ظهور جيل حدائثي جديد هو جيل السبعينات ، أو فيما بعد جيل الثمانينات و من ثم جيل التسعينات . فعلى الرغم من امتلاك الأجيال أو الموجات الشعرية المختلفة ملامح و قواسم أسلوبية و رؤيوية و تعبيرية مشتركة ، إلا أن كل جيل كان يسعى للتمييز عن الأجيال التي سبقته بخصائص و سمات خاصة به . و يبدو لنا أن هذا الهاجس العميق - أي الرغبة في التحقيب و الإنتماء إلى جيل جديد - قد أصبح أحد القوى الدينامية الدافعة في حركة الحداثة الشعرية في العراق منذ الخمسينات .

فقد حاول جيل السبعينات أن يشق طريقه بصعوبة و هو يواجه تجربة متميزة هي تجربة الجيل الستيني التي تركز بدورها إلى خبرة الجيل الخمسيني ، فحاول أن يقدم بعض التنويعات التي تميزه عن الجيل الذي سبقه ، كما نجح في أن يطرح منظورا حياتيا مغايرا . فقد كان الشاعر الستيني في خصام دائم مع المؤسسة الاجتماعية و كان يحمل راية التمرد و الفردية . فجاء الشاعر السبعيني ليعيد تدريجيا الصلة المقطوعة مع المؤسسة الاجتماعية و أن يعمق حسه الاجتماعي و يحقق نوعاً من التوازن بين الذاتي و الموضوعي على مستوى التجربة الشعرية و يشكل خاص من خلال تطوير مقومات "القصيدة اليومية" . و برز عدد غير قليل من شعراء السبعينات منهم : خزعل الماجدي و زاهر الجيزاني و كمال سبتي و صاحب الشاهر و عبد الزهرة زكي و معد الجبوري و جواد الحطاب و شاكر لعيبي و أديب كمال الدين و كاظم جهاد و سلام كاظم و خليل الأسدي و عواد ناصر و هاشم شفيق و هادي ياسين علي و غيرهم . و قد واصل هؤلاء الشعراء الكتابة الشعرية خلال العقود التالية و بشكل خاص خلال الثمانينات حتى يمكن أن نجد لونا من التداخل بين تجربتي شعراء السبعينات و الثمانينات .

إلا إننا يجب أن نعترف بأن تجربة الثمانينات كانت غزيرة و متنوعة و موجهة . و ربما يعود سبب ذلك إلى سقوط هذا الجيل تحت كمامة الحرب الدموية المجانية التي وجد فيها الشاعر الثمانيني مطحوناً بصورة مجانية غير مفهومة . و لذا فقد كان ظهور هذا الجيل مؤلماً و قاسياً . فقد كان شعراء يشبهون جيشاً من الصعاليك أو بقايا من فلول جيش مهزوم . لقد كان شعراء هذا الجيل ينظرون إلى الكون و العالم و الأشياء عبر منظر مهشم غائم و ضبابي حيث تتشظى الأشياء و المرئيات و القيم ، فتبدو الصور هلامية و رجراجة و خادعة . لم يكن من السهل أمام الشاعر أن يصرخ بحرية ضد الحرب أو أن يحاول تحرير ذاته منها ، فكان النظام السياسي صارماً و استبدادياً و يصادر حرية التعبير و الكتابة . لذا بدت الكتابة الشعرية أسيرة هذا القمع المأساوي و بالتالي ظهرت الندوب و التشويهات غير المفهومة أحيانا على هذا المتن الشعري الغزير الذي تميز بالتنوع الواضح في الصياغات و الأساليب حيث برز الإهتمام بالقصائد المركبة و قصيدة النص ، كما ازدهرت بشكل ملحوظ قصيدة النثر التي تمثل ردة فعل على قصيدة الحرب التعبوية المملفة والتي أفادت بشكل خاص من تجربة قصيدة النثر الفرنسية و من تجربة قصيدة النثر في لبنان تحديداً . و تميز هذا الجيل بمساهمة متزايدة للمرأة العراقية في الكتابة الشعرية حيث ظهرت أعمال متميزة للشاعرات : أمل الجبوري و دنيا ميخائيل و ريم قيس كبة و سهام جبار كما برز شعراء مهمون بدأ بعضهم بالكتابة فعليا خلال أواخر السبعينات لكنه التحم بتجربة الثمانينات منهم : عدنان الصائغ و عبد الحميد كاظم الصائغ و عادل عبد الله و خالد جابر يوسف و علي عبد الأمير و باسم المرعبي و حكمت الحاج و وسام هاشم و محمد تركي نصار و صلاح حسن و عبد الرزاق الربيعي و كاظم الفياض و أحمد عبد الحسين و محمد جاسم مظلوم و نصيف الناصري و منذر عبد الحر و عبد الأمير جرس و حسن النواب و كواللة نوري و كريم شغيدل و فضل خلف جبر و غيرهم . و واصل هذا الجيل الهيمنة على المشهد الشعري في التسعينات و هو يحمل معه الندوب العميقة التي حفرتها عميقاً في وجداته الحرب العراقية - الإيرانية التي دامت ثمان سنوات و كان هو أحد ضحاياها ليجد نفسه مرة أخرى أمام معاناة جديدة تتمثل في حرب جديدة شنها النظام عندما غزا الكويت عام 1990 و النتائج المأساوية اللاحقة التي تمثلت فيما بعد في الهجوم على العراق و فرض الحصار الإقتصادي الطويل الذي دام أكثر من عشر سنوات . و لذا فقد عانى جيل التسعينات الكثير و تحمل المزيد من المعاناة و التمزق و الألم . و كان الشاعر التسعيني يعبر أحيانا بصورة غير مباشرة عن رفضه للحرب و الدمار و لسياسة النظام الإستبدادي بصورة غير مباشرة أو عن طريق الرموز و الصمت و أحيانا من خلال البحث عن فضاءات نظيفة لا تلوثها محرقة الحرب و الحصار و التعسف .

و ها إن شعراء العراق اليوم يحاولون استعادة أنفاسهم و إحصاء خسائرهم و ما لحق بهم من عطب و تدمير إزاء مغامرات النظام السابق الذي سقط إلى الأبد و سقطت معه سياسة مصادرة حرية الكلمة و سياسة عسكرة الثقافة و فرض المنظور الأيديولوجي الواحد ، و هم يحاولون أحيانا الصراخ بشدة تعبيراً عن تحررهم من كابوس الخوف أو ينشرون قصائدهم التي خباؤها أو تركوها صامتة ، و هم يتطلعون اليوم إلى فترة جديدة من الإبداع الشعري الحداثي و إلى مزيد من التواصل الإنساني مع شعراء العالم .
و من هنا نرى إن حركة الحداثة الشعرية في العراق في النصف الثاني من القرن العشرين كانت تتحرك من خلال تعاقب الأجيال الشعرية ، و محاولة الجيل الجديد تجاوز المنجز الإبداعي للجيل السابق ، مما جعل من نزعة التجييل دافعاً قويا لدفع حركة الحداثة الشعرية في العراق إلى الأمام .

شعراء الثمانينات : الأبحار في فضاء المخيلة

قبيل أكثر من ربع قرن جاء حشد من الشعراء الغاضبين ودقوا ابوابنا بعنف : كانوا يحملون قصائدهم وبياناتهم ومعاولهم، وتدفقوا بعناد وسط المشهد دونما استئذان وعلنوا أنهم يمثلون الميلاد الجديد لحركة الحداثة الشعرية فيالعراق: انهم الشعراء الستينيون. وكان الطرف الاجتماعي والثقافي والنفسي آنذاك ملائماً للاستماع لهم وللاستنباط بهم أيضاً، لكنهم نجحوا في النهاية، وربما بالقوة ، في احتلال مواقعهم في المشهد الشعري، واصبحوا بعد فترة وجيزة الرموز الأساسية للحياة الثقافية منذ نهاية الستينات وحتى يومنا هذا، وربما عددهم البعض جزءاً من المؤسسة الثقافية التقليدية التي يجب هز ابوابها مرة اخرى. وهذا ماحدث فعلاً. ففي منتصف السبعينات جاءنا حشد آخر من الشعراء، وقرعوا ابوابنا أيضاً، ولكن بشيء من اللباقة والاحتشام، لكنهم كانوا يحملون الدعاوى العريضة بالحداثة والابتكار والتجاوز : انهم الشعراء السبعينيون. ووقف النقاد آنذاك ليحتفوا بهؤلاء الشعراء ومنجزهم الإبداعي عبر الملتقى الأول للشعراء الشباب (1) الذي نظمته آنذاك مجلة " الطليعة الأدبية " ، واتفق النقاد آنذاك على ان يختلفوا في كل شيء تقريباً. وها نحن فجأة نجتمع مرة اخرى لنحتفي بحشد اكبر هذه المرة من الشعراء الشباب وهم يكادون يشبهون جيشاً من الصعاليك والمتصعلكين او بقايا من فلول جيش مهزوم انهم الشعراء الثمانينيون. فكيف تسنى لهذا الحشد الكبير والمتضخم دوما هذه الولادة ؟ يخيل لي ان شعراء هذا العقد قد نشأوا في غفلة منا وفي لحظة من انشغالاتنا : لحظة ازدحمت بالاحداث الكبرى: السياسية والاجتماعية الاقتصادية ولثقافية ، فلم يجدوا الاذن الصاغية او العناية المناسبة من قبل المؤسسة النقدية، ولم يستطيعوا – ربما حتى الآن – ان يضمّنوا لهم قدما راسخة في صدر المشهد الشعري والثقافي، فقد ظلوا – في الغالب – يتحركون على الحاشية وعلى هامش المجرى الرئيس ، مواجهين تارة بالتجاهل والاستخفاف والصدود تارة اخرى من قبل ممثلي الاجيال الشعرية الاخرى التي تصلب

عودها. ولذا فقد يبدو هذا الحضور المفاجئ - على مستوى الكم اولا - لهذا الحشد من الشعراء الذين يحملون اسماء غامضة ومبهمة وغير معروفة في الغالب امرا مياغتا وغير قابل للتسويغ والفهم، وقد يبدو الامر بالنسبة للبعض ملففقا ومصنوعا: فهو لا يجد تلك الاصوات العالية، الواضحة، المتميزة، او ذلك التفرد الذي يميز تجربة شعرية بذاتها، كما انه لا يجد " بيانا شعريا" صاعقاً لبيان شعراء الستينات الشعري، ولاتلك اللافئات والدعاوى العريضة التي اطلقها شعراء السبعينات ، فاتمة - على العكس من كل ذلك - الكثير من التواضع والحياء ، وربما الاحساس بالضالة ازاء الآخرين، وان برزت - استثناءً - بعض الاصوات المشاكسة التي تظاهرت بشيء من الوقاحة والتمرد والصعلكة والرفض ، لكنها تخفي في باطنها طيبة حقيقية ووداعة مهذبة، واحساسا بالتلمذة ايضا.

ومثلما اختضمتنا - نحن النقاد - منذ اكثر من ربع قرن حول هذه الموجات الشعرية المتلاحقة في حياتنا الشعرية، فسوف نختلف بالتأكيد حول الكثير من الاشياء التي تتعلق بفحص تجربة شعراء الثمانينات وتقويمها وسوف نتساءل بالتأكيد مثلما فعلنا منذ الستينات : هل يمثل هذا الحشد الكبير من شعراء الثمانينات جيلاً شعرياً له مقومات الجيل الادبي الرؤيوية والفنية والتاريخية، وقد نعود الى التاريخ والوقائع والمعاجم والمراجع لتوكيد هذا الرأي او لنقض ذلك الرأي (2). ولكن شئنا ام ايينا، اتفقنا ام اختلفنا، فها نحن فجأة داخل مشهد غامض وهلامي يزخر بالاصوات الشعرية الشابة التي تتطلع اليها برغبة لنقول كلمة موضوعية وغير متحيزة في هذه الظاهرة التي لم يتوقف عندها النقد بما فيه الكفاية، ولم يعرھا معظم ممثلي الاجيال الادبية السابقة اهتماما جادا. ولكي لا ادخل في اشكالية التحديد الجيلي - التي لن تحسم كما يبدو - فسوف اعتمد مبدأ العقد اساسا لتقسيم هذه المجموعات الشعرية وارجئ اشكالية الجيل، مصطلحا الى مناسبة قادمة اخرى. لذا سأحدث عن شعراء الثمانينات بوصفهم الشعراء الذين ظهروا او نشروا خلال الثمانينات، ولم يكن لهم حضور او تأثير في السبعينات ، وان كنت افضل احيانا استخدام مصطلح شعراء ما بعد الستينات ليشمل شعراء السبعينات والثمانينات معا، وهو امر لا اريد ان اشغل اذهانكم به حاليا.

تري هو الهم الاساسي - الرؤيوي والجمالي - لشعراء الثمانينات؟ وماهو الفضاء الرئيسي الذي تنشط فيه مخيلة هؤلاء الشعراء الشباب؟ وماهي علاقة شعراء هذا العقد بالاجيال الشعرية الحديثة الاخرى سواء على مستوى التواصل او على مستوى القطيعة؟

لقد كان هم شعراء الخمسينات تحقيق الموازنة الصعبة بين متطلبات تأسيس حركة شعرية حديثة والالتزام بالهموم الاجتماعية والانسانية الكبرى التي كانت تفرضها المرحلة آنذاك. ففي الوقت الذين كان فيه شعراء الخمسينات يحفرون في الصخر طريقا للحدثا الشعرية كانوا يعبرون عن احترام للمؤسسة الاجتماعية والثقافية ، ويسعون الى تحقيق مشروعهم التحديثي والتغييري عن طريق التصالح مع العالم واعادة بنائه بأدوات ولبنات جديدة.

اما شعراء الستينات فقد تمردوا ضد هذه الموازنة القلقة بين ماهو عام وخاص، بين ماهو جماعي وفردى، بين ماهو اجتماعي و ابداعى، واعلنوا عن تحطيمهم لهذه الثنائيات لصالح مشروعهم الحداثى، لذا ساروا بشعار الحداثة شوطا الى الامام منطلقين اساسا من رغبتهم في الابتكار والتوليد والتجاوز ومؤكدين اساسا على مواقفهم الفردية والذاتية او الذاتية التي تدعو احيانا الى تدمير العالم ولكن - دونما اهمال مطلق للهموم الجماعية والاجتماعية. واذا ما اقترن مسعى شعراء الخمسينات بالاطار العام لمفهوم الحداثة المتوازن modernity فان مسعى شعراء الستينات قد اقترب اكثر من المفهوم الغربى للحداثية modernism .

اما شعراء السبعينات فقد ظهروا في مياها اهدأ نسبيا ، وفي مناخ لاتحتدم فيه الهموم الجماعية - كما كان هو الحال في الخمسينات، ولا الهموم الذاتية والفردية . كما كان هو الحال في الستينات ، لذا فقد كان مشروعهم الشعري ينصرف اساسا الى الحفر عموديا في المحور الابداعي : كان الشعر بوصفه نسيجاً لغويا ورؤياً هو الهم الاكبر بالنسبة لهم ولكنهم ايضا لم يخفوا استفادتهم من تجربة الخمسينيين والستينيين على السواء.

اما شعراء الثمانينات، الذي نشأوا في لحظة من انشغالاتنا الكبرى كما قلت - فلم تتح لهم الفرصة الكافية لاعتبارات موضوعية تتعلق بظروف المرحلة ، للتعبير عن ذواتهم او لاكتشاف قدراتهم الحقيقية، الا في وقت متأخر من عقد الثمانينات عندما اكتشفوا فجأة انهم ضائعون لامحالة مالم يؤكدوا حضورهم الابداعي في المشهد الشعري: وهكذا كان. فقد انفجروا كجوقة جماعية اغريقية، وضاعت خلال هذا الانفجار الكثير من ملامحهم وخصوصياتهم. وفي انفجارهم هذا تطايرت هنا وهناك مزق من العذابات والكبت والعيول والمعاناة. لقد كانت تحوهم رغبة عارمة في ان يقولوا كل شيء دفعة واحدة بغضب وسخط ونفاد صبر حتى وان

لم يسمعهم احد، فالتحم هذا الهم الفردي بالهم الابداعي وراح يشق له فضاء جديدا عبر الابحار في فضاء المخيلة، وكانت في المحصلة النهائية، تلك الولادة المباغثة للشعر الثماني الذي نحن بصدد تقييمه واستنطاق بنيات خطابه الشعري وهمه الابداعي.

ليس بوسع الناقد - أي ناقدٍ - ان يتحدث عن شعراء هذا العقد بوصفهم يمثلون لونا او ضربا شعريا محددا، ولا ان يحدد المنظور النهائي لهؤلاء الشعراء . فالمشهد الشعري الثماني يكتسب بعدد من الالوان والضروب والتجارب الشعرية المتنافرة التي تلتقي تحت سماء واحدة : شعراء مازالوا يستخدمون القصيدة العمودية ذات الشطرين وآخرون يواصلون الكتابة بشعر التفعيلة الذي قدمته حركة الشعر الحر ، بينما انصرف الجزء الاكبر من شعراء هذا العقد الى الكتابة بلون شعري جديد يطلق عليه احيانا مصطلح " قصيدة النص " الذي يلتقي الى حد كبير مع نمط " قصيدة النثر " ويأخذ - كما سنرى ذلك فيما بعد - الشيء الكثير من مفهوم " الكتابة " الذي اشاعته البنيوية - مصطلحا- في الادب الفرنسي.

واذا ما عجز الشاعر العمودي الثماني ان يؤكد قدرته على التفرد والخصوصية - عدا استثناءات محدودة- وبقي يلهث وراء تجارب واشكال شعرية سابقة في محاولة واضحة لاحتذاءها، وهو يدور في فلك التماهي مع المنظورات الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية، فان الميدان الشعري الثماني يكاد يبقى محصورا بتجربتي شعراء التفعيلة الذي يمثلون المتصل الابداعي بحركة الحداثة الشعرية منذ الخمسينات وشعراء قصيدة النص وقصيدة النثر او الكتابة الذين يمثلون لحظة الانقطاع والافتراق عن المجرى العام للتجربة الشعرية في العراق.

ويلتقي ممثلو هذين الاتجاهين في الانطلاق من منظور يكاد يكون متماثلا ازاء الكون والعالم والاشياء : فهم يتطلعون الى العالم الخارجي عبر منظار مهشم ، غائم وضبابي تتشظى فيه الاشياء والموجودات وتتمزق الافكار والقيم والاحلام والمرئيات والمردات ، فتبدو الصور مهشمة، هلامية، رجراجة وخادعة.

ويمكن ان نلاحظ ان معظم تجارب شعراء قصيدة التفعيلة تمتلك اواصر قوية مع تجربة الاجيال الشعرية السابقة ومنها احترام البنية الايقاعية والموسيقية والعروضية لقصيدة الشعر الحر، وتجنب النثرية ، والاعتناء بتشكيل بنية شعرية متماسكة لاتخلو من انضباط ومنطقية، والانطلاق من موقف متماسك وهادئ نسبيا في التعامل مع الاشياء والمرئيات والعالم، والكشف في بعض المستويات عن ملامح رومانسية وغنائية، وخاصة في التجارب الشعرية الارسوية المبكرة لعدد من الشعراء الثمانيين امثال امل الجبوري ولهيب عبد الخالق وريم قيس كبه ودنيا ميخائيل. ونجد بين ممثلي هذا الاتجاه عددا من الشعراء الذين يمثلون - في حقيقة الامر - حلقة وصل بين السبعينات

والثمانينات وفهم الشعراء عدنان الصائغ وعادل عبدالله وعبد الحميد كاظم الصائغ وعبدالزهره زكي ورعد عبدالقادر الذين يمتلكون اواصر اقوى بالتجربة السبعينية ويكشفون عن قدرات ابداعية ناضجة ومتميزة تجعلهم يقفون في الصف الاول من شعراء هذا العقد. وتظل ، على الرغم من ذلك ، بعض الخيوط التي تشد بعض هؤلاء الشعراء بشعراء الثمانينات، وخاصة عندما تخلوا عن قصيدة التفعيلة واختاروا قصيدة النثر او قصيدة النص اداة شعرية جديدة للكتابة ، كما هو الحال مثلا بالنسبة لكتابات عبدالزهره زكي المتأخرة .

اما الاتجاه الاساسي في تجربة شعراء الثمانينات فيمثلته حشد غير قليل من الشعراء الذين يراوون بين قصيدة التفعيلة - وخاصة في محادلاتهم المبكرة - وقصيدة النص او قصيدة النثر . وعلى الرغم من حداثة تجربة هؤلاء الشعراء نسبيا فقد استطاع بعضهم ان يمتلك خصوصية قابلة للتبلور والتطور امثال الشعراء فضل خلف جبر وخالد جابر يوسف وليث الصندوق وعلي عبدالامير وباسم المرعبي وحكمت الحاج ووسام هاشم ومحمد تركي نصار وصالح حسن وعبدالرزاق الربيعي وابراهيم زيدان وكاظم الفياض، واحمد عبد الحسين وسعد جاسم وقيس مجيد المولى ومحمد جاسم مظلوم ونصيف الناصري ورياض ابراهيم وعمار عبدالخالق ومنذر عبدالحر وعبدالامير جرس ورعد اسكندر وسهام جبار.

وتظل الاداة الاساسية المفضلة لدى شعراء هذه المجموعة هي قصيدة النص التي هي لون من الكتابة المفتوحة التي لا تتقيد بالحدود الاجناسية المعروفة للاجناس الادبية (3) والتي تلتقي مع قصيدة النثر في الكثير من الاهداف والادوات وتفرق عنها في منطلقات واستراتيجيات اخرى. فقصيدة النص تشترك مع قصيدة النثر في الرغبة في التخلي الحاسم والنهائي عن مظاهر الوزن والقافية. سواء على مستوى التفعيلة او على مستوى نظام الشطرين، كما تلتقي معها في الرغبة في كسر قواعد الشعر وتصفية كل مظاهر الغنائية والرومانسية والكلاسيكية والسعي لمباغثة القارئ وخرق " افق توقعه " عن طريق سلسلة من الانزياحات الاسلوبية والبلاغية والايقاعية والتركيبية لضمان تعميق شعرية الخطاب

الشعري وتفترق قصيدة النص عن قصيدة النثر في جملة خواص منها الطول. فقد كانت قصيدة النثر تميل الى القصر والتركيز والكثافة لضمان تحقيق توفّر المقومات الأساسية التي تحدث عنها سوزان بيرنار والتي أثرت بتنظيرات رواد قصيدة النثر العرب وممارساتهم وهي الإيجاز والتوهج والمجانية (4). إذ تمثل قصيدة النثر عادة الى القصر والتركيز تجنباً للترهل ولكي تضمن، كما تذهب الى ذلك جولي سكوت " توفر عنصر التوهج وحصيلة التأثير الإجمالي الناشئ عن وحدة عضوية متماسكة" وتتفق هذه الناقدة مع تأكيد أدغار الن بو على أهمية ان تكون القصيدة (أية قصيدة) قصيرة لان الطول يدمر الوحدة العضوية للقصيدة ويعرضها الى افتقاد الترابط المنطقي والعودة الى النثر (5). بينما وجدنا، من الجانب الأخر، عدم التزام قصيدة النص بهذا المبدأ وميلها الى الطول غالباً وذلك عن طريق احتشادها بعناصر سردية ووصفية واستطردانية لم تكن مقبولة، في الاصل، داخل قصيدة النثر. إذ كانت سوزان بيرنار تحذر من استخدام السرد والاستطراد والوصف - التي تعدها من ادوات النثر - وتضع لذلك شروطاً صارمة لإدخالها في قصيدة النثر هي تحشدها وعملها في فريق بغية تحقيق اهداف شعرية للتحقيق اهداف أخرى " وهذا يعني ان السرد والوصف يفقدان تدفقهما الزمني في قصيدة النثر ويلغيان ادوات الروائي والخطيب والناقد التي تفودهم من خلال سلسلة من الآراء والبراهين الى هدف محدد واضح والى قرار حول شيء ما. " (6).

وعلى الرغم من انطواء قصيدة النثر على بعض المستويات السردية الا ان قصيدة النص قد اولت اهتماماً خاصاً بهذا الجانب، وهو موضوع قد نعود الى مراجعته مستقبلاً، 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 واستطرادات مسهبة لم يكن مسموحاً بها في قصيدة النثر وذلك يعود أساساً الى ان قصيدة النص قد انفتحت على بقية الاجناس الأدبية بل والفنون الأخرى أيضاً فأحتشدت بمظاهر متنوعة مستعارة من اجناس شعرية وغير شعرية، ذاتية وموضوعية. وبسبب عناية قصيدة النص بذاتها، ببنائها، بلغتها، فهي يمكن ان تعد شكلاً من اشكال ماوراء - الشعر meta-poetry حيث تتمرأ القصيدة - نرجسيا - في ذاتها. ونرجسية قصيدة النص ليست سيكولوجية او مرتبطة بوعي الراوي او الشاعر وتكوينه وانما هي - اذا جاز التعبير - نرجسية فنية - بمعنى ان النص الشعري ذاته يمارس نرجسية من نوع خاص ازاء بنيته ونسيجه اللساني والرؤيوي ووعياً بذاته بوصفه خطاباً شعرياً.

وتكشف قصيدة النص في تجارب شعراء الثمانينات عن رغبة لمواصلة التجريب واللعب في فضاءات اللغة والاسلوب والتعبير والخيال والبناء بما يجعلها قريبة الى درجة كبيرة من مفهوم " الكتابة " الفرنسي الذي اشاعته البنيوية الفرنسية (Ecriture) والذي لا يطابق تماماً مفهوم الكتابة في ، والذي دافع عنه ، في اطار الثقافة العربية ادونيس ومحمد بنيس (8). إذ يضع محمد بنيس مفهوم الكتابة في تعارض أساسي مع مفهوم الشعر المعاصر كروية للعالم لها بنية سقوط وانتصار ، وهو يرى ان الكتابة احتفال بروية مغايرة للعالم يحاول ان يحتفظ لها في الشعر بحرارة التجربة والكشف والتجاوز وانها تعتمد اساساً على جدلية النص والممارسة النظرية، حيث لاكتابة خارج التجربة والممارسة (9).

وقصيدة النص بمواصفاتها الحداثية هي ضرب من نص مفتوح (10) على تأويلات وقراءات متعددة، لأنها تكتنز بروى ودلالات متشابكة ومتشظية لايمكن الوصول اليها بشكل مباشر وسريع ، وهي بهذا تلتقي مع مفهوم النص الكتابي (11) مفهوم النص القرائي عند رولان بارت (في مقابل النص القرائي) الذي لا يوجه الى قارئ محدد، يرغب في استنطاق الدلالة بسهولة وبطريقة مباشرة . فالنص الكتابي يفترض مجموعة من القراء الذين يعاودون القراءة والتأمل من اجل فك شفرات النص واعادة بنائها وتأويلها عبر فاعلية انتاجية مؤثرة.

وعلى الرغم من المظهر الفوضوي غير المنضبط للبنية الشعرية لقصيدة شعراء الثمانينات، الا اننا يمكن ان نشخص مجموعة أساسية من البنى الشعرية الواضحة التي يمكن ان نضعها تحت ثلاثة اصناف أساسية: فهناك اولاً رغبة في خلق بنية شعرية تعتمد الجملة الشعرية الواحدة اساساً. إذ تخبئ القصيدة مركزاً بوريا انفجارياً يجيء غالباً في خاتمة الجملة الشعرية للقصيدة. ومثل هذه القصيدة القصيرة، البرقية، المكثفة، هي لون من الوان قصيدة الومضة (12). وقد يلجأ الشاعر الى رصف مجموعة من هذه الجمل الشعرية او " الومضات " في نص واحد عن طريق الترقيم او الفواصل الطباعية لخلق نص كتابي عنقودي اكبر. ولقد سبق للشاعر خزعل الماجدي - وهو شاعر سبعيني - ان جرب هذا اللون من الكتابة واطلق عليه مصطلح قصيدة الصورة " ونجد نماذج عديدة للشعراء الثمانيين من ها قصائد " هرم " و " وكوكب " و " جنوب " للشاعر باسم

خضير المرعبي (13) وقصائد " نهر " و " السياب " و " خليل حاوي " للشاعر سعد جاسم (14) وقصائد متفرقة للشاعر حسن النواب منها " فقدان " و " بكاء " و " رضيع " (15) وعبرها كما يمكن ان نعد مقاطع قصيدة " الملائكة بين قوسين " للشاعر عبدالزهرة زكي (16) ومقاطع قصيدة " رموز التعارض " للشاعر زعيم نصار (1) ضمن هذا اللون ، كما تنتمي قصائد الشعراء عبدالامير جرص وكولان نوري احمد ونجاة عبدالله وسعد جاسم المقدمّة الى الملثقى الثاني للشعراء الشباب في الثمانينات الى هذا اللون ايضا.

اما الصنف الثاني فيتخذ شكل القصيدة القصيرة التي تتخذ من البيت، ونظام كتابته الطباعية في قصيدة الشعر الحر مظهرا بصريا لها. وهذه القصيدة التي تشبه بنية قصيدة النثر في الستينات والسبعينات، تنطوي عادة على بؤرة انفجارية واحدة او اكثر وهي يمكن ان تلتقي مع مايسمى بـ " القصيدة البسيطة التركيب " (18) او القصيدة الشكلية بمصطلحات سوزان بيرنار. ويمكن ان نلاحظ ان اكثر من نصف نماذج قصيدة النص تتخذ من هذه البنية الشعرية اطارا لها.

اما الصنف الثالث فلا يتخذ المظهر البصري للقصيدة، ولايعتمد البيت الشعري اساسا، وانما يعمد الى اسلوب الكتابة النثرية ، حيث تتراصف الجمل والعبارات في فقرات معينة بطريقة مقارنة لنسق القصيدة المدورة . والشاعر قد يلجأ داخل المتن الشعري الى نوع من التلوين عن طريق العودة الى نظام البيت الشعري. وقصيدة كهذه عادة ماتميل الى الطول لاحتوائها على عدد من البؤر الانفجارية والدلالية المترابطة، ولاحتشادها في الغالب بعناصر وحبكات سردية وملامح وصفية واستطرادية لم تكن مقبولة داخل بنية قصيدة النثر سابقا. ويمكن ان نقول ان هذا اللون من الكتابة بدأ يشيع وينتشر وبهيم وبشكل خاص في تجارب عدد من الشعراء المتميزين امثال صلاح حسن وخالد يوسف جابر وباسم خضير المرعبي ونصيف الناصري ومحمد تركي نصار ودنيا ميخائيل وكاظم الفياض ووسام هاشم واديب ابو نوار وحكمت الحاج وسهام جبار وكريم شغيدل وفضل خلف جبر وغيرهم . وتسعى قصيدة النص بروافدها الثلاثة هذه ان تقتحم فضاء الشعرية بتفجير طاقات التخيل الى اقصى درجة ممكنة عن طريق الافادة الواعية وغير الواعية من تجارب الرمزيين والسراليين وممثلي قصيدة الرفض والغضب امثال الن غزبرغ اضافة الى تجارب ممثلي قصيدة النثر العربية امثال محمد الماغوط وادونيس وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا وسليم بركات وعباس بيضون وغيرهم. ولتحقيق الابحار في فضاء الخيلة يلجأ شعراء الثمانينات الى استخدام المجازات والاستعارات البعيدة، للانتقال مما هو ذهني ومجرد الى ماهو حسي وبصري او بالعكس وعن طريق صدم القارئ ومباغتته باللجوء الى الافادة من الامكانات الفنية للمفارقة التي تنطوي في بعض مستوياتها على سخرية عميقة مبطنة ودالة ، ويقدر ماتسجل تجربة الثمانينات من اضافات مهمة على المستوى العمودي لشعرية الخطاب الشعري فانها تظل تخسر بعض العناصر المهمة التي يجب البحث عن بدائل لها وفي مقدمتها التخلي عن الايقاع المنضبط والوزن ومحاولة اللجوء الى المظهر الخطي والكتابي لقصيدة النثر ولما يسمى بقصيدة النص او النص اطلاقا. فهذه القصيدة بحاجة الى البحث عن بدائل ايقاعية ملائمة تتمثل في الاعتناء بمظاهر التكرار والتوازي والتماثل والاهتمام بالموسيقى الداخلية والمفصلات التركيبية واللغوية المختلفة. تظل قصيدة الثمانينات تمثل امتدادا ابداعيا للتجربة الشعرية الخصبة للشعر العراقي، وهي تجربة نامية ومتفاعلة ، ومازالت حتى الان في طور الصيرورة والنكويين والانفتاح، وهي بالتأكيد ستلتحم اكثر فاكثر بالهم الشعري العربي وبوعي الشاعر انسانا ومبدعا.

الهوامش:

- 1- فاضل ثامر " محاولة للوقوف امام تجربة شعراء السبعينات الشباب " في كتابنا " مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثو الابداع " ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1987، ص 281-303.
- 2- فاضل ثامر " مدارات نقدية " ، ص 305 " حوار الاجيال من الخمسينات الى الثمانينات " ، راجع ايضا ص 408-410.
- 3- فاضل ثامر " النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث " ، مجلة " الاقلام " ، وزارة الاعلام، بغداد، العدد 3-4، 1992، ص 14-21.
- 4- سامي مهدي " افق الحداثة وحداثة النمط " ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،

- 1988، ص 142-144.
- 5- جولي سكوت ، " القصيدة النثرية" ترجمة عبدالواحد محمد، مجلة " الاديب المعاصر" ، بغداد ، 1990، العدد 41 ، ص 27.
- 6- المصدر السابق ، ص 27.
- Ecriture, Narration and the Gramma” of French Ann Banfield in Narratire7- From Malory to Motion Pictnre, edited by Jeremy Hawthorn, Edward Arnold, London, 1985, P.1-22.
- 8- محمد بنيس " حداثة السؤال ، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، دار التنوير، بيروت ، 1985، ص 9-45.
- 9- المصدر السابق ، ص 17،18،22.
- 10- Wales, Kate , Adictionary of Stylistics, Longman, London, P.329-330.
- 11- Ibid, P.481-482.
- 12- د.خالد سليمان ، " اليونيكورن في موطن الخيول" ، مجلة "الاديب" -12 المعاصر" العدد (41) ، 1990 ، ص 67.
- 13- باسم خضير المرعبي "الغاطل عن الوردة" دار رياض الريس ، لندن 1988 ص 78-84 .
- 14- سعد جاسم "فضاءات طفل الكلام" بغداد 1990 ص 50-52 .
- 15- حسن داود النواب "قصائد" مجلة "أشعار" بغداد1990 العدد (11) ص 202 .
- 16- عبد الزهرة زكي "الملائكة بين قوسين" مجلة "الأقلام" العدد 5-6 ، 1992 ص 127 .
- 17- زعيم نصار "رموز التعارض" في مجموعة "المشهد الجديد في الشعر العراقي" منشورات الامد ، بغداد 1992 ، ص 25 .
- 18- (د.خالد سليمان ، ص 68 (مصدر سابق

تقريظ احتفالي شعري للطبيعة
قراءة في تجربة الشاعر محمد تركي النصار

يكشف ديوان " السائر من الايام " للشاعر محمد تركي النصار عن احتفاء خاص بالطبيعة: بكل قواها المعلنة والكامنة، تحولاتها، كائناتها، طقوسها، وعن علاقة هذه الطبيعة بالآخر : الانسان ، والشاعر ذاتا خالقة. وتكاد عناصر الطبيعة ان تحتشد في جبهة عريضة في مواجهة جبهة الانسان في ثنائية الطبيعة والانسان . الطبيعة هنا بوصفها رمزا للبراءة ، وللقوى المتمردة الجارفة، المتقلبة ، بكل ماتحمل من مظاهر الخصب والجمال والبدائية والقسوة معا. والانسان بوصفه ذاتا حضارية واقعية ، تقيم المدن والغرف والبيوت والاقبية والمطلق والرصاص . ترى اهي ثنائية الطبيعة / الثقافة التي المح اليها كلود - ليفي شتراوس ام هي ثنائية الربيء/ المطبوخ ذاتها؟ وهل تمثل هنا ثنائية ضدية لاتقبل المصالحة؟

بدءاً من عنوانات القصائد وصولاً الى الثيمات الداخلية والصور والمفردات يتجلى المشهد الطبيعي بكل عنفوانه وحضوره: النباتي والحيواني والايكولوجي على المستويين الافقي والعمودي معا. فمن بين واحد وعشرين عنواناً نجد أكثر من اثني عشر عنواناً يحمل بصورة صريحة ملمحا طبيعياً: اشجار ، طيور ، حراب الورد، عسل اسود ، ثلج ، سطوح، املاح، جذور ، صفيح ، صحاري ، فراشات ، عطور ، ولو عدنا الى تفحص العنوانات المتبقية وعددها تسعة فقط فهي غير بعيدة في دلالتها العميقة عن رموز الطبيعة ، اضافة الى ان ثيماتها الاساسية تظل في الغالب مستقاة من طقوس طبيعية مباشرة او غير مباشرة.

وعناصر الطبيعة في هذا الديوان ليست مجرد اكسسوارات ثانوية يؤثت بها الشاعر مشهده الشعري، وهي ايضا ليست مجرد اسقاط سيكولوجي يقذفه الشاعر من ذاته نحو الطبيعة كما كان يفعل بعض الشعراء الرومانسيين ، وهي ايضا ليست تراتيل صوفية او ميتافيزيقية صامتة او اناشيد رعوية مثل تلك التي غناها بصفاء ومحبة شاعر مثل عيسى حسن الياصري في ديوانه ... " شتاء المراعي " ، بل هي هنا ذوات حية لها وجودها المؤنسن والمستقل عن وعي الشاعر عن طريق التجسيد والتشخيص ، وهي ميز تتضح منذ القصيدة الاولى " اشجار "

" تمدح بعضها

هذه الاشجار

وتخفي سعادتها

عن سكان هذا الريف"

من هنا تمتلك الطبيعة ، ممثلة في الاشجار، وجودها المؤنسن بوصفها ذاتاً واعية في مواجهة الطرف الاخر في الثنائية سكان هذا الريف: التجسيد الحسي الملموس للانسان ، وفي حركة شعرية اخرى يحتدم الصراع بين هذين الضدين حيث ينظر سكان هذا الريف بارتباب لهذه الاشجار، لكنهم لا يكتفون بذلك بل يمارسون فعل اطلاق النار على الاشجار ايضا:

" وحين يضررون

يطلقون النار عليها

لكن الاشجار

وقد احترق سوادها الساحر

تطلق الحمامات

كالشتائم

في وجوه السكان المذعورين"

ونكتشف هنا وجود لعبة سرية متبادلة بين الاشجار وسكان الريف، قد تكون قائمة على الارتباب والكيه ولكنها لا يمكن ان ترقى الى درجة القطيعة النهائية. فما الذي يحدث لسكان الريف لو ان الاشجار تعرضت للاختفاء او التدمير:

" ذات يوم

تسللت وحوش بيض

من كوكب اخر

وحوش لا ترى

ولا يسمع لها زئير

وسرقت الاشجار

واحدة واحدة

من هذا الريف "

ترى ما الذي يحدث لسكان الريف ازاء انحلال هذه الثنائية وغياب الاشجار؟ هل تحسم المعادلة نهائياً. الشاعر لم يفعل ذلك بل اختار طريقاً اخر يعبر عن احساس سكان الريف بالفراغ الرهيب الذي تركه غياب الاشجار، موظفاً في ذلك ضمير المتكلمين الجماعي في جملة استفهامية ختمت الحركة الاخيرة في القصيدة لتترك القارئ امام جوهر المشكلة:

" فما الذي يمكن ان نفعل

لنجدة هؤلاء السكان الريفيين ! ؟ ..

ومن هنا نكتشف ان ثنائية الطبيعة / الانسان لم تتحول الى ثنائية ضدية غير قابلة للمصالحة، بل نكتشف ، خلاف ذلك ، نوعا من التعايش، او التعالق، ولو على مضض بين القطبين ، وهو موقف يتواصل في معظم قصائد الديوان عبر مسميات ورموز واقنعة مختلفة. ففي القصيدة الثانية " طيور " يتم استبدال الطيور بالاشجار ، وتتكرر لعبة الثنائية مرة اخرى بين الطيور والانسان:

" اراد ان يعطيهم درسا

فقال : متى تذهب هذه الطيور من هنا ؟ "

وتحتدم معركة بين الانسان والطيور، بين الانسان والطبيعة ، لكن الشاعر يقرر في النهاية انه لا بديل عن المصالحة والتعايش:

" تضيق الارض

لولا الطيور "

ويطلق الشاعر في قضاء القصيدة سمفونية الطبيعة الشاملة : الازهار والافاعي والظلال والمدد الجزر ، تعود بعدها الطيور لتجتاح الفضاء الشعري بكامله في البيت الاخير من القصيدة . وتتواصل تحولات الطبيعة، التي تكشف عن مفاتها وعناصر وقواها، فهي في قصيدة " عطور " تتجلى في الازهار وعطورها، وفي " تصفية الاخطاء " تتجلى في مزرعة الدبابيس وفي " ثلوج " تلتحم الشجرة بالثلوج وفي " اقنعة " تهيمن على المشهد الشعري فضاءات الريح والطيور والورود ، وفي " صحارى " يتقاسم البحر والصحراء والصقور وانا شيد الشمس تكوينات الوجود الشعري، وكذلك هو الامر في اغلب قصائد هذا الديوان. الشاعر - بوصفه انسانا - لا يحاول تدمير الطبيعة او امتلاكها بطريقة نرجسية ، بل هو يحاول ان يحاورها، وان يتبادل معها الادوار احيانا كما هو الامر في قصيدة " فراشات " :

" هذه الفراشات

أخطاء الصداقة

تحوم حول منازلنا

كالفضائح

وتلكز بعكاز الهواء

ابوابنا التي ملت الوقوف والانتظار

لهذا اخذنا نتبادل المنازل

مع هذه الفراشات

ونتقاسم التهم و الفضائح "

هذا الموقف ، يمدنا دلاليا بمنظور الشاعر او " رؤيا العالم " لديه تجاه الطبيعة والكون. فالشاعر لايميل - كما هو شأن معظم شعراء نزعة الحداثانية الغربية - (المودرنزم) لتدمير العالم او للانكفاء عنه او للكفر به ، وهو ايضا لايهبط الى مستوى الاندماج الكلي والمصالحة الامتثالية مع هذا العالم (الطبيعة) كما يفعل بعض الرومانسيين الصوفيين بل يختار طريقا وسيطا ، يتمثل في مواصلة هذه الثنائية الضدية دونما استقطاب تدميري - فالانسان يخوض حربه ضد الطبيعة، لكنه لايدمرها، ويقبل احيانا التعايش ، والتصالح معها، لكن ذلك لايمنعه ومرة اخرى، من مواصلة مشاكسته لها، وفي هذا يكشف الشاعر عن موقف اشكالي حقيقي ازاء العالم والكون والطبيعة.

فالشاعر يمتلك ايقاعه الهائى البطئ ، غير الانفعالي ، وهو أي قاع لا يخلو من نزعة تأملية، وعقلية احيانا، لكن هذا الايقاع لا يصل الى درجة النزعة المنطقية الرياضية الصارمة . فالشاعر له منطق الشعري الخاص، الذي يرفض لغة المنطق الجاف ، ويختار بدلا عنه منطق المخيلة الحرة، وهو في هذا قريب الى عالم الشعراء ياسين طه حافظ وعلي جعفر العلق ، ولكنه يظل اقرب مايكون الى عالم الشاعر عبدالرحمن طهمازي في ديوانه " تقرير الطبيعة " الصادر عام 1986 ، والذي حاول بدوره ان يكرس ديوانه للاحتفاء بالطبيعة وطقوسها بطريقة تمزج بين الرؤيا التأملية الناصعة والموقف الفلسفي الذاتي وهو موقف لا يخلو من تساؤل عن دلالة الوجود رعى تجليات الطبيعة وطقوسها ، كما هو الحال في قصيدة " طبيعة وخذلقة " ، كما هو الحال في قصيدة من ديوان " تقرير الطبيعة " :

" هل تجود الحديقة بالثمرة

هل تتراخى وتخذل ازهارها في أو اينك ايها الصيف

يا أيها الشحيح "

يمكن للقارئ ان يكتشف في ديوان الشاعر محمد تركي النصار امتداد الفضاء الشعري على مستويين : افقي وعمودي . فالمستوى الأفقي يتمثل في هذا التلاحق الخطي، الزمني، للقصائد والرموز والمسميات والعنوانات المتلاحقة ولكل العناصر الحضرورية التي تشكل بدورها المتن الشعري الكلي للديوان ، وهو ما حاولنا تاشير بعض عناصره توا. اما المستوى العمودي فيتمثل في البنيات

اللاواعية التي تشتغل عمودياً في امتداد التجربة الشعرية على مستوى الخطاب الشعري وانساقه والياتة. فلقد لاحظنا تشكل ثنائية كبرى هي ثنائية الاعلى / الاسفل، او السماء / الارض ولكل مستوى من هذين المستويين حقلة الدلالي الزاخر الدال. فالحقل الدلالي للاعلى او للسماء يتمثل في : الاشجار، اناشيد الشمس ، الهواء، الصقور، الحمامات، العاصفة، الرياح ، الطيور، مرآة المساء/ الازهار/ الفراشات/ العطور ، الغيمة، اعلى المطر، السراب ، ثمرات النجوم وما الى ذلك . اما الحقل الدلالي للاسفل او الادنى او الارض فيتمثل في : الهاوية ، سكان الريف، اطلاق النار، العصا، الدم، القبور ، النفق، البيت الزجاجي، العظام، اسفل السلم، الارض وغير ذلك.

والحركة بين هذين المستويين: الاعلى والاسفل غير مقطوعة كلياً.. ثمة تبادل في الادوار وحركة متصلة بين المحورين نجد تجسيدها الواضح في قصيدة ثلوج " حيث نجد اولاً حركة اولى من اعلى الى اسفل:

" حين تمتد الاكف

اعلى الشجرة

تهافت الاشجار "

لكن الحركة الثانية تأتي عكسية من الاسفل الى الاعلى :

" وتصعد الاحجار

من اعلى الاكف

لتلوث مستقبل الغيم . "

وفي قصيدة " غسل اسود " تلتحم مرآة السماء (الاعلى) بهرير الجدار (الاسفل) كما يعلن الشاعر عن المصالحة بين الارض - رمزاً للاسفل والطيور رمزاً للاعلى في قصيدة طيور :

" تضيق الارض

لولا الطيور "

ويمكن ان تكتشف ان العناصر التي ضمها الحقل الدلالي الخاص بالمستوى الاعلى هي في الاغلب عناصر حرة ، متحركة، اثيرية ، تعانق ال فضاء والشمس والرياح، وترفض السكون والجمود على العكس من العناصر التي يضمها الحقل الدلالي الخاص بالمستوى الاسفل والتي هي في الغالب عناصر مادية صماء، او كيانات جامدة تفتقد القدرة على الحركة والتحول والسيولة. ولذا نجد ملمحاً مهماً اخر يتمثل في نزوع الكثير من مظاهر الطبيعة للانفلات والهرب والتحليق من اسر ماهو مادي وجامد لتعانق ماهو اثيري ومطلق. ففي " اقاويل " تتخفى الكلمات هاربة من حدائق يسورها المجد ، ويذوب الاخر بين الافعال . وفي قصيدة " السائر من الايام" تهرب الاشلاء او تنفلت ولا يمكن القبض عليها، لانها تسيل وتتحول الى ذرة في الزمان. وفي قصيدة " غسل اسود " و " حراب الوردية" تتكرر ظاهرة الامحاء والغياب، وفي " سطوح " تهرب النيران بعيداً عن النذور والاطفال، وفي " صحارى " يهرب البحر من السنة الرق. في عمليات التحول والهرب والامحاء هذه انتقال من بنية المكان الساكنة الى بنية الزمان المتحولة المتلاشية، وهو ايضا انتقال من مستوى الاسفل الى مستوى الاعلى، وهو في النهاية تقريظ لما هو متعال وسام واثيري من عناصر الطبيعة، ولكن دونما تنكر لمستويات الطبيعة الدنيا التي تحظى بدورها بقسط من هذا الاحتفال الطقسي كما هو الحال في قصيدة " صحارى " :

" وها هو

يقف بين البحر والصحراء

فما اجمل هذا الساحر

وما ابهى

هذا الوجود !"

من هنا نرى ان جغرافية المكان المفتوح، المتسع ، وبشكل خاص الاعلى ، الاثيري، السماوي، وكل ما يرتفع عن سطح الارض تحتل مكانة خاصة في تشكيل الفضاء الشعري بوصفها بؤرة شعرية مولدة كما يذهب الى ذلك صديقنا الناقد ياسين النصير. فكل العناصر التكوينية واللبنات والقطع الفسيفسائية التي تشكل اللوحة الشعرية مستمدة بصورة او باخرى من تضاريس هذه الجغرافية ومن طوبوغرافية الارض العريضة والمكان المفتوح والمكشوف والمتسامي . والمكان المفتوح هو الذي يمنح ال فضاء الشعري رؤيا شعرية وشخصية متجانسة نسبياً تهيمن على مناخ اغلب القصائد التي تبدو وكأنها قد كتبت تحت تأثير مزاج شعري واحد، وكأنها الحان واصوات واشارات مختلفة تلتقي ضمن بناء سمفوني او كسترالي اوسع . لكننا نلاحظ ايضا ان تجليات البنية المكانية المفتوحة لاتظل مستقرة وجامدة ، بل تخضع الى تحولات ، وتميل الى التسامي والارتفاع نحو الاعلى، الى ماهو اثيري وفضائي متحررة من ثباتها المكاني عبر معراج خاص لتتحول الى ذرات زمنية لامتناهية، وهو ما يتجلى في رغبة هذه التكوينات المادية للانفلات والتحليق والهرب من قبضة السكون والتجسد المادي

الصارم كما لاحظنا من قبل.

الشاعر محمد تركي النصار، في القسم الاعظم من قصائد هذا الديوان يكاد ينطلق من ستراتيجيات نصية واضحة ، فالقصيدة عنده ، عند بدايتها، سطح متوازن، مستقر نسبيًا، لكنه فجأة يتعرض الى التخلخل والاضطراب مفجرا معه بؤرة الشعرية الدالة ايضاً، وهو قلما يعود ثانية الى حالة توازن جديدة بل يظل مفتوحاً على الازمة وتحولاتها اللاحقة. والشاعر في ذلك يعتمد على الجملة الشعرية القصيرة نسبيًا، وهي جملة مكثفة ومتوترة ومكتفية بذاتها الى حد كبير، ولكنها في الوقت نفسه مفتوحة على النص الشعري المحدد وعلى المتن الشعري الشامل للديوان افقياً وعمودياً معاً. وتتمفصل الجملة الشعرية في هذا الديوان وفقاً لإعتبارات ايقاعية وبصرية وايقونية تتخذ احياناً من مظهر قصيدة التفعيلة اطارا بصرياً وايقونياً لها وان كانت ، بوصفها جزءاً من قصيدة النثر، لاتحفل بالتفعيلة وحدة وزنية وايقاعية ثابتة. وقد تخضع الجملة الشعرية احياناً لتمعضلات تركيبية ونحوية وصرفية خاصة، لكنها ايضاً قد تكشف في مواطن قليلة عن تمفصل عشوائي غير دال يستدرج اليه احياناً معظم شعراء قصيدة النثر تحت اغراء الايقاع البصري الخارجي للشكل الطباعي، وبشكل خاص لشكل قصيدة الشعر الحر. تسهم عمليات التمفصل داخل الجملة الشعرية وغير قضاء النص على مضاعفة التوترات الايقاعية والموسيقى الداخلية وفي اعادة تنظيم المقولات الشعرية والفكرية والمنطقية للخطاب الشعري وفق انساق وتشاكلات معينة تسم تجربة الشاعر اساساً وتجارب عدد غير قليل من شعراء الثمانينات بشكل عام. ويمكن تمييز عدد من الانساق الايقاعية والتركيبية والنحوية المهمينه منها انساق التكرار الاستهلاكي وانساق النفي والاستفهام والشروط والتلاعب بنظام الرتبة عن طريق التأخير والتقديم والحذف وما الى ذلك . في " عطور " نجد هذا النسق التركيبي والايقاعي:

" كلما سقطت زهرة قربي
ارتعبت . "

وهذا النسق المتشكل من : كلما + فعل متعدي + فاعل + مفعول به + جار ومجرور
او ظرف + فعل + ... الخ وهو مانجده في قصيدة " تصفية الاخطاء " :

" كلما سقط دبوس

على هراوة

اتذكر النهر الذي يتخفي "

كما يتكرر ايضاً في قصيدة .. فراشات " :

" كلما دفنا خطأ فاترا

تحت التراب الذي تصنعه

النجوم

انفجرت بالبكاء . "

وقد نجد بنيات انساق تكرارية تعتمد على التناظر التركيبي والتكرار الاستهلاكي معاً، كما هو الحال في قصيدة " فراشات " والتي يوظف فيها الشاعر الفاء السببية ايضاً:

" علمتنا الصداقة / فاتقنا / معنى الغنيمة

علمتنا صداقة التراب / فصارت الاخطاء

تصحیح لكلماتنا / مايتاح لها / من الامجاد "

ونجد في قصيدة السائر من الايام " هذا النسق التكراري الذي يذكرنا

بالجواهري:

" سلام / على مجنون خر صريعاً / فوق حطب من مرايا ودوار/

سلام / على ريشة الماء والعصفور / على جرح كسر النحس والمصباح "

وتمتلك بعض الانساق علاقات سببية متناظرة ، كما هو الحال في قصيدة " املاح ":

" تموت الاشجار / لان الاملاح / بلا جذور

وتموت الكلمات / لان نزرها / لايشبه المصادفة

وتموت المصادفه / لان العالم / اصيح دون اشجار / تواسيه "

وتشغل انساق النفي النحوي والدلالي ارضية متسعة في بنية الخطاب الشعري في الديوان . ففي قصيدة " امراض " نجد تمفصلات شعرية تعتمد التكرار

والتشاكل التركيبي معاً في اطار نسخة النفي:

" لا الذهب / لا الدم / ولا الأنهار بين الرمال / لا الاصدقاء / لا النبات / لا الهبات/

كلها اقل مما يطمع به هذا الدم الاخرس . "

وهو نسق متكرر في قصيدة " املاح " ايضاً:

" لا الوجوه / ولا ايام النزر القليل / ولا التهم / ولا الاحد / ولا القارعة / تكفي لانقاذ هذا الرأس / من وطأة الاشجار والاملاح . "

ونجد النسق هذا متمثلاً بتعديل بسيط ، فبدلاً من استخدام الاسم المعرف بعدلا

النافية نجد اسماً نكرة كما هو الامر في قصيدة " اقاويل ":

" لا اقاويل / ولا احتجاجات

لأنه خدعهم / وذاب / بين الأفعال. " والى جانب انساق النفي تشيع أيضا انساق الاستفهام، وهي ظاهرة تستشري في كتابات شعراء الثمانينات، وهي تدلل ، فيما تدلل ، على محاولة الشاعر الشاب مواجهة العالم بسيل من التساؤلات المعلقة التي تظل في الغالب مفتوحة على المجهول ، وهذا مالا حظناه في قصيدة " امراض " مثلا :
" اذا كانت الامراض لها كل هذا الجبروت
لماذا لم نبين لها قبابا وكنائس ؟
لماذا لم نذبح النجوم والقرايين لها ؟
لماذا لم نغم دونها القلاع ... ؟ "

وقد تتخذ صيغة التساؤل نبرة استفهام استنكاري بلاغي لا يقصد من وراءه مجرد السؤال ، كما قد يتشكل على صيغة الموازنة بين كفتين عن طريق توظيف اسم الإشارة هذا او هذه + اسم نكرة + ام + ضمير + اسم نكرة او معرفة ، كما هو الحال في قصيدة " صحارى " ، وهو نسق سبق وان اشاعه في شعرنا العربي الحديث أدونيس من قبل :
" اهذه افعى / ام انها صحراء ؟
اهذا غراب / ام هو البحر ؟
ونجد هذا النسق في قصيدة " السائر من الايام ايضا " مع اختزال بسيط في الجزئيات:
" اهذا قناعك
ام عصا الكابوس؟ "

هذه الانساق الایقاعية والتركيبية والنحوية التي ينهض عليها الخطاب الشعري تسهم لدرجة كبيرة في منح التجربة الشعرية بنية ايقاعية بديلة عن تلك البنية الایقاعية للقصيدة الموزونة التي تعتمد التفعيلة وهي بدورها تبعد قصيدة النثر عند هذا الشاعر بالذات عن تهمة النثرية وغياب الانتظام الایقاعي البديل المنشود، وان كنا نعتقد ان قصيدة النثر ستظل بحاجة اكبر الى توفير قدر اعلى من التشاكلات الایقاعية المختلفة لتحقيق شعرية القصيدة وتنفيذها من منطوية الخطاب النثري وافقيته وخطيته . والحقيقة ان محمد تركي النصار هو واحد من شعراء الثمانينات القلائل الذي يحاول الاشتغال بجيدة ضمن هذا الهاجس، ولهذا فهو يوفق الى حد كبير في خلق سلسلة من البؤر الایقاعية والانزياحات التعبيرية والبلاغية والتركيبية التي تخصب شعرية القول الشعري وتباغت بصيرة القارئ وتكسر افق توقعه وتدهشه ، وهي ستراتيجية شعرية يمارسها عادة معظم الشعراء المبدعين وبشكل خاص منذ ظهور حركة الحدائنية (المودرنزم) الغربية والحدائنة الشعرية العربية بالذات .

في الاهداء الشخصي الذي كتبه لي الشاعر في النسخة التي تفضل باهدائها لي من ديوانه " السائر من الايام " كتب يقول : " هل يحق لهذه الكلمات ان تتأزر لرصد حرية الفضاء؟ انها امنية " ويخيل لي ان الشاعر قد وفق الى حد كبير في تحقيق مشروعه الشعري في هذا الديوان رصد حرية فضاء الطبيعة المتسع ، لا بوصف هذا الفضاء اكسسوارا يؤنث المكان، وليس بوصفه بنية ساكنة ومحايمة، وانما بوصفه شيئا واعيا، مؤنسنا يقف في مواجهة الذات الانسانية في جدل ثنائيات عديدة منها : الطبيعة/ الثقافة، النيء / المطبوخ / والاعلى / الاسفل ، المكان المفتوح، المكان المغلق ، ذات الطبيعة / ذات الشاعر ، الافقي / العمودي ، وهي ثنائيات لاتصل في ضديتها حد القطيعة والانحلال ، وانما تفتح على مصالحة مبنية على المعايشة والانتفاح والتعالق والتنافذ في وحدة جدلية عميقة ومركبة.

لقد نجح الشاعر بدءا بالعنوانات الدالة في ان يقدم لنا " تعريفاته " الشعرية لمظاهر الوجود الطبيعي والخليقي وان يقيم احتفالية شعرية خاصة قرظ فيها الطبيعة بطريقة مليئة بالتأمل والاندهاش .

قصيدة النص : بلاغة الاختلاف والانزياح والمنافرة قراءة في ديوان سهول في قفص للشاعر وسام هاشم

بينني وبين تجربة وسام هاشم الشعرية حكاية فيها شئ من الطرافة والدلالة: كان ذلك عندما كلفت بنقد اربعة نصوص شعرية - احدها لوسام هاشم وكان يحمل عنوان " هذا ظلام فانبثق " . وفوجئت عند ذاك بغرابة هذا اللون الشعري الجديد الذي اتخذ له من مصطلح " النص " تجنيسا له واعلنت صارحة بانني قد وجدت نفسي عاجزا عن اقامة حوار خاص مع هذا النص . ولكي اشرك معي القارئ في تلك التجربة ساقدمها كما حدثت في عام 1990 خصصت مجلة " اسفار " عددا مزدوجا ضخما يحمل الرقم 11-12 مكرسا لفحص التجربة الشعرية في الثمانينات وكلفت عددا من النقاد بتقديم قراءات نقدية لتلك التجارب. وكانت حصتي اربعة نصوص لاربعة شعراء، كان الشاعر وسام هاشم احدهم حيث نشر قصيدته - او بشكل او في نصه الموسوم " هذا ظلام فانبثق " فكسبت التعليق التالي على ذلك النص :

" هذا العمل سبب لي حيرة خاصة، وجدت نفسي خلالها عاجزا عن اقامة حوار معه. فالكاتب يقدم لنا عمله هذا بوصفه - نصا - وهو مصطلح مبهم وغير دقيق تماما. فالكاتب لا يريد ان يوحي لنا بانه يقدم لنا نصا شعريا او قصيدة نثر او عملا سرديا، وانما يطمح الى تقديم عمل تذوب فيه الفواصل بين مختلف الاجناس الادبية . فهو اذن جامع اجناس وليس (نصا) بالمعنى الاصطلاحي المعروف نقديا. فكل الاعمال الاخرى، شعرية كانت او نثرية هي (نصوص) ايضا . فالدلالة الاصطلاحية الراهنة لمفردة النص تحيلنا الى عملية تناسخ الاجناس الادبية، وربما تقترب من مصطلح (الكتابة) الذي شاع منذ الستينات في الادب الفرنسي.

تري ، وفق أي منطق او منهج للتحليل يمكن للناقد ان يتسلل الى خفايا (نص) كهذا ؟ بالنسبة لي ، اقصيت (النص) هذا عن منطقة الشعر (القصيدة الموزونة او قصيدة النثر) وغلبت فيه العناصر النثرية الفنية ، وبعض مستويات السرد . ولكن ذلك لا يعني ان هذا النص يخلو كليا من مقومات الشعر الداخلية : المخيلة السريالية الجامحة ، اللغة المتوهجة، الدهشة ، المفاجأة، البصيرة، الرؤيا. الا ان الكاتب ، بدلا من ان يلم خيوط هذه المكونات لتصير شعرا، يشظيها ويفتنها لتفقد هويتها الشعرية المميزة وتصبح اكثر انتسابا الى النثر ، فهذا النص يفتقد الى الكثير من عناصر التوازن والايقاع والاحتدام الداخلي التي تتوفر في كل نص شعري حقيقي.

لذا يظل هذا النص ، بالنسبة لي ، محيرا. ولكي لا اظلم النص او الكاتب ، بتناوله بمنهج لا يمت اليه بصلة، اکتفي بان اعلن حيرتي امام هذا النص فقط في انتظار ان اجد المزاج المناسب الذي يؤهلني للدخول الى طقس النص المحير هذا دون ان اخفي عدم تعاطفي الشخصي، حتى هذه اللحظة، مع هذا النص، بخلاف النصوص الثلاثة الاخرى، التي وجدت نفسي فيها قريبا منها لانها ، فعلا ، تنتمي الى منطقة الشعر الحقيقي مخيلة وايقاعا ورؤيا، ومعذرة" (1).

عندما كتبت هذا عن (نص) الشاعر وسام هاشم استغرب بعض اصدقائي من النقاد والشعراء من هذا التواضع ، وربما اعتقد بعضهم ان بإمكان ناقد متمرس مثلي ان يتخلص من مأزق كهذا بأي حكم نقدي جزئي او رفض صريح وبتفادي تقديم اعتراف صريح بالعجز عن مواجهة (نص) لشاعر شاب ، لكن ذلك الامر لم يسبب لي تلفا او حرجا، بل دفعني الى مزيد من الفحص والاستقصاء والتأمل وكانت ثمرة ذلك الجهد دراستي الموسومة " النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث " التي نشرت في احد اعداد مجلة " الاقلام " المكرس لفحص اشكالية النص الادبي ، وقد اعدت نشره حديثا في كتابي الجديد الصادر في بيروت هذا العام 1994 تحت عنوان " اللغة الثانية: في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث " (2). وقد حاولت في هذه الدراسة ان اتفحص بعناية مفهوم النص ودلالاته الاصطلاحية ومديات تطبيقه على التجربة الشعرية الادبية، واستطيع ان ازعم بان تلك الدراسة قد استطاعت ان تسد بعض الفراغ آنذاك في الحياة الادبية.

وها انا اذا اعود ثانية لالتقي مع تجربة جديدة متكاملة للشاعر وسام هاشم في ديوان " سهول في قفص " (3) الذي وصفه في " الاشارات " التذليلية بانه " نص واحد في نصوص ". وفوجئت بغياب قصيدة " هذا ظلام فانبثق " من محتويات الديوان ، لكن اشارة اخرى اضاءت السر عندما عدت هذا البطل بمثابة " المجموعة الثالثة للشاعر بعد مجموعتين مخطوطتين منعت الظروف من طبعهما ... وهذا يعني ان تجربة ... هذا ظلام فانبثق ... لا تنتمي الى تجربة هذا الديوان، وهو امر واضح تماما. فالقصيدة تلك تتخذ مظهر القصيدة المدورة القريب جدا لمظهر النص النثري، اما نصوص هذه المجموعة فهي تلتزم بتمفصل جملي مماثل للمظهر البصري لقصيدة الشعر الحر، حيث يقف البيت مستقلا دونما تدوير او تلاحق بصري على مستوى الصفحة، كما ان البنيات الداخلية للنصوص الجديدة تشي بالتباين عن تلك التجربة، والانتماء الى نسيج شعري خاص يكون بدوره " متنا " شعريا واحدا - والمتن الشعري هنا هو مجموع نصوص الشاعر في تجربة متكاملة او اكثر.

ما الذي يفعله الشاعر في مجموعته هذه ، وما هو الانجاز الشعري الذي يقدمه؟ لا يمكن الزعم بان الشاعر وسام هاشم هو نسيج وحده، فهو احد من شعراء قلائل برزوا خلال عقد الثمانينات ، واستطاعوا ان يؤكدوا حضورهم بشيء من الخصوصية والتفرد والاصالة .

في هذا الديوان نجد التحاما بين رؤيا شخصية للحياة والواقع وفهما شخصيا للتجربة الشعرية: الرؤيا الشخصية للشاعر تجسد حجم الخراب الداخلي والانكسارات والمعاناة التي تعرضت لها شخصية الشاعر المطحونة داخل ضغوط خارجية وداخلية ضارية: الهزائم والاحفاقات الشخصية، الموت، الحرب، مأساة الاب، المأساة الاسرية، الفشل في الحب حتى لتبدو هذه الشخصية بقايا اشلاء مبعثرة يصعب حجبها ثانية.

اما الفهم الشخصي للتجربة الشعرية فهو المعادل للرؤيا الشخصية: صرخة الشاعر بوجه الفراغ والرعب والموت والاحفاق والامحاء ، وهي صرخة تبحث عن بلاغة جديدة غير تقليدية تتخذ لها من النص فضاء، ومن قصيدة النثر امتدادا ، وهي تدمر وتقوض اكثر مما تبني وتمركز .

والشاعر لا يسقط في حوارية داخلية صماء ، ولا ينكفي على ذاته في لون من السوداوية الرومانسية بل يتخذ له من الاخر : مجسدا او متخيلا، فردا او جماعة بؤرة " لتوجيه الخطاب ومتلقيا مشاركا في انتاج التجربة الشعرية: " انا احبك ..

كيف الفيتني في حقيبة المدرسة

... على امل الحدود ... - من قصيدة ... ناصر عبادة ... سيرة ليست شخصية " لشلا تساقط اقدامك اللبئية اقترف نفسك،

لغز اكتفائك نهر ولغزي جرعة ..

- من قصيدة ... زقاق يرفرف واعلام لاتؤدي "

" ابي ... يا ابي

على باب غرفتي نسيت عمري،

اعدني في يديك

وتحت تاريخك الجائع

انا ميت

امام انقضاض العساكر

على رزنامة اللافئات في ليلة الجمعة "

- من قصيدة " فضائح " -

وتكاد هذه الخاصية الحوارية التشاركية تنسحب على الخطاب الشعري للديوان بكامله ، حتى تلتحم ذات المتكلم (الشاعر) بذات الاخر (المتلقي) الذي قد يكون

الوجه الاخر للشاعر او لذاته الثانية:

" كما ترى ... زجاج ايامك لايفضي

وكما ترى ... تسحل احلامك خلفك مثل فسول "

- من قصيدة " المحامي " -

وتبدو هذه النبرة الحوارية من قبل الخطاب الشعري وكأنها محاولة لايقاف حالة الامحاء والتفوض والتلاشي التي تتعرض لها ذات الشاعر التي تجد نفسها دائما تندفع نحو نقطة الصفر والغياب ، في قصيدة " اللامرئي " وهي القصيدة الاولى في الديوان تجسيد لسيرورة الامحاء هذه. والقصيدة ، على الرغم من قصرها، إلا انها مبنية بطريقة مدروسة وسيمترية واضحة وتكشف عن الية خاصة الانساق التوازي . فالقصيدة تبدأ بثلاث جمل شعرية فعلية يوظف فيها الفعل المضارع:

يطرق بابا

لاصوت يجيب

ينقر في نافذة

لاهمس يرد

يخطو في الارض

لاتوصله قدماه

الا ان هذه الافعال الزمنية الصياغية لاتفضي الى افعال actions شعرية الا انها تسقط في فراغ وعدم وشلل لأن استجابات هذه الافعال تتشكل دائما في شكل جمل منفية ثلاث تتخذ نسقا موحدا ايضا . ثم يتحرك المشهد الشعري من الوصف المحايد الى تحريك عنصر الوعي الغائب:

" هذا الرجل

كيف سيعرف

ان القبضة من ريح

واصابعه محض هواء

والاقدام خرافة "

هنا يدخل الوعي لتفسير، او لتأويل مظهر النفي السابق، وهو امر غائب عن الفاعل (الرجل) وهو يتشكل ايضا من نسق ثلاثي يفسر غياب الاستجابات الاصلية . ويمكن لنا ان نعيد تشكيل القصيدة وتوزيعها على الصورة التالية:

يطرق بابا = لاصوت يجيب

ينقر في نافذة لاهمس يرد

يخطو في الارض لاتوصله قدماه

لقد استطاع الخطاب الشعري ان يخلق حالة الامحاء و " لامرئية" الرجل بطريقة غير مباشرة وعبر قرائن وافعال لسانية واستجابات حركية مجمدة لتؤكد فكرة التلاشي ونفي الوجود الحسي الذي يضاف الى غيبوبة الوعي.

وتأتي قصيدة " المماحي " - وهي القصيدة الثانية في الديوان - لتعمق هذا الانطباع بالتلاشي والغياب والامحاء . كل شيء في هذا النص آيل الى العدم والاعدام:

" المحامي .. فكرة ملائكية

وهي فكرة حزينة على أي حال،

وهي فكرة بقال يسترد الديون

وهي فكرة مخذول يعالج الشمس

وهي فكرة اعدام ...

المماحي ... اعدام ... اذن "

هنا تتسع دائرة الامحاء من فعل الممحاء الحسي المباشر:

" اعرف اني اخر القادرين على خدش اللغة

ذلك لاني اخر من يستعير من الممحاء ثرثرة الشطب

على الجمل الصالحة للنشر "

الى فضاء لانهائي يحمو كل شيء تقريبا، ويتشكل من تناظرات وانساق تركيبية متجانسة الى حد كبير تتخذ من التوازي القائم على التكرار والجناس الاستهلاكي نسقا:

" امحو اسابعك عن قميصي

أمحوه البلاد عن البلاد

امحو السؤال عن الجسد

امحو المطر عن المشهد

امحو خرابك في خرابي

امحو ابي بابنائتي... "

ويقترن فعل الامحاء بالموت وبالطائرات الكثيفة في زمن الحرب:

" الطائرات الكثيفة محو ايضا

ولكنه شاخص مثل احزانك في تجاعيدي . "

لكن الشاعر يحاول ايقاف فعل الامحاء والتداعي عن طريق كسر هذا النسق

المتنامي بفعل مضاد يخرق توقعات القارئ او افق تلقية:

" انا مر

انا سهو كبير بيكي ولايمحي ... " الشاعر هنا يرفض الاستسلام لالية الامحاء ويفضل موقفاً وجودياً اشكاليا قائماً على نقل المعاناة والبكاء والقلق . وتكاد لاتخلو قصيدة او نص من نصوص الديوان من (قيمة) موضوعة للامحاء والتلاشي . في قصيدة " انا صر عبادة ... مسيرة ليست شخصية " تسير الية الامحاء بموازاة مظاهر الموت والبكاء والحزن والمقابر والقنابل:

" اعبى نفسي .. فأمحي "

ويكاد فعل الامحاء يتحول الى بؤرة لسانية مباشرة في نصوص عديدة، كما هو الحال في نص " زقاق يرفرف واعلام لاتؤدي ؛ حيث يتحول الضد الى ضديدة ، فالامحاء فعل تكون والتكون فعل امحاء ايضا:

" أنامل الاثار محموة كالقبول

زقاق يرفرف واعلام لاتؤدي

تعال .. جعلتني زجاجا فلم ترني "

ادافع بك ضدك

نمحي فنكون ... اكون فأمحي "

وتقترن الية الامحاء هنا ايضا في المظهر الزجاجي اللامرئي الذي يحيلنا الى مناخ قصيدة " اللامرئي " . وعملية التشكل تتم داخل سيرورة حوارية بني ثنائية (انا/ انت) التي عد المتن الشعري بكامله ينسغه الحي المتنامي داخ انهيارات الواقع الخارجي وانكسارات الذات المتشظية . ويتصافر فعل الاندثار " على الخرائج مع فعل الامحاء في نص " الخرائط " :

" متناسيا ايضا

مايمكمن ان يندثر على الخرائط

ويجسم فعل الغياب وفرار الاخوة السبعة من صورة العائلة مظهراً اخر لعملية الامحاء:

" حين دخلت الحرب من الشباك

فر من صورة العائلة

سبعة اخوة

واب منخذل

ودم المحبة سال على عتبة الباب "

في " دفاتر " يكرس الفعل " يكنس " حالة الامحاء في ضربة ختامية:

" السعفات الاخيرة تكنس الحدود والدفاتر "

وفي قصيدة.. ريتسوس لايساوي البياض تماماً/ او صحراء منكسرة " يتجلى فعل الامحاء في هيمنة البياض ومقابلاته العلامية : الكفن ، النرجس ، النهار ، الحليب ، الفضة ، الشمس ، وبشكل خاص عندما تنحل ثنائية الابيض / الاسود - التي تشير الى لعبة الشطرنج والتي تفضي الى هيمنة بنية البياض على كل شيء، وحتى على رقعة الشطرنج ذاتها:

" كريستوفر كولبيس من يلعب الشطرنج

على رقعة بيضاء تماماً

كما لو انه يتناسل ... "

وهكذا تتلاشى بنية السواد التي تكررت ثلاث مرات داخل النص بعد ازاحتها من قبل بنية البياض:

" هناك اغنية سوداء ، مقابل امنية صغيرة

ودائماً هناك مفنون سود مقابل احلام سود "

ويتلاعب النص بمفردة البياض:

" ريتسوس لايساوي البياض تماماً "

بل هو يمنح الرائحة لون البياض في شكل من اشكال التراسل والتشويش بين الحواس:

" رائحة ابطيك بيضاء، فقط

وكذلك بائع الجرائد "

وتعود ثيمة البياض مقترنة باسم الشاعر اليوناني ريتسوس مرة اخرى في قصيدة " ستة ايام / الثعالب " حيث تبرز ظاهرة الامحاء والاختفاء :

" الحروف كبيرة كيف يمكن اخفاؤك في السطر السادس ؟ "

" امس ، كان عنوانك اسفل الحرب

رجلاً كسيحا يقرأ ريتسوس قبل حلول الضباب

ولايخلف بعد الحراسة سوى سجاثر وخونه

وعشرة اسطر تخفي امرأة تزوجت "

اما في قصيدة " تربية الدجاج " فيتخذ فعل الامحاء طابعاً ساخراً:

" لا اريد من الحارس سوى شكل عودتي غدا

اريد من برقية الامر محو اسمي الثلاثي "

وتكرس قصيدة .. هائلون من شدة اختفائنا " فعل الامحاء والاختفاء والتلاشي بدءاً من العنوان وانتهاء بالمقطع الاخير:

" ياخرابا من اجل بهائه
نستلقي ونموت ميتة ثلجية
هل تحسست اصابعك فوق شفاهنا الرخامية
وانفاسك في ورده الإفق الأخير ؟ ...
هنا يتخذ الموت لونا ثلجيا هو لون البياض وتكتسي الشفاه بلون الرخام
الابيض ، وتنتهي القصيدة بفعل امحاء العجيزة والوجه معا :
.. سانهض في نهار الفتيات
حقيقة بغير عجيزة
ولكن بغير وجه .. ايضا . "
ولكي يؤكد المتن الشعري الية الامحاء والغياب يقدم الشاعر لديوانه بمقطع وال
مقتبس من قصيدة داخل الديوان حيث يشمل التاكل والامحاء الزمن ذاته الذي
يتعرض الى فعل " القضم" .
" بينما يتسلق مخلوق عجيب
عقارب الساعة

كي يقضم انتصاف النهار "
وتتخذ هذه الرؤيا الشعرية الكلية من قصيدة " النص " بنية لها، وهي بنية
مفتوحة وكتابية قابلة لتأويلات لانهائية. والخطاب الشعري يحاول ان يهرب من
المألوف والسائد والمكرر ويبحث عن مايمكن ان نسميه ببلاغة الاختلاف والمنافرة
لصدم بصيرة القارئ واستدراجه الى فضاء التجربة التخيلي. ولذا فإن مثل هذه
النصوص - وهي لاتقتصر على نصوص وسام هاشم تتطلب قارئاً مرناً يعيد
قراءة النص الواحد اكثر من مرة ليدرك ابعاده وكيفية توليد الدلالات من هذا
الحشد المتنافر من الدوال. وتلعب المخيلة الحرة دورا بالغا في كسر النسق
المنطقي (العقلي) وفي خلق حالة من التشوش والاضطراب المقصودين واحيانا
لاصطناع حالة الغموض واللبس والتداخل وذلك عن طريق الدوران حول المعنى
او ماتسمى بالية الموازية والمباعدة بين طرفي المشبه والمشبه به واحيانا الغاء
ادوات التشبيه، وبناء استعارات تقوم على تباعد طرفي التشبيه. ولو تأملنا في
عنوان احد النصوص وهو : " زقاق يرفرف واعلام لاتؤدي " لوجدناه يتقصد في
التلاعب في النسق البلاغي عن طريق احداث ابدالات مقصودة، إذ يفترض ان
يكون النسق الاصلي " زقاق لا يؤدي واعلام ترفرف" كما هو مبين في الترسيمة
التالية

زقاق يرفرف

واعلام لاتؤدي

لكن الشاعر هنا ، كما هو واضح يتقصد هذا الاستبدال لتحقيق عنصر الغرابة
(اثارة القارئ وصدمة افق توقعه وتحريضه على تشغيل مخيلته بحرية اكبر .
وهذا الامر يذكرنا بمثال اخر للشاعر فرجيل استشهد به الناقد جان كوهن في
كتابه " بنية اللغة الشعرية" وهو :

"كانوا يسيرون مظلمين في ليل وحيد "

ويلاحظ الناقد ان النعوت تبدو كأنها قد زخرحت خطأ عن اماكنها وذلك مادفع
بعض الشراح الى اعادتها الى نظامها الطبيعي لتصبح الجملة :

" كانوا يسيرون وحيدين في ليلة مظلمة "

وزيسخر الناقد من اولئك الشراح مبينا انهم عندما ينفذون القانون فانهم يقتلون
الشعر ثم يبني الناقد ان هذا اللون من البلاغة ينتمي الى خاصية المنافرة
بوصفها انزياحا عن القانون والمعيار (4) ، وهو امر سبق للدراسات الشعرية
الحديثة وان عمقته ودافعت عنه بوصفه امرا مشروعا لتعميق الوظيفة الشعرية
للنص. ويلاحق الناقد كمال ابو ديب هذه المسألة فيقول:

" لقد امر الجرجاني ، كما امر ارسطو قبله، ثم كما امر كولوج بعدهما ، على ان
المشابهة الابهى هي تلك التي تكشف بين مختلفات ، وان التشابه المطلق بعدم
التشبيه او الاستعارة او الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد طرح ريتشاردز فيما
بعد فرضيته المعروفة في ان الاستعارة لاتقوم في الواقع على المشابهة بقدر
ما تقوم على المغايرة والاختلاف ."(5)

هذه الالية الجديدة هي التي تتحكم في توليد الصور والاستعارات والمجازات ،
لذت تبدو لنا الكثير من الجمل الشعرية مشوشة وغامضة وعسيرة الفهم احيانا.
لكننا من جهة اخرى نرى ان هذا الخلط ليس عشوائيا على طريقة الإتجاه "
الداري" المعتمد على المصادقة واللعب الحر ، بل ينبغي ان كون قائما على اسس
قابلة للتأويل والتخيل لكي يتحقق التراسل بين النص وقارئه ولاشك ان الكثير من
اللعب البلاغي المقصود في ديوان وسام هاشم وفي تجارب عدد من اقاربه شعراء
الثمانينات هو لعب شعري مقبول ومبرر، لكن بعضه يكاد يتحول الى عبث
ومعميات تعتم على التجربة ولا تغنيها.
وتتكرر لعبة الانزياحات والازاحات وزحزحة المعنى في الكثير من نصوص وسام

هاشم:

" السماء مزرقة لكنك مظلم

من شدة النوم . "

يمكن ملاحظة نقل المعنى المقصود هنا بين " مزرقة " و " مظلم " بما يذكرنا
بمثال فيرجيل السابق. ويعني الشاعر باقتناص وتوليد انزياحات بلاغية
وحسية على مستوى تراسل الحواس وتشويشها:

" امضغ رائحة القمر "

" هل تسمعين البرد في ؟ "

وقد يجمع الشاعر داخل صورة واحدة اطرافاً متنافرة ومتباعدة لارابط بينها في
الواقع.

" تضعين ريتسوس في اناء الشاي "

" ابي لا يريد سوى حرب جديدة

وابوك يريد اللين بالقنابل "

وتحفل النصوص بانزياحات في نظام الرتبة في اللغة العربية عن طريق التقديم
والتأخير والحذف والاقصاء، مثل تأخير الفعل في الجملة الشعرية التالية:

" عن الزهرة التي لم تستلم مرة واحدة في كف الفراغ

أثرثر . "

أو مثل تقديم المفعول به في الجملة التالية:

" ناطورا كل ما احتاجه، ليحرسني من احلامي "

او تقديم الخبر على المبتدأ

" كمثرى نحن لكن شرط الذي يأكلها "

ان بلاغة الانزياح القائمة على مبدأ المغايرة والمباعدة والمنافرة تثري الوظيفة
الشعرية وتصدم مخيلة القارئ وتحرضها للاسهام باعادة انتاج النص وتناويله،
وهي قاعدة عمل ذهبية تشتغل عليها العديد من النصوص الشعرية منذ بداية
حركة الحداثة والحداثانية في الشعر الفرنسي وانتهاء بتجارب قصية النثر في
الشعر العربي الحديث مروراً بالتجارب الرمزية السريالية والبرناسية والدادية
وغيرها . ووسام هاشم هو واحد من الشعراء الثمانينيين الذين يجيدون اللعب
في هذه المنطقة الحرة بطريقة لاتخلو من التوازن النسبي وان كان احيانا يشطح
وراء صور واستعارات بعيدة تنقطع فيها صلة الصفة بالموصوف والمسند بالمسند

اليه مما يؤدي الى تشوش الرؤية الشعرية وضبابيتها احيانا. والشاعر في
اشتغاله النصي انما يجعل من تجربته الشخصية بؤرة مركزية لتحريك الحدث
الخارجي ضمن اطار حوارى مع الآخر الموضوعى او المتخيل او مع ذاته الثانية،
وهو في ذلك يتحرك من الذاتى الى الموضوعى وبالعكس : في الخارج

الموضوعى يمر بالضرورة عبر تبئير الذات المحاوراة : الفاعلة والمنفصلة معا ضمن
حدوسات داخلية ليصيرة مضاءة من الداخل بهاجس حياتي يعانى من شرح
عميق ، لكنه لايسقط في عتمة السوداوية والكآبة ، فيظل يعانى وعيا اشكاليا

ووجوديا قلقا وخلاقا في الوقت ذاته ، وهي وعي يخترق السطح الخارجى
للاشياء والمرثيات كاشفا عن تضادات وتنافرات داخلية للظاهري والمغيب تتخذ
احيانا اطار سلسلة من الثنائيات الضدية منها ثنائيات : الداخل ، الخارج ، الانا

/ الانت ، الحرب/ السلام، الابيض / الاسود ، الاعلى / الاسفل ، الضوء / الظلام،
الهنا/ الهناك ، الحياة / الموت، الحاضر/ الماضي، الحركة/ السكون، الطبيعة/
الثقافة/ المفتوح/ المغلق ، الحلم / اليقظة، الوجود / العدم وغير ذلك من الثنائيات
الضدية التي تكشف عنها نصوص الديوان.

في قصيدة " سهول في قفص " تهيمن ثنائية المفتوح / المغلق بدءاً بالعنوان
وانتهاء بالمتن الداخلى للنص . فالسهول هنا احالة الى الفضاء المفتوح، الى
الانطلاق والحرية ، اما القفص فيحيلنا الى الاطار المغلق ، والى القيود واللافل
وكل مايكبل حرية المخيلة.

خلفتنا السهول

لم تخلف سوى قبضة القاضي

نحن الذين باحلامنا البيض

نهروا في قفص "

وتحيلنا هذه الثنائية الى ثنائية ذهنية ثقافية هي ثنائية الحرية / القيد.

" لم يمنعوا عني الهواء لكنهم منعوني من الهواء "

وتتحرك بموازاة هذه الثنائية ثنائية مكانية اخرى هي ثنائية الاعلى / الاسفل :

" في الطابق الاعلى ، تنزل المدينة سلم العمر "

وتكشف القصيدة حجم المعاناة اليومية لاسرة بكاملها تتعرض الى مصير

مأساوي حيث التبعضر والموت ، وتنحل ثنائية الاعلى / الاسفل بهيمنة محور

الاسفل حيث الهبوط الى القبر

" يا أخوتي ، الرحيل الى القبر اقسى المكوث

الهطول اشتها فقط

نبداً من باب المعظم ، ولانلنتفت

لعش قبرة او عظام غراب " ومن الثنائيات الفاعلة في فضاء ونصوص الديوان ثنائية الطبيعة/ ثقافة ، بمفهوم شتراوس او مايصطلح عليها احيانا بثنائية التي / المطبوخ ، حيث ينتمي الى الطبيعية ماهو كوني وعفوي ، وغير مرتبط بانثية ثقافة مخصوصة وبأبي معيار محدد . وعلى عكس ذلك ينتمي الى الثقافة ماهو خاضع لنسق من المعايير الضابطة للمجتمع والقادرة ، من ثم ، على التنوع من بنية اجتماعية الى اخرى" (6). ففي قصيدة " العشب " يبدء هذا التعارض واضحا . فالعشب رمز الطبيعة والبراءة يتحول الى اداة ملوثة مدمرة بفعل تأثير الثقافة : فعل الانسان التدميري / مخلفات الحرب، وصار يفتعل ذلك مرا :

" العشب - لاتأخذه الى البيت

لانه في المساء سينهض من تربته ويلتف على ابوابنا كالتنين

العشب سيجعل من نزلنا سجناً للسنوات. "

وتدخل مفردة العشب هنا من تراتب متصاعد ثنائي اولاً:

" البيت والعشب مؤامرتان على مؤامرتنا . "

ثم تتناسل الى علاقة نسقية ثلاثية يظل فيها العشب هو البنية المولدة " البيت والعشب والحياة

افزعتهن القنابل "

وهنا تدخل الحرب ممثلة في القنابل لتوسع النسق هذا الى نسق رباعي:

" البيت والعشب والحياة والقنابل

وهن يرمن الثقب الاوسع في - اعني الحرب. "

وتبرز ثنائية الطبيعة / الثقافة في قصيدة " تربية الدجاج " حيث تمثل تربية الدجاج محور الطبيعة بينما يمثل " الانشغال بالحروب " محور الثقافة.

" تربية الدجاج

ام الانشغال بالحروب الصغيرة "

في قصيدتي " رماد الاشخاص " و " ستة ايام / الثعالب " تتجلى ثنائية السكون / الحركة التي تعيد تمفصل حركات القصيدة الداخلية وفعلها الشعري

فقصيدة " رماد الاشخاص " تبدأ بحركة خارج الشاعر:

" تسير العربات

الصباح يدل الاعمى "

اما الشاعر ذاته فيظل ساكناً مكتفياً بموقف التأمل والمراقبة والعجز والموت احياناً:

" انا كامن في قعر قبري ...

لذا قرر العشب مرثيتي في الفراشات والحجر الاصغر . "

والشاعر في سكونه، في مواجهة حركة الاشياء والمرثيات خارجة، يظل مشلولاً وتظل حركته مجازية اكثر منها فعلية

" لماذا تبا غتيني ؟

لانني وحيداً ... ام لانني اسير وعكازتي الحروف واللغة الفاصلة؟"

ويتكشف المستوى الدلالي للقصيدة في اتزان محور السكون بالموت في مقابل محور الحركة المقترن بحركة العربات في الواقع الخارجي :

" فالعربات تسير ، والميتون يشيرون بلا انحاء "

وفي قصيدة " ستة ايام / الثعالب " تكشف ثنائية السكون / الحركة عن عزلة الشاعر التي يمكن ان نحدها قسرية بسبب السجن او العوق الناجم عن الحرب.

فالشاعر يجد نفسه وحيداً في غرفة باردة، يفتقد القدرة الى الفعل والحركة:

" كلما تلد الثعلبية ابناؤها على الشعب ، ينتفض ولايسعل

سوى ستة ايام مخدوشة وغرفة باردة

الظلام يدنسني فالجأ الى النافذة . "

ويهرب الشاعر من السكون مستنجداً بالنافذة والبراري للخروج من سجن السكون والغرفة الباردة والظلام والبكاء:

" امس حين قلت له انا وحيد

بكي

اليوم اقول له : انا ابكي فيذهب نحو البراري

وحيداً. "

ومن الثنائيات الاساسية المهيمنة ثنائيات الضمائر : انا / انت ، انت / هم ، هو / هم وغيرها، الا اننا يمكن ان نلاحظ ان الثنائية الكبرى التي تكاد تلف كل هذا

النسيج من الثنائيات يتمثل في ثنائية الحرب / اللاحرب التي تتغلغل في كل مفاصل النسيج الشعري ورؤيا الشاعر. فلا تكاد قصيدة تخلو من مظاهر هذه

الثنائية الضدية . ومحور الحرب هنا قد يكون متسيداً داخل فضاء المشهد الشعري، الا انه يكشف عن ضده المغيب : اللاحرب ، حيث تستدعي حالة الحرب

وجهها المغيب او مايسمى بالحرمان Priva tives ففي قصيدة " الخرائط "

نقرأ...
 .. هكذا
 انتخب مقهى للحروب
 وعانسا للظهيرة
 ومرر المجد على غرفة القنابل
 منناسيا ان الحزن ينفطر على ملعقة سكر مليئة
 بالخدوش والأتربة كالحياة. "

هنا تصبح الحرب جزءاً من الفعل اليومي لحياة الشاعر، فهي دائماً هناك تقرر مسار الاحداث الصغيرة. في " دفاتر " تنطلق صرخة الشاعر منذ مطلع القصيدة:
 " لا اريد الحروب
 انا عار من الصحة
 رأيت مدفع الإفطار خلف حصان هزيل
 يجر المأذن والخبز والقنابل. "

ويمكن القول ، بشكل عام ، ان تجربة وسام هاشم الشعرية هي نتاج تجربة الحرب ، وهو حكم يكاد ينسحب على تجربة جبل الثمانينات بشكل عام : هذه الحرب التي اعادت تشكيل لوحة الوعي وافعال الشخصيات ومصائرهما ، وهي التي كان الشاعر يتنفسها ويعيش معها : يسكنها وتسكنه لتتحول الى نسغ داخلي يمد التجربة الشعرية بكاملها بحراراتها وعنفوانها وتمزقها . ووسام هاشم الشاعر عاش هذه الحرب من الداخل والخارج وعبر عنها ، او عبر عن ذاتها من خلالها وبالذات عن فعل الامحاء الذي تمارسه الحرب ومن خلال خصوصية شعرية تمثلت في المزاوجة بين قصيدة النثر وقصيدة النص التي هي لون من الكتابة ، ومن النص المفتوح على تأويلات وقراءات لانهائية وكما يقول الشاعر في احدي قصائده:
 " النص مقبرة الشوارع
 النص مئذنة الحروف
 النص دهشتي ومخي . "

وفعلا كان النص عند وسام هاشم فحاً ابداعياً وسلماً يفضي الى الدهشة والى فضاء الشعرية.

:الهوامش

- 1- ثامر ، فاضل ، " اربعة نصوص - اربع تجارب " في مجلة " اسفار " العدد 11-12 ، بغداد ، 1990 ، ص 149، وانظر ايضا : ثامر ، فاضل ، " الصوت الاخر : الجوهر الحوارى للخطاب الارضى " ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1992 ، ص 357-358.
- 2- ثامر ، فاضل ، " اللغة الثانية : في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1994 ، ص 67-81.
- 3- هاشم ، وسام " سهول في قفص " ، شعر ، منشورات مجلة اسفار عدد(4) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1994.
- 4- كوهن ، جان " بنية اللغة الشعرية، " ترجمة محمد الوالى ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986 ، ص 129 ، يرجى ملاحظة اني اجريت تعديلاً طفيفاً في صياغة في البيت الشعري.
- 5- ابو ديب ، كمال ، " في الشعرية " مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، 1987 ، ص 46.
- ديريدا، جاك ، " البنية والعلاقة واللعبه في خطاب العلوم الانسانية " ترجمة محمد -6 بولعيش في مجلة " بيت الحكمة " ، العدد الرابع 1987 ، دار قرطبة للطباعة والنشر، المغرب، ص 99.

الغياب : توقُّ صوفيُّ لاحتواء الآخر دخول الى عالم دنيا ميخائيل الشعري

ترى ما الذي يمكن للقارئ – وللناقد ضمناً – ان يتوقعه وهو يقرأ مجموعة شعرية لشاعرة شابة؟ ماهي التوقعات المسبقة التي تتشكل خارج المتن الشعري: أهي علاقة بريئة ، ام هي نابعة عن عقد بين القراءة والتمن، والقراءة والمبدع؟ وكيف يكون الحال عندما يجد هذا القارئ نفسه امام عنوان يشف عن حس ديني وتناس مع الكتاب المقدس مثل العنوان الذي وضعته الشاعرة دنيا ميخائيل لديوانها .. مزامير الغياب " ؟
في موقف كهذا لابد من الخارج قبل الدخول الى بنية النص اللسانية والرؤيوية. شاعرة: توقع البوح الذاتي والرومانسي، وتصعيد للذات، لموقف المرأة، ولمركز الانوثة تجاه الآخر، اما العنوان فهو يميلنا بالتركيز على تناصات روحية مع الكتاب المقدس وبالذات مع مزامير داود. وعلى القارئ ان يهيء افق توقعه اخيراً على اجناسية النص ذاته: قصائد نثر تنفتح على بنية قصيدة النص، وتكسر عمداً بنية الايقاع الموزون التي تطل احياناً عفواً في مقاطع منفردة. هذه هي مميزات النص او مناصاته شبيه الخارجية التي لابد من " ضبطها ... قبل الدخول الى عالم النص تمهيداً لاختبار فاعليتها ومصداقيتها بين الحضور والغياب.

فما الذي ينبئ به النص داخلياً خارج اطار التوقعات الخارجية هذه؟ يتأكد لنا ذلك الحس الديني الخفي في الديوان بدءاً من القصيدة الاولى التي حملت عنوان " مقدمة " والتي نجد فيها لونا من محاكاة لاستهلاك الكتاب المقدس الذي يفتتح بسفر التكوين. الا ان هذه المحاكاة مبنية بطريقة المعارضة او المفارقة. النسيج اللساني والتعبيري يظل متقارباً الا ان الشاعرة تعتمد ايجاد استبدالات داخل النص تخرج به من اطاره الديني الرمزي الى اطار دينوي وانساني يحتل فيه " الحلم " مقام " الكلمة " في " سفر التكوين " :
" في البدء كان الحلم ... من الحلم كانت الكلمة ... "
وهكذا تقوم الشاعرة باعادة خلق عالمها الشعري والكوني بمفردات وتفصيل وجزئيات ارضية مستكملة دورة الخلق والتكوين بفعل الحلم مرة اخرى في نهاية القصيدة:

" الحمامة تصلي في دمي ... دمي الذي يورث الحلم "
وتفيد الشاعرة من بنية انساق التوازي في الكتاب المقدس في تشكيل الجملة الشعرية التي تجد في هذا النسق بديلاً ايقاعياً مناسباً حيث التكرار والترادف على المستويات التركيبية والصرفية والجناسية:
" من الكلمة تناثر القمر ... من القمر تمددت سماء ...
من السماء نزل البحر ... من البحر اكتسبت الاشياء نبضها "
ومن هنا تلعب تقنية المفارقة والمعارضة – على مستوى التناس مع الكتاب المقدس – دوراً في تغيب البنية الرؤيوية للمرجع النصي وتستبدله ببنية رؤيوية بديلة في حركة يشكل الحلم بدايتها ونهايتها. فمن الحلم يبدأ كل شيء وهو ما قاله البيت الاستهلاكي في القصيدة ... في البدء كان الحلم ... واني الحلم ينتهي كل شيء ، كما يقول البيت الاخير في القصيدة ... دمي الذي يورث الحلم".

ترى هل نحن امام نبوة او استنباق شعري – وليس سروياً هذه المرة – بهيمنة بيئة الحلم على مناخ التجربة الشعرية ؟
مرة اخرى تفاجئنا قصيدة " حبة خردل " المطولة نسبياً بهذا الهاجس الديني حيث نجد ترصيعاً واقتباساً و" هامشاً " يستدرج التجربة بكاملها الى فضاء ديني واضح ، لكنه يحاول ان يكتسب ، نصياً ، ابعاده الارضية المحسوسة . تبدأ القصيدة – بعد العنوان مباشرة – بنص مقتبس من قول ليسوع المسيح يقول فيه

" ان كان احد لا يولد من الماء ولا روح لا يقدر ان يدخل ملكوت الله . " ، في هذا النص إقنيمان اساسيان: الماء والروح، وكلاهما في النص الديني الانجيلي سالبان ولا تميلكان المقدره على الفعل والخلق، لكنهما يصيران داخل القصيدة - وعلى مستوى المفارقة والمعارضة والمقابلة - فعلين خالقين متسائلين:
" انا الماء "

أبلل الماء بصمتي
انا الماء

متى انسكب ؟ "

وتتشكل القصيدة في شكل حوار مباشر ومفتوح مع الآخر ، وهي بنية مهيمنة على مستوى الديوان تتجلى فيها ثنائيه حوارية هي ثنائية انا / انت - (انا) مستتلية عاجزة ، صالحة ، و (آخر) دائما مكون في عالم الغياب والمستحيل والثلاثي، وهو ما يعمق بنية الغياب في قضاء الخطاب الشعري: غياب من طرف الآخر - المتلقي والمروي له - وتوق لاحتواء هذا الغائب من طرف الشاعرة - المرسله او الراوية - :

" عين على الباب

وعين عليك

ماضيق الباب الذي يؤدي اليك "

لكنها تعلم جيدا ان الآخر سوف يظل دائما في سيرورة الغياب والاعودة:

" كم يفصلنا الهواء!

كم انا لا اعرف الطريق !

كم انت لن تعود "

بين العنوان " حبة خردل " وحاشية الشاعرة التي تقول فيها نقلاً عن الانجيل : ان حبة الخردل هي اصغر البذور ولكن متى نمت فهي اكبر البقول ، وتصير شجرة حتى ان طيور السماء تأتي وتلوذ في اغصانها. " بين هذين المحورين الاطاريين تواصل وتراسل : فالشعرة لكي تصل الى الآخر ، وربما من اجل ان يصل اليها الآخر تزرع قلبها مثل حبة خردل ، لكن الابواب تظل موصدة والشاعرة محاصرة بالغياب، حسيا ورؤيوييا ولسانيا. فهناك دائما على مستوى البنية اللسانية سلسلة من (لاءات) النفي والنهي الحاسمة التي تمثل حالات المنع/ القمع/ المصادرة/ الغياب والتي تدفعها في النهاية الى اطلاق صرختها العالية المتسائلة عن نقطة البداية:

" لاتفتح النافذة رجاء

لاشيء هناك

لاعابر يمسخ الحزن عن جبين وردته

لاقمر يهتدى به

لامياه،

لاخطى ، لاغياب

من اين اذن سأبدأ اغنيتي ؟ "

في هذه القصيدة نجد الحلم - في الاستيقاق الشعري وفي افق توقعنا - منكسراً وغائباً امام استحالة التحقق وذلك بفعل قوى استنلاب صادرة من خارج الذات ، وهو ما يضعنا داخل مناخ قصيدة " مطر " ذات البنية المقطعية التي تضم عشرة مقاطع او "قطرات" . ويعود الماء في هذه القصيدة - بدءاً بالعنوان - ليشكل القضاء التكويني واللوني والبصري - وهو المقابل الدلالي لفعل الغياب - لنسيج القصيدة ، والتي تتصل بقصيدة " حبة خردل " التي يتحول فيها الماء الى قناع للشاعرة :

" انا الماء

متى انسكب ؟

ومع ان مقاطع القصيدة العشرة تتربط ضمن رؤيا موحدة، الا اننا يمكن ان ننظر الى هذه المقاطع بوصفها قصائد " ومضة " برقية قصيرة مستقلة عن بعضها البعض، لكن ثنائية ضهري المتكلم / المخاطب او انا / انت تشد الخيوط المبعثرة داخل التجربة ، حيث يتكرر خطاب الانا نحو الآخر - مفردا وجماعة في لون من التراسل المتصل ، وهو تراسل يتناسل على مستوى الاضافة والتملك ايضا كما في ثنائية : قلبي / قلبك في مقطوعة " القطرة الخامسة " حيث تبدأ القصيدة بكلمة " قلبي " وتنتهي بكلمة " قلبك " :

" لقلبي ممرات

ممرات تؤدي الى ابواب

ابواب تؤدي الى دهاليز

دهاليز تؤدي الى نوافذ

نوافذ تؤدي الى قلبك "

هنا خط متصل بين قلبي / قلبك يشكل نسيج تجربة عاطفية وروحية بين المرسل والمتلقي إذ تتناسل الجمل من بعضها من البعض الآخر حيث التكرار الصريح للكلمة الختامية في كل بيت ، في مطلع البيت الذي يليه ، وهو ما يمنح القصيدة

إيقاعية وتجانساً وتناظراً على مستوى التكوين فيانساق التوازي والتكرار. والشاعرة هنا لجأت الى لون من المواردية واللا مباشرة عن طريق هذا التناسل اللساني المتلاحق فهي لم تقل بصورة مباشرة " لقلبي ممرات .. تؤدي الى قلبك " بل سلكت طريقاً طويلاً وغير مباشر عمق هذا الاحساس بالتواصل والتراسل. وتغلف تيمة الغياب مناخ النص الشعري سواء في لآءات النفي في المقطعين السابع والثامن ، او في بنية الغياب المقترنه بالموت :

" في النهار
زرت قبرك الذي تبيض فيه الطيور ذكرياتها"
وتعود البنية المائية البيضاء لتختتم فضاء التجربة الشعرية في المقطع الختامي " القطرة العاشرة " حيث تبرز بنية البياض مقترنه بالماء والثلج ويستحيل كل شيء الى لون الثلج حتى المساء والاصدقاء ، وهو تجسيد لفعل غياب التواصل:

الماء ابيض
والقلب قرنفة متلجة "
وتأتي الضربة الختامية في القصيدة لتمثل رؤيا الشاعرة - او ذاتها الثانية - تجاه الاشياء والآخرى حيث يقترن الانفصال بالبرود العاطفي والانساني وبلون الثلج وبياضه اللامرئي:

" جاء النادل
وضع قطعتين من الثلج في كأس
وضعت قلبي في الكأس
الهذا يضج القلب بالاصدقاء المتلجين ؛ ! "
وتمثل قصيدة " فطرة اخرى " امتدادا دلاليا للقصيدة السابقة ويتجلى فيها تقابل صادم بين صخب الخارج : العالم برموزه الاصطناعية وضجيجه ، الطابعة، الهاتف، الطبول، المنبهات، ضربات المطرقة، وهدوء الداخل / القلب عبر ثنائية الصخب / الصمت:

" اخفض صوت المذياع قليلاً
أكاد لا اسمع دقات قلبي
رغم انها مدوية. "
وتعود ثنائية الضمائر الشعرية بوضوح في قصيدة تحمل عنوان " ضمائر منفصلة" في مستوى من اللعب اللفظي بالضمائر. والقصيدة تدرج من الطفولة الى النضج ، ومن البراءة الى العنف ، ومن السلام الى الحرب. تبدأ القصيدة من لحظة البراءة والبطولة في ثنائية هو / هي:

" هو يلعب قطارا
هي تلعب صغارة "
هم يرحلون "
لكنها تنتهي لاحقاً بمرحلة الخراب والعنف والحرب:
" هو يلعب جنرالاً
هي تلعب شعبا
هم يعلنون الحرب . "

هنا يتشكل نسق ثلاثي متكرر من الاصوات او الضمائر الشعرية : هو / هي / هم ، في بنية لاتخلوا من التناظر والتكرار في حركة دائرية يبدأ من البراءة وتنتهي بالحرب. وتكتسب اجواء الديوام مسحة اعرق من الحزن والكآبة والتوحد والاستيحاء. وتعبير الشاعرة عن هذا الاحساس بالعزلة في قصيدة " على وشك 93 " حيث تبرز تيمة غياب الآخر ، وهو مناخ شعري يذكرنا بعالم يوسف الصائغ الشعري:

" هناك من يدق الباب
ياحزني

انها السنة الجديدة وليس انت "
وتتكسر ظاهرة غياب الآخر :
... لا اعرف كيف اضيف غيابك الى عمري "
وفي المقاطع الاخيرة من القصيدة نجد عناقاً صامتاً ، لكنه عناق بين عقربي الساعة، وكأنه تعويض سيكولوجي غير مباشر عن غياب العناق والتواصل مع الآخر.

موقف الشاعرة هنا ازاء الآخر قريب ، في بعض جوانبه، من موقف الشاعرة نازك الملائكة ازاء الآخر ، على الرغم من التافوت بين اسلوبي الشاعرتين ورؤيتيهما : نازك تفعل ذلك بادوات ورؤى ومفردات رومانسية، ودنيا ميخائيل تفعل ذلك بادوات اكثر حداثة واقرب الى روح الفاجعة منها الى روح الرومانسية، كما ان نازك الملائكة من جهة اخرى تخشى ، في اعماقها، تحقق التواصل واللقاء مع الآخر ، وتريد له ان يبقى نائياً حلمياً رومانسيا ، بينما يبدو البحث عن الآخر عند دنيا ميخائيل وكأنه بحث عن المستحيل ، وربما بحث ميتافيزيقي، ووصوفي، عن مطلق او هاجس يعيد التوازن الى ذات قلقة ومتوحدة ومحرومة وعطشى.

تعود رموز الطبيعة للظهور مرة اخرى ولكن عبر غلالة الموت هذه المرة . فشجرة الخردل الخضراء هنا تتحول الى شجرة الموت " وذلك في قصيدة " هوامش " حيث تتحول كل الافعال الى عبث لامجد " اتهاجا الكون من جديد وافترض طرقاً لامضي .. احضر في الماء اسما وانسى ... احفر وانسى .. " ويتجسد ثانية غياب الاخر ، وينكسر الحلم ، وتكرر صورة عقربي الساعة: صورة تعويضية بديلة عن غياب الاخر : " متشابكة خطوط الكف ، انشق ماؤها الى عقربي ساعة يلتقيان ، كل رنين يعلن عن موعد ، ولانلتقي ... "

وتتحول عزلة الراهبة في قصيدة (الراهبة) الى معادل للوجه الاخر للشاعرة في توحيدها وعزلتها وربما طهريتها وبراءتها، وهي عزلة تتأكد مرة جديدة في (ظل دمعة) عندما يتخلف طائر عن السرب " إنه فقط منشغل بظل الدمعة المتكسر على الاغصان " . وفي قصيدة (صداع) تتضخم انكسارات الشاعرة واحزانها فكل الدروب تؤدي الى هذه الاحزان والانكسارات:

" كل الطرق تؤدي الى حزني "

" كل الطرق تؤدي الى انكساري "

في القصيدة لعب بالافعال والصيغات والمفردات يذكرنا مرة اخرى بيوسف الصائغ ومعجمه الشعري.

" اقرعوا

يفتح لكم

لا تفرعوا

يفتح لكم . "

وتنتهي القصيدة على الفراغ والامحاء والغياب:

" أبسط كفي

لاشيء سوى الدخان "

ويبدو ان اللعبة اللغوية ليست عفوية دائماً هنا ، فالشاعرة كما يبدو تتعمدها احيانا في بعض مستويات التكرار والتنميط والتفصل كما هو الحال مثلاً في قصيدة " لاشئ قبل الرحيل " حيث يتكرر نسق التوازي بانتظام وآلية دونما انزياحات او كسر لافق توقعات القارئ في القصيدة ثنائية مندية هي ثنائية قبل/ بعد التي تتخذ صيغة قبل الرحيل / بعد الرحيل، وهي ثنائية تتحرك على مستوى المقارنة بين مستويين او موقفين:

" الريش تطاير مثل رذاذ حبك

ومثل نبضة الجناح، بعد الرحيل

لاجناح قبل الرحيل ..

لو فحصنا القصيدة بعناية لوجدناها تتشكل من خمس حركات او جمل شعرية متناظرة الى حد بعيد . فهناك دائماً جملة خبرية في بداية كل حركة أي في البيت الاول منها ، وينتهي البيت الثاني دائماً بعبارة " بعد الرحيل " مثل لازمة متكررة ثابتة، اما البيت الثالث فهو مكون من نسق ثابت يتضمن عبارة " قبل الرحيل " مسبوقة بلا النافية واسم منتزع من البيت الاول او الثاني من الجملة الشعرية او الحركة. ويمكن ان نقول ان الاسم المنفي يميل دائماً الى مفردة سابقة بمثابة بؤرة للحركة الشعرية ذاتها. وتحافظ الحركات الشعرية الخمس في القصيدة على ثبات نسقها هذا بحيث يتعمق افق توقع القارئ ولاينكسر ، لكنه مع ذلك ينجح في اضعاف احساس باللاشئية التي تقترن بما قبل الرحيل ، والتي هي ضرب من الغياب : هذا الهاجس الذي يخترق التجربة الشعرية بكاملها والذي يقترن في قصيدة اخرى هي " اثار الممحاء " بفعل الامحاء والرحيل:

" اقتربت ممحاتك

وأنا - لدهشتني - ابحث عنك

واتخيل شكل الآثار التي ستتركها في الممحاء "

القصيدة بكاملها هي تكريس لفعل الغياب والرحيل والامحاء، وهي كلها عناصر سالبة منفية، تتمحور حول ثنائية انا / انت - حيث يقترن الضمير (أنا) بفعل الثبات والايجاب والحب وبفعل الكلام والكتابة ايضاً اما الضمير (انت) فيقترن بفعل الامحاء والسلب والرحيل ونفي الكلام والكتابة معاً. والشاعرة تلجأ عن طريق (المواربة) للوصول الى اهدافها وليس عن طريق الرواسم والتعبيرات الثابتة والمستهلكة مبتعدة الى درجة كبيرة عن البلاغة التقليدية وتحاول استثمار خزي الشعرية الحديثة :

" عادلت الا اساقط

وانا اكتب اطول جملة فعلية : رحلوا

وانا اكتب اطول جملة اسمية : غياب "

الغياب ، والغياب دائماً هو اللحن الذي تنتهي اليه القصائد غالباً، والذي يتجسد هذه المرة في صورة الانطفاء او الموت كما هو الحال في قصيدة " تحولات الطفل والقمر " التي تتكون من اربع صور يمكن النظر اليها افقياً وعمودياً بوصفها

قصيدة واحدة ذات بنية حكاية وسردية، كما يمكن النظر إليها بوصفها قصائد
ومضة او قصائد صورة تعتمد على الضربة السريعة التي تتجمع في الغالب في
البيت الاخير من كل صورة":
" عاد الطفل من نزهة القمر
ولفرط ماجلب من الضوء
تمدد الى جانب فراشته
وأنطفاً . "

وفد تتسربل بنية الغياب في اهاب تجربة كابوسية سوداء كما نجد ذلك في
قصيدة " ثرثرة الاصداف " وهي تجربة هلاس كابوسي تتشظى فيها الصور
والكائنات بطريقة اعتباطية وكأنها تمثل حلما طفوليا ساذجا، وتهيمن فيها
سلسلة من الثنائيات الاساسية منها ثنائيات: العالي/ الواطئ، الابيض /
الاسود، اليقظة / الحلم، الصورة/ المرآة، الصحو / النوم، الخروج / الدخول،
التحليق / السقوط واخيرا الحضور / الغياب . والقصيدة تتضمن بعض المقاطع
الدورة التي يظل اجترائها مغامرة لا بد منها :
" .. فسيل الطيور من عيوني دمعة
دمعة وتسقط في ممر للغياب ثم تتعثر
بحضوري مندهشة ... "

ويتجسد فعل الغياب في قصيدة .. البيض ... اسود " في فعل الموت والخسارة ،
حيث يتصاعد بشكل واضح الحس الانجيلي عبر تضمين حكاية يوحنا المعمدان
الذي قام من الاموات ومحاولة الشاعر - او ذاتها الثانية - التي هي مع هذه
التجربة الروحية. لكنني احسست ان القصيدة تكاد تتحول الى نصين منفصلين :
نص موضوعي حكاية يعتمد على تيمة دينية وروحية ونص ذاتي يتركز بشكل
خاص حول ثنائية الابيض / الاسود حيث تتحول الحياة الى لعبة شطرنج
يتقاسمها البياض والسواد :

" قلبك

أ

ب

ي

ض

الوقت ثوب اسود

ابيض ... اسود

ابيض ... اسود

هل عرفتم الان

لماذا العمر

لعبة شطرنج متعبة . "

في هذه اللعبة الشعرية يمثل الداخل براءة القلب الابيض ، ان الخارج فيمثل
نقيضه المباشر : الاسود، حيث تنشأ اشكالية المصالحة - بل واستحالتها - بين
البياض والسواد وبالتالي بين الانسان (الداخل) والعالم (الخارج) . ويتم تصعيد
بنية الغياب في مصيصة (اجراس الغياب) حيث نجد خطابا موجها من انا
الشاعرة الى انت الاخر، في ضرب من العبادة والوجد الصوفيين . خطاب الانا
دائما في رقعة الحضور بينما الاخر متموضع دائما في رقعة الغياب:
" وكم .. ايها الغائب الحاضر
وسأقرأ ماتيسر من سورة الشوف
قبل ان يذبل القرنفل
في قعلتيك "

ويتحول الغياب في الجزء الثاني من القصيدة الى شيء مطلق غير مجسد او
غير زمني:

" اسمح لي ايها الغياب الطويل

ان اعبر الى ضفة اللاوقت "

ولذا تنحو القصيدة نحو لون من التراتيل الدينية التي تتماهى وبنية (المزامير)
في الكتاب المقدس :

" اللهم اجمع شمل الينابيع

وخل محبتي تعصف بالرياح

واجعل الغبار اكثر تشننا من ذهني

ولتكن صخورك اخف حملا من الحنين . "

ومن هذا الحس الديني العميق الى التماهي بين الغياب والذات في قصيدة
(حصار) .

" في المتحف الوطني

ابحث عن وردة مجففة في كتاب

وعن غياب يسمى انا . " ويتعمق هذا الاحساس مخترجاً بشكل اوضح بذلك النبر الديني المتجذر في قصيدة (خرائب الكلدان) .
" منتظرا

يوقد شمعة امام العذراء
لعلها تنقل اليه الحدود
هللوياء .. هللوياء "

وفي قصيدة " خلف الزجاج " يتصل الاحساس بالغياب بفعل الموت والحرب والتلاشي والزوال ، فالجمهور الذي فرقته الحرب " يجتمع في الغياب " وينكسر الحلم مغضيا الى فضاء التلاشي والزوال الذي يذكرنا بعالم سامي مهدي الشعري:

" احلم بنقطة التلاشي

وانعدام الجاذبية

لكن الحلم من الالفاظ القديمة

مثل حزني في حضرة الزوال "

تتحول الحرب في قصيدة (ب ؛ ر) الى كناية عن فعل الغياب في لعبة لغوية قائمة على تقاليد حروف كلمة بحر : حيث نجد كلمات حرب ، بحر ، حبر ، وهي قصيدة مرسومة بعناية ولا تخلو من حس بالمفارقة والسخرية يذكرنا بأسلوب الشاعر عدنان الصائغ ، فلعبة الحرب تظل هي خاتمة المطاف :

" مرة " اخرى

ننحني لتمر من فوقنا الحرب

لو يعيد الطفل ترتيب الحروف

وينطق ب ح ر أ و ح ب ر

لكنه يظل يدور نحو الح ر ب "

وعلى الرغم من احتفالية قصيدة " الاشجار بين قوسين " بالطبيعة ورموزها البصرية والحسية : الليل ، المطر ، القرنفلة ، الغصن ، الطيور ، الاجنحة ، الصدف ، البحر ، الماء ، الامواج ، الاشجار ، الا ان موضوع الغياب تتجسد مقترنة بالآخر وتصبح قرينا ونقيضا لفعل التحليق:

" كيف احلق

وغيابك يركض في اصابعي؟

من يغيبني الان ؟ "

وتسدل الشاعرة ستارة الفضاء الشعري في القصيدة الاخيرة من مجموعتها والتي تحمل عنوان " اللحظة الاخيرة " بفعل الغياب المجسد في دورة الشمس عندما تغيب ويفعل الرحيل والتواري الذي تجسده اللحظة الاخيرة:

" اطردها الشمس من قلبي

او علموني فن المغيب

للوقت فدادت الرحيل

انظر الى السماء

كيف تلملم نجومها في سلة وتمضي . "

من هنا يمكن القول اننا نجد انفسنا امام تجربة شعرية تمتلك الكثير من الانسجام والتماسك الداخلي لانها نابعة من رؤيا شخصية متجذرة ، فيها حرارة وصدق وتوق الى اكتشاف ماهو جوهري في لعبة الحياة والتجربة والشعر ، فالشاعرة ادركت فاعلية بنية الغياب في تجربتها لذا سعدتها الى مستوى عنوان المجموعة الشعرية " مزامير الغياب " ، كما كانت تعي حدود هاجسها الروحي والديني فحاولت ان تفرق بين قصائدها ومزامير الملك داود ، فهي ايضا تحول شعرها الى تراويل من اجل احتواء الاخر المتماهي دائما مع نعل الغياب ، حيث يتحول توقها الى بحث صوفي وميتافيزيقي يكتسب احيانا ملامح مطلقة وغير زمنية ، على الرغم من التفاصيل الحسية والارضية والديوية التي تشكل التجربة بكاملها . وعندما نعيد فحص توقعاتنا ، بوصفنا قارا ، نجد انفسنا امام شاعرة تقادم " انوثة " التجربة الشعرية واغراءاتها بما فيها من رومانسية وشفافية وتفتح عوالم حدثية مكتضة بالكوابيس والاحلام والاشواق والاحباطات ، بلغة تمتلك الكثير من الحدة والصلادة ، وان كانت لا تتحرر كليا من بقايا رومانسية مترسبة في قاع اللاوعي.

تجربة الشاعرة دنيا ميخائيل من التجارب الجريئة التي تنتمي الى الشعر النسوي ، لغة ورؤيا ونسيجا ، وتفتقر عنها ، في الوقت ذاته بخصوصية مقترنة بوعي شعري وحياتي محدد.

بلاغة الصورة الحسية - ماتحصده اليد المستكشفة - قراءة في تجربة الشاعر عبدالزهرة زكي

عالم الشاعر عبدالزهرة زكي الشعري في ديوانه " اليد تكتشف " ، الصادر في بغداد اوائل عام 1993 (منشورات مجلة أسفار) عالم هلامي، رجراج ، لامرئي : الاشياء فيه آيلة الى التلاشي او النفي او الغياب . ومنذ القصيدة الاولى في الديوان " جنائن الفراغ - في ذكرى وقت بين حصارين " تتضح الطبيعة غير المرئية للاشياء والوقائع والمحسوسات ، فالارض هي تلك الارض التي لم يطأها الشاعر، والمكان يبدو لامرئيا " في المكان الذي لا يرى " - ويتذكر الشاعر الشجرة التي لم يرها ، بل ان فعل الذاكرة ذاته يحاول الامساك مالم يره بعد :

" انذكر
كل مالم اره
بعد . "

وفي قصيدة " النواقص والاخلاق " يمارس النفي النحوي وظيفة امحاء وتغيب . فثمة اولاد لا يصلون، وكلابات لا تكفي لتدونو ، والمدينة بلا سوقه، والشاعر لا يفضل ان يوافق ، والرغبات ام موجهه، ويقف الشاعر على قبر منتظر بلا انقطاع وهو يعلن بان الذين لا يصلون اشقاؤه . ويتخذ فعل الغياب تجسده في قصيدة " كأنه رغبة بلا وعود " في فعل " الاجنحة " الاثيرية التي تتوق للتحرك والانطلاق والغياب ، ويقترن فعل الاجنحة بحركة الهواء، عائقا ودافعا في ان واحد. وفي قصيدة " انني انذكر الان فقط " نجد حشدا من الصور المتشظية والمخرقة التي تبدو لنا مكدسة بطريقة توحى بحيثها وصلادتها ، ولكننا نكتشف انها لم تكن سوى سيول من الذكريات ، وانها لا تمتلك وجودا مرئيا حقيقيا .

" لم اكن بعيدا بما يكفي
لاعرف
انني انذكر الان فقط "

في قصيدة (صداقات بلال) ببده العابر " لاشكل له " ، وفي " ايقونة سوداء " توق للحرية والانطلاق والانفلات ، وفي " اوهام اوردك " تكريس للاوهام ، وفي قصيدة " الدمى الامية " يرسم النفي صورة بيضاء للاشياء ، حيث " دمي الالهة التي لاتجيد التلفظ " والتي تمرن عجمتها " على ان لاتستقيم " ، وفي " الحدائق الخلفية " نجد حدائق اوروك التي " لا يراها الملوك " . وتحفل قصائد الديوان بمظاهر وتجليات تؤكد هلامية العالم الحسي ولامرئيته . لذا نجد الشاعر يحاول ان يمسك هذه الاصداء اللامرئية الهلامية المتلاشبية بممارسة حسية واعية ومقصودة لذاتها، يؤكدها الشاعر في دلالة العنوان ذاته " اليد تكتشف " . وهي ملاحظة انتبه لها الصديق الناقد حاتم الصكر وهو يركز اهتمامه على دلالة العنوان واحالاته المرجعية والرؤيوية.

يحاول الشاعر عبدالزهرة زكي القبض على الاشياء المتلاشبية او الايلة الى التلاشي بقبضة اليد : انه يتحسسها جيدا، ويتلمسها مكتشفا تضاريسها وصلادتها وواقعيتها. فاليد تقبض على المستحيل ، وعلى الذكريات الهاربة . الا ان الشاعر لا يكتفي باليد فقط، وهو يجني محصوله الشعري، بل يتوسل ايضا بافعال الحواس الاخرى ايضا ، بفعل الرؤية خاصة، كما تحيل فعل الذاكرة - الذهني - موقعا مهما موازيا لافعال الحس الملموسة هذه . ولكن تكون اليد هي المجلس الحقيقي للامساك بالاشياء التي لم يطأها الشاعر :

" لتكن الارض التي لم أطأها
جنائن يدي في الفراغ . "

لكن ما الذي يجمع بين ما هو لامرئي بما هو حسي وملموس ؟ هنا تكمن اللعبة الشعرية في هذا الديوان حيث يستحيل ما هو لامرئي الى شيء محسوس وملموس ، على مستوى التخيل الشعري طبعاً . في قصيدة (صداقات بلال) يتقن الشاعر، وقرينة عملية اكتشاف الوهم (الكذب والزيف عن طريق فعل الممارسة الحسية لليد :

" وهو يعرف بكذبة
أخطاء يدي او يديه . "

وفي قصيدة .. اوهام اوروك " يرى الشاعر ان السبيل الوحيد لمواجهة الوهم والنيه والغياب يتمثل في الفعل الذي تمارس اليان :

" اهتمي بيديك ، اكثر ، وهما
تصيغان سوادهما بما تتوهمين. "

وفي قصيدة " اسطورة اليد والذراع " تصبح اليد - مرورا بالذراع- هي المحرك لكل شيء وتتحول مع الذراع الى اسطورة . فاليد هي التي تقبض على المصير ، وتتحول الذراع الى اسطورة يجري من تحتها " النهار المنوم " ، كما تموه اليد الاثيرية الموجه التي تمسك بالخريف . فاليد تمتلك القدرة على الإمساك بما هو حسي وغير حسي معا، بل وتحيل ما هو غير حسي الى شيء ملموس ومجسد ، على مستوى الخلق الشعري، وجودا مستقلا وناضجا. وفي قصيدة " انا مجهولة على انقاضي " ثمة تضاد صادم بين الاقبية البيض و " الظلمة التي تقطر من يديه " وقد يستبدل الشاعر القدم باليد كما هو الحال في قصيدة " ينبغي الاحتفاظ بالكثير من الاسرار " :
" ثمة قدم .

تخطئ المكان احيانا "

والقدم هنا ليست النقيض لفعل اليد ، بل هي الصنو تماما ، لان اليد كذلك قد تخطئ ايضا:
" ثمة يد ،

كذلك ،

تخطئ السؤال . "

وهو ما يتكرر ثانيا في قصيدة " في غرفة التحنيط " حيث يتحدث الشاعر عن فعل القديمن:

" بقدمين مبللتين

يرى الى افريقيا

ويحلم بالظلام . "

في قصيدة " يرمي الغاضب اغنية ولا يرى " تبدو اليد هي الخالقة لكل شيء ، فهي التوقعة التي تنطلق من داخل تكورها كل الاشياء والشموس والنجوم والمخلوقات، ولذا نراها تتكرر اربع مرات لتشكّل الكلمة المفتاح او المفردة - البؤرة في هذه القصيدة ، وهي اضافة الى ذلك تشكل الإطار العام الذي تستهل به التجربة الشعرية وتختتم:

" ومن يدي ،

يتساقطون تباعا ،

كما لو ان نجمة اخيرة

هي التي احتفظت بيدي "

ونرى الشاعر في هذه القصيدة وهو يجلس على عتبة داره وهو يجمعهم حيناً ، وحيانا ينفذ يديه. بل انه يختتم القصيدة بضربة تؤكد فعل اليد الحسي، والخالق معا. وتتحول اللذة التي تمنحها اليه للشاعر الى فعل مقترن بالحرية في قصيدة " ترجمة "

" من اجل حريرته

يبطل الفراغ المنعش ويبطل هدوء

يديه

يبطلهما معا (الفراغ وهدوءه)

مكتفيا بلذة يديه. "

بل ان الشاعر عندما يستنجد بالآخر، فانما يستنجد بيديه (يدي الاخر) ، تحديداً ، مثلما كان يفعل العكس:

" استنجد به ،

(حصل ذلك وانا استمع الى صرخات استغاثاته)

بيديه اللتين كانتا تستنجدان بي "

وتتعمق العلاقة بين فعل الحرية وفعل اليد في القصيدة الاخيرة " الملائكة بين فوسين " حيث تعلن القصيدة بيانها الشعري:

" اليد تكتشف ... والجسد يتحرر "

ونكتشف العلاقة بين ما هو حسي وجسدي في قضاء التجربة الشعرية بكاملها ، حيث الاحتفال الطقوسي بحرية الجسد:

" بين الايدي الاكثر مهارة "

الجسد يكتشف

حريرته التي لاتخون "

وتكاد القصيدة ان تكون بكاملها تجسيدا لبلاغة اليد والجسد . فاليد هي القوقعة " افرط الذهب الذي يتبقى في يدي " ، وعندما يكتشف الشاعر ان الملائكة

يكتشفون في انحراف النهار مالاتراه الاصابع (كتابة عن اليد) وهي تتحسس المكان الاشد يقينا يقرر الانحياز الكامل لبلاغة السيد والاصابع :

" سوف نبطل النتائج التي تخطئها الاصابع اذا. "

ويختتم الشاعر قصيدته بدعوة متخيلة للتماثيل لكي تنتظر اليد التي تشوهها، وهي صورة مبنية على مفارقة عكسية ، لاتخلو من حس عميق بالسخرية.

من هنا نرى ان الشاعر انما يحاول القبض على اللامرئي والهارب والمتلاشي بفعل حسي ملموس وبشكل خاص عن طريق انعال اللمس لليد، الا انه لا يهمل

بقية الوسائل التي تساعده على اقتناص الحقيقة والوصول الى اليقين في عالم سرابي يفقد الى المصادقية ، ولذا فهو يعلن قانونه الحسي الشامل في قصيدة ... يرمي الغاضب اغنية ولايرى " حيث يقول :
" اتأكد

من ان الحقل الذي ليس امامي
ليس لي . "

وتتجلى مظاهر التلاشي والتفتت والتشظي في عالم الاشياء في هذه البنية اللامنطقية واللاعقلية المفككة التي تهيمن على أسلوبية الخطاب الشعري: فما يجمع الخطاب الشعري هو هذا السيل المتنافر من الصور والمتضادات والانزياحات الاسلوبية والتركييبية والنحوية والبلاغية التي يحفل بها الديوان والتي تصدم افق القارئ وتوقعه ، وتدفع باللغة الشعرية الى الصدارة ، بحيث نستحيل الى قيمة ذاتية ، لأمجرد وسيلة ابلاغ او افضاء تعبيرى او سيكولوجي او شعري. لذا تعلن " قصيدة " الملائكة بين قوسين " وهي اهم قصيدة في الديوان ملصقا رؤيويًا تصدر الديوان من قبل :
" اريد من كلماتك ..

مالا اريده من العقل . "

ومن هنا تشكل هذه البنية اللاعقلية واللامنطقية للغة الخطاب الشعري معادلاً لموقف التلاشي والنفي والارؤية - الذي هو جوهر " رؤيا العالم " لدى الشاعر، والذي يناضل الشاعر بدوره للامسك به بكل حواسه ويأسره بقبضة اليد الخالقة والمدافعة بوجه قوى التدمير التي يقادها الشاعر، وهي قوى غامضة ولا انسانية وكابوسية تمتص رحيق الاشياء وبهاؤها ونضارتها. لذا تختلط الصور والاشياء لدى الشاعر وهو يحاول استعادتها عن طريق الذاكرة:
" اتذكر جثثا لما فيه
بلا مصير . "

بل ان الشاعر يشعر بالعجز عن التمييز بين الحقيقة والواقع، بين الجزء والكل فيتساءل بلوعة :

" هل الامواج الجثث ام الجثث الامواج ؟ "

من اجل ذلك يوظف الشاعر بلاغة الحس ، واللمس اساساً ، للامسك بما هو هارب ولامنطقي بطريقة حسية مباشرة ، من خلال التصريح بمفردات اليد والذراع والاصابع والكف - واحياناً القدم ، او من خلال سلسلة من الافعال الدالة على فعل اليد من جهة ثانية. اذ تحفل مفردات القصائد بدلالات تقترن بفعل اليد. ففي قصيدة " تشويه اللذة " يشير الشاعر الى الفعل نحفر " تحفر في حجر " وهو من افعال اليد وفي قصيدة " اقترب من الرمل " يوظف الفعل يعثر ، وهو ايضا فعل يدوي:

" احياناً

اشبه العبد الذي يعثر سعادته . "

وفي قصيدة " اسطورة اليد والذراع " يتكرر الفعل " يقبض " حيث نجد " اليد التي تقبض / على كل شيء " وفي قصيدة .. يرمي الغاضب اغنية .. ولايرى " يوظف الشاعر مفردات وافعال مستقاة من وظائف اليد الاساسية مثل : جمع ونفض :

" واجلس

على عتبة دارى

اجمعهم حيناً ، واحياناً

انفض يدي . "

وفي فقرة شعرية قصيرة جداً في قصيدة (آثار الجوع) يوظف الشاعر الفعل اليدوي (يمسح) اضافة الى مفردتين تتعلقان باليد هما الاظفار والكف:
" هو يمسح عن العظمة ذكرياته

و " تسيل اظفارها "

و " يستتبعها بكف لاتشير "

ويكرر الشاعر الفعل " يحصي " مرة اخرى في قصيدة " القبلة الطائشة " وهو من افعال اليد ايضا:

" احصي سياتي اذا "

ويمكن الاستدلال على ذلك بنماذج اخرى متنوعة لمفردات متنوعة مثل " الایماء" وغيرها ، بل يمكن ان نكتشف فعل اليد الغائب في صيغ شعرية كشف عما هو باطني ومغيب مثل صورة " الجمره الطائشة " التي تؤمى الى فعل اليد السلبي المغيب ، وهي كلها استراتيجيات اساسية فيوخي منها الشاعر تكريس بلاغة انعال اليد الموجهة من التلاشي والتشظي والغياب . ففي مقابل فعل الموت والتلاشي يقدم الشاعر سلسلة من المرتبات الحسية المضادة، لتوكيد حسية الحياة وواقعيتها في مقابل لا واقعية صورة الغياب وشفافيتها . ويقيم الشاعر احياناً هذه الثنائية على مستويين : ما هو خلفي وما هو امامي : الخلفي يرمز الى عالم الموت والتلاشي، وما هو امامي يرمز الى ما هو حسي وارضى وقابل

للمس والتجسد ، في قصيدة " مقبرة الانكليز " تمثل المقبرة قيمة طقوسية ترتبط بالموت والفناء لكن الشاعر يقدم في مقابل هذه الخلفية - الوراثة - صورة امامية اكثر حسية هي سلسلة الافعال الانسانية للحارس الذي يغسل بالنبينة المرندم الشاهدة ، وللنسوة من اوروك وقد جئن بالشمع والاسى تحت الصليب ، وهي افعال تخرق قداسة ماهو خلفي بممارسات تحققها اليد مثل الفعل " يغسل " ، ومثلما شكلت المقبرة في هذه القصيدة خلفية وبنية مكانية وراثية تشكل الايتونة في قصيدة " ايتونة سوداء " خلفية طقوسية وروحية مرتبطة بالموت ايضا، الا ان المفارقة التي تقدمها القصيدة بين طقوسية الايقونية و " الخدم الجيع " الذين ينتقلون من فعل الامتثال لما هو طقوسي وسلبى الى فعل التمرد على السيدة والايونة معا لانهم يبغون للحرية افتراضا اخر و " يبغون للحياة ترجمة اخرى " . ويتكرر التعارض بين ماهو خلفي وامامي في قصيدة " اوهام اوروك " حيث تمثل اوروك بنية مكانية طقوسية مرتبطة بالفناء والتلاشي والابتهالات الروحية ، وبينما يمثل الجنود الذين لايسمعون هذه الابتهالات الوجه الارضي، الامامي " فليس هنا من يصغي الاستغاثات الملائكة " ، ان القصيدة تتحول مثل سابقتها الى مرثاة لما هو طقوسي ووهمي وتكريس لما هو حسي وارضى وانساني ، ويتم ذلك بافعال اليد في الغالب مثل العزاء الذي " تمسده " البائسات، والتمية الذي يعتقد ثيرانه التي " تنظف " على بريق اسلحتها الخلاصة ، وغير ذلك كثير.

ديوان عبد الزهرة زكي هذا " اليد تكتشف " محاولة للامساك بالمجهول واللامرئي والمتلاشي في عالم هلامي رجراج عن طريق توظيف بلاغة الحسي واللمسي وقبل شيء عن طريق استثمار بلاغة افعال اليد الخالقة وظلالها المنعكسة على صفحة الحياة.

قصيدة المشهد الشعري وحركة الحداثة الشعرية العربي قراءة في تجربة الشاعر رعد عبدالقادر

في التجارب الشعرية العربية الحديثة ثمة مهيمنات بنيوية وجمالية ورؤيوية تهيمن على التجربة الشعرية لهذا الشاعر أو ذاك ، وأحيانا لهذا الجيل أو من الشعراء أو ذاك. وقد تمثل هذه المقومات الاسس الرئيسية لشعرية شاعر محدد أو جيل من الشعراء . وعملية الكشف عن هذه التكوينات المهيمنة ليست بالمهمة اليسيرة امام النقد الحديث الذي يسعى دوماً - في بعض توجهاته الحداثية وما بعد الحداثية خاصة ، للكشف عن البنى اللا واعية المقترنة برؤيا محددة للعالم داخل نسيج تجربة شعرية محددة : ثمة تجربة شعرية يتسامى فيها مثلاً المهيمن الصوتي بكل ايقاعته وحضوره، وتجربة شعرية اخرى يهيمن فيها ذلك الوهج الذي يصعد الرؤية البصرية داخل النص الشعري الى رؤيا متسامية ، وتجربة شعرية ثالثة تظل ممسكة بالوجع الانساني وبالانين الصامت للجسد الانساني ، وتجربة رابعة تنغمس داخل صلصال الأرض وتعيد صياغة الاشياء داخل وهج اللغة بطريقة سرية غامضة، وتجربة شعرية خامسة تستغور الاعماق السحيقة الهاربة واللاواعية لانا المتوحدة تارة ولأنا في حوارها مع " الاخر " تارة اخرى . وهناك تجربة شعرية تحتفل بما هو بصري ودرامي في المشهد الشعري وتحتفي بشكل خاص ببناء المشهد الشعري بكل تفاصيله الحسية وتضاريسه الجغرافية واللونية، ومنها تجربة الشاعر رعد عبدالقادر وبشكل خاص في ديوانه الاخير " صفر فوق راسه شمس " الصادر عام 2002.

ويمكن القول ان الاشكال والبنى الشعرية التي قدمتها قصيدة الحداثة العربية بشكل عام متنوعة وثرية ولا نهائية ومنها قصيدة القناع وقصيدة المرايا والقصيدة الدرامية والقصيدة السردية والقصيدة المقطعية او العنقودية والقصيدة ذات المنحى الملحمي وقصيدة الحكاية الشعرية (البالاد) وقصيدة الصورة وقصيدة الومضة والقصيدة متعددة الاصوات والقصيدة التأملية اضافة الى القصيدة ذات الصوت الواحد. ويمكن ان نعد قصيدة المشهد الشعري انموذجاً متقدماً وغنياً من هذه النماذج والتي وجدنا لها مظاهر جنينية في تجارب عدد من الشعراء الرواد في العراق، لكنها راحت تتكامل بشكل اوضح في فن الستينات وفي تجربة عدد من شعراء الاجيال التالية في العراق في نماذج متنوعة للشعراء محمود البريكان ويوسف الصائغ وحמיד سعيد وخالد علي مصطفى وسعدي يوسف وسامي مهدي وعبدالرحمن طهمازي وباسين طه حافظ وحسب الشيخ جعفر وفوزي كريم وعلي جعفر العلاق وخزعل الماجدي وعادل عبدالله وجواد الحطاب وحسين عبداللطيف وغيرهم كما تجلت في تجارب عدد من كتاب قصيدة النثر امثال صلاح فائق ورعد عبدالقادر وعبدالزهره زكي وعلي حبش ومحمد تركي النصار وغيرهم. ونجد في تجربة الشاعر رعد عبدالقادر وبشكل خاص في ديوانه الاخير حضوراً مهيماً لبنية المشهد الشعري هذه.

فالشاعر لا يقدم تجربته بصورة مباشرة او تقريرية ولا يشرح مشاعره ورؤاه وليمة سهلة وجاهزة امام القارئ، لكنه يفعل ذلك من خلال بناء مشهد شعري حي ومتحرك، واضعاً مشاعره وانحيازه جانبا او ينزل بهما الى درجة الصفر ليخلق لنا مشاهد بريئة او بيضاء، تاركا للقارئ مهمة اعادة انتاج وتأويل الحمولات البصرية والمعرفية والدلالية التي ينضح بها المشهد الشعري. والشاعر في هذا لا يهبط الى مستوى الصورة الفوتوغرافية او " عين الكاميرا " ولا الى درجة التفصيل العريض في بناء المشهد الروائي، ولا يتسع لحركية المشهد الدرامي المحتدم والمتصل: انه بالاحرى ينتقي عناصر ومكونات تشكيلية متفرقة من هنا وهناك بطريقة فسيفسائية احيانا وبطريقة انطباعية احيانا اخرى ، وربما يكون في بعض تجاربه اقرب ما يكون الى الفنان التشكيلي الحديث الذي يضع خطا هنا وكتلة هناك ثم يغمر المشهد بالضوء والظل والحركة مستدرجا المشاهد الى لعبة تأويلية غنية. والشاعر رعد عبدالقادر لا يظل دائما خارج المشهد الشعري

الذي يخلقه، بل غالباً ما يلتقط اللحظة المناسبة للدخول شخصياً أو من خلال شخصية انسانية معينة واحياناً من خلال حشد من الاصوات الغيرية التي تطل داخل المشهد ، فاعلة ومنفعلة بالمشهد ذاته ، وقد تحدث حالة احتدام وتوتر عند اصطدام ما هو بشري بما هو موضوعي او مشهدي في فضاء التجربة الشعرية. وفي الكثير من الحالات يظل المشهد المعطى او المتشكل تدريجياً هو المهيمن الروحي على حركية الاصوات والشخصيات وعلى الكتل والاشكال البصرية والهندسية المتجانسة تارة والمتصادمة تارة اخرى. وفي بعض الحالات يحافظ المشهد الشعري ، في مثل هذه الحالة ، على طوبوغرافيته المكانية والزمانية، وفي حالات اخرى، قليلة ، قد يتهشم المشهد الشعري عند اقتحام الشخصية الانسانية، وقد يعاد تشكيل هذا المشهد وتبديله على وفق ضرورات حركية تملئها حركة الاشياء والكتل والكائنات داخل المشهد الشعري ذاته. من الشاعر رعد عبدالقادر يخلق بنية مشهدية تتشكل في الغالب من اشياء وكائنات وكتل بصرية تؤثر المكان على مستوى المجاورة احياناً وعلى مستوى خطى حركي احياناً اخرى دون محاولة الايحاء باي تأثير سيكولوجي او ثيماتى .

وقد يتحول المشهد الشعري عنده الى لوحة بصرية شبيهة بلوحات " حياة ساكنة" او ما تسمى بالانكليزية Still life أو يتحول الى رقيم طيني حذفت منه قصداً بعض الحروف والمقاطع والتفاصيل ، وبذا يكشف المشهد عن حذف واضمار وتغيب للكثير من العناصر الحضرية، مما يتطلب من القارئ اشتغالا تأويلياً وقرائياً متأنياً . ففي قصيدة رعد عبدالقادر ، لا يمكن الاكتفاء بقراءة ما هو معن وملفوظ في سطح القصيدة اللغوي ، بل لابد من البحث عن ما هو مضمّر ومغيب ومسكوت عنه - وهو يوازي في بعض الاحيان ما هو معن وملفوظ وظاهر في البنية السطحية - بمفهوم جومسكي - للقصيدة. ويتشكل المشهد الشعري في ديوان رعد عبدالقادر الاخير " صقر فوق رأسه شمس " ضمن ثنائية فضائية - مكانية هي فضائية الخارج / الداخل حيث التناوب بين خارج مفتوح على الطبيعة والعالم والضوء وداخل مغلق على الاسرار والحيوات الانسانية والهموم التي تؤثر المشهد او تؤثره من الداخل. فالشاعر غالباً ما يبدأ قصيدته بمشهد خارجي - باناً روحي او شبه باناروومي - يؤثر فيه المرئيات الطبيعية والمكانية ثم يتسلل بعد ذلك بهدوء الى داخل الصدف المغلقة لفضاء الداخل العصي على الاختراق احياناً. وتجري احياناً عملية تناوب بين خارج مفتوح وداخل مغلق في حركة ايقاعية تموجية داخلية غير مرئية، قد تستقر احياناً عند قطب الداخل حيث التفجير الاعمق لطاقة المشهد ولسيكولوجية الوعي المقموع.

وربما تؤسس قصيدة " الخارج والداخل " (ص 49) ماينفستو او بياناً شعرياً برهض بهذه الالية حيث الانفتاح اولا على حركة المرئيات في الخارج بدءاً من الاعلى الى الاسفل، من المطر اولا ثم حركة ماسحات السيارة ثانياً . ويمكن ملاحظة ان القصيدة تتكون من حركتين او جملتين شعريتين ، الحركة الاولى تمثل الخارج بينما تمثل الحركة الثانية الداخل :

" المطر يهطل بغزارة

ماسحات السيارة تلوح كاذرع الغرقى

الانوف ملتصقة بالزجاج

والايدي غائصة في المقاعد "

ثمة حركة عمودية من الاعلى حيث مظاهر الطبيعة متمثلة بالمطر الذي يهطل بغزارة وهو من رموز الشاعر الاثيرة المتكررة ثم الاقتراب من كتلة تمس سطح الارض وهي السيارة ، حيث نلتقي اولا باحد اجزائها الخارجية الملامسة للمطر : " ماسحات السيارة " ثم الانتقال الى زجاج السيارة حيث تبدو الانوف ملتصقة بالزجاج . فالمشهد ينقل من زاوية رؤية خارجية تماماً تبدأ بالاشياء الطبيعية وتنتهي بحيوات بشرية : انوف ملتصقة بالزجاج وايد غائصة في المقاعد. وفي مقابل هذا المنظر الفضائي البانارولي يتم الانتقال الى قطب الثنائية الاخر : (الداخل) في حركة مغايرة تعارض المنظر الفضائي السابق:

داخل السيارة كانت السماء

صاحبة في المرآة

والاشجار تومض بالزقزقات

والمفاتيح تتدلى

الى الارض

كالعناقيد "

في هذا الجزء الثاني من المشهد تبدو الاشياء ساكنة او هادئة، وحتى مشهد المرئيات الداخلية المتحركة اصلاً يبدو ساكناً من منظور الداخل ، فالسماة التي تمطر بغزارة في الخارج تبدو هنا صاحبة في المرآة . فالمرآة هناك تقوم بفعل الانعكاس الوظيفي التقليدي ، بل لها وظيفتها الانتاجية المغايرة وهذا ما يمنح المرآة في تجربة الشاعر دلالة سيميائية غنية تضاف الى رمز المطر السابق، ويتم

هنا الهبوط عمودياً نحو الأسفل حيث تتدلى المفاتيح / الى الارض / كالعناقيد " . وهكذا تكمل عملية الهبوط في المنظور من اعلى (المطر) الى اسفل (الارض).
والمشهد هنا يذكرنا تماما بلوحة تشكيلية من لوحات " حياة ساكنة " وهو ما يجعل انتاج الدلالة في القصيدة امرا معقدا: ماهي دلالة هذه الكتل البصرية، وماهي الثيمة التي يحملها المشهد ، وكيف يمكن تأويل القصيدة عموما : اسئلة من الصعب الاجابة عنها ، لكن يمكن القول ان القصيدة تشكل محاولة للكشف عما هو دفين في التجربة الانسانية وفي علاقة الانسان بالطبيعة ، وهي يمكن ان تكون مرثاة صامتة لوجع انساني مبهم.

ومثل هذا المشهد يتكرر، بتنويع اخر طبعاً، في قصيدة " سيارة تاريخية " حيث يبدو المشهد من الخارج اولاً:

" هيكل سيارة في العراء، كسقيفة في صحراء
ضوء القمر يسقط على لوحة المفاتيح "

فمتلما بدا المشهد في قصيدة " الخارج والداخل " بعنصر طبيعي مؤثر هو المطر، يبدأ المشهد الشعري هنا بمؤثر طبيعي اخر هو القمر الذي يتكرر مرة اخرى في المقطع الاخير من القصيدة:

" ضوء القمر مازال يسقط " ... الخ

وبعد هذا المشهد العريض البانارومي يتم الانتقال الى الداخل تدريجياً:
" السيارة تنطلق

الرجال المثلثون الثلاثة اختلفوا في الموعد
لم يستطيعوا تغيير العالم

الرجل الجالس في الخلف لم تخترقه الرصاصات "

هنا يبدو الداخل مأهولاً بكائنات بشرية حيث نجد ثلاثة رجال ملمثني اضافة الى رجل لم تخترق الرصاصات، وهو عالم مغلق على شبكة من الاسرار والالغاز بخلاف منظر الخارج الطبيعي المفتوح على براءة ، كما نجد اجهاضا للفعل واخفاها في تحقيق الارادة متمثلاً وبشكل خاص في استخدام اداة الجزم فيجملتين متتابعين " لم يستطيعوا.. " و " لم تخترقه ... " وهو تركيب يضيف لونا من التوازي على المستويين النحوي والبلاغي . وتختتم القصيدة بمقطع مبني اساسا على بنية توازي تركيبية يقترن باستخدام الفعل الماضي " مازال "

اربع مرات:

" الريح في الخارج مازالت ريحاً في الخارج

هيكل السقيفة مازال شاخصاً

ضوء القمر مازال يسقط

مرآة السيارة مازالت تظهر العراء المملوء

بالاصوات ...

هذا التركيب المتكرر والمتواتر يشير الى حالة من عدم الاكترتات تجاه اخفاق الفعل الانساني في المقطع السابق: فالاشياء مازالت في سيرورتها لم تكثرث بما حصل او بما لم يحصل اصلاً: فالثبات على المشهد الاولي الافتتاحي يظل هو المهيمن حيث يعود فيه مرة اخرى " ضوء القمر " ليشكل قيمة خارجية مهيمنة على قضاء الداخل المغلق والدموي. وهكذا من القصيدة تنطوي على ثلاث حركة تتناوب هي : الخارج - الداخل - الخارج مما يؤكد مرة اخرى هيمنة قضاء الخارج بانفتاحه وبرأته على انغلاق الداخل المملوء باسرار مريبة . وهذا التناوب يكشف لنا ايضا عن تضاديين طبيعة / وثقافة بمفهوم شتراوس ، أي بين طبيعة بريئة وعفوية وبدائية وثقافة ملتبسة وتسرية وحيانا مدنسة.
في هذه القصيدة، كما في قصيدة " الخارج والداخل " يعود رمز المرآة ليشكل بنية سيميائية مشعة . ومتلما كانت مرآة السيارة في قصيدة " الخارج والداخل " تعكس سماءً صافية ، بخلاف منظر " المطر يهطل بغزارة " في الخارج كذلك نجد هنا ان مرآة السيارة مازالت تظهر العراء المملوء بالاصوات. وهنا تتحول المرآة الى شاهد والى فاعل ايجابي مؤول للمرئيات والاحداث وليس الى مجرد عاكس سلبي للخارج.

وقد يلتحم الداخل والخارج عبر منظور واحد ، كما هو الحال في قصيدة " تعرية " حيث يتوحد فعل الخارج والداخل معا:

" الريح في الداخل والخارج تعري الاغصان

الطيور في الخارج والداخل في الأفق "

ان التلاعب في نوالي كلمتي الداخل والخارج وقلب التسلسل في الجملة الثانية لايدل على مجرد لعب لغوي بحث ، بل يشير الى هيمنة الداخل في الجملة الاولي وهيمنة الخارج في الجملة الثانية حيث لايقوم واو العطف هنا بدوره التقليدي في التكافؤ بين المعطوف والمعطوف عليه فقط .

هنا مثال على حركية بناء المشهد . نحن طريق سلسلة محدودة من الافعال المضارعة يتم تثبيت اركان المشهد في خمس جمل فعلية فصارعة : تعري ، تصرخ ، يسقط ، تلصق ، ننحل ، وتمثل الجملة الاستهلاكية استثناء وحيدا بوصفها جملة اسمية:

" بينهما باب زجاجي مغلق "
ويتوحد مشهد الداخل والخارج مرة اخرى في قصيدة " النوافذ " ايضا:
" بأماكنهن ان يفعلن كل شيء
النظر الى الداخل او الخارج "
فالنواق هنا رمز لاندماج المتطورين معا: منظور الخارج المفتوح على فض ،
طبيعي ... حركة الهواء " ومنظور الداخل حيث الاسرار الانسانية ، وتطل النوافذ
، خلال ذلك " صامتات ، محدقات ، مكتفيات " : انها الشهادة على التسامي على
المعانة الارضية والسمو في الاعالي:
" متمتعات بهذه الوحدة

عاليات

نوافذ "

ويتناوب فضاء الخارج والداخل فيقصيدة " بشرية" حيث الخارج يقترن دائما
بالشمس المشرقة وبفرح الاطفال :
" انهم فيالسفينة ينتظرون النتيجة

ستشرق الشمس

ويقفز الاطفال الى الخارج "

بينما ينطوي فضاء الداخل على افعال بشرية رتيبة:

" في الداخل ، سيصغون الى لغط الطيور

الرجال الغارقون في النوم

سيحملون الغيوم في اكياس "

وقد تتخذ ثنائية الخارج / الداخل مظهر ثنائية فرعية مقارنة هي الاعلى / الاسفل
كما نجد ذلك في قصيدة " رائحة البطيخ " .

" كان يناديها من الاعلى

كانت تناديه من الاسفل "

هنا تبدل في زاوية المنظور : في الجملة الاولى منظور من الاعلى الاسفل حيث
تبدو الاشياء متصاغرة، اما في الجملة الثانية فهناك منظور من الاسفل الى
الاعلى حيث درجة من التسامي.

ومن هنا نجد ان بناء المشهد الشعري في تجربة رعد عبدالقادر يقوم في الغالب
على تقديم منظور بانارومي متسع وعريض يؤثت بعناصر سينوغرافية بصرية
وسمعية، تتحرك خلاله عناصر طبيعية خارجية سرعان ماتحيل الى فضاء
داخلي متوتر في الغالب : حركة الاشياء والكائنات والافعال البشرية . وتبدو
الجزئيات والتفاصيل والتطورات متباعدة وباردة في الظاهر ، لكنها سرعان
ماتكتسب سببية ومنطقية عند ملامستها للموضوع الانساني، او عند بروز
سياق سردي اعرض كما هو الحال في قصيدة " البيت الفراغ " حيث تحتل المرأة
وهي من الرموز المركزية الدالة في ديوان عبدالقادر وظيفه مزدوجة فهي الشاهد
والضحية معا:

" المرأة احتفظت بهدونها

ظلت صامتا وهم يحملونها الى سوق الجمعة"

هنا يتشكل المشهد الشعري من حركة سردية واضحة، وهي حركة تدمج بين
بنيتين : بنية المشهد السردى في حركتها وافقيتها وبنية المشهد السينمائي في
عموديته حيث الاندماج بين المستوى المكاني والمستوى الزماني - وهكذا يكتسب
المشهد الشعري تفريده : القدرة على اقتناص سيل الزمن في سيرورة التفاصيل
الدقيقة وفي الوقت ذاته القدرة على تجنب الترهل الذي يصيب المشهد
السينمائي احيانا وسقوطه في لون من السكونية الباردة:

" بالامس دفنوا الطائر في الحديقة

وظل القفص فارغا

واليوم يحملون القفص الفراغ مع المرأة الصامتا

الى سوق الجمعة"

هنا ثلاث جمل : جملتان سرديتان تنتميان الى فعل السرد الماضي، وجملة ثالثة
توظف الفعل المضارع وتنتمي الى الحاضر : الى حركة الكاميرا الانية المباشرة،
وهي ايضا نتيجة للجملتين السرديتين السابقتين:

" لقد فرغ البيت منهما

لقد اصبح البيت فارغا

فارغا ، تماما

ولطالما عاشا سوية " :

القفص والمرأة . "

هنا عجلة امحاء لرموز حية : الطائر، القفص ، المرأة ، والسير نحو بنية الفراغ
والعقم. وتظل المرأة في هذه الحركة الشاهد والضحية. ولو شئنا ملاحقة رمز
المرأة في الديوان لعثرنا على حضور مدهش لها اذ هي تتكرر عشرات المرات،
وهي جديرة بدراسة اسلوبية احصائية مستقلة مثلما تستحق رموز الطبيعة
وبشكل خاص رموز المطر والشمس والضوء موقعا مهما في نظام التدايل السري

عند الشاعر. فإضافة الى حضور رمز المطر في العديد من القصائد مثلا نجد هذا الرمز يشغل الفضاء الشعري بكامله في عدد من القصائد وبشكل خاص في قصيدة " صوت المطر " وقصيدة " نافذة " . ففي قصيدة " صوت المطر " يبدو المطر بمثابة مقابل للعطش والجفاف والصحراء والصمت :

" كانت على الخط الآخر تطلب منه المطر

كانت تطلب منه ان يمطر

ان يغرق جدرانها الداخلية بالمطر "

ويتحول المطر في قصيدة " نافذة " الى قوة طبيعية هائلة تقرر مصائر البشر

" ظل المطر يسقط اياما

ظلت تمطر،

كانوا ينتظرون ان يقف المطر

لم يقف المطر وظلوا ينتظرون "

هنا تتكرر مفردة المطر عشر مرات ببطريقة ملفتة للنظر ، مما يجعل من القصيدة

قصيدة مائية في مناخها "

لكن الرمز الذي يشد قارئ الديوان ويثير شهيته في التأويل هو رمز " الصقر "

الذي يظل في القصيدة الرئيسية في الديوان ... صقر فوق رأسه شمس "

والمكونة من اربع قصائد مستقلة يجمعها تشكيل عنقودي واحد للقصيدة

المقطعية المتناسكة التي تعتمد بنية سردية خاصة. وهذا الرمز يذكرنا بالشاعر

الانكليزي الحديث تيدهيوز الذي وظف رمز الصقر بكثافة في الكثير من تجاربه

الشعرية، لكن الشاعر رعد عبدالقادر يظل يتحرك في فضاء دلالي مغاير لتجربة

تيدهيوز .

كان الصقر في تجربة تيدهيوز منذ ديوانه الاول ... صقر تحت المطر " الصادر

عام 1957، رمزا للقوة والتسامي ، وحيانا العنف والقسوة. كان يبدو احيانا من

عليائه وهو يطل على المرتبات والبشر وكأنه اله يمتلك القوة على الخلق وعلى

القتل في آن واحد حتى الانسان كان يبدو امامه ضعيفا امام جبروته : كانت

الاشياء تمر من خلال منظوره الذاتي بوضوح . ففي قصيدة " الصقر جاثما "

مشهد واضح للقوة الهيمنة:

" اجلس في قمة الغابة ، عيناى مغلفتان "

فالصقر هنا رمز للقوة والبطش وللعنف الطبيعي . وتيدهيوز هنا يكتب قصيدة

قناع يتحدث فيها من خلال قناع الصقر، او ربما يستنطق الصقر الذي يكشف

عن جبروته وهو يطل من عليائه على الاشياء والمخلوقات منتقيا فريسته متى

شاء لانه يعلن انه يمسك بالخليقة وان الملك له ، وكأنه اله صغير في مملكته

الخاصة. فكل الاشياء تاتمر بامر، وليس هناك من يجروا على التشكيك في حقه

في ممارسة هذه السلطة. ويكشف المقطع الاخير من القصيدة عن هذا الكبرياء

الذي يمتلكه الصقر وعن ازدرائه لكل الاشياء التي دونه مرتبة :

" الشمس خلفي،

لم يتغير شيء منذ ان بدأت

لم تسمح عيناى باي تغيير

سوف اجعل الاشياء تظل على ماهي عليه . "

واذا ماكان " صقر " تيدهيوز رمزا للهيمنة والسلطة والتحكم فان صقر الشاعر

رعد عبدالقادر يبدو لنا ، خلافا لذلك ، مجرد ضحية ضعيفة امام الانسان وامام

القوى الغامضة التي تقرر مصيره. فالصقر في القصيدة الاولى هو مجرد نتاج

فني لرسام انجز لوحة لصقر فوق رأسه شمس :

الرسام ، وبأقل من الوقت المحدد ، انجز اللوحة

رسم صقرا فوق رأسه شمس "

هنا يتحرك المشهد من لحظة الخلق الفني من خلال حركة سردية تتابعية تتواصل

في موتيفات القصائد الثلاثة المتبقية ، والقصيدة لاكتفي بالوصف : انها

تقتحم عالم الترميز والتدليل وتحاول ان تقدم تأويلا لفعل الرسام:

" انه يختصر الاسطورة

ويحرك جذر اللغة

ويقلب الهرم

بحثا عن الساعة التي لاتغرب فيها الشمس

ولاتغمض فيها عين الصقر . "

فالرسام هنا يحاول ان يفك شفرة الاسطورة من اجل ابطالها وهو يجهد لكي يعثر

على الساعة التي لاتغرب فيها الشمس ولا تغمض فيها عين الصقر، وهي لحظة

عسيرة محتدمة بقوى سحرية وقدرية لامرئية. اما في القصيدة الثانية " ظلال

الصقر " فالصقر ينظر الى الاسفل، لا بوصفه مهيمنا ومتسلطا بل لانه يحس

بالرعب لمصيره . اذ فجأة يخرج الرسام بصحبة اربعة مسلحين دون ان ينجز رسم

جناحيه، وبذا فقد تركه يواجه مصيره امام قوة الاسطورة وامام الشمس التي

ألت الى المغيب:

" نظر برعب حين خرج الرسام بصحبة اربعة مسلحين

دوزن ان يكمل رسم جناحيه
لقد ترك الرسام ظل الصقر يواجه مصيره
حين آلت الشمس الى المغيب"
وبذا يبدو الصقر ضعيفا ومحنتا ومشدودا الى مصير غامض . وهذا ماتكشف
عنه المقطوعة الثالثة... ترتيلة لذكرى الصقر " :
" ذكرى للصقر

يموت كل يوم

ذكرى للأيام

لايهرم فيها الموت "

لكن هنل يستطيع الفن من خلال الخلق والتجسيد ان يمنح الخلود للصقر وان
يبطل فعل الاسطورة . هنا تتحرك القصيدة عبر تراجيديا الموت : فالفنان يقتل من
قبل الرجال الاربعة ويشيعه الجمهور الى مثواه الاخير بينما يظل الصقر مجرد
لوحة صامته وحزينه لصقر فوق راسه شمس :
... كان الجمهور في الخارج يشيع الرسام الى مثواه الاخير،
وثمة في اللوحة : صقر فوق رأسه شمس ... "

في هذه الحركة الاخيرة يمر من المقطوعة الرابعة " عين الصقر " نحس بالاسى
للصقر وللرسام معا : الرسام الذي لقي مصرعه والصقر الذي يواجه موته كل يوم
وهو عاجز عن ابطال فعل الاسطورة. انها مرثاة مركبة وصامته من خلال هذه
الحركة السردية التي ينمو فيها امشهد من خلال اربع حركات دالة والتي يشغل
فيها المنظور التشكيلي دورا استثنائيا ومزدوجا : من خلال لوحة الصقر ذاتها
ومن خلال الرؤيا البصرية التشكيلية التي حركت اجزاء المشهد المبعثرة. وفي هذا
المقطع الاخير نجد سلسلة من اللوحات التي ينتظمها سيناريو سينمائي مكثف
، ويتناوب فيها الضوء والظل (وبشكل ادق الظلمة) في لون من المفارقة الدلالية .
فالجملة الشعرية الاولى تنطوي على الوجهين: (غياب الشمس = ظلمة او ظل) و
(اضاءة الانوار : ضوء) كما نجد ذلك في الجملة الاولى:

... في يوم الافتتاح

في الساعة التي غابت فيها الشمس ، اضيئت الانوار في صالة العرض ، كما
تنطوي الجملة الشعرية الثانية بدورها على تضاد اخر بين الضوء والظلمة فقد
كانت اليه تتلمس الظلمة في قفاز (: ظلمة) وفياللحظة ذاتها سقط ضوء على
المقص (: ضوء) :

" كانت ثمة يد تتلمس الظلمة في قفاز

سقط الضوء على المقص ..

ويتواصل تناوب الضوء / والظل بطريقة غير مباشرة فالالة الحادة تشير الى
المقص (= ضوء) ، وثمة مايوحي بان الجمهور الذي كان يشيع جثمان الرسام
كان داخل منطقة ظل او ظلمة ، لان الوقت هو نفسه في مستهل القصيدة (= الذي
غابت فيه الشمس) وتختتم القصيدة باستحضار للوحة : صقر فوق رأسه شمس
حيث تشير الشمس الى الضوء مرة اخرى، لكنه هذه المرة ضوء محتط وعاجز ،
لان الظلمة تظل مهيمنة . وحتى الضوء الاصطناعي " اضيئت الانوار" و "
الشمس " فوق رأس الصقر " والضوء " الساقط على المقص لا يستطيع ان يقاوم
العتمة المساوية لجو القصيدة السوداءي ، وبذا تتحول القصيدة الى مرثاة
صامته للصقر المحنت في اللوحة، العاجز عن مواجهة قوة الاسطورة عندما
تغيب الشمس وللرسالم الذي يشيعه الجمهور الى مثواه الاخير.

ومن هنا يمكن ان نلاحظ ان مايجعل قصيدة النثر عند رعد عبدالقادر في هذا
الديوان الذي يهيمن عليه بنية المشهد الشعري، ان الشاعر يحاول ان يتجنب
الانجرار وراء ماهو مكرر ومألوف في الاستراتيجيات الخاصة بكتابة قصيدة
النثر والتي اولع بها معظم شعراء قصيدة النثر العرب ومنها اللجوء الى الرموز
والاستعارات البعيدة والغريبة وتوظيف صياغات سرالية متطرفة واعتماد لغة
شعرية صادقة واحيانا محاولة مباغته وعي القارئ بما هو مفاجئ وغير متوقع.
اذ غالبا ماتظل اللغة متوترة ومتوهجة بتصدية واضحة . اما الاستراتيجية التي
يعتمدها الشاعر رعد عبدالقادر في كتابة قصيدة النثر فتحاول تجنّب كل هذه
المدائل والاساليب والانطلاق من اسلوب شخصي متفرد متجنبنا اغراءات
الوسائل والتقنيات – ولا اقول الالاعيب – الشعرية المعروفة متوجها مباشرة نحو
التجربة الشعرية ، وبالذات من خلال محاولة خلق مشهد شعري في محاولة
للوصول الى بصيرة عميقة وفي الوقت ذاته الحفاظ على تشكيل بصري
وبلاستيكي مرّن ودال مستخدما احيانا فرشاة الرسام الحديث او ازميل النحات
التعبيري احيانا اخرى : هدفه النهائي بناء المشهد الشعري الذي يهيمن على
مناخ القصيدة. لكن المشهد الشعري هنا، وان كان ينطوي بالضرورة على مشهد
بصري ، واحيانا وصفي ، وقد يعتمد عناصر سردية معينة، الا ان ذلك لايجعل
قصيدة المشهد الشعري ملحقا بالقصيدة السردية او القصصية ، لان الاخيرة
تعتمد الى حد كبير على مقومات السرد القصصي ، وقصيدة المشهد الشعري
عند رعد عبدالقادر لاتتحول بالضرورة الى قصيدة حكاية (بالاء) والتي تحفل

بدورها بعناصر سردية ووصفية وحوارية. وقصيدة المشهد الشعري، من جهة أخرى، تنطوي أحيانا على بنية درامية صريحة أو كامنة، مما يجعلها قريبة من بنية الفعل الدرامي، لكنها تظل بعيدة عن التحول الى قصيدة درامية. فقصيدة المشهد الشعري تستمد الكثير من عناصرها من ميادين وفنون وانواع متباينة: اللقطة السينمائية، الفعل الدرامي، صلاة النجاة، توهج اللوحة التشكيلية وغير ذلك، لكنها تظل في المحصلة الأخيرة جزءا من القصيدة الغنائية الحديثة التي تخلت عن غنائيتها التقليدية ونزعتها التطريبيه القديمة واصبحت " بؤرة" لالتقاء سيل من الاجناس الادبية والفنية و " جامعا" تناصيا لعناصر اللغة والاسلوب والبلاغة والتاريخ والدلالة والثقافة والمرجعيات الداخلية والخارجية وغير ذلك.

في بنية المشهد الشعري لايقوم الشاعر رعد عبدالقادر بمجرد وصف محايد للمكان، مجرد وصف قائم على تأنيث المكان بالاكسسوارات الضرورية وبقية المؤثرات السينوغرافية: البصرية والصوتية فقط، بل انه يقيم علاقة جدلية بين المشهد الشعري بوصفه معطى اوليا حقيقته اللغة الشعرية، وبين الاشياء او الكينونات التي يستدعيها الشاعر للدخول الى فضاء المشهد. عندما يشرع الشاعر بخلق مشهد شعري ما يعتمد على بناء بنية مكانية وزمانية، فانه في واقع الامر لايرسم بنية صماء، بل هو بالاحرى يخلق بنية دالة تنطوي على تحفيز او اغواء، اذا جاز التعبير لاستدراج الآخر او الشيء او الكينونة الى هذا المشهد. فالمشهد في بدايته هو بمثابة دعوة وماهو مهم هنا ليس مايقوله المشهد او يصفه او يحكيه، بل بما يجسده وبالكيفية التي يطلق فيها نداءه، اما الحركة الثالثة فتمثل اندماج الشيء او الكينونة (الانسان مثلا) داخل المشهد. ومن هذا الصدام يحدث التفجير داخل المشهد، وتنشأ علاقات جديدة. وقد يعود المشهدان حالة سكون مؤقتة، وقد تتصل سلسلة اللقاءات بين المشهد والاشياء التي تقتحمه في تناوب ايقاعي مدروس. وبذا يمتلك مثل هذا المشهد في تكامله القدرة على انتاج سلسلة من الدلالات ارتباطا بالقارئ الذي يعيد انتاج المشهد وربطه - احيانا بتجربته الذهنية وبالسباق الثقافي والاجتماعي المحيط به وقد يقوم بعملية " تعليق القراءة " مؤقتا عن طريق الاستنجاد بما يسميها ريفائير ب " الذاكرة الاستبدالية " التي تمنح فرصة حية للحواريين النص والقارئ. وتظل دلالة المشهد الشعري، مع ذلك، متعددة الوجة زئبقية، مراوغة، لان ذات الشاعر تنزع هنا (فنيا) الى الحياد والموضوعية والى ترك مسافة جمالية معينة، فيتخلى الشاعر في هذه الحالة عن مركزية الانا الشعرية في مقابل اعلاء مركزية المشهد الشعري ذاته. وقصيدة المشهد الشعري هنا تضمز بؤر جذبا و اغواء لاستدراج الخارج الى الداخل (قصيدة الخارج والداخل مثلا) تماما مثل زهرة جميلة تعرض مفاتها لاقتناس فريستها: انها وليمة مفتوحة للآخر (الشيء او الكينونة، البشرية، او الاصوات الغريبة). فالغرفة معدة، النبيذ جاهز، والاضاءة خافتة: كل شيء يوحى بانتظار الخارج، او انتظار الآخر. في قصيدة " ثلاث نوافذ " تنتشك القصيد من ثلاث حركات اساسية: الحركة الاولى تمثل اطارا خارجيا ساكنا للنوافذ الثلاث الصامتة، لكنها تطلق نداءاتها للآخر لافتحام عزلتها وصمتها:

.. نوافذ منسية لايطل منها احد

ثلاث نوافذ لايلكلمها احد

ثلاث نوافذ مسدلة الستائر "

فجأة يفتحم الخارج هذا الصمت المحنط فيتهشم السكون، عندما يرمي الاطفال النوافذ بالحصى:

" جاء اطفالا ورموا النوافذ بالحصى

صرخت النسوة: لقد كسروا زجاج النوافذ "

لقد خلخلت الحركة الثانية السطح الساكن للمشهد ودخلت للدراما لتحركه.

وتأتي الحركة الثالثة لتخلق معادلة حياة جديدة: اذ تصرخ النسوة ويهرع

الرجال بالعصي، بينما يفر الاطفال مذعورين وتكون المحصلة الجديدة عودة

الحياة الى النوافذ المنسية الصامتة:

.. وهرع الرجال بالعصي

وهرب الاطفال مذعورني

لقد اعدوا الحياة الى النوافذ الثلاث "

ولو شئنا تحليل هذه الحركات الثلاث للاحظنا ان المشهد الاول (أ) يشكل خلفية شبيهة مستقرة او شبه مستقرة وهي تمثل بنية قضاء مكاني، اما المشهد الثاني

(ب) فيمثل حركة الفاعل، او النشئ وكيفية اقتحامه المشهد الساكن وهو ينتمي

الى حقل الزمن، اما المشهد الثالث فهو المحصلة التي تعيد ترتيب المشهد بكاملة:

انها الاطروحة من الثلاثية الهيغلية. وبذا يمكن ان تكشف ان المشهد الشعري

يتشكل في الغالب على النحو التالي:

أ + ب + ج

وقد يحدث لون من اللعب اللغوي والتركيبي والبنوي في تسلسل هذه الموتيفات

الثلاثة عن طريق التقديم والتأخير مثل :

ب + أ + ج

ويمكن اختزال الية هذه الحركات على النحو التالي:

أ : قضاء المشهد المكاني (الخارطي في الغالب) وهو يمثل خلفية شائعة من خلال حركة (افقية) ومن زاوية منظور عريض وبنانورومي في الغالب . انه طبوغرافيا جغرافية للسطح الخارجي للمشهد.

ب: حركة الفاعل (الانسان او الشئ او الكينونة) وهي حركة تنطوي على فعل درامي صايم يمتلك القدرة على كسر الرتابة او اثار الضجيج واحيانا تحطيم المشهد كلياً وتدميره وهو يرتبط اساسا بحركة (الزمن) ويتخذ سمنا (عموديا) . انه يمتلك قدرة التقويض او التفكيك الخلاق.

ج: يمثل اللقاءين حركة افقية (القضاء - المكان البنانورومي) وحركة عمودياً (فعل انساني أو حضور لشئ خارجي) ولذا فهو يمتلك بعدين : افقي وعمودي ويتحرك فمن مجالين

: القضاء المكاني والبعد الزماني - ولذا فهو بالاحرى (مكان) بمصطلحات الفلاسفة، وهو يمثل اعادة خلق للمشهد (أ) ذاته على وفق تشكيل جديد . وكما لاحظنا توا فان هذه الحركات قد تتمثل في اطار قصيدة بكاملها، وقد تتبادل الحركات المواقع ، كما قد تغيب حركة ما لهدف دلالي معين مرتبط بفعل الاقصاء والحذف والسكوت المقصود او المقموع، كما قد تمتد هذه الحركات ضمن سلسلة من المشاهد في قصيدة مقطعية، وفي قصيدة طويلة، لكنها تظل تحافظ على جوهر النسق البنيوي للمشهد الشعري عند الشاعر رعد عبدالقادر. ففي قصيدة .. جلسة عائلية .. يبدأ المشهد (أ) بحركة خارجية ساكنة نسبياً: " في الحديقة الخلفية - كانت هناك حديقة خلفية جلست العائلة وواصلت الحديث.. الاشجار كانت عالية تحجب النوافذ المطلة على الحديقة "

من خلال هذا المشهد العائلي (ب) يجري عملية اقتحام ما عند يحاول شخص ما ان ينظر الى الاسفل . وثمة مأسورة بن في تتوجه نحو الاسفل ايضا: " شخص ما حاول ان ينظر الى الاسفل " " ما سورة البندقية تتوجه الى الاسفل "

ويأتي المشهد الثالث (ج) ليشير الى محصلة هذا اللقاء بين (أ) و (ب) بطريقة شبيهة فنطازية تذكرنا بعوالم بورخس . ان ينمحي المشهد واقعيًا ، ونظل في حيرة من حقيقة الاشياء الموجودة : هل كانت هناك حقاً عائلة، وهل كانت هناك حديقة خلفية :

" من المؤكد انه كانت ثمة عائلة

تجلس في حديقة خلفية . "

هنا يبدو المشهد الاخير هلامياً وتخيلياً ، يجعل تشكك بحواسنا : انها عملية المحو التي يلجأ اليها الشار ، تاركا بدلها صدمة المفاجأة ومفتاحاً دلالياً مفقوداً بحاجة الى الكشف.

ومن هنا نرى ان الشاعر رعد عبدالقادر كان ينحت كلماته بهدوء وروية ، ولم يكن في عجلة من امره، لذا جاءت كلماته ممتلئة ومحملة سبيل من الدلولات الاسرة التي تتراكم وتتلاحق لتشكل بنية سيميائية ودلالية عصية على القراءة والتأويل

الشعر والرؤية البصرية للعالم قراءة اولى في شعر ياسين طه حافظ

في ديوان " في الخرائب حلية ذهب " للشاعر ياسين طه حافظ الصادر حديثاً عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد (1993) تحول شعري هادئ في مسيرة الشاعر الشعرية نحو نريد من الكثثيف والهمس والتأمل . فالقصيدة تميل - بشكل لافت للنظر - الى القصر النسبي بحيث لايزيد طول معظم القصائد على الصفحة الواحدة، ونبرة اشاعر تميل الى الخفوت، بل واحيانا الى الهمس السري او الى الحوار الداخلي الصامت، كما ان موقف الشاعر ينزع بشكل مناص للانطلاق من موقف تأملي عميق للعالم والحياة والاشياء. بل يمكن ان نقول ان الشاعر ياسين طه حافظ يقف في ديوانه هذا في " برجه " الشعري وهو يرقب العالم ، ويمارس معه " لعبة " المراقبة والتأمل والمباغته. والشاعر نفسه لا يخفي ذلك . فخذ القصيدة الاولى " مراقب " يكشف الشاعر عن موقفه هذا :

موقف المراقب الحذر الذي يرقب الدنيا بصمت:

" هنا ، هذا جداراً واطئ مهجور

ساقعد فوقه

أدلي بساقي الى الارض
ولا ادري الذي افعله، أبقى
بصمت

ارقب الدنيا ... "

عملية المراقبة هنا هي بالتأكيد عملية مراقبة شعرية وجمالية تتخذ لها منحنيين
اساسيين : فهي بصرية وذهنية معا. بصرية لانها تتشكل من سلسلة من المرئيات
البصرية المحسوسة التي يلتقطها الشاعر ويعيد موضعها وترتيبها ضمن
علاقات مكانية معينة : وتعين بعض افعال الرؤية البصرية مثل الفعل (رأى)
حضورا لسانيا منذ البداية ايضا:

" قضيت الصبح وحدي في الشوارع
صامتا اتفقد الدنيا

ارى التلف الذي اردى وجوه
الناس واللغة التي يتكسبون بها
كما الابر ، السكاكين .. "

اما على المستوى الذهني ، فان عملية المراقبة البصرية تتحول احيانا الى عملية
تأمل فكري وباطني لاتخلو من نزوع خفي لاعادة تأويل دلالة ماهو محسوس
ومرئي :

" لست في زمني،

لاطريق اعود به

أطبق اطبق حولي السكون

فأدور على قبة الطين

صامتة صمتها الابدي:

خرقة نوق غصن

وفتات سنين . "

الا اننا نلاحظ ان المستوى الذهني في هذا الديوان لا يصل الى درجة المنحى
الذهني، العقلاني والمنطقي احيانا، الذي كانت تغرق فيه معظم تجارب الشاعر
السابقة. فهنا انكسار واضح للنزعة الذهنية وللنسق المنطقي والعقلي وللحماسة
الذهنية المجردة لمصالح لغة صورية ومشهدية حسية وبصرية متصاعدة. فما هو
ذهني وتأملي ينهض في الغالب من خلال السلسلة المحسوسات ذاتها، مثلما
تنبتق نبتة خضراء بين كتل الحجر الصامته، وان كانت تفلت ، من بين اصابع
الشاعر احيانا مشاهد ذهنية ومنطقية صارمة كالتي عهدناها في معظم تجاربه
الشعرية الماضية.

عملية المراقبة الشعرية هذه للعالم والاشياء والمحسوسات، تتحول احيانا الى
لعبة مشتركة بينه وبين العالم، او بينه وبين الآخر ، ففي قصيدة " اعداء"
يمارس الشاعر لعبة المراقبة المتبادلة . البوليسية احيانا ببينه ديني الدنيا:

" تغير كل شيء ، صارت الدنيا

بلاطا ، قلعة ، مركز

وصارت ترتدي ، الصبح ، ومنذ الجر،

بزتها الرصاصية

تراقبني كشرطي

اراقبها كلص حاصرته الشمس. "

يكشف فعل المراقبة المتبادل بين الشاعر والدنيا هنا عن موقف متوجس وعدائي
متبادليبلور ثنائية ضدية اساسية ، ضمن ثنائيات ضدية اخرى، هي ثنائية
الشاعر/ الدنيا . وفي القصيدة ذاتها يومئ الشاعر الى حالة الحقد المتبادل بينه
وبين الدنيا:

" وابقى بعد اعواماً

تراقبني

اراقبها

وكل يلتظي حقداً على الآخر ... "

ومثلما تجري عملية المراقبة المتبادلة بين الشاعر والدنيا، كذلك تجري عملية
المراقبة بين الشاعر والآخر ، الذي قد يكون ذاتا انسانية او شيئاً محسوسا، او
ذهنيا. ففي قصيدة " السكين" يمارس الشاعر فعل " التحديق " وهو فعل
ينطوي على قصيدة صريحة، فيما كان الآخر يمارس فعل المراقبة اللامبالية:

" وقفت امامها

حقت :

لامعة

وساكنة

وعزيم حاسم فيها

ولم اشعر بخوف من صلابتها

ولم اركن الى حذر

فقد كانت

مهذبة

وسيدة

وماكانت تراقبني ! "

وتتخذ ثنائياً الشاعر ذاتاً، الدنيا موضوعاً مظاهراً متنوعة ومتحولة في قصائد الديوان تكرس في بعض الأحيان موقف الانقسام بين الشاعر والدنيا ، أحد التوجس والارتياح والقطيعة ، ولكن بطريقة تختلف عن طريقة الرومانسيين : انها هذه المرة مفعمة بمرارة خاصة تعترض كل عذابات السنين والتجارب الصعبة التي عاشها الشاعر. فقد سحقت كما يبدو كل الهنئات والاحلام والبدائل المتوهمة كالأفرد الحبيبية والمتع الحسية المباشرة، بل وحتى الفعل الانساني نفسه تحت وطأة احساس مريير بالخيبة والخذلان، والانقسام عما يجري في هذه الدنيا.

ففي قصيدة " لاشئ " تكريس كامل للعزلة والتوحد والانقطاع عن الدنيا فالشاعر يعتزل العالم والآخرين، موصدا الباب عليه ورافضاً التواصل مع الآخر : انه يرفض الاستجابة لنداء الجرس، بوصفه علامة سيميائية للتواصل ولتحقيق رسالة من مرسل الى متعلق:

" يدق الجرس

والباب التي اغلقتها من ساعتين

تظل .. لا افتح ... "

ويذكرنا هذا الموقف ، بشكل ما بقصيدة " زيارة " للشاعر يوسف الصائغ:

" جرس الباب يقرع..

ينهض من نومه

ينطلع من فتحة في الستارة

يرجع مرتبكا "

ويبلغ احساس الشاعر بالقطيعة مع الحياة والآخرين اوجه في قصيدة " في الخرائب حلية ذهب " فلقد انهد البيت المنيف ودمر البرابرة كل شيء ، ولم تعد هناك سوى كومة من الانقاض والخرائب.

" مضى البيت المنيف اتى البرابرة الحفاة

لقد اكلت شراهم زجاج البيت

صارت ربة الارض الجميل خرافة

يروون قصتها اذا تعبوا وادركهم غياب "

الشاعر هنا يقدم مرثاة لخراب العصر وخراب القيم ، وخراب الروح:

" تغادرتنا البنالة

غادرتنا الروح

وظلت لصق اترية الخرائب

حلية ذهب

وبعض اسى على ثنيات زخرفها

وبعض تراب "

في قصيدة .. مباحج الطرق الضيقة " يتعكر الماء وزهور الحديقة زائفة ومواسم

الفرح ولت الى الابد :

فقد بدأ موسم الدمار الكبير:

" ليس ذا موسما اخرا للفرح

ان ذا موسم لايتداء الدمار الكبير "

يحس الشاعر بأنه قد خسر كل شيء : المباحج الدنيوية ، وجه الحبيبية، والرايات

الروحي:

" تخرج ، لاشهيتنا افادت جوعنا الابدي ،

لاوجه الحبيبية قال كلمته الاخيرة

لاصفت يوما مسرتنا

ولانحن اعترفنا ، فجلسنا في ظلال الله

مفتونين . "

في قصيدته " غرفة يحيى " الشاعر لايرثي الفنان الراحل يحيى جواد فحسب

بل هو يرثي نفسه وعصره ، عن طريق توظيف فعل الذاكرة " ا تذكر " الذي

سيكرر مرارا:

" ا تذكر

اعبر ليلاً مخيفاً لاكتب سطرًا

لروحك بعد الرحيل

لنفسى قبل الرحيل . "

ويقيم الشاعر عن طريق فعل التذكر هذا مقارنة بين دنيا اليوم، والدنيا القديمة -

دنيا اليوم الجاحدة الخرية، والدنيا القديمة التي كان يتألف معها ويحس

بالحنين اليها عن طريق المزاجية بين فاعليتي الرؤية البصرية والتأمل الذهني،

بين ما هو حاضر وما هو ماض كما هو الحال في قصيدة " صوت في بابل " :

" ا تذكر الدنيا القديمة:

كانت شوارعها الخفية غير هذي،

والبيوت سوى التي نبذو ،

وناس آخرون

كانوا هنالك يسألون الله خبزاً او اماناً

ثم ينفرتون . "

في " مصائر " يكشف الشاعر عن وحدته، عن اختياره البائس المخفق عندما

وقف امام شجرة يابسة هالكة وقد اختارها له متكاً وعاصمة من الغرق:

" وانت تظل منفردا

تحدث هذه الشجرة

لقد يبست

وقد هلكت حشاشتها

وانت اخترتها من كل هذا الكون

متكاً

وعاصمة من الغرق ! "

وهكذا تتسع الرؤيا الشعرية - بمنظورها العريض - غير سلسلة من افعال الرؤية

البصرية والافعال الدالة على السمع والاصفاء والتذكر والتأمل والتي بدورها

تتوالد وتتناسل ضمن حقول دلالية تتبادل فيها العناصر الحضورية والغيابية

المواقع باستمرار وتتيح الفرصة امام القارئ للدخول الى قضاء التجربة الشعرية

من الداخل منتجا للمعنى وفق مقترحات لانهائية، وهو امر يذكرنا بمفهوم

الذاكرة الاستبدالية Rarddigmatic Memory عند ريفاتير الذي يشير الى قدرة

القارئ على استحضار العناصر الغيابية التي تنتظم جداول استبدالية معينة

تخترنها ذاكرة القارئ، وذاكرة النص نفسه . فعن طريق توظيف الفعل اذكر "

يستحضر الشاعر سلسلة من العناصر الحضورية على مستوى البنية السطحية

والتي تتمثل في شكل سيل من الدوال التي تحيل حلائقيا الى مدلولات غائبة،

والتي بدورها تحيل الى سيل اخر من الزوال والمدلولات التي تستحضرها ذاكرة

القراءة:

" هي في الرقص مرعوبة تستमित تقاتل

اقدارها

تتذكر كل الوجوه التي غرقت

والتي ضيعت ، في النهار . "

ومثلما يحيل فعل التذكر الى جدول استبدالي، تخلقه الذاكرة الاستبدالية

للمتلقي، فان فعل الرؤية البصرية " ارى " واشتقاقاته وتلويحاته ومرادفاته

المختلفة يحيل كذلك الى ما يمكن ان نسميه بجدول الرؤية البصرية الاستبدالية

حيث الاستحضار الدائم لمرئيات مغيبة في ذاكرة القارئ نفسه وفي ذاكرة النص

الشعري . في " تحذير " نقرأ:

" يرمى سحبا

وافواجا من البشر

يرى جثثا معبأة "

واحداقا تلاصف رثة النظر،

يرى ، ماذا يرى . "

نجد هنا ان الفعل " يرى " هو مولد لسلسلة من المرئيات والصور البصرية

المتلاحقة التي تقع ضمن جدول استبدالي اوسع يسهم القارئ في اغنائه، خاصة

وان تكرر الفعل في السطر الاخير .. يرى ، ماذا يرى ! " يمثل دعوة تحريضية

للقارئ للتخيل والمشاركة في عملية الرؤية البصرية ذاتها. وبذا يصبح الفعل

بؤرة مولدة ومشعة على نطاق القضاء الشعري باشملة:

يرى سحبا

افواجا من البشر

جثثا معبأة

أحدانا تلاصف رثة النظر

اما جملة " يرى، ماذا يرى " فهي تنفتح وعلى مخيلة القارئ الحرة للتوليد

والإضافة والتأويل . وهذا المخطط ينطبق ايضا على فعل " التأمل " ، وايضا على

فعل الاصغاء والاستماع. الا اننا يمكن ان نقول بأن فاعلية الرؤيا البصرية تظل

هي السمة المهيمنة الدالة على مجموع التجربة الشعرية في هذا الديوان. بل

يخيل لنا ان الشاعر يتلذذ احبانا بتداول هذا الفعل بطريقة لاتخلو من لعب

ايقاعي وجناسي وذهنني كما هو الحال في هذا المقطع من " لقاء " :

" ورأيتك انت

التي ما رأها احد

مارأتك الحياة . "

او كما هو الحال في هذا المقطع من قصيدة " ام ابراهيم " حيث يتكرر فعل "

الرؤية البصرية " مثبتاً ومنفياً، بالطريقة ذاتها التي تكرر فيها في القصيدة السابقة:

" اراها ، ام ابراهيم جالسة بباب الدار
تصغي لا ترى احدا . "

فعل الرؤية البصرية يكاد يستحيل في تجربة الشاعر في هذا الديوان الى معادل
لفعل الصيرورة او الوجود ذاته بينما يمثل نفي الرؤية البصرية او غيابها صورة
اخرى للعدم ، فتصبح معادلة :

" الرؤية البصرية" في تضاد مع " انعدام الرؤيا البصرية"
وهي في علاقة مساواة او تكافؤ مع ثنائية او معادلة:
" الوجود " " العدم"

ترى أهي رؤيا وجودية جديدة تلك هي التي تحيلنا اليها الحقول الدلالية لديوان
الشاعر ياسين طه حافظ " في الخرائب حلية ذهب " ، ولماذا هذا التوهج
للتنائيات الصدية التي تفجرها المرئيات بالذات على مستوى تشكل الخطاب
الشعري بدءاً بعنوان الديوان نفسه حيث تقف الثنائية الصدية الصارخة
والساخرة معا " الخرائب " في مقابل " حلية ذهب " وما علاقة كل ذلك بالبيان
الشعري (الماينفسنو) الذي يقدمه الشاعر في قصيدة " مباحج الطرق الضيقة "
حول وظيفة التجربة الشعرية كما يراها ويتخيلها:

" ليس لي ما اشد به

هذه ساعة للنزول الى القاع والالتصاق

مع البدء، والانحناء على جوهر الشعر

اكتب ما لا الوم به احدا

صيحة

او صدى. "

هذه وغيرها من التساؤلات قد تستدرجنا مستقبلاً لاستئناف فحص هذه التجربة
الشعرية في زوايا نظر اخرى.

بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري - القصيدة وتقنيات السيناريو -

تنحو القصيدة الحديثة ، شيئاً فشيئاً ، للاقترب 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 ، ويمكن أن نلاحظ أن القصيدة الحديثة لا تسلك في ذلك
طريقاً أحادياً وسلبياً فقط ، أي محاولة التماهي من الخطاب السينمائي
ومحاكاته ، بل هي تمارس تأثيراً إيجابياً على لغة الخطاب السينمائي ذاته التي
راحت بدورها تشف عن طاقات شعرية خصبة ، مكتسبة من هذا الاحتكاك الدائم
بالمعطى الشعري ، حتى بات بالإمكان رصد منحى شعري خاص في الخطاب
السينمائي الحديث في العديد من التجارب السينمائية الطليعية والتجريبية
والحديثة .

وهذه هي ليست المرة الأولى التي تحاول فيها القصيدة أن تتمثل فناً آخر ، فقد
سبق لها وأن حاولت أن تتمثل فن الرسم والتصوير والنحت عن طريق العناية
بالبنية المكانية والمرئية - في مقابل البنية الزمنية التي هي جوهر الخطاب

الشعري الأدبي - حيث عد الشعر - في بعض مراحل - رسماً ناطقاً وقد قاد ذلك في مرحلة ما إلى خلق الاتجاهات التصويرية (الإيمائية) في الشعر الأمريكي والإنكليزي ، كما مالت القصيدة في فترات أخرى لتمثل فن الموسيقى عن طريق إيلاء اهتمام بالمستويات الإيقاعية والموسيقية ، والتركيز على البنية الزمنية للخطاب الشعري ، وكان من نتائج ذلك الاهتمام بالعناصر الإيقاعية والوزنية وبالعناصر التطريب والسيولة الموسيقية كما كان الحال في تجارب الرمزيين الفرنسيين وبعض الرومانسيين العرب في النصف الأول من هذا القرن ، وفي الواقع فإن تأثير الخطاب السينمائي في عصرنا هو تأثير شامل ومؤثر لا على الخطاب الشعري حسب ، بل على مجموع الخطابات الأدبية الأخرى ، وبشكل خاص على الخطاب السردي ، ولم تكن القصيدة العربية الحديثة - خاصة - خارج إطار هذا التأثير .

ومما عزز من اقتراب القصيدة العربية الحديثة من تقنيات التعبير السينمائي إستيعاب هذه القصيدة في مراحل سابقة من تطور حداثة الحدائث الشعرية العربية لبعض مستويات التشكيل المرئي والصورى والعناية بالعناصر الحكائية والسردية والحوارية تمثلت في بعض أشكال التعبير الشعري الحديثة مثل قصيدة الغناء وقصيدة المونولوج وقصيدة البالاد الشعرية والقصيدة المقطعية (أو العنقودية) والقصيدة المطولة ذات البنية القصصية وقصيدة الأصوات المتعددة ، والقصيدة الحوارية ، وقصيدة الصورة ، والقصيدة ذات المنحنى الملحمي ، والقصيدة ذات المنحنى الدرامي ، والقصيدة ذات البناء السمفوني المتنوع وما إلى ذلك من تشكيلات بنيوية حديثة .

وبما أن الخطاب السينمائي هو البؤرة التي تلتقي عندها جميع الفنون والآداب على السواء ، فقد أصبح هو النموذج الذي حاولت القصيدة العربية الحديثة أن تحذيه ، ولا يمكن الزعم هنا بأن القصيدة العربية الحديثة - بكل روافدها - قد تحركت بطريقة متجانسة نحو هذا النموذج فقد ظلت هناك مستويات مختلفة للتفاعل والتقابل بدءاً بالتأثير الخارجى والسطحي وانتهاءً بالتمثل الجدلي الكامل والخالق لتقنيات الخطاب السينمائي وأدواته ، إضافة إلى وجود نماذج شعرية ظلت متمسكة ببنيات غنائية أو ذهنية أو تقليدية ولم تحاول إقامة أي مستوى معين من مستويات الحوار مع الخطاب السينمائي .

ومن يستنطق التجربة الشعرية للشعراء العراقيين المحدثين منذ الخمسينيات وحتى الآن سيجد الكثير من مظاهر تفاعل الخطاب الشعري مع الخطاب السينمائي ، وهو أمر جدير بدراسة نقدية وأكاديمية مفصلة ، وسوف أحاول الآن انتقاء نموذج شعري واضح في هذا المجرى ذلكم هو قصيدة ((سيناريو موت جندي في أرض أخرى)) للشاعر كاظم الحجاج .

كاظم الحجاج لا يخفي حقيقة ميل قصيدته لإحتذاء تقنيات اللغة السينمائية ، فالعنوان يدل بوضوح كاشف على هذه الحقيقة ((سيناريو موت جندي في أرض أخرى)) ، فالقصيدة بنيت أساساً من مجموعة من المشاهد واللقطات البصرية والدرامية التي يربطها سياق سردي وتتابع زمني محدد ، بل أن الشاعر قد أقحم داخل المتن الشعري مفردات واصطلاحات خاصة بلغة السيناريو منها : لقطه أولى ، قطع سريع ، مزج ، صوت أغنية ، لافته ، النهاية ، وما إلى ذلك . تفتتح القصيدة بهذا المشهد الأيقوني الذي يقوم في بدايته على المماثلة ، ثم ينتقل إلى خاصة المجاورة ، وصولاً إلى درجة واضحة من درجات الترميز : ((لقطة أولى :

خوذ خلفتها هزيمة جيش الغزاة

خوذ لجنود المشاة

يرتبها نسق صارم

وتقوم تقدمها سلحفاة !))

يمكن أن يعد هذا المشهد الافتتاحي - بلغة السيناريو - مشهداً خارجياً في فضاء مكشوف وواسع ، ولذا يتخذ خاصية المشهد العريض (بان) Pan وهو مشهد أفقي تتطابق فيه وجهة نظر الراوي مع وجهة نظر عين الكاميرا والمشاهد معاً ، وكما نلاحظ فالمشهد لا يظل أصماً أو موضوعياً ، فهو يحمل عن طريق أقحام صورة السلحفاة والمجاورة من المفارقة الساخرة تمثل إنزياحاً عن النسق المتوقع والمفترض وخرقا لتوقعات القارئ ، وتمنح صدمة المفارقة والانزياح هذه للقارئ لقطه وانتباها ومسؤولية في انتاج دلالة المشهد واستنطاق معانيه ورموزه المغيبة .

تنتقل القصيدة - مباشرة - في المشهد الثاني إلى لقطه متوسطة لا علاقة لها أبداً بالمشهد الخارجى السابق زمنياً ومكانياً ، فالمشهد الجديد يعتمد على التصوير الداخلى - في المطبخ - وهي تقنية أثيرة لدى كتاب السيناريو ، لم تكن شائعة من قبل - يمثل هذه الدرجة - في لغة الخطاب الشعري حيث النمو الخطي المتصاعد لحدث يعينه ضمن بنية زمنية - مكانية واحدة في الغالب .

((في مطبخها تتشاءم أم الجندي الغائب

من كرسي فارغ

وإناء دون طعام)) .

لقد تصرف الشاعر هنا - عن طريقة تقنية المجاورة - باللقطة السينمائية بالحرية ذاتها التي يتعامل بها الشاعر بالكلمة أو الملفوظ اللغوي - وهي علاقة متصاعدة يظل القارئ - المشاهد طرفها الانتاجي الأساسي ، وهذا يذكرنا بقول الناقد يوري لوتمان الذي يذهب إلى أن اللقطة تكتسب القدر نفسه من الحرية التي تتمتع بها الكلمة : يمكن فصل لقطة ما عن سياقها وتبسيط الضوء عليها ، وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاور الدلالي وغير العادية واستعمالها بمعنى استعاري مجازي أو كنائي ، حيث تأخذ اللقطة إذا نظرنا إليها كوحدة منفصلة معنى مزدوجا : إنها تدخل الالاستمرارية والتقطيع والتوازن إلى الزمان والمكان السنمائيين ، وبما أن قياس هذين المفهومين ، في الفيلم ، يتم بوحدة قياسية واحدة - اللقطة - فإنهما يصبحان - والقول ليوري لوتمان - قابلين للإستبدال (1) .

واتعميق البعد الرمزي والدلالي في القصيدة لا يكتفي الشاعر بهذه اللقطة المتوسطة الصامتة ، إنه ينتقل مباشرة لاثرائها بلقطة قريبة ، مبكرة - كلوس أب - ذات قيمة تعبيرية كبيرة عن طريق زاوية الرؤيا والالتقاط وعين الكاميرا .
((فتهرب دمعنها عين أبيه وأخوته))

كما يكسر هذا الصمت بصورة سمعية ((صوت ارتباك الملاعق فوق الصحون)) التي تعد بمثابة مؤثر صوتي يخرق الصمت ويشي بوجود حياة إنسانية مجاورة :

((لكنها بين صوت ارتباط الملاعق فوق الصحون

تكسر بالدمع صورة كرسيه فارغا

وصورته الجامعية .. وهو هناك)) .

وهكذا يحتشد المشهد بالداخل - المطبخ - والخارج - صورته الجامعية .. وهو هناك - ليتحرك فيما بعد في حقل الذاكرة (الFLASH باك) مرارا مستعيدا صور الحياة السرية الوداعة بعيدا عن ساحة الحرب ، وفي الوقت نفسه مقيما لونا من المفارقة والمقارنة بين حياتين متعارضتين : الحرب وما تحمل من معاناة وموت ، والحياة الأسرية بما فيها من أمن وسلام ، بين ما هو خارجي وغريب وبين ما هو داخلي وأليف في الوقت ذاته :

((تهيب غرفته كل يوم وتبدل صمت الستائر

تفتح شباكه وتنام دقائق فوق وسادته ،

لتشم تلامس خديه .. (قطع سريع))) .

وتعود القصيدة مرة أخرى من هذا المشهد الداخلي عن طريق (قطع سريع) مشار إليه في نهاية المشهد وضمن المتن الشعري إلى مشهد خارجي آخر حيث يسقط الجندي الغريب قتيلاً في أرض غريبة :

تسقط كف الجندي على أرض ترفضها

وتراب يأبى أن يصبح طينا بدماء غريب))

والمشهد الخارجي هذا ما هول بكائن بشري حقيقي ، ولذا فهو يختلف عن المشهد الخارجي الافتتاحي الذي كان يخلو من أي وجود بشري لأنه كان يتشكل أساسا من كيانات صماء جامدة هي - الخوذ- التي تشكل بدورها ترميزا لمغيبات إنسانية سابقة - وكائن حيواني رامن هو - السلحفاة- إلا أن المشهد لا يظل موضوعيا كليا وخاصة في البيت الأخير ، إذ تتدخل هنا الفاعلية الذاتية للشاعر الغنائي لاستنطاق التراب ذاته الذي ((يأبى أن يصبح طينا بدماء غريب)) وهو يقترن مباشرة بموقف تعليقي يفتتح المشهد في شكل صوت خارجي يمثل تعليقا سينمائيا على المشهد حيث العناية بالمعنى الصوتي البشري الذي ظل متنجيا لحد الآن لصالح المعنى البصري الموضوعي :

((صوت يعلن :

أن الطين المتكون من أرض الأوطان

ودماء الأبناء

سيصير جنينا ، ينمو أثناء صعود الشهداء))

ويمكن أن نعد هذا اللون من التعليق Commentary السينمائي مظهرا من مظاهر الخطاب الشعري والأدبي الذي يوظف العلامة اللغوية بوصفها علامة رمزية وضعية وغير طبيعية للتعبير عن مفهومات ومقولات مجردة ، كما يمكن النظر إلى هذا التعليق باعتباره صدى لصوت الجوقة (الكورس) في المسرح الأغريقي فيكون بذلك صوتا دراميا لأنه يمتلك راويا محسد وممسرحا ، إلا أنه يمكن أن ينظر إليه بوصفه أسقاطا غنائيا يحققه الشاعر الغنائي - كذات خالقة - عبر وسيطه أو وكيله أو قناعه في مجرى تشكل التجربة الشعرية .

وتتلاحق صور الداخل والخارج بتناوب ليمنح المشهد طاقة حركية أكبر تلعب فيها لقطات الاسترجاع (الFLASH باك) دورا واضحا دون أن تخفت النبذة الإطارية الغنائية للشاعر ذاته الذي يظل بلاحق التجربة من الداخل إلى الخارج معا :

وتبعد ذاكرة المقتول عن القاتل والترف

ودائرة القتل ... موبعة لتذكر بالشطرنج

(قطع)

بنت تكتب في حب وتقبل أوراق رسالتها ...

(مزج)

يتحسس أوراق رسالتها المدسوسة في الحبيب

(اللاصق بالقلب ..)

يجيد الشاعر هنا - كما هو واضح - لعبة بناء سيناريو متقن يعتمد على المونتاج والمجاورة واللمصق والمزج في الحركة أفقية وعمودية في الزمان والمكان : مشهد خارجي : الجندي القتيل يستعيد ذاكرته في ساحة الحرب .

مشهد داخلي : الحبيبة تكتب رسالتها من غرفتها الخاصة .
مشهد خارجي : الجندي القتيل يتحسس رسالة الحبيبة في ساحة الحرب .
وتلجأ القصيدة إلى هذه التقنية السينمائية في أكثر من موضوع لخلق لغة مجازية واستعارية معبرة قادرة على أن تنقل رسالة معينة إلى جمهور المتلقين ، وهو أمر يذكرنا بوظيفة الرمز والاستعارة في اللغة السينمائية كما طرحها الناقد مارسيل مارتن حيث يبين لنا كيف أن تلاحم صورتين بواسطة التوليف عن طريق مقابلة إحداهما بالأخرى يؤدي إلى خلق صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج ، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم (2) ويستشهد الناقد لذلك بمشهد من فيلم (الأضراب) لايزشتاين حيث نجد لقطة لعمال يطلق عليهم الجيش القيصري نيرانه الرشاشة ، يتبعها منظر المجزرة وحيوانات مذبوحة ، كما يشير إلى مشهد افتتاحيته فيلم (الإزمنة الحديثة) لجارلي جابلن حيث تظهر فيه صورة قطيع من الغنم ثم جمهور خارج من فوهة المترو الأرضي ، وتسهم هذه العملية التوليفية كما يذهب إلى ذلك الناقد إلى خلق نوع من الاستثمارات ذات الطابع الإيديولوجي غرضها توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزاً بعيداً وتتضمن مفهوماً كاملاً للعالم (3) ، وهو ما وجدنا أيضاً في المشهد الافتتاحي في القصيدة ، تجاوز مشهد الخوذ / والسلاحفة التي تقود هذه الخوذ ، أو كما نجد ذلك بوضوح في المشهد التالي من القصيدة :

((في معرض أسلحة اليانكي

فوق الدبابات يطير حمام ساخر)) .

هذا التجاور بين هاتين اللقطتين ، لقطة أرضية : (معرض أسلحة اليانكي) ولقطة عالية فضائية (حمام يطير فوق الدبابات) يوفر للمشاهد فرصة للإدراك والتأويل الحر في إنتاج الدلالة يساعده في الوصول إلى نتائج أيديولوجية لا تخلو هي الأخرى من أبعاد تراجيدية وكوميديية معا خاصة وأن الشاعر لم يترك المشهد كلي الموضوعية عن طريق بنية التجاور بل تعداها إلى إضافة موقف تشخيصي وسيكولوجي لاحق متمثل في مفردة (ساخر) التي تأتي صفة لمفردة (الحمام) ، حيث نجد التفارق بين ثنائيات الأرضي / الفضائي ، الحديد المبيت / الحمام الحي ، الحزن/ الفرح ، الهزيمة / الانتصار ، الأشر / الحرية وما إلى ذلك من ثنائيات ضدية يفجرها التجاور في حركتيه هاتين .

والقصيدة في غمرة اختفائها بتقنيات اللغى السينمائية تعتمد على خط سردي أساسي تتمحور حوله التحررية الشعرية ، تجربة أم أجنبية تفقد ولدها قتيلاً في أرض غريبة ، وهي في الوقت ذاته تجربة الجندي القتيل، والحبيبة التي تنتظر ، وقبل كل شيء تجربة الشاعر ومنظوره للحرب :

((ذاكرة تمشي مثل النور

تمسح خارطة من جزر ومحيطات

لتلامس وجه الأم

في مطبخها الناقص كرسياً - تبكي

والطبق الفارغ .. مكسورا))

هنا فعل تشخيصي مجسم للذاكرة التي تتحرك ملامسة وجه الأم حيث يمثل الكرسي الناقص والطبق الفارغ موت الابن وانكساره في أرض غريبة ، وتتداخل في المشهد العناصر البصرية والذهنية ، الحاضر والماضي ، الداخل والخارج ، ويلعب الحدس والإحساس بمشاعر الأمومة والموروثات الشعبية والسحرية (الكرسي الناقص ، الطبق الفارغ) دوراً بارزاً في التكهن بمقتل الابن : انها صورة ايقونية تمتلئ بشحنة علامية دالة وموحية تحيل إلى فاجعة الموت .

وتتلاحق المشاهد ، في تناوب بين اللقطات البصرية والمظاهر السمعية والمؤثرات الصوتية المختلفة (الأستاذ الجامعي يسأل طلبته ، صوت أغنية ، لافتة على الأرض ملصخة بالدماء ، بنت أخرى تكتب في حب وتقبل رسالتها لنصل إلى نهاية القصيدة في عودة أخرى إلى لغة الخطاب الشعري الذي يقصد هنا أن يستخلص حكمة وتقييراً وموقفاً :

صوت مع كلمة - النهاية ..

ما دعى نصراً في كل حروب التاريخ

لا يعدل نصر الأم

تحقق في المولود الخارج تواء)) .

تري من التكلم في هذا القطع؟ وأي صوت هذا؟ أهو صوت الشاعر الغنائي أم هي عودة إلى صوت الجوقة أم هو صوت مونولوجي داخلي يعبر عن وعي الأم التكلّي؟ وأية سخرية مريرة يقدمها هذا النص والتي تكشف عن الوجه الآخر للمأساة عن طريق التقاط أنموذج الأم الأجنبية التي فقدت ولدها في أرض أجنبية من أجل نصر لا يعد له نصر الأم التي ((تحقق في المولود الخارج تواء)) . في تقديري أن هذا الصوت يمكن أن يمثل اندماج وعيين على الأقل: وعي الأم - عبر مونولوج داخلي - ووعي الشاعر أو روايه - عبر صوغ غنائي- وهذا الصوت يشكل في الوقت عينه اختزالاً وتجريداً للبعد الدلالي والإنساني الجوهري للقصيدة فالقصيدة، تنحاز بدرجة معينة إلى وعي الأم مثلتمت تومئ لمنظور الشاعر ذاته، وهذا الأمر نلخص إلى أن القصيدة تزخر، في واقع الأمر، بعدد من زوايا النظر، ورؤيا الكاميرا، منها زاوية نظر الراوي الضمني، والقارئ والأنا الثانية للشاعر والأم إضافة إلى زوايا نظر ثانوية: الطفل، الأستاذ الجامعي، السلفاة، الحمام.. الخ حيث تشكيل المنظور اغلنهایی للقصيدة، وتزعتها الإنسانية المتجاورة من التحام كل هذه الأصوات والمنظورات في رؤيا بوليفونية مشتركة.

نستطيع أن نلاحظ في هذه التقنية الشعرية - السينمائية مزاجية بين لغة الخطاب الشعري ولغة الخطاب السينمائي، كما أن المقارنة بين الخطابين تظل واضحة فكما تنطوي اللغة على المفردة والنحو والقواعد، حيث تتكون المفردات من كلمات تمثل أشياء وتجريدات، يتمثل نحو الفلم وقواعده في عمليات التوليف والقطع أو المونتاج التي يتم بموجبها ترتيب اللقطات، فاللقطات المفردة تمتلك معنى مثلما تفعل الكلمات المفردة، كما أن سلسلة من اللقطات المرتبة بعناية تنقل المعنى مثلما يفعل تعبير مصاغ بعناية، إن لقطات لبيت يحترق، أو امرأة تبكي، وطائرة تحلق فوق الرؤوس تحمل كل على أفراد محتوى بسيطاً إلا أن ترتيبها في نسق: طائرة / بيت / امرأة / يجعل منها ثلاثتها بياناً ((4)). لقد بات من الضروري أن ينتبه النقد الحديث إلى تأثير لغة الخطاب السينمائي التي تعتمد على حركية اللقطة وتناوبها على لغة الخطاب الشعري الحديث الذي غادر منذ زمن غير قصير مظهره الغنائي الخالص، وهي مسألة انتبه لها في مجال السينما الحديثة في وقت مبكر المخرج الروسي سيرغي ايزنشتاين وعدد كبير من السينمائيين منذ مطلع هذا القرن وقد سبق للنقاد روبرت رجارديسن وأن لاحظ بأن الشعر بين أشكال الأدب الحديثة، غالباً ما يبده أقرب إلى الفيلم منه إلى أي شيء آخر وخاصة في مسائل مثل التقنية واستخدام الصور وتوظيف المنطق الترابطي، ويرصد مستويات ذلك في تجارب شعرية منها تجارب روبرت براوننغ وولت وتمان حيث يخلص إلى أن الفيلم أو الشريط السينمائي هو وسيط سردي، وهو مثل الأدب فن يعتمد على اللغة، خاصة وان تقنية الفيلم الأساسية أي طريق الإنشاء عن طريق التجاور التي يمكن أن تدعي بالقطع والتوليف أو المونتاج - التي هي أكثر الخصائص المميزة للشكل السينمائي - هي أيضاً ركن للفيلم الذي له تأثيره على الأدب (5).

. ويبدو أنه قد حان الوقت لفحص قصيدتنا الحديثة على ضوء ذلك

الهوامش:

1- مدخل إلى سينمائية الفيلم، يوري لوتمان، ترجمة نبيل الدبس، دمشق 1989، ص 38.

. اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، 1964، ص 92-2

3- المصدر السابق، ص 94-3

4- Literature and Film, Robert Richardson, P. 65

5- Ibid , P 24 , 91 .

استبدال الواقع بالحلم نبيل ياسين يهجو عصره

ديوان نبيل ياسين "الشعراء يهجون الملوك" الذي يصدر بعد ثماني سنوات من صدور ديوانه الأول "البكاء على مسلة الأحران" مرتاة حزينه للحاضر الذي يتراءى للشاعر مليئاً بالضباب والسحب الداكنة وينذر بالفجيعة والمأساة. أن زمن الحاضر بالنسبة للشاعر هو "زمان المخاوف" ولذا فان كل شيء أمام ناظريه سائر الى العدم والفناء - فليس ثمة امتلاء حقيقي: كل شيء يبعث على الإحساس العميق بالخيبة والكآبة - انه التداعي الشامل لعالم الأشياء والآمال والأحلام. ان تضاريس الواقع لا تضم سوى الأنقاض:

"واليوم يا عمر

أريد ان تنظر

دقيقة للخلف

وتبصر الأنقاض"

كل شيء يفقد نضارته: - فالزهور تختفي من طريق المحطة - ، و - المنائر اختفت - و الشوارع مية - ، و الأيام مية - ، تتفسخ تحت الشمس و - الثورة جانحة - ، و المراكب جانحة - ، والنساء والشيخ ، والمدن تستحيل الى مجرد وهم: ف - لاريسا - هذه المدينة العراقية القديمة التي تذكرنا بمدينة عبد اللطيف اللعبي المنذرة لم تعد سوى - خرائب في المدى - . وإزاء عالم النفي ، عالم السقوط في العدم ، يحاول الشاعر ان يجد طريقه الفردي متشبيهاً بالغناء والشعر تارة وبالحلم والرؤيا تارة أخرى ، او بالحب والطفولة تارة ثالثة - الا انه يظل معذباً يخوض حربه البطولية الفردية بعد ان تعجز كل هذه البدائل عن ان تكون ملاذة الحقيقي والنهائي: وهنا مصدر المصير الدرامي الذي يواجهه الشاعر. ويتراءى لنا ان الشعر - الغناء بشكل أوسع - هو سلاح الشاعر الحقيقي وتعويدته السحرية لمواجهة وحشة العالم"

اغلق باب العالم السري

في ذاكرتي واحتمي

من وحشتي بالحب

من وحشة العالم بالقصيدة"

ويتكرر هذا الإيقاع كلما وجد الشاعر نفسه محاصراً ، وكلما جنحت المراكب:

"المراكب جانحة في خليجي

الصباح مصاب بفتنة وردي

لابدأ أغنية في البراري

لابدأ أغنية في البحار

ولانأى ...

عنك أيتها المركب الجانحة"

ولكن هل يستطيع الشاعر حقاً ان يغني هذا الغناء الصافي الذي يحاول ان يهرب فيه من خضم المأساة بعيداً عن فجعية - المراكب الجانحة - طبعاً لا - فقصائد

الشاعر هي الأخرى مسكونة بالأغاني الجريحة وبجو المأساة:

"وماذا تبقى ، قصائد مسكونة بالأغاني الجريحة ، والثورة الجانحة"

ان غناء الشاعر هنا مسكون بالرعب والكآبة وحس الفجيعة ، انه غناء مشروط ، موزع بين التأمل والبهجة:

"لتغني:

عليك التوقف وقتاً أمام الفجيعة:

بين التأمل والبهجة انطلقت أغنياتك"

بل ان الشاعر يعلن دائماً افتتاح الفجيعة بالغناء والشعر - وكأننا هناك أصرة

سرية بينهما : ربما يجعل من الغناء سداً في وجه الفجيعة
" واهبط بين المراكب ،
معلنا للمياه
زمهرياً مريراً
أمرأ ساحلي بالمجيء
تاركا لأصابع كفي : افتتاح الفجيعة بالأغنية "
والشاعر قد يستخدم الغناء ليعبر فيه عن تضامنه مع الآخرين :
" يا أرخبيل الوقت
كم مرة أرفع بالغناء
عقيرتي
لصاحب جريح "
بل إن الشاعر في قصيدة - بابلو نيرودا : أنى أتحدث إليك - يدعو نيرودا ليغني
شيئاً من شعره لسلفادور الليندي الطيب :
" بابلو نيرودا
لو جاءك في منتصف الليل
سلفادور الليندي الطيب
ذو الشعر الأشيب والنظارات الطبية
فأمنحه الألفه
واطرد عنه الوحشة
واقرا شيئاً من شعرك "
وهكذا فالأغنية وحدها التي تتوهج في الظلام - وحدها الأغنية ، تترشح عبر
السكون - ، تترشح عبر السكون - ، لتمنحه بعض السلام والطمأنينة
وتلامس روحه المكتئبة التي تواجه حركة الزمن السريعة ، وقسوة الحاضر :

" لا وقت لدي لانشل أيامي
اذ تساقط في بئر الماضي
لا وقت سوى أغنية تأتي
من أعماق صباح دافئ
تلمسني . "

ويمكن القول أن صدى الأغنية - التعويذة ، الأغنية القادرة على المشاركة بإيقاف
الفجيعة ، أو التخفيف منها هو الإيقاع الأساسي في أغلب قصائد الديوان . ألا
أن أغاني الشاعر هنا ، ليست مجرد سرد لوقائع تقع في الخارج ، كما انها
ليست أغاني ذلك الشاعر الضريع الذي كان يصف مأسى وبطولات حروب
طروادة ، بل أن الأغاني هنا نابعة ذاتها من الجو الفاجع الذي يلف مظاهر الواقع
الاجتماعي والثقافي: فالشاعر لا يعيش في عزلة روحية او يستقصي هما
صوفياً محضاً - انه يلامس الواقع ويكتوي بناره اليومية:

" فوق رصيف القلب
جثث فوق رصيف القلب
ونساء يصرخن: الأطفال ،
الأطفال كعناقيد، فوق رؤوس الأسلحة
الأطفال انطأوا
وليال ترمى فوق ليال
وعذابات لاحد لها تتكوم،
فوق رصيف القلب
ثوار مقتولون، وأسلحة مطفأة،
فوق رصيف القلب، واهوار مشتعلة."
ورغم ان الشاعر يكشف لنا عن هموم جماعية واجتماعية ، الا أننا نحس به
ينحرك ، كبطل فردي في مواجهة الفجيعة ، دونما تجسيد لحركة الآخرين
وتفاعلهم . انه يذكرنا هنا بـ "الأنا " الإدونيسية ولكن بحس واقعي وارضوي
اعمق :

" أنا وردة الضفاف
أنا وردة السواقي
وهو في كل هذه العذابات يسير وحيداً ليواجه الخوف ، - يتفادى الليالي - او
يتعلم أوجاعه :
وحده يتعلم كيف يغامر بالروح
وحده في لقاء الهواجس
وحين تغادره وحده في الوداع
وحده يتلمس موبقة ، ويقيم كميناً لآحزانه
وحده يتلقى المصير الجميل

الا أننا لا يمكن ان نتهم الشاعر هنا بتضخم الذات الفردية ، او او نتهمه بالتقوقع داخل عالم الأنا ، بل يمكن القول ان الشاعر يحاول ان يقدم رؤيته الشخصية للواقع ، دونما انغلاق ذاتي ، ولكن في الوقت ذاته ، دون رغبة متكاملة لان يكون صوتا للهم الجماعي ، انه يترك دائما مسافة ليست بالقليلة بينه وبين عالم الآخرين بينه وبين الواقع .

ولذا نحس بالتلاحم بين الهم الفردي وبين الهم الجماعي ، بحيث يستحيل الهم الفردي وجها من وجوه الهم الجماعي كما نرى ذلك مثلا لدى عدد من شعراء الستينات ،

في مثل هذا التشابك المعقد تتشكل رؤيا الشاعر الذي يبحث دائما عن أسلحة وبدائل لتلائم رؤياه الخاصة لمواجهة الحاضر وبما يندرز به من كوارث وفواجع واحزان .

ولئن كان الشعر - الغناء هو تعويذة الشاعر السحرية في وجه الحاضر ، فانه يتشبث أحيانا ببدائل أخرى مماثلة : كالحلم والحب وذكريات الطفولة الهاربة ، اذ نجد الشاعر في عدد من القصائد يلازم الحلم والرؤيا والتأمل ، ونراه يكثر من استخدام الأفعال التي تدل على ذلك : احلم ، أرى ، اسمع ... الخ ، في محاولة لاقتناص رؤيا عابرة ، او لكشف هاجس أو لإنارة حركة المستقبل . إلا أن الحلم يعجز أيضا عن ان يكون بديلا متكاملًا عن الواقع : انه سرعان ما ينهار ويتكشف تحت سماء النهار تاركا الإحساس باللوعة والمرارة :

" انتظرتك ليل الخميس ، الشوارع مجروحة
والنساء اتكأن على حلم في البيوت
ولكنني كنت واثنين نحلم بالنوم ، والصبح ،
نحلم بالبيت مثل الصغار ،
ونبكي :

لان الصباح تعرى وأحلامنا ما تزال "

ويتسع الحلم للكثير من قصائد الشاعر ، بل ان القصيدة الرئيسية في الديوان واعني بها - الشعراء يهجون الملوك - تعتمد في بنائها على رؤية حلمية متكاملة . فالقصيدة رؤيا يجد فيها الشعر نفسه في رحلة حلمية يقوده فيها النفري - ولكن بطريقة تختلف عن رحلة ابي العلاء ودانتي - عبر دهاليز وممرات مذعورة :

" قادني النفري على لهب بارد
ومرت جهنم تحتى ،

فقال لها النفري : كوني سلاما وبردا
وكوني له مسكنا طيبا "

ويظل الشاعر متعلقا بالحلم في كل مراحل القصيدة :
" كنت احلم ان المدينة
غابة سيجتها الطيور "

وفي قصيدة - قطار الليل - يظل الحلم رفيق الشاعر في رحلته حيث يلقي بهذه الأحلام في الشارع كالشبيء الساقط من شجرة الصفصاف - وفي - جلسة سرية - يكشف لنا الشاعر عن رؤيا أخرى تذكرنا برؤيا لورنس دوريل في إحدى قصائده وبسعدى يوسف في قصيدة - الشخص الثاني -
" مرات ، اجلس في نفسي

أسد منافذها

احكم إغلاق الجلسة

احكم سريتها

فارى شبعا يخرج من نفسي

ويراقبني "

وكما حاول الشاعر ان يتشبث بالشعر - الغناء وبالحلم فهو يتشبث أيضا بالحب وبذكريات الطفولة أيضا : ففي مشهد الذكرى - يحاول الشاعر ان يستعيد لحظات الفرح والبهجة التي عاشها في طفولته مستحضرا نثار مشاهد قصيرة :
" نمضي

عبر الأوقات

ممثلين وداعة أطفال ، ذكرى عشاق

ممثلين روائح أزهار برية "

الا ان الشاعر يكتشف عقم هذه المحاولة غير المجدية ، فكل شيء ينطوي بسرعة ويلفه الماضي والذكرى :

" أه ما اقصر ذاك الوقت

يمضي قدما

ويضيع المشهد في الذكرى "

وهكذا تعجز ذكريات الطفولة ان تنتشله من الحاضر ، او أن تكون ملاذا روحيا له ، وهو يعبر عن هذا الإحساس في قصيدة أخرى هي - الوقت الضائع :-
" في العتمة مثل الثعبان ، أمد ذراعي بحثا عن وقت ضائع ، بحثا عن ثانية في

سنوات العمر " ولكن لا فائدة من كل ذلك : فالبهجة قصيرة وسائرة الى الزوال :
" ما للبهجة في هذا العمر
تهبط مثل غبار
فوق زهور بيضاء "
ويكرر هذا الإحساس بضياح البهجة والشباب في قصيدة - مفقودات - وهو
يواجه الحسرة والمرارة وخشونة الحاضر :
" احزن : إذ تمضي أغنية عبر العمر
تحرث ماضيه ،

طفولته
أغنية ضائعة في السر " ومثلما تعجز ذكريات الطفولة القصيرة عن انتشار
الشاعر من كابوس الحاضر يقف الحب أيضا مشلولًا وعاجزًا ، وربما مسحورًا
بقوانين الحاضر نفسه .
ففي قصيدة - أناشيد البحر - يمتزج الحب بالمأساة والأقوال ، فامرأة الشاعر -
عذبتها الشوارع - ، وهو عاجز عن إقامة علاقة حب متكاملة . ففي لحظة الحب
يطل تاريخ الوطن كورق ملتهب من نار ، وإزاء الخوف يسقط كل شيء في
الإحباط حتى الجنس يبدو عاجزًا ومحبطًا أيضًا . ففي - نزهة يبدو الجنس
منطفئًا ومشلولًا : - الجنس منطفئ فوقه - . وتسقط آخر مرافيء الشاعر ليظل
يواجه زمهرير الحاضر وكوابيسه المفجعة ، حيث تحترق ذات الشاعر بنار
العذاب الأرضي وهو يكتب مراثيه . والشاعر في كل ذلك لا يقدم لنا بكائيات
رومانسية قانطة وفاجعة ، بل هو يقدم لنا مراثي بطولية لجيش البهجة المهزوم
، و - للمراكب الجانحة - . وهو لا يبدو دائمًا رازحًا تحت كابوس الخوف
والإحباط والرثاء هذا ، بل هو يتألق حينًا بأمل بطولي متفائل ولذا فهو يبتعد
خطوة عن السقوط في الرؤيا العبيثية التي سقطت في فخاخها بعض شعراء
الستينات . فما زال الأمل يضيء حلقة الليل وهو يحس بوطنه لصيقًا به وبخوفه
، بل هو يعلن انتماءه للعقل الثوري وللمستقبل :

" أيها العمر ماذا دهاك ؟

تتقدم مثل زوابع : أيتها الثورة الجانحة

سأنتظر الفجر عند المحطة

احمل عنك الحقائق ، اختصر الرحلة الموعلة

بأغنية جارحة "

ويطل هذا التفاؤل بشكل أوضح في قصيدة - بابلو نيرودا : أني أتحدث إليك -
فرغم عمق المأساة التي تعرض لها الشعب الشيلي وهدمت حياة نيرودا يبدو
الشاعر مليئًا بالأمل ويعيدنا عن البكاء والخوف ومنتصيا الى ما هو أت .
وبعد فان ديوان نبيل ياسين الثاني هذا يشير الى المسافة الكبيرة التي استطاع
ان يقطعها الشاعر في طريق النضج منذ ان صدر ديوانه الأول - البكاء على
مسلة الأحران - عام 1970 . اذ نحس هنا بتكامل عدة الشاعر ووضوح رؤيته
وشخصيته وصفاء لغته بعمق تأثيرات القصيدة الادونيسية - منذ كتاب
التحويلات - و - المسرح والمرايا - وبشكل اكثر خصوصية قصائده التي نشرها
بعد - هذا هو اسمي - .

الا ان إفادة الشاعر من المعجم الشعري الادونيسي لم تجعله أسير الرؤية
الادونيسية بل ظل محافظا على خصوصيته وعلى موقفه من الحياة والواقع .
ويمكن القول ان الشاعر نبيل ياسين قد أفاد من التجديدات والابتكارات التي
ادخلها ادونيس على لغة وبنية القصيدة الجديدة والتي أصبحت ملكا لحركة
الشعر الحديث مثلما أصبحت القيم الفنية والتعبيرية التي جاء بها السياب
والبياتي ملكا للحركة الشعرية في الخمسينيات ، وفيما بعد في الستينات
والسبعينيات . وربما يقترب الشاعر نبيل ياسين في أفادته من عالم القصيدة
الادونيسية من عدد من شعراء الستينات .

عدنان الصائغ

شاعر بين صفتين

شاعر يضع قدماً في سبعينات القرن الماضي ، وأخرى في ثمانيناته ، وما زالت قامته ترتفع وأقدامه تزداد رسوخاً وهو يعبر نحو القرن الحادي والعشرين ويستنشق عبير الحرية الذي هب على وطنه بعد سقوط الدكتاتورية عام 2003 . أخذ الشاعر من السبعينات الميل الى البساطة والسلاسة والابتعاد عن التعقيد والغموض . كما عني حد الانبهار ، شأنه شأن أقرانه السبعينيين بتفاصيل الواقع اليومي والشئني المتمثل في مقومات القصيدة اليومية : سمات تمسك بها السبعينيون ، ربما للخروج من جلباب الستينيين ولتأكيد خصوصيتهم وتفردهم وللتأكد على رد فعلهم ضد التطرف التجريبي ، الملتبس أحياناً ، الذي أخذ به عدد غير قليل من شعراء الستينات في العراق آنذاك . لكن تجربة الشاعر تمد جذورها الى مدى أبعد من السبعينات ، فهو يفيد من تجربة جيل الخمسينات ، وبشكل خاص من تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي ، كما تمتد تجربة الشاعر نحو الجذور العميقة للقصيدة العربية الكلاسيكية في عصورها الذهبية ، وبشكل خاص تجربة المتنبي . ويتمثل هذا النزوع في الالتزام ، الى حد كبير ، بهذا الاطار الايقاعي ، التطريبي أحياناً للقصيدة الحداثية في سبعينات القرن الماضي ، وفي القدرة على إقامة حوار ضاح مع الآخر .

كان الشاعر يشعر بأنه يمتلك خزيناً متفجراً في داخله من محزونات التراث والرومانسية والواقعية معاً . وكان يرغب في أن يقذف به ، في وجه العالم وعصره ، دفعة واحدة خطاباً شعرياً مغايراً ولصيقاتاً بتجربته الشخصية . ولذا لم يكن غريباً أن تكون أول قصيدة من ديوانه الاول " إنتظرنيني تحت نصب الحرية " 1984 قصيدة غزلية ، لكن الغزل فيها يلتحم بالوطن، في نبرة تكاد تكون مشتركة لشعراء الثمانينات آنذاك:

" هو الوطن المستفيق ..

على جمرة الوصل

يمتد من قاع عينيك

حتى مرافئ قلبي " غزل ص 13 "

ولم يكن غريباً أيضاً أن تأتي قصيدته الثانية عن الطفولة ، فهي واحدة من الاقاليم الأساسية التي تؤثت رؤية الشاعر ، لكنها أيضاً طفولة متجذرة بصورة الوطن ، مثلما كان الحب متجذراً بصورة الوطن أيضاً :

" تجذرت - منذ الطفولة-

بالوطن المستحم على شرفتي .. " طفولة ص 17 "

وهكذا لن يكون غريباً أيضاً أن ينتهي ديوانه الاول بقصائد غزل منها " هي " و " إنتظار " و "ميم" ، وهو ما يؤكد إستمرار الجذرين الكلاسيكي والرومانسي في تجربة الشاعر المبكرة .

لكن الشاعر ، من جهة أخرى ، كبر وتجدرت تجربته بشكل أفضل مع مجيء الجيل الثمانيني الذي عاش ظروفاً سياسية وثقافية ونفسية في غاية الصعوبة ، تمثلت في شيوع أجواء الحرب التي فرضتها السلطة الدكتاتورية آنذاك على المجتمع العراقي والتي سحقت في أتونها البشر والقيم والشعارات والمؤسسات والثقافة . لذا وجد جيل الثمانينات الشعري نفسه آنذاك محصوراً بين فكي كمامة رهيبية تدفع به للانضمام الى جوق المطبلين لحرب المجنونة التي امتدت لمدة ثمانية اعوام .

وأنقسم شعراء ذلك الجيل الى مجموعتين : الاولى خدعت بسهولة بشعارات

النظام وتبويراته لشن الحرب بحجة الدفاع عن الوطن والعروبة والاسلام وما الى ذلك من أكاذيب وشعارات مضللة وفبركات هزيلة ، خاصةً بعد أن وجدت هذه المجموعة التشجيع والحوافز المادية والمعنوية المتمثلة في " المكرمات " المادية وفي الدعم المفتوح لنشر دواوين تعبوية تحت لافتة " شعر قادية صدام ". أما المجموعة الثانية فقد حاولت التهرب من السقوط في هذا الفخ غير الأخلاقي وغير الانساني عن طريق الايغال في ألوان وضروب من التجريب الشعري مثل قصيدة النثر وقصيدة النص والنص المفتوح للتخلص من استحقاقات الكتابة عن الحرب ، فكثر الميل لتوظيف الترميز والتعتيم والمواربة ، واهياناً من خلال اللجوء الى الصمت ، واعتزال الكتابة والانزواء عن المشهد الثقافي كلياً ، أو التفكير بالهجرة خارج الوطن .

وظل موقف الشاعر عدنان الصائغ في الثمانينات متأرجحاً بين الموقفين . إذ لم يكن من السهل على شاعر شاب وفقير مثل عدنان الصائغ يغادر مدينته الصغيرة (الكوفة) ويعيش في بغداد المدينة الكبيرة المغرية ، أن يقاوم اغراءات الشهرة والجاه والمجد والمركز الاجتماعي التي توفرها له المنابر الشعرية ، وأحياناً الكتابة عن الحرب . وهو موقف ظل يتأرجح فيه عدد غير قليل من شعراء الثمانيات الذين لم يكونوا يمتلكون رؤية واضحة ومتكاملة لأشكاليات الواقع العراقي بسبب وسائل التضليل الأيديولوجي وإلقمع والتعتيم التي تعتمدها المؤسسة الفاشية السياسية والثقافية للنظام الدكتاتوري آنذاك .

ولذا فقد حفل ديوان الشاعر عدنان الصائغ الاول " إنظريني تحت نصب الحرية " 1984 بعدد من القصائد التي تنتمي بصورة أو بأخرى الى أدب الحرب ، وإن كانت بعض هذه القصائد تتحدث عن حالات إنسانية عامة وأخرى تنطوي على موقف رافض - من خلال الترميز ، لمأساة الحرب بشكل عام .

وتنتمي الى هذه المرحلة الشعرية المبكرة قصائد ديوان الشاعر الثاني " أغنيات على جسر الكوفة " 1986 ، التي كتبت ، كما يبدو ، في الفترة ذاتها . وبما أن ديوان الثاني منشور من قبل دار نشر أهلية وليست حكومية ، كما هو شأن الديوان الاول ، فقد وجدنا الشاعر ، في الغالب ، على سجيته وهو يكتب قصائده دون أن يجد نفسه ملزماً بتملق شعارات الحزب . ولذا يحفل هذا الديوان بقصائد ذاتية وقصائد عن الطفولة وأخرى قصائد حب رومانسية وهموم فردية تتعلق بتجربة الشاعر وغربته داخل المدينة الكبيرة كما هو الحال في قصيدة " في المقهى " :

" كان المقهى يغرق في ثرثرة الرواد ، وغيم سجائرهم
أنا وحدي أغرق في غيم دمي الماطر فوق الأوراق .
ص 44 ديوان " أغنيات على جسر الكوفة "

غير أن الإضافة المهم التي قدمها الشاعر في هذا الديوان هي الانتقال من القصيدة الغنائية التطريبيية التي إعتدها عدد غير قليل من شعراء قصيدة الشعر الحر في العراق في تلك الفترة ، الى الاشتغال على قصائد تركيبية معقدة ومطولة وتفيد الى حد كبير من تقنية القصيدة المدورة وقصيدة المشهد الشعري مثل قصائد " سماوات للحب " و " تداعيات اما باب القصيدة " و " أغنيات لها " و " احتراق اولي " وغيرها :

" أطارد ظلي في الحانات ، وفي الاقبية الرطبة ... يتبعني
البق وصغار العسس الليليين .. ســــــانسى
الكدمات على وجهي المصفر ، وأطلب كأساً لكن النادل
يرمقني ببرود ، يطفئ آخر ضوءٍ في حانته ويغادرني
" احتراق اولي " ص 149

وتتحول القصيدة اليومية - التي كرستها تجربة شعراء السبعينات الى قصيدة المشهد الشعري حيث يبدأ الشاعر بتأنيث المشهد الشعري بمفردات الحياة الحسية والمدركة من خلال مجموعة من المرئيات والكتل البصرية ، والحيوات الانسانية والاشياء الاليفة التي تحتفل بها الحياة الانسانية الاعتيادية . فالقصيدة اليومية قلما تحلق ضمن تجريدات او تهويمات ميتافيزيقية او صوفية او رؤيوية وغنما تنحاز الى ما هو ملموس وعيني في الغالب من المفردات الجريئة التي تفرزها حياة الانسان البسيط . إلا ان القصيدة اليومية السبعينية لا تظل موضوعية وبصرية مثلما كانت تفعل الحركة الايماجية (التصويرية) لدى هيوم مثلاً بل كانت تخرج من أطار سكونية القصيدة الايماجية الى حركية المشهد الحي بعلاقاته وترابطاته الفيونمينولوجية (الظاهرانية) الملموسة وما تشعه أو توحيه من دلالات وترميزات تجريدية أو رؤيوية بطريقة غير مباشرة
" كتب متناثرةً في ارض الغرفة
فوق سرير النوم ، على طاولة الأكل
معجون حلاقة ..

ازهارُ مينة في السندانة "

" فوضى " ص 137

في مجموعة الشاعر الثالثة " العصافير لا تحب الرصاص " الصادرة عام 1986
يجد الشاعر نفسه-ربما لأول مرة- ممزقاً بين الامتثال لإغراءات الانسياق وراء
لعبة السلطة لعبة الحرب . فالعصافير هنا لا تحب الرصاص -عنوان الديوان-
ويبدو أن الشاعر بدأ يدرك خيوط اللعبة وراح يغادر وينمرد وهو يسير بهدوء
وخشية نحو مواقع المعارضة الشعرية والثقافية والسياسية الصامته للنظام
الدكتاتوري وثقافته . فالقصيدة الأولى المؤرخة في 24/1/1985 وهو تاريخ له
دلالتة لأنه يمثل ذروة جحيم الحرب المفروضة على الشعب العراقي ، هي قصيدة
احتجاج صامت ضد الحرب :

" يهبط الغصن ثانية

ثم يصعد

والبلبل المتأرجح منشغلٌ بالغناء

طلقة

جثة

يقف الغصن مرتجفاً

لحظة

ثم يسكن

تصمت ، في الغاب

كل البلابل "

" طلقة "

في هذه القصيدة عملية انزياح للموت : البلبل يتأنسن ، هو بديل للانسان ،
للجندي الذي تحيله الطلقات الى مجرد جثة ، حيث تقيم الطبيعة ماتماً جماعياً
: فالغصن يرتجف لحظة ثم يسكن والبلابل تصمت احتجاجاً . في هذه القصيدة
لم تعد الحرب نزهة جميلة او محايدة أو رومانسية ، بل أصبحت كريمة وقاتلة
ومعادية للحياة والغناء والحب . وفي قصيدة " اغتيال حلم " تظل الطلقة
المجنونة تلاحق أحلامه وحبيبتة . حقاً لم يعد الرقص على صوت لعلعة
الرصاص في الحرب المجنونة ممكناً ، وأصبح من الضروري على الشاعر ، بل
على الجيل بكامله ، أن يعيد النظر بشجاعة من مواقفه في الحرب بشكل خاص
ومن النظام الدكتاتوري بشكل عام . لقد راح الحزن يخيم على روح الشاعر : فها
هي الحرب تثقل بأوجاعها ومآسيها وصخبها على روحه ، وها هو ينقرز من
نفاق المهرجين والدجالين والطبالين وباعة الكلام الملفق ، بل انك لتحس بالشاعر
وكانه يختنق من هذا المناخ الملوث بالزيف والخديعة والرياء . ومع هذا الاحساس
الانساني تنضج القصيدة وهي تعنصر الوجدع الإنساني على نار الحرب المدمرة
لتعبر نحو مشارف جديدة مثلتها تجربة الشاعر في مجموعته " غيمة الصمغ "
1993 والتي تمثل بداية تشكل القصيدة المضادة للحرب والمعارضة للمؤسسة
الثقافية الفاشية آنذاك في تجربة عدنان الصائغ . ومع أن المجموعة كانت قد
صدرت ضمن سلسلة " ضد الحصار الثقافي " إلا إنها نجحت في ان تخرج من
إساء الوهم وتتعرف تدريجياً الى الحقيقة . ويبدو ان معاشية الشاعر القريبة
لمأساة حريين مجنونتين شنهما النظام الدكتاتوري ، ومراقبته ن بحساسة
شعرية ، وعن كثب لمعاناة الشعب العراقي الذي تعرض للابادة والنقتيل والتدمير
بعد الانتفاضة الشعبية عام 1991 والتي دون الشاعر شخصياً وقائع بعض
فصولها . كل هذه الحقائق الجديدة فتحت عيني الشاعر على إتساعهما على
الحقيقية المتساوية للواقع السياسي العراقي آنذاك ، ولذا فقد راح الشاعر يعد
العدة لرفض عطايا الدكتاتورية والانحياز الى قضية الشعب .

ولذا يمكن القول أن قصائد الشاعر في " غيمة الصمغ " تكتنز بالدلالة المخبأة ،

لكن المشعة في الوقت ذاته ، وهي تطور لغتها الخاصة ، وبنيتها المعمارية التي

ستمهد الطريق امام قصيدة طوياسة ذات منحى ملحمي مثل " نشيد اوروك "

والتي صدرت لاحقاً عام 1996 بعد إتحاقه بالمنفى . في " غيمة الصمغ " يفيد

الشاعر الى حد كبير من استخدام التعددية الصوتية وتوظيف الحوار وبناء

المشهد الشعري مقترباً ذلك من تجربتي سعدي يوسف ويوسف الصائغ :

" طرفتان على الباب

طرفتان على القلب

ينفتح البحر :

لا سفن في دمي للرحيل

ولا وطن للحنين "

" رحيل " ص 4

ويشرع الشاعر في هذا الديوان بكتابة قصيدة مدورة مشحونة بتوتر عال .

وتلاخق ايقاعي ولفظي ودلالي متميز :

" على شفتي شجر ذابل ، والفرات الذي مر لم يروني ، ورائي نباح الحروب

العقيمة يطلقها الجنرال على لحمنا فنراوغ أسنانها والشظايا التي مشطت شعر

أطفالنا قبل أن يذهبوا للمدارس والورد ، أركض ، أركض في غابة الموت ، أجمع
أحطاب من رحلوا في خريف المعارك ... "
" خرجت من الحر سهواً " ص 60
في هذه القصيدة الجريئة ، وفي قصائد لا تقل جرأة راح الشاعر يمسح ما كتبه
يداه من غناء ساذج وعر عن حروب مجانية مجنونة ويصرخ بصوت قوي
ومؤثر ضد الحرب ، ربما في محاولة داخلية من الشاعر يعيد للشعر ، ولشعره
بالذات ، براءته وكرامته :
" من خلال الحطام الذي خلفته المدافع
أرفع كفي مغفرةً بالتراب المدمى
أمام عيون الزمان
أعلمه كيف نحفر أسماءنا بالأظافر
كيف تتوهج : لا "
ها هو الشاعر ، ومع العشرات من شعراء جيله بدأ يقول ، وربما للمرة الأولى "لا"
بصوت عالٍ ، بل ان الشاعر في قصيدته القصيرة "مبتدأ" يختزل الموقف بكامله
في علاقة الشاعر بالسلطة ضمن ثنائية الضحية / الجالد
هكذا تنتهي المسألة
ملك
يحمل المقصلة
هكذا
تبدأ
المسألة
شاعر
يرتقي الجلجلة "
"مبتدأ" ص 13

ثمة لعب لغوي ودلالي في هذه القصيدة التي تتضمن مقطعاً منقطاً ببياض
ثلجي ، انه المسكوت عنه الذي قمعته رقابة النظام الفاشي آنذاك . والقصيدة ،
في حقيقة الامر تتشكل من جملتين شعريتين فقط : كل جملة تتضمن ست كلمات
فقط ، في تناظر متطابق على مستوى أنساق التوازي بين الوحدات اللغوية ،
المختلفة ، الفعلية والاسمية على السواء :
هكذا / تنتهي / المسألة / ملك / يحمل / المقصلة
هكذا / تبدأ / المسألة / شاعر / يرتقي / الجلجلة
وتنطوي القصيدة على تعارضات واضحة ينفعلي "تنتهي" و "تبدأ" مع تركيز
خاص على مفارقة الترتيب العكسي لعمليتي الانتهاء والابتداء ، حيث الغلبة
للإبتداء الذي يعرزه عنوان القصيدة "مبتدأ" في عتبة أو مناصه دالة سيميائياً
. كما يقع الشاعر في تضاد دلالي مع "الملك" : فالشاعر يتسامى من خلال الفعل
"يرتقي" نحو الأعلى-الجلجلة- بينما يهبط الملك نحو الأسفل من خلال الفعل
"يحمل" الذي ينوء تحته بثقل "المقصلة" . والقصيدة بعد ذلك تحفل
بعناصر التكرار مثل التكرار الاستهلاكي "هكذا" والتناظر في رتبة المفردات
ووظائفها النحوية ، بل يمكن أيضاً النظر الى هاتين الجملتين الشعريتين
بوصفهما جملة واحدة تتشكلان على مستوى تراصفي خطي تارة ، وعلى
مستوى استبدال عمودي تارة أخرى .
وهكذا ، يبلغ السيل الذي ، ولم يعد الشاعر قادراً على تنفس ذلك الهواء الملوث
المسموم بالأكاذيب والنفاق والرياء ، ولذا فقد قرر أن يرحل بعيداً خارج الوطن
مثلما فعل ذلك قبله عشرات الشعراء والمبدعين العراقيين بحثاً عن مأوى آمن ،
وبدأ رحلة المنفى عام 1993 في العاصمة الاردنية عمان ثم انطلق بعدها الى
بيروت والسويد ولندن حيث بدأ حياته الجديدة بعيداً عن كوابيس الإرهاب
والخوف والعنف . وقد استهل الشاعر هذه المرحلة بمجموعته الشعرية المهمة
"تحت سماء غريبة" التي صدرت عام 1994 . لكنه قبل ذلك كان قد تماهى مع
امرئ القيس الذي أضطر هو الآخر الى الرحيل خارج أرضه ، فضاع وضيعته
المنافي :
"فأدرك أنا انتهينا الى حجر
سوف نحمله-في المنافي- رصيفاً لازهارنا الذابلة"
انه في رحلة المنفى المجهولة يشعر بالخوف والمصير المجهول تماماً مثل امرئ
القيس :
"نضرب في التيه
ضرب القمار
فأما نرى البحر ، يا صاحبي
أو نموت معاً ، غربةً ،
في رمال"

"بكائية لامرئ القيس" ص 15

ربما كان الشاعر سعدي يوسف على حقٍ عندما أشرَّ في كلمة الغلاف الاخير لمجموعة "تحت سماء غريبة" الى أن الشاعر عدنان الصائغ "يفتح مشروع حريته الشعري بعد ان استطاع النجاة من الكابوس " وحقاً ها هو الشاعر يمارس حريته بعيداً عن أعين العسس وكتاب التقارير واحذية العسكر ، ليبدأ مرحلته الجديدة في الكتابة النظيفة غير المدنسة بالنفاق السياسي والخوف من سيف الجلاد .

ويمكن القول ان تجربة عدنان الصائغ هي ليست تجربة إستثنائية بالنسبة لشعراء السبعينيات والثمانينات ، بل هي تجربة نموذجية وحية : انها تجربة شاعر عراقي وجد نفسه وهو في قماط التجربة الشعرية المبكرة ملفوفاً بالكاكي ، ومحاطاً بعويل صافرات الإنذار والطائرات والرصاص ، فراح يجمع ما تساقط من سنوات عمره الغض ، مثلما يجمع قطع الشظايا وأشلء القتلى والكلمات ، لكنه لم يستسلم لحالة الرعب التي خلقتها حروب الدكتاتورية المجانية ، انما ظل يصرخ ضدها دائماً ، بوسائل مختلفة ، نارةً بسرية وحذر وأخرى بصوت عالٍ ، محاولاً الحفاظ على نقاء روحه وصوته وانسانيته وبراعته .

يفتح عدنان الصائغ ديوانه "تحت سماء غريبة" بقصيدته "أفق" :

" تفتح البنت شباكها
أفتح

سرقاطة الأفق "

اذ تحتشد القصيدة ببنيات تناظرية بين الشاعر او قناعه والأخر "البنت" في

جدل صامت :

"ترنو الي الفتاة "

وأرنبو الي البحر "

وتحتشد القصيدة بثنائيات ضدية دالة مثل "تفتح / تغلق :

"تغلق البنت "

شباكها

غير اني ساترك روعي ، زرقاء

مشرعة "

الرؤية الشعرية في شعر صادق الصائغ

اضاءة اولى :

صادق الصائغ صوت شعري ستييني متميز لم يحظ بالعناية الكافية من قبل النقاد لأسباب منها رحيله المبكر من العراق الى المنفى وانهماك به بعدد غير قليل من الاهتمامات والهوايات والمواهب . فقد كان خطاطا ومصمما وكاتب سيناريو واعلاميا وفنانا شاملا . كان شاعرا ستيينيا على طريقته الخاصة ، ذلك انه لم يكن نتاج التجربة الستيينية بصورة حصرية ، لان تجربته كانت قد بدأت منذ اواخر الخمسينيات لكنها اندمجت بالهم الستييني مع احتفاظها بالكثير من عناصر

الرويا الخمسينية المتزمنة والمتصالحة مع الواقع . فاذا ما كان القاص الخمسيني متمردا على المؤسسة الاجتماعية ويبحث عن حل فردي لمشكلات الواقع والانسان ، فقد ظل صادق الصائغ يحتفظ بالكثير من الوشائغ التي تشده الى المؤسسة الاجتماعية والى تطلعات الانسان العراقي لتحقيق التغيير ورفض المسخ والاستلاب . لكنه مع ذلك فقد ورث بعض عناصر التمرد والغضب والاحتجاج التي ميزت الشعر الستيني العراقي بصورة عامة . وصادق الصائغ عاشق للحياة بطريفة حسية قريبة من النموذج الزوربي . انه يعشق الجمال والحياة بطريفة جنونية . انه مزيج من فحولة شرسة ورقة انثوية ناعمة وسمت شخصيته . ولو لا هذه الرقة الانثوية لكان متمردا شرسا وشاعرا بذينا وشتاما من طراز خاص . انه بكلمة واحدة : شاعر يمتلك خصوصيته بين سرب الطيور الستينية الجارحة .

في تجربة صادق الصائغ ثمة انا شعرية حاضرة ، ولكنها ليست متضخمة بطريفة نرجسية او مرضية ، لانها تفسح المجال امام تعدد الأصوات الشعرية الحوارية داخل النص الشعري ، فالكثير من قصائد الشاعر تفسح عن هذا التعدد الصوتي ، كما ان هذه الـ أنا - الشعرية تتحول أحيانا الى فناع شعري يتحدث من خلاله عن شخصية تاريخية اخرى . ولغة الشاعر تظل صادقة وعنيفة تختزن الكثير من التضاد والكولاجي الصادم المتوهج الذي يبهر البصيرة ، وتنطوي على عناصر أساسية لبناء المشهد الشعري بإفادة واضحة من عناصر اللغة السينمائية مثل السيناريو والمونتاج والقطع أو الكلوس أب " إضافة الى التنوع في أنماط اللقطة السينمائية . هذه العناصر والأدوات الأدائية جعلت الشاعر يقترب من صياغة أنماط مبتكرة من قصيدة المشهد اليومي أو القصيدة اليومية التي شغل بها الشعراء السبعينيون فيما بعد .

صادق الصائغ شاعر يبني قصيدة بهدوء وترو لينة، لينة ، لكنه قلما يحلق في آفاق رؤيوية ، او صوفية ولم ينبهر كثيرا بالقصيدة الأدونيسية . انه شاعر منفعل وغاضب لكنه لا يصرخ ولا يدمر كما يفعل شاعر ستيني غاضب مثل فاضل العزاوي فهو يظل اكثر هدوءا وخفوت نبرة لكنه من جهة أخرى اكثر عنفاً ومشاكسة من شاعر مثل حسب الشيخ جعفر ، الذي استطاع ان يطور تجربته بعيدا عن صخب الستينيين ، وان كان ، في الجوهر ينتمى الى صرختم الحداثية الجديدة .

في الملاحظة التي يصدر بها الشاعر صادق الصائغ ديوانه الأول " نشيد الكركدن " يشير الى ان أغلبية قصائد الديوان " ترمز الى الإنسان الذي حاصرته البنادق في غابة الرأسمال وقد حول الى كركدن يبحث عن مخرج ، يهجم ويهاجم ، ينزف ويستنزف ، واثناء ذلك يدلي بشهادة ، وهي في آخر الأمر نشيده الإنساني المرير .

ويكشف الشاعر في قصيدة (الاعتراف الأخير) عن عملية المسخ الإنساني هذه التي تحيل الإنسان الى مخلوق مزور ومحنت :

" أقول لكم ما قلته سابق للأوان.. لقد زوروني
وكان لصوتي جمال الفجيعة . وقالوا لدينا شهود
ومستمسكات وامرأة
الجنرال ومستند المحكمة "

فالشاعر هنا يعبر عن رؤية الإنسان المحاصر، بالتعسف والاستلاب ، الإنسان الذي لا يحس بالتلاؤم مع الواقع الخارجي : السياسي والاجتماعي والثقافي ، فكل شي يخيم على كيانه وروحه ككابوس ثقيل . وهذا الأمر ليس غريبا . فالشاعر يلفت انتباهنا الى ان اغلب قصائد هذا الديوان قد كتبت في الفترة الواقعة بين 1966 – 1968 وهو امر لا يخلو من دلالة ، بل يؤكد حقيقة مهمة هي انتماء اغلب هذه القصائد الى رؤية الشاعر الستيني بما أفرزته من عوامل القهر والإحباط والاستلاب ، واذا كان الشاعر قد (نقح) بعض قصائد تلك الفترة أو أضاف إليها فهو امر لا يغير من الحال شيئا كبيرا ، فالقصائد تنتمي الى ذلك الجو الكابوسي الذي هيمن على روح جيل كامل ، ولئن كانت ظروف النشر والطباعة هي المسؤولة عن تأخير طبع هذا الديوان عشر سنوات بكاملها فهو الاخر لا يغير من حقيقة أن هذا الديوان يشكل بالنسبة لتجربة صادق الصائغ الشعرية تاريخا يمتد الى الرؤية الستينية بكل تمردها ورفضها وخروجها على المألوف ونزعتها التجريبية الجريئة ، وليس معنى هذا ان الشاعر قد قطع كل الجذور التي تمتد الى هذه التجربة ، فهو ما زال لصيقا بالكثير من جوانب تلك التجربة وابعادها الرؤيوية الفنية ، رغم انه استطاع ان يجتاز في السنوات الأخيرة تلك المناهة التي كان الشاعر الستيني يضيع خلالها وان يقف بقصائده بوعي اكبر ضد الرعب والإحباط والزيغ ، مقتربا من مشارف رؤية ثورية تعبر جدران اليأس والانحدار .

ان عذاب الشاعر في هذا الديوان ليس عذاباً ميتافيزيقياً او فلسفياً بالمعنى الوجودي ، وهو ليس عذاباً فردياً مترفاً ، بل بل هو عذاب له أرضيته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية : فثمة واقع خارجي تخيم فوقه السجون والمعقلات وغرف التعذيب وتمارس فيه كل أنواع التزوير والتضليل والتعسف . والشاعر في كل ذلك يتحرك ضمن هذا الإطار كاشفاً ردود فعل عاطفية وحساسة إزاء هذه المظاهر . الا أن الشاعر في الجانب الآخر لا يستسلم كلياً لهذه الرؤية المأساوية التي أفرزتها عوامل الاضطهاد والقهر السياسي والثقافي ، ولم يحاول الاكتفاء بالصراخ والأتين والرفض النهلسي ، بل كان يراقب كل ذلك بشيء من يقظة مخدرة ليقدم لنا شهادته المفزعة .:

(كان يرى بغداد تحت الماء
وكان مجموماً من النشوة
وخاصعاً
يدلي بتقواه الى الأشياء)

" من الممالك المائية "

انه يقاوم الغرق ، يقاوم الانغلاق والاستسلام للسوداوية الحالكة التي سقط فيها بعض شعراء جيله ، وهو اذ يدلي بشهادته هذه الى التاريخ إنما يهدف الى إنارة وعي الناس بلا إنسانية هذا الواقع وتفسخه وبالتالي أدانته وتمزيق القناع عن وجهه .

ان الشاعر اذ يكشف عن عذابات الخاصة ، فهو لا يقدمها بمعزل عن عذابات الفرد المعزول الذي يبحث عن حريته الفردية في مواجهة المأساة وبعيدا عن مصير الآخرين، انه لا يبحث عن خلاصة الفردي الخاص على رفات الواقع ولا يجعل من شعبه جسراً يعبر فوقه الى فردوسه الوهمي وهو أيضا لا يكتفي بالنقود داخل ألنا هرباً من مواجهة الكارثة كما فعل عدد كبير من شعراء وقصاصي الستينات ، بل هو يعيش عذاب وطنه المسمر الى الصليب . فتتوحد عذابات الشاعر وعذابات وطنه وجيله فيما يشبه التوحد الصوفي فنرى الشاعر يحمل كل مراحل عذباته صوت وطنه الذي يرحل معه في كل مكان وزمان : يكون تارة الحلم والبشارة ، وتارة يكون معه مقيدا بالسلاسل والأغلال ، او مستباحاً من قبل الغرباء حتى ليتمكن القول بان صورة الوطن لا تكاد تغيب عن وعي الشاعر في اغلب قصائد الديوان : انه التعويذة التي يتمسك بها الشاعر في مواجهة الغرق والكارثة :

" هو ذا العراق
عشيقتي العراق
العراق الجميل
والعراق الخجول "

(من ذاهب مع القنبلة)

هذا الالتحام بالوطن الذي يذكرنا باستغاثة السياب في " غريب على الخليج " صفة تلازم اغلب قصائد الشاعر في رحلته فأينما يولى الشاعر وجهه يجد وطنه معه يشاركه رحلة العذاب على صليب واحد :

" تقدمت عكس الرياح ،
عبرت بك المدن الموصدة
عبرت الحرائق جبت
البحار ، رحلت مع النازحين
، بكيت على حائط الحمزة
وكنت ورائي "

ان عذابات الشاعر وهمومه واحزانه تكاد تنسحب الى موقع ثانوي امام عذابات وطنه وشعبه ، بل ان عذباته الخاصة إنما هي جزء من عذابات وطنه أنها عذابات القضية المشتركة . الشاعر هنا لا يستحيل الى نبي يقدم نبوءته باستعلاء وفردياً مزدياً بمصائر الآخرين وواضعا ذاته فوق قمة الكون . بل هو الإحساس بالمصير المشترك الذي يربط هموم الذات الفردية بالقضية الاجتماعية والوطنية .

ان الشاعر يشعر بتوقه الدائم الى الاقتراب من وطنه رغم مواجهته للعذاب والموت ، ففي " هداة المشنوقين " يقول الشاعر على لسان المشنوق الثاني " الذي ينتظر الموت

(قيل لي : ما الذي
تشتتهي في الجنون ؟
فقلت حزينا

أشتهي وطني
فهو مستوحى في البراري
يعيش كجدول
ويقتات في مرتقاه الحشائش) ...
هذا التعلق الرومانسي العميق بالوطن رغم المأساة يذكرنا بحب الشاعر ناظم
حكمت لوطنه الذي يقول في إحدى قصائده :
(وضعوا الشاعر في الجنة
فصرخ : اريد وطني)

ولذا فالشاعر يكشف دائماً ذلك الخيط السري الذي يربطه بوطنه وهو في أصعب
اللحظات والمواقف وهو في كل ذلك يحس بقدرة أكبر على مواجهة السقوط
والإنهيار والكارثة : انه يستمد الأمل والشجاعة والثقة من صورة وطنه ، فنراه
يبحث باصرار عما هو إنساني ومشرق داخل ركام الزيف والتضليل والظلام .
ففي قصيدة " نشيد الكركدن " التي يفتتح بها الديوان حيث يحول الإنسان الى
مسح غير إنساني " الى كركدن فاقد الحس الإنساني ، تلمس هذا الإصرار على
التشبث بالجواهر الإنسانية وانتزاعه من بين براثن التشويه :

" ابحر في ذاكرة الحيوان
ابحث عن كهف وعن انسان "

هذا البحث عما هو إنساني ونظيف وبرئ يساعد الشاعر على تلمس طريقه
تدريجياً وسط الدهاليز المعتمة للواقع الستيني وكوابيسه بحيث صار بإمكاننا
أن نرصد بدايات تحرر الشاعر من هذه الشباك والمقدرة على امتلاك درجة أعلى
من الوعي والصحو كما هو الحال في عدد من قصائد الديوان مثل " أصابع
الليل " و " هدأة المشنوقين " و الاغتيال " و سيناريو للروح و " ذاهب مع
القنبلة " وغيرها التي تجد امتدادها الطبيعي في تجارب الشاعر اللاحقة في
السبعينيات . ففي هذه القصائد وغيرها نلاحظ قدرة الشاعر على تمييز تفاصيل
الواقع ومشكلاته وابعاده ، وادراك الطبيعة الجدلية لحركة العصر . وهو لذلك
يحدد موقفه بدقة بين هذه الأشياء فيعلن انتماءه الى زمن سيأتي رافضاً كل
الازمنة التي تمسح حرسته وإنسانيته مقيماً حواراً خصباً مع عصره ومشكلاته :

" لكل العصور

حلمها

وعصري له حلمه

سيأتي الى وطن الجائعين

شاعر من ريو

يخط قصائده بالرصاص

ويمسحها

سيأتي

سيأتي

سيأتي

يعيد المساجين والمتعبين

الى ردهات الحقيقة "

" من أصابع الليل "

فها هو الشاعر يعلن عن حلمه في عصر يكون فيه الشاعر أملاً وفارسه الذي
يمنح الجائعين الخبز والمساجين الحرية وهو يكشف عن زمنين مريضين كما
يقول في " الغرق تحت الماء " الا انه يحدد انتماءه الى زمن سيأتي تظلمه عباءة
وطنه :

" لا السكسون ولا

كركة هذا العصر

ولا كل مناشفه العالم

يمكنهم تعريف أساي ، فلسف

سوى زمن يأتي وعباءته

وطني فرجاء غطوا

جسدي ، غطوه فنحن

. شعاع واحد

(من الاعتراف الأخير)

وهكذا تنضج رؤيا الشاعر وتكبر متجاوزة الكوابيس الثقيلة التي تخيم على
روحه وعلى جيل بكامله متمسكة طريق الالتزام والوعي والموقف الاجتماعي

في اللغة الشعرية وبناء القصيدة
يثير ديوان " نشيد الكركدن " الكثير من القضايا المتعلقة بلغة الشاعر وبالآدوات
الفنية التي يستخدمها في تكنيك القصيدة وهي قضايا لا تختلف - بشكل عام -
عما طرحته القصيدة الستينية .

لقد حاول الشاعر ان يقدم رؤيته المأساوية للواقع الستيني : وهو بالنسبة له
واقع اجتماعي وسياسي مرفوض الا انه لم يسلك طريق النضال المباشر ضد هذا
الواقع مثلما كان الشاعر الخمسيني بل وجد نفسه بفعل ظروف موضوعية
وذاقية معينة منسحقا ومستلبا ومحاصرا لدرجة انه لم يكن قادر على التوافق مع
الواقع الخارجي وهو بالتالي لم يكن قادرا على تقديم ردود أفعال عقلية ومنطقية
وواعية كليا كتلك التي كانت تسم ردود أفعال الشاعر الخمسيني . ولذا فقد
اقترن موقفه بنزعة تمردية رافضة للكثير من القيم والأخلاقيات والأسس التي تم
التعارف عليها وأحس برغبة كبيرة للتحرر من أسوار القيود التعبيرية وبحاجة
إلى التجريب الفني - ربما كتعويض مؤقت عن حرمانه من الحرية في عالم
الواقع .

وهكذا بدأت تتحدد الأدوات التعبيرية واللغوية والبنائية للشاعر الستيني الذي
وجد تجارب شعرية مماثلة ساعدت على توسيع افقه الشعري : كتجارب أدونيس
وتجارب قصيدة النثر في أدبنا المعاصر ، كتجارب الشعراء السرياليين وتجارب
جيل " البيئز " في الشعر الأميركي المعاصر الذي تمثله أشعار الن غنزيرغ
وغريغوري كورسو وفرلنغهيبي وغيرهم .

وهذا يفسر الى حد كبير لماذا لغة الشاعر الستيني - ولغة الشاعر صادق الصائغ
الى حد كبير - لغة تهيمن عليها الكوايبس والأحلام والخيالات الوحشية
الغريبة ، وتطل خلالها مفردات قاسية وحادة وصادقة ، وتنمو في أجوائها
المواقف المتناقضة المتناقضة المليئة بالرموز والأصداء المجهولة والتي تكشف في
بعض الأحيان عن عودة الى مفردات وعوالم وأخيلة سريالية ورومانسية غريبة
ومتوترة . الا ان صادق الصائغ لا يفقد خلال هذا المناخ صوته الشعري المتميز
وخصوصيته بل يمكن القول انه استطاع ان يحافظ على خصوصية متميزة لا
تعادلها في تجربة الشعر الستيني سوى خصوصية شعراء قلائل .

وربما تقف في مقدمة هذه السمات الخصوصية ما تتسم به لغة الشاعر فلقد
ظلت لغة الشاعر نظيفة مبتكرة ، ذات قدرات إيحائية عالية ، ولم تستسلم للصور
الشعرية الشائعة والمستهلكة وللغة شبه النثرية التي شاعت في الكثير من
التجارب الشعرية الستينية التي سقطت في النمطية والاجترار والدوران داخل
معجم شعري محدود ومستهلك . لم يستسلم الشاعر هنا لسلطان الفكرة المجردة ،
للصراخ العالي ، للنبرات الخطابية ، بل حاول ان يقدم رؤيته وأفكاره عبر الصورة
الشعرية ، او خلال حركة درامية ، او موقف حسي ملموس .

وحتى المقاطع الشعرية التي سقطت في فخ النثرية والسهولة حافظت على قدر
كبير من الحرارة والإضافة والجدة ، ولغة الشاعر لم تستسلم لا غراءات اللغة
الرؤيوية الصوفية اذا جاز التعبير التي بشرت بها القصيدة الادونيسية ، بل
ظلت لغة - بالمعنى الواسع - حسية دنيوية ، ذات جذر ارضي عميق .
والتجريب في قصائد صادق الصائغ لا يوغل في الاصطناع والتلفيق والتطرف ،
انه تجريب تكنيكي مقبول ومبرر في الغالب وهو يجعل الشاعر قادرا على
المحافظة على درجة من درجات الوعي ، وعلى مناخ القصيدة وأخيلتها ،
فالشاعر في نزعتة التجريبية لم يكن مولعا بالأغراب واللعب بالألفاظ والأخيلة ،
بل كان يتحرك ضمن شروط التجربة الشعرية والحياتية ذاتها ، ومع ذلك فهذا
لاينفي ايغال الشاعر في بعض قصائده في هذا المستوى من التجريب الى حدود
غير مبررة .

والشاعر في جميع قصائده تقريبا يتحدث بصوت المتكلم (صوت الشاعر الأول)
وهو ما يجعل قصائده ذات نفس غنائي عام، إلا أن غنائية الشاعر هنا ليست تلك
الغنائية الرومانسية المسرفة ، بل هي غنائية معاصرة تفيد كثيرا من تجربة
الشعر الموضوعي والدرامي .

فالقصائد تمتلئ بالشخصيات التاريخية والنضالية وبالأقنعة التي تمتلك
وجودها الموضوعي المتجسد خارج وعي - أنا - الشاعر الغنائية - كقصائد "
هدأة المشنوقين " " اغتيال " " الاعتراف الأخير " - كما يمكن القول ان بعض
القصائد التي يستخدم فيها الشاعر 0 الصوت الأول) لا تعبر في الواقع عن
صوت الشاعر الغنائي نفسه بل تعبر عن شخصية متخيلة أخرى ، وهي
شخصية درامية متخيلة يصطلح عليها بالإنكليزية بـ (persona) كما هو
الحال في قصائد (مرثية برجوازي صغير) و (سيناريو الروح) و (رسائل من
امرأة يائسة) والتي تنتمي الى قصيدة القناع .
وهكذا فرغم هيمنة - أنا - الشاعر على قصائد الديوان ، فنحن لا نلمس فيها تلك

الذرجسية التي سقطت فيها - انا - بعض أدباء الستينيات ، بل يمكن القول بأنها جاءت لتعمق الصفة الشخصية والذاتية - بالمعنى الصحي - للتجارب الشعرية وانتمائها للشاعر .

ومن السمات الخصوصية لتجربة الشاعر في هذا الديوان اللجوء الى المزوجة بين لغة الشعر والنثر كما هو الحال في قصائد " نشيد الكركدن " " تصليحات في خارطة الجسد " ، " كمين الجسد " " ذاهب مع القنبلة " ، " الاعتراف الأخير " و " الممالك المائية " حيث يلجا الشاعر الى قطع السياق الشعري بمقاطع نثرية تسعى لإضاءة التجربة او كشف خلفيتها وآثارها او أحيانا لخلق انطباعات متعارضة عن طريق المفارقة والسخرية ، والكاريكاتير وبشكل عام تحقق عمليات القطع المفاجئة هذه - عن طريق النثر - ما يسعى إليه المسرح البريختي الملحمي : انتشار القارى من الاندماج في الجو الشعري والانغماس كليا في الإيقاع الشعري ، وجعله على تماس مباشر بالواقع وبالحقيقة الأرضية .

ألا أننا من الجهة الأخرى نحس بان عمليات القطع هذه في بعض القصائد لا تخدم كثيرا نمو التجربة الشعرية ومواصلتها . وربما يخدم عملية خلق البنية الشعرية - بنائيا وموسيقيا - الصافية والمتدفقة تكامل التجربة الشعرية وتأثيرها على القارئ بشكل افضل مما تفعله عمليات القطع هذه . وبعد فأظن ان ديوان الشاعر صادق الصائغ يتيح الفرصة للناقد والقارئ على السواء التأمل بجوانب مهمة من تجربتنا الشعرية . ولا شك ان هنالك الكثير من الجوانب التي لم نتوقف عندها خوف الإطالة ومنها كيفية بناء الشاعر للقصيدة وطريقة استخدامه للتكرار والتناظر والكشف عن روح السخرية العميقة والمفارقة والتضاد التي تتجاوز إطار المأساة لتضيء بدلالات موحية . كما ان هناك العديد من القصائد الطويلة التي تستحق وقفة تحليلية خاصة إضافة الى بعض القصائد القصيرة ذات المنحى الرومانسي الشفاف الذي يجعل منها قصائد حب صافية كقصائد " الرغبة المستحيلة " و " الغرفة المعتمة " و " ساحرات " . وغيرها من المسائل الأخرى التي أرجو ان تتاح الفرصة للاخوة النقاد للتوقف عندها .

" نشيد الكركدن " صادق الصائغ مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد 1978

بنية اللون بوصفها بنية استعارية معادلا موضوعيا

مدخل اولي:

(1)

علاقتي بالشعر الكردي علاقة قديمة تمتد الى فترات التكوين الاولى. منذ

طفولتي كنت اتردد على سوق السراي ببغداد لاقتناء الكتب التي تشبع رغبتني في المعرفة. مرة كنت اقتني قصص السندياد والف ليلة وليلة ومؤلفات كامل كيلاني وجرجي زيدان، ومرة اقتني كتباً لسلامة موسى وثالثة اكتشف الطريق السري الى عالم الادب الرحيب. وفي زحمة هذا البحث المصني لفتت نظري كراسة مترجمة من اللغة الكردية الى اللغة العربية قام بترجمتها المرحوم توفيق الوردني تتضمن مختارات متنوعة من الشعر الكردي. فشعرت انذاك بالانبهار امام ذلك العالم السحري التخيلي الذي كان يخلقه امامي الشعراء الكرد، فرحت ابحت منذ ذلك التاريخ عن مؤلفات اخرى للمرحوم توفيق الوردني وغيره من المترجمين والكتاب عن الادب الكردي . كان ذلك جزءاً من ذاكرتي ومن تربيتي الثقافية المبكرة قبل ان ادخل عالم الادب والكتابة واتعرف الى تجارب عن لغة الادب الكردي امثال احمد خاني ونالي ومولوي وبيرة ميرد وفائق بيكس وتوقفت فيما بعد امام تجربة عبدالله كوران الحداثية التي وضعت الشعر الكردي على طريق الحداثة ونقلته من جذوره النيوكلاسيكية والرومانسية الى فضاء الواقعية الحديثة، وهي نقلة تزامنت مع النقلة التي حققتها تجارب السياب ونازك والبياتي في مسار حركة الحداثة الشعرية العربية. وتابعت لاحقا بلهفة تجارب الاجيال الشعرية الشبابية في الادب الكردي وبشكل خاص منذ صدور بيان جماعة روانكة / المرصد عام 1970 والذي كان موازياً لتجربة جيل الستينيات والبيان الشعري في الادب العراقي. لكنني اعترف ايضا بانقطاع تواصلني مع المشهد الادبي الكردي خلال اكثر من عقدين بسبب السياسة الشوفينية التي كان يمارسها النظام الدكتاتوري المقبور تجاه الشعب الكردي وثقافته ومحاولة اعاقه التواصل بين الادباء العرب والكرد وبالتالي اعاقه التفاعل الخلاق بين الادبين العربي والكردي (في العراق) . ولذا فعندما اتقدم اليوم بقراءتي المحدودة هذه لبعض جوانب التجربة الشعرية الكردية، اراني اتقدم بحذر وعلى استحياء ووجل. فكلما حاولت الاقتراب اكثر من هذا العالم احسست بمزيد من الخوف والتردد، وكأنني مقدم على مشروع غامض ومعقد ومستحيل ليست اللغة هي الحاجز الوحيد الذي يقف بيني وبين ادراك جماليات القصيدة الكردية، فها انا اشعر بقدرة اكبر للحديث عن تجارب شعرية عالمية لشعراء عالميين قرأتهم من خلال الترجمة فاحس باللفة شديدة مع شعراء امثال نازم حكمت واراغون ومايكوفسكي ويانيس ريتوس وبرودسكي وغوته وهولدرن وايلوار ونيرودا ورامبو وبودلير ممن يكتبون بلغات لا اجيدها. ترى لماذا اجد نفسي اكثر قدرة على استغوار مثل هذه التجارب الادبية والشعرية العالمية ويتمتع علي الدخول الى تجربة اليفة وقريبة من النفس والقلب والعقل معا ؟ تلك في الواقع اشكالية لاتواجهني وحدي، بل تواجه القسم الاعظم من الادباء والمثقفين العرب في العراق. فمن المخجل ان نمتلك القدرة على فحص تجارب بعيدة ونعجز عن فهم تجربة الشعر الكردي، بل الاسوأ من ذلك ان نجهل الكثير من المعلومات التاريخية والنقدية عن الادب الكردي، ونمتلك في مقابل ذلك معلومات موسوعية ضخمة عن الادب الاجنبية الاخرى. انها في الواقع اشكالية ثقافية واخلاقية كبيرة ناجمة عن هيمنة الفكر الشوفيني للانظمة الفاشية والشمولية المختلفة التي تحكمت في مقدرات الشعب العراقي وثقافته . لقد كانت الانظمة الدكتاتورية الشوفينية السابقة تقدم صورة ناقصة ومشوهة عن الادب العراقي في المناهج الدراسية المختلفة فقد كان الادب العراقي بالنسبة لها مساوياً للادب العربي في العراق فقط ، وكانت تتجاهل بقصد ونية سيئة انجازات الادباء الكرد والتركمانيين والسرانيين الى رصيد الادب العراقي. ولو كنا نمتلك سياسة ثقافية وتربوية سليمة تعمد الى تقديم نماذج من تجارب احمد خاني ونالي ومولوي جنباً الى جنب مع تجارب المتنبي والرصافي والجواهري وتقديم تجارب السياب والبياتي الى جانب تجارب فائق بيكس وعبدالله كوران وتقرن تجارب جماعة البيان الشعري بتجارب شعراء روانكة/ المرصد لتغير الامر كثيراً وخلقنا قارئاً عراقياً. بل مواطناً عراقياً وبالتالي ناقداً عراقياً، من طراز اخر . ولكنها المحنة التي ورثناها مما ورثنا من سياسات الانظمة الفاشية المتعاقبة، وحن الوقت بالنسبة لنا، اليوم لان نصحح الصورة، ونصنع صورة جديدة لثقافة عراقية ديمقراطية تعددية تزدهر فيها لثقافات القومية للشعبيين العربي والكردي وثقافات الاقليات الكلد واشورية والتركمانية المختلفة. لقد ان الاوان لان نجمع اجزاء الصورة الممزقة لثقافتنا لتبدو بحجمها الحقيقي وبتنوعها وتعددتها.

(2)

سأتوقف في هذه المقاربة امام جانب واحد كشفت عنه تجربة واحد من شعراء الحداثة الشعرية الكردية، شيركوبيكس، واعني به توظيف اللون كعنصر تكويني ومولد في بناء الخطاب الشعري في ديوان " اناء الالوان " الصادر عن دار " الاداب " في بيروت عام 2002 وترجمة عربية للاستاذ شاهو سعيد. في هذه المطولة الشعرية ، تتحرك بنية اللون على مستوى الاستعارة ، وليس على مستوى التشبيه او الكتابة. وهذه البنية ، هي في الجوهر بنية لسانية وزمنية . وهي ايضا بسبب طبيعتها الاستعارية بنية بصرية ومكانية في ان

واحد . فهي تتحرك من خلال اللغة واصواتها وحروفها وكلماتها وتركيبات خطابها لتشكل بنية نصية تتحرك في فضاء بصري وحسي يهيمن فيه التشكيل الايقوني للصوغ اللساني. واللون في هذه التجربة الفريدة يشكل بنية مولدة منتجة وفاعلة، انه في موقع الفاعل وليس في مرتبة المفعول. ولذا فهذا المقترَب ينطوي منذ البداية على قصدية في التوليد والخلق، يجعل القصيدة تنفتح على فضاء ميتا شعري ، حيث الوعي الداخلي بالكتابة ، وحيث القصد في خلق عوالم حسية وبصرية من خلال لعبة خطابية ونصية معلنة . والبنية اللونية هنا ليست مجرد ارضية خارجية او اضافة زخرفية بل هي مايمكن ان نسميه بالامامية Foreground للوحة الشعرية بكاملها، بوصفها الشخصية الرئيسية figure داخل اللوحة المهيمنة على فضاء الخطاب وعلى الفضاء المكاني. وبذا فهذه البنية تتحول من خلال قدرتها التمثيلية Representative الى معادل موضوعي بتعبير ت. س. اليوت يعادل حالة نفسية او ذهنية او فكرية تقتصر مظهرها حسيًا حركيًا ناميًا.

في هذا الديوان الشعري يستعير الشاعر شيركو بيكس مجموعة كبيرة من الاقنعة التي يتحرك من خلالها لتوليد سلسلة من البنى الشعرية والصور الايقونية والمحسوسات. وخلال ذلك يتدفق الشعر من مسامات الكلمات والصور المختزقة حاجز اللغة معلنا صيرورة شعرية حدثية منفردة. يستهل الشاعر مطولته الشعرية ذات المنحى المحمي - الغنائي في آن واحد باتداء قناع غير بشري هو قناع " الناي " - وهو ينطوي على دلالة صوتية ، ليعلن من خلاله قدرته على توليد الالوان. ويروح الشاعر من خلال هذا القناع يعزف الالوان لونا، لونا، كاشفا عن الدلالات السيميائية الكامنة وراء كل لون. وهو عندما يفعل ذلك من خلال بنيات ايقاعية محددة يولدها الناي يلجأ الى ادوات الرسم وفرشاته وانه الوانه في عملية اندماج بين التشكيلات الايقاعية والتشكيلات البلاستيكية ، والبصرية:

" لقد جئت هذا المساء

كي استحيل نايا واعزف الالوان " ص 37

وخلال ذلك يتحول الشاعر الى راو للالوان، يكشف حيواتها ومكابداتها واسرارها:

" انا راوي الالوان .. اروي قصصها " ص 51

ومن خلال حركة السرد هذه ، تتحرك القصيدة ضمن سياق سردي يديره سارد او راو للالوان. لكن الالوان هنا ليست مجرد حقيقة موضوعية خارجية او طبيعية، بل هي جزء من ذات الشاعر ايضا :

" ان الواني هي ذاتي "

وينجح الشاعر في التلاعب في ابتكار الوان جديدة . اذ هو لاكتفي بالكشف عن الحياة الخاصة لكل لون وصيرورته، وانما يستكشف الوانا لم يرها احد من قبل:

" انا راوي الالوان

سالتقط في اناء هذا الديوان

الالوان الجديدة التي لم يرها احد " . ص 51

والشاعر هنا لا يتحرك في محراب جمالي او شكلي صرف، كما كان يفعل بعض الشعراء الرمزيين والبرناسيين الفرنسيين مثل رامبو مثلا ، بل هو يقحم اللون في سيرته الذاتية المبكرة ، وفي سيرة شعبه الكردي ومعاناته الطويلة تحت سلطات القمع الفاشي وبشكل خاص من خلال التركيز على معاناة الشعب الكردي في مأساة " الانفال " التي نفذها بدم بارد النظام الدكتاتوري المقتور وآلته العسكرية المتوحشة.

" عند تعرفك الاول على الالوان

كان عمر عينك سنتين ونيف " ص 51

هكذا تبدأ علاقة الشاعر باللون فهي علاقة مبكرة . والالوان بالنسبة له تقترن بكائنات بشرية وبمرتبات طبيعية . كما تتبادل الادوار مع الاصوات في تداخل فذ:

" في ذلك الوادي الذي كنا نصير فيه اللون صوتا

والصوت بقبقة ماء

تحول الاسود ابيض

والاحمر الى طرقات باصرة ... ؟ ص 89

فالالوان هنا تتحول وتتداخل لتولد مجموعة جديدة من البنى الدلالية السيميائية ، حيث يكتسب اللون المحدد دلالة جديدة مغايرة للدلالة المألوفة لذلك اللون: فاللون الاصفر لا يغدو بالنسبة للشاعر لونا للانهازم، بل هو لون للضحك ولقاء الحب عند الاصيل و " قمر الحلم الليلي " واللون الاسود لم يعد لديه لونا للموت بل يصبح اجمل الالوان البراقة التي تحمل البسمة:

" قد يكون الاسود عندك لونا لموت الحديقة

ولون النحيب وتابوت النظرات

وعزاء المياه ورتاء الزهور

واشباح الحياة

لكن اللون الاسود ذاته

يغدو عندي اجمل الالوان البراقة التي تحمل البسمة" . ص 64.
والشاعر في كل ذلك يتحول الى جزر من الطبيعة، انه يتفحص الطبيعة في شكل
من اشكال الحلول الصوفي الشفاف الذي لايفقد جوهره الدنيوي (الحسي)
وهي خاصة ! استمدتها من الموروث الكلاسيكي العظيم للشعر الكردي حيث هذا
العشق المتفرد للطبيعة والوانها، وهذا الاندماج بعناصر الطبيعة بطريقة حلوية
شفافة.

وتعبيرا عن مأساة شعبه يولد لنا الشاعر لونا جديدا يسميه باللون الانفالي:

" اذا عجنت تلك الالوان مع بعضها

من الليل حتى الصباح

يتجلى اخيرا لون جديد

يسمى " اللون الانفالي" ص 68.

وتتحول مأساة الانفال الى مروييات بطولية يتقمص فيها الشاعر عشرات الاقنعة
ويخلق لنا من خلال ارتداء ، فناع امرأة من كلار مسرودة شعرية وبالادية معبرة
" انا امرأة من قصبة كلار

لوني من اناء الانفال والاحتراق

كنا سبعة الوان في حلم غاية

ثلاث ! اناث اربعة ذكور " ص 73

وهكذا تتحرك القصيدة في قضاء سردي مأساوي مجسد يبتعد عن التجريد

والغنائية الخالصتين.

وكلما ازداد انسكاب الالوان من اناء الرسام كلما تواصل البناء الصوري والدلالي
لتجربة انسانية عميقة متفردة في ادائها ومفرداتها . فاللون هنا هو الخالق
والمولد والشاهد على مأساة الحياة ورعبها، وهو ايضا الامل ظل الذي يداعب
الشاعر ويدفعه نحو طريق الحرية.

(3)

يجدر بنا القول ان حوار الشاعر مع اللون ليس بالجديد تماما، فقد كان اللون
حاضرا في بناء المشهد الشعري بوصفه جزءا من البنية التشكيلية الحية
للقصيدة، وبشكل خاص لقصيدة الحداثة الشعرية. ويحفل الشعر العالمي
بمعالجات مختلفة في هذا المجال ففي خبطة عشوائية انتقيت عددا من مجلة "
به يفين" وبالذات فيالملحق العربي الصادر عام 1999، وجدت الشاعر مهموما
باقامة مثل هذا الحوار مع اللون كما تجلى ذلك في قصيدة " غصن ظل منكسر
... للشاعر دلور قرداغي وقصيدة " احتراق الالوان" للشاعر دلشاد عبدالله، كما
تكاد لاتخلو قصيدة كردية كلاسيكية او رومانسية من التنوعات اللونية لحوار
الضوء والظل الا ان تجربة الشاعر شيركو بيكس تظل متفردة الى حد كبير بسبب
شموليتها وتحولها الى بنية انتاجية مولدة ومهيمنة، وهي تجربة تذكرنا
بالشاعر الفرنسي رامبو الذي جرب . ربما لأول مرة في الشعر . التعامل القصدي
مع الالوان عن طريق محاولة اعطاء لون لكل صوت من اصوات اللغة. ففي
مطولته الشعرية " فصل في الجحيم ... وفي المقطع الموسوم "كيميااء العبارة"
يحدث رامبو بقصدية واضحة عن محاولاته لاكساب الحروف الصائتة (حروف
اللين او العلة (vowles) وكذلك السواكن (او الحروف الصحيحة Consonant)
دلالات لونية معينة اذ نراه يقول في هذا المقطع:

" اخترعت لون الحروف الصوتية - A اسود E ابيض ، I احمر ، O ازرق U

اخضر ، ضبطت كل حرف ساكن وحركته، وبايقاعات غريزية، اوهمت نفسي

باختراع عبارة شعرية سهلة الوصول ، بين يوم واخر الى جميع الحواس . كنت
احتفظ بالشرح.

في البدء كان الامر دراسة، كنت اكتب سکونات، الليالي ، ادون ما لايعبر عنه كنت
احق الى دورات... ص 155 رامبو حياته وشعره ترجمة خليل الحواري بغداد
1978.

وربما تكتسب " احرف صوتية " عن هذا الاتجاه بصورة اوضح حيث كتب

رامبو:

" A اسود E ابيض ، I احمر ، O ازرق U اخضر ، ايتها الحروف الصوتية ،

ساغري ذات يوم ولادتك المستترة.

A مشد اسود جميل للذبابات اللامعة التي تطن حول الجيفات العتية. "

اما في المقطع الاخير من القصيدة فيضيف الشاعر احد اصوات اللغة الاغريقية
هو من اوميغا

" O بوق فائق مملوء بعزيف غريب

سکونات محترقة وملائكة

الاوميغا شعاع عينيه البنفسجي " (ص106 المصدر السابق)

ومن المهم ان نتذكر هنا ان نزع رامبو اللونية هذه قد افترنت بولادة اتجاه شعري
جديد لديه يتمثل في بحثه عن " فن شعري جديد " ينحو فيه الى التسجيل

النقي والبسيط وتوظيف طاقة الحواس الى اقصى حدودها. وكما قال مرة " كفيماً فقط ان نفتح حواسنا على الاحساس ثم ان نثبت بالكلمات ماقد تلقته هذه الحواس. " (ص 20 المصدر السابق) وقال رامبو معلقاً على هذا المنحى بالقول بان اهتمام الشاعر يجب ان يكون ترجمة احساسه ولذا فان عليه ان يفهم ان الكلمات مدعوة بتلوينها او بايقاعها ، او بوزنها ، اذا جاز التعبير لان تخلق الاحساس نفسه الذي اراد الشاعر ان يحدده وينقله، ومضمون ذلك للكلمات لونا ، وهو مايؤهل الفن الشعري للاحساس الخام الذي يفترض انه بالكلمات يستطيع الشاعر ان يصل الى مناطق اكثر عمقا من تلك التي يبلغها لاذكاء الواضح (ص 21 المصدر السابق) وبعد فان تجربة الشاعر شيركوبيكس تظل تمتلك تفرداً وخصوصيتها في التعامل مع اللون بوصفه بنية استعارية معادلاً موضوعياً

شعراء اليوم ومحاولة في التجاوز

تري هل تقدم قصائد العدد الماضي من " الاقلام " تمثيلاً حقيقياً لواقع التجارب الشعرية الراهنة في المشهد الشعري العراقي في مطلع الالفية الثالثة؟ او هل

ينبغي حقا لقصائد كل عدد ان تتوافر على شرط التمثيل والتنوع هذا ؟ ام ان ذلك متروك للمصادفة وربما لمزاجية هذا المحرر او ذاك او لاعتبارات ظرفية طارئه؟ يضم ملف الشعر قصائد خمسة شعراء عراقيين هم : ياسين طه حافظ ومحمد جميل شلش وتركي الحميري وستار عبدالله وفاضل عزيز فرمان . يمكن القول ان تجارب الشعراء الثلاثة الاول تكونت ونضجت في ظلال القصيدة المسيانية وشعريتها، الا ان هذه التجارب لم تضل ساكنة عند المعطي الخمسيني بل انفتحت، بردجات متفاوتة على التجارب الفنية اللاحقة وبشكل خاص على تجربة الشعر الستيني . فالشاعر ياسين طه حافظ جايل الشعراء الستينيين وتفاعل معهم ، وان لم يصنف كواحد منهم . وهو من الشعراء الذين تربوا على ذائقة شعرية خمسينية (وان لم يكتبوا خلال العقد الخامس) لكنه تطور وفق طريقته الخاصة ضمن مناخ الستينات - مثلما فعل شعراء اخرون امثال حسب الشيخ جعفر ويوسف الصائغ وسعدي يوسف وعبد الرزاق عبدالواحد ومحمود البريكان وغيرهم، وواصل فيما بعد مسيرته الشعرية بنضج اعلى خلال العقود اللاحقة مستفيدا من ثقافة اجنبية واسعة وعريضة ومن اطلاع واف على تجارب شعرية عالمية متنوعة، لكنه ظل مشدودا بخيط ورفيع سري يربطه بالهاجس الخمسيني لقصيدة الشعر الحر فنيا واجتماعيا وفكريا ومن ذلك الموازنة بين ماهو عقلي وتخيلي وايمان داخلي بوظيفة الشعر الاجتماعية والانسانية ، فلم تبهره اضواء الشعر الرويوي والميتافيزيقي ولم يركض وراء بريق الانماط والاساليب التجريبية والبلاغية ولم يقترب من قصيدة النثر ولم يضع همه الذاتي - على الرغم من نرجسيته الشعرية - فوق هموم الآخرين وشرائحهم الاجتماعية المسحوقة تحديدا. وربما تمثل تجربته الشعرية المنشورة في عدد " الاقلام " دلالة على قوة هذا الجذر الروحي العميق الذي يشد الشاعر بالمنظور الخمسيني للشعر بما فيه من حسي بالانتماء والالتزام والانحياز الى ماهو انساني ومهمش ومقموع في الحياة اليومية للفرد العراقي.

يصدر الشاعر ياسين طه حافظ قصائد الخمس بمقدمة مثيرة تحمل عنوان " ثانيا ايتها الواقعة " وهي بمثابة بيان شعري مكتف يستنجد فيه الشاعر بالواقعية ملاذا ومنهجا بعيدا عن " الزرکشة " و " الغربية " عن الانسان وقضية الشعر الجوهرية كما يراها، وكأنه يقدم رسالة اعتذار الى مخلوقاته اليومية المسحوقة لغربته الطويلة عنها.

وابتداء من العنوانات الصادمة : " الشبوط " و " امراة وبصل " و " المسطر " و " تمثال الرصافي " و " المتقاعدون " يكشف الشاعر عن نزوعه الجديد لتقديم مستويات متباينة من القصيدة اليومية، بكل ما فيها من تفاصيل حسية دقيقة وما تحتشد به من عذابات وتشققات ومعناة. فالاجواء الشعرية لاتحلق بعهدا في فضاء التخيل والرمز والبلاغة، وانما تتخذ من الاشياء الحسية اليومية، بكل خشونتها وصلادتها وبدائيتها، لبنات بنيوية اساسية يقيم عليها صرح تجربته الشعرية الجديدة.

ان المعجم الشعري اليومي الذي تحتشد فيه مفردات سادمة وقاسية مثل : الشص ، بصل ، الذباب ، كواسج ، المسطر ، طاسات ، مساح ، بائع الكبة، وغيرها تضع مقولة اللغة الشعرية " موضع التسؤال والشك والامتحان، فهنا شعر حقيقي يخلق ادبيته " او " شعريته " دونما انزياحات بلاغية واسلوبية ودونما بخور يحرقه في معبد اللغة لاشعرية ودونما انتقاء مقصود للمفردة الشعرية التي يتعبد الكثير من الشعراء في محرابها المقدس.

تري ، أي واقعية يقدم لنا الشاعر ياسين طه حافظ في منظور الجديد وفي قصائده اليومية هذه؟

هذا الحيز المحدود لايتيح المجال بالتاكيد لاستطرادات اضافية حول مفهوم الواقعية وتطبيقاتها في الادب، لكن يمكن القول ان الشاعر ياسين طه حافظ إنما يدافع عن لون من الواقعية الحديثة التي تمتلك ايضا بعض ظلال الواقعية النقدية، وهي واقعية تعانق ماهو محسوس وملموس في الحياة اليومية، وتتحسس بخشوع النبض اليومي الحار للصراعات الاجتماعية، وهي واقعية تنزع للاقترب من الحقيقة وتمتلك الشجاعة لتشتتم العصر واهله مثلما يفعل احد المتقاعدين:

" يضع البطاقة في حصين

الجيب ، يأخذ

حبة او حبتين يسدها

ويعوند حيسب ماتبقى في

الزجاجة

ثم ليشتمنا بنظرته،

او يشتم الدنيا حواليه، ويبدأ

بالمسير "

من قصيدة " المتقاعدون " وسوف اتوقف قليلا امام قصيدة واحدة هي " امراة وبصل " :

مشهد في ساحة 55 - مدينة صدام والتي يلتقط فيها الشاعر مشهداً بصريا بطريقة تزاوج بين بنية السرد وبنية المشهد الشعري.
فالحركة الأولى من القصيدة تعتمد على بناء سردي يقترب أحيانا من بناء " البالاد " الشعرية.

" نتجول بين السواقي التي
طفحت

وتفتش في العشب تخشى
تدوس

على رأس أفعى

توظيف الأفعال المضارعة يشير الى النقل الفوري للمشهد الشعري، فكاميرا الشاعر تلتقط المرئيات بداية عبر عدسة عريضة (باناروميا) لكن الشاعر يقرب تدريجيا منظور البصري ليقترّب من شخصيته المركزية على المستوى الخارجي أولا وليستنبطن لاوعيتها ويقرأ أفكارها وتأملاتها:

" هي تنظر للريح تمضي

وتمضي وراء الرياح

السنون

بصل نائم تتمدد اوراقه الخضر

ذبلاته

تتأمله وتقلبه بين حين وحين "

وتتشكل الحركة الثانية من مجموعة جمل استفهامية تستقرى لاوعيتها وبدا تنتقل صيغة السرد الى حوار داخلي (مونولوج).

" تتساءل نظرتها وتغيب:

هل تظل هنا فوق هذا

الرصيف؟

هل تضيع بقيتها طعنات خفاقا

وقاتلة

مالذي تنتظر؟ "

وتعود الحركة الثالثة الى البناء السردى البالادي وهي حركة افقية وعمودية معا: فهي ترصد حركة المرئيات البصرية على المستوى الأفقي: كوم البصل، البيوت، الحافلات، الدروب كما ترصد هذه الحركة عموديا: " غيوم الشتاء " اضافة الى ذلك فهي تغور داخل اعماقها لترصد تأملاتها وحركة أفكارها. " وافكارها ".

وتعود الحركة الرابعة لتغلق البنية الشعرية بصورة دائرية الى حركة شبيهة

بالحركة الأولى حيث السكون والرتابة والجوع والبرد و " ريح كانون الباردة "

حيث تصل الحركة الى نهايتها باندماج بين حركة المرئيات الخارجية للصورة

اليومية وبين فعل الانكسار والمعاناة والتعب لتترك القارئ امام صدمة الحقيقة

القاسية مستكملا بقية المشهد من فعل القراءة والتأمل

" السحاب اكتمل

وهي جاثمة والحياة تدور

وجهها شاحب

شاحب

كان يسقط من تعب فوق كوم

البصل "

اما الشاعر الثاني وهو الاستاذ محمد جميل شلش فهو الآخر ترعرع في افياء

القصيدة الخمسينية وجمالياتها مستلهما بشكل خاص تجربتي السياب

والبياتي، وان راح فيما بعد يلاحق تجربة البياتي بحيث تحولت بعض تجاربه

الشعرية الى قصائد ظل لتجربة البياتي. ونجد هذا متجليا بشكل خاص في

ديوان الاخير " الوى والتجليات " الصادر عام 2001 ببغداد والذي ينطوي على

احتفاء خاص بقصيدة القناع وفق المنهج الذي انتحاه وشرعه البياتي نفسه.

وتأتي قصيدة " مراتي انكيدو " التي نشرتها " الاقلام " دليلاً حاسماً على هذا

الانتماء ، فهي ايضا قصيدة قناع مطولة تتكون ، في الاصل من سبعين مقطعاً لم

ينشر منها سوى احد عشر مقطعاً.

في " مراتي انكيدو " يرتدي الشاعر او ذاته الثانية قناع جلجامش ويتشكل

الخطاب الشعري في شكل خطاب موجه من جلجامش الى صديقه انكيدو الذي

اختطفه الموت فجأة عبر توظيف ضمير المخاطب (بالفتح) غالباً والقصيدة تقيم

تناصاً متوازياً مع ملحمة جلجامش على مستوى بناء الحدث، لكنها تخرج عن

هذا الاطار لتتحول الى مرثاة لانكيدو والى مرثاة ذاتية لجلجامش وللعصر

واهله. والشاعر في كل هذا لا يظن بعيداً عن هذه المواجهة بل يطل علينا في

مزاجاً بين الذاتي والموضوعي وبين التاريخي والواقعي. وبهذا تتحول

القصيدة ايضا الى مرثاة ذاتية يرتدي فيها الشاعر نفسه وعصره.

ومن الملاحظ ان المقطع الاول من القصيدة يختلف عن بقية المقاطع التي توظف

ضمير المخاطب (بالفتح) . فهو الوحيد الذي يوظف ضمير الغائب، ويتخذ مبنى سرديا وحكايا شبيها بمطالع ملحمة جلجامش ذاتها حتى يمكن ان نعد هذا المقطع اعادة صياغة وقراءة للمقطع الاستهلالي للمحلمة:
" هو الذي رأى ... وابصر

الاسوار

هو الذي بنى لاوروك الذرى

اسواز

هو القوي الفاتك الجبار".

ولذا لايمكن ان نعد هذا المقطع جزءا من بنية قصيدة القناع ، بل هو مقدمة مرورية اذا جاز التعبير من زاوية نظر الراوي العليم او هو بمثابة المقدمة التي يقدم بها " الكورس" العرض المسرحي في المسرح الاغريقي القديم، او تلك التي يوظفها احبانا مسرح بريشت الملحمي . وبهذا يمثل المقطع الثاني البداية الحقيقية لارتداء قناع جلجامش حيث يوجه الخطاب اشعري رسالته الى انكيديو مباشرة. ويمكن ان نلاحظ هنا ان المرتاة تتحول من رثاء للاخر (انكيديو) الى رثاء للذات (جلجامش ومن خلاله الشاعر او ذاته الثانية) . وتحفل مقاطع القصيدة السراقية بالمناوبة من الية القناع الموضوعي وشفافية "انا" الشاعر المعاصر الغنائية الذاتية... ففي المقطع الثالث نقراً:

" من يعد مارحلت يا انكيديو

رحلت من بعدك عن اوروك

العراق

طوفت ماطوفت

عبر بحار الموت

رأيت مارأيت

من هم ومن تشهيد"

هنا الحاضر والماضي يتحاوران ويتداخلان في لحظة شعرية واحدة القناع والشاعر المعاصر، اوروك والعراق، وهو منحى شبيه الى حد كبير بقصيدة القناع عند عبدالوهاب البياتي.

بل ان الشاعر يعبر زمن الملحمة في رحلة عبر العصور ليتحرك افقيا داخل ارجاء الوطن العربي ومدنه المختلفة:

" لانني لم اك طيفاً عابراً

بين براري الشام والعراق

ولم اكن اسطورة بكماء

يلوكها في مهرجانات الاسى

لسان بغاءٍ

بل كنت رمزا لمسيح الحب

والسلام

اعيش في كل عصور القهر

والظلام

اظهر بين القدس والخليل

والنيل والاردن والفرات"

ومثلما كسرت قصيدة القناع في مقطعها الاستهلالي الاول نسق الضمائر وارتدت نحو ضمير الغائب بدلا من ضمير المخاطب (بالفتح) فان المقطع الختامي (الحادي عشر) يكسر هو الاخر هذا النسق ليتحول الى بنية حوارية يشارك فيها انكيديو ايضا.

" انكيديو قال :

ياكلكامش ... ويافتى الاهوال

مبارك في الناس

من يسقط من اجل الحمى..

في ساحة القتال "

اما الشاعر الثالث هو الاستاذ تركي الحميري فهو ايضا شاعر خسميني الهوى - اذا جاز التعبير - بدأ تجربته الشعرية بانتماء عميق للحس الانساني والشعبي الذي اطلقته القصيدة الخمسينية وبشكل خاص في منحها الواقعي المنزوم بقضايا الانسان والعصر. الا ان مانلاحظه على تجربة الشاعر تركي الحميري انغلاقها - لفترة طويلة - على جماليات القصيدة الخمسينية ولم تحاول - الا بشكل محدد ربما العبور الى فضاءات جديدة اتاحتها لاحقا تجارب الاجيال الشعرية التالية منذ الستينات وحتى نهاية القرن العشرين. ان أي تجربة شعرية لا بد لها من ان تتحرك افقيا وعموديا وتغادر مواقعها الاولى بجرأة اكبر والا فانها ستظل "تراوح" عند حدودها الاولى وبالتالي جمودها وعجزها عن التطور والتأثير.

القصيدة كائن حي متطور وهي تغتني دائما بخبرات العصر والثقافة ولا بد للشاعر وان يتفاعل مع منطق التطور هذا ويسعى دائما للابتكار والتجديد والى

عدم تكرار التجربة الشعرية او اعادة استنساخها مرات ومرات.
وربما ادرك الشاعر العراقي الشاب هذه الجدلية الخفية فراح يحرض دائما على تحقيق التفرد والتجاوز . فقد كان هم الشاعر الستيني تحقيق خصوصية ابداعية ورؤيوية تجعله متميزا عن الشاعر الخمسيني، وعندما جاء الشاعر السبعيني شعر باحترام كبير للمنجز الشعري الستيني وللموروث الشعري الخمسيني الا انه اصر وبطريقته الخاصة، على تحقيق تفرد من نوع مغاير، وكذلك كان هاجس شعراء الثمانينات وبعد ذلك شعراء التسعينات. وهنا يتحول احساس الشاعر العراقي بالانتماء الى جيل شعري محدد او الى حقبة معينة (الخمسينات ، الستينات، السبعينات، الثمانينات، التسعينات) قوة دفع نحو مزيد من الخصوصية والتفرد بعيدا عن الاجترار والتكرار والمراوحة عند المواقع الاولى للتجربة الشعرية المعينة، مهما كانت خصوصيتها وعمقها.
ولكي لايفسر قولني هذا ضد الشاعر تركي الحميري، فإننا اعترف بان القصيدة (او ربما القصائد) التي نشرها في "الاقلام" تمثل نضجا اكبر لم اعده سابقا في تجربة الشاعر السابقة (وربما يعود سبب ذلك الى انقطاعي عن متابعة تجربته الشعرية خلال مايقرب من عقد واحد) .

قصيدة مطارحات في زمن مهادن " تتكون من ثمانية مقاطع مرقمة، لكنني اعتقد انها تفتقد الى وحدة فنية ورؤيوية ولايمكن ان تكون لونا من الوان القصيدة المقطعية او العنقودية بل هي مجموعة قصائد متفرقة يجمعها ربما هاجس شعري ورؤيوي موحد ، لكنها لا تتشكل بنيويا ضمن نسيج القصيدة الواحدة، ولذا اقترح على الشاعر تجزئتها الى قصائد معنونة مستقلة عن بعضها البعض.

وسوف القي نظرة سريعة على المقطع السادس الذي يوظف فيه الشاعر ضمير المتكلم ، وهو يصلح ان يكون فناعا لشخصية تاريخية او فناعا للذات الثانية للشاعر:

" صيرني الجذب صبيرة
عطشى

على سواحل الليل "

ثمة رثاء للعمر وشكوى من الجذب والعطش . فها هو الفارس يتقدم بحصانه - مثل دون كيشوت - عابرا ارض خبيبات الظلمات ، وهو يحلم بالوصول الى مدينته الاضلة : دلمون :

" يا حبيبتِي هذه (دلمون)
لنا جميعا "

لكن الاحباط والهزيمة تلاحقانه فيرهن جراحه في اسواق النحاسين:
" ففي العام المنصرم القادم
رهنت جراح السنين المهمومة
في اسواقالعالم "

نحس ، ونحن نقرأ هذه القصيدة باللوعة للشاعر وحسرتة على الزمن المتآكل والمتسرب من بين فتحات اصابع اليدين. ويبدو لي الشاعر هنا يتجاوز نفسه وكتاباته السابقة ويعاند على ان يظل واقفا.
اما تجربتي الشاعر سنا عبد الله وفاضل عزيز فرمان فتنميان الى تجارب شعراء ما بعد السبعينات لكنهما لاتفيدان من منجزات شعراء الستينات او التسعينات، وان كانتا تعلنان القطيعة مع تجربة الشعر الخمسيني.
قصيدة الشاعر سنا عبد الله اكثر تواضعا ومحدودية او هي القصيدة الوحيدة القصيرة من بين قصائد العدد الخمس. والقصيدة وان كانت تحاول ان تفتح على افق حدائثي الا انها لم تستطع ان ترتقي الى مستوى الحدث الذي تحاوره: الرحيل الفاجع للشاعر محمود البريكان:

" حين دمدت الريح

فوق براعمه

وشذا الامنيات

قال ، لابس

سوف احاورها

والم دم الكلمات "

وبعد هذه الحركة الافتتاحية نجد حركة ثنائية تتشظى الى ثلاث حركات فرعية تعتمد بنية التوازي الجملي وتبدأ بجناس استهلاكي بتوظيف الفعل " كان " والفعل " يعلم " .

" ان يعلم

ان سواه

دثر الثلج في صوته "

لكن هذا السياق المبني على التوازي يقطع باستدراك محبط وبدا بكلمة " غير " .

" غير ان الذي قد تبقى

من الفوت غير متسع للحياة "

وبذا يمكن القول ان القصيدة تتكون من جملة شعرية واحدة تنطوي على استعارات وتفريعات اسلوبية من ثلاث حركات داخلية " حين " + كان يعلم + غير ان "

والقصيدة كان يمكن لها ان تغتني بصورة اعمق واوسع لانها حبلى بامكانات غير مستثمرة.

اما القصيدة الاخيرة للشاعر فاضل عزيز الموسومة بـ " الدفاع الاخير " فقد افادت الى حد كبير من المنجز الشعري لاغلب الاجيال الشعرية منذ الخمسينات وحتى مطلع التسعينات. والقصيدة ، على الرغم من طولها الا انها تعتمد على جعل شعرية وحركات محدودة. فالحركة الاولى تعتمد على بنية التكرار والتوازي وكأنها مبتدأ بحاجة الى خبر او مسند اليه بحاجة الى مسند، وتوظف ضمير المتكلم " انا " وتتشكل من سلسلة " من المتضادات او الطباقات المتصادمة والاستهالات الجناسية:

" انا العبث في مدينة النظام

الصارم

وانا الزهرة البرية"

وتتكرر هذه البنية اكثر من خمس عشرة مرة ، وتوصل القصيدة الى الحركة الثانية وكأنها تحتل الخبر او المسند للجملة الاولى .

" احلم ..

بمدينة بلا غرباء

وهذه البنية تعتمد ايضا على التكرار مرتين . اما الحركة الثالثة فتمثل فعلا استنكاريا تأمليا، وكان الشاعر يسترد انفاسه اللاهثة التي قدم خلالها تأملاته في معنى الموت والحياة والحياة:

" اخطات امي ...

حين ارتكبت حماقة ولادتي"

وتعود الحركة الثانية لتطل استئنافية داخل الحركة الثانية:

" احلم ..

بقيثارة كونية ... "

وتتحول الحركة الرابعة الى تساؤلات معذبة وتمجية في آن واحد:

كم ضيق انت ... ايها الحلم

وكم واسع انت ... ايها الحلم

وكم حالم انت .. يا .. انا "

وتنتهي القصيدة بحركة خامسة واخيرة يجمع فيها بين الحلم والاستنكار

وجوهر الانا المتشظي :

" احتاج الليلة

ان اجمع كل من عرفت

من الطائرين باجنحة الحلم"

وبمكابرة فاسية يحاول الشاعر ان ينهض من خلال الحلم عبوار نحو قسوة

الواقع الدامي وهو يلمح البروق التي توشك ان تستيقظ :

" ومن كوة حفرتها باظافري

في كهفي البعيد

ارى البروق التي توشك ان

تستيقظ "

"ختاماً تحية محبة الى اصدقاء الشعراء والى مجلة "الاقلام

من بنية الامحاء الى بنية الرثاء تمهيد اول :

بانصرام يوم السبت 28/7م1995 يكون قد مر عام واحد على رحيل الشاعر سعيد المحروق (1946-1994) الذي مثل رحيله خسارة جسيمة للادب اليبني والعربي معا. وقد ترك لنا الشاعر عند رحيله ديوانين مطبوعين هما " سقوط آل التعريف" عام 1979 و " اشعار كاتمة للصوت" عام 1987 اضافة الى مجموعة شعرية محفوظة لم تنشر بعد منها ديوان " قلق الصخر" وديوان " خروج اهل الفريق واسرار الطوفان" كما نشر اشاعر كتاب " اصوات منتصف الليل " وهو محاولة سرديّة موفقة لاعادة صياغة بعض الحكايات والاساطير الشعبية التي اختزنتها الذاكرة الشعبية عبر الالف السنين. واطافة الى ذلك فقد ترك لنا الراحل كتابات نثرية عديدة منها مجموعة قصص قصيرة ومقالات ودراسات وموضوعات صحيفة متنوعة، وهي تنتظر اليد الرؤوم التي تمتد اليها بالتنقيح والمراجعة لاعادها للنشر لكي تكتمل صورة هذا المبدع الشامل الذي خسرناه. وكان من حسن حظي ان اتعرف بعد وصولي الى الجماهيرية قبيل حوالي السبعة اشهر على الصديق نجيب ابو كريعات، الذي كانت تربطه علاقة وطيدة بالشاعر الراحل، والذي تفضل مشكورا بتلبية رغبتني في الاطلاع على ماتركه الاديبي الراحل من اعمال منشورة، ووجدت لدى الصديق نجيب ابو كريعات حبا خاصا لابدي سعيد المحروق ووفاء لذكراه اثارته اعجابي واحترامي معا. ولان عالم سعيد المحروق عالم واسع ومتشاكب فسوف اتوقف اليوم امام حصاد تجربته الشعرية املا ان تتاح لي الفرصة مستقبلا للعودة لفحص الجوانب الابداعية الخصبة من تجربته الادبية المتنوعة .

يمكن القول ان الشاعر سعيد المحروق، هو شاعر ستيني بكل ماتحملة الكلمة من معنى ، لا لان تجربته الشعرية قد بدأت في نهاية الستينات بل لان رؤيته الشعرية ونسيجه اللغوي وتقنياته وبلاغته تنتمي بشكل عام الى التجربة الستينية ، بوصفها ملهما فنيا ورؤية شعرية حداثة اعقبت الرؤيا الشعرية الخمسينية التي ارست اساسها التجربة الشعرية للشعراء الرواد في الخمسينات.

تعكس تجربة سعيد المحروق الشعرية موقف الشاعر الستيني وردود افعاله ازاء الواقع العربي بشكل عام ، هذا الشاعر الذي فجعته الاحباطات والانتكاسات والخسارات التي واجهها الفرد العربي في الستينات والتي بلغت ذروتها في هزيمة الخامس من حزيران عام 1967 واذا فقد راح صوت الشاعر الستيني يعلو بالاحتجاج والتمرد والرفض في محاولة للوقوف بوجه الماساة رافضا عملية التهميش والاستسلام لكنه من الجانب الاخر انطلق من موقف فردي ذاتوي غالب في مواجهة هموم الواقع الخارجي، ولذا فقد امتزجت في رؤياه عناصر الثورة والتمرد والانتماء معا، ظل الشاعر الستيني ينزف، وهو يلحق جراحه بمرارة موزعا غضبه على الانظمة والقيم والمثل والاساليب الشعرية المختلفة ، لذا بدأ متمردا وعنيفا وجارحا الى حد كبير ولم يكن الشاعر سعيد المحروق استثناء في هذا الموقف : لقد احس الشاعر بالاشياء تتآكل وتنهار وتزول تدريجيا فالزمن ذاته عرضة لاندثار وحتى الانسان والمسميات عرضة لعملية محو خارجي وداخلي معا، حتى يمكن القول بان تجربة سعيد المحروق الشعرية تنطوي تحت اطار مانسميه ببنية المحو او الامحاء وحتى عملية سقوط " ال " التعريف في ديوانه الاول تمثل مظهرا من مظاهر الانحلال والامحاء، والشاعر يعلن لنا منذ " مفتتح " ديوان الاول " سقوط ال التعريف " عن هذه السيرورة:

" شطبت من نسختي المعتمدة
نصف الذي كتبت في المسودة

شطب من مسوداتي الاصلية
نصف الذي كتبت في نسختي الرملية"
وعملية المحو في هذا المقطع الاستهلال هي عملية ذاتية ، قصدية يمارسها
الشاعر او ذاته الثانية ، لكن عملية المحو هذه تتعرض الى عملية محو خارجية
وهي عملية قسرية وقمعية معا كما نرى ذلك في الحركة الثانية في القصيدة
الافتتاحية ذاتها:

من قبل ان انقل ماخططت في هذه البطاح
تسبفني الرياح
تمضي بما كتبت !...!

وتتخذ عملية الامحاء في قصيدة " المدائنة" بعداً لسانياً وفيزيولوجياً وسيروية
نحو الصمت يفقد فيها الشاعر تدريجياً اسانه ، ومن ثم يفقد المقدرة على الرؤية
والشم:
" لكنني ...

اشعر منذ هزيع البارحة الثالث
بالعى ، فلا اقوى نطاقاً
معذرة عن هدي الاصوات
أمس ، وجدت لسانني مقطوعاً ، واما لسانني
الثاني

فثقيل ، اثقل من اذني
معذرة لا اقوى الانصات"
وفي قصيدة " سقوط ال التعريف " تتواصل عملية المحو في شكل محو لسانني
ولفظي للاسم حيث تتساقط حروف العلة وال التعريف وبقية الحروف تدريجياً
كتابة - غير مباشرة - عن عملية محو الهوية الانسانية والثقافية للشاعر الذي
يعاني الاستلاب والقهر والاحباط :
" ضمرت في اسمى حروف العلة
فقدت المعلول

وفقدت العلة والاسباب"
ويستكمل الشاعر عملية المحو باكتمال دائرة النفي والنهي " لسانياً ونحوياً
وبلاغياً" وبالتالي الوصول الى حالة التشيؤ:

ضاعت مني اداة التعريف
سقطت او هربت مني "أل " التعريف
او انقلبت لاء ... لآئبن
لاء النفي ، ولاء النهي
لكني لم انعم حتى بالنفي
تشيأت ، وقعت ، اسير الاقلمين:

اقليم النفي ، اقليم النهي. "
ويقترن فعل الامحاء والنفي بعملية العقم والخراب والاستسلام، كما هو الحال
في مقصيدة مدينتي التي يتسيد منها العقم كل شيء:
" عقيمة ... عقيمة مدينتي
أنت ، وها انا عقيم!"

ويقترن نسق الامحاء بتشوه الاشياء والقيم كما في قصيدة " ابحار وفي غياب
الحضم والمطر كما في قصيدة " نشيج الميازيب " حيث يعقم حتى العقم نفسه:
" حينما الارض ابتلاها العقم ان غاب المطر
عقيمت حتى النساء!"

وتتعرض في كل الافعال البشرية في قصيدة ونكيشوتية" الى نتيجة عبثية
لامجدية، فهي معرضة في غفلة ، الى الشطب والمحو ايضاً:
" لكنه غفلة من لهوهم وطيشهم يشطب عما كتبوا"

وفي قصيدة " استلاب" يصبح الناس هو المظهر السيكلوجي لنسق الامحاء
بعد رحلة الضياع والفضل الخيبة التي تنتهي بـ " صرخة الوجود والعدم " في
احالة فلسفية لظاهرة الامحاء والاستلاب والزوال، وهو مايفتح الطريق امام موت
الاشياء والمشاعر والقيم في قصيدة " ايقاعات سنديادية" وتتضخم عملية
الامحاء في قصيدة " الغرباء وعين الشمس" لتتحول الى اداة ومكواة للمحو
بفعل خارجي قاهر:

" رغما عن انف التاريخ
صنعوا ممحاة ، صنعوا مكواة"
تحفى
تنفى

تطفئ قمراً .. او مريخاً
تطفئ تاريخاً ."
وتتشظى ظاهرة الامحاء وتتفتت الى وحدات تكوينية تتغلغل داخل نسيج المتن
الشعري لديوان الشاعر الاول، عبر تجليات لسانية وبلاغية وسيكلوجية

وفلسفية متنوعة ، حيث يصبح سقوط " ال " التعريف هو الحد الفاصل رؤيتين:
بين الفعل واللا فعل ، بين الثبات والنفي بين الوجود والعدم ، ولذا تأتي قصيدة
الختام الموسومة " ما قبل سقوط ال التعريف " تذكيراً بحالة التفاؤل التي
تعرضت للتآكل والتقوض والامحاء بفعل احباطات الواقع العربي من جهة
واحباطات الشاعر الذاتية من جهة أخرى.

وإذا كان ديوان الشاعر الاول " سقوط " ال " التعريف " يميظ اللثام عن بنية
الامحاء التي تتعرض لها الاشياء والقيم والمسميات وتاكلها وبالتالي سيرورتها
نحو عدم مطلق ، وصمت مطبق فان ديوان الشاعر الثاني " اشعار كاتمة
للصوت " يعمق هذه البنية حيث تتحول عملية الامحاء فيه الى عملية تدمير
فيزيولوجي، فيزداد احساس الشاعر بالرعب والفجعة ويتحول هذا الاحساس
الى عملية رثاء فيقف ليرثى هذا الركام المتراكم من الانقاص والخرائب والخسارات
، وهو رثاء مغموس بهجاء مر وسخرية مبطنة.

من الاكتشافا التدريجي لظاهرة الامحاء والتآكل والزوال في الديوان الاول، الى
ظاهرة الرثاء والهجاء والرفض في الديوان الثاني تلك هي سيرورة الرؤيا
الشعرية عند سعيد المحروق، وهي رؤيا تلتقي مع عدد غير قليل من شعراء
الستينيات والسبعينات العرب امثال امل دنقل وفاضل العزاوي وممدوح عدوان
ومحمد الماغوط وهو منحني متجدر في شعر الحداثة الشعرية العربية في
الخمسينات في تجارب عبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور ونزار قباني
واحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم.

ويضعنا عنوان الديوان الثاني " اشعار كاتمة للصوت " الذي يقيم تناصاً مع
عنوان رواية مؤنس الرزاز " اعترافات كاتم صوت " داخل ثنائية ضدية تتعلق
بعملية الامحاء ذاتها تلك هي ثنائية الصوت/الصمت فالاشعار هنا هي تعبير
صوتي قبل كل شيء لكنها من الجانب الاخر تنهض بمهمة امحاء او كتم
للصوت بوصفها " كاتمة للصوت " مظهرا للسلب والقمع والنفي وعملية "
الكتم " التي هي المظهر القمعي الخارجي لعملية الامحاء هي سيرورة من
سيرورات الصمت والعدم والتآكل التي هيمنت على مناخ الشاعر السابق "
سقوط ال التعريف " .

ويقيم المتن الشعري للشاعر حوارات وتناسات مع تجارب شعرية عربية وعالمية
لتعميق هذه البنية وتجسيد تجلياتها المختلفة على مستوى تضاريس الواقع
الخارجي وتضاريس الذات الداخلية ، فمظاهر العقم وغياب المطر تفتقرن في
قصيدة " الليلة البارحة " بفكرة الارض اليباب عند الشاعر " ت . س . اليوت " في
قصيدته " الارض اليباب " :

" فمذ نكر المطر الارض، قد
عقيم القمح ... وانقرضت
في السماء ، عذارى السحاب
واصبحت الارض
ارضا ييباب "

كما واتخذ الاءت النفي مظهرا اخر للاحساس بالنفي والفنا ، والامحاء والغياب
وهو ماسبق وان تجلى في ديوان الشاعر الاول ايضاً:
" اصبحت كل هذي الورود بلا رناحة
وكل رياح، وكل نسيم، وكل فنون
بلا " اكسجين " !

وحتى الغناء بدون حنين!"
وتتعرض ، في قصيدة " الانساب والزمان " ، الاشياء القيم والحقائق الى عملية
قلب وتشويه ومسح حتى حركة الزمن تصبح عكسية او جامدة ، فالخريف يعقبه
الخريف، والليل فجره الظلام ، وكل شئ ايل الى الانحلال والامحاء:
" لست اود ان اظيل ، فالنجوم
قد اختفت

والغى التكوين
فانحلت الفصول
في الفصول "

وتتخذ هذه العملية في ضربة خاطفة مظهراً لسانياً وسيميائياً " اشارياً " عند
ما ينحل اللفظ في السكون او في الاشارة:
" معذرة ، معذرة اطلت في العبارة
فاللفظ قد ينحل في السكون او ...
ينحل في الاشارة . "

في قصيدة طاقية الاخفاء " التي تذكرنا مناخاتها بشعر صلاح عبدالصبور وجه
اخر من وجوه الامحاء والغياب يجسد بلهجة ساخرة وهجائية هزيمة الانسان
وخوائه وموته:
" () انا هذا المساء
قد اعتمرت لي طاقية الاخفاء

لأنني

أردت أن أرى ... ولا أرى

ولم أصدق أنني اختفيت...

وتعود الأصداء العبيثية والعدمية تطل ، بوصفها تنويعاً من تنويعات بنية
الأمحاء في قصيدة " السامر الوحيد " حيث ينفض السامرون ويصير كل شيء
الى الخراب الاليلولي العقيم:

" كأنما الخراب "

" كأنما البياب "

كأنما بلادنا قد أصبحت يباباً منذ حين "

وتأتي ضربة الختام لتكمل دائرة الأمحاء في القصيدة الاخيرة من الديوان
الموسومة " المتن والحاشية " عندما يتعرض جسد الشاعر ذاته وواصله الى
عملية تمزيق وبيع " بالقطاع " حيث يسير كل شيء نحو العماء والصمم والبكم
وبالتالي نحو الفناء والغياب والامحاء ويواصل الشاعر سعيد المحروق في
قصائده اللاحقة التي نشرها بعد ديوانه الثاني والتي نشر بعضها منها
في الصحف والمجلات لتعميق رؤيته الشعرية هذه الا أننا لاحظنا ان معظم هذه
القصائد وخاصة تلك التي تمثل جزءاً من ديوانه المخطوط " خروج اهل الكهف
واسرار الطوفان " موشومة باحساس مدمر بالموت والالم والمعاناة والنهاية ويبدو
ان مرض الشاعر ومحنته منذ تعرضه لحادث دهس مأساوي اقعه مشلولاً في
فراشه منذ عام 1979 .

حتى رحيله عام 1994 قد كان وراء هذه الرؤيا المأساوية التي تذكرنا برواية شياكر
السياب في مرحلته الايوبية في فترة مرضه الا ان هذه المرحلة لم تشكل تغيراً
جذرياً في اتجاه الرؤيا الشعرية عند الشاعر بل عمقتها فلسفياً فالشاعر يعمق
هذه الرؤيا عبر تجربة معاناة شخصية يومية كما تتخذ بنية الأمحاء بعداً
فيزيولوجياً واضحاً وهذه المرحلة غير منقطعة بشكل عام عن مرحلة الشاعر
السابقة اذ نجد احالات وتناصات شعرية ولسانية ورؤيوية الى قصائد الشاعر
السابقة كما هو الحال في قصيدة اقوال فبراير 79 وما بعده التي تحيل الى
قصيدة الانسان والزمان في ديوان قصائد كاتمة للصوت كما هو الحال في
قصيدة كتاب عزرائيل التي تستأنف سابقة هي بقاية اوكسجين نشرت في ديوان
الشاعر الثاني وبعده..

تري ماهو المثال الجمالي للشاعر سعيد المحروق ؟

في المقالة التي كتبها الشاعر عن الكاتب الكبير خليفة التليسي تحت عنوان
خليفة التليسي واللحظة الشعرية في مختاراته في الشعر العربي تساء لسعيد
المحروق عن ماهية المثال الجمالي - مزيجاً مفهوم اللحظة الشعرية لدى
التليسي وبدوورها نود ان نتساءل ايضاً عن ماهية المثال الجمالي الاعلى لدى
شاعر سعيد المحروق وهو تساؤل يفتح الباب امام اشتغال نقدي جديد لسنا
بصده في هذه اللحظة الراهنة بل يمكن القول ان المثال الشعري لسعيد المحروق
قد ظل اسير المثال الشعري الخمسيني والستيني المتمثل في تجارب صلاح
عبدالصبور وامل ونقل وعبدالوهاب البياتي وممدوح عدوان وبعض تجارب
شعراء المقاومة الفلسطينية دون ان يحاول اقامة حوار مع المثال الجمالي
للقصيدة الرؤوية التي يعد الشاعر ادونيس افضل ممثل لها وفي ظني ان أي
شاعر حدائثي يرتكب خطيئة كبيرة مالم يحاور المشروع الرؤوي للقصيدة
الادونيسية ليس بمعنى التمثيل او الاحتواء بل بمعنى الحوار والامتصاص
والتجاوز معا ان أي تجربة شعرية عربية حديثة لا بد لها ، كما ارى ، ان تفيد من
بعض الاضافات التي قدمتها القصيدة الرؤوية - ومنها القصيدة الادونيسية ،
سواء على مستوى الرؤيا ، او على مستوى تحقيق التفجير اللغوي والبنية
الداخلية والنسيج النصي بشكل عام لقد كانت القصيدة الرؤوية مرحلة مهمة
من مراحل تطور قصيدة الحدائث الشعرية العربية ولا بد لكل تجربة شعرية
صغيرة كانت او كبيرة ان تستوعبها وتتجاوزها معا وصولاً الى صياغة بلاغة
شعرية حديثة متجددة على الدوام هل يعني هذا ان تجربة سعيد المحروق تجربة
ناقصة او قاصرة بسبب عدم محاورتها للنموذج الرؤوي للقصيدة الحدائثية
ليس هذا هو المقصود وانما اعني ان تجربة سعيد المحروق الشعرية كان يمكن
لها ان تتفجر بعنف اكبر وشعرية اكبر لو انها افادت من هذا الرافد الشعري المهم
في حركة الحدائث الشعرية العربية ... تظل تجربة سعيد المحروق واحدة من
التجارب الشعرية العربية الصادقة المتميزة التي تستحق التوقف والدراسة
والفحص.

إعادة استنطاق الموروث الشعري

الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي (ملخص البحث)

حاولت في بحثي هذا ان افحص احد مظاهر عناية المستشرقين الحديثة بالشعر الجاهلي في السبعينات والذي تمثل في محاولة تطبيق مبادئ نظرية الادب الشفوي على الشعر الجاهلي. ولقد وجدت ان من المناسب ان اعرض بشئ من التفاصيل لاصول النظرية الشفوية ومبادئها ، ثم انتقلت الى فحص التطبيقات الاستشراقية التي بدأت بالظهور في وقت متأخر نسبيا وبعد ان استقرت النظرية الشفوية في الدراسات الادبية الحديثة. فتوقفت امام محاولة المستشرق جيمز مونرو الذي نشر عام 1972 دراسته الموسومة " النظم الشفوي في الشعر الجاهلي" والتي نشرت في مجلة متخصصة عن الادب العربي تصدر باللغة الانكليزية في ليدن بهولنده وصدرت ترجمة حديثة لها مؤخرا. وقد بذلت جهدا خاصا للكشف عن الخطوات المنهجية والاجرائية التي اتبعها الباحث كما بينت

في حينها اهم اعتراضاتي وتحفظاتي على النتائج التي توصل اليها. ثم انتقلت لفحص تجربة نقدية اخرى للمستشرق مايكل زويتلر صدرت مستقلة في كتاب عام 1978 تحت عنوان " التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي " ، وكانت هذه الدراسة قد انجزت في الاصل عام 1972 بوصفها رسالة دكتوراه أي في العام نفسه الذي صدرت فيه دراسة جيمز موزو. وقد لاحظنا ان زويتلر قد توصل الى بعض النتائج المقارنة، وان كان قد خالف موزو في بعض النتائج والخلاصات. ثم اشرت بعد ذلك الى بعض ردود الافعال على هذه التطبيقات في الاوساط الاستشراقية وركزت بشكل خاص على اعتراضات المستشركة ماري كاترين باتيسن والتي سبق لها وان طرحتها في كتابها الصادر في اللغة الانكليزية عام 1970 تحت عنوان " الاطراد البنيوي في الشعر - دراسة لغوية في خمس قصائد جاهلية " أي قبيل صدور اية تطبيقات استشراقية في هذا الميدان. ولقد حاولت هذه النقادة تفنيد امكانية تطبيق هذه النظرية على الشعر الجاهلي على اسس الدليل الخارجي والداخلي معا. وتفحصت بعد ذلك بعض الآراء التي استطعت الاطلاع عليها حول تطبيق النظرية الشفوية منها ملاحظات المستشركة هيلاي كلباترك على كتاب مايكر زويتلر انف الذكر، ورأي م. ف مكدونالد حول الشعر الشفوي الجاهلي وعلاقته بالمجتمعات الاخرى في مرحلة ما قبل التعليم. ثم حاولت بعد ذلك ان ادرج اهم تحفظاتي حول تطبيق هذه النظرية على الشعر الجاهلي في عشر نقاط اساسية مدونة في خاتمة البحث، وفي الختام بينت بعض فضائل النظرية الشفوية وامكانية تطبيقها على بعض ضروب التعبير والادب الشعبي واشرت الى ان النظرية بحد ذاتها ليست خاطئة ، وانما اعترضت على طريقة تطبيقها على تجربة غير ملحمية وغير شعبية هي تجربة الشعر الجاهلي.

الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي

حظي الشعر الجاهلي بعناية خاصة من قبل المستشرقين لم يحظ بها شعر غيره. فقد كان هذا الشعر، على الدوام، موضع دراسة وفصح واستنطاق واعادة تقويم من قبل المستشرقين وربما يعود ذلك الى ان هذا الشعر كان يمثل التحدي الاعظم سواء امام الباحثين الغربيين او الشرقيين المتأثرين بالنقد الاوروبي المعاصر (1) . ولا اريد ان اتوقف الان امام مجهودات المستشرقين السابقة في هذا المجال، لانها اصبحت معروفة للباحثين والنقاد العرب، لكنني اود ان اسلط الضوء على مظهر حديث من مظاهر عناية المستشرقين بالشعر الجاهلي يتمثل في محاولة تطبيق ماسمي بـ " نظرية الادب الشفوي " او نظرية باري - لورد الشفوية على الشعر الجاهلي خلال السبعينات من قبل عدد من المستشرقين المعاصرين امثال جيمز موزو (2) (1972) ومايكل زويتلر (زفتلر) (3) (1978) ومايكل مكدونالد (4) وغيرهم والتي وجدت لها فيما بعد صدى عربيا فيالدراسات وشارات عدد من نقادنا وباحثينا المعاصرين امثال الدكتور كمال ابو ديب في مقدمته لكتابه " الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي " (5) والدكتور عبدالمنعم الزبيدي في كتابه "مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي" (6) والدكتور حسن البنا عز الدين في كتابه (الكلمات والاشياء) (7) ، والدكتور عبدالله ابراهيم في رسالته للدكتوراه عن " السردية العربية" (8).

ونظرية الادب الشفوي (9) لم تقم اصلا حول الشعر الجاهلي. وانما قامت في الاساس حول الاشكاليات الكبيرة التي كانت تواجه دارسي الادب الكلاسيكي اليوناني وبشكل خاص حول ملحمتي هوميروس (او هومر) " الالياذة " و " الاوديسة" حيث برزت تساؤلات معقدة اصطلح عليها بـ " المشكلة الهومرية" تتعلق بكيفية نظم الملحمتين وصحة نسبتها الى هوميروس وفيما اذا كانتا تنتميان الى التقاليد الشفوية او الى التقاليد الكتابية في النظم . وقد قدم الباحث الامريكي ملمان باري (1902-1935) الخطوط العريضة للنظرية الشفوية والتي طورها فيما بعد عدد من زملائه وتلامذته كان ابرزهم صديقه البرت لورد الذي طبقها ميدانيا " على الشعر الملحمي اليوغسلافي " الذي يتناقله عدد من المغنين الصربيين والكرواتييين في الفترة بين الثلاثينات وحتى مطلع الخمسينات من هذا القرن.

ويشير باحث معاصر هو جون مايلز فولبي مختص بقضايا النظرية الشفوية الى ان ملمان باري قد واجه عام 1923 - مشكلة كانت قد واجهت معظم دارسي هوميروس، كانت تبدو للوهلة الاولى بسيطة جدا . فقد كانت المشكلة الهومرية تواجه السؤال التالي: من هو هوميروس ؟ وهل هناك شخص اسمه هوميروس؟ وكان آنذاك ثمة اضطراب كبير في ميدان دراسة الملاحم اليونانية القديمة، وبشكل خاص ملحمتي هوميروس. فقد كان هناك اكثر من هوميروس بين

ربوعها. ظهر من يعتقد ان ملحمتي " الياذة و " الاوديسة" قد كتبنا في مناسبة معينة. لكن الشكوك كانت تحوم حول هذه القضية، لان الكتابة لم تكن قد ظهرت او تطورت بعد . واسهم الباحث (ولف) عام 1792 في اضاءة مسألة الجوهر الشفوي للملاحم عندما اشار الى ان المتن الهومري لا بد وان يكون قد حفظ شفويا لمئات السنين قبل ان يدون في مخطوطة. وربما لم تكن الكتابة موجودة اثناء النظم. ونجح باري في رسالته للماجستير التي تقدم بها الى احدى الجامعات الامريكية في تقديم بعض الافكار الاولية لمواجهة هذه المشكلة، منها اعتقاده ان الاساطير لم تكن هي الاعمال الاصلية لمؤلفين معينين ولكنها كانت ابداعا للشعب بكامله مر من جيل الى اخر، وكان يسلم بسرور الى أي فرد يرغب في روايته. ولذا لم يكن الاسلوب الذي يروي فيه اسلوبا ابداعيا فرديا بل تقليدا شعبيا مر عبر القرون. وكان بميسور الشعر الملحمي ان يحتذيه دون تفكير بالانتحال. الا ان باري كان متحفظا فلم يجرد هوميروس من حريته في التعبير او يغمط موهبته. واستكمل باري ملامح نظريته في رسالته المكتوبة بالفرنسية التي تقدم بها الى جامعة السوربون عندما انتقد الدارسين السابقين الذين درسوا الملاحم اليونانية وهم مسلحون بمفاهيم مسبقة تستند الى تجربة الادب الكتابي، على الرغم من انهم قد يعاملون نتاج هوميروس بوصفه ادبا شفويا. واكد ان الخطوة الاولى يجب ان تتمثل في محاولة اعادة بناء الفكرة الهومرية للشعر الملحمي عن طريق بيان ان " الياذة و " الاوديسة" قد نظمتها باسلوب تقليدي وانهما نظمتا شفويا (10).

وكان جوهر نظرية باري الشفوية يتلخص في مفهوم " القوالب الصيغية " Formulas الذي بلوره باري اثناء دراسته للياذة عند اكتشاف مفهوم النعوت او الصفات الصياغية التي كانت تبدو له في البداية مثل التكرارات الشبيهة الى حد ما بالرواسم او الكيشييات، الا انه استدرك على ذلك فوضع تحديدا أدق لمفهوم القالب الصياغي بوصفه يمثل " مجموعة من الكلمات التي توظف بانتظام تحت نفس الشروط الوزنية للتعبير عن فكرة اساسية معينة" (11). والواقع ان البرت لورد اعاد فيما بعد تنقيح هذا التعريف وتطويره عند تعريف مفهوم الشعر الملحمي ذاته بعد ان وجده عرضة للاضطراب واللبس. فهو يرى ان الشعر الملحمي هو " شعر قصصي منظوم بطريقة تحققت عبر عدة اجيال من قبل منشدي (او مغني) الحكايات الذين لا يعرفون الكتابة. ويتكون هذا الشعر من بناء الابيات، وانصاف الابيات الموزونة عن طريق القوالب الصياغية: التعابير الصياغية ، ومن بناء الاغاني باستخدام الثيمات (الموضوعات) " (12). ونجد في هذا التعريف المركز جملة من العناصر الاساسية في النظرية الشفوية . اذ يضيف لورد هنا الى مصطلح القالب الصياغي مصطلحا جديدا هو التعبير الصياغي Formalic Expression والذي يشمل كما يرى لورد نفسه البيت ونصف البيت المبني على انموذج من القوالب الصياغية (13). كما نجد في هذا التعريف اشارة مهمة الى توفر الثيمات او الموضوعات التي يدور حولها السرد الملحمي او الحكائي. فالثيمة هي "الوقائع او الاحداث المتكررة والمقطوعات الوصفية في الاغاني" (14).

ويرى لورد ان للقوالب الصياغية هدفا واحدا هو توفير وسيلة تحكي قصة من طريق الغناء، والشعر ، والحكاية هي ذلك الشيء. وتطورا لفكرة باري فقد اطلب لورد على مجموعات الافكار المستخدمة بانتظام في حكي حكاية ما بشكل اسلوب ذي قالب صياغي لاغنية تقليدية مصطلح الثيمات في الشعر (15). وهو يرى ان المغني او الشاعر يحتفظ بفكرة واضحة عن الثيمات التي يقدمها - مثلا استدعاء الجيش، التشاور ، درع البطل، عند بناء ثيمة واسعة فهناك عناصر النظام والتوازن داخل الثيمات، كما ان المغني يمتلك نهاية الثيمة في ذهنه، فهو يعرف الى اين يذهب، اضافة الى ذلك فهو غالبا مايؤشر عادة نهاية الثيمة بنقطة مهمة او مصعدة (16).

واضافة الى ماتقدم يشترط النظم الشفوي انعدام التضمين العروضي (او مايسمى اليوم بالتدوير) والاعتماد على وحدة البيت وذلك لان المغني/ الشاعر اثناء الاداء عرضة للتوقف او المقاطعة، وان كان لورد يميز بين لونين من الوان التضمين : التضمين المتكرر (او الدوري) وهو الذي يظهر في النص الشعري الكتابي والتضمين غير المتكرر (او غير الدوري) والذي قد يظهر في الشعر الشفوي (17).

ومن هنا نجد ان النظرية الشفوية تشترط توفر مجسات الفحص الثلاثة التالية: توفر القوالب الصياغية، والتي هي كما سنرى فيما بعد اربعة انواع عند دراسة جيمز مونرو.

الثيمات (او الموضوعات).

انعدام التضمين العروضي.

وبعد كل هذه التحديدات ينتقل باري ولورد الى تحديد كيفية نظم الشعر الملحمي الشفوي . فيذهب الى ان الشاعر هنا لايتعامل بحرية مع المفردات ذاتها، بل يتعامل مع خزين اجتماعي وتقليدي هو هذه القوالب الصياغية التي يستدعيها

فوار وفق شروط وزنية معينة، والغريب انهما هنا يقللان الى درجة كبيرة من دور الذاكرة لدى المغني/ الشاعر كما سنرى لاحقا بحيث يصبح النظم الشعري عملية آلية (أوتوماتيكية) سريعة توصف بانها تتم بسرعة البرق عن طريق الارتجال الانبي.

وعني البرت لورد ، وخاصة اثناء دراساته ومسوحاته الميدانية في يوغسلافيا واعداده لكتابه المهم " مغني الحكايات " الذي صدر عام 1960، بفحص اليات عملية النظم الشفوي وارتباطها بالغناء والموسيقى وجمهور المتلقين. ويبدأ لورد تحديده باعادة تعريف مصطلح الشفوية فيرد على من يرى ان الشعر الشفوي هو الشعر الذي كتب لينشد مؤكدا ان الشفوية لاتعني مجرد العرض الشفوي. فكون الملاحم الشفوية تؤدي شفويا امر صحيح، الا ان ذلك لايعني ان اية قصيدة اخرى يمكن ان تؤدي شفويا. ويؤكد لورد ان ماهو مهم ليس الاداء الشفوي ولكن بالاحرى النظم اثناء الاداء الشفوي. ويبين لورد اندماج عمليات التعلم الشفوي والنظم الشفوي والنقل الشفوي التي تكان ان تكون وكأنها اوجه مختلفة لعملية واحدة (18). اذ ان لحظة النظم بالنسبة للشاعر الشفوي هي نفسها لحظة الاداء: فالقصيدة الشفوية لاتنظم لكي تؤدي بل انها تنظم في حالة اداء. ولذا يقترح لورد ازالة اللبس عن المفهوم Performer أي انه ليس ببساطة ذلك الشخص الذي يعيد انتاج ماظمه شخص اخر، او حتى ماظمه نفسه. فالشاعر الشفوي ناظم. ان مغني الحكايات هو ناظم الحكايات. فالمغني والمؤدي والناظم هو شخص واحد تحت اوجه مختلفة، وفي الوقت نفسه فان الغناء والاداء والنظم هي اوجه للفعل نفسه (19).

ويولي لورد اهمية خاصة لاستخدام الاداة الموسيقية من قبل المغني نفسه لضبط الايقاع. ويلاحظ ، من خلال تماسه مع التجربة اليوغسلافية، ان احدى المشكلات التي تواجه المغني الشاب منذ البداية هي تعلم العزف على آلة موسيقية تصاحب الاغنية مثل الآلة الوترية الشعبية المسماة بـ " الغوسل " (20). ولاحظ اكثر من مرة اضطراب المغني في ادائه في حالة غياب الآلة الموسيقية او اضطراب لحنها.

ويؤكد لورد على عدم وجود نص ثابت للاغنية او للملحمة . فالشاعر نفسه لايتقيد بمبدأ ثبات النص، وانما هو يحافظ على الاطار السردى العام للاغنية او الملحمة. ولذا نراه يسلط الضوء على عنصر التبدل المستمر في كل اغنية في كل اداء، بحيث يصبح كل اداء هو اغنية منفصلة لان كل اداء منفرد بدوره، وهو يحمل طابع الشاعر/ المغني الذي قد يكون تعلم اغنيته وتقنيته وبنائها من الاخرين. وسواء اكانت الاغنية جيدة في ادائها ام رديئة فهي تعد ملكا له. كما ان جمهور المستمعين يعرف انها تعود له ، لانه حاضر بينهم وامامهم. فمغني الحكايات والحالة هذه يمثل التقليد والمبدع الفردي معا (21).

وقد عاد جيمز مونرو الى الاعتراف بحقيقة عدم ثبات النصوص الملحمية وهو يواجه مشكلة ثبات النص الجاهلي فقال : " لقد عرف عن الشعر الصياغي الشفوي في الاداب الاخرى بانه غير ذي نصوص ثابتة. اذ ان كل شاعر، وكل منشئ يعيد خلق قصيدة ما كما كان يعيد سبك عباراتها من جديد مع كل انشاء لها، ومع مرور القرون ومع تغير الاحوال الثقافية ، فانه تمر قصيدة ما بتعديل هام ، وذلك على الرغم من انها تحتفظ دائما بلب الهوية (22)، كما توقف مونرو امام الية النظم الشفوي فلاحظ ان الشاعر الشفوي ينظم خلال حدث الاداء الفعلي، أي انه يرتجل ، ولايد انه حقا عمل ذلك بسرعة جدا. اذ كان عليه ان يستبقي الجمهور الواقف امامه فورا. ولكي ينجز الشاعر الشفوي هذا العمل الفذ الملحوظ لانتاج اشعار منتظمة ارتجالا ومن غير مساعدة الذاكرة، فانه لم يكن مفتقدا كلية الى موارد العطاء الفنية، ذلك لانه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية ، والتي قد تمكن منها والتي نظمها في سرعة البرق، وذلك لانتاج ابیات شعر منتظمة . انه يغني بلغة متخصصة يكون فيها القالب الصياغي هو الوحدة الصغرى المنفصلة، وليس الكلمة المستقلة (23).

ويلاحظ ان مونرو مضطر الى الاعتراف بالدور الثانوي للاستذكار او الحفظ في عملية النظم الشفوي فيقول صراحة " وهكذا فان الاستذكار الواعي لايلعب أي دور في طريقة الشاعر الشفوي. وبدلا من ذلك فان عملية تعلم كيفية النظم شفويا تتضمن تمكنا من مستودع الافكار الرئيسية والدوافع والحبكات والاسماء الصحيحة والقوالب الصياغية" (24). وفي الواقع ان البرت لورد قد اعاد حديثا فحص دور الذاكرة في النظم الشفوي وذلك في المقالة الخاصة التي كتبها للكاتب الاحتفالي بذكرى ميلاده الذي اعده جون مايلز فولي (25) عام 1981. فقد تساءل لورد عن كيفية قدرة مغني الملاحم اليوغسلاف على اداء اغانيهم وملاحمهم وعن دور الذاكرة في ذلك . ويجيب لورد على ذلك بالقول بان امثال هؤلاء المغنين انما ينظمون اشعارهم عن طريق القوالب الصياغية التي سبق لهم وان سمعوها من مغنين اخرين. ولذا نرى لورد يميز بين فعل التذكر remembering الذي يقترن عادة، كما يرى ، بتذكر تعابير معينة في الكلام الاعتيادي مثل عبارات "شركا" و "رجاء" التي نذكرها بطريقة لا واعية عند وجود " منبه" معين بوصفها انعكاسا

تعليميا، وبين فعل الاستظهار memorization ولذا فان صيغ المعجم الشعري والعناصر التي تدخل في تكوين الشعر لا يمكن لها ان تستظهر بصورة واعية، او حتى " تتذكر " اكثر مما يجري بالنسبة للعبارة والعناصر البنائية لاي نوع اخر من انواع الكلام . ويستشهد لورد بمثال ملموس من يوغسلافيا. فقد اجري تجربة معينة لشاعر واحد اسمه صالح او غلجانن سجل فيها ثلاثة " نصوص " متباينة للملحمة واحدة مشهورة هي " اغنية بغداد " . وعلق لورد على ذلك قائلاً ان المغني لم يتذكر او يستظهر نصاً ما ، ولكنه تذكر العناصر الاساسية في الثيمات " الموضوعات " او المقاطع الموجودة في القصة بكاملها كانت الذاكرة تلعب دورها، وعلى الرغم من ان لورد يعترف بدور اكبر لفعل الذاكرة في النصوص الشعرية القصيرة الا انه يخلص الى القول انه ليس الاستظهار هبة كبيرة بالنسبة للمغنين التقليديين. انه امر مقيد بالنسبة لهم. فالاستظهار يتطلب نصاً معيناً وهو امر مستحيل بالنسبة للشعراء القصصية التقليدية والشفوية التي تعرف عليها، لانه في الحالة الطبيعية للتقليد لا توجد هناك نصوص معينة يتطلب استظهارها (26).

وبعد ان قمنا بتقديم هذا العرض الوافي لاصول هذه النظرية الشفوية التي يراد تطبيقها على الشعر الجاهلي حري بنا ان نكتشف عن وظيفية الشعر الشفوي اجتماعيا وتاريخيا بالنسبة لهذه النظرية. فقد اكد لورد على الوظيفة الطقوسية للشعر الشفوي وارتباطه ببعض انماط السحر والدين البدائي . فهو يرى ان الشاعر في تلك المجتمعات كان رائياً وعرافاً قبل ان يكون فنانياً. ولم يكن فنه، فنا مجرداً او فنا من اجل الفن، كما لم تكن جذور القصة التقليدية فنية وانما دينية بالمعنى الواسع (27). وفي هذا يقول لورد " ان مغني الملحمة التقليدية ليس فنانياً، انه راء وعراف " . كما ان انماط الفكر التي ورتها وجدت لاتخدم الفن ولكن لتخدم الدين بمعناه الاساس. فالموازنات والطباقات والتشبيهات والاستعارات والتكرارات واحياناً التلاعب المقصود بالكلمات والبناء الصرفي والاصوات اللغوية التي يقوم بها لم يكن القصد منها ان تكون ادوات واعرافا - بارناس - ولكنها تقنيات للتوكيد على الرمز الكامن (28). ويتحدث والتر اونج عن الوظيفة الاجتماعية للسرد الملحمي وهو يستقصي اعمال هافلوك وغيره من انصار النظرية الشفوية فيلاحظ انه على الرغم من توفر السرد في جميع الثقافات، فقد وجد ان السرد يكون، بدرجة معينة، اكثر وظيفية في الثقافات الشفوية الاولى، حيث لم يكن ممكناً بالنسبة للثقافات الاولى البدائية انتاج مقولات مجردة او علمية لذا فهي تستخدم قصص الفعل الانساني لخرن وتنظيم وايصال الكثير مما نعرف، وثانياً فان السرد مهم خاصة في الثقافات الاولى الشفوية لانها كانت تستطيع بواسطتها ان تربط الكثير من الفولكلور باشكال مطولة ممكنة الحفظ، والتي تعد في الثقافة الشفوية عرضة للتكرار ، فالاقوال الماثورة والالغاز والامثال ممكنة الحفظ ايضا ولكنها ايضا قصيرة. والقوال الصياغية الطقوسية التي قد تكون مطولة لها في الاغلب محتوى متخصصاً. ويخلص اونج من هذا الى القول " بما ان الثقافات الاولى الشفوية تفتقد الى النصوص التي تمتلكها الثقافة الطباعية والتي تعد بمثابة منظم للفكر بشكل عام، لذا تخدم السرد (او القصص) لربط الفكر بطريقة جماعية واعية عن بقية الاجناس " (29). والى مثل هذا ذهب باحث اخر هو مكدونالد وهو يتفحص وضع الادب الشفوي في مجتمعات ما قبل مرحلة الكتابة ووظيفيته فيقول " ان السمة المشتركة بين ادب مجتمعات ما قبل الكتابة هي وظيفية هذا الادب من حيث انه يخدم غرضاً اجتماعياً محدداً، وفي حالات كثيرة يكون جزءاً جوهرياً من النظام الاجتماعي الى الحد الذي لا يكاد المجتمع معه ان يعمل بدونه، من مثل الشعائر او التعويذات السحرية او اغاني العمل " (30).

ومن كل ذلك نرى ان الاساس الفلسفي الذي قامت عليه النظرية الشفوية لباري ولورد نهض على ماتم اكتشافه في السنوات الاخيرة من اختلافات اساسية بين طرق استيعاب المعرفة والصدور عنها في الثقافة الشفوية أي الثقافات التي ليس لها معرفة بالكتابة من جهة اخرى ... كما ان هذه النظرية في اساسها المعرفي تحرص على تبيين الجدل الفعال بين الكتابة بوصفها قوة تعيد بناء الوعي والشفاهة من حيث هي نقيض للكتابة ثقافياً ونفسياً (31). ويلفت باحث عربي النظر الى اهمية عنصر الوعي بالذات في هذه النظرية ، اذ يرى ان العامل الجوهري في تحقيق نمو الوعي بالذات يكمن في تمثّل الكتابة في وعي الانسان وتحوله - من ثم - من مرحلة الشفاهة الى مرحلة الكتابة، حيث تقوم المرحلة الاولى في داخل الوعي الانساني بوصفها علامة على ثقافة اسها الاتصال بالطبيعة وبالآخر اتصالاً مباشراً دون فصل تجريدي للذات عن العالم المحيط بها، في حين تعكس المرحلة الاخرى ثقافة تنفصل فيها الذات عن الطبيعة والآخر، وتصبح اكثر انعكاساً على نفسها (32).

وبعد هذا الاستقصاء للمناخ الفلسفي والفكري والميثولوجي الذي رافق ظهور نظرية الادب الشفوي وتطورها اللاحق ، فقد حان الوقت الان لمعاينة الكيفية التي حاول فيها عدد من المستشرقين الامريكيين اساساً في السبعينات تطبيق هذه

النظرية على الشعر الجاهلي.

من الملاحظ ان تطبيقات المستشرقين على الشعر الجاهلي قد تأخرت حتى السبعينات على الرغم من وجود اشارات متفرقة في كتابات عدد من هؤلاء المستشرقين عن بعض العناصر الشفاهية في الشعر الجاهلي، الا ان الدراسات المنهجية قد تأخرت حتى مطلع السبعينات عندما نشر جيمز مونرو دراسته المهمة الموسومة " النظم الشفوي في الشعر الجاهلي " (33). في " مجلة الادب العربي " الصادرة باللغة الانكليزية بليدن في هولندا عام 1972 والتي اثار ردود افعال متباينة بين اوساط المستشرقين والباحثين العرب. ويعلن الباحث منذ البداية عن عزمه على الشروع بافتراض ان الشعر الجاهلي شعر شفوي ، وانه ينوي فحص مقولته هذه على ضوء نظرية ياري ولورد الشفوية ويحاول البرهنة على ذلك على اساس ما اسماه بالدليل الداخلي والدليل الخارجي (34) على صحة افتراضه. وبعد ان يبسط مونرو الاطار المنهجي العام للنظرية الشفوية يبدأ بتقديم دعم لفرضيته ضمن ما اسماه بـ " الدليل الخارجي لطبيعة الشعر الجاهلي " ، ويفترن هذا الدليل بالاطار التاريخي والاجتماعي لعملية النظم الشعري والتلقي والنقل والرواية في المجتمع الجاهلي. فهو يذهب مع الرأي القائل بان الشعراء الجاهليين اميون، وان النقاد العرب في العصور الوسطى قد اعتمدوا على رواية المخبرين البدو الشفوية في تدوين وجمع قصائد الشعراء. كما اشار الى وجود عادة استخدام العصي والاقواس، كأداة ايقاعية (35) ، من قبل بعض الشعراء اثناء الفاء او انشاد اشعارهم والتي عدها بديلا عن الاله الموسيقية التي يستخدمها الشعراء الملحميون التقليديون عامة (36). لكنه في الحقيقة لم يقدم اسانيد تاريخية موثوقة تدعم رأيه هذا، وخاصة فيما يتعلق بسعة الظاهرة وانتشارها ووظيفتها. واخيرا وفي محاولة لتقديم عم مستقى من الدليل الخارجي، يجري مونرو مقارنة غير موفقة بين تقاليد النظم الشعري في الجاهلية وتقاليد نظم بعض الوان الشعر الشعبي البدوي في الجزيرة العربية في العصر الحديث زاعما ان التقليد الشفوي الراهن هو امتداد للشعر الجاهلي وتوكيد على شفوية الشعر الجاهلي (37). وجلي ان هاتين التجريبتين مختلفتان من جميع النواحي، كما سنأتي الى ذلك لاحقا . ويمكن القول ان مونرو لم يكن موقفا ومقنعا في تقديم ما اسماه بالدليل الخارجي لطبيعة الشعر الجاهلي. لكننا نعتزف بالجهد الكبير الذي قام به لجمع الادلة والاسانيد التي تدعم فرضته حول الطبيعة الشفوية للشعر الجاهلي. ولذا يمكن القول ان الباحث لم يول اهتماما موازيا للمجسدين الاخرين اللذين اكدتهما النظرية الشفوية ، اضافة الى القوالب الصياغية ، ونعني بهما احتواء النص الشعري على مجموعة من الثيمات (او الموضوعات) وانعدام التضمين العروضي. ويلفت الباحث النظر الى اهمية التكرار في الشعر الشفوي بوصفه دليلا على شفوية هذا الشعر او ذاك فيقول " ان كل شعر قام على صيغة ما من صيغ التكرار ، ولكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي، والشعر الجاهلي غير مستثنى منه، هي التكرارية العالية والتي تتكرر معها توافقات الكلمات ، أي القوالب الصياغية " (38).

وبعد ان وجدنا البرت لورد احد منظري الادب الشفوي يكتفي بالاشارة الى ضربين من اضرب القوالب الصياغية، نجد مونرو يبتكر تقسيمات اخرى فرعية لتعدو اربعة اضرب من القوالب الصياغية. الضرب الاول اطلق عليه مصطلح قالب الصياغي Formulaic والذي يشير وفقا لياري الى التكرارات الحرفية او القرية من الحرفية . حيث يمكن ان تختلف القوالب الصياغية، بل هي تختلف فعلا في الطول من كلمتين الى ثلاث، والى مصراع كامل، بل وحتى الى بيت كامل (39). ثم يقدم لنا الباحث بعض الجداول التي يرى انها تمثل هذا اللون من القوالب الصياغية ، وهي في الغالب عبارات او جمل وحتى ابيات مكررة بين شاعرين او اكثر مثل تكرار عبارة " عفت الديار " في قصيدتي لبيد وامرئ القيس او مثل تشابه بين امرئ القيس وطرفة اللذين يحتويان على تغيير طفيف في كلمة واحدة فقط :

وقوفا بها صحبي علي مطيهم
(يقولون لاتهلك اسى وتجمل (امرؤ القيس)
وقوفا بها صحبي علي مطيهم
(يقولون لاتهلك اسى وتجلد (طرفة) 40)

والملاحظ هنا ان الباحث يعد قالبيا صياغيا مايعد - في الاصل - من باب التداخل بين بعض القصائد الجاهلية الناجم عن النقل والرواية والتصحيح وما الى ذلك. اما الضرب الثاني فقد اطلق عليه مصطلح النظام الصياغي Formulaic System ويشير الى القوالب الصياغية التي تنطوي على بعض الاختلافات ، حيث عد بيتي امرئ القيس وطرفة مدخلا للانتقال الى هذا الضرب الثاني لانهما يشيران الى : امكانية زيادة الاستبدالات الصغرى الملحوظة زيادة بالغة جدا والتي تهين بهذا لظهور الانظمة الصياغية، التي هي التجمعات الاكبر ذات القوالب

الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالآخرى، بمعنى انها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني. ويرى الباحث ان الشاعر الشفوي يتعلم كيفية استبدال الكلمات في نطاق صياغي بكلمات اخرى ذات قيمة ايقاعية مساوية وهذا يؤدي الى خلق قوالب صياغية : اشتقاقية جديدة يمكن اكتشاف علاقتها بالقالب الصياغي الاصيلي او القوالب الصياغية الاخرى في النظام وذلك لاشتراك تلك القوالب في الكلمات العامة بينهما واشتراكهما في الموقع الوزني نفسه (41) ويضرب الباحث مثلا لهذا الضرب بالنسق التالي: ياعمرو (المفضليات) يابؤس (امرؤ القيس) يا ذات (المفضليات) يادار (زهير) وواضح تماما ان الباحث : انما يحاول ان يعد قالباً صياغياً كل نسق لغوي ثابت كصيغة النداء في النسق السابق. والنماذج التي يقدمها لا تكاد تختلف عن هذا النموذج وان كان بعضها ينتمي الى الضرب الاول وليس الى الضرب الثاني. اما الضرب الثالث فقد اطلق عليه اسم " القالب الصياغي البنيوي " Structural Formulas ويفترن كما سنرى بمظاهر الاشتقاق اللغوي . فهو يقول مثلا " يمكن ان نغذف بمجموعتين من الكلمات او اكثر من مجموعتين في نفس الموقع الوزني، والتي مع ذلك ليس لها محور في عامتها، وذلك في نفس التراكيب الايقاعية او مايشابهها ومرارا في نفس التراكيب النحوية او مايشابه تلك التراكيب. ويطلق على مجموعات الكلمة هذا القوالب الصياغية البنيوية . وتكثر القوالب الصياغية البنيوية في شعر اللغة العربية وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة. فعن طريق استبدال جذور الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذور حروف صحيحة لكلمات اخرى يمكن ان يشق عددا ضخما من الكلمات المتشابهة ايقاعيا (42). ويقدم الباحث جداول يرى انها تمثل هذا الضرب من القوالب الصياغية منها هذا النسق :

عفت الديار (لبيد) ، لعب الزمان (زهير) ، زعم الهمام (النابعة) ، كذب بالعتيق (عنتر) ، سقط النصيف (النابعة)، حان الرحيل (النابعة) ، طرق الخيال (المفضليات) (43) ، والباحث يقع في مغالطة جديدة فهو يعد من باب القالب الصياغي هذا النسق اللغوي الاساسي في اللغة العربية الذي يمثل احد الانماط الاساسية للجملة العربية المتكون من (فعل + فاعل) اما التماثل الوزني او الايقاعي فهو امر لا يمكن ان يكون مبررا لاصدار الحكم كهذا ، لان ذلك سوف لن يستثنى تركيبا لغويا او بلاغيا او اسلوبيا من تهمة القوالب الصياغية وهو فعلا مانجده في هذا البحث.

اما الضرب الرابع والاخير فيتمثل فيما نسميه بـ " الالفاظ التقليدية " Conventional Vocabulary والتي ترتبط كما يرى الباحث في استعمال كلمات خاصة، او كلمات ذات ارتباط باصل وتاريخ واحد وذلك لنقل افكار ومعان تقليدية محددة، والواقع ان الباحث لم يستطع ان يحدد بوضوح طبيعة هذا النسق واكتفى بتقديم نماذج عدها دالة وممثلة له منها: بمعنى تأيد (لبيد) (النابعة) او بسقط اللوى (امرؤ القيس) او (بصريمة اللوى) ، (المفضليات) ، بالصريمة فاللوى (زهير) ، بمتعرج اللوى (المفضليات) وما الى ذلك (44).

ثم يخلص الباحث بعد هذا التصنيف الرباعي الى ان القوالب الصياغية ليس لها اية علاقة بالانقسامات الشكلية للتفعيلات الوزنية، بمعنى انها بالضرورة لا تتطابق مع التفعيلة . وهو يفترض ان الشاعر الشفوي - وهو هنا يتحدث عن الشعر الجاهلي - ليست له معرفة بالتفعيلات . وهو يذهب الى الافتراض بان الشاعر الشفوي يقيم ابيات شعر منتظمة عن طريق ربط القوالب الصياغية ذات الفئة الواحدة او ذات الفئة الاخرى ، وبمساعدة الايقاع (45). فهو على سبيل المثال يلاحظ ان القالبين الصياغيين البنيويين اللذين يوجدان كثيرا في البسيط هما:

غلب سواجد (لبيد) خلف العضاريط (النابعة) ، سود الذوائب (لبيد). محمود مصارعه (لبيد) ، منكوبا دوابرها (زهير) ، مرفوعا نصائبه (المفضليات). ويذهب الباحث وهو يستقرى واقع الشعر الجاهلي، الى ان القوالب الصياغية الاكثر : استقرارا هي تلك القوالب التي استعملت لتعبير عن الافكار المشتركة جدا في الشعر. وذلك يرجع الى ان الشاعر في الموقف الشفوي قد يبدأ انشاده بروية، وليس دوما ميسرا له ان ينهيه. وتظهر القوالب الصياغية المشتركة جدا في الاجزاء الاولى من القصيدة (46). ويخلص الى الزعم انه قد وجدت في حالة الشعر العربي ان هناك لكل فكرة رئيسية في القصيدة قوالب نسيب صياغية نموذجية ، وقوالب رحيل اخرى صياغية نموذجية (47). ثم يتساءل الباحث عن كيفية تمكن الشاعر الجاهلي من اكتساب ذخيرة واسعة بشكل كاف من القوالب الصياغية لينظم شعرا في خمسة عشر وزنا مختلفا، وبكلمات اخرى، هل كان لكل وزن ذخيرة خاصة به من القوالب الصياغية، او هل كانت القوالب الصياغية موجودة قبل الاوزان المختلفة؟ ويجيب الباحث على هذا التساؤل بالقول بان النظام بجملته في الحالة الاولى يغدو في الواقع ثقيلان ان لم يكن مستحيلا من اجل ان يتمكن الفرد منه، اما في الحالة الثانية فان النظام الذي يرتب فيه الشاعر

قوالب ثابتة في انشاء ما ينشئ من ثم وزنا مميذا (48).
ثم يقيم مونرو دراسته على اربعة اوزان شائعة في الشعر الجاهلي، الطويل
والكامل والبسيط والوافر. وقد قارن العينة النموذجية في كل وزن بدالة كبيرة من
الايبيات في الوزن نفسه في محاولة لاكتشاف القوالب الصياغية، وقد لاحظ ان
عدة قوالب صياغية معينة الهوية قد استعملت استعمالا متعادلا في اقسام
متطابقة ذات اوزان مختلفة، وذلك عندما اخضعت الاوزان الاربعة لهذا الاجراء .
فمثلا ماعده قالب صياغيا وهو " ذكرى حبيب " يستخدم من قبل امرئ القيس
في وزنين هما الطويل والبسيط معا (49). ثم يخلص الباحث الى مبدأ عام يرى
ان نسق القوالب الصياغية هو الذي يحدد الاوزان في الشعر العربي. ويطبق
مونرو احدى مقولات باري التي يرى فيها ان نقطة مرادفة معينة تتكرر دائما في
الشروط الوزنية نفسها، في حين تستعمل مرادفة اخرى حيثما كانت الشروط
مختلفة، فيعلن مونرو ان الترادف في الشعر الجاهلي يلعب دورا مماثلا وذلك
لان التحليل الصياغي، وزنا بوزن، يكشف وكقاعدة عامة، عن مترادفات معينة
تتجه الى التكرار في الاوزان المختلفة، - كما يؤكد مونرو ذلك - فانها يمكن
بالتالي ان تحور في بعض الحالات عن طريق استعمال المترادفات. فتكيف لوزن
معين (50).

ويحاول الباحث ان يجد صلة بين هذه الظاهرة وظاهرة حدوث الزحافات والعلل
واللاقياسات الوزنية، فهو يرى ان عملية الاستبدال بكلمات متساوية صوتيا
تقريبا وليس تحديدا في نطاق القوالب الصياغية النحوية الشائعة فياللغة
العربية، تحدثان بالتالي انظمة صياغية او بنيوية تحتوي على لاقياسات
وزنية. وحيث ان الشعراء الشفويين - والاستنتاج لمونرو - ليسوا بالات، فان هذا
يحدث بالاحرى كثيرا (51).

ثم يكشف الباحث عن طريق التحليل الاحصائي اليدوي ما توصل اليه بصد
نسبة القوالب الصياغية في الشعر الجاهلي ثم اقام موازنة بين هذه النسبة مع
نسبة القوالب الصياغية لدى الشعراء المتعلمين من مراحل ادبية لاحقة (كالمراحل
الاموية والعباسية والحديثة) وتوصل الى استنتاج مفاده ان نسبة القوالب
الصياغية لدى الشعراء غير المتعلمين (في المراحل الكتابية اللاحقة) تبلغ 3 : 1
أي ثلاثة اضعاف، وهي النسبة الشائعة الان والمقبولة في معظم الدراسات
المقارنة في حقل الادب الشفوي والادب المكتوب. ومن النتائج التي اعلنها ان
89.86% على الاقل من نص امرئ القيس صياغي وحوالي 82.12% من نص لبيد
صياغي و 85.62% من نص النابغة صياغي، اما نص زهير فترتفع فيه نسبة
القوالب الصياغية الى 92.59% (52). وهي نسب غير مقنعة اصلا. اننا لا يمكن
ان ننكر هنا وجود نسب معقولة من القوالب الصياغية في كل خطاب شعري
قديم كان ام حديثا، الا ان هذه النسب لا يمكن ان ترتفع الى هذا المعدل الغريب.
وواضح ان سبب ذلك يعود الى عدم الدقة في تحديد ماهية وحدود القوالب
الصياغية، بحيث وجدنا الباحث يعد بعض انماط التكرار والتشاكل والتوازي،
وبعض انماط التعبير اللغوي والبلاغي والاسلوبي قوالب صياغية، لامتلك
هوية فردية، وانما تنتمي الى المؤسسة الاجتماعية وهو امر يهمل الى درجة
كبيرة الجوهر الابداعي لعملية الابداع الشعري في الشعر الجاهلي ويجرد
الشاعر الجاهلي من تفرد وخصوصيته وقدرته على الابتكار الجميل في بيت
امرئ القيس :

منعت الليث من اكل ابن حجر

وكاد الليث يودي بابن حجر

وبعد كل هذا يقف الباحث ليخلص الى القول (53) بان الشاعر الجاهلي قد عمل
بوسيط فني اساسه القالب الصياغي وذلك احري من كونه قد عمل بالكلمة
المفردة. وكأنه يريد ان يقول ان الشاعر الجاهلي كان يقوم بوظيفة فنان الكولاج
(الملصق) الذي يستعير عناصر ومواد جاهزة ومعدة سلفا ليلصقها بعضها جنب
البعض الاخر الصياغية استخدما لاقيد عليه، وبعدم اكرتات نموذجي من حيث
الشفوية لمفهوم الملكية الادبية (54)، وهو امر لا تفره الدراسات القديمة والحديثة
على السواء.

الا ان مونرو يواجه بعض الصعوبات التي تضطره لتعديل بعض اصول النظرية
الشفوية لتستقيم على تجربة الشعر الجاهلي وخاصته فيما يتعلق بفكرة عدم
ثبات النصوص في الشعر الشفوي. اذ يشير الى انه قد عرف عن الشعر
الصياغي الشفوي في الاداب الاخرى بانه غير ذي نصوص ثابتة. اذ ان كل شاعر
، وكل منشئ كان يعيد خلق قصيدة ما كما كان يعيد سبك عباراتها من جديد مع
كل انشاد لها، ومع مرور القرون ومع تغير الاحوال الثقافية تمر القصيدة بتعديل
هام، وذلك على الرغم من انها تحتفظ دائما بلب الهوية (55)، لكنه يتجاهل
حقيقة ان القصيدة الجاهلية لم تخضع الى قانون التغيير المتواصل هذا، وانما
قدمت في الغالب عبر رواية واحدة او اكثر ليس الا، ودونما تباينات كبيرة.
وتواجه مونرو مشكلة اخرى تتعلق بوظيفة الذاكرة في عملية انشاد الشعر

ونظمه. فهو نارة يعلن اتفاقه الكامل مع النظرية الشفوية التي تحاول التقليل من فاعلية الذاكرة في عملية النظم والانشاد بقوله " ان ذلك يؤدي الى كون الشعراء الجاهليين ، والذين كانوا فنانيين صياغيين شفويين قد نظموا خلال عملية الارتجال اخرى من كونهم نظموا معتمدين على الذاكرة (56). لكنه يعود الى الاعتراف بان نظرية باري / لورد عن الشعر الصياغي الشفوي قد طبقت حتى الان على دراسة الملحمة والقصائد الطويلة نسبيا ذات الشخصية القصصية والمحتوية على قصة وعقدة اساسيتين تم التعرف من حولهما على الافكار الرئيسية المختلفة المشتركة في تقليد ما .

وفي هذه الحالة فان استخدام الطريقة الفنية الصياغية اساس للشاعر، لان طبيعة نظم الملحمة تصبح بالقدر الذي تكون فيه عادة طويلة جدا من حيث الاستنكار . لكن مونرو يضطر الى القول بان القصائد الجاهلية هي قصائد غنائية وصفية، وهي لاتحكي قصته، كما انها نسبيا منظومات قصيرة تتراوح بين بضعة ابيات الى مائة بيت او اكثر، ويخلص من ذلك الى ان القصائد كهذه قصيرة قصرا يكفي لاستنكارها غيبا (57). وهو تعديل خطير فيالنظرية الشفوية خاصة بعد ان عاد البرت لورد نفسه الى تقليص مساحة فاعلية الذاكرة في عملية نظم الشعر الشفوي وروايته وانشاده كما سبق لنا وان المحنا الى ذلك سابقا. ولذا يعود مونرو الى الاعتراف بان هذه الحقيقة قد ادت الى حالة استقرار نصية اكبر في حالة الشعر الجاهلي منها في حالة الشعر الملحمي. وهو يرى ان هذه الاستقرارية تقع ايضا في حالة القصائد الملحمية الاكثر قصرا، وذلك عندما تتكرر تلك القصائد بكثرة او يعيد غناءها شاعر ملحمي. لذا يعيد مونرو الاعتبار للاستنكار لكنه يبين ان عملية الاستنكار غيبا هنا هي عملية لاشعورية وانها لاتقع الا بعد نظم النوع العادي والمرتل فقط ويخلص من ذلك الى القول بان الارتجال الشفوي والذاكرة في حالة القصائد القصيرة، ليسا متعاكسين طرديا، ولكن تربطهما اللاشعورية وبواسطتهما تصبح القصيدة مستقرة تدريجيا في ذهن الناظم (58).

هذه هي المنطلقات الأساسية لنظرية الادب الشفوي كما طبقها على الشعر الجاهلي المستشرق جيمز مونرو . ولانريد هنا ان نتجاهل قيمة الإضافات التي قدمها الباحث للشعر الجاهلي على الرغم من عدم اتفاقنا مع النتائج التي توصل اليها . فقد كشف لنا بعض المكونات البنيوية واللغوية الأساسية في تركيب الجملة الشعرية لدى الشاعر الجاهلي، كما قدم مساهمة مهمة، على ضوء النظرية الشفوية ذاتها، لنفي فكرة الانتحال في الشعر حيث اعلن بصراحة.. فانه لمن الضروري ان تكون نتيجة ذلك كون الشعر الجاهلي، وعلى اساس الدليل الداخلي لم يزيغه المؤلفون المتعلمون في العصور الإسلامية، ولكنه شعر صياغي شفوي تقليدي صحيح (59).

وقد جاءت محاولة مايكل زويتلر التي ظهرت مطبوعة عام 1978 متفقة الى حد كبير مع النتائج التي توصل لها مونرو ، والواقع ان كتاب زويتلر يعود الى عام 1972 ايضا أي الى العام الذي صدر فيه بحث مونرو . لانه كان بالاصل رسالته الى الدكتوراه. وقد جاء الكتاب اكثر شمولا وسعة واستقصاء، اذ بلغت صفحاته اكثر من ثلاثمائة صفحة فيما لم تزد دراسة مونرو عن ثلاث وخمسين صفحة فقط (60).

تتضمن دراسة زويتلر تلخيصات للابحاث الراهنة والسابقة معا يقدمها المؤلف في ثلاثة حقول متميزة : نظرية الشعر الشفوي التقليدي، طبيعة الرواية (النقل) في الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي المبكر، والموقف اللغوي (اللساني) في الجزيرة العربية قبيل وبعد البعثة النبوية. ان هذا التداخل بين هذه المجالات هو الذي حدد قناعة المؤلف بصحة نظرية باري / لورد الخاصة بالنظم والاداء والغناء والتي يرى فيها الاداة المنهجية الصحيحة لمقاربة القضايا العقدية الخاصة بنسبة الشعر ونقله وروايته اضافة الى قضية التباينات المنصبة التي تواجه أي باحث في هذه الفترة من الادب العربي. وينقسم كتاب زويتلر الى اربعة فصول وثلاثة ملاحق. يعني الفصل الاول بتطوير وتطبيق نظرية باري / لورد التي تذهب الى ان صنعة الشعر في فترة تتلمذه ، والتي يمكن استثمارها عند ادائه لاحدى القصائد التي تدرب على ضوء تقاليدها. ويرى زويتلر ان مفهوم الاداء هنا اكثر ابداعية منه في التقاليد التي تمتلك تعليما . ويقترح زويتلر مصطلحا جديدا يراه ملائما للتعبير عن اندماج فعاليات الاداء والتلحين والعرف معا هو مصطلح Rendition بوصفه يشمل العمليات الشعرية المزدوجة للنظم الشفوي والنقل (او البث) . فهو يرى انه عند القيام بهذه العملية المركبة لقصيدة ما يستطيع المرء ان يقدم عملا " اصليا" او يلقي " نسخة" ما او تأويلا لعمل سبق سماعه او انشاده، او ان ينشد عملا مما حفظته ذاكرته. كما يتضمن المصطلح ايضا الايحاء باداء فني حي، كما انه وفقا لما يراه المؤلف لايمكن ان يعد شاعر مفرد بذاته مؤلفا لقصيدة معينة، بل هو منشدها وقد اكسبها خصائص معينة تزداد او تقل وفقا لمهارته وللوضع الذي يؤديه فيه. ويعترف المؤلف بوجود اختلافات بين الملاحم الهومرية واليوغسلافية والتي

صيغت النظرية الشفوية على ضوءها وبين الشعر العربي الكلاسيكي من جهة أخرى منها غياب السرد القصصي في القصيدة العربية وقصرها النسبي. ولكن يتخلص المؤلف من هذا المأزق يقتبس مقولة ريناتا جاكوبي القائلة بأن أسلوب القصيدة العربية الكلاسيكية، هو أسلوب ملحمي وهو يشترك مع الملامح الأساسية للشعر ابطولي كما قدم من قبل + (جاودويك) ، لذا فبعد أن يتم الإقرار بأن الشعر العربي الكلاسيكي يفتقد الى الملحمة والى الشعر القصصي الموسع ، يجري التأكيد على أن هذا الشعر يتفق ووجهة النظر البطولية التي يصفها بورا. ويخلص زويتلر الى الاستنتاج ان البدوي كان شاعرا شفويا ينظم شعرا بتقليد بطولي وتنتقد هيلاري كلباترك منحى زويتلر هذا وتتهمه بالتعسف في تطبيق النظرية الشفوية. فهي ترى ان الحقائق التي لاتتفق ورؤيا باري / لورد للشعر الصياغي يتم تجاهلها او يعاد تأويلها، مثلما زعم بان القصيدة العربية، ككل هي قصيدة ملحمية في أسلوبها، على خلاف وجهة نظر جاكوبي - والقول لهيلاري كلباترك - الاكثر رصانة في كون هذا الشعر يمثل دمجا للملحمي والدرامي. وتقدم كلباترك - الاكثر رصانة في كون هذا الشعر يمثل دمجا للملحمي والدرامي. وتقدم كلباترك ملاحظات منهجية مهمة حول اعتماد المؤلف على المراجع التاريخية وعلى كيفية تأويل بعض الوقائع كما تعترض على حصر البحث - على الرغم من سعته - على فحص نموذج شعري واحد يتمثل في معلقة امرئ القيس.

وتخلص الناقد الى ان زويتلر وهو ينهمك بعملية التحليل الصياغي يلقي بشبكته بعيدا جدا وتتساءل فيما اذا لايمكن وصف الشعر العربي بكامله، وعبر كل مراحلها القديمة والحديثة، وفقا لهذه النظرية بالشعر الصياغي. ويطبق زويتلر في الفصل الثاني " التقاليد الشفوية للشعر العربي الكلاسيكي " الاختبارات الثلاثة التي حددتها نظرية باري / لورد للكشف عن شفوية قصيدة ما وهي : حضور تقنيات القوالب الصياغي والتضمين العروضي (او مايسمى اليوم بالتدوير) النادر ووجود ثيمات (او موضوعات) راسخة . وينتقد بهذا الصدد محاولة مونرو السابقة التي اشربنا اليها قبل قليل وخاصة في مجال اسس التحليل وفق القوالب الصياغية وحاول تفسير الاسس التي تكمن وراء التحليل الصياغي لمعلقة امرئ القيس. وعند مناقشة قضية التضمين العروضي ، استشهد المؤلف بكتابات نقاد العصر الوسيط والمحدثين لدعم اعتقاده بان التضمين وبشكل خاص غير المتكرر (غير الدوري) يمكن العثور عليه في الشعر العربي الكلاسيكي ، الا انه اتسع بشكل ملحوظ في نهاية العصر الاموي، واصبح ملمحا بين "المحدثين" وهي كما يرى ظاهرة تتفق مع نشوء جمهور من قراء الشعر واخيرا يؤكد زويتلر وجود ثيمات (موضوعات) وموتيفات Motifs في الشعر العربي الكلاسيكي كتلك التي يحتاج اليها الشاعر الذي يعتمد الصوغ الشفوي لتحقيق النظم السريع. لوذا يذهب الى القول بان الشعر العربي الكلاسيكي يعبر عن الخصائص الأساسية للامال الشفوية الصوغ، وان التطورات اللاحقة تميل لاتباع المجرى الذي حدد خطوطه في الانتقال من التقاليد الشفوية الى التقاليد الكتابية. ويخصص المؤلف حيزا خاصا لمناقشة وضع الراوي حيث يميز بين رواة الشعر العربي الكلاسيكي الذين هم منشدون في التقاليد الشفوية وبين الرواة المتأخرين الذين كانوا يخدمون بوصفهم مخبرين لعلماء اللغة. ويؤكد زويتلر بان الراوي/ المنشد هو المبدع وان اتهامه بالخطأ او عدم الدقة غير قائم مادام مفهوم الملكية - كما يزعم زويتلر نفسه - لم يكن موجودا في ذلك الوقت.

اما الفصل الثالث من الكتاب " اللغة العربية الكلاسيكية بوصفها لغة الشعر " فقد عالج لغة الشعر العربي الكلاسيكي مع ميل لتشخيص تلك الملامح النموذجية في التقاليد الشفوية الصوغ . ويتوقف المؤلف في الفصل الاخير امام ظاهرة التباين والنسبة في الشعر العربي الكلاسيكي ويفحص ظاهرة التباين على اساس تحليل الابيات في النسخ المختلفة لمعلقة امرئ القيس ويدرس مشكلة الابيات التي تنسب الى شعراء اخرين. وينظر المؤلف بشك الى اسماء الشعراء الفرديين التي يزعم بان باحثي العصر الوسيط قد قدموها مفضلا النظر الى الشعر العربي الكلاسيكي بوصفه شعراء مجهول النسب. الحقت به فيما بعد اسماء الشعراء انطلاقا من تقاليد قبيلة شبه تاريخية. وينظر المؤلف الى التغييرات داخل الابيات الشعرية للمعلقة فيرى ان هذه التغييرات يمكن تفسيرها بصورة دقيقة فقط بوصفها وظيفة لحالة النظم والانشاء ضمن تقاليد الصوغ الشفوي. ويدافع المؤلف عن الفكرة القائلة بان القصيدة العربية الكلاسيكية يمكن ان تشكل من عدد من المقاطع الجوهرية او اللبية وفق ترتيب معين ثابت يستطيع فيه المنشد التصرف ويمتلك الحق في الاضافة والتطوير حسب رغبته وفقا لما يحفظه في رصيده من قوالب صياغته. ويخلص زويتلر الى الاعتماد بان الباحثين في المستقبل سوف يكفون عن اراقة المزيد من الحبر من اجل اثبات قضايا نسبة التأليف وصحة الشعر والنسخة الاصلية والتي لايمكن ان تكون - كما يعتقد - واردة في السياق الشفوي الصوغ(61).

ويتوقف زويتلر أيضا للرد على تحفظات الناقدة ماري كاثرين باتيسن التي طرحتها في كتابها " الاطراد البنيوي - دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية" (62) الذي صدر عام 1970 أي قبيل صدور دراسة جيمز مونرو على السواء . ولحسن الحظ فقد استطعنا الاطلاع على هذا الكتاب في اللغة الانجليزية ، وهو لم يترجم الى العربية حتى الان في حدود ما نعلم (63).

لاحظنا ان الناقدة ماري كاثرين باتيسن كانت تتجه مباشرة لمناقشة مفاهيم النظرية الشفوية عند باري ولورد وتنفي امكانية تطبيقها على الشعر الجاهلي دون ان تشير من بعيد او قريب الى وجود محاولات تطبيقية في هذا المجال في الميدان الاستشراقي. وتحدثت تحت عنوان فرعي هو " النظم والاداء" عن هذه القضايا متسائلة فيما اذا كان الشاعر العربي ينظم حقا قصيدته التي امتلكت هوية مستديمة ووحدة مع نظام الكلمات المترسخ. وتشير الى قيام البرت لورد، مواصلة للعمل الذي استهلته ميليمان باري لاضاءة تقليد الملحمة الاغريقية عن طريق فحص الملاحم اليوغسلافية المغناة بوصفه ينتمي الى هذا الطراز من التقليد الشفوي. وترى الناقدة ان مادة الملاحم يعاد تشغيلها باستمرار من قبل " مغني الحكايات" الذي بدلا من ان يقوم باستظهار الملاحم ذات الطول الهائل يقوم بموافقة اية فكرة يرغب فيها للتعبير في قوالب صياغية تلائم الوزن معتمدا على توازيات متكررة وتكرارات لنقله من حالة الى اخرى. وتشير الى ان فن الشاعر الملحمي لا يقتصر فقط على التكرار من خلال تكرار القوالب الصياغية المستهلكة بقدر ما يمكن في مقدرته لنظم العبارات للتعبير عن فكرة للحظة ذاتها. فالاغنية الملحمية الشفوية هي شعر قصصي منظوم بطريقة يعتمد عليها عبر عدة اجيال مغنو الحكايات الذين لا يعرفون الكتابة، وهي تعتمد على بناء الابيات وانصاف الابيات الموزونة عن طريق القوالب الصياغية والتعابير الصياغية وكذلك عن طريق بناء الاغانى باستخدام الثيمات (الموضوعات) (64) ثم تعلن الناقدة عن رفضها للنظرية الشفوية الصياغية بالنسبة للغة العربية على ضوء ما اسمته باسس بنيات اخلية وخارجية حيث تلاحظ ان التقليد العربي يتضمن دورين مختلفين لمغني الحكايات. فمن جهة هناك الشاعر الذي ينظم الشعر ويعترف به بوصفه مبدعا، والذي يمتلك قوى خاصة، وهناك من الجهة الاخرى الراوي الذي هو الناقل والمنشد والذي يقوم باستظهار الشعر الذي ينظمه الشاعر وانشاده علنا . ويقال - وفقا للناقدة - ان بعض الشعراء لم يقدروا بانشاد شعره علنا بل كان يترك ذلك كليا الى الراوي. وتضيف الناقدة مؤكدة ان الراوي وخاصة في الازمنة المبكرة كان شاعرا متدربا. فقد كان امرؤ القيس، كما يعتقد قد اكتسب مهارته في وصف الخيول من الشاعر الذي كان يروي له ، وكان العرب يندهبون دائما عندما يظهر شاعر دون ان يكون قد مر بفترة تدريب بوصفه راويا، كما هو شأن النابغة. ولكن كان هناك ضغط على الشعراء للمحافظة على دورهم كرواة مادام هذا الامر يعد نوعا من المهارة. وتشير الناقدة الى الطريقة التي يقال ان زهير كان ينظم بها قصيدته حيث كان يمتلك عادة نظم الشعر لمدة اربعة اشهر وينفج عمله لمدة اربعة اشهر اخرى، ويستمرج اراء ونصائح الشعراء الاخرين لمدة اربعة اشهر اخرى. ثم يقوم اخيرا بتقديم قصيدة مفردة في اداء عام في نهاية العام، وهو دليل لا يتفق وطقوس نظم اشعر الشفوي وانشاده وروايته. وتستشهد الناقدة بمثال خارجي مأخوذ من الدراسات الميدانية للقبائل البدوية التي تبني حالة النظم والذي يقترن لديهم بدرجة اقل من درجات الاكتمال مما يجري في حالة زهير. فالشاعر نفسه غير قادر على استذكار القصيدة بكاملها في ذهنه اثناء اشتغاله عليها. ولذا فهو ينظم مقطوعات لاصدقائه لكي يستظهروها، ليتمكن بدوره من مواصلة عمله، بينما يقوم بالوقت نفسه باستمزاز الاراء حول عمله، وفي نهاية المطاف تحفظ القصيدة في ذاكرات عدة افراد مختلفين. واحد الفروق الاساسية بين التقليد الحالي والتقليد القديم يكمن في دور الراوي بين مجموعة من الاصدقاء لا احد منهم يمتلك لوحده ذخيرة واسعة او ذاكرة عالية التطور (65). وتلاحظ الناقدة انه يوجد داخل القصيدة الجاهلية ، خلافا للملاحم اليونانية واليوغسلافية، ميل عال لتشجيع اصالة التعابير وكرهية التكرار ، ولا توجد الا نسبة ضئيلة من الجداول النمطية التي عددها لورد مميزة لكل عر شفوي. الا ان الناقدة تعتقد ، على الرغم من تحفظاتها هذه على النظرية الشفوية، ان هناك جوانب من الشعر العربي تتماشى بصورة جيدة وتحليل لورد منها منع التضمين العروضي في الشعر العربي الذي هو صفة مميزة للاسلوب الشفوي بسبب الجمهور الدائم التبديل (66).

هذه هي اهم الاعتراضات التي تقدمت بها الناقدة ماري كاثرين باتيسن على النظرية الشفوية والتي دفعت مايكل زويتلر للرد عليها في متن كتابه " التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي : خصائصه وتضميناته" والذي توقفنا امام اهم محاوره قبل قليل. ويركز زويتلر في رده على نقاط معينة فيما يتجاهل او يهمل بعض النقاط الاخرى. فبصدد النقطة المتعلقة بحقيقة ان التقليد العربي يعرف دورين : دور الشاعر ودور الراوي اللذان يشغلان في التقليد اليوغسلافي برجل واحد هو " مغني الحكايات" . يرد زويتلر بالقول انه على الرغم من ان

باري ولورد قد اكدا غالبا بان الشعر الشفوي ينظم في حالة اداء او انشاد وليس مجرد الاداء او الانشاد ، وذلك لان الفعاليين المزدوجتين للنظم والارسال هما ضمن التقليد الشفوي وهي فعالية واحدة سبق له وان اطلق عليهما تعبير Rendition واذاف زويتلر قائلًا وفي حدود معرفتي فهم – أي باري ولورد وبقيّة ممثلي النظرية الشفوية – لم ينكروا في أي مكان امكانية وجود الاختلافات بين التقاليد المختلفة. ولهذا فان التقاليد يمكن أن توجد لدى الشعراء، يمكن ان يعترف بهم بوصفهم ناظمين وملحنين جنبًا الى جنب مع شعراء يتصرفون بوصفهم اساسا ، منشدين او مؤدين غنائيين او مع شاعر ينزع لانشاد قصائد شاعر اخر . ويرد زويتلر في النهاية على ماري كاثرين باتيسن لأنها قد اخذت فكرة تماهي النظم والاداء الغنائي – كما يقول – والتي اكد عليها باري ولورد بطريقة مبالغ فيها. فليس هناك مايشير – كما يؤكد زويتلر – الى ان النظم الشفوي يفترض اجراء معينًا للاعداد والتخطيط . فهناك كل الاسباب لتوقع وجود مرحلة " ما قبل الاداء " لتحقيق تغير في التناوب والقوة من شاعر لآخر ومن تقليد لآخر (67).

ومن هنا نجد ان النظرية الشفوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي قد اثار جدلا خصبا بين الاوساط الاستشرافية ويمكن ان نفترض – وهو امر مؤكد – ان هناك مساهمات اخرى جديدة لم نستطع الاطلاع عليها بعد ، وربما اطلع عليها دارسون اخرون مهتمون بفحص اسهامات حركة الاستشراق في مجال دراسة الادب الجاهلي . ومن الدراسات المهمة التي اتاحت لنا فرصة للاطلاع عليها دراسة كتبها م.ف. مكدونالد في " مجلة الادب العربي " الصادرة في اللغة الانجليزية عام 1978 تجري مقارنة بين وضع الادب الشفوي في الجاهلية ووضعه في عدد من المجتمعات في فترة ما قبل التعليم (68). وفي واقع الامر ان الدراسة اقرب ماتكون الى الدراسات الانثروبولوجية منها الى الدراسات الادبية. فهي تدرس الخلفية الاجتماعية والتاريخية للشعر الجاهلي بمقارنتها مع اوضاع مجتمعات بدائية في مرحلة ما قبل التعليم مثل مجتمعات الزولو والرواندا، وهي مجتمعات بدائية لا ترتفع الى المستوى الحضاري للمجتمع العربي في العصر الجاهلي . ومن النقاط المهمة التي يلفت الباحث النظر اليها وظيفية الشعر في مجتمعات ما قبل التعليم حيث يلاحظ الباحث ان هذا الشعر لاينتج لاغراض المتعة او التسلية ولكنه يخدم غرضا اجتماعيا محددًا، وانه بأوجه مختلفة جزء اساسي من النظام الاجتماعي ، لدرجة انه لم يكن بميسور المجتمع ان يعمل بدونه (69). كما يشير ايضا الى وجود ايمان ضمنى باولوية الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة في تلك المجتمعات ومنها المجتمع الجاهلي (70).

ثم يحاول الباحث ان يدرج بعض الملامح المشتركة التي يرى انها تميز اسلوب الشعر الشفوي ولغته في هذه المجتمعات ومنها الولوج بالترادف والتشبيهات والاستعارات ، والميل للاستشهاد بالوقائع التاريخية والميثولوجية والشعبية واعتماد القوالب الصياغية الشعرية واللجوء الى لغة شعرية متخصصة عن لغة الحديث اليومي تماما، وهي مايرى ظاهرة واضحة لدى تلك المجتمعات كما لدى العرب . ويجد ملمحا سلبيا في هذه التجارب يتمثل في كونها – كما يزعم – تفتقد الدينامية او التطور، وان كان الباحث يستدرك قائلًا ان بالامكان القول ان نشوء " القصيدة " في الشعر العربي كان يمثل محاولة للتخلص من ذلك الغياب في امكانية التطور (71).

هذه هي اهم الخطوط العامة للنظرية الشفوية وتطبيقاتها واصدائها في الاوساط الاستشرافية الامريكية منها بشكل خاص، منذ السبعينات ، وهي بمجملها تكشف عن وجود قيمة تستحق الفحص والعناية والتقويم. وبعد فحص متأن لمنطلقات اصول هذه النظرية عند لورد وباري ازددنا اقتناعًا بان هذه النظرية لايمكن ان تطبق بكاملها على وضع الشعر الجاهلي، وان كانت بعض عناصرها ومقوماتها سليمة وممكن الاستنارة بها في فهم الخطاب الشعري العربي قديمة وحديثة، لاعتقادنا بان أي خطاب شعري هو في حقيقة الامر مجموعة خطابات او لغات شفوية وكتابية متداخلة، والاهتداء بمبادئ النظرية سوف يسهم بالتأكيد في التوقف عند بعض الملامح الشفوية في كل خطاب شعري.

ويمكن ان نجمل تحفظاتنا على نظرية الادب الشفوي وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي في النقاط الرئيسية التالية:

ان باري ولورد انما يقيمان نظريتهما على ضوء استقصاءات واسعة ضمن حقل اجناسي مختلف هو الملحمة الاغريقية والملاحم اليونانغسلافية الشعبية وهو حقل يختلف اجناسيا عن الشعر الغنائي العربي ، فالشعر الجاهلي، بوصفه شعرا غنائيا يعتمد على عناصر ذاتية ووصفية وتأملية وغنائية، اما عناصره السردية فتكون محدودة وخاضعة لمهيمنات الخطاب الغنائي.

لقد لاحظنا ان هدف الشاعر الملحمي هو الحفاظ على الاطار السردى العام للملحمة او القصة وهذا يفسر ظهور التباينات في النسخ المختلفة، وعدم الاعتراف باستقرار النص الشعري او اثباته او الاستقرار عند صياغات لغوية (او لسانية ثابتة) بينما يحرص الشاعر الجاهلي على استقرار نصه الشعري

ويعني قبل كل شيء بطريقة التشكيل اللغوي التي تعد منطلقا أساسيا لترسيخ أدبية الخطاب الشعري أو شعريته.

يفترض أصحاب النظرية الشفوية أن الشعر الجاهلي ينتمي إلى الأدب التقليدي أو الشعبي وهو افتراض لا يدعمه التحقيق التاريخي. فقد كان النقاد واللغويون العرب في العصر الوسيط يميزون بين الوان التعبير الأدبي والوان التعبير الشعبي، وكان الشعر الجاهلي بالذات يحتل مرتبة خاصة بين فنون التعبير الأدبي آنذاك، بينما ظلت الوان التعبير الشعبي غير معترف بها لفترة طويلة. تفترض النظرية الشفوية وجود مجتمع يجهل الكتابة كليا، أي مجتمع مازال يعيش في مرحلة ما قبل الكتابة. أما المجتمع الجاهلي فقد تجاوز هذه المرحلة، فقد كانت الكتابة معروفة وأن بنطاق محدود، فقد كانت هناك لغة عربية للكتابة تدون فيها العقود والمواثيق والكتابات الدينية وما إلى ذلك، دون أن يعني ذلك أن الشعر الجاهلي كان شعرا كتابيا بالكامل. لذا وجدنا بعض الدارسين يضطر إلى تعديل منطلقات هذه النظرية كما فعل حديثا الدكتور حسن البنا عز الدين عندما عد المجتمع الجاهلي يمثل مرحلة انتقالية من مرحلة ما قبل التعليم إلى مرحلة الكتابة (72).

تفترض هذه النظرية أن الشاعر بنفسه هو منشئ قصيدته فهو المؤلف والمنشد والمحلن في آن واحد وهو شبيه بالشاعر الجوال الذي يعزف على ربابته، وهو أمر لا تدعمه باستمرار الدراسات الخاصة بوضع الشاعر الجاهلي، ولقد سبق وأن توقفنا أمام اعتراض الناقدة ماري كاثرين باتيسن حول وجود دورين للشاعر والراوي بدل دور واحد في الشعر الشفوي.

تنطلق النظرية الشفوية من فكرة شيوع القوالب الصياغية في التجربة الشعرية الشفوية ومنها تجربة الشعر الجاهلي وقد وجدنا أن مفهوم القوالب الصياغية مفهوم متسع ولا يقتصر على بعض القوالب الصياغية التقليدية المتواترة، وإنما ينسحب ليشمل أشكال التعبير الأسلوبية واللغوية والبلاغي وأنماط بناء الجملة اللغوية والشعرية وكل مظاهر التكرار والتشاكل والتوازن بحيث يمكن القول، والحالة هذه. أن كل تجربة شعرية لا بد وأن تتضمن على قوالب صياغية، ومنها أنماط يتقدها الشاعر لخلق حالة التأثير النفسي والتعبيري التي يتوخاها. تقلل النظرية الشفوية من دور الذاكرة والاستظهار في عملية النظم والاداء كما لاحظنا فيما طرحه البرت لورد وذلك يعود إلى أن الشعر الملحمي ينطوي على نص طويل يتعذر تذكره أو استظهاره بينما نجد أن النص الشعري الجاهلي قصير نسبيا ويمكن الحفظ والاستظهار، ولذا وجدنا جيمز مونرو يجري تعديلا على أصول النظرية يمنح فيه دورا أكبر للذاكرة... والاستظهار في حالة الشعر الجاهلي.

من الناحية التاريخية لا بد وأن نأخذ بنظر الاعتبار الاختلافات الكبيرة التي تحيط بتجربة الشعر الملحمي الإغريقي والتي تمحورت حول ماسمي بـ " المشكلة الهومرية" وتجربة الشعر الجاهلي، ففي حالة الملاحم الإغريقية كانت هناك فترة زمنية غامضة وبعيدة بسبب تضارب الروايات وتعدد النصوص ووجود شك حول وجود أكثر من هوميروس، بل وجود أسر وقبائل هومرية. وهذه الحالة لا تنسحب على وضع الشعر الجاهلي نظرا لقرب الفترة الجاهلية عن عصر الكتابة والتدوين وتواتر الروايات المتقاربة ذات الاختلافات الجزئية والثانوية.

تنفي النظرية الشفوية حق الملكية الأوروبية، وترى أن النتاج الشفوي هو ملكية اجتماعية وأن النص الواحد عرض للتداول من قبل سلسلة من الرواة والمغنين، وهذا ما لا تؤكد كل الأسانيد والحقائق المتعلقة بالشعر الجاهلي، فالنص الشعري هو ملكية فردية لمبدعه وقد لاحظ ذلك د. فضل بن عمار العماري في المقدمة التي تصدرت ترجمته لكتاب جيمز مونرو حيث اتهم أصحاب النظرية بإسقاط دور الشاعر وإذابة كيان النص وتمييع الخصائص الفردية التي تميز شاعرا عن آخر (73).

الموقف الاستشراقي الراهن من قضية النظرية الشفوية على الشعر الجاهلي يجعلنا نستعيد بعض الاتهامات التي وجهها إدوارد سعيد في كتابه عن "الاستشراق" (74) للعقل الغربي في مواجهة الشرق، حيث أن العقل الغربي يفعل سلطة الخطاب، يحاول أن يخلق مفهومه الذاتي عن الشرق ويقحمه على الآخر دونما عملية استقراء تاريخي ونص للتجربة المعنية.

وفي الختام ولكي لانغمت حقوق الآخرين وفضلهم علينا يجدر بنا أن نؤشر في المقابل بعض فضائل النظرية الشفوية وتطبيقاتها. فقد ساعدت هذه النظرية على تقديم فهم أدق لطبيعة العناصر الشفوية في كل خطاب شفوي، خاصة وأن التجربة الشعرية حديثة كانت أم قديمة تنطوي بهذا القدر أو ذاك على عناصر شفوية معنية راسخة في طبيعة الرسالة الأدبية وعناصرها التواصلية بين المرسل والمتلقي. كما أسهمت هذه النظرية في فهم بعض مشكلات البناء والإنشاء في الشعر الجاهلي وبشكل خاص فيما يتعلق بأنماط التكرار المختلفة واماطت اللثام عن بعض المشكلات الخاصة بالسراقات الأدبية والتناس. ويجدر بنا أيضا أن

نحتفي بالجهد الذي بذله بعض ممثلي هذه النظرية لتفنيدها نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي على ضوء مبادئ نظرية الأدب الشفوي، ويمكن الاستفادة من بعض معطيات هذه النظرية لاغناء النظرية الشعرية الحديثة والتأكيد على أهمية القيمة البلاغية للخطاب الشعري الجاهلي المتمثلة في حضور الآخر (المتلقي - أو المروري له في فضاء الخطاب الشعري) وهو توكيد على الفاعلية الاجتماعية للخطاب الشعري العربي ومن المهم ان نلاحظ هنا ان النظرية بحد ذاتها ليست خاطئة، فهي تصلح بالتأكيد لفحص تجارب شعرية شفوية حقا مثل بعض ضروب التعبير الشعبي كالحكايات الشعبية والسير والمقارزي و " الف ليلة وليلة" وبعض الوان الشعر الشعبي والبدوي، الا ان اعتراضاتنا كانت منصببة على محاولة تطبيق النظرية على تجربة ادبية رفيعة المستوى ولاتنتمي في الاصل الى اوان الادب التقليدي او الشعبي.

وبعد، فنحن الان نعيش عصرا للحوار والتواصل الثقافي وليس امامنا الا ان نشارك بفاعلية ويقتطع في هذا الحوار العظيم وان نواجه بوعي مظاهر المتناقضة والاستلاب. وهذا يتطلب منا بالتأكيد ملاحقة كل مايقال عن ادبنا وثقافتنا وان نعيد فحصه وتقويمه على اساس نابغة من ادراكنا لذاتنا ولتجربتنا التاريخية الابداعية، دون ان ننغلق او نتحجر او نرفض الحوار مع وعي الآخر بوعي ذاتي متكامل.

الهوامش :

- 1- عز الدين، د. حسن البنا " الكلمات والاشياء": التحليل البنيوي لقصيدة الاطلاق فيالشعر الجاهلي، بيروت 1989، ص 43.
- 2- نشرت هذه الدراسة في الاصل في مجلة الادب العربي الصادرة باللغة الانجليزية تحت عنوان:

Monroe James T . Oral Composition in Pre- Islamic Poetry
Journal of Arabic Literature Brill Leiden printed in the Netherland, vol 3
1472 . P.1-53

ثم ظهرت ترجمتها الى اللغة العربية تحت عنوان .

- " النظام الشفوي في الشعر الجاهلي " جيمز مونرو ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري، منشورات دار الاصاله، الرياض، 1987.
- 3- كان كتاب مايكل زويتلر (او زفتلر) في الاصل رسالة للدكتوراه نوقشت عام 1972، أي في العام نفسه الذي نشر فيه جيمز مونرو دراسته، الا ان كتاب زويتلر لم يظهر الا عام 1978 تحت عنوان:

Zwetler , Michael, The Oral Tradition of Glassical Arabic poetry its character and Implications. Ohio state university Press, 1978.

ومن المؤسف اننا لم نستطع في حينها الاطلاع على هذا الكتاب الا بعد الفراغ من البحث لكننا اطلعنا على عرض واف له بقلم هيلاري كلباتريك Hilary Kilpatrick في العدد " الثالث عشر من مجلة الادب العربي" 1982.

.Journal of arabic Literature , vol 13, 1982 . p.143-148

- 4- McDonald. M.V.Orally Transmitted poetry in Pre-Islamic Arabic and other per Literate Societies in Journal of Arabic Literature , Vol19. 1978, P.14.

5- ابو ديب، كمال، الرؤى المفقنة " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986، ص 6، 36.

- 6- نقلا عن مقدمة مترجم كتاب " النظم الشفوي في الشعر الجاهلي"، ص 6، حيث يشير المترجم الى صدور كتاب عبدالمنعم خضر الزبيدي الموسوم " مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي" عام 1980، والذي اطلعنا عليه لاحقا وبعد الفراغ من بحثنا هذا.

7- راجع هامشنا رقم (1) اعلاه.

- 8- ابراهيم، عبدالله " السردية العربية" رسالة دكتوراه نوقشت في كلية الاداب، جامعة بغداد عام 1991، (مطبوعة على الالة الكاتبة).

9- كلمة شفوي نسبة من شفة وجاء في " لسان العرب" ان اصل شفة شفهة لان تصغيرها شفيتها وان نسبت اليها فانث بالخيار ان شئت تركتها على حالها وقلت شففي وان شئت شفهي قال ابن بري: المعروف في جمع شفه شفاه، مكسرا

، غير مسلم، ولامه هاء عند جميع البصريين ولهذا قالوا الحروف الشفهية ولم يقولوا الشفوية. لكن (اللسان/ سيعود فيذكر نسبة الشفوي ايضا) " لسان العرب" ، ابن منظور ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 2293.
وقد جاء في " المعجم الوسيط " ان النسبة الى شفة هي شفهي وشفوي ، اما كلمة شفاهي فتعني العظيم الشفه او الشفتين او غليظهما، ولذا ارى ان استخدام نسبة (الشفاهي) كما يفعل الدكتور حسن البنا عز الدين غير موفق حتى وان كان القصد منه النسبة الى الجمع، لانه يتداخل مع مصطلح شفاهي آنف الذكر " المعجم الوسيط" ، مجمع اللغة ، دار احياء التراث العربي ، بيروت (د. ت) الجزء الاول ، ص 49.

- 10- Foley, John Miles (editor) Oral Traditional Literature Slavica, Publishers, Inc. Printed in U.S.A. 1981 P.28-31.
- 11- Lord , Albert B. The Singer of Tales, Cambridge , Massachusetts, harvard University Press. London. Oxford University press, in the U.S.A., 1960. P.4.
- 12- Ibid, P.4.
- 13- Ibid, P.4.
- 14- Ibid, P.4.
- 15- Ibid, P.68.
- 16- Ibid, P.92.
- 17- Ibid, P.131.
- 18- Ibid, P.5.
- 19- Ibid, P.13.
- 20- Ibid, P.33.
- 21- Ibid, P.4.
- 22- مونرو ، جيمز "النظم الشفوي في الشعر الجاهلي" ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري ، منشورات دار الاصاله، الرياض 1987، ص7.
- 23- المصدر السابق ، ص 27.
- 24- المصدر السابق ، ص 28.
- 25- Foley , John miles, P.451-460.
- 26- Lord , Albert p.,67.
- 27- Ibid, P.20.
- 28- Ong, Walter J. Orality , ad Literacy , Menthuen, London and New York , 1982, P.140-141.
- 29- عز الدين د.حسن البنا، ص 84 ، ويمكن الرجوع الى اصل الدراسة في اللغة الانجليزية .
- McDonald ,M.V., Orally Transmitted poetry in per-Islamic Arabic and other .Per-Literate Societes, in Journal of Arabic Literature, Vol. 9, 1978, P.15
- 30- عز الدين ، حسن البنا ، ص 12.
- 31- المصدر السابق ، ص 15.
- 32- راجع هامش رقم 2 اعلاه.
- 33- مونرو ، جيمز " النظم الشفوي في الشعر الجاهلي" ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري، منشورات دار الاصاله ، الرياض ، 1987، ص 25، بغداد سوف نعتمد النص المترجم لدقته وامانته.
- 34- المصدر السابق ، ص 3.
- 35- المصدر السابق ، ص 31.
- 36- المصدر السابق ، ص 32.
- 37- المصدر السابق ، ص 36.
- 38- المصدر السابق ، ص 37.
- 39- المصدر السابق ، ص 37-38.
- 40- المصدر السابق ، ص 38-39.
- 41- المصدر السابق ، ص 39-42.
- 42- المصدر السابق ، ص 43.
- 43- المصدر السابق ، ص 43.
- 44- المصدر السابق ، ص 48.
- 45- المصدر السابق ، ص 48.
- 46- المصدر السابق ، ص 49.

- 47- المصدر السابق ، ص 51.
- 48- المصدر السابق ، ص 54.
- 49- المصدر السابق ، ص 54-55.
- 50- المصدر السابق ، ص 55-56.
- 51- المصدر السابق ، ص 58.
- 52- المصدر السابق ، ص 61-63.
- 53- المصدر السابق ، ص 68.
- 54- المصدر السابق ، ص 68.
- 55- المصدر السابق ، ص 70.
- 56- المصدر السابق ، ص 68.
- 57- المصدر السابق ، ص 71.
- 58- المصدر السابق ، ص 72.
- 59- المصدر السابق ، ص 70.
- 60- يراجع المصدر في هامش رقم (3) ومراجعة هيلاري كلباترك له التي اعتمدنا عليها في المرجع ذاته .
- 61- Zwetler, Michael , The Oral Tradition of classical Arabic poetry , Review by Hilary Kilpatrick in Journal of Arabic Literature Vol. 13, 1982 pp.143-148.
- 62- Poetry , Lingustic Study in Fivere – Bateson , mary Catherine, Stractual Continuity in islamic Arabic Odcs, paris, Mouton and Co.the Haguc, 1970.
- 63- راجع عرضا وافيا لهذا الكتاب في مجلة " فصول " القاهرة ، العدد (2) ، 1984 ، كتبه الاستاذ حسن البنا ، ص 306-312.

- 64- Bateson , Mary Catherine, P.34.
- 65- Ibid, P.34
- 66- Ibid, P.35
- 67- Zwetler , Michael , P.143-148.
- 68- McDonald, M.V., P.14.
- 69- Ibid, P.15.
- 70- Ibid, P.25.

.Ibid, P.27 -71

72- عز الدين ، د. حسن البنا، ص 11.

73- مونرو ، جيمز ، ص 9.

74- سعيد ، ادوارد " الاستشراق ، المعرفة السلطة الانشاء " ترجمة د. كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، 1981 ، ص 2-6.

ابو تمام ام المتنبي اشكالية التلقي بين الشعر المحدث وعمود الشعر

نرى : ماذا يمثل المتنبي في سفر الشعر العربي ، وما موقعه داخل مدارسه واتجاهاته المختلفة؟ إذا نظرنا الى مسيرة الشعر العربي الكلاسيكي حتى القرن الثالث الهجري، لوجدناه في اقلبه شعرا إمتثاليا للقواعد الشعرية والاخلاقية والذوقية الصارمة التي كرسها من قبل الشعر الجاهلي، والتي تمت صياغتها تدريجيا في مبادئ عمود الشعر " التي صاغها لاحقا المرزوقي في المقدمة التي كتبها على شرحه لحماسة ابي تمام . وهذه المبادئ السبعة المشهورة لم تكن وضعية ، ولم يقم بابتكارها او استنباطها المرزوقي وحده، بل كانت مبادئ اخلاقية وعرفية وشعرية وذوقية متداولة ومتوارثة. فهي تشبيهة ببعض القوانين التي جاءت حصيلة اعراف متوارثة، ولم تكن قوانين وضعية وضعها المشرعون في لحظة معينة من الزمن. كما سبق عدد من النقاد والدارسين والبلاغيين وان وقف امام بعض تلك المبادئ ومنهم الامدي والجرجاني، لكنها استقرت بصورتها النهائية في المبادئ السبعة التالية:

شرف المعنى وصحته.

جزالة اللفظ واستقامته.

الإصابة في الوصف .

المقاربة في التشبيه.

التحام اجزاء النظم والتتامها على تخير لذن الوزن.

مناسبة المستعار منه للمستعار له .

مشكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينها (1) .
ويمكن القول ان هذه المبادئ هي بمثابة البيان الاول للشعرية العربية الكلاسيكية ، وان اول محاولة لرحضة هذه الشعرية - او بعض مبادئها - جاءت من قبل الشعراء الذين اطلق عليهم بالشعراء المحدثين امثال مسلم بن الوليد وبشار وابي نواس وابي تمام . فلأول مرة يحاول الشاعر العربي كسر القوانين الشعرية والعرفية لعمود الشعر العربي. ولذا فقد اثارته هذه الموجة الشعرية التي بلغت ذروتها في شعر ابي تمام، ضجة كبيرة واستقطبت انظار الدارسين والنقاد والشعراء الذين انقسموا بين رافض ومؤيد. وتاريخ الخصومة حول شعر ابي تمام، الذي هو التجسيد الامثل لما سمي بالشعر المحدث ولانقول الحديث او الحداثي، هو من اخصب الفصول في تاريخ النقد العربي القديم ، فهو يعكس ، وربما لأول مرة ، يقظة المعايير والمنظورات النقدية المنهجية وتطورها في زمن لم يكن الخطاب النقدي قد خرج فيه بعد من دائرة التذوق والانطباع والشذرات القولية غير المنهجية وظل اسير الامتثال للاعراف والمسلّمات الذوقية المتداولة والتي كرستها ذائفة المتلقين عبر القرون.

في مثل هذا المناخ الشعري والنقدي ، او ربما بعده بقليل ظهر المتنبي في القرن الرابع للهجرة. واستطاعت شعرية المتنبي ان تثير عاصفة نقدية، لم تكن تقل عن تلك العاصفة التي اثارها شعر ابي تمام المحدث. ومايسترعي انتباهنا الان ، بوصفنا متلقين حداثيين ننحاز بالضرورة الى كل ماهو حديث ومحدث في الشعر ومنه شعر ابي تمام ، ان نقف ، بولاحماسة ذاتها او ربما اكثر منها بقليل، الى جانب شعرية المتنبي التي اعقبت حركة الشعراء المحدثين ، على الرغم من ان هذه الشعرية لاتمثل تواصلًا لتقاليد الشعر المحدث، وانما تمثل ، بصورة او بأخرى ارتدادا او عودة الى الامتثال الى تقاليد " عمود الشعر " والاعراف الاخلاقية والاجتماعية والذوقية والفنية التي عبر عنها.

والاشكالية الصغيرة التي اود التوقف عندها تتمثل في كيفية التوفيق داخل ذائفة حداثية معينة، هي بالتأكيد ذائقتنا نحن من متلقي الشعر الحديث وحركة الحداثة - بين الانحياز الصريح الى شعرية الشعراء المحدثين امثال ابي تمام، بما فيها من انتهاك مكشوف لقواعد الشعرية العربية الكلاسيكية التي صاغها " عمود الشعر " وبين شعرية المتنبي التي اعقبتها والتي مثلت ، كما هو معروف، عودة لتكريس التقاليد والمبادئ الثابتة لعمود الشعر؟

يخيل لي ان مثل هذا التساؤل لم يكن بعيدا من متذوقي شعر المتنبي ودراسيه في القرن الرابع الهجري وبعده. وقد كان الدكتور احسان عباس في كتابه " تاريخ النقد العربي عند العرب " مصيبا في صياغة هذه الاشكالية. فهو يعترف ان ظهور المتنبي قد سبب حيرة كبيرة للتذوق والنقد معا. ومصدر الحيرة ان المتنبي لم يكن يمثل امتدادا للشعر المحدث، وانما يمثل الشاعر الذي يجمع بين القديم والحديث " فهو " يجيء بالجزالة والقوة والبيان على خير ماكان مجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الانسانية غوصا بعيدا، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة تنتمي الى القرن الرابع ... ويببدو ان الناقد احسان عباس يظل هو الاخر حائرا . فهو يشير الى انه بظهور المتنبي حوالي منتصف القرن الرابع ركبت ريح الخصومة حول ابي تمام او كادت ، وكاد الذوق العام يصبح اشد ميلا الى الشعر المحدث، ويقبل ابا تمام مثلما يتقبل البحري، لذا يروح هذا الناقد بشكل بجوهر الصراع بين القديم والمحدث والمقاييس المعتمدة في الاصل بقوله : .. كذبت المقاييس : اين ماكان يتحدث به الناقد عن الصراع بين القديم والمحدث؟ بل اين ماكانوا يتحدثون به عن ميل ابي تمام او نزوع الى طريقة البحري ؟ انهم امام طريقة جديدة قديمة - ويعني بها طريقة المتنبي الشعرية - لاينفع فيها ما اعتمده من مقاييس عمود الشعر (2) . ولست معنيا الان الاشكالية التي تتعلق بموقف مجابلي المتنبي الان ، وبما توصل اليه الناقد احسان عباس في هذا الشأن والذي يعيد طرح الاشكالية في سؤال مفترض طريف يقول فيه :

ولو سئل المرزوقي اين يضع ابا تمام مثلاً او المتنبي ؟ هل احدهما او كلاهما خارج عن عمود الشعر او ملتزم به ؟ لما كان الجواب عن ذلك قاطعا حاسما . فأبي تمام في المبنى الفريق الثالث، وفي المعنى من اصحاب المعاني، وسكن استعاراته أحيانا لاتناسب فيها بين المستعار والمستعار له، وفي بعض الفاظه، اذا عرضت على الطبع والرواية والاستعمال هجنة، وكثير من العناصر الاخرى المشترطة في عمود الشعر متوفر لديه، ولذا فلا يمكننا ان نقول ان ابا تمام خرج على عمود الشعر اطلاقا، وانما يمكننا ان نقول انه ، في بعض ابائته فعل ذلك ، ومثل ذلك قد يقال في ابي نواس وفي مسلم والبحري والمنتبي، الاخلاف في ذلك ، اذ ان المرزوقي لم يقل لنا : ان العرب يشترطون اجتماع هذه العناصر كلها معا دون هوادة، بل قال ... ومن لم يجمعها كلها، فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان، فاذا اجتمعت كلها، وهذا امر عسير ، كان الشاعر محسنا مقدما. " (3) .

فالدكتور احسان عباس يحاول ان يجد تفسيراً لهذا التقبل المشترك - من طرفي

متذوقني منتصف القرن الرابع الهجري لشعر ابي تمام المحدث والخارج عن عمود الشعر وشعر المتنبي الملتزم الى حد كبير بالاعراف والتقاليد الشعرية لعمود الشعر، ونرام تارة يبحث عن مبرر ذلك في قدرة المتنبي على المزاوجة بين القديم والحديث معا، او يعمد ، ربما دون قصد، الى التقليل من عمق المنحى " الانحرافي " الشامل عنى الانزياح للشعر المحدث، واقتصاره على عناصر جزئية تمس هذه القاعدة او تلك من قواعد عمود الشعر، وانها لم تتحول الى خرق متعمد وشامل لكل مبادئ عمود الشعر آنذاك، وهو تاويل طريف قد يحتاج الى وقفة نقاش وحوار يمكن ارجائها الى وقت آخر، لكن مايعينني من الاشكالية وجهها الحديث او المعاصر الذي يمس ذاتقتنا بوصفنا محدثين ومعاصرين وقبولنا في آن واحد الشاعريتين متباينتين هما شاعرية الى تمام وشاعرية المتنبي معا ؟

ترى هل يعود ذلك الى وجود خصائص داخلية معينة متميزة في شعر المتنبي تجعلنا بغض النظر عن هذه المفارقة ام ان لك يعود الى امتثالنا - اللاوعي وربما بفعل وعينا الجمعي المخترن لقوة القانون الشعري المتمثل في عمود الشعر ؟ وهل يمكن اعادة صياغة الاشكالية وفقا لما سبق وان طرحه الناقد الدكتور احسان عباس بالقول بان الشعر المحدث لم يمثل - كما هو شائع - كسرا جذريا او تغييرا للمجرى العام للحركة الشعرية العربية وللشعرية العربية ذاتها وانما كان انزياحا مؤقتا وجزئيا في المجرى العام ، اذ سرعان ما عاود الخرق الى الالتئام وضمن عمود الشعر مرة اخرى سطوة وتكريسا ، وفشلت في النهاية حركة الشعر المحدث في خلق ذاتقة محدثة بديلة ، قادرة على وضع ضوابط جديدة للتلقي يمكن ان تحفظ على شعرية تعيد إنتاج مقاييس عمود الشعر، واعني بها شعرية المتنبي.

مرة اخرى اتساءل اهي ادانة لذاتقتنا ولقدرتتنا على التلقي نحن قراء شعر المتنبي اليوم ام ان هناك ميزة معينة، او مجموعة مزايا الشعرية المتنبي هي التي تقف وراء هذه الاشكالية؟ يبدو لي ان الاجابة تتطلب فهما اوليا لطبيعة الرسالة او المرسلات الشعرية عند المتنبي. فالرسالة الشعرية، كما بلورها رومان جاكوبسن (4) تفترض وجود مرسل او باث (في حالة الشعر هو المتنبي او ذاته الثانية) ووظيفة الارسال الاساسية هنا هي وظيفة انفعالية تعبيرية ، بمعنى ان المرسل (المتنبي) يرغب في التعبير عن محتوى رسالة معينة، وهذه الرسالة بالنسبة لموضوعنا هي قصيدة المتنبي التي تمتلك بدورها كثافة تجعلها قادرة على الانكسار الذاتي نحو نفسها اولا ، ونحو مصدر الارسال (الشاعر او ذاته الثانية) لكنها ، على الرغم من ذلك ، تمتلك المقدرة على الإشعاع باتجاه الطرف الاخر الذي يتلقى البث الشعري: طرف المتلقي، مرويا له ، وقارئاً ومستمعا شفاهيا. ويكون حضور المتلقي على مستوى الاخر ، عبر تظاهرات ارسال سردية وحوارية عبر ثنائية الضميرين انا/ انت في الغالب ، او انا / هو ، اذ أنا / هم ، حيث يتواصل الجدل والشد بين طرفي الثنائية . وتتخذ وظيفة التلقي هنا مظهرا ابلاغيا ، ولكنه ابلاغ من نوع خاص يقترن بحركية الباث نفسه. ان عملية التبادل بين المرسل والمتلقي تتم بالضرورة عبر السالة الشعرية - ومن خلالها - هذه الرسالة التي تمتلك كثافة لسانية ودلالية معينة هي جوهر شعرية او ادبية الخطاب الشعري عند المتنبي وكما هو مبين في انحطاطة التالية :

المتلقي (مرويا له او مستحفا شفاهيا وظيفة ابلاغية	المرسلات الشعرية (شعر المتنبي) وظيفة شعرية، ادبية	الباث (المرسل) (المتنبي) وظيفة انفعالية تعبيرية
---	---	--

هذه الخاصية الدائرية تجعل المرسلات الشعرية تتردد في الغالب ، مرة اخرى، الى طرف مرسلها، وذلك اولا بسبب عنف الوظيفة الانفعالية وصدقها واحتمالها من طرف المرسل (المتنبي) وثانيا بسبب المنحى الحواري، التخاطبي، الجدلي بين المرسل والمتلقي الذي يعيد بدوره بث الرسالة ثانية الى مرسلها الاصيلي. ان هذه الميزة للخطاب الشعري عند المتنبي تجعل من الصعب، بل المستحيل ، على الباحث النصي او البنيوي الاشتغال المجرد على البنية النصية واللسانية، ودنما ادراك مقصود للحضور الطاعني للمرسل نفسه (المتنبي) . فالرسالة هنا تشي بقوة ، بصوت مرسلها وشخصيته وحضوره . ولذا فان أي تحليل بنيوي للخطاب الشعري عند المتنبي لا بد وان يتوسل ببعض عناصر التحليل النفسي بالعودة الى المبدع او الشاعر عن طريق اجراء تعديل ضروري في ادوات التحليل النصي، باستقراء البنية السيكولوجية، الذاتية ، النرجسية غالبا، لمركز البث الشعري. وهذا هو مافعله، بالضبط، الدكتور عبدالسلام المسدي في دراسته لشعر المتنبي (5) . فعلى الرغم من منطلقاته الاسلوبية والنصية الاساسية اضطر

للاستعانة - وان بالغ في ذلك بعض الشيء - ببعض عناصر التحليل النفسي لفهم الخطاب الشعري للمتنبي ، وهو ماسبق لنا وان عالجناه في موضع سابق (6) .

ان عملية انعكاس الرسالة الشعرية، وارتدادها ثانية نحو المرسل ، تعود الى ان المرسل انما كان يحاول فن البداية ان يترك بصماته او وشمه على الآخر (المتلقي) وان سيطر عليه بعض ذاته، ثم سعيه لاحقا لاسترداد ما اسقطه عن طريق الاحتواء او الاتهام، مما يؤدي بالتالي الى تضخم الذات الشعرية (للمرسل) على حساب حضور الآخر (المتلقي او المروي له) في الغالب وبامتصاص بعض عناصر المرسل الشعرية وترحيلها الى مركز البث الشعري ذاته. ويمكن الاستشهاد لذلك بالكثير من القصائد التي كان فيها المتنبي يمدح ممدوحيه، لكنه في الوقت ذاته كان يمدح نفسه، ويوازن بين شخصية ممدوحه وشخصيته واحيانا يكشف باطن النص عن تفضيل ذاته على ذات الآخر، او محاولة امتصاص كل الخصال التي اضافها على الممدوح وترحيلها بضربة سريعة الى ذاته (المرسل) .

هذا الامتياز للرسالة الشعرية عند المتنبي، هو الذي يجعلنا - اضافة الى عوامل اخرى - نتقبل الخطاب الشعري عند المتنبي بوصفنا متلقين حدثيين، بانبهار غاضين الطرف عن حقيقة امتثاله لمقومات عمود الشعر ، وعدم العبور الى الضفة الثانية التي اثير اليها الشعراء المحدثون ، وفي المقدمة منهم ابو تمام ، كما يعود ذلك ايضا الى تركيزنا، نحن متلقي هذا العصر، على ماهو جوهري ومحتم في ادبية او شعرية الخطاب الشعري عند المتنبي ، وهو خطاب كثيف ومكتنز وقادر على ان يشد المتلقي ويصدمه ويجتذبه الى دائرة التلقي بقوة سحرية غامضة.

تري هل فتحت بتساؤلي هذا افقا جديداً لتأويل هذه الاشكالية ام اسهمت ، دونما قصد ، في تعقيدها واطرافها غموض اخر يستدعي في ، ومن زملائي الباحثين ووقفة اخرى قادمة ؟ حسبنا المجادلة والاجتهاد وتحريض المتلقي والقارئ ليدخل معنا دائرة التأويل والحوار والخلاف وهو هدف كل بحث نقدي جاد .

الهوامش :

- 1- عباس ، د. احسان (1971) " تاريخ النقد الادبي عند العرب - نقد الشعر"، دار الامانة ، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ص 404-405.
- 2- المصدر السابق ، ص 252-253.
- 3- المصدر السابق ، ص 408-409.
- 4- ثامر ، فاضل (1987) ، " مدارات نقدية ، في اشكالية النقد والحداثة والابداع ... دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، ص 220-224.
- 5- المسدي ، د. عبدالسلام (1984) " قراءات مع الشبابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون " ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ص 65-92.
- 6- ثامر ، فاضل (1994) ، اللغة الثانية في اشكالية المنهج (النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث" ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ص 91-100.

تناوب البصري والسمعي في الخطاب الشعري قراءة في شعر الجواهري

يحتشد الخطاب الشعري للشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري بمكونات لصعد

ادبية ، او " شعرية" هذا الخطاب بطريقة لافتة للنظر. ومن هذه العناصر ما يمكن ان نسميه بالتناوب الديناميكي بين البصري والسمعي في البنية الشعرية. فالبصري يتوسل بالاتوني والتمثيلي (من خلال الاستعارة والتشبيه والكناية الصورة والمشهد الشعري) في حين يتوسل السمعي بالايقاعي واللساني والتطريبي (من خلال القناة السمعية، وعبر تآلف الاصوات والكلمات في بنية نغمية سمفونية قد تتصعد احيانا لتمثل " امامية" النسيج الشعري، مزيجة جانباً - لبعض الوقت - الية الاشتغال البصري، وهي خاصية ورنها الجواهري من ميزة جوهريه لصيقة بالشعر العربي الكلاسيكي في عصر ازدهاره على ايدي شعراء امثال ابي تمام والمتنبي والبحري. الا ان البصري الذي ينتمي في الجوهر الى المنحى الحدائثي، او الحديث بصورة اعم - في الشعر العربي النبوكلاسيكي (الكلاسيكي الجديد) الذي يمثل الجواهري ذروته المتوهجة، لا يتقهر بسهولة امام المتراكم الموروث للجذر السمعي بكل ايقاعيته. ويمكن ان نلاحظ ان عملية التناوب هذه تكشف عن حركيتها في التناوب العميق بين المحسوس والمجرد، حيث يمثل البصري اسما محسوسا، عينيا، ايقونيا مشخصا، في حين يتصرف السمعي - في الغالب - الى ما هو مجرد او تجريدي على مستوى تجريد البنى الصوتية وتصعيدها الى ماهيات او نويات سمعية. ومن جهة ثانية تتحرك الية التناوب بين البصري والسمعي في شعر الجواهري بين المستويين المكاني والزمني - حيث يمتد البصري الى البنى المكانية للتشكل الايقوني التي تتخذ مسارا افقيا، بينما يشير السمعي - اساسا- الى البنى الزمنية التي تتحرك على المستوى العمودي. ومن هذا التناوب بين تقاطع الخط الافقي بالخط العمودي - أي البصري والمسعني - تتفجر طاقات التخيل الشعري في خطاب الجواهري الشعري، حيث تتخلق مساحات الانزياح الشعري بمستوياته اللسانية والبلاغية والاسلوبية والرؤيوية والدلالية. ويقرن هذا التناوب بين البصري والسمعي بالية انبثاق او بث البنية الدلالية للخطاب الشعري. اذ غالبا ما يلجأ الشاعر الى التمهيد من خلال معمار بصري متراكم لاستيلاء المعطى الدلالي. لكننا لاحظنا ان هذا المخاض الدلالي يتم - في الاساس - من خلال صعود الاس السمعي من خلال توهج الدوال ذاتها بسيل من المدلولات الحرة المتعاقبة لتحقيق فعلا تواصليا وسيميائيا يمس التلقي بصريا وسمعيًا في لحظة متوهجة واحدة، فيشكل فعل التلقي هذا ردود افعال انفعالية وعقلية وجمالية عميقة لدى المتلقي الذي يشعر بانه شريك داخل لعبة فنية وسيميائية مكثفة، وهذا ما يمنح عملية القراءة والتلقي، على المستويين القرائي والشفاهي - فعلا تواصليا خاصا بالنسبة للخطاب الشعري للجواهري، وربما يفسر ذلك الى حد كبير سر شعبية الجواهري الكبير في استكمال دائرة التلقي بين جمهور المتلقين، وهي الية تستحق وقفة تحليلية خاصة.

بحثاً عن معيار جديد لاشكالية التراث الشعري و الحدثة

ترى اي علاقة يمكن ان تنشأ بين هذين المحورين اللذين يبداون للوهلة الأولى ،
متباعيين و متنافرين حد القطيعة و الافتراق ؟
أهي علاقة نفي و قطيعة و إزاحة كما يذهب الى ذلك البعض
أم هي علاقة تواصل و تكامل و ديمومة كما يذهب الى ذلك البعض الاخر.
أهي مجرد علاقة زمنية قائمة على تراتب تاريخي خطي بين الماضي و الحاضر.
أم هي علاقة فنية او قيمية لها شروطها و مقوماتها الذاتية و الموضوعية؟
و أخيرا هل يمكن النظر اليها بوصفها علاقة ثنائية ضدية قائمة على منطق
الجدل الداخلي للثنائيات الضدية ؟
و لماذا الحدثة بالذات ، و ليس اي مصطلح اخر كالمعاصرة او الجدة او الطليعية
مثلاً؟

هذه و غيرها أسئلة لا بد و ان يوجهها الباحث ، أي باحث يتصدى لفحص علاقة
إشكالية معقدة مثل علاقة التراث بالحدثة .. و ما دامت هناك عدة موروثات و
عدة حداثات فأي تراث نعني و أية حدثة نريد ؟
و تحديداً لإطار الحوار يمكن لي ان أقصر مفهوم التراث هنا على التراث العربي
الكلاسيكي منذ العصر الوسيط حتى عصر النهضة . و نظراً لسعة هذا التراث و
تشعب ميادينه في مجالات الفلسفة و المنطق و علم الكلام و العلوم الاجتماعية و
الطبيعية إضافة الى المظاهر المادية للتراث و الثقافة المتمثلة في العمارة و
الهندسة التطبيقية و الفنون والازياء والمؤسسات الاجتماعية و السياسية و
الثقافية و غيرها ، أقترح ان أقصر هذا التراث على التراث الشعري بشكل أخص
و على التراث الأدبي بشكل أعم .
و اذا ما استنعنا بشيء من السهولة الاتفاق على معنى التراث و حدوده
المقترحة فإن صعوبات غير قليلة ستواجهنا بالتأكد و نحن نبحت عن إطار
محدد لمفهوم الحدثة ، لكي نكون قادرين بوعي على إقامة الموازنة بين هذين
المحورين المعقدين .

لنعترف بدءاً أن مفهوم الحدثة هو مفهوم غربي صرف - المعنى الذي نتداوله
بيننا هذه الأيام ، وهو مصطلح لم يستقر بشكل نهائي - من الناحية الدلالية و
الاصطلاحية ، حتى داخل اطار الثقافة الاوربية و الغربية ، و لم يظهر الا في
النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ليشير الى مجموعة من التجارب الفنية -
التشكيلية و الشعرية التي تكشف عن موقف فلسفي و أنطولوجي و معرفي
ازاء الواقع و الفن ، و هو موقف يتسم بالغالب برفض المصالحة مع هذا الواقع و
التمرد على قيمه و مؤسساته و السعي لخرق كل ما هو مألوف و سائد على
الاعراف و التقاليد الفنية و الأدبية المتداولة. و هذا اللون من الحدثة اقترن
بمصطلح في اللغات الاوربية الحديثة . و نجد الى جانبه مصطلحاً اخر للحدثة
هو وهو مصطلح عام يمكن له ان يخرج جزئياً عن هذا الإطار المذهبي الضيق ، و
أن كان يستخدم في الأدبيات النقدية بوصفه معادلاً للمصطلح الاول ، و كلا
المصطلحين يشترقان من جذر واحد هو الذي يفقد احياناً حياده و
براءته عندما يستخدم ليدل ايضاً على هذا المنحى المذهبي مثلما فعل الشاعر
ستيفن سيندر الذي عنون كتابه الخاص بالحدثة بعنوان وظف فيه هذا الجذر
بالذات ، ولهذا ، و تجنباً للبس فقد اقترحنا في
مناسبة سابقة ، إطلاق مصطلح الحدثة على كلمة لأنها يمكن
إبعادها جزئياً عن الظلال القيمية و الرؤيوية و الأنطولوجية للاتجاه المذهبي
المتمثل في مصطلح الذي اقترحنا له مصطلح الحدثانية ، أو
الحدثوية ، كما ذهب الى ذلك غيرنا تمييزاً للتداخل والاضطراب والخلط.
و الغريب في الامر ان بعض الدارسين و النقاد يقيم تعارضاً جذرياً بين مفهوم
الحدثة والمعاصرة فإذا ما كانت الحدثة تتسم برفض المصالحة مع العالم
والواقع وتعتز بموقفها التشاؤمي والسلبى تجاه العالم الخارجي ، فإن

المعاصرة تتهم بالمصالحة مع العالم الخرجي والتعبير عن ما تسمى أحيانا بالأنثى القولتيرية (حسب تعبير سبندر) . إذن بأي مستوى يمكن لنا الحديث عن علاقة تراثنا بالحادثة ، وكيف يمكن لنا الحديث عن حضور الحادثة داخل هذا التراث ؟... بعيداً عن الانبهار السلبي بالمصطلحات الحديثة ، أرى أننا لا يمكن أن ننطلق من المفهوم المذهبي والفني والرؤيوي لمصطلح الحداثيات لنلصقه على تراثنا الشعري أو بعضه ، إذ لا يمكن لنا أن نجد خصائص مذهبية وأونطولوجية وفنية في موروثنا الشعري تماثل ما وجدناه في مصطلح الحداثيات بإطاره المفهومي والمعرفي الغربي . فالحادثانية الغربية حركة مذهبية مرحلية إنحسرت تماماً منذ نهاية العشرينات واعتبتها مراحل أخرى مضادة لها مثل ما بعد الحداثيات ، أو ضد الحداثيات فالناقد الغربي قلما يفخر اليوم بوصف اتجاه جديد بانتمائه الى حركة الحداثيات . لأن هذه الحركة بالنسبة له حركة حقبة معينة انتهت منذ زمن بعيد ، وعليه أن يبحث عن مسميات ومصطلحات جديدة لوصف التجارب الجديدة في الأدب ، مثل ما بعد الحادثة أو ضد الحادثة وغير ذلك .

أما إذا شئنا اعتماد المعنى الآخر ، الواسع لمصطلح الحادثة فهو امر ممكن بعض الشيء بوصفه المقابل المباشر لمفهوم القدامة ، وإن كان هذا المصطلح لا يتحرر نم الظلال القيمية للمذهب الحداثيات ذاته ، ولذا فهو أيضاً لا يخلو من مخاطر محتملة تؤدي إلى الاضطراب والتداخل واللبس . ويخيل لي أن ربط تراثنا بمصطلح الحادثة أو الحداثيات يظل أمراً قلقاً ومشكوكاً فيه الى حد كبير ، وربما يمكن الحديث - مجازاً - عن مفاهيم الجدة أو المعاصرة أو خلود التراث وتواصله في العصر الحديث ، وقد يغرينا المصطلح المعجمي والنقدي العربي ذاته فنعود إليه مثلما فعل النقاد لوصف مدرسة أبي تمام الشعرية أي مدرسة الشعر المحدث ، ولكن مفهوم الشعر المحدث ، في تراثنا النقدي ، ينصرف أيضاً لوصف تجارب شعرية محددة حاولت الخروج على التقاليد الشعرية العربية الكلاسيكية التي ترسخت في العصر الجاهلي وفي العصر الإسلامي والتي تم التعبير عنها في مبادئ " عمود الشعر " التي تمثل أول بيان كامل للشعرية العربية الكلاسيكية ومعنى هذا ان اي حديث عن الشعر المحدث او عن القيم المحدثه في موروثنا الشعري يجب ان ينصرف بالضرورة للبحث في داخل موروثنا الشعري عن تلك القيم الفنية والرؤيوية التي كشف عنها الشعراء المحدثون العرب ، و بالتاكيد فان اي باحث لا يريد لنفسه أن يضيق باب البحث و الاستقصاء ضمن هذه الحدود وهو يفحص علاقة التراث بالحداثة ، و يطمح لإمتلاك ادوات إجرائية مرنة تمكنه من التعامل مع تجارب شعرية متنوعة تنتمي الى حقبة و عصور تاريخية مختلفة تبدأ من العصر الجاهلي و تنتهي بعصر النهضة العربية و حركة الاحياء الشعري . و تجنبنا لكل المنزلاقات و الافخاخ التي قد ينصبها لنا المصطلح المتداول للحداثة و الحداثيات أرى ان نبحث عن معيار آخر نفحص به أصالة وجدة وحيوية موروثنا الشعري والأدبي ، وهذا المعيار يتمثل في البحث عن عناصر الشعرية أو الأدبية في النص الشعري الموروث ، مهما كان عصره : فالنص الممتلئ بمقومات الشعرية : الانزياحية ، الدهشة ، الغرابة ، التوتر ، القدرة على تحريك مخيلة المتلقي ، والنص الذي يمتلك القدرة على مخاطبتنا وإقامة قناة اتصال معنا ويمنحنا المتعة ، أو اللذة بمفهوم رولان بارت ، مثل هذا النص يظل حياً وحديثاً وخالداً ومعاصراً : سمه عند ذلك ما شئت من مسميات ... ومن هنا نعتقد أن معيار الشعرية والأدبية يظل هو المعيار الأساس الذي يمكن الإحتكام إليه ، وليس إي معيار اجتماعي أو تاريخي أو أخلاقي آخر . أن معياراً كهذا سيجعلنا نستضيف في ديوان شعرنا المعاصر وفي خطابنا النقدي تلك النصوص الشعرية التراثية التي تنطوي على قدر كبير من مقومات الشعر الخالق الخالد .

فلنبحث عن موروث شعري حي قادر على التواصل والحياة وممتلئ بمقومات الشعرية ولنا بعد ذلك ان نسميه - من باب المجاز - ما شئنا من المسميات : حديثاً أو حداثياً ، معاصراً أو طليعياً ، جديداً أو مجداً ، فالشعر الحقيقي يظل هو الشعر دائماً في كل زمان ومكان ...

ومثل هذا الأمر ينطبق على التعامل مع النصوص النثرية التراثية كالسير والمغازي والحكايات والمقامات والأخبار والليالي وغيرها . وها هي السردية الحديثة تعنى بفحص البنيات السردية الداخلية لمختلف النصوص الحكائية وكأنها نصوص معاصرة ، وهوما يدحض تلك التهمة الظالمة التي يلصقها البعض بالمنهج النقدي الحديثة ويتهمها بمعاداة التراث والقطيعة معه . فالدراسات النقدية المنطلقة من أسس اللسانية والسيمائية والشعرية والسردية والنأويلية والقرائية لا تكاد تفرق تفرقة زمنية او قيمية ، بين نص موروث وآخر معاصر ، وإنما تعتمد معيار الأدبية والشعرية الذي ينصرف أساساً لفحص الوظيفة الشعرية لأي نص أدبي سواء كان حديثاً أو موروثنا ، وتنظر الى

النص بوصفه بنية لسانية دلالية ورسالة موجهة من مرسل الى متلق قابلة للتحليل والتوصيف والتأويل .

إن الاحتكام إلى كتابات النقاد العرب الحداثيين الذين يتخذون من معيار الأدبية والشعرية منطلقاً لهم في تحليلاتهم النصية لهو خير برهان على انهاء التعارض المصطنع بين التراث والحداثة ويكفي أن نقرأ كتابات نقاد وباحثين أمثال عبد السلام لأمسدي وعبد الفتاح كليطو وكمال أبو ديب ومالك المطلبي وسعيد الغانمي وعبد الله إبراهيم وحمامي صمود وحاتم الصكر وحسين الواد ومحمد مفتاح ومحمد الهادي الطرابلسي وياسين النصير وسعيد يقطين لنتأكد من صدق ما نقول .

قد تظل أشكالية العلاقة بين التراث والحداثة قائمة لزمن طويل ، لكن الاحتكام إلى معيار الأدبية والشعرية واعتماد مبدأ التحليل النصي الداخلي هو الكفيل بحل هذا التعارض المصطنع من ما هو موروث ومعاصر أو حديث في أدينا وثقافتنا . نعم ستبقى اشكالية العلاقة بين التراث والحداثة واحدة من الإشكاليات الكبرى التي تواجه الثقافة العربية في عصرنا لأننا ، خلافاً للكثير من الشعوب والأمم الأخرى ، نمتلك تراثاً فكرياً وعلمياً وأدبياً عريضاً لا يمكن تجاهله أو العبور فوقه عند التعامل مع قضية الحداثة في الفكر والفن والأدب ، بينما نجد أن بعض المجتمعات التي لا تمتلك موروثاً ثقافياً راسخاً و متماسكاً تفتتح بسهولة على معطيات الحداثة المادية والروحية دونما تردد أو تلوؤ . وهذا ليس عيباً في ثقافتنا ، كما أن غياب التراث أو ضعفه في ثقافة أخرى لا يعد امتياراً لصالح تلك الثقافة . لقد ظل بعض كتاب الحداثة ومفكرها ينظرون إلى التراث بوصفه عبئاً عائقاً في وجه حركة التحديث بشكل عام . لذا فقد شاع وهم خاطيء بوجود تناقض بين التراث والحداثة ، و انقسم تبعاً لذلك انصار الثقافة إلى معسكرين متقابلين و متناحرين : معسكر انصار الحداثة ، و معسكر انصار التراث . وهذه الحالة أضرت إلى حد كبير بجوهر العلاقة الجدلية بين التراث والحداثة ، التي هي علاقة تواصل و تكامل و ليست علاقة قطيعة أو قطع معرفي ، كما يتخيل البعض . فأنصار التراث اغلقوا ابوابهم بوجه تيارات الحداثة المختلفة و حولوا التراث إلى قوقعة مغلقة بوجه التغيير و التجديد و التأويل ، وعزلوا بذلك ثقافتنا وروافدها المتجددة من نسغ الاضافة والابتكار والانفتاح ، وتحول البعض منهم إلى دعاة متحجرين لكل ما هو ماضوي ومتخلف ولا عقلاني بحجة الدفاع عن التراث والاصالة . ومن الجانب الآخر بالغ بعض انصار الحداثة في العداء للتراث ورفض الحوار معه وشرعوا ابوابهم على مصاريعها اما تيارات الحداثة المختلفة دونما فحص أو تمييز ، مما أدى إلى استنساخ صورة باهتة وتقليدية لحداثة ثقافة أخرى تختلف في اغلب تفاصيلها مع ثقافتنا وهمومنا الفكرية والحضارية والثقافية . ويمكن القول ان ذلك قد أدى إلى تخلخل بنيوي في الهياكل الثقافية والمادية وإلى تشوهات وتمزقات سنظل نعاني منها لفترة طويلة ، ما لم نحسم هذا الصراع المصطنع بين التراث والحداثة ، ونعيد ارساء هذه العلاقة على اساس جديدة وعضوية غير قابلة للانقسام والاستقطاب...

ويتعين علينا ايجاد مبادئ مشتركة وتحقيق شبه اجماع على ضبط العلاقة الجدلية بين التراث والحداثة من أجل ايجاد لغة مشتركة بين ممثلي جميع التيارات الثقافية والفكرية : التراثية منها والحداثية على حد سواء . إذ تأكد للجميع ان الانغلاق المتطرف داخل اسوار الماضي ورفض الحوار مع الحاضر والمستقبل سيؤدي في النهاية إلى خلق ثقافة مشلولة وميتة غير قابلة للحياة في الالف الثالث للميلاد . كما ان الركض وراء بريق الحداثة دونما اعتبار للخصوصيات القومية والوطنية والمحلية سيؤدي إلى استنساخ ثقافة مزورة مقطوعة الجذور عن واقعنا الحضاري والاجتماعي وطافية في فضاء سديمي وبالتالي معرضة للسقوط في لجة النسيان والاخفاق .

ان من المبادئ الاساسية التي يمكن الاحتكام إليها في هذا الشأن قضية الإيمان بوحدة الثقافة العربية والانسانية واتصالها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، وإلى جانب ذلك يتعين علينا الإيمان بأهمية اخذ معطيات الواقع المتغير بنظر الاعتبار ورسم السياسات الثقافية في ضوء الحراك الاجتماعي والثقافي وعدم الاكتفاء بالمقاييس مع التراث أو إعادة استنساخ النماذج والمواقف الموروثة وفرضها على واقع مغاير ومتجدد دونما اعتبار لضروريات التغيير والتطور والنقد . ومن الجانب الآخر يتعين ان تتشكل بنية الحداثة في واقع اجتماعي وثقافي متجذر له اصول وقواعد تراثية متماسكة ومتينة لا يمكن اغفالها . أرى ان نحتم في كل ذلك إلى العقل والمنطق بروح بعيدة عن التعصب والعصبية والانغلاق ، وفي الآن ذاته نبتعد عن السقوط في أوهام الحداثة المقطوعة الجذور عن ارض الواقع والتراث .

وفي مجال الأدب تحديداً ، يمكن لنا تقويم النصوص الإبداعية والحكم عليها في ضوء معيار الأدبية أو الشعرية ، وهو معيار قادر على تمييز أي نص وتحليله سواء أكان هذا النص تراثياً أم حداثياً . فهذا المعيار - وخاصة إذا ما دعم بمنظور اجتماعي وفكري - قادر على التعامل مع النصوص الإبداعية بغض

النظر عن عصرها وانتمائها الى زمن ماض او زمن قادم . فالنص الممتلىء
بمقومات الشعرية او الادبية هو النص الإبداعي الخلاق المتجذر .

إشكالية الغموض في الشعر العربي
الحديث

اشكالية الغموض في الشعر العربي الحديث

غالبا مايتهم الشعر الحديث ، من قبل عدد غير قليل من القراء والنقاد بالغموض والابهام، بل ويعزو البعض عزوف القارئ الاعتيادي عن هذا الشعر الى شدة غموضه وابهامه وتعقيدته. ويبدو ان تهمة الغموض ليست بالجديدة في تاريخ الشعر العربي. فهناك الكثير من المراحل التي كان يتهم فيها بعض الشعراء العرب القدامى بالغموض والتعمية. ويمكن ان نستحضر هنا الهجوم النقدي الذي تعرضت له تجربة ابي تمام الشعرية عندما انبرى احدهم بالسؤال المشهور: " لماذا لاتقول مايفهم ؟ "

فما كان من ابي تمام الا ان اجاب ساخرا :
" ولماذا لاتفهم مايقال "

وعلينا ان نعترف ان ظاهرة الغموض في الشعر الحديث خاصة، مسؤولة الى حد كبير ، اضافة الى عوامل اخرى معرفية وثقافية وبنوية، عن تخلخل العلاقة بين الشعر والجمهور. فلقد كانت علاقة الشاعر بالجمهور علاقة سمعية مباشرة وحتى في حالة وجود درجة معينة من درجات الغموض او الابهام في القصيدة، الا ان هذه العلاقة المباشرة ظلت متصلة. والسبب في ذلك ، اضافة الى اسباب اخرى، يعود الى ان الشعر كان في الغالب شفاهيا.

كان الشاعر يقف في مواجهة الجمهور الذي يتلقى الخطاب الشعري بوصفه خطابا معرفيا وبلاغيا موجهها اليه عن طريق قناة اتصال مهمة هي القناة السمعية. وكان الشاعر بدوره يدرك بانه انما يحمل مرسلة شعرية معينة تحمل في ثناياها هدف تحقيق تواصل سليم ومباشر مع المتلقي ، سواء كان هذا المتلقي هو الممدوح او المهجو او القبيلة او الحبيبة او المؤسسة الاجتماعية، بشكل عام. كان الشاعر آنذاك يشعر بانه جزء من المؤسسة القبلية والاجتماعية، كان المجتمع القبلي آنذاك يحتفي بمولده وظهوره احتفاء خاصا. وكانت هذه العلاقة تسنّب. اشتركات وتشاكلات على مستوى الخطاب والايقاع والتوصيل والتلقي. اما في العصر الحديث، وبعد انتشار التدوين والقراءة ومن ثم الطباعة الحديثة، فقد ضعفت هذه العلاقة الى حد كبير. لم يعد الشعر شفاهيا، بل اصبح مكتوبا، ولم يعد الجمهور يتلقى خطاب الشاعر عن طريق القناة السمعية بصورة شفوية مباشرة، بل اصبح يتلقاه بصورة غير مباشرة عن طريق القراءة البصرية، أي من خلال قناة اتصال اخرى هي العين. والشاعر في مثل هذه الحالة غير ملزم اساسا بقراءة نصه الشعري. ومن هنا بدأت المسافة بين الشاعر والمتلقي بالتباعد التدريجي كما ان عملية الكتابة ذاتها بدأت تملّي اشتراطاتها وانساقها الادبية والتعبيرية على الخطاب الشعري، ولم يعد الشاعر يشعر باهمية الحفاظ على بعض التقاليد التي اعتاد سلفه على التقيد بها مثل الوضوح والمباشرة والايقاع الموسيقي المنتظم. ويمكن القول ان التجربة الشعرية راحت تنمو بمعزل عن المتلقي ذاته. ومع ان التجربة الشعرية ذاتها ظلت في الجوهر اجتماعية وظل الشاعر يحس بدرجة معينة من درجات المسؤولية ازاء المتلقي والمؤسسة الاجتماعية، الا انه لم يعد، كما كان الامر في السابق يعد نفسه صوت المؤسسة الاجتماعية او المعبر عن همومها وتطلعاتها. ومرت فترات معينة في تاريخ التجربة الشعرية، كان الشاعر يحس فيها بانقطاع علاقته مع المتلقي وان تجربته كانت تجربة ذاتية وغير موجهة الى الاخر. ولذا راحت تتكسر وتتعمق العناصر الذاتية والجمالية الشكلانية بصورة متزايدة ومتطرفة احيانا باعدت المسافة بدرجة اكبر بين الشاعر والمتلقي.

ومن الجدير بالذكر ان اشكالية العلاقة بين الشعر والجمهور، هي اشكالية معقدة وكبيرة، ولايتحمل الغموض وحده مسؤولية هذه القطيعة بين المرسل والمتلقي، بل ان ذلك يرتبط بجملة من العوامل السوسيو - ثقافية والبنوية المعقدة التي ترتبط بالوضع الثقافي والاجتماعي، وبوضع القارئ داخل المؤسسة الاجتماعية، وبفاعلية الخطاب الثقافي في عملية التغيير الاجتماعي بشكل عام. وقد سبق للنقد العربي وان انتبه الى اشكالية هذه العلاقة ودرسها عبر مستويات عديدة

وقدم كشوفات مهمة وذكية جديرة بالدراسة والتأمل. وقد انقسم موقف النقاد العرب القدامى الى موقفين: موقف اساسي يدعو الى تجنب الاشارات البعيدة والحكايات المغلقة، والايحاء المشكل، والاستعارات البعيدة، والوحشي الغريب، لان ذلك يغلق المعنى ويجعله غامضاً (1). ودافع عدد من النقاد العرب عن الوضوح اذ ذهب ابن سنان الى ان الوضوح من شروط الفصاحة اذ يقول ان من شروط الكلام ان يكون المعنى واضحاً جلياً لا يحتاج الى فكر في استخراجِه وتأمل لفهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج الى فكر منظوماً او منثوراً (2). " اما الموقف الثاني فقد عبر عنه ابو اسحاق الصابي الذي ذهب الى ان الحسن من الشعر ما اعطاه معناه بعد مطاولة ومماطلة، والحسن من النثر ما سبق معناه لفظه" (3). وقد ذهب عبد القاهر الى رأي مماثل ... ومن المركز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له والاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى، وبالمزية اولى، فكان موقعه من النفس اجل والطف، وكانت به اذن واشغف" (4). وقد سبق للجاحظ ان لفت الانتباه الى علاقة الابداع بالغرابة، كما تحدث ابن سينا عن "التعجب" في الشعر، وقد قال حازم القرطاجني " وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتحجيل كان ابداع" (5).

ونلقتي في مجال النقد العربي التقديم بمجموعة من المصطلحات التي تدور حول فكرة الغموض منها الابهام الذي يعني عند البلاغيين " ايراد الكلام محتتملاً لوجهين مختلفين " (6) وسماه السكاكي التوجيه " كما نجد مصطلحات اخرى مثل الاشتراك (7) واللبس وغيرهما.

ومن جهة اخرى، تحفل اللغات الاجنبية بمصطلحات تشير الى مفهوم الغموض منها *aporia, equivocation, ambivalence, vagueness, obscurity, ambiguity* وغيرها وكلها مصطلحات متقاربة ومتداخلة الى درجة كبيرة. وقد توقف الدكتور محمد عناني امام هذه الاشكالية فكتب مبيناً صعوبة ايجاد مقابلات ترجمية لهذه المصطلحات فهو يفرق بين تعبير الغموض *vagueness* الذي اصبح - كما يقول - بفضل اليوت مصطلحاً ادبياً ونوعين آخرين من الغموض، الاول *ambiguity* ومعناه عدم وضوح الدلالة، بسبب احتمال اشارة اللفظ الى اكثر من معنى واحد مع عدم تحديد مايشير الى انه منها، والثاني *ambivalence*، وهو اشارة اللفظ الى معنيين متضادين، وقد يكونان معقودين معاً. وقد يكون المقصود احدهما فقط (8) ويشير الدكتور محمد عناني الى ان هذه المصطلحات الثلاثة لاتزال في انتظار كلمات عربية ادق من الغموض، وهو يرى ان مصطلحات اللبس والابهام من البدائل المطروحة وهو يذهب الى اننا نريد كلمات اقرب ماتكون الى معنى كل منها، كأن نقول ان التعبير حمال اوجه، فيما يتعلق بكلمة *ambiguous* او ان التعبير يقبل التفسير بصد المعنى الظاهر فيما سيتعلق بكلمة *ambivalent*، وهو يذهب الى ان الغموض يبقى مقصوراً على (9) *vagueness*. ومن المصطلحات الجديدة التي ولدها النقد الحديث مصطلح العمالية او اللغزية *aporia* الذي طرحته التفكيكية وهو من مصطلحات النقد الاغريقي ويشير الى الابهام والاعلاق واتارة التساؤلات والاعتراضات دون تقديم حلول لها. وقد استعادت التفكيكية، هذا المصطلح لشرح فكرة " القراءة المزدوجة " حيث تهدف التفكيكية الى الوصول الى قراءة محيرة ومسدودة، يصبح فيها التحديد مستحيلًا. ومن خلال هذه الممارسة تذهب التفكيكية الى ان الحقيقة الوحيدة، هي وجود هذه اللغزية المطلقة في ثنايا الخطاب وطيائه عموماً (10). ومن هنا نجد هذا التشابك المثير في المصطلحات، الا اننا يمكن ان نعزل بين بعض المصطلحات ذات الطبيعة البلاغية الصرف التي تشير الى الاشتراك اللفظي، او الى التضاد الدلالي داخل المفردة وهي موضوعات لصيقة بعلم الدلالة *semantics* وبين المصطلحات الاساسية التي تدل على مفهومات نقدية وفي مقدمتها مصطلح الغموض او الابهام الذي اشاعه في النقد الانكلو - سكسوني الناقد الامريكي وليم امبسن في كتابه المهم " انماط الغموض السبعة " (11) الصادر عام 1930، والذي دافع فيه، من ناحية لسانية عن وظيفة الغموض الابداعية. ويذهب الناقد روجر فاوولر في معجمه النقدي الى ان الغموض قد اصبح بفضل وليم امبسن خاصية لسانية مميزة للشعر. فبعد ان كان يعد خطأ، اصبح من وجهة نظر النقد الحديث فضيلة وميزة معادلة لفكرة " الثراء " او " الفطنة ". والغموض بهذا المعنى ليس تقنية بلاغية يمكن اختيارها وفق رغبة ذاتية لاغراض زخرفية، بل هي كما يقول امبسن ليست شيئاً يمكن التقصص في تحقيقه، بل هو خاصية طبيعية من خواص اللغة التي يجري تصعيدها وتكتسب دلالة خاصة في الشعر (12). ويميز وليم امبسن بين بعض انواع الغموض الجيدة او المحترمة - على حد تعبيره - وبين انواع الغموض الرديئة اذ يقول: " يكون الغموض محترماً مادام يسند تعقيد الفكر او لطافته او اكتنازه، ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليد ضعف او ضحالة في الفكر، ويبهم الامر دون داع" (13). وقد اجمل امبسن انماط الغموض في النقاط السبع التالية:

حين تكون الكلمة او التركيب او المبنى النحوي مؤثراً من عدة اوجه دفعة واحدة مع انه لا يعطي الا حقيقة واحدة.

حين يجمع معنيان او اكثر الى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.
حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت معا ولايربط بين الفكرتين
الا كونهما متناسبتين في النص.
حين لايتفق معنيان او اكثر بعبارة واحدة، ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية
اكثر تعقيدا عند المؤلف.
حين يستكشف المؤلف فكرته اثناء الكتابة او لايستطيع ان يحيط بها في فكرة،
دفعة واحدة.

حين لاتفيد العبارة شيئاً اما للتكرار او للتضاد او لعدم تناسب العبارات، فيضطر
القارئ ان يخترع عبارات من عنده وهي قابلة ايضا للتضارب فيما بينها.
حين يكون معنيا الكلمة، أي قيمتها الغموض، هما المعنيين المتضادين اللذين
تحدهما القرينة فتكون النتيجة الكلية هي ان يكشف عن انقسام اساسي في
عقل الكاتب (14).

وتشير كاتي ويلز في " معجم الاسلوبية" الصادر عام 1989 الى ان اللسانيين
ينظرون الى الغموض بوصفه كلية لسانية تشترك فيها جميع اللغات، وهو احد
النتائج الحتمية لا اعتباطية اللغة، أي نتيجة لافتقاد العلاقة المباشرة بين
العلامات ومعانيها. وتذهب الباحثة الى ان الغموض في الشعر يعد احد الملامح
المحددة للخطاب الشعري، فالقارئ هنا لايستدرج الى الخداع او التضليل او
الاثارة او الامتاع ولكنه يدفع لان ياخذ بالحسبان جميع التأويلات المختلفة
ويمنحها قيمة دلاليةمتساوية، وهي ترى ان السياق الشعري، في واقع الامر، لا
يقلل دائما من عنصر الغموض، ولكنه يصعده (15). ويمكن القول ان الغموض
قد اصبح مبدأ جماليا في الشعر الحديث، وكرسته بشكل خاص بعض المدارس
الشعرية الحديثة كالسريالية والدادائية وغيرهما. ويشير البيريس الى ان في
الشعر الحديث رغبة في ان يمكن سر سحري في موسيقية بعض الاشعار. فهو
يرى ان راسين حين كتب " ابنه مينوس دفازي فاي " حقق عن طريق تلاعب
اصوات الحروف، وان بصورة غير مفهومة، نوعا من سحر ترخيمي وروحي
(16). وقد سبق للشاعر الفرنسي بودلير وان دافع عن فكرة الغرابة والغموض
حيث ذهب الى القول " ان الجميل غريب دائما(17). ويشير لويس هوريتك الى "
ان الشاعر فرلين عندما دعا الى اختيار المفردات بسهولة متعمد كان يدرك تمام
الادراك ان لاشيء يقضي على الرمز مثل دقة الرسم ووضوحه، اذ لايبقى مجال
للمرمزية حينما تكون الاشكال بينه، والتعابير صحيحة، وحينما لاتحيط بالاشياء
هالة يسبح فيها الخيال ولا تستطيع ومضات الفكر ان تنزلق الا تحت جنح
الظلام في صور غائمة تنبعث منها حقيقة خفية تلازم ذهن القارئ بسبب
غموضها وابهامها. ويكون لها وقع الموسيقى اكثر من وقع التفكير الواضح.
وهكذا اصبح الغموض عنصرا مقصودا لذاته في تجارب عدد من الشعراء
الحداثيين الاوروبيين. فالشاعر (لوتريمو) مثلا يعد الغموض احد مقومات الشعر
الحديث الاساسية. فهو يرى ان اهم خصائص المدرسة الشعرية الحديثة تتمثل
في الفلق والاضطراب، اهدار القيمة، السخرية المرة، غلبة الاستثناء والشذوذ،
الغموض، الخيال الجامح، الكآبة ... الخ " (19). بل بلغ الامر بعدد من الشعراء
الايطاليين لانشاء حركة ادبية اتخذت من الغموض عنوانا لها تلك هي حركة
الغموض والالغاز والتي كان من شعرائها مونتالي واونجاريتي وكوزيمودو
وغيرهم (20).

ويعزو احد الباحثين الغموض في الشعر الى ان الشعر يتناول تعقيد التجربة،
حيث تشير الكلمات الى عدة معان في ان واحد بحيث نكون غير واثقين بالمعنى
المقصود (21). ولم يكن الادب العربي الحديث بعيدا عن مثل هذا الجدل الخصب،
حيث تناول النقاد، في مراحل مختلفة من تطور حركة الحداثة الشعرية العربية
الاشكاليات الناجمة عن بروز ظاهرة الغموض في الشعر الحديث. فمن المعروف
ان حركة الحداثة الشعرية العربية قد احدثت نقلة نوعية في بنية القصيدة
الحديثة ولغتها ورؤيتها. فالقصيدة الحديثة راحت تبعد تدريجيا عن المباشرة
والوضوح، وتعتمد على مجموعة من البنى والمرجعيات المكونة لها التي جعلتها
تبدو لدى عدد غير قليل من القراء غامضة ومبهمة. اذ بدأت القصيدة الحديثة
تعتمد على توظيف الرمز والاسطورة والاقنعة التاريخية وتلجأ احيانا الى
مستوى من التجريد الذهني او الى محاكاة التجربة الميتافيزيقية والصوفية،
وتقيم تناصات لانهائية مع الموروث والفنون المختلفة، بحيث اصبح الدخول الى
عالم القصيدة يتطلب قارئاً من نوع خاص: قارئ ملم بالمناخ الفني والروحي
الذي تدور خلاله التجربة الشعرية. ولذا وجدنا ان الشكوى من غموض الشعر لم
تصبح ظاهرة مقلقة الا مع ميلاد حركة الحداثة الشعرية في نهاية اربعينيات
القرن الماضي. ويتحمل القارئ ذاته جزءا من مسؤولية العجز فهم القصيدة
الحديثة بسبب عدم الفته لاسلوب الاداء الجديد، وعدم محاولته التآلف بصبر
وترو وتأمل مع هذا الشعر. فالقارئ التقليدي مثلا الذي تعود على قراءة الشعر
التقليدي لم يستطع في الغالب الانفتاح على افاق التجربة الشعرية الحديثة
واحس بصدمة ازاء هذا الشعر حالت بينه وبين الاستمتاع بجماليات هذا اللون "

المستحدث " من الأبداع الشعري ونعلم جيداً أن علاقة القارئ بالنص الشعري علاقة غير سلبية. فالقارئ يسهم الى درجة كبيرة في فهم النص وتأويله وفك شفراته وبالتالي في انتاج معناه. والقارئ الذي يقتحم عالم النص الشعري الحديث وهو يجهل شفراته وسياقه عاجز عن إقامة بث متبادل بينه وبين هذا النص. وقد انتبه احد النقاد العرب الى هذه الحقيقة عندما اشار الى أن معرفة السياق عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره " (22). ذلك ان عدم معرفة السياق الأدبي، ومعه نظرية الاجناس الأدبية اوجدت في ثقافتنا اليوم اناسا يقرأون الشعر (ولاحديث منه بخاصة) مثلما يقرأون المقالة، ويطلبون في الشعر سياقاً مثل سياق الحديث الصحافي ، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر، وكل جملة فيه، بمعنى محدد مثل مايجدون في معاجم اللغة، فاذا اعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة. " ولذا فالقارئ مطالب بهذا المعنى بخلق عادات جديدة في القراءة والتذوق، والتخلي عن اشكال القراءة الإسقاطية والاتجاه نحو تطوير اليات القراءة الكشفية القادرة على استنطاق النص وتأويله (23). هذا ، وكإن الناقد العربي، وبالتحديد في فترة منتصف الستينات ومابعدها يتفحص جيداً اشكاليات ظاهرة الغموض والابهام وقد شهدت مجلة " الاداب " اللبنانية حوارات مهمة في هذا المجال منها مساهمات الدكتور احمد كمال زكي والدكتور عبدالقادر القط. وقد كان لكاتب هذه الورقة شرف الاسهام آنذاك في التصدي لظاهرة الغموض، اذ نشر في العدد الخاص بالشعر من مجلة الاداب الصادر في اذار عام 1966 دراسة بعنوان " حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد " (24) حاولت ان تتوقف امام اسباب هذه الظاهرة وسبل الخروج منها. ومن النقاد الذين تصدروا لفحص ظاهرة الغموض آنذاك الناقد الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه " الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية" الصادر عام 1967. وحاول الناقد ان يقدم فهماً متوازناً للظاهرة عن طريق الدفاع عن الشعر الحديث فأشار الى ان الغموض في الشعر خاصية فيالتفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري، وهي لذلك اشد ارتباطاً بجوهر الشعر وباصوله التي نبت منها " (25).

ومن الجانب الآخر حاول الناقد كمال خير بك في كتابه " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " (26) الصادر عام 1982 ان يدافع عن ظاهرة الغموض مدافعاً بشكل خاص عن مواقف شعراء مجلة " شعر " اللبنانية في هذا المجال. ويستشهد الناقد برأي ادونيس في ظاهرة الغموض اذ كتب:

" في محاولة في تعريف الشعر الحديث " افراد ادونيس فقرة موجزة لفضية الغموض حاول فيها ايضاح بواعث هذا التنافر بين الشاعر والقارئ، التنافر الذي يشكل ابرز خصائص الشعر الحديث واكثرها اصالة وعمقا " (27). وعلى الرغم من الشكوى الموجهة ضد الغموض وتحميله مسؤولية الشرخ الناشئ بين الشاعر والجمهور، نرى ان بعض مستويات الغموض ضرورية ولازمه لكل تجربة شعرية اصيلة. فالقصيدة، لاتمنح نفسها من القراءة الاولى، انها تظل ممتنعة على الفهم المباشر، وتحتاج الى صبر وطول معاينة من اجل فك مغاليقها، ذلك ان هذه القصيدة بطبيعتها تمثل نصاً كتابياً، بمفهوم رولان بارت - بمعنى انها قابلة لتعدد القراءات والتأويلات بسبب اعتمادها على سلسلة من الانزياحات النحوية والبلاغية والاسلوبية على مستوى البنية السطحية - بتعبير جومسكي - مما يقتضي الكشف عن البنية العميقة للوصول الى الدلالات المعنوية التي يخبئها النص. لذا يتعين على القارئ ان يتبنى استراتيجية قرائية وتأويلية قادرة على الوصول الى الحقل الدلالي المنتشر للنص الشعري. وازضافة الى ماتقدم فان النص الشعري الحديث، بسبب عوامل موضوعية وذاتية مختلفة مضطر في احيان كثيرة للميل الى السكوت عن الكثير من الصياغات بسبب وقوعه تحت سلطة القمع والمصادرة من قبل سلطات خارجية وداخلية منها السلطة الزمنية والسلطة الاجتماعية والاسرية وسلطة اللاوعي. لذا يتعين على القارئ الكشف عن المغيب والمسكوت عنه والمقموع في النص الشعري ، وهذا يتطلب فهماً لاليات التشكيل اللساني والبلاغي التي يعتمدها النص ونوع الازاحات والتوترات والفجوات التي يخفيها النص لبناء نسيجه النصي والبنوي.

ان الغموض، كما نفسهمه، لايعني اغلاق النص او تعتيمة امام القارئ، بل يشير الى الطاقة الايحائية الكامنة القادرة على تقديم بث دلالي وسيميائي متعدد الواجه والتأويلات والاحتمالات ، وفي الوقت ذاته فان هذا النوع من الغموض لا يضع جداراً صينياً بين القارئ والنص ولايخل بوظيفة الشاعر الاجتماعية ومسؤولياته الانسانية والثقافية المتعددة. ولذا فنحن مع الغموض المشع الذي يكشف دخائل النص ويحفز نداءاته تجاه القارئ ويدفع الى لذة جمالية متصلة، وهي لذة معرفية وروحية معاً، ولكننا لانقف الى جانب الغموض المصطنع الذي يحجب الرؤيا ويخل بعملية التواصل الصحي بين الشاعر والجمهور.

الهوامش :

- 1- مطلوب ، د. احمد " معجم النقد العربي القديم " دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الجزء الثاني ، ص 151-153.
- 2- المصدر السابق ، ص 151-153.
- 3- المصدر السابق، ص 151-153.
- 4- اليوسفي، د. محمد لطفي، " الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب- ما انجزوه وما هفوا اليه " الدار العربية للكتاب تونس ، ليبيا ، 1992 ، ص (358-359).
- 5- المصدر السابق ، ص 359.
- 6- مطلوب ، د. احمد ، " معجم النقد العربي القديم " الجزء الاول ، ص 75.
- 7- المصدر السابق ، ص 75.
- 8- عناني ، د. محمد " المصطلحات الادبية الحديثة: دراسة ومعجم انجليزي عربي " مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية لونجمان، بيروت ، 1996 ، ص 55.
- 9- المصدر السابق ، ص 56.
- 10- الرويلي ، د.ميجان و<زسعد البازعي، " دليل الناقد الادبي " المركز الثقافي العربي، بيروت (ط2) ، 2000.
- 11- Empson,William,Seven Types of Ambiguity, Penguin . Books :England, 1965
- 12- Fowlev. Rogev (edit), Modern Critical Terms, Routledge . : London, 1993
- 13- هايمان ، ستانلي، " النقد الحديث ومدارسه الحديثة " ترجمة د.احسان عباس ود.محمد يوسف نجم، ج2 دار الثقافة، بيروت، 1960 ، ص 56.
- 14- المصدر السابق ، ص 57-58.
- 15- Wales, Katle, A Dictionavy of stylistics, Longman : . London, 1989 , P.19
- 16- البيرس، " الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ترجمة جورج طرابيشي " بيروت ، 1960 ، ص 162.
- 17- المصدر السابق ، ص 162.
- 18- هورتيك ، لويس " الفن والادب " ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، دمشق ، 1965 ، ص 309.
- 19- مكاي ، د. عبدالغفار " ثورة الشعر الحديث " القاهرة ، ص 37-38.
- 20- المصدر السابق ، ص 268.
- 21- Peck,Jogn and Martin Coyle, Literary Terms and . Criticism, Macmillan : Great Britain, 1986, P.129
- 22- الغدامي، د.عبدالله " الخطيئة والتكفير : من البنيوية الى التشريحية " منشورات النادي الادبي الثقافي، جدة ، السعودية، 1985 ، ص 11.
- 23- المصدر السابق ، ص 12.
- 24- تامر فاضل، " حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد " مجلة الاداب ، بيروت ، العدد(3) آذار 1966 ، وقد نشرت الدراسة لاحقا في كتابنا النقدي " معالم جديدة في ادبنا المعاصر " ، وزارة الاعلام ، بغداد ، 1975.

- 25- اسماعيل ، عز الدين " الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة ، 1967 ، ص 190.
- 26- خير بك ، كمال " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " ، دار المشرق، بيروت ، 1982 .
- 27- المصدر السابق ، ص 98-99.
- 28- المصدر السابق ، ص 171-202.

شعراء الحداثة يعيدون تسمية الاشياء

في غمار عملية تشكل شعرية الخطاب الشعري العربي الحديث ، تبلورت بعض الصياغات والقوالب النظمية والصياغية ، وبعض مستويات القوس والتعبير والبناء والتركيب على مستوى البلاغي والصرفي والنحوي. بعض هذه الصياغات جاء عفوا او تأثرا من تجارب شعرية عربية او عالمية اسبق والبعض الاخر تحول، بمرور الزمن الى انساق شبه ثابتة راح عدد غير قليل من الشعراء ، وبشكل خاص الشباب منهم، يعيدون انتاجها واستثمارها بمستويات عديدة تتراوح بين الطرافة والابتكار والمشروعية من جهة وبين الاجترار والاصطناع والتكرار من جهة اخرى. ويبدو ان النقد العربي الحديث، وهو يشق طريقا جديدا في الفحص النصي واللساني للخطاب الشعري حري به ان يفحص هذه البنى والانساق يكشف عن خصوصياتها وحمولاتها التعبيرية والاسلوبية في محاولة شاملة لاستكشاف استغوار البنيات النصية والدلالية للخطاب الشعري العربي الحديث.

ومن الانساق الاساسية التي نبهنا لها في دراسة مبكرة عام 1971(1) تلك التي تتعلق باستخدام بعض افعال الصيرورة مثل صار ، واصبح خاصة ، كما هو الحال عند ادونيس:

" اعرف - صارت يدك

خيمة تتموج كالغيم شفاقة السماء

اعرف - صار الفضاء

ورقا اخضر يتكاير في بيتك الغريب. "

وهي صيغة شديدة التنوع في شعر ادوني:

" كان ان صارت الجرار

لغة الماء والعيون

كان ان اصبح الجنون

فرسا للنار. " (2)

ونود ان نتوقف اليوم امام مظهر اخر لهذه الانساق التركيبية التي تتحول احيانا الى قوالب صياغية Formula ثابتة، ونعني بها تلك المقترنة بفكرة " التسمية " ذاتها ، وهي صيغة اشاعها ادونيس في شعرنا كما نجد ذلك في هذا المقطع من " مقدمة لتاريخ الطوائف " .

" سمني ميسا وسم الارض ليلي

باسم يافا

باسم شعبي شردته البشرية

سمني قنبلة او بندقية "

وينجح ادونيس الى درجة كبيرة في اضافة خصوصية وتلوينا على الفعل " يسمى " وهو فعل متعدٍ لمفعولين كما نجد ذلك في قصيدة " شهوة تتقدم في خرائط المادة "

" سمى اللغة امرأة "

والكتابة حبا . "

وقد يستخدم ادونيس صيغة المبني للمجهول كما هو الحال في قصيدة " هذا هو اسمي " :

" سنقول ببساطة : في الكون شئ يسمى الحضور

وشئ يسمى الغياب ، نقول الحقيقة

نحن الغياب . "

ويبدو ان شاعر الحداثة العربية في استثماره لطاقة فعل التسمية إنما كان يسعى متعمداً التدخل في نظام التسمية التقليدي للأشياء والمرئيات: انه يريد ان يعيد خلق الأشياء بطريقة جديدة وان يمنحها تسميات مبتكرة وجديدة، وكأنها توجد للمرة الاولى، وكأنه يقول مع الشاعر ارشيبالد ماكليش الذي يعلن: " نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على ان يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى. " (3)

أذ كأنه مع هيدجر وهو يتحدث عن شعر هولدرلن وامتيازاه في اعادة تسمية الأشياء: " فالشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيداً، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذٍ فحسب يسمي الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجوداً، فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام (4). " ويبدو لنا ان ادونيس، هو اول شاعر عربي حداثي، كان يعي هذه القصيدة في التسمية فقد سبق له وان تحدث عن ذلك في مقابلة صحفية فقال: " شعري هو نوع من تسمية الأشياء تسمية جديدة " وهو ينطلق في ذلك من ملاحظته وجود اتجاهين في علاقة الانسان مع الأشياء والعالم تجاه تقليدي يمثل استمراراً بشكل او بأخر للعلاقات التي اقامها شعراء الماضي مع الأشياء والعالم، والاتجاه الآخر الذي ينتمي اليه وينحاز " يحاول ان يقيم علاقات جديدة، أي ان يسمي الأشياء تسمية " جديدة " ويمكن ان نقول ان ريادة ادونيس لهذا المنحى لا اعتراض عليها، الا انها ليست بعيدة عن المفهوم الذي جاء به شعر هولدرلن وعمقه فلسفياً هيدجر، كما انه يجد نماذج التطبيقية في الشعر الحديث بشكل خاص في الشعر الفرنسي، ويمكن ان نكتفي بنموذج واحد للشاعر الفرنسي (ايف بونفوا) في قصيدته .. هذا هو اسمك ... وهو عنوان يذكرنا بقصيدة ادونيس " هذا هو اسمي "، حيث يقول الشاعر:

.. سأسمي صحراء هذا القصر الذي كنت

ليلاً هذا الصوت، غياباً وجهك

وعندما تسقطين في الأرض القاحلة سأسمي " عدماً البرق الذي حملك. " (6)

او في هذا المقطع الذي نجد ما يماثله في تجارب شعرائنا:

" سأسميك هرباً وأخذ

عليك حريات الحرب وسيكون

وجهك بين يدي مظلماً ونجيلاً " (7)

ولم يكن ادونيس هو الشاعر الوحيد الذي حاول اعادة تسمية الأشياء، فقد فعل

ذلك عدد غير قليل من مختلف الاجيال الشعرية، وبشكل خاص من شعراء

الحداثة كما نجد ذلك في المقطع التالي من قصيدة الأرض " للشاعر محمود

درويش:

" أسمي التراب امتداداً لروحي

اسمي يدي رصيف الجروح

اسمي الحصى اجنحة

اسمي العصافير لوزاً دينن

اسمي ضلوعي شجر " (8)

ونشعر هنا بان محمود درويش يوفق تماماً في توظيف الفعل المضارع " اسمي

" ويمنحه قوة ايقاعية وتكرارية عالية عندما يضعه داخل نسق قائم على

التوازي وعلى لون من الجنس الاستهلاكي ونجد تنوعاً موفقاً آخر في شعر

سعدي يوسف في قصيدة " الينبوع " :

" اسميك التراب ايها الوجه العربي، اسميك موشحاً من سواحل

مجهولة . اسميك سنبله متناثرة بين مضائق وصخور . اسميك

الغياب . "

بهذه الحرارة يعيد الشاعر العربي خلق الأشياء ويمنحها تسميات جديدة،

وكانها تولد لأول مرة، انه يمنح نفسه سلطة الخلق والابتكار والتشريع معاً.

ويتردد الشاعر خيرى منصور امام نظام التسمية، وهو يشعر بجبروت فعل

الخلق والتسمية معاً، لكنه يفجره في اللحظة الاخيرة مثل نعم مخبأ :

" اسميك كيف ..

لسانني ينشطر الان حرفين

كل على صفحة من كتاب الاغاني الشريفة

اسميك كيف ... "

....

....

" اسميك موتاً جميلاً " (9)

بهذه الحرارة يلتحم الشاعر مع الأشياء والعالم، يمسك بها بقوة ويعيد تشكيلها

وهو يمنحها - عبر اللغة الشعرية - اسماءها الجديدة . ويولع الشعراء الشباب

ولغا خاصاً بهذا النسق اللغوي والتركيبي الذي يتحول احياناً الى قالب

صياغي ثابت يتخذ له احياناً بعض التنويعات والانزياحات التي تخرج به

أحياناً عن التكرار والرتابة، كما نجد ذلك لدى الشاعر خزعل الماجدي:
" سميته اليراق

اسرى بنا في لجج الظلمة"

" سميته العناق، يشد بين طينة وطينة، والشمس والقبة والمراعي

سميتها الافاق " (10) .

وقد يعيد الشاعر الشاب انتاج هذه الصياغات بشكل تساؤلات حارة كما نجد ذلك

في ديوان الشاعر وسام هاشم "

" لكماذا يسمون الوطن ؟

لماذا اسمي الحبيبة اعداما ؟ "

او " لماذا نسوي الحروب كوارث ؟ " (11) .

ويبدو ان شاعرا شابا اخر هو منذر عبد الحر شاء ان يتمرد على نظام التسمية

هذا عن طريق سلسلة من لآات النفي ، وهي صياغة جديدة ومبتكرة ايضا :

" هذه خطاي

لا اسمي البحر صديقا

ولا اتلو ينابيع صمتي

واوقف التسميات على راحتي " (12)

فالشاعر هنا يرفض ان يسمى الاشياء بوضوح - عنوان القصيدة " لانك لذتي ..

لن اسمي الاشياء بوضوح " - ويصر على ان يوقف التسميات على راحته، وهو

في هذا يقف موقف " المعارضة" - في الشعر للقالب الصياغي ذاته ، لكنه

بالتأكيد يظل منتميا الى هذا القالب نفسه.

من هنا نجد ان وراء هذا القالب الصياغي للفعل (سمى) وتصريفاته المختلفة

دافعا قويا وهو ليس مجرد لعب لغوي، او توظيف لمفردة لغوية او معجمية

عابرة، وانما له مبرراته المقترنة بموقفه الشاعر الحديث وعلاقته بالاشياء والعالم

ورغبته في ان يمارس فعل التغيير والخلق والاضافة والتسمية لانه يمارس عن

طريق فعل التخيل وعن طريق سلطة الكلمة والشعر سلطة الابداع والخلق لعالم

تخييلي من صنعه وابتكاره كليا. وهذا الامر ينطبق ، بدرجات مختلفة على

الكثير من القوالب الصياغية التي جاء بها الشعر الحديث ومنها استخدام بعض

افعال الصيرورة مثل صار واصبح وكذلك الفعل : استحال ، فهي تمتلك القدرة

على التحويل والتغيير واعادة صيرورة الاشياء. ولاشك ان امام النقد العربي

الحديث مهمة الحفر عموديا في اسرار اللعبة الشعرية لسانيا وداليا بغية

الوصول الى اسرارها الرؤيوية المغيبة.

الهوامش :

(1) " معالم جديدة في ادبنا المعاصر " - فاضل ثامر ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ،

1975، ص 206.

(2) المصدر السابق ، ص 206.

(3) " قراءات في الشعر الفرنسي الحديث " - سمير الحاج شاهين في المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، 1988 ، ص 19.

(4) "مارتن هيدجر"- ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ، القاهرة ، 1974 ، ص 150.

(5) " ادونيس يقول " مقابلة اجراها اسامة خير الله ، مجلة كل العرب، 1985، ص 56.

(6) "كتاب الشعر الفرنسي الحديث" بول شاؤول، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 116.

(7) المصدر السابق ، ص 117.

(8) " اضاءة النص " - اعتدال عثمان، دار الحداثة ، بيروت ، 1988 ، ص 160.

(9) " غزلان الدم " - خيري منصور ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، 1981، ص 38.

(10) " اناشيد اسرافيل " - خزعل الماجدي ، وزارة الثقافة والاعلام ، 1984، ص 199.

(11) "سهول في قفص" - وسام هاشم، من منشورات مجلة " اسفار " بغداد، 1994، ص

54.

(12) " قلادة الاخطاء" - منذر عبد الحر ، منشورات دار الامد ، بغداد ، 1992، ص 5.

التجريب والحداثة في الشعر العربي الحديث

يبدو ان مفهوم التجريب قد اصبح واحداً من أكثر المفاهيم النقدية إشكالية في

النقد الحديث.ومما يزيد الطين بلة ان عددا كبيرا من الأدباء الشباب، شعراء

وقصاصين ومسرحيين إضافة إلى بعض الفنانين التشكيليين راح يستخدم

مصطلح التجريب وكأنه الوصفة السحرية، أو كلمة السر للدخول إلى عالم

التجديد والابتكار والحادثة، بل ويبالغ البعض في هذا الأمر عندما يعلنون عملياً إن التجريب هو الشرط الأول، إن لم يكن الوحيد، لتحقيق الحادثة في الأدب والفن، فنراهم، في ضوء ذلك يسعون إلى استحضار واصطناع مختلف التقنيات و"الوصفات" و"الموضات" التجريبية في أعمالهم ونصوصهم لضمان الإنظواء تحت لافتة الحادثة. وهم من جهة ثانية يتخيلون إن كل تجربة تخلو من التجريب لا بد وإن تكون خارج الإطار العام لحركة الحادثة. ويمكن إن نجد انعكاساً لهذا التصور في تجارب عدد غير قليل من الأدباء والفنانين الشباب هذه الأيام في ميادين الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والرسم، حتى ليغدو مصطلح التجريب مرادفاً لمفهوم الحادثة.

بدءاً ينبغي التمييز الدقيق بين مصطلحي الحادثة والتجريب. فالحادثة مفهوم غربي وأوروبي تحديداً برز في مرحلة معينة من مراحل تطور الأدب والفن في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر. وربما كان استخدامه في الفن التشكيلي أسبق بكثير من تداوله في مجال الأدب. وكان هذا المفهوم مقترناً، في الجوهر، بظهور رؤيا جديدة في الفن تمتلك بعداً فلسفياً وأنطولوجياً ومعرفياً جديداً يلائم وضع الفنان الغربي في المجتمع الرأسمالي الصناعي في مرحلة ضاغطة جديدة استلبت حريته وحولت كل شيء إلى سلعة لها قوة فتيشية (صنميتها) قاهرة.

ولاشك إن الاتجاهات الحادثة وبشكل أدق الحداثانية كانت تنطوي ضمناً على بعض مستويات التجريب الفني، إلا إن هذا التجريب لم يكن هو الشرط الوحيد لتحقيق الرؤيا الحادثة، بل يمكن القول إن التجريب جاء بوصفه محصلة نهائية للرؤيا الجديدة. أما التجريب فهو حالة دائمة ومنجدة وقابلة للاستئناف والاستثمار من قبل جميع الاتجاهات والأساليب والمناهج الأدبية والفنية. فعندما ظهرت حركة الحادثة في الفن التشكيلي في فرنسا، وهي الآيذان الحقيقي بظهور الحادثة الأوروبية، كان هناك العديد من الاتجاهات والمناهج والأساليب الفنية التي تمارس التجريب الفني بدرجات متفاوتة، وكذلك كان هو الحال في مجالات المسرح والأدب. فالتجريب حالة غير مقتصرة على الحادثة، بل هي حالة مستمرة في اتجاهات ما قبل الحادثة، وفي اتجاهات ما بعد الحادثة، إضافة إلى تمثلها بهذا القدر أو ذاك داخل حركة الحادثة ذاتها.

ويخيل لي إن التجريب قد راح يتحول، في إطار الثقافة العربية - منذ الستينيات تجديداً - إلى وهم جديد من أوهام الحادثة التي يجب تجنبها، وهذا ما يدعونا إلى إعادة فحص العلاقة الجدلية المتبادلة بين التجريب والحادثة بعيداً عن الأوهام والتصورات غير العملية. وما نراه اليوم في مجال الشعر والقصة والمسرح والرسم - وبشكل خاص في تجارب الأدباء الفنانين الشباب - خير مثال على استئثار هذا الوهم في التجارب الحداثانية في الحياة الثقافية في عدد من البلدان العربية. فلنكي يحقق الشاعر الشاب نصاً إبداعياً مثلاً نراه يركض وراء أقصى درجات التجريب، ويبتعد بدرجات، وأحياناً بصورة غير مبررة عن منجزات القصة الخمسينية والستينية - بل وحتى السبعينية - هذه المنجزات التي أسست حركة الحادثة الشعرية العربية، ويتخلى بشكل خاص عن أي مظهر للموسيقى الداخلية والوزن - وأحياناً الأيقاع ذاته - وخاصة ماله علاقة بموسيقى الشعر الحر متمسكاً في مقابل ذلك بضروب جديدة من قصيدة النثر وبعض أشكال الصوغ الشعري النثري المولد مثل قصيدة النص التي تطمح إلى الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية النثرية والفنية داخل إطار تجربة جديدة مولدة تماماً بتغيير قصيدة الشعر الحر أحياناً، حتى في مظهرها البصري الخارجي والكتابي، وكانت نتيجة ذلك تراكم الشعراء الشباب وراء هذه التقنية الأحادية المشتركة التي تحولت في تجارب البعض إلى تقليد مشبّك وأحياناً إلى قوالب صوغية جاهزة، لا نجد فيها خصوصية وإبتكاراً فردياً إلا فيما ندر، مما قاد إلى عبادة التجريب التشكيلي وإفتعال الأشكال والوقفات غير المبررة في منزع متوهم لتحقيق أقصى درجات الحادثة. وقد أدى كل ذلك إلى التفريط التدريجي بمنجزات الحادثة الشعرية العربية التي أسست لها القصيدة الخمسينية والستينية والتخلي نهائياً عن البنية الإيقاعية والموسيقية الداخلية.

لا أريد إن أقلل هنا من أهمية المنجزات الإبداعية الجديدة للمحاولات التي قدمها الأدباء الشباب وبشكل خاص الشعراء منهم في مجال الكتابة الشعرية وبشكل خاص في مجال قصيدة النثر وقصيدة النص، فهي بالتأكيد منجزات مهمة، لكنها لا يمكن إن تتم على حساب تصفية المنجز الشعري الحداثي الأصيل أو الاعتقاد إن الطريق الوحيد - السالك - للحداثة الشعرية لا بد وإن يمر بالضرورة عبر هذا اللون من التجريب الذي قدمته نماذج قصيدة النثر وقصيدة النص التي أعادت الاعتبار، في واقع الأمر، لكثير من القيم والأساليب الفنية والتعبيرية التي سبق وإن اعتمدها الرمزية والبرناسية والسريالية والرومانسية السابقة. ويتعين علينا جميعاً الاعتراف بحق جميع الأساليب والصياغات الشعرية في الحضور والتمثيل والتأثير في الساحة الشعرية، وبالذات عدم التنكر لمنجزات قصيدة الشعر الحر التي دشنت ظهور الحداثة الشعرية العربية. كما يدعونا ذلك

إلى التحذير من المبالغة في الاعتماد على أقصى درجات التجريب التي تتحول أحيانا إلى مجموعة من الحذقات والألعاب والصيافات الملقفة لصدم القارئ ولفت إنتباهه وصولا إلى الحداثة . فالتجريب وحده ، وخاصة بالمفهوم الذي يمارس اليوم ، ليس هو الشرط الوحيد اللازم لتحقيق الحداثة الشعرية، والحداثة أولا وقبل كل شيء موقف ورؤيا من العالم والحياة والفن ، وهي لا يمكن إن تختزل إلى كم من التقنيات والأساليب التجريبية الشكلية الفارغة من أية رؤيا أو قيمة أو موقف إنساني فاعل تجاه ما هو مصيري ومحرق في حياة الإنسان والمجتمع .

الحركة الشعرية الشبابية اليوم هي بأمس الحاجة إلى مراجعة نفسها لكي لا تفرغ من محتواها الحقيقي وتتحول إلى تجربة شكلية عقيمة وخاوية وملققة ليس إلا. وإذا كان أدونيس قد تحدث عن بعض أوهام الحداثة في "بيان الحداثة" الذي نشره لاحقا في كتابه "فاتحة لنهايات القرن" وحاول حصرها في خمسة أوهام أساسية هي: (الزمنية) التي تشير إلى ارتباط الحداثة بالوقت الحاضر ، و(المغايرة) التي تشير إلى فكرة عدم مشابهة الماضي من حيث الأفكار والأشكال و(المماثلة) التي ترتبط بمحاولة التماثل مع الغرب ومع ما يقدمه الآخر عن طريق تبني مقاييس الحداثة الغربية بينما يخصص أدونيس الوهمين الرابع والخامس للأشكال والموضوعات وينبغي إن تكون قصيدة النثر هي المثال الوحيد والمزم لحركة الحداثة ، فإنه حري بنا إن نضيف وهما سادسا هو وهم (التجريب) المنتشري هذه الأيام والذي يذهب إلى إن الطريق الوحيد الذي يؤدي إلى الحداثة هو طريق (التجريب) ، وهو تجريب غالبا ما يتحقق بوسائل وأساليب مصنعة وملققة وغير نابعة من التجربة الشعرية ذاتها .

ومن الجانب الآخر سنظل نتطلع إلى تنوير أجرا داخل بنية قصيدة الشعر الحر ذاتها ، بأشكالها وأصولها ومظاهرها التي عرفناها في الخمسينات والستينات والسبعينات والتي بدأت تشق لها طرقا جديدة في الثمانينات والتسعينات ، لكنها ظلت تفتقد إلى الجسارة اللازمة ، فبدت للوهلة الأولى - وكأنها قد توقفت أو استنفذت إمكاناتها لفسح المجال أمام استثناء الكتابات التجريبية الشبابية التي حاولت إن تؤسس شعريتها خارج إيقاع قصيدة الشعر الحر وبنياتها الوزنية والإيقاعية والموسيقية الداخلية ، كما إن وضع قصيدة الشعر الحر هنا قد أعطى الانطباع بأن هذه القصيدة تمر الآن بأزمة مستفحلة أو قاتلة وأنها بهذا يجب أن تنسحب لتفسح الطريق أمام تجارب بديلة .

أنا نعتقد إن قصيدة الشعر الحر - بتنوعاتها الأسلوبية والإيقاعية - ستظل هي القاعدة الأساسية العريضة لحركة الحداثة الشعرية العربية ، وإن التجارب الشعرية الشبابية أو تلك التي تعتمد بعض الأشكال التجريبية مثل قصيدة النص أو قصيدة النثر فسوف تظل مجرد روافد فرعية وثانوية تصب في المجرى العام لحركة الحداثة الشعرية العربية ، وهي بشكل عام ، تجارب بكر ما زالت في طور التأسيس والتشكيل والتكامل ، لأنها تفتقد إلى إستراتيجية جمالية وشعرية واضحة وتفتقد إلى بعض المقومات الجوهرية التي تعجز عن توفيرها أحيانا ومنها بعض مستويات الإيقاع البديل الذي يمكن تحقيقه عن طريق توظيف بعض مستويات التوازي والتكرار والتشاكل والتمفصل التي قد تمثل البديل الإيقاعي لغياب البنية الوزنية والإيقاعية في مثل هذا اللون من الكتابة الشعرية

إن الكتابات التجريبية في مجال الشعر بحاجة أيضا إلى تأكيد حضورها بوصفها رؤيا فاعلة قادرة على اختراق ما هو سطحي وساكن في وعينا وحياتنا ، وإن لا تظل مجرد ديكور خاو . أو إكسسوار براق يفتقد إلى جوهر الشعر الحقيقي وحرارته بوصفه موقفا ورؤيا وقضية .

في التجارب الشعرية الجديدة التي راح ينشرها الشعراء الشباب خلال الفترة القليلة الماضية يبرز بوضوح منحى تجريبي جديد راح يستدرج تدريجيا معظم شعراء الثمانينات وبعض شعراء السبعينات وإذا لم يكن هذا الاتجاه جديدا تماما في السابق . إلا أنه لم يكن بهذا الاتساع وكان مقتصرا على تجارب فردية لعدد من الشعراء أمثال خزعل الماجدي ، وزاهر الجيزاني وسلام كاظم وبعض التجارب والقصائد الفردية لعدد من الشعراء الشباب الأحدث سنا وتجربة إلا ان ما نشاهده اليوم امر مختلف تماما فأغلب شعراء العقدين يتسابقون اليوم لتقديم محاولات تجريبية فيها الشيء الكثير من التطرف والغرابة ويبدو ان هدف هذا المنحى التجريبي الجديد هو السير بالمغامرة الشعرية الى أقصى حد ممكن عن طريق خرق كل القواعد والتقاليد والأعراف الشعرية وعدم الاكتفاء بالحدود التجريبية (المنضبطة) نسبيا للشعر الستيني التجريبي او للمنحى التجريبي المحدود لبعض شعراء السبعينات والثمانينات أمثال خزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وغيرهم . ويمكن ان نلاحظ هنا ان قوام هذا المنحى التجريبي الابتعاد تدريجيا عن الهموم الجماعية والاجتماعية معا والعودة ثانية لمعاينة بعض الهموم الذاتية والمتيافيزيقية والصوفية والسعي لتصفية الحساب مع اي شكل إيقاعي او وزني منضبط سواء عن طريق اللجوء الى بعض اشكال قصيدة النثر

المعروفة او مغادرة ذلك نحو صيغة اكثر حرية واتساعاً هي صيغة "النص" او "الكتابة" التي يحس فيها بعض الشعراء بحرية اكبر في التعبير التجريبي بعيداً عن ضوابط الاجناس الادبية وشروطها .

ويمكن ان نشخص في الاتجاه التجريبي الجديد لشعراء التسعينات اسرافاً في اعادة انتاج الصورة العبثية والسريالية وتوسلاً بالشكل الخارجي والبصري عبر عودة لبعض الاشكال الهندسية والترسيمات الخطية والكتابية والرموز التصويرية والتشكيلية ويمكن ان نقول ايضاً ان الشاعر التجريبي الشاب على المستوى اللغوي ينطلق من شعار (تفجير اللغة) و (تثويرها) تعبيراً عن تثوير الوعي والرؤيا ووصولاً الى فضاء الحداثة ذلك الشاعر الذي بشر به منذ زمن ميكر نسبياً الشاعر ادونيس لكن اين يبدأ شعار "تفجير اللغة" هذا واين ينتهي ؟ انه بالتأكيد لا يكتفي بالمفردة والتراكيب النحوية والاسلوبية بل يتسع ليشمل "شعرية" الخطاب الشعري ورؤياه وتجسداته المختلفة على المستويات الاليقاعية الصرفية والتركيبية والمعجمية والدالية وارى شخصياً ان شعراءنا التجريبيين الشباب اليوم اقل (انفلاتا) في هذا الجانب فاللغة العربية ما زالت تمتلك بهاءها ولم تخسر شيئاً بل بالعكس اكتشفنا في هذه اللغة مستويات جديدة بكر وملامسة لصوغ تخييلي خصب ، اما الاستثناءات المحدودة ، فهي لا تشكل مؤشراً خطيراً او شاملاً يسجل ماخذاً على التجربة الشعرية بشكل عام . ولذا فان المنحى التجريبي اليوم لم يحاول ان يخرق القانون النحوي او اللغوي او التركيبي خرقاً فاضحاً ومقصوداً كما فعل بعض ممثلي تجمع مجلة "شعر" اللبنانية وانما انطلقوا من داخل البنية اللغوية العربية ذاتها وركزوا في سعيهم لتحقيق مظاهر (الانزياح) و (الالتفات) على المستويات التعبيرية والاسلوبية والرؤيوية عن طريق خلق عناصر الدهشة والمفاجأة والغرابة والغموض وخرق المؤلف وتأسيس بنية استعارية موسعة وشاملة تجعل النص الشعري ذاته عملاً استعارياً مركباً و (انزياحاً) عن المعيارية والرتابة والمألوفة . ولكن ما هو الوعد الذي يحمله لنا هذا الاتجاه التجريبي الجديد وهل يجدر بنا ان نحتمي به حقاً ؟

في تقديري ان هذا الاتجاه هو بشكل او باخر تعبير عن ضرورة فنية وفكرية وسيكولوجية معينة فالشاعر التسعيني الشاب يحس برغبة في ان يتخلص من ارث ثقيل من الالتزامات الخارجية والداخلية التي كانت تحد من امكانياته الذاتية في التعبير وهو في هذا لا يكرر موقف الشاعر الستيني في هذه النقطة ولكنه يلتقي معه في بعض النوازع والرغبات والاهداف ولهذا يبدو لنا الشاعر التجريبي اليوم متمرداً ورافضاً وهو يحمل راية التجريب المتطرف هذا وكأنه يريد بذلك ان يؤكد شخصيته الذاتية وانسلاخه عن سلالة الشعراء الاخرين والتقاليد الشعرية المعترف بها ، الا انه في إن دفاعه هذا لا يرتضي بالوقوف عند نقطة معينة بل يندفع نحو المجهول تماماً ... نحو افاق غامضة وغير محددة ولو ادى به الامر الى ان يقف فوق ارض اخرى لامت بصلة الى ارض الشعر وشروطه بوصفه جنساً ادبياً وهذا ما بدأنا نلمسه حقاً في هذا التطرف لكتابة هذا اللون الجديد الذي يلغي الحدود بين الاجناس الادبية تحت لافتة مصطلح "النص" ولو تصفحنا عدداً من المجالات الاوربية التي تعني بادب الشباب مثل مجلتي (اسفار) و (الطليعة الادبية) وغيرهما لوجدناها قد انسقت وراء هذا الاغراء حيث اختفت او كادت التقسيمات السابقة امام النصوص الابداعية الى "شعر" و "قصة قصيرة" وحل محلها هذا المصطلح الفضفاض والغامض "النص" الذي يتجاوز حتى الحرية المفتوحة لقصيدة النثر وهو امر يضعنا اما اشكالية جديدة : هي اشكالية "النص"