الثمرة المحرّمة

مقدمات نظرية وتطبيقات في قراءة قصيدة النثر

د.حاتم الصكَر

محتويات الكتاب

ثلاث ملاحظات 6

في البدء إشارات في البنية والراهن والمستقبل 7
في البنية والتشكلات النصية 7
في الراهن الشعري..هل ثمة أمل؟ 13
مستقبل قصيدة النثر 18
قراءات في المقترح والنصوص 20
المهمات الجمالية 21
البلبلة الاصطلاحية وفوضى التسميات: 23
تناقضات ذاتية : 28
الموقف النقدي 31
تجربة مجلة شعر ومأزق التلقي 32
قصيدة النثر في معيار التحليل النصي 44
إجراءات مقترحة وتطبيقات 44
سركون بولص: حانة الكلب في شارع الملوك 52
وديع سعادة: الوصول المستحيل كنزهة رصاصة 58
أمجد ناصر: الجسد في إطار التخييل 62
عباس بيضون صور: أمٌّ مسنَّة بقلب سمكة وروح طير 67

قاسم حداد في (قبر قاسم) : كمن يسمع شيئا ويرى سواه 72
سيف الرحبي: تحديقة ذئب في مدن الملح 76
طالب عبدالعزيز: الأب- غياب لا ينقصه الحضور 80
عبدالودود سيف: زفاف الحجارة للبحر 84
عبده وازن : المخطوفون - ليسوا أحياء لكنهم لم يموتوا 89
عبدالكريم الرازحي: مُساخرة شعرية مع مواقف النفّري 94
خزعل الماجدي: أحزان السنة العراقية 99
محمد حسين هيثم: صنعاء التي لا بحر فيها 102

شوقي شفيق: الرايات أدغال وأحلام شائكة 105
جواد الحطاب: كومونة فقراءِ الأرض 108
عبدالرزاق الربيعي : تقويم لأعوام المنفى..... 110
أحمد الفلاحي: ابن الشمس..... 113
هاني الصلوي: قصيدة الموعد 116
إشراقات المركز: قراءات في نماذج شعرية من الحداثة المصرية 121
جرجس شكري:أشياء ليس لها كلمات 121
محمد عيد إبراهيم: مجنون الصنم 124
محمد حربي: دستُ ظلاً فانتبهتُ 126
صلاح فائق في مقاطع يومية 129
حسين عبد اللطيف: أمير أور- مراثي الشاعر للرسام..... 133
صلاح بو سريف: صياغة مغربية لقصة الخلق الرافدينية 136
عبد الزهرة زكي: شريط صامت 140
كاظم خنجر: نزهة بحزام ناسف -قاموس الرعب اليومي 142
محمد محمد اللوزي: بلد الأضرحة 144
ناجي رحيم: غريب في الحشد..... 147
عبد الفتاح بنحمودة : بستانيّ الكلمات..... 149
لطيف هلمت: القصيدة كالريح لا تصادق أحداً..... 151
عدنان محسن: أشعار الجندي الفارّ من ثكنة الشعراء! 154
فضل خلف جبر:من أجل سطوع الذهب 157
نصيف الناصري: خرائب أيامنا..... 159
باسم فرات : عن القناص الذي هشّم ذراع كهرمانة 161
محمد خضر: نهاية مقترحة لأوديسيس..... 162
ياسين عدنان : قصيدة السفَر..... 164
دنيا ميخائيل: الغريبة بتائها المربوطة..... 165
عبود الجابري: متحف النوم 168
علي وجيه: الخوذة والكاروك 169

حسام السراي: شبح نيويورك 171
فليحة حسن: لو لم يكتشف كولومبس أمريكا 174
عباس السلامي: إبرة الشعر وخيط القصيدة 176
سهام جبار: قديما مثل ذكرى في الريح 179
زاهر السالمي: عبوة شعرية ناسفة 182
أديب كمال الدين: شجرة الحروف 184
السيد التوي: الربيع ليس صدفة 187
مقاربات نقدية 190
تبدلات المراجع والمؤثرات 190
أجيال الشعر لا الشعراء 196
السبعينيون: حلم التجاوز والتخطي 197
الثمانينيون: الظل الفاتر 199

ثلاث ملاحظات

- لم يكن التخطيط لهذا الكتاب يتضمن مادته بشكلها الحالي ولم يكن يتعدى جمع دراساتي النظرية حول قصيدة النثر وإيقاعاتها وشعريتها. لكنني بدعوة كريمة من دار أطياف التي أسسها الشباب من شعراء الحداثة وجدتني أعيد النظر في مواده لتكون بجناحين: نظري يعالج مستجدات الإيقاع واللغة وقضايا جمالية تتصل بتلقي قصيدة النثر وقراءتها. وجناح تطبيقي يقارب نصوصاً مختارة من قصيدة النثر العربية.
- أما العنوان : الثمرة المحرمة فهو يعكس اعتقادي بان قصيدة النثر ثمرة شجرة الحداثة الشعرية التي لم يرد حراس التقاليد الثابتة في الكتابة أن يسمحوا بتناول ثمارها. لكن ذلك حصل ورضيت قصيدة النثر بعد طردها من جنان متعالية أن تكون كائناً أرضياً يمشي بالشعر حيث مرمى القصيدة وواقعها وآفاقها وحياتها المتجددة.
- أتقدم بالشكر هنا للصديق الشاعر أحمد الفلاحي مدير الدار وللصديق الشاعر عبدالفتاح بنحمودة لحثهم واهتمامهم، ومراجعة الكتاب الذي تأخر تقديمه لظروف صحية طرأت وأنا أكاد أن أنتهي منه.

في البدء إشارات في البنية والراهن والمستقبل

وأنا أعد دراسات هذا الكتاب المخصص لقصيدة النثر بكونها وعداً بالتحديث وواقعاً نصيا وتلقيا نقديا وفعل قراءة، تهيأ لي أن أصارح القارئ بأنني منحاز لحداثة قصيدة النثر، ومراهن على جدوى مغامرة كتابتها رغم ما يعترض مشروعها التحديثي من أزمات ذاتية تخص ما يحسب ضمن نصوصها، والحماسة المفرطة لدعاتها الأوائل والمبشرين بها، وما أصاب خطابها من تشويش في التسمية والوصف والاشتراطات.

لكنني أحاول هنا أن أعرض دوافعي وأسبابي لاعتقادي عبر الجانب النظري ومساءَلَة مبرراتها وحجج خصومها، عبر القراءات التطبيقية لنصوص شعرية ودواوين كتبها الجيل التالي لروادها، والشبان الأقرب إلى لحداثة القائمة التي شهدت تبدل مرجعيات كتابتها، وظهور مؤثرات جديدة، وبروز مزايا فنية داخلية ترسخت عبر النصوص؛ كالسرد والكثافة والتعيين الزماني والمكاني، والعناية بالدلالة وسواها مما سيرد في الكتاب.

وبدلاً من المقدمة سأورد ثلاثة فصول قصيرة حول بنية قصيدة النثر وما يحفّ بها من مزايا، وحول الراهن الثقافي والشعري وانعكاساته على الكتابة الجديدة، ورؤية المستقبل الشعري احتكاماً إلى النصوص.

في البنية والتشكلات النصية

لقد ظلت بنية قصيدة النثر كما هو رنينها في الذاكرة: شعراً بنثر ونثراً بشعر،لا فرق. لا تبالي قصيدة النثر بتناقضاتها التي تبدأ باسمها الملتبس الجامع للمتضادات في الشعرية العربية، ومفهوم الشعر كما وقر واستقر في التداول والكتابة الشعرية معا.. ولذا وصفتُها في أحد كتبي مستعيرا الأسطورة الصينية التي تحكي عن امرأة رأت نفسها في الحلم فراشةً، فلم تعد تدري بعد يقظتها أهي فراشة حلمت بأنها امرأة، أم أنها امرأة حلمت بأنها فراشة؟ وهكذا صار لولادة قصيدة النثر هذا اللغز أيضاً فلم يعد أحد يدري أهي نثر صار شعراً، أم شعر صار نثراً.

كان قدر قصيدة النثر واللحظة الشعرية التي ولدت فيها أن تتشكل بِنْيةً صادمة مستفزة منذ لحظة التعارف مع القارئ الذي تتميز في وعيه الأنواع والأجناس كما تراكمت نصوصها في ذاكرته، ويفهرس تلك النصوص بما يفرضه التفريق الحدّي بين الشعر والنثر، ولا يراهما قابلين للتصالح والجمع في إطار نصي واحد، وهو إشكال والتباس واجه قصيدة النثر في حاضنتها الأساسية، وأعني اعتراضات الفرنسيين أنفسهم على التسمية وتصريح منظري قصيدة النثر الأوائل بحرج التسمية ومغالطتها وعدم تعبيرها عن المستوى الاصطلاحي عما يراد منها على مستوى المفهوم، ولا تنتهي -أي التناقضات- بمعضلة تلقيها في أفق لم يتغير كثيرا ولم يبتعد عن مرمى القصيدة السّابق..فلم تتكيف آليات القراءة وإجراءاتها مع مقترحها الإيقاعي الذي مازال الكثير من المهتمين بالشعر لا يرونه إلا وهما وسرابا لعدم تعينه أو ملموسيته، مقارنة بما تقدمه الوزنية من تعيّنات وكثافة موسيقية مرافقة للبنية اللغوية والتصويرية، وكما يتمثل في تجارب شعر التفعيلة الشائع باسم الشعر الحر.

لقد جرت في التاريخ الشعري العربي على مستوى الأنواع والأشكال التجديدية مفارقة واضحة حيث شاعت أولاً نماذج الشعر المنثور كما عرف اصطلاحا وكما جاء في نماذج من شعر جبران خليل جبران خاصة وأمين الريحاني وتجارب عربية لاحقة.

قبل التمهيد بكتابة شعر التفعيلة الذي سيجترحه ويقترحه شعراء العراق في الأربعينات، مطورين المقترح الذي برزت ملامحه العربية كما يعترف السياب ونازك في تجارب غير مكرسة بالتكرار وبالتنظير الواعي لعلي أحمد باكثير وسواه من السابقين عليهما. والجانب الآخر في المفارقة هو أن كتابة الشعر المنثور التي ظهرت مخالفة للتطور النسقي للأنواع لم تقابَل بالرفض والاستنكار اللذين ستقابَل بهما تجارب قصيدة النثر، حتى وُصفت بالخيانة للغة والتنكر للموروث وهوية الأمة وشخصيتها، وبالتبعية للغرب، وبات هذا الاتهام الوطني والقومي يشوش على الجوهر الفني لها وراية الحداثة الأسلوبيّة التي حملتها عبر نصوص دعاتها الأوائل، وربما كان لذلك دور في إبعادها عن المناهج المدرسية والدرس الجامعي والبحوث الأكاديمية، ما أفقدها القاعدة المطلوبة لتهيئة الوسط القارئ لها دون عُقد مسبقة وأحكام

خطيرة تنفره منها إن لم تجهله بها، وبصمتها عنها في المقررات الدراسية والدراسات العلمية حتى وقت قريب.

وارتضت هي بدورها هذا الوصف المارق والمتمرد تناغما مع شعاراتها الثورية العارمة، لاسيما في مرحلة التبشير الأولى والحِجاج مع الخصوم الذين أنتجوا خطابهم في هيجان الصدمة ورد الفعل. فيصفها أنسي الحاج في مشاكسة واضحة بأنها (عمل شاعر ملعون ونتاج ملاعين وبنت عائلة من المرضى!).

وإذا كان الفعل ورد الفعل يوقِعان في ما هو غير نصي أو فني فإن ذلك الهياج بصددها قبولا ورفضا دفع دعاتها الأوائل في اتجاهين لا سند لهما إلا في قناعاتهم؛ وهما:

1- البحث من جهة عن جذر أو رسّ تاريخي

لهذا الشكل الحديث المغاير للمألوف، فراحوا يحاولون تأصيلها والبحث عن نسب عربي لها في الكتابات الإشراقية العربية لاسيما نثر المتصوفة كالنفّري والخرّاز وابن عربي والحلاج، وفي استطرادات التوحيدي وتوسيعاته البلاغية. وأرى أن هذه النزعة التجذيرية تقابل بقايا فكرة الانتساب القبلي والعرقي والبحث عن النقاء الدموي للأفراد ضمن التعصب القومي نقلها إلى الأنواع الأدبية كما نرى في البحث دوما عن جذور وأصول للقصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر الحر رغم أن أغلبها أشكال عُرفت بطريق الترجمة والتثاقف مع الآخر، ولا يعيب التجارب العربية المتفوقة فيها أن تكون بلا أصول.

2- نقل التجارب الأجنبية في كتابة قصيدة النثر عبر الترجمة

من جهة أخرى لتغذية التصور الكتابي لها، وتهيئة النموذج الذي يثبت إمكان حدثها وقبولها نصيا، وعبر قصائد منتخبة من هنا وهناك لجاك بريفير وهنري ميشو وسواهما دون التعريف بالمناخات التي أنتجت تلك النصوص وموقعها على الخارطة الشعرية في لغاتها الأصلية.

هكذا مضت قصيدة النثر في خطها التحديثي مغرية الكثير من الدعاة والأدعياء -شأن الحداثات والمقترحات الجديدة عبر التاريخ - يتهافت عليها بوهم سهولتها وإغراء مخالفتها للسائد جمع من ضعاف القدرات ممن تلبي لهم دعوتها لإلغاء معايير الوزنية الموسيقية ما يريدون من كتابة لا طعم لها ولا لون.

وأدعياء كتابتها يلحقون بها ضررا كبيرا على مستوى التلقي، فما يشيعون من نماذج تتكرس تقليداً جديداً سرعان ما يوهم بأنه قصائد نثر، إنما يجسم خطأ شخّصه أدونيس مبكراً ضمن أوهام الحداثة، وهو وهم التصور بأن كل ما ليس موزونا هو قصيدة نثر، وذلك وهم يتبع في جوهره ما شابَ الوعي بموسيقى الشعر من تشويش حاصل من جهتين:

- **واحدة** تحصره في الأوزان فحسب، وإذ تتيح تنويع تفعيلاتها وتوسعاتها وحريتها العددية، فهي لا تفرط بالوزنية شرطا للموسيقى المعززة بالتقفية اللازمة كملحق نغمي يكمل جوّها الموقّع والطربي، فتتآزر على خلق هويتها الإيقاعية التفعيلات والقوافي التي تظل مهيمنة مهما انتظمت بحرّية وبلا ضوابط تقليدية.
- **والثانية**: تقيم إيقاع القصيدة على إلغاء الموسيقى تماما مع جهل أو تجاهل للبدائل الممكنة التي تعوض ذلك الغياب بما تقترحه إيقاعا ملائما لتحرر قصيدة النثر من الموسيقى التقليدية ولمقولاتها المتصلة باللغة والسرد والتركيب.

ولكن سنرى أن بين هاتين النظرتين تمضي كتابة قصيدة النثر العربية متجددة عبر أجيال من الشعراء تتنوع مرجعياتهم والمؤثرات الفاعلة في تجاربهم ، فحين كان الجيل الأول من كتّابها يحاول تنفيذ برنامجها الإيقاعي والرؤيوي واللغوي كما تقترحه المرجعيات الفرانكفونية والإنكلوسكسونية، يذهب الجيل الأخير من الشبان مثلا إلى تجارب عربية تركت بصماتها في أشعارهم وتجسدت في قصائدهم النثرية..وأخرى من منابت شعرية مختلفة ومتباعدة.

ولكنْ ثمة جانبان تغفلهما قراءة قصيدة النثر؛ هما الجانب الدلالي فيها، والسرد الذي تعتمده تعويضا عن غنائيتها، واستثمارا للنثرية المنصهرة في شعريتها، فلقد أكد المنظّرون الأوائل ودارسو قصيدة النثر على أنها -بتعبير موجز لجان كوهين- (قصيدة دلالية)؛ أي أنها تقدم الدلالة على المهمات الأخرى في النص. ولما كان المستوى الدلالي يحظى اليوم بكثير من عناية المحللين النصيين الذين يرون فيه حاصلا أو ناتجا للبنية النصية ككتلة فنية، فقد لزم الأمرعناية مقابلة من الشعراء أنفسهم، وقراء قصيدة النثر من بعد.

لكن كثيراً من شعراء قصيدة النثر العرب لا يولون الدلالة اهتماماً مناسباً، فتدور نصوصهم في فراغ دلالي، وفقر في التعين المعنوي المتوسع الذي تعمقه الدلالة، فهي ليست المعنى المنكشف الذي هجرته الحداثة بدعوى مجافاة المباشرة والسطحية، ولكنها استراتيجية نصية تنبني على صلة الشاعر بالعالم، ورؤياه للحياة وموقفه من المجتمع والمؤسسات المنظمة لحياته، والإيديولوجيات السائدة وقضايا الحرية التي تؤطر الحياة وتشكل مفرداتها.

وبكونها قصيدة رؤيا تنفتح قصيدة النثر على الخيال والأسطورة وتدعم ملفوظاتها بتلك الأدوات المجتلبة منهما أو بهما. وهو جانب في حاجة إلى عناية كتاب قصيدة النثر الشبان خاصة ممن تتمحور تجاربهم لغويا أو صوريا دون الاعتناء بالدلالة التي تشي أيضا بما أسميه ثقافة النص الشعري، كونه مناسَبَة للاحتكاك الثقافي بالموضوعات. ولكن النصوص الجديدة غالبا تعاني من شحوب دم وفقر في بنيتها الدلالية أو مستواها الثقافي؛ فيغيب عنها الجانب الأسطوري والرمزي والإحالات -التي يكفلها التناص- على المقروء والمعاد إنتاجه نصيا.

انحصرت بعض تيارات كتابة قصيدة النثر في بداياتها بالتركيز على المفارقة اللغوية، وبناء نصوص ذات وجود لغوي غريب العلاقة بين تراكيبه. كما نحا بعضها إلى الجانب التصويري وتوليد بلاغة قائمة على الغريب والعسير والصادم من الصور والاستعارات،لكن هذين التيارين ليسا إلا جزءاً من تيارات ومناخات كتابة شعرية متعددة، يولي بعضها الاهتمام المطلوب للجانب الإيقاعي في قصيدة النثر، ويقترح إيقاعات بديلة للموسيقى الشعرية التقليدية الغائبة فيها. كما يعكف بعض آخر على تعميق الخط أو الملمح الدلالي للنص، لاسيما في التجارب الوسطى التالية للرواد وكتاباتهم الأولى.

أما السرد المستعاض به عن غنائية محلّقة أو مهوّمة، والمجتلَب للنص لإكسابه ملموسية وتعينا، فقد كان ممكنا في قصيدة النثر بشكل كبير نظراً للإفادة من طاقة النثر المنصهر في بنيتها. ولا يعني ذلك جلب آليات القص حَرفيا -كما هو حاصل في البناء القصصي مثلا- ولكنْ منْح قصيدة النثر أبعاداً تسهم في تشكيل نسيجها البنيوي، وتدعم جانبها الدلالي، وتخفف من كثافة اللغة والصور فيها، ما يبعدها عن الغنائية الساذجة والتهويم الصوري المجاني الذي أصيبت به نصوصها الأولى في فهم خاطئ للمجانية

بوضفها أحد الشروط التي لخصتها مجلة شعر بتسرع وابتسار عن دراسة سوزان برنار الأكاديمية واستنتاجاتها، حتى صارت المجانية تعني اللاترابط والهذيان المنتَج لا عن وعي كافٍ بالتشكل المتعارض مع المعاني السائدة والصور المستقرة في الذاكرة الشعرية، وهو من أهداف ومشغّلات كتابة قصيدة النثر.

ولا يجب أن تغيب عنا إلى جانب ما ذكرنا من مشكلات ذاتية أو داخلية تعاني منها قصيدة النثر تلك الجوانب الموضوعية التي تحف بالكتابة الشعرية؛ وفي مقدمتها مشكلتان أساسيتان، هما: التلقي والنقد.

لقد ظل تلقي قصيدة النثر في وسط القراء –بسبب غياب النقد،وافتقاد الألفة والصلة الصحية بنصوص قصيدة النثر، وهيمنة القراءة التقليدية– غير متوافق في أفق القراءة مع برامج قصيدة النثر ومستنداتها النظرية ودعاواها الفنية بصدد إيقاعها ولغتها خاصة.

لقد انطلق التلقي النسقي محاكما شرعية قصيدة النثر وجديتها وجماليتها من توجهات ذات القارئ الذي يحاول من خلالها توفيق تجربة النص الحالي غير المعروفة حتى الآن بالنسبة إليه، مع مخزونه الخاص من تجارب الماضي.

وإذا كان التلقي مشكلة جمالية تعاني منها الحداثة وأطروحاتها الصادمة عامة، فإن النقد يمثل مشكلة تكمل دائرة الأزمات التي تعاني منها قصيدة النثر، فقد صاحبها في فترات انتشارها الأولى كتابات منفعلة قدمها في الغالب شعراء قصيدة النثر أنفسهم، يحكمها الهيجان الحماسي لها والاندفاع الذي أصفه بالتبشير بها، ويتحكم بتلك الكتابات السريعة طابع رد الفعل على ما جرى من مناوأة لها وتخوين ورفض. وقد تصبح القراءة حجاباً لأنها تحتكم إلى ما استقر بالتكرار النوعي والنصي. ويعضد هذا الغياب النقدي المتأني والفاحص والمقترب من النصوص تجاهل الدراسات الأكاديمية والمناهج المدرسية والمجلات العلمية لقصيدة النثر ودراسة مرتكزاتها النصية، أو فحص نصوصها ونتاج شعرائها من الدواوين..كما يسهم النقد المضاد لقصيدة النثر في استغلال غياب نقدها النصي والنظري ليشيع مقولات خاطئة عنها، كأن تصف شاعرة وباحثة كنازك الملائكة مجلة (شعر) بأنها تصدر(بلغة عربية وروح غربية).

لكن ما سيظل يحسب لها دون شك أنها تمثل لحظة حداثة فريدة تمس جوهر القصيدة وخطابها، لا مجرد التغيير في الشكل والرؤية، وأن ضرورتها قائمة، لا بدافع الحماسة للمغايرة وكسر المألوف فحسب، بل

لكونها تجدد دم الجسد الشعري العربي، وترافق ثقافة عصر يغور في طبقات الوعي، ولا يقف مترنما على أطلال الذات المنهكة بالهزائم والخسائر والتراجعات.

في الراهن الشعري..هل ثمة أمل؟

يرتبط الراهن الشعري عضوياً بالراهن الثقافي العام -بالمعنى المتّسع والمتمدد للثقافة والمتجاوز لحصرها التقليدي بما هو أدبي، فهي هنا تعني مجموعة أنساق وسياقات من التقاليد والموروث وطرق العيش والتعامل والقواعد والعادات والنتاج الفكري الشعبي والرسمي كما يظهر في حياة الفرد وينعكس في ملفوظاته وأفعاله ومعتقده وأفكاره- والشعر متأثر بالقيم والمواضعات الزاحفة والمرحّلة من الاجتماعي والسياسي والإقتصادي إلى الثقافي. وعلينا البدء من هذه المسلّمة كي نرى حقاً ما يَعُوق المشروعات التحديثية لأنها المتضررة أولا بتلك التراجعات والخسائر والفقر المصاحب لها نتيجة هيمنة الأنظمة والأعراف التسلطية والاستبدادية وتكريس الأفكار المتوارثة دون تمحيص أو مراجعة لا سيما في مظاهرها الأبرز والأكثر حدة كالموقف من المرأة وطرق التعليم والنظرة إلى العلم والمعرفة والكتابة في فضاء الحرية المفتقد والمنسوب إلى الحلم والمشروعات المؤجلة دوما.

أما المتحقق والراهن الثقافي باعتباره جزءًا من المنظومة الاجتماعية والسياسية والفكرية السائدة فهو فضاء تنتعش في مناخه المشروعات الظلامية مستفيدةً من الفقر الروحي والخواء واستسلام الفرد لأقدار عمياء لا رأي له فيها ولا اختيار. ولكن ما ينعكس ثقافياً على الأنواع والأشكال الشعرية يؤثر بالسلب ثلاثياً عليها فهو من جهة أولى يَعُوق تحديثها ويعطل وتائر تطورها داخلياً، وتداولياً: بعزل الشعر عن محيطه القرائي ويتراجع تقبل الشعر إلى مراتب دنيا في تسلسل الأولويات الحياتية التي تضغط بدوافع الحرمان والعسف. ومن جهة ثالثة تسمح ببروز رؤى متخلفة أو عتيقة ربما صار تجاوزها واقعاً في الفن نفسه لكنها تعود بقوة السلطة والمعتقد والبطش والفقر. تلك في ظني سياقات لا تنفك عن معاينة الراهن الشعري لأنها تحفّ به وتؤطّره وتدخل كذلك في تشكيله وصياغته.

ولكنَّ المراقب للمشهد الشعري العام يمتلك بعض التفاؤل لمبررات أستطيع تبيان بعضها لأنني من فريق التفاؤل. هذا كما ينعكس في كتاباتي وترجمة لقناعتي بأن التقاليد الشعرية العربية ذات جذور وتاريخية

متقدمة في الزمن تسمح بتوقعات وإمكانات لا تطابق الراهن الخارجي أو السياقي لاشتغالها مستقلةً عن ذلك التأثير لكنها تدفع مقابل عمل آلياتها الدفاعية ثمناً ليس هيّناً يتمثل في زيادة عزلتها وافتقادها التأثير في الوعي السائد وتحوير أفق التلقي الجمعي وجعله معتقداً بإمكان التحديث ومدياته اللا محدودة. وهذا أيضاً في منظور معرفي معمق للشعر وأنساقه ومكانته في المعرفة الإنسانية لا يعيدنا إلى الهلع والخوف من التجمد في الجسد الشعري، لأننا نعد نخبوية الشعر ميزة جمالية وتقبلية وصفية لا نقصاً فيه بذاته وهو قدر الشعر منذ بدء الخليقة.

وهذا يفسر غربة الشاعر والقصيدة في المجتمع إلا في حال توظيفهما لخدمة مباشرة -كالنيابة عن القبيلة أو الحزب مثلا- تختفي معها الذات الشعرية ويسود النمط. لكن التشظي الجغرافي والسياسي أفاد القصيدة العربية الحديثة بخلق مناخات متعددة ومتباينة صارت مصدر ثراء وتنوع وتجريب، ووفرت تلك التعددية أجواءً متنوعة ومفتوحة لا لأنها بمنأى ومنجى من العسف والخوف مثلاً بل لأن الملفوظ الشعري يتلون هنا بالمحيط الذي تنتج فيه القصيدة. ورغم أنني من الذين يلاحظون عدم تفاعل قصيدة المنفى والمهجر والمغترب مع محيطها الجديد، بالقدر الكافي الطارد للعزلة الثقافية والخوف من الآخر والإحباطات التي عاناها كثير من شعراء تلك البيئات التي لم تفلح في دمج بعضهم بإيقاع ثقافاتها، فقد ظل خطاب بعضهم غوغائياً وعاطفياً ومتخلفاً لا ينصاع لأعراف المعرفة وينضح تخلفاً وتعصبا لا سيما في الخلافات والنقاشات الدونكيشوتية التي يخوضونها دائما وبشكل هستيري، فضلا عن غياب المشغّل والمؤثر البيئي الشعري الجديد في شعرهم الذي لم يجد لديهم معداً هاضمة تتمثل ولا تجتر، فغالبهم يجهل لغة مغتربه وشعرائه وسياقاته الثقافية، مستثنياً أمثلة ممتازة لشعراء ومثقفين من الشباب خاصة يتفاعلون ثقافياً مع هذا المحيط، وتقدم قراءاتهم وتجاربهم إضافات مهمة للقصيدة العربية الحديثة. لكن التنوع -رغم ذلك- حاصل ومؤثر بفعل قوانين التراكم الكمي والتحول النوعي التالي له. كما أن الحرية التي تتيحها الحداثة لمتبنيها تسمح باستيعاب المكان وتمثل مفرداته والتعبير عنه ولو بدرجات متفاوتة وكيفيات مختلفة. كما ترد هنا عوامل الثقافة البصرية المتاحة وتعدد طرائقها كمؤثر في التكوين الذاتي والإعداد الثقافي للشعراء.

ولا نعني بالثقافة البصرية هنا الاندهاش بالمرئيات العيانية، بل تمثل المكان وجوداً جمالياً وليس التعاطف معه، إذ قد يكون المكان معاديا أو مفردة في عناصر رفض التعايش مع المكان الجديد، أي المنفى.

وهنا تحضرنا لتمثيل حالة شعراء كتبوا في مدن وأماكن معينة ما يمكن تسميته: أهاجي تنفر القارئ من وجودها -أي المدن- وتظهر له طبقات جيولوجياها الجمالية المختفية في تاريخها، كقصائد لوركا وأدونيس والبياتي في نيويورك مثلا، وتجارب الشعراء العراقيين الشباب المغتربين في هولندا الذين صدرت قصائدهم بعنوان: ضوء المتاهة، ولفت انتباه القراء والنقاد الهولنديين شدة ذعر هؤلاء الشباب من المكان والغربة اللغوية التي يحملها في ثناياه.

وقد انتبه إدوارد سعيد إلى هذه المسألة واعترف بمعاناته من المكان الجديد على مستويات كثيرة: تتعلق بالهوية والوجود والثقافة واللغة لتصل إلى ما يسميه: حالة طباقية لها أثر عميق في تفكيره وعيشه داخل هذا المكان وخارج مكانه هو أما الخوف من التهام السياسي والحدث اليومي للقصيدة بهيكلها الفني وخصائصها النوعية، فهو ممكن التبدد إذا تأملنا تجارب كثير من شعراء الحداثة المنضوين تحت قضايا كبرى أفلتوا من المباشرة والخطابية بحكم إخلاصهم للفن الشعري أولاً، وبحثهم في أدبية الأدب نفسها لا التعبير عن مضامين ومعانٍ كلّية أو شعارات يومية، بكلمات أخرى فقد نجا شعراء مهمون من السياسة وتداعيات الالتزام بمقولاتها، عبر الاعتقاد الحر بالقضية دون أطر جمعية، تحولهم إلى جوقات أو فرق غنائية تؤدي بصوت واحد. وهذه الخصوصية هي التي تحفظ أو تحرر الشاعر وقصيدته من الحدثي واليومي والشعاري. وهذا ما آلت إليه حالة محمود درويش الذي نعده أول من انتبه إلى هذه المسألة وأخرجها من إطار المعادلة البسيطة التي أرادها منظرو الأدب المسيّسون، واعتبر درويش الوجود النصي ساحة كفاحه التي أثمر جهده فيها ثمرات ذوقية وفكرية عربيا وعالميا لم ينجزها شعراء القصيدة السياسية بالمعنى الشعاري المباشر. ولقد أتاح التحاور مع الأشكال وحرية الاقتراض النوعي بين الفنون استكمال التحرر من الملفوظات المباشرة فتنوعت اللوحة الشعرية العربية بتنوع الرؤى والمواقف من الحداثة ومتطلباتها ومدياتها وآفاقها الممكنة، ولذلك لم تعد من حاجة إلى الذّرى والقامات أو الهامات والإمارات والألقاب.

إضافة إلى أن تشخيص حالة واحدة ووحيدة في المشهد الشعري الراهن تصادر الجدل المعرفي حول الشعر وجوانبه التداولية والفنية ومسألة الأجيال والصراع داخل القصيدة ذاتها وتياراتها ومناخاتها ولغتها وعلاقتها بالأجناس الأخرى كالرواية والسينما والمسرح والتشكيل. لكننا من واقع ديناميكية الجسم الشعري العربي وتفاعله وحيويته نستمد بعض مظاهر تلك الكفاحية وظواهرها التي تعاند الإحباط والتراجع فنسمي بعض ما يوصف بالمزايا أو علامات وجود وكينونة تطورية مثلاً،فنشير إلى استقرار المقترحات التحديثية ممثّلةً بقصيدة النثر وتنوع مناخات كتابتها المتغذية من السرد المستضاف لا بعناصره المؤسسة في الأنواع السردية المألوفة بل بإغناء الشعري بتعينات وتحيينات وتشخيص واسترسال وإمكانات الوجود السردي المعضّد للقصيدة والمخفف من كمية الشعر فيها، والمقصي للإفراط الغنائي والهيجانات اللغوية والصورية وأدوات البلاغة التقليدية، وصولاً إلى السيرة الذاتية الشعرية، والقصيدة المشهدية، والدرامية، والحواريات والقصائد الطويلة، والنصوص غير المجنسة وغيرها من مقترحات شعرية ذات كيفيات وهيئات تباعد الشعري التقليدي لصالح الأشكال المحورة والمعدّلة مع بروز بعض المقترحات الشكلية المحض الصِرف أو المغايرة دون مستند جمالي أو نصّي، وبعضها تراجعي يحاول المصالحة بين جماليات شكلية منقرضة أو قديمة وحداثات متوهَّمة أو ملصَقة إلصاقاً وهذا أمر متوقع في البحث عن طرق جديدة كلما ضاقت السبل بالقصيدة وعانت من التكرار والآجترار والتماثل أو التناسخ الصوتي. بل بلغ هاجس البحث والتجريب حدّ العودة إلى الغنائية بمسمّيات وأوصاف جديدة كالدرامية الغنائية أو الغنائية المتعيّنة أو المتجسّدة في أطر إيروتيكية وغزلية تعيد إنعاش الغرض الشعري المهجور – الغزل– لصالح غنائيات جسدية أو عاطفية. وذلك يفسَّر تدافع صدور الدواوين الغنائية والغزلية والجسدية التي تتماثل أحياناً ويثقلها الابتذال العاطفي والخيالات الشبقية والصور الشعبوية التي تعيد صياغة النزاريات الإنشائية بحذلقات حداثية الظاهر ولكنها تتملق الكبت والحرمان وتتناول الجسد بسطحية ونفاق أسلوبي يضمن شريحة من القراء ليست هي بكل الأحوال مجسات الحداثة والتطوير الأسلوبي.

ولكن الشرعية النقدية المفتقرة إلى النتاج الحداثي بتفاصيله ومفرداته رغم الاستمداد المنهجي من الغرب وثوراته النقدية دفعت إلى البحث عن ولادات مصطنعة أو قيصرية متشبهة أحياناً بالسياسي ومباركاته للظواهر -بالبيانات والمؤتمرات- آخرها مؤتمر قصيدة النثر ببيروت، -فيما تفتقر المكتبة الشعرية المحاور الجمالية- النقدية والمزيد من المقاربات الغائبة والتنظير النصي مما يؤكد فقدان المستند النقدي المناسب وكذلك غياب عنصر نمو مهم للمشهد الشعري رغم تنوع المقاربات النقدية وهروبها أحياناً إلى أنشطة موازية كالنقد الثقافي والنسوي والتاريخاني والعناية بالهوامش المقصاة كالشباب من شعراء الحداثة وحتى على مستوى الأجناس والأنواع الأدبية كالرواية التي برز بصددها المقترح المطالب بأن تتسيد الزمن بديلا لهيمنة الشعر الطويلة وتصدره لوحة الثقافة العربية.

وكذلك هدم المركز الشعري الغنائي والمراكز الموضوعاتية المهيمنة كمعالجات شعرية مأثورة، ونبذ المراكز الجغرافية الكبرى أحياناً لصالح الأقاصي التي لم تنتج شعريات لافتة. لقد ظلت قصيدة النثر العراقية واللبنانية متسيدة المشهد الشعري فضلاً عن شعر الشباب الذي -أيضاً بمباركات رسمية ومؤسساتية- برز إلى الصدارة رهاناً مستقبلياً يفك الارتباط بالمنجز المتوارث حداثياً ويقوم بتبديل المرجعيات والمؤثرات المعرفية والشعرية. ولا نذهب بعيدا إذا ما توقعنا انتعاش شعر المسرح أو المسرح الشعري وأدب الطفل.

لا أدري إذا كنت بهذه الاستقصاءات والحدوس والتوقعات قد أوضحت جوانب من الهمّ المثار غالبا بدوافع نقدية وقراءات ترصد ما يصيب القصيدة أحيانا من تكرار واجترار،وضعف تفاعلها مع المؤثرات المتاحة والممكنة لا سيما على صعيد التثاقف مع الشعر العالمي نصوصا ونظريات ونقدا وجماليات، دون أن ننسى أن هذا التفاعل مع القصيدة العالمية والفكر الجديد حول الشعر وصلته بالحياة والمجتمع وخصوصيته في التعبير عن ذلك كله، هو الذي قاد شعرنا منتصف الأربعينات إلى طرق جديدة غيرت مسار الشعر العربي ووهبته إمكانات حياة معاصرة وأساليب حديثة، وأشرت إلى الاختلاط الأسلوبي و المفهومي في الكتابة الشعرية مما ينعكس بكيفيات مختلفة ليس كلها سلبياً على الجسم الشعري الحي.

فثمة من يرى ميزة وامتيازاً في التعايش بين الأجيال الشعرية العربية –وهو ملمح بارز فيه– ووجود الأجيال مع بعضها بعضاً في اللحظة نفسها، واستمرار الوزنية والموضوعاتية كأساليب أداء ممكنة إلى جانب التحديث الشعري المنفتح. ويظل الرهان على مستقبل الكتابة الشعرية واتجاهاتها الأسلوبية في احتمالات التبدل والتطور والتغيير.

مستقبل قصيدة النثر

ولكن؟

في أرض ذات طبيعة زلزالية كالشعرمن يستطيع التنبؤ بما ستكون عليه قصيدة المستقبل، أو أي نوع من القصائد ستكون جديرة بذلك المسمى؟

ربما سيَق ذلك الادعاء في مرحلة الحماسة التبشيرية –كما أود تسميتها– من مراحل حياة قصيدة النثر،وتداوليتها المبكرة، لكنها في الحق أصبحت قصيدة الحاضر إحتامكاً إلى هيمنتها على المشهد الشعري، وطرق الكتابة الشعرية المعاصرة وأساليبها الممكنة. أما المستقبل في الشعر خاصة فإنه ضرب من الحدس والتوقع لايمكن الوثوق به شيئاً مطلقاً ونهائياً، فالحساسيات الشعرية دائمة التغير، وبالغة التاثر بسياقات محايثة لها، هي جزء من مزاج عصر كتابتها، ونوع تلك الكتابة مقارنة بالعلوم الإنسانية والمجالات القريبة منها،لاسيما الفنون النثرية والمؤثرات الثقافية الممكنة في زمنها.

نقول هذا مؤيَّدين بما جعل قصيدة النثر اليوم بهذا الشيوع والتداول الحر والمتنوع. ومنحها جماهيرية نسبية وقبولاً في الأوساط الثقافية والأكاديمية، وكذلك بالتأمل في تبدلات الحساسية الشعرية ذاتها: كاختفاء المطولات الشعرية، والميل إلى التركيز والكثافة –ذلك الشرط الذي سخر منه نقاد قصيدة النثر حين سمته سوزان برنار واحداً من مستلزمات كتابة قصيدة النثر ونقله عنها رواد كتابتها العرب– وهيمنة السرد المطلقة على القصيدة الحديثة، بديلاً عن الغنائية والوصفية والمعالجات المجردة في القصيدة التقليدية.

ولدينا أمثولة أخرى هي ظهور شعر البند مثلا مؤثرا من مؤثرات كتابة قصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، ومرجعاً أو مستنداً لجذورها وأصولها الموسيقية باعتراف أبرز روادها (نازك الملائكة)، بعد أن اختفى

البند نوعاً شعرياً، وزال من لائحة الكتابة الشعرية الحديثة، لكنه عاد مؤثَّراً بحسب إيقاعه وهيئته السطرية واستمراريته.

ما يمكن الوثوق به ووضعه في لائحة التوقع هو الجانب التقبلي والبنيوي للقصيدة.

فالقراءة المستقبلية ستدرج قصيدة النثر بشتى أنواعها وأنماطها: الدلالية والموضوعية والسردية وسواها ضمن جنس الشعر دون تردد وتساؤل. سيخف رفضها وتكون بتراكم نماذجها وتنوع مناخاتها ضمن ذخيرة القراءة وخبرات القارئ -بمصطلحات علماء القراءة والتلقي- ما يجعل قراءتها قيد إمكان الكثير ممن لا يقاربونها حالياً لأزمات موضوعية وذاتية؛ كتسميتها المستفزة، ومخالفتها للسائد المألوف من الشعر، وهذا ما حصل في الشعر العالمي نفسه كتجارب يمكننا استخلاص عبرها ودلالاتها.

كما تظل قصيدة النثر اضافة إلى أنواع الجنس الشعري الأخرى بكونها تلبية لتنوع الحساسيات الشعرية ذاتها. فالأمزجة تتأثر رفضاً وقبولاً بسياقات يصعب التكهن بها؛ لأنها تتعلق بيوميات الحياة وثقل أحداثها ووقائعها،ولعل في مقدمتها الحروب باعتبارها وقائع كبرى، والتغيرات السياسية والاجتماعية والتقنية وسواها.

توقع آخر ممكن خارج الحدوس المستجيبة للنيات والرغبات، هو إمكان صيرورة قصيدة النثر شعبية وجماهيرية بفعل وسائط التواصل، وما تفرضه من هيئات وتشكلات للنوع الشعري. مثلاً قبول قصيدة الومضة، وما عرف عربياً بالهايكو -حتى في مخالفة نماذجه لمنطلقات الهايكو الياباني- ضمن مناخ الشعرية العربية المتحررة من مفهوم القصيدة المقطعية أو الطويلة والملحمية.تغيرت الحساسية إذاً بفعل الوسائط الشائعة اليوم؛ كالرسائل النصية في الهواتف والأجهزة المحمولة، والقراءة الالكترونية اليوم لا تتحمل التطويل والإطناب كبنى للنصوص..

ذلك كله نوع من الحِجاج الشخصي الذي أسوقه دوماً لتقرير قناعتي بأن لا شيء متوقع في الكتابة الشعرية ونهائي ومستقر.

وفي ظني أن التساؤل الذي يلح على المستوى الجمالي هو مقلوب سؤالكم تماماً: أعني: السؤال عن مستقبل قصيدة النثر ذاتها لا ترشيحها لتكون قصيدة المستقبل.

قصيدة النثر وحجاب التلقي

قراءات في المقترح والنصوص

لعل إشكالات قصيدة النثر وسوء قراءتها تأتي من دورها في تلخيص سؤال الحداثة ومصيرها وبلورة فعل التحديث بعد سلسلة رضات ومحاولات تجديد لامست شكل القصيدة غالبا ،أو تطوير أغراضها ودلالاتها، لكن مقترح قصيدة النثر تجاوز تلك المهمة التطويرية (=تحريك الأغراض والمعاني)، والتجديدية (=الشكل الخارجي للقصيدة)، إلى جوهر الكتابة الشعرية من حيث هي معرفة وصلة بالعالم عبر وعي خاص ومختلف، وبرؤية تحديثية تنسف تماما كل ما استقر في ذخيرة القراءة ذاتها من تصورات عن مفاهيم الشعر وتشكلاته البنائية وعلاقته بالأجناس الأخرى، وفي المقدمة منها قسيمه (نقيضه؟) الأزلي: النثر.

من هنا سينشأ ذلك الحجاب الذي انتبه إليه شاعر غير مؤثر على صعيد النسل الشعري في جماعة (شعر) هو جبرا إبراهيم جبرا الذي رأى متوافقا مع عبارات هيوم وجود حجاب بيننا وبين وعينا، فكان على قصيدة النثر لا التنبيه على الوعي الجديد بالشعر فحسب بل على ضرورة وجود وعي شامل داخل ذات المتلقي وجهازه القرائي.

إن الحجاب المفترَض يوصَف بالجدار أحيانا، لأن الحجاب يشف والجدار يعزل، والحجاب يقترح صلة بصرية بينما الجدار يحجز ويمنع أي شكل للصلة، فالحجاب يغري بمغامرة التعرف والتواصل، فيما يلغي الجدار وجود الشيء ولا يمنحه حيزا في التصور..

ومما يزيد هذا الجدار الحاجب كثافةً مقدرة قصيدة النثر على أن تتمدد وتتسع خارج الشعر، والجدل حول ماهيته، وصولا إلى وجوده ذاته وكيفياته الممكنة وضمنا حول الحرية والموت والعدل والإنسانية عامةً، فكان سؤال الوجود واحدا من أبرز الأسئلة التي تقدمت بها لتجاوز ذلك الحجاب الجداري المفترض، فهي إذن لا تتحدد بالمهمة الشعرية للشعر، بل تُعنى باكتشاف العالم ومواجهته ورفضه، وعلى أساس هذه

المناكفة والمناوأة سيتحدد موقع شاعر قصيدة النثر نفسه فتكون قصيدة النثر بتعبير واحد من كتابها الأوائل ومشاغبيها المبكرين (أنسي الحاج): عمل شاعر ملعون ونتاج ملاعين وبنت عائلة من المرضى.[1] اللعنة والمرض هما تسميتان مشاكستان وصادمتان لمظهر من مظاهر الوعي الوجودي الممكن بالقصيدة النثرية، وتجسيد لكونها تجربة داخلية ولانهائية تكمل القانون الحر لقصيدة النثر الذي يستلزم وجود الشاعر الحر أيضا.

وهكذا تتسلسل دورة وجود متلازمة قوامها التغير:

عالم متغير..

شاعر متغير..

شعر متغير..

قصيدة نثر[2]

إن وجود الشاعر في العالم ، والقصيدة في الشعر، والنثر في القصيدة، ليس تراتبا رأسيا يتم بعفوية في التسلسل الآنف، بل هو تلازم وجودي يشترط كل عنصر منه وجود الآخر ضرورةً لوجوده، فالعالم المتغير باتجاه الحرية يستلزم وجود شاعر مماثل في رغبة التغير، وكذا وجود الشعر خارج قوانين الثبات والتحجر، ثم ولادة قصيدة النثر شكلا ذروياً ونتيجة حتمية أو متوقعة لذلك الوجود في سلسلة المتغيرات.

المهمات الجمالية

ولكن تلك المهمة المعرفية المتسعة عن المهمة التقليدية للشعر، والمتباعدة عنها في الهدف والتكوين اللغوي والإيقاعي والدلالي، ليست فنية فحسب يتعهد الشاعر بإنجازها، بل هي مهمة جمالية أيضا تبرز بحدة على مستوى التلقي، لأنها تثير أسئلة القراءة الحديثة أيضا وتلتفت إلى جملة من الثنائيات بصدد الشعر،

1 أنسي الحاج : لن،ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1982، ص21.

2 نفسه، ص19.

كاللغة إزاء لغته، والمعنى إزاء دلالته ، والواقع إزاء سياقه والموسيقى إزاء إيقاعه ، والجمهور إزاء متلقيه، لتنبني عليها ثنائيات أخرى ذات موقع مهم في النظرية الشعرية، كالنوع المعزول والأنواع المتآزرة، والشعر والقصيدة، والقصيدة والسرد، والتفاعل والانفعال، والقراءة المحدودة والتلقي الحر. وأنا الشاعر وأنا القارئ، وسواها مما لم يكن على لائحة النقد النظري العربي المنشغل تاريخيا بثنائيات تقليدية، كاللفظ والمعنى، والنثر والشعر، والالتزام والحرية، والفرد والمجتمع، والموسيقى الخارجية والداخلية. وغيرها من المحددات والمظاهر المشيرة إلى البقاء ضمن الدائرة المتصورة مفاهيميا عن الشعر تعبيراً وانعكاساً لغوياً وصورياً عن الجماعة ، وما كوّنته عن طبيعة الشعر أو وظيفته وأشكاله.

ولكن الاهتمام المتأخر بالذات القارئة وماهيتها يجيب عن أسئلة وجود الحجاب على مستوى التلقين، فالفرد يصبح مخزنا أو مستودعا للتجارب التي بتكرارها ضمن النوع نفسه تصنع ما يعرف بأفق الانتظار أو التوقعات الذي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات ونظام من العلاقات وجهاز عقلي يستطيع قارئ افتراضي أن يواجه به أي نص[1]، وهو ما يحدده آيزر حين يتحدث عن توجهات ذات القارئ الذي يحاول من خلالها توفيق تجربة النص الحالي غير المعروفة حتى الآن مع مخزونه الخاص من تجارب الماضي[2].

بهذا المقياس تصبح القراءة حجاباً لأنها تحتكم إلى ما استقر بالتكرار النوعي والنصي ، فالنصوص تنزع في العادة غريزيا إلى تأكيد انتمائها النوعي إلى الشعر بإعادة اشتراطاته ومزاياه، بينما يقيم المتلقي حجاب وعيه مستنفرا ذخيرته ومعرفته بالشكل كما وقر في نفسه وشكّل تصوره عنه بتجربته القرائية المتصفة بالتماثل، لأنها جزئية، و جمعية، وذات جذر شفاهي، تقايس على موجود، وليس على المنخلق حديثا من معدوم غير متعين في الذاكرة، وذلك سيجعل الحجاب جدارا يعترف بالعجز عن مواجهته دعاة قصيدة

1 روبرت هوليب: نظرية التلقي–مقدمة نقدية، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994،ص156.

2 فولفجانج إيسّر:فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة د. عبدالوهاب علوب،ا لمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. ، 2000،ص162.

النثر الأوائل[1]. وسنرى بصدد قصيدة النثر وشرعيتها خاصة أن الاحتكام قد تم إلى التلقي العام لها،[2] لا الخاص المرتبط بتغير الأفق وتعديل موضع القراءة، وهو ما يمكن أن يوجد في التلقي النقدي حين تكون قراءة الناقد الخاصة هي المعوّل عليها.

ولكن التعارضات بين التلقي والقصيدة النثرية ستنشأ كذلك من مقومات ذاتية خاصة بالقصيدة، وأخرى موضوعية تتصل بسياقات التلقي وموضع أو موقع المتلقي أو القارئ التقليدي الذي نحاول استعارة وصف محمد العباس للذائقة وصفا تقريبيا لذائقته –أي ذائقة القارئ – فهي تنمو في ظل وعي مسيّج بالروادع والزواجر والخوف والتوتر و بؤس الحساسية[3]، فمن التعارضات الذاتية يرد اسم قصيدة النثر ومصطلحها المستفز والقائم على جمع متنافرَين في ذاكرة القارئ : الشعر والنثر، حتى لتصبح مقولة : الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا ، بلسان شاعر من جيل تال هو عباس بيضون ذات صيغة تساؤلية: هل الشعر شعر والنثر نثر ولن يلتقيا[4]؟.

البلبلة الاصطلاحية وفوضى التسميات:

لاحظ الغربيون أنفسهم كما لوحظ في النقد العربي أن مصطلح القصيدة النثرية المترجم عربيا (قصيدة النثر) قد اشتمل على خطإٍ جسيم لكنه شاع واستقر، رغم أنه مقلق وغير دقيق وتراجع عنه مجترحوه أنفسهم[5] لأنه قائم على اتحاد المتناقضات كما يتصورها المتلقي، وذلك لا يعكس حقيقة الكتابة الشعرية الحديثة التي انضوت تحت هذا التصنيف، لأنها لا تؤاخي أو تجمع الشعر والنثر ، بل تستثمر ما في النثر

1 (أمام جدار اللغة تقف حركة الشعر الحديث) يوسف الخال،الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت 1978، ص82.

2 رشيد يحياوي:الشعري والنثري–مدخل لأنواعية الشعر،اتحاد كتاب المغرب،2001، ص52.

3 محمد العباس:ضد الذاكرة–شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي،، بيروت–الدار البيضاء،2002،ص29.

4 عباس بيضون : نقلا عن محمد العباس، ضد الذاكرة،ص55.

5 فصلت ذلك في كتابي (ما لا تؤديه الصفة)، دار كتابات، بيروت 1993، ص33 وما بعدها، وثمة إشارات إلى نقد أدونيس لمصطلح (قصيدة النثر) الذي يقول إنه هو نفسه من اقترحه، ويستبدل به في التقديم الموجز لأعماله الشعرية مصطلح (كتابة الشعر نثرا)، ولا يستقر عليه، ينظر: أعمال الشعرية الكاملة، ط4، بيروت 1985،ص5 وما يليها.

من استرسال وطلاقة وسعة لتجد فيه ما هو شعري، فيكون المجيء إلى النثر من منطقة الشعر والجذب إليها لا خارجها.

وعلى هذا الخلط الاصطلاحي نشأ الخلط الأخطر في المفهوم فاكتسب الجدار التقبلي صلابةً وازداد كثافةً وسُمكاً، وصار السؤال عن حقيقة شعرية قصيدة النثر لا عن شرعيتها فحسب، وتكرس ذلك المأزق التقبلي بسؤال الشكل الذي يصفه ميشيل ساندرا في كتاب حديث عن قراءة قصيدة النثر بأنه شكل متناقض يدعو إلى السؤال عن كنهه المتمثل في اتحاد المتناقضات[1] وهو اتحاد لا يتقبله المتلقي بيسر، كما ستزعجه مؤاخاتها السرد والشعر واقتراض القصيدة آليات القص كالتسميات والشخصيات والأمكنة والأزمنة ووصف العاديات والحوار وغيرها.. مما أربك المنظور القرائي لمتلقٍ لم يتكيف مع الاسترسال المتاح شكليا فيها، وكذلك لم تتشكل مخيلته على أساس هذه التعيّنات والتجسّدات السردية رغم أنها مجتلبة لا بطابعها القصصي بل بتوظيفها لتعزيز الشعر في القصيدة ومجافاة الغنائية والتهويم الصوري والشعوري المجرد، وتعتمد الاتكاء على المحكي لإبراز نبرتها الشعرية دون الالتزام بالانضباط السردي على مستوى ضمائر السرد ومواقع الرواة ووجهات النظر وسواها من مستلزمات السرد التقليدية.

وتأتي الخلخلة في التلقي من جهة أخرى في تقنيتها، فقصيدة النثر تتقدم بمزاج جديد يوصف بأنه قائم على السخرية (المتخذة شكل المحاكاة الساخرة.)[2] وذلك ينعكس على هيأتها الخطية وتشكلها الجسدي على الورق فهي تقترح السطر بدل البيت وتشيع ما يسميه كمال خير بك (النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع وتمزيق وحدة الجملة)[3] ونضيف إليها توزيع النص نفسه بطريقة عبثية كأن تتوازى الفقرات بجانب بعضها أو تبدأ من يسار الصفحة نزولا إلى أسفلها أو تنقطع بالصور والتخطيطات والإشارات، مما يوقع المتلقي النسقي في حيرة وارتباك لأنه لا يجد الوضعية الممكنة للاتصال بالنص ومتابعة نموه وتصاعد بنيته. ولكن ذلك صار جزءا من تكوين القصيدة ذاتها، وهو ما سيدعو المتلقي النقدي

---

1 ميشيل ساندرا، قراءة في قصيدة النثر،ترجمة د. زهير مجيد مغامس، وزارة الثقافة، صنعاء2004، ص118.

2 نفسه،165.

3 كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء الكاتب،دار الشرق،بيروت 1982، ص150-151.

المتخصص بقراءة الشعر للانتباه إلى العتبات والموجهات المتحكمة في قراءة القصيدة كالعناوين وطاقاتها الدلالية و تناصاتها والفواصل والفراغات والبياض وسواها.

وتنضاف إلى تلك الحجب الجدارية لغة قصيدة النثر القائمة على مغايرة للأنساق المعروفة في التراكيب والأساليب، فالاستفهام مثلا يأتي معكوسا كما في بيت أنسي الحاج:

تجيئين كيف لا أبالي بك[1]

فقد أصبحت الجملة ثلاثية التركيب أسلوبيا :

خبرية: تجيئين

استفهامية مبتورة بسبب تأخير الأداة: كيف

منفية : لا أبالي بك

فيما يريد الشاعر الاستفهام والنفي اللاحق فقط.

ويمكن التمثيل لهذه الاختراقات اللغوية في مواضع كثيرة من قصائد النثر لدى أنسي الحاج كما رأينا، ولدى آخرين من شعراء قصيدة النثر[2].

وعلى مستوى الإيقاع تنشأ مشكلة تلقٍّ كبرى لعلها من أكثر المشكلات الاتصالية حدةً، فالمتلقي يقوم بفعل القراءة بحثا عما يؤكد مفهومه للشعر وموسيقاه الحاصلة تحديدا من الوزن وموسيقاه التي تعززها أنظمة التقفية في نهايات الأبيات الشعرية للقصائد حرةً أو عمودية، وهذا المقترح الإيقاعي غير المتعين بحدود ذات ملموسية كالجهاز العروضي الجبار والمكتمل والمنضبط لا يدخل في الثقافة الموسيقية للمتلقي، فيقوم الجدار ثانية على أساس هذه المخالفة التي تعترض حتى ذائقة قارئة خاصة وشاعرة كنازك الملائكة التي تصف ذلك بطريقة مفصلة وبسيطة (بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفّاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه

1 أنسي الحاج : لن، وفيه نماذج كثيرة لهذه الكتابة القائمة على تقطيع متعمد للجملة.

2 يدرس الظاهرة بتفصيل وتمثيل كمال خير بك، ويعدها من الملامح الجديدة في كتابة القصيدة، حركة الحداثة، سابق، ص 150 وما بعدها.

سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي... وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خِلْو من أي أثر للشعر، فليس فيه بيت ولا شطر، وإذن لماذا كتبوا على الغلاف إنه شعر[1]). ومثل ذلك ما قدمه الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي في كتابه (قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء) عام **2008**.

صفُ الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي قصيدة النثر بأنها القصيدة الخرساء –حصراً وتحديدا – وبذا يبعد سواها من الأشكال عن دائرة الخرس فتنجو من تشخيصه حتى المنظومات المجترة الفارغة، وذلك يثير الكثير من دواعي الحوار، ويفتح شهية القول ثانية حول شعرية قصيدة النثر وإيقاعاتها وما يتصل بتلقيها خاصة.

لقد كانت الصدمة كبيرة وشديدة حين وجدنا كتاب حجازي منذ عنوانه (قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء) يؤطر تجربة الحداثة الشعرية العربية ومقترحها الأخير المتمثل بكتابة قصيدة النثر بالوصف الحصري (الخرساء) وبادرنا الشك في أن المتلقي حتى الخاص كما في حالة حجازي لا يلتفت إلى صممه وعدم استماعه إلى نداءات القصيدة ودعاواها ومبرراتها التي بدا حجازي في لحظة من لحظات تسفيهه لها يحس بها ويعبر عنها كما في قوله عن الوزن مثلا (بعض الناس وربما أكثرهم يظنون أن الوزن في الشعر حلية أو قيمة شكلية تضاف إلى الكلام فتزيده جمالا في نظر بعضهم أو تقيده وتضغط عليه وتكبح جماحه.. في نظر بعضهم الآخر، والدليل على أن الوزن قيمة مضافة إلى الشعر من خارجه أننا نستطيع أن نحرر البيت من الوزن ونكتبه منثورا) ويمثل لذلك بالشعر الأجنبي الذي يظل شعرا رغم ترجمته نثرا، لكنه يعود إلى إعلاء شأن الوزن منطلقا في الخلاف من حاضنة وزنية ولمبررات عروضية صرح بها قائلا (لغة الشعر العربي بالذات تعتمد على الإيقاع الذي يتحقق بالوزن قبل أي عنصر آخر) مكرسا خطأين حول لغة الشعر وربط الإيقاع بالوزن، وهو ما يمكن دحضه بمجرد تأمل التكييفات التي جرت عبر تاريخ الشعرية العربية لوجود الوزن في القصيدة كما في الشعر الحر الذي يكتبه حجازي

1 نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2002، ص189.

نفسه ويُغضِب بسببه حراس الوزن التقليدي وسدنته ممن يتصفون بالصمم إزاء الحداثة ومقولاتها ليستمعوا –فحسب– إلى ثوابت النظرات التقليدية التي تحكمت في الذائقة الشعرية قرونا.

تفرحنا الروح الجدالية في الكتاب لكن الخلافات الذرية والمهنية اليومية والموقف المسبق من قصيدة النثر وكتابتها تحكمت في الخطاب العام لمقالات الكتاب وحرمتنا من فرصة الاستماع إلى نقاش معمق لا يتخبط حد استعارة مقولات مجتزأة من دارسين لقصيدة النثر اعترفوا بعصيانها على التعريف والتحديد ولم يكن قصدهم حَجبها ونزع الشاعرية عن كتّابها كما أراد حجازي حين استشهد بتلك المقولات بل لتدارس مشكلاتها الإيقاعية على وفق ما تحتويه من تناظرات وتعارضات، وصلتها بالمستجدات الفنية كالسرد الذي تعتمده أغلب تجاربها .

لقد كنت –من بين كثيرين– متوقعا جدلا أغنى وأكثر عمقا لقصيدة النثر حين أُعلن عن كتاب حجازي لكنه جاء مشتتا في شذرات ومقالات يتضح طابعها التجميعي ويسلبها صفة الدراسات المعمقة لشكل كقصيدة النثر يمثل مقترحا خطيرا من مقترحات تطوير الكتابة الشعرية العربية الراهنة كان بالإمكان محاورته على سبيل التجديد لا التخوين والاتهام والخوف من مستقبله.

تلك الخلخلة العميقة لمنظور المتلقي وأفق انتظاره المخيب بما تهبه نصوص قصيدة النثر من صدم لتوقعاته التي لخصتها نازك في الاستشهاد السابق ستكون من المعوقات الأساسية في عملية تلقي قصيدة النثر، فالفجوة بين المتوقع من توجيه مصطلح (شعر) و(قصيدة) وما تقدمه النصوص الحديثة ستتعمق بالمغايرة والتجاوز والتخطي التي صارت لافتات وشعارات اكتسبت في الخطاب الجديد –وهو خطاب يسهم في صياغته الشعراء أنفسهم لاسيما أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال – قدسية تماثل شعارات السياسي، بل سيكون لهذا الخطاب كما للقصائد ذاتها محمول سياسي خاص يركز على الحرية ويربطها بالتدمير، فيتحدث يوسف الخال في مقالات مبكرة عن (الطغيان السياسي في مجتمعاتنا العربية)[1] ويرى أنسي الحاج أن التدمير أو التخريب من أول واجبات الشعر[2] ويصفه بأنه حيوي ومقدس لمواجهة الشاعر الرجعي

1 يوسف الخال : الحداثة..، سابق، ص11.

2 انسي الحاج : لن، سابق، ص14.

والقارئ الرجعي، ولا يمكن للتلقي العام أن يفك ارتباط كلام كهذا عن خطاب ليبرالي سائد في زمن صعود المد اليساري والقومي ،والنظر إلى مثل هذه الدعوات بريبة وشك يصلان مستوى التخوين أحيانا، فأصاب المتلقين الخوف من هدف المشروع كله، ومن استراتيجيات النصوص المنتمية إلى قصيدة النثر ما تشيع من أجواء الحرية المفتقدة على مستوى المخيلة واللغة والدلالة أيضا.

وسوف يقترن الكفاح السياسي ضد قصيدة النثر من القوميين واليساريين بالشعارات السائدة لاسيما صلة الشعر بالجمهور الذي يسخر منه الخال حين يمثل للشاعر الذي يصبح بسهولة (محبوب الجماهير) بمن فيهم المراهقون وينسب إلى الشعر الموزون المقفى التلاعب بعواطف الناس[1] ولكن الحلقة الأهم في هذا التباعد عن مفهوم الجماهير والحاجة إلى الشعر ودوره ووظيفته ذلك الجدل حول الغموض والعسر والانغلاق الملتصقة في عملية التلقي بالنماذج المتاحة من قصيدة النثر، ويرى الخال متابعا إليوت أن ذلك اعتقاد مسبق يضع القارئ في جو معيق[2] أي أن الغموض ومرادفاته ليست من جماليات النص الحديث بل من أوهام المتلقي قبل التماس المباشر مع النصوص، وهنا تبرز أزمة التناقض في الخطاب النقدي لجماعة شعر خاصة حيث يكون الغموض في أدبياتهم أحيانا ميزة للنصوص الحديثة ويعزون القصور للمتلقين في عدم فهمها بينما يذهب الخال إلى نفي الغموض ذاته ناسبا توهم وجوده إلى فكرة مسبقة لدى المتلقين عن تلك النصوص.

تناقضات ذاتية :

وليست هذه التناقضات وحدها تتحكم في الخطاب النظري لدعاة قصيدة النثر من روادها الأوائل، فالصلة بالجمهور ذاتها تتسم بذلك التناقض، فكيف نفسر محاولة تقريبهم اللغة الشعرية من لغة الشعب

1 الخال،97

2 نفسه82

-يتساءل كمال خير بك- وهم يزيدونها غموضا في النصوص[1] وسيتضح ذلك التناقض بحدة حين تشيع الدعوة للكتابة بالعامية المحكية وإدخالها قبل ذلك في قصائد النثر.

ومن التناقضات نذكر الموقف من التراث قبولا ورفضا، ومن الغرب الذي سيصبح من ينابيع التجربة الحديثة، وربما مثّل بيان الحداثة لأدونيس **1979** ذروة ذلك التناقض في المسألتين، من حيث فك ارتباط الحداثة بالزمن ليندرج فيها شعراء وقصائد من عصور ماضية، ومؤاخاة الغرب دون الموافقة على التعارض بين الشرق والغرب، ولكن البيان نفسه ينعى على الشعر العربي المعاصر ظاهرة التأسلف - أي انشد اده للماضي والقوالب المنمطة والمستقرة ، و كذلك ما يسميه التمغرب- أي الانطلاق من الإحساس بتفوق الغرب والاستلاب إزاء منجزه،[2] ولكن البيان نفسه يمثل متباهيا ومحرضاً باختراق الشعراء الغربيين لتراثهم وارتكازهم على ثقافات أخرى،[3] وهذا يوضح الارتباك وعدم تبلور نظرة أو رؤية كافية لهذه المسألة المعرفية خارج إطارها الشعري أعني صلة النص فحسب بالتراث والغرب.

ولقد امتلك كتاب قصائد النثر الشجاعة الكافية لنقد ذواتهم في مراحل مختلفة[4] كنقد أدونيس لكيفية فهم الشعراء لحداثة الغرب واقتصارها في الوعي العربي على ما تضمنته من أبنية وتشكيلات لغوية دون رؤية الأسس النظرية والعقلية الكامنة وراءها، أو بارتباطها العضوي بالحضارة الغربية.

ولكن ذلك لم يخفف من ثقل جدار التلقي وإزالة سوء الفهم والقراءة، ويمنح الطمأنينة للمتلقي بصدد قصيدة النثر التي -إلى جانب عدم تغيير أفق تلقيها بما يلائم فرضياتها النظرية وأسسها الإيقاعية وطبيعتها النصية- عانت من عيوب داخلية يمكن أن نسمي منها: تضخيم الذات وتكبير الأنا وتجسيمها، وتعالي خطابها على المتلقي وافتراض جهله غالبا، وتداخل المهمات والمطامح الفنية -الشعرية- بالواجبات الاجتماعية فمن حيث أراد كتابها رفض المهمة الاجتماعية وإصلاح الواقع بالشعر قاموا بنقد مجتمعاتهم

---

1 كمال خير بك : حركة الحداثة. .، سابق،ص115.

2 أدونيس : بيان الحداثة، ضمن كتاب(البيانات)، تقديم محمد لطفي اليوسفي،سراس للنشر، تونس1995،ص24.

3 أدونيس : بيان الحداثة، ضمن كتاب(البيانات)، تقديم محمد لطفي اليوسفي،سراس للنشر، تونس1995، ص27.

4 نفسه، ص58. في الملحق المكتوب للبيان الأول بعد ثلاث عشرة سنة.

وأسندوا إلى القصيدة مهمة التغيير والبناء، ومن حيث رفضوا مفهوم الجماعة وانضواء الشاعر كفرد تحت مسمياتها، راحوا يعبّرون عن كونهم ممثلي الضمير المعاصر والحياة الجديدة.

إن خطاب قصيدة النثر سيظل مصطدما بجدار التلقي، وكذلك نصوصها ما لم يلتفت المتلقي إلى خصائصها النصية، ويعدل أفق تلقيه وتحليله وفحصه لها وفق كليتها أولا، وتلازمها العضوي الكامن وراء ما يبدو أنه فوضى بنائية، وملاحقة ما تولّد من إيحاءات ودلالات لا المعاني المباشرة، وكونها قصيدة قراءة تخاطب عبر جسدها الورقي عين المتلقي لا حواسه الأخرى، وبذا تتشكل عيانيا لا سمعيا أو موسيقيا، وأن لها مفاتيح قراءة وجماليات لغوية وتصويرية وإيقاعية جديدة مستفيدة من السرد والفنون المجاورة للشعر.

لكن عوامل كثيرة تتداخل في إعاقة التواصل التقليدي مع قصيدة النثر والتقبل الكامل لنماذجها كما يعكسه التكتل الذوقي الذي يعبر عنه الجمهور، ولكن الرهان الآن على القارئ الفرد لكون قصيدة النثر تجربة فردية، وعلى القصيدة ذاتها وما تنجزه الأجيال الجديدة في تعديل قوانين الشعر وأنساقه ولغته وإيقاعاته حتى ليعزو النقاد اغترابها إلى شبابها[1] قياسا إلى ضخامة الجسم الشعري العربي ومتانته المتكونة عبر القرون التي كتبت بها القصيدة بالنمط التقليدي الذي صار جزءا من هوية وشخصية وميراث، يغدو الخروج عليها مروقا، كما أن التمسك بها أصالة و وطنية، وكذلك الموقف من اللغة الشعرية المجسد في اعتراض شعراء الجيل الثاني في الحداثة على ما أسماه عباس بيضون في تقديمه لأعمال أمجد ناصر الشعرية (السيولة اللغوية.. التي تستحضر اللغة كلها والقاموس كله) مقابل اللغة المحدودة والجزئية التي لا تنتشر سديميا بل تتكون بؤريا وحواريا متمثلة في ما يقدمه من يسميهم بيضون شعراء الطور الثاني في القصيدة الحديثة[2]. وهو ما وصفه سركون بولص في ملاحظات ختامية على أحد دواوينه ب(الوثبة الشعرية التي تريد أن تعبر بالقول إلى الجهة الثانية من الكلام)[3]. بينما يظل موقف المتلقي عند الجهة

---

1 محمد العباس، ضد الذاكرة، سابق، ص 84.

2 عباس بيضون : سندباد بري،مقدمة للأعمال الشعرية، أمجد ناصر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –عمان2002،ص13–14.

3 سركون بولص: إذا كنت نائما في مركب نوح، دار الجمل، كولونيا1998، ص153.

الأولى التي تنتج فيها اللغة صورا ومجازات تصطفّ تجاوريا لتؤدي المعنى، ولا تخدم الدلالات التي وصفناها بالاتساع والتمدد في القصيدة النثرية،وإذا كان سركون يصف في ملاحظاته تلك يوسف الخال بالأب وأدونيس بسيد الهجرة في أقاليم الليل والنهار فإنه يؤكد استمداد الأجيال التالية من تجربة الرواد الأمر الذي يعقّد موقف التلقي حيث يكون على المتلقين التواصل أيضا مع تجربة الجيل الأول وصولا إلى تطويرها وبث الحيوية فيها لدى الجيل الثاني،وإغنائها موضوعيا في شعر الأجيال التالية المتكونة في مناخ لا جدلي وغير صراعي ، إذ بدؤوا كتابة قصيدة النثر بعد أن استقر موقعها في الشعرية العربية المعاصرة، رغم عدم حسم كثير من إشكالاتها الفنية وإيقاعاتها بوجه خاص، وتباين الموقف النقدي منها بشكل حاد رفضا وقبولا[1].

الموقف النقدي

وربما زاد الموقف النقدي من تعقيد عملية التلقي حيث يقترح ناقد مثلا قراءة قصيدة النثر بكونها جنسا ثالثا عابرا للأنواع إلى جانب الشعر والنثر[2]. وذلك يؤجل تحقق التلقي المنشود، ويرهنه ببلورة هذا الجنس الإبداعي المقترح الذي عانى الضبابية والغموض مصطلحاً ومفهوماً وهو نوع ضمن جنس الشعر بأعرافه الراسخة في التلقي، فكيف ستتم الصلة به بناء على هويته السرابية المقترحة؟

إن السعي إلى خرق جدار التلقي لا يؤتي نتائجه سحريا، بل باكتمال التفتح الثقافي والمعرفي للقراء، والارتقاء بفعل القراءة بعيداً عن الاجترار والتقليد، والاعتقاد بخصوصية القصيدة وسط الكيان الشعري الكبير الذي يلتهم وجودها لصالح وجوده ويلقي بها إلى حكمة جمهوره الذي يصدّ كل تغيير ينال البنى والهيئات التي استقرت في ذاكرته.

---

1 نقديا مازال هناك من يرفض شكل قصيدة النثر كلياً، ويصفها بأنها جلطة أصابت قلب القصيدة وأنها نوع مخاتل، ومجرد كلام، ومطية لمستسهلي الشعر، ومحض بلبلة وفوضى..تراجع مادة قصيدة النثر في موقع (**google**)على الانترنيت مثلا، بينما يرى آخرون أنها قصيدة المستقبل وأن ارتباط الحداثة وقصيدة النثر من البديهيات النقدية.دراسة مالك المطلبي:باتجاه الشعر الحداثي، مقدمة لديوان إشارات مقترحة لنصير فليح،الاتحاد العام للأدباء والكتاّب في العراق، بغداد 2007،ص3.

2 د.عزالدين المناصرة:إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت –عمان2002.

وإذا ما تحققت ظروف التلقي المناسبة والإعداد والتأهيل المطلوب للقارئ فستجد قصيدة النثر مناخاً مناسبا للتواصل والتفاعل مع نصوصها وخطابها، ولكنها لن تجد القبول المطلوب في سياق القراءة التماثلية التي تحتكم إلى الثوابت التي قامت قصيدة النثر أصلا -وبجهود نصية متلاحقة من أجيال شعرائها الجدد- على هدمها والخروج عليها[1].

تجربة مجلة شعر ومأزق التلقي

لم نعد نعرف تحديدا مَن الذي أطلق على مجموعة الشعراء الذين التمّوا حول مجلة (شعر) منذ انطلاق عددها الأول ببيروت شتاء عام **1957** وصف (جماعة شعر) مرسّخاً بذلك مغالطة فكرية كبيرة، كون مصدريها وأصدقائهم (نخبة) لا ترضى بنعتها بالجماعة، ولا أن توصف بالإجماع، بل كان التفرد والتجاوز والرفض هي أكثر شعارات المجموعة استفزازا و أشهر راياتها إعلاناً، ولربما كان الخروج على الجماعة والعرف الشعري المستقر هو أفضل ما حَلُم هؤلاء بأن يوصفوا به.

ولكن ما فعلته تلك النخبة الصغيرة وبأعداد محدودة وسنوات قليلة ترك -في مسار الشعرية العربية- بَصمةً واضحةً وشديدة الأثر لم تتهيأ لمجلات أطول عمرا، وتصدرها مجموعات أكثر تأثيرا ونفوذاً، ورغم أنها جاءت في سياق ثقافي غير مناسب لقبولها، إذ لم تكن قد استقرت بعد الحركة الأخف منها ثورية وتغييراً - أعني حركة الشعر الحر بالمقترح العراقي الذي قاده الشعراء الرواد نازك والسياب ومن تلاهما من المجددين: البياتي وعبدالصبور وحجازي ونزار وخليل حاوي وسواهم... والتي لم تكن بمطالبها الفنية والجمالية وبرنامجها الكتابي تغفل اشتراطات الشعرية العربية الموروثة بصدد الوزن والقافية و وجودهما ولكن بكيفيات مختلفة وهيئات متنوعة في القصيدة الجديدة.

أمّا أن تظهر بعد ذلك بحوالي ثماني سنوات دعوة إلى هجر القافية والوزن تماما ومؤاخاة النثر والشعر معا في (قصيدة نثر) تعتمد إيقاعات لا مرئية أو محددة، فهو ما لم تكن الأذهان والأفهام مهيأة له، فضلا عن

---

1 في كتابي (حلم الفراشة -الإيقاع الداخلي والخصائص النصية قي قصيدة النثر)، وزارة الثقافة، ط1، صنعاء2004، نماذج وتحليل واستنتاجات بصدد نصوص الأجيال اللاحقة في الكتابة الجديدة.

نداءات المجلة وشعرائها بشأن التمحور حول اللغة، وهجر الموضوع والمعنى ونبذ الالتزام بالقضايا العامة، وعدم مراعاة فهم الجمهور، ولقد كان ذلك مبعث هجوم على المجلة والمجموعة ومشروعها (قصيدة النثر) من أطراف متباينة المناشئ والاتجاهات والحاضنات الفكرية، من الماركسيين والقوميين وحتى المجددين من رواد حركة الشعر وأتباعها، ولم تخرج حجج الرافضين عن الدعوى باستحالة جمع الشعر والنثر في قصيدة، وبأن هذا الذي تنشره المجلة نثرا غامضا، وتقليدا للشعر الغربي، ومظهر عجز (الشعراء) عن الكتابة بالوزن أو جهلهم بها..

كان أبرز شعراء المجموعة وكتابها في المجلة يوسف الخال وأدونيس وتوفيق صايغ وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وفؤاد رفقة ورياض الريس ثم ليكون قريباً منهم رغم المحافظة على الكتابة بالشعر الحر شعراء مثل السياب الذي كان يراسلهم وسواه من ضيوف المجلة والمنتدى أو الخميس الشعري الذي تعقده المجلة.

لم يكن الخصوم وحدهم سبب توقف المجلة الأول خريف عام **1964**، بل كانت المجموعة ذاتها تعاني مشكلات داخلية، اعترف ببعضها يوسف الخال –رئيس التحرير– في بيان التوقف الأول، ومنها حاجز اللغة بين المجلة وقرائها وبين قصيدة النثر والمتلقي، ولكن التوليف الفكري للمجموعة وتباين منطلقاتها رغم التمامها الظاهري حول المشروع كان سببا أكثر أثرا في التوقف وتعثر المشروع التحديثي، الأمر الذي تغفله كثير من الدراسات التي تناولت تجربة المجلة ومشروعها،رغم اعتراف أفراد المجموعة نفسها بذلك، فجبرا إبراهيم جبرا لا يصنف كتابته الشعرية ضمن (قصيدة النثر) بل يسميها (الشعر الحر) بالمصطلح الغربي السليم الذي ينطبق على شعر والت ويتمان، ويدرج شعر توفيق صايغ والماغوط ضمنه، وهو ما نبّه إليه الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في دراساته المبكرة حول قصيدة النثر، بينما ينتمي عدد من شعراء المجموعة إلى ميراث قصيدة النثر الفرنسية ذات التمركز اللغوي وإغفال المعنى، مقابل إنتاج علاقات لغوية غريبة وبنى صورية صادمة –كما في شعر أنسي الحاج وأبي شقرا، ومن الجماعة من لم يهمل الوزنية تماما مثل فؤاد رفقة. أما في المنظور الرؤيوي فثمة متدينون ودنيويون، إليوتيون وبودليريون، وفي الموقف من التراث هناك من يصرخ ويصرح بأنه لا تراث له وأنه خارج الموروث كله، بينما تفرد المجلة وبتأثير

مباشر من أدونيس صفحات من كل عدد لمختارات من الشعر العربي القديم، كانت نواة قراءته المعمقة للموروث الشعري التي نتج عنها كتابه المهم ديوان الشعر العربي.

ولعل أكثر الجنايات التحديثية فداحة هو ما بشّرت به المجلة بحماسة غريبة لأفكار سوزان برنار في أطروحتها عن قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، وليس الخطأ في تبني أفكار برنار والقوانين التي استقرأتها من متابعة التحديث في أدب لغتها الفرنسية، بل في التلخيص المخل والابتسار الذي صنعه كتاب المجلة لتلك الأفكار والصنمية التي منحوها لها. لم تغب عن عقل محرري المجلة وأصدقائهم تلك التباينات فراحوا يمهدون لأرض مشتركة لتقبل تجاربهم المتنوعة، فاهتموا -كل عدد- بتقديم ترجمات مطولة لشاعر غربي حداثوي، ولم يمنع تباين الحاضنات الفكرية لهم من الالتقاء حول سلالة متمردة، ترضي القادمين من الثقافة الإنكلوسكسونية كجبرا وصايغ والخال، والفرانكفونيين كأدونيس وأنسي الحاج وأبي شقرا، كما حرصوا على تقديم الثقافة المتنوعة لا الشعرية فحسب، فظهرت الاهتمامات بالتشكيل والدراما في إشارة إلى حاجة قارئهم الجديد إلى تلك الفنون المتواشجة في كتابتهم الشعرية.

لكن ذلك لم يخفف الهجوم على المجلة التي اتهمتها نازك الملائكة مثلا بأنها مجلة تصدر (بلغةٍ عربية وروحٍ غربية) وبأن تجارب شعرائها ونصوصهم (بدعة غريبة) حتى استحال معنى كلمة شعر عندهم كما تعتقد (إلى التعبير عن النثر) واستفزها خاصة بوضع المجلة كلمة (شعر) على كتب ترى نازك أنها تحوي نثرا لا شعرا كديوان الماغوط (حزن في ضوء القمر). ولعل إصدارات المجلة وجوائزها التي فاز ديوان السياب (أنشودة المطر) بإحداها عام **1960** دليل طموح المجموعة والمجلة، إذ لم تكتف بالإصدار الفصلي لها أو بالندوات وتعدت ذلك إلى المنشورات التي تحمل اسم (دار شعر) الحاضنة للمجلة.

ولأن (شعر) ليست مجلة بالمعنى المهني والحِرَفي، فقد ظل -حتى بعد توقفها- مناخها الذي أشاعته في الشعرية العربية، وتواصلت تجارب كتّابها وشعرائها وتوسع أفق قراءة قصيدة النثر وكتابتها، ولعل تعثر المجلة إصداراً ونجاح قصيدة النثر مشروعاً يثير مشكلة تلقٍّ وتداول غريبتين، إذ لم يحصل أن تتوقف المجلة بقرار من محرريها ثم تعود ثانية للصدور لتتوقف نهائيا، بينما يتسع مشروعها ويكتسب شرعية واعترافاً من المؤسسات الاجتماعية والأدبية وحتى الأكاديمية.

أمثولة مجلة (شعر) في الشعرية العربية كتابةً ونقدا وقراءةً تستحق التوقف والدراسة بعد مضيّ أكثر من خمسين عاما على الشرارة الأولى التي أشعلتها التوجهات النظرية والنصوص والرؤى التي زخرت بها المجلة، رغم سنوات حياتها القصيرة التي استمرت بعد توقفها، وظلت مجال خصام ونقاش دليلاً على أهمية ما جاءت به وخطورته وحيويته.

قصيدة النثر في العراق: المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية

مدخل نظري

1- الهوية

تنتقل قصيدة النثر بهذا المقترح (نحو قصيدة نثر عراقية) من السؤال والبحث عن جذور لها في التراث لتأصيلها، إلى البحث (عن هوية) ترسخ ملامحها وتضعها في سيرورة التراث الشعري العراقي، في خطه التصاعدي من القصيدة التقليدية، فالشعر المنثور، والشعر الحر[1].

لقد عني رواد كتابة قصيدة النثر بأمرين:

– الأول؛ بلبلة تسميتها ومصطلحها الملتبس جامعا النثر بالشعر، موهما بنثريتها الخالصة قسيما للشعر، ما أغرى مناوئيها ورافضيها بنقضها، وأغرى المتحمسين من كتّابها بالنظر إلى شعريتها وكأنها ند للشعر؛ فصار كل منثور قصيدة نثر.

والثاني ؛ يتصل برسّمها وامتدادها عن جذر عربي؛ وكأنها بشر لا بد له من سلالة في مجتمع قبلي لا يرضى به هجينا أو لقيطا، فراح أدونيس –مثالاً – ينقّب في التراث الصوفي خاصة؛ ليفيد من تجلياته وفيوضه ما يربط قصيدة النثر بتداعياته، وذلك ما حصل في تأصيل تجربة الشعر الحر حيث ذهب السياب ونازك ونقاد التجربة التجديدية الأوائل للبحث عن ممهدات أو مناخات ونصوص توحي بأنها أصل او منبع للشعر الحر، كالموشحات والبند والشعر المهجري.

لقد أغفلت المماحكات بين الرفض والقبول ماهية قصيدة النثر ومقترحها الكتابي،وما في التجارب العالمية التي جاءت منها. وكذلك قصور النقد المرافق لقصيدة النثر عن سك قوانين واصفة أو رؤى لشعريتها.ويعضد هذا الغياب النقدي المتأني والفاحص والمقترب من النصوص تجاهل الدراسات الأكاديمية والمناهج المدرسية والمجلات العلمية لقصيدة النثر ودراسة مرتكزاتها النصية، أو فحص

---

1 – لعل تلك أبرز مفارقات الشعرية العراقية: ظهور الشعر المنثور في الربع الأول من القرن قبل ظهور تجربة الشعر(الحر) في النصف الثاني من الأربعينيات.في كتابي : روفائيل بطي وريادة النقد الشعري في العراق– دار الجمل–كولونيا1992 نماذج من هذا الشعر المتأثر بالترجمات وشعر أمين الريحاني.

نصوصها ونتاج شعرائها من الدواوين..كما يسهم النقد المضاد لقصيدة النثر في استغلال غياب نقدها النصي والنظري ليشيع مقولات خاطئة عنها، كأن تصف شاعرة وباحثة كنازك الملائكة مجلة (شعر) بأنها تصدر(بلغة عربية وروح أوربية)[1].

لكن ما نحن بصدده اليوم يتجاهل ذلك الجدل حول التسمية والشرعية، ويتقدم لتأمل هوية قصيدة النثر ومدى انتمائها إلى التأريخ الشعري لوطن كتّابها. ذلك لا يعني العزلة فالشعر المكتوب تحت لافتة الحداثة لا يحتكم إلى جغرافية تحد القصيدة بل يتطلع إلى تثاقف جوهري يتأثر ويغذي نسغ قصيدته.لكن ذلك لا يسلب القصيدة محليتها بمعنى نهلها من تقاليد شعرية تنتجها السيرورة الشعرية من جهة وتفرضها السياقات المحيطة بالكتابة الشعرية. من جهة أخرى. ولاأظن أن أحدا يتجاهل خصوصية الحالة العراقية القائمة منذ عقود وما تفرزه من ألم ومعاناة تتيح الحديث عن هوية خاصة بالقصيدة العراقية.

وهذا هو مغزى البحث عن هوية لقصيدة النثر في العراق[2].

2- النص والمؤثرات الفاعلة

تعرضت نصوص قصيدة النثر لتبدلات مهمة لا يلاحظها رافضو شرعيتها نوعا شعريا حداثيا. فقد كانت لدى روادها العراقيين من جيل الستينات متأثرة بشعراء مجلة بشعر بتياريها: الماغوطي المتمثل بالشعر (الحر) كما يحدده جبرا إبراهيم جبرا. وقصيدة النثر الفرنسية المرجع كما في أشعار أنسي الحاج وأدونيس. وبقليل من المؤثر الإنجلوسكسوني ممثلا بتجارب يوسف الخال الذي ذهب سريعا إلى المؤثر الديني وما في الكتاب المقدس من أسلوب وأفكار في المقام الأول. وقد استجاب لذلك المؤثرشعراء جماعة كركوك خاصة (سركون بولص وفاضل العزاوي وصلاح فائق وجان دمو ومؤيد الراوي

---

1 نازك الملائكة :الأعمال النثرية الكاملة -الجزء الأول- كتاب قضايا الشعر المعاصر- المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة-2002-ص191

2 بينما كنت أتهيأ لإنجاز هذه المادة وصلني كتابُ دراسة ومختارات عن قصيدة النثر في تونس (قصيدة النثر التونسية-ا لطيران بأجنحة مستعارة)- المهدي عثمان- دار ر سلان للنشر- سو سه-تونس-2015، وقرأت عن صدوركتاب آخر عن قصيدة النثر في مصر. وكان الشاعر حسن طلب أصدر عام 2010 مختارات من قصيدة النثر المصرية في كتاب(صيد وحيد) كملحق لمجلة إبداع.وكنت قد أصدرت دراسة ومختارات عن قصيدة النثر في اليمن نتيجة معايشتي لحركة الحداثة في اليمن خلال إقامتي الطويلة هناك.(ق صيدة النثر في اليمن-اجيال وأ صوات)- مركز الدرا سات والبحوث اليمني-صنعاء-2003

ويوسف سعيد) إضافة إلى شعراء بغداد (عبدالرحمن طهمازي وعمران القيسي وحسين عجة) وسواهم. وقد كانت التمثلات الشائعة تقوم على التمركز النصي في اللغة، والبنى الصادمة مضمونيا وصياغيا في المقام الأول، ولعل أبرز المؤثرات الفاعلة في أسلوبيتها المعاصرة والتي تنأى بها عن بداياتها تلك ما يمكن تلخيصه بالآتي:

- **تبدل المرجعيات والمؤثرات**، فقد ظهرت أسماء ذات أثر في التجارب الشعرية المعاصرة، إضافة إلى الجيل الريادي في كتابة قصيدة النثر، سيظهر شعر وديع سعادة وسركون بولص عربيا وأشعار لوتريامون وإيف بونفوا من الغربيين،كأمثلة وليس للحصر. وهذا التبدل يمثل تطويراً لمصادر التجربة الشعرية تبتعد عن مؤثرات الجيل الأول الذي تحددت مصادره بالشعراء المعروفين في بداية كتابة قصيدة النثر الفرنسية وبعض شعراء الشعر الحر من الغربيين ؛كوالت ويتمان.إضافة إلى تغير المراجع والمصادر النقدية النظرية والمترجمة خاصة.لقد كان كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) المكتوب كأطروحة جامعيةعام **1959**هو المرجع المترجم الوحيد. كانت أفكار برنار مجتزأة بترجمات سريعة وانتقائية في مجلة شعر.ثم صدرت ترجمته الكاملة في العراق عام **1993**-بترجمة الدكتور زهير مغامس- بعد أن نشر فصولا منه في كتيبات ومقالات قبل ذلك بأعوام، وتلتها ترجمة أخرى بعد سنوات في مصر للشاعر رفعت سلام، وكان لظهور الترجمة العربية أثر واضح سواء في الكتابة الشعرية ذاتها، أو في الخطاب النقدي حولها. وفيما كانت قصيدة النثر تشذّ عن طوق بداياتها، وتنتشر كتابتها، فإن التنظير لها ظل -عربياً- ينطلق من ردود الأفعال غالباً، ولا يتغذى بمبررات فنية أو جمالية، وخضع -أي الخطاب النظري في جانبه النقدي- لإكراهات كثيرة، شغلته عن الإيغال في وضع قواعد ونظم، أو التعرف على شعريات وكيفيات كتابة وتلقٍّ ممكنة، فيما اقتصر الجانب التطبيقي على حدود النصوص كأفراد في ذلك النوع المقلق والغريب.

فغابت دراسات الايقاع المعمقة،ولم تفحص الأبنية النصية ومستوياتها الدلالية، ولم تترجم بعد اطروحة بيرنار دراسات غربية مكرسة لهذا النوع، عدا بعض الفصول في كتب لجان كوهين وورومان جاكوبسون وريفاتيروتودوروف، لكن السنوات الأخيرة شهدت ترجمة كتب حديثة حول قصيدة النثر حري بنا

معاينتها كون الغرب هو الحاضنة التي جاءت منها إلينا قصيدة النثر رغم محاولات تأصيلها وربطها بالتراث الصوفي الإشراقي العربي والإسلامي. ومن أهم هذه الترجمات كتاب ميشيل ساندرا "قراءة في قصيدة النثر" لمترجم بيرنار نفسه (الدكتور زهير مغامس)[1] الذي أشار في مقدمة مقتضبة إلى أن الكتاب من منشورات دينو باريس عام **1995**، وأن الطابع التطبيقي والتحليلي للكتاب كان أحد مبررات حماسته لترجمته.

وظهرت مؤخرا ترجمة قام بها الشاعرالمصري محمد عيد ابراهيم لكتاب (مقدمة لقصيدة النثر-أنماط ونماذج) المنشور عام **2009** [2] وهو ذو أهمية في التعريف بأنماط قصيدة النثر وأسلوب كتابتها من وجهة نظر الكتاب الغربيين، معززا بنماذج كثيرة لكل نمط تمكن محررا الكتاب (بريان كليمنس وجيمي دونام) من استقرائه عبر معاينة نصوص لشعراء من بلدان عدة. وننوه هنا بجهد الشاعر والمترجم العراقي عبدالقادر الجنابي في سلسلة كتاب قصيدة النثر وخاصة (الانطولوجيا البيانية) الصادرة عام **2010** التي ضمت مختارات من نصوص نقدية وشعرية حول قصيدة النثر والكتابة الجديدة من وجهات نظر مختلفة بصدد الكتابة الجديدة وما أسماه المترجم في العنوان (حدّ الشعر وتعريفه)[3] وكذلك في ما ترجمه على صفحات إيلاف -الإلكترونية- من جديد الدراسات والنصوص. وكتابه (ديوانٌ إلى الأبد -قصيدة النثر- أنطولوجيا عالمية)[4] ويصدره بمقدمة نظرية لتعريف قصيدة النثر، وتليه مختارات نصية لشعراء من بلدان عدة.

---

1 ميشيل ساندرا: "قراءة في قصيدة النثر"،ترجمة: زهير مجيد مغامس،وزارة الثقافة،صنعاء 2004.

2 (مقدمة لقصيدة النثر-أنماط ونماذج) تحرير(بريان كليمنس وجيمي دونام)-ترجمة محمد عيد إبراهيم- الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة- 2014.

3 عبدالقادر الجنابي:الأنطولوجيا البيانية- في حد الشعروتعريفه- سلسلة كتاب قصيدة النثر-2 ثقافات إيلاف ودار (الغاوون) -بيروت- وموقع إيلاف-2010

4 عبدالقادر الجنابي- (ديوانٌ إلى الأبد- قصيدة النثر أنطولوجيا عالمية)-دار التنوير -بيروت-2015.

- **تداخل تجارب الأجيال** وانتهار القطيعة الجيلية التي وسمت الروح الكفاحية لجيل الستينات العراقي خاصة ومفارقة منجز الأجيال السابقة عليه. في التجربة المعاصرة لقصيدة النثر العراقية تتآخى الأجيال ولا تتعارض عدائيا أو ينسخ بعضها تجربة الآخر. لذا سنجد تتابعا جيليا تتآزر أصواته لخلق مناخات قصيدة النثر المتنوعة بدءا ممن تبقى من الستينيين الذين يعدون روادا منافحين بصبر وجرأة عن النوع الجديد، وشعراء المنجز السبعيني الذين يُشهد لهم أنهم كرسوا تجربة قصيدة النثر وسرعوا زخم كتابتها وقراءتها أيضا، حتى الأصوات الجديدة التي انصرفت إلى تطوير الشكل الشعري، ولم تنشغل بما حول النصوص من هوامش خارج نصية ومماحكات جيلية أو فنية، رغم انغمارها في مجريات الأحداث في العراق وانعكاس ذلك بحدة على الملفوظ الشعري. ويمكن تلخيصا القول بأن الصراع الجيلي توقف ليحل مصطلح (ومفهوم) أجيال الشعر بديلا لأجيال الشعراء[1]. وهو ما يستدعي بيانا مفصلا في وقفة نقدية لاحقة. لكننا هنا نؤكد توجه كتاب قصيدة النثر في العراق إلى تجييل الشعر ذاته وانقسامه إلى تقليديّ وتحديثي يكتبه شعراء من أجيال عدة.

- **انتهاء دعاوى التقابل العدائي بين تجربة شعراء الداخل والخارج.**

وانتهاء زج الأنواع الأدبية والشعر خاصة في تفاصيلها.وقد ظل في ذاكرة القارئ والكاتب العراقي ذلك التقسيم بين شعراء يكتبون من داخل الوطن المسيج بالدكتاتورية والقمع الفكري الذي يطال أحيانا الكتابة الشعرية ذاتها نوعاً أو أسلوباً وتخوين قصيدة النثروكتابها ما جعلهم في نظر بعض شعراء العراق في المنافي والمهاجر كتابا مدجنين أو خانعين وأنهم لا ينجزون مشروعا تحديثيا حقيقيا، وبين شعراء الخارج المتمتعين بالحرية الكافية لتضمين قصائدهم رؤاهم وأفكارهم، ما يجعل بعض زملائهم في الداخل يتهمونهم بالابتعاد عن أجواء الكتابة الوطنية والترفع عن معاناة الداخل. ولكن الكتابة المعاصرة تجاوزت ذلك الانقسام الذي كانت له دوافع سياسية ظرفية أكثر مما هي فنية أو جمالية. ويسهم اليوم

---

1 (أجيال الشعر لا الشعراء)عنوان مقالة لي يشي بمضمونها وفكرتها حول الأجيال نشرت في عمودي الأسبوعي :ا ستطرادات-ملحق الاتحاد الثقافي- ومنشورة في موقعي الشخصي **www.hatemalsager.com** على الإنترنيت

- وفي صحيفة قاب قوسين الإلكترونية-10-11-2013

مختلف الشعراء في المنافي والمهاجر وفي الوطن في ترسيخ مشروع الحداثة عبر تفاعل واضح في الملتقيات والنشر والحوار، فضلا عن اقتسام الهم التحديثي الشكلي إلى جانب التعبير عن معاناة مشتركة، ترينا النصوص أنها القاسم المشترك بين شعراء الوطن والمغتربات.

تعميق وجود السرد في القصيدة

لا يكفي الحديث نظريا عن زوال الحدود بين الأجناس والأنواع الادبية بل يتوجب تعضيد ذلك بأفراد النصوص وتراكمها لتعميق النوع الأدبي، والإفادة من مزايا الانصهار النصي، والاقتراض من الفنون المجاورة على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والتراكيب والدلالة.

تقدم قصيدة النثر في العراق أمثلة ونماذج عديدة للإفادة من السرد الذي احتل موقع البؤرة النصية، أوالمهيمنة سواء في فنيتها كتابةً، أو في جمالياتها، تلقياً واستقبالاً...

وهذا الانتقال بالغنائية الإيقاعية إلى النثر السردي المنطلق من بؤرة شعرية سوف يتكرس بنصوص متميزة في سرديتها وتخلصها من تشنجات أو توترات الشعر الموروثة بناء على استجابات للروح المشهدية أي وقوف الشاعر مخاطبا في مشهد شعري يصله بمتلقيه عبر استعادة النبرة الغنائية المتخفية أحيانا في سخريات أو مفارقات أو هيجانات لغوية تتوفر على الحد التقليدي للشعر باغتباره تراكماً لقوانين تدافع عن وجودها، بينما تتخلص القصيدة من ذاك بالهروب عبر التقنيات الممكنة ومن أبرزها السرد الذي لا يتوقف عند التسميات والشخصيات والوصف ولكن ينطلق من واقعة أو حادثة ويقوم بتطويرها. وهذا يكسب قصيدة النثر العراقية سمة الحزن والألم وتنويعاتهما اغترافا من واقع مكتظ بالأحداث والوقائع الكارثية والفواجع والكوابيس التي قد لا تتطابق وافتراضات أي منطق عقلي؛ فيمتزج الخيال هنا بمفردات الواقع وتتحول البنى السردية من نويات متناثرة في الخارج إلى نصوص تتراتب وقائعها في انتظام جديد.

ولم تتعمق دراسة الجانب السردي الذي تأكد في قصيدة النثر بسبب اختلاط تلك الميزة بنثر القصيدة والامتعاض الحاصل حتى من كتابها لجمعها الشعر والنثر في التسمية والمفهوم.

التكثيف :تنويع الكيفيات النصيّة

شاعت في قصيدة النثر العراقية كتابة القصائد القصيرة التي بدأها السبعينيون في ما عرف بقصيدة الومضة[1] أو قصيدة الجملة الشعرية التي لا تتوقف عند حدود الجملة النحوية أو التركيب اللغوي،بل تتكون من أكثر من جملة تقليدية أحيانا.وحين شاعت ترجمات أشعار الهايكو وجد الشعراء انفتاحا نصياّ شكلياً يفيض على البنية النصية،من حيث تكثيف الملفوظ الشعري، وإبراز البراعة في تركيز الصورة والجملة الشعرية والفكرة المتضمنة وهي غالبا تأملية أو وصفية. وقد جرى تعديل أو تكييف نصي على فكرة قصيدة الهايكو في منبتها الأصلي حيث جرت كتابتها لتأمل انعكاس الفصول والطبيعة ومشاهدها على داخل الشاعر ومشاعره وعواطفه وأحيانا تكون أشبه بلوحة صامتة أو رسم طبيعي خارجي. ويمكن تلخيص التعديل الحادث على الهايكو عراقياً بالقول إنه يضمّن موضوعات متعددة تبرز فيها وجهة نظر الشاعر إزاء شيء محدد غاليا ما يكون متصلا بذات الشاعر وإن اتسعت دائرته كتصوير بشاعة العنف والموت اليومي أو تصوير الألم العراقي المتواتر.وشيوع هذه القصائد القصيرة يحاكي ما حصل في كتابة القصة القصيرة جدا من حيث التكثيف الحدثي واللغوي.وفي الشعر يعد ذلك انسحابا من نمط المطولات النظمية ومن تقنية الديوان المجموع بضم قصائد متناثرة إلى بعضها. فيما تقدم القصائد القصيرة مناخا شعريا موحدا وإيقاعا متقاربا يفيد من كثافة اللغة و أثرالصورة و عناصرالخيال.

أخيراً نشير إلى ميزة قراءة تفردت بها قصيدة النثر العراقية حيث استثمر الشعراء العراقيون الجانب التداولي حين استقرت قصيدة النثر على مستوى التلقي وصار لها قراء يتناغمون مع تحولاتها. وإذا كان هذا الجمهور المتلقي لقصيدة النثر محدودا فهو مرتبط بتلقي الشعر عامة، وكونه فنا نخبويا مخصوصا يتطلب تلقيه مهارات ومواهب وخبرات تتراكم في عملية القراءة وهذا ما يشكو ندرته أجيال الشعراء حتى في التراث،حيث كان الشعر فن العرب الأول، فقد احتاج لشروح وهوامش. وذاك دليل حاجة القراء إلى العون في تلقي الشعر نظرا لطبيعة انتظام القصائد فكريا وبنائيا، أي من حيث محتواها وشكلها.

1 للشاعر الراحل رعد عبدالقادر مساهمات في المصطلح وكتابة نصوص من القصائد القصار تحت ذلك المسمى.

لقد اجتازت قصائد النثر العراقية التابوات والمنع، واقتحمت حصون الجامعات وأسوار العقليات الأكاديمية، وأخذت مكانها في الدرس والبحث والنقاش، كما أخذت حقها في النشر والانتشار، فقد استقرت الذائقة على قبولها نوعا شعريا له تقاليده ومزاياه وتياراته. ولم يعد الحكم على قصيدة النثر شاملا دون تدقيق أو تفريق. واستقرارها أفاد في انصراف الشعراء للنتاج وتطويرمشاريعهم النقدية وتنويعها بدل الحجاج والجدل والمنافحة التي أخذت قسطا كبيرا من جهد الرواد الأوائل من كتاب قصيدة النثر العراقية.

عربيا أصبح لتجربة الشعراء العراقيين أثرها في تجارب الشعراء العرب من كتاب قصيدة النثر وذلك مرصود نقديا وأمثلته لا تعز على الباحثين والقراء.

وفي منظور المستقبل ينبئ التعايش الجيلي والكتابات الجديدة لأسماء شعراء واعدين وتواتر فاعلية قصيدة النثر وحيويتها ما يطمئن قراءها وكتابها على تطورها والبحث عن طرق وكيفيات جديدة لصياغتها ومضامينها. كما يزيل الخوف من تعرضها للتهم بالضعف نتيجة لما ينشره بعض من لا يمتلكون عدة الشاعر ولا يتوفرون على وعي كافٍ بآليات كتابة قصيدة النثر وشعريتها.

ومن طرف آخر لا يُخشى الارتداد على قبول قصيدة النثر جماليا لدى المتلقين والقراءات النقدية التي تمثل مواكبة نظرية ساندة لكتابة القصيدة، وكذلك يقوم جانبها التطبيقي والتحليلي بإضاءة جوانبها الفنية والمضمونية. وهذا ما سيكون فصلا متمما لهذه المقدمة النظرية الممهدة لقراءة المقالات والدراسات والنصوص.

قصيدة النثر في معيار التحليل النصي

إجراءات مقترحة وتطبيقات

1-مدخل

تحتفي الدراسات النقدية الحديثة، لا سيما تلك المتأثرة بأطروح قصيدة النثر في العراق ات المدارس ما بعد البنيوية و جماليات التلقي بوجه خاص، بما تعارف النقاد على تسميته بالنصوص المحايثة للنص أو المتن المعروض للقراءة أو موضوع الدراسة. ومن تلك النصوص المحايثة موجّهات قراءة النص التي من أبرزها عتباته التي تحف به ولا تدخل في بنيته النصية الداخلية المسكوكة بوضع لساني خاص ونسق لغوي مغلق، له إشاراته وعلاماته الخاصة، ولكن تلك النصوص الصغيرة -وإن وقعت على حدود النص وأحاطت به- تمثل سياقات صغرى تعمل في إمكان فهمه واستيعابه، والحكم الجمالي عليه وتأويله، أو قراءته بمناظير متنوعة.

تلك العتبات النصية التي يقترحها البناء الفني تغدو موجهات قراءة على المستوى الجمالي التقبلي، فتلفت نظر القارئ -وتوجّه قراءته بالضرورة- وفي مقدمتها الأغلفة بكيانها التصويري والخطي، والعناوين الرئيسة والفرعية، والأمكنة التي تُحَيّن النص وتُموضِعُه في مكان محدد ذي حمولة دلالية، والتواريخ، والملاحظات، والهوامش والحواشي، والاقتباسات التصديرية، والتسميات، وجمل الإستهلال والختام، وسواها من الفواعل في قراءة القارئ، والداخلة في عملية القراءة، بما أنها إعادة تشكيل للنص وترميم فجواته، وإظهار المسكوت عنه في نسيجه البنائي المتاح للمعاينة.

ومن أجل فحص تلك الموجّهات والمحدّدات وتشخيص وجودها و إمكانه سوف نقترح عدة إجراءات منهجية، ونفترض طرقا ووسائل للتحليل النصي في الشعر خاصة، لما تشكله عملية التلقي من أهمية في قبول البرامج التحديثية للقصيدة أو رفضها بذرائع مختلفة، لكنها تلتمّ حول درجة وعي القارئ، واستعداده لتغيير أفق تلقيه وفقا لأعراف القراءة التي تناسب حداثة النصوص وتغيراتها المضمونية والشكلية.

هنا تبرز ضرورة (تأهيل القارئ)[1] باصطلاح نقاد نظرية الاستقبال وجمالية التلقي ودوره في إعادة تشكيل النصوص، وإعطائها ملموسية ووجودا متعينا من حيث قابليتها للقراءة والتحليل، وكشف عناصرها البنائية، والذهاب مع دلالاتها في آفاق التأويل وما يتطلبه من فهم واستيعاب واستنفار لخبرة القارئ في النوع الذي ينتمي إليه النص، واستثمار (ذخيرة القراءة)[2] للإحاطة بجماليات النصوص واستيعاب دلالاتها.

يستطيع النقد إعانة القارئ على إنجاز عملية تلقٍّ مناسِبة من خلال بعض الوسائل التي نحاول هنا المساهمة في اقتراح بعضها، أو التأكيد على أهمية ما هو متداول منها، وهو ما ينضوي تحت سجل اصطلاحي ومفهومي مقترَح ومعروض للنقاش لا سيما في الجانب التطبيقي.

فالتحليل النصي يواجَه غالباً بالتشكيك والسؤال عن إمكان تحقيقه أو جدواه في عملية القراءة التي يتفق النقاد على اختلاف مناهجهم على أنها نشاط فردي قابل بسبب ذلك للتعدد والتنوع، منوّهين بصعوبة تحليل الشعر نظرا إلى الطبيعة الفنية للقصيدة من جهة، ولغياب القواعد المقررة لنقد الشعر نستعين بها عند عرض النص لتعدد القراءات، نظرا إلى الطبيعة الزئبقية للنص بتعبير أمبرتو إيكو[3]، وهو أمر تنبه إليه النقاد القدامى وتناولوه في نقدهم للشعر وطرق تحليله كتأكيد عبدالقاهر الجرجاني على دور القارئ ونشاطه في نقل الملفوظ الشعري إلى حيز الوجود بالفعل، بعد وجوده بالقوة قبل تسليط طاقة القراءة عليه[4].

---

1 مصطلحات القراءة والتلقي يمكن مراجعتها في كتاب آيزر: فعل القراءة-نظرية في الاستجابة الجمالية،ترجمة عبدالوهاب علوب،المجلس الأعلى للثقافة،المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000 وفي نظرية التلقي : روبرت هولب، ترجمة د.عزالدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي، جدة 1994.

2 نفسة.

3 أمبرتو إيكو:تحليل اللغة الشعرية_ضمنة كتاب :في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص82.

4 يتجلى الاهتمام بالقارئ لدى الجرجاني في أكثر من موضع من كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) وقد درست مكانة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية في كتابي (مالا تؤديه الصفة)،دار كتابات،بيروت 1993،ص131وما بعدها.

وسوف يُعنى بحثنا بما ندعوه موجهات قراءة النص الشعري التي تقربه من القارئ، وتزيل القلق الإجرائي الذي يصاحب عملية القراءة في العادة والملخَّص بسؤال رولان بارت من أين نبدأ لتحليل النص؟

تسعفنا موجهات القراءة وعتبات النص التي لم يلتفت إليها النقد بشكل جوهري قبل شيوع نظريات القراءة والمناهج ما بعد البنيوية التي أكدت أهمية تفاعل القارئ وقراءته، بعد أن كانت المناهج السابقة عليها قد انغلقت عند البنية النصية ردَّ فعلٍ على تأكيد المناهج التقليدية على العوامل الخارجية غير النصيّة، واستغراقها في الكلام على ما هو خارج النص. ونجد أن من أهم تلك الخطوات تعيين بؤرة أو مركز للنص تستشفه القراءة بمعاينة الملفوظ النصي، وما يوجهه تجنيس النصوص وإعلان هويتها، ونحتكم في ذلك إلى مقصدية النص ووصفه كما جاء في تشكله وإرساله وعرضه للقراءة، ثم الاحتكام إلى مدى مفارقته لما يذخره النوع المجنس تحته أو توافقه معه، ويتيح لنا تعيين المركز البؤري للنص ملاحظة حركة أجزائه قربا وبعدا عنه، وتوسعها و تمددها لغويا وصوريا وإيقاعيا.

لذا تحتفي الدراسات النقدية الحديثة، لا سيما تلك المتأثرة بأطروحات المدارس ما بعد البنيوية و جماليات التلقي بوجه خاص، بما تعارف النقاد على تسميته بالنصوص المحايثة للمتن موضوع الدراسة والتحليل. ومن تلك النصوص المحايثة موجّهات قراءة النص وعتباته التي تحف به ولا تدخل في بنيته النصية الداخلية المسكوكة بوضع لساني خاص ونسق لغوي مغلق، له إشاراته وعلاماته الخاصة، ولكن تلك النصوص الصغيرة –وإن وقعت على حدود النص وأحاطت به– تمثل سياقات صغرى تعمل في إمكان فهمه واستيعابه، والحكم الجمالي عليه وتأويله، أو قراءته بمناظير متنوعة.

تلك العتبات النصية التي يقترحها البناء الفني تغدو موجّهات قراءة على المستوى الجمالي التقبلي، فتلفت نظر القارئ –وتوجّه قراءته بالضرورة–وفي مقدمتها الأغلفة بكيانها التصويري والخطي، والعناوين الرئيسة والفرعية، والأمكنة التي تحيَن النص وتُموضِعُه في مكان محدد ذي حمولة دلالية، والتواريخ المعينة لزمن كتابته، والملاحظات، والهوامش والحواشي، والإقتباسات التصديرية، والتسميات، وجُمل الاستهلال والختام، وسواها من الفواعل في قراءة القارئ، والداخلة في عملية القراءة، بما أنها إعادة

تشكيل للنص وترميم فجواته، وإظهار المسكوت عنه في نسيجه البنائي المتاح للمعاينة.، وقد حظيت تلك العتبات بدراسات معمقة أفرزتها المناهج النقدية في الفترة المعروفة بما بعد الحداثة وتوسعت في بيان ارتباطها بالنص أو متنه اللساني وأهميتها في تحليله وقراءته معا[1]، وهي عناصر لم يكن النقد التقليدي يلتفت إليها مع أنها داخلة في مقصدية إرساله وعرضه للقراءة ما يرتب له بالضرورة إسهاما في بناء النص وملء فراغاته المتروكة لقراءة القارئ وإسقاطات وعيه وإدراكه الجمالي.

وسوف تساعد التطبيقات النصية، والفاعليات التحليلية لبعض تلك الموجّهات والمحدّدات في اختبار مصداقية المقترحات الإجرائية ومدى إسهام القراءة في استكشاف النص وإظهار البنى العميقة له، أو ما لا يظهر للوهلة الأولى بالقراءة التي لم تعد مسحا بصريا للنص أو اختباراً لمطابقته معياريا للأسس الموضوعة للنوع الذي ينضوي تحته بل اكتشافا لما يسكت عنه النص أو تخفيه بناه التحتية أو العميقة التي يزخر بها بسبب الوجود السيميولوجي للأشياء في النص والتعبير عنها بما يعادلها من الصور والإيقاعات، وتوظيف اللغة بشكل منحاز يجعلها خاضعة لنيات الشاعر وبرامج النص وأهدافه.

2- إجراءات تحليلية وافتراضات قراءة

قبل الوقوف عند المقترحات الإجرائية لتحليل النص الشعري وقصيدة النثر تحديدا يجدر بنا الوقوف عند التحليل النصي كمصطلح مقترض من علوم مجاورة ومتحصل من مؤثرات فكرية وسمت عصرنا بأنه عصر التحليل[2] إذ لم يخل حقل معرفي من تداول المصطلح وإجرائه في البحوث والاكتشافات الخاصة به،فالتحليل عمل يقابل التركيب، ويتضمن الجذر اليوناني للمصطلح معنى فك الشيء إلى جهات عديدة تجزيئا له وتفكيكا لعناصره[3] ويستكمل ذلك التداعي اللغوي ما يدل عليه التحليل في اللسان العربي،

---

1 عبدالحق بلعابد: عتبات -جيرارجينيت من النص إلى المتناص،الدار العربية للعلوم،ومنشـورات الاختلاف، بيروت-الجزائر2008،ص67 وما بعدها.

2 بشأن التحليل وترحيل المصطلح من العلوم إلى النقد، ينظر، حاتم الصكر: ترويض النص-دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر-منهجيات وإجراءات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، القاهرة 2007، ص11-12

3 نفسة

فهو تيسير ويسر وانبثاق وخروج بالمعنى، وذلك يوافق تمددات مصطلح النص الذي يعني الظهور والانكشاف[1] ولعل هذا يعلل ارتباط النص الشعري بالشرح والتعليق وصولا إلى عمليتي التأويل والتحليل وما يرافقهما من فاعليات، كالتطبيق الذي يبحث في النصوص عما يسند الافتراضات النظرية والقناعات المنهجية، والممارسة النقدية التي تُعنى غالبا بكشف المهيمنات داخل النص ومستوياته المتعددة،وتتكيف مع معطيات النص وما تقود إليه المهيمنات والموجهات النصية، ويساعد في كشفها تلاقي آفاق القراءة وآفاق النص، وتتحكم فيها رؤى وتصورات القارئ الذي يقوم بإسقاطها على النصوص.

إن ذلك يعني تجاوز المقترحات السابقة التي رافقت النصوص القديمة وشروحها وتأويلها استنادا إلى الأخبار والأحكام المطلقة التي تتحكم فيها القيمة المضمونية أولا ولا تستند إلى بنى النص ذاتها ولا تعتقد بوجود طبقات غائرة تحت بنية النص السطحية، ومن الطريف أن باحثة أجنبية تصحح قراءة النقاد القدامى لنصوص أبي تمام بهدي حداثة تلك النصوص وثبات نظر المحللين القدامى ؛ فترد على الآمدي صاحب الموازنة لأنه اتهم أبا تمام بالجهل حين جعل الخيل تلوك الشكيم في مكرّ الحرب وهي عنده لا تفعل ذلك إلا واقفة وليس في حومة الحرب، فتشير إلى ما فات الآمدي من مجاز يناظر فيه الشاعر بين الحرب التي تلوك الخيل في الشطر الأول وبين الشكيم الذي تلوكه الخيل، كما تدافع في باب السرقات عن اتهام الآمدي لأبي تمام بسرقة مطلع بائيته الشهيرة: "السيف أصدق أنباء من الكتب" من قول الكميت الأكبر (فإنه محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا) منبهةً إلى التوسيع الذي أجراه أبو تمام للمعنى وتطويره له خلال النص كله بإزاء شحوب الأصل المتهم به[2].

بالمقابل ثمة مقترحات كثيرة لضبط خطوات التحليل النصي وإجراءاته كالخطوات الخمس التي يقترحها جوهانا ناتالي والملخصة بالوصف، والتنظيم، والتأويل، والتقويم الجمالي، واختبار الصحة، ما يؤشر إلى

---

1 ينظر، ابن منظور:لسان العرب-مادة : نصّ وحلَّ

2 سوزان ستيتكفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين،المركز القومي للترجمة، القاهرة 2008.

اهتمام بالموضوع والتقويم[1]، فيما يدعو ريفاتير في (سيميائيات الشعر) إلى (اكتشاف الكلمة أو الجملة التي منها ولدت، فالقصيدة توسع تلك المادة إلى نص يتوسطه نسق)[2] أما لوسيان كولدمان ووفق رؤيته التكوينية ذات المنطلق الإجتماعي فيرى ضرورة توفر ثلاثة إجراءات هي : إلقاء الضوء على ما يسميه الأنموذج الدلالي الكلي للنص، والدراسة السوسيولوجية لتكوينه، وامتداد هذه البنية الدلالية على البنية الكلية للنص شكلا ومحتوى[3]. وذلك يكشف رؤية كولدمان للنص كتعبير دلالي عن رؤية العالم ومجال لإظهار وعي الكاتب وتمثيله لطبقته.

ولكن التكتيك الأكثر شيوعا في التحليلات النصية لا سيما في مجال القصيدة هو تقسيم النص إلى مستويات مفترضة تتكفل القراءة بكشفها وتعيين حدودها التي لا تتحدد وتتعين إلا بفعل القراءة وهي:

المستوى المعجمي أو اللفظي

والصرفي أو الصوتي

والنحوي أو التركيبي

والإيقاعي أو الموسيقي

والبلاغي أو الفني

والدلالي أو المعنوي

والخطّي أو هيئة النص الكتابية.

ونلاحظ –باستثناء المستوى الخطي الذي يسمح بمعاينة تشكل النص بصريا وهيئته الكتابية التي تعدّ جزءا من موجهاته وتوزيع كلته التي تؤلف شكله المعروض للمعاينة– إغفال المحللين على وفق تلك المستويات الافتراضية للنصوص المحايثة خارجيا أي المتصلة بالتناص ووجود نصوص متعلقة بالنص

---

1 عن حميد لحمداني: سحر الموضوع–عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء،1990ص16.

2 ميكائيل ريفاتير : سيميائيات الشعر، ترجمة محمد منقذ، مجلة شؤون أدبية، العدد 3،الشارقة–الإمارات، صيف 1987، ص315.

3 لو سيان كولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب :البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤ سسة الأبحاث الجامعية، بيروت 1984،ص24.

المدروس أسهمت في توليد بؤرته، وداخليا بتجاهل ذلك التقسيم النصوص المصاحبة للنص الأصلي والمتفرعة عنه، كالعناوين والحواشي والموجهات الأخرى التي عنيت بدراستها مناهج ما بعد البنيوية خاصة والتي لخصها جيرار جينيت بالمناص[1].

لكن النص الشعري الحديث لا يمكن أن يخضع لمثل هذه الافتراضات نظرا إلى ما يقدم من رؤى متشابكة تلغي الموضوع أو الغرض الواحد الذي يمكن إدراج النص تحته وفهرسته ضمنه، ومعاينة لغته ومستوياته الأخرى على وفقه.

وإذا كانت تلك الإجراءات المقترحة تحصر النصوص في أطر تقليدية لا تسمح بإظهار التباينات والخصوصية النصية، فإن الانقياد إلى ما تريد النصوص، والتكيف مع معطياتها والبحث في آفاقها هو الحل الأمثل في رأينا ؛ لأن التحليل النصي ليس منهجا بل إجراء يترجم القناعات المنهجية إلى أدوات وخطوات ونتائج، وهو فاعلية تتخذ من النص مناسبة للتوثق من أسس المنهج، والكشف في الوقت ذاته عن عناصر شعرية النص وتماسكه البنائي وما يخبئ من دلالات، ليمكن القول إن التحليل النصي أصبح ميدانا لاختبار مصداقية المناهج وفرضياتها النظرية وللجدل المنهجي والاختلاف التابع للرؤى والتصورات عن القصيدة والقراءة معا، فيبحث الأسلوبيون مثلا عن (دليل) بينما يذهب البنيويون صوب (النسيج) والتأويليون باتجاه (البيّنة) ويكون النص لدى المهتمين بالقراءة وجماليات التلقي فرصة للتيقن من (ميثاق) القراءة، و هو يمثل (وثيقة) لدى المنطلقين من المناهج الخارجية –التي تستعين بما هو خارج النص– كالتاريخ والسيرة والمزاج النفسي واستلهام الواقع وغير ذلك .

وسنرى في التطبيقات أثر ذلك في تعيين النص وتحيينه، والتعرف على مفاصله البنائية والتفاعل معه عبر القراءة.

إن القول بأن التحليل إجراء و ليس منهجا لا يعفي المحلل من الانطلاق من رؤية نظرية تؤازرها خبرة بالنوع الذي تنتمي إليه أفراد النصوص ومعرفته المتراكمة بأعرافها التي ستفرض أعراف قراءة مقابلة كالبحث عن آباء النص ومؤثراته الممتصة عبر التناص والمتمثلة بنائيا داخله والمنصهرة في

1 عتبات، سابق، ص43

نسيجه، كما تفترض حسّا ودربة في التقاط نقطة التماس مع النص، وهذه النقطة تقابل فنيا البؤرة التي يتمركز حولها النص ويلتمّ ظاهريا لكنها تشع وتتمدد إلى أطرافه قربا وابتعادا.

إنا نورد هنا خططا عامة قابلة للتحوير والتعديل والتوسيع لأنها حدوس مجردة ومقترحات،نرى أنها بقدر تجسيدها للتصورات النظرية حول القصيدة وشعريتها تمثل حوارا ممكنا مع النص، لا يتوقف عند كشف جمالياته الفنية (كما في المناهج الانطباعية) أو معانيه وموضوعاته ومراميه (في المناهج الخارجية) بل نتوخى إنجاز فعل قراءة للنص ذي محرك ظاهراتي يعطي للذات شأنا كبيرا في تشكيل النص الذي تنتفي جدوى وجوده الموضوعي المستقل الذي يفرض على قارئه معنى نهائيا واحدا، وفي ظننا أن ذلك يتحقق عبر:

- الانتباه إلى العتبات النصية والمداخل التي تمثل النص المحيط.

- والبحث عن مولّد أو مركز بؤري يفترض القارئ وجودها ويتابع انتشارها.

- تعيين السياق العام -الكبير -للنص وصلته بسياقاته الصغرى، وذلك يجعل القصيدة واقعة نصية ذات وجود خاص لكنها تتنزل عن واقعات خارجية تخالفها وتنزاح عنها.

- فحص انتظام مستويات النص الممكنة والتي تتكامل إبراز هوية النص وصلته بنوعه تطابقا ومخالفة.

-الاستعانة بالأدلة السيميائية واللسانية بافتراض أن النص وجود لغوي إشاري كي لا يكون التحليل ضربا من قراءة غيبية أو شبيهة بقراءة الفنجان المعتمدة على رؤى خيالية لا يقوم عليها مستند أو دليل نصي.

- توسيع التناص ليشمل التناص النوعي بين النص ومثيلاته في أنواع أخرى لا في نوعه الشعري فحسب بل عبر الأجناس أيضا.

- معاينة التكتل الجسدي للنص على المطبوع سواء جاء بالطرق التقليدية أو أفاد من التفاعلية التي تتيحها الممكنات الحديثة طباعياً وبصريا وإلكترونيا.وننشد هنا إعادة الاعتبار أيضا لعلامات الترقيم وما يضفيه وجودها على النص من سمات دلالية.

3-الفرضيات في سؤال التطبيق

سوف ننطلق في الاختبار التحليلي من اختيار عينات نصية لا يعني اختيارها حكما قيميا بتفوقها أو امتيزها بل تمثيلها للفرضيات المنطلقة من الاهتمام بالكيفية النصية والتشكل البنائي للنصوص كما هو معروض للقراءة والتفاعل عبر التلقي الجمالي ومعاينة الهيئة النصية المجسدة بصريا، وحساب ما تقدمه الموجهات والعتبات من مقترحات على المحلل أن يتيقن من فاعليتها ويتثبت من صحتها وجدواها في الإحاطة بالنص.

ذلك يفترض الذهاب مع النصوص إلى حيث تقود مهيمناتها البنائية. وهذا يعني بالضرورة تنوع المقترب في المعاينة النصية نفسها فالمهيمنة داخل النص تأخذ القراءة صوب استكشاف بؤرة مركزية للنص تسعف القراءة وتنشطها حتى لو كان ذلك بالحفر في طبقات المعنى احيانا أو الموضوع وكيفية الاحتكاك به، أو التوقف عند المهيمنة اللغوية او الإيقاعية حسب ما تقترح النصوص ذاتها وما تحاور به القارئ وتبث له من رسائل نصية اعتبرناها محايثات للنص لكنها إطاره اللازم لهويته النصية وانتمائه النوعي إلى قصيدة النثر التي سنرى أن اغلب مراكزها البؤرية يتمحور في السرد والإفادة من ممكناته. وهذا يزيل في ظني الوهم القائم حول فوضى البناء النصي او مجانيته واعتباطيته في قصيدة النثر بل هي تعطي انتظاما مضمنا، للقراءة الكاشفة أن تزيل عنه ترميزاته وشفراته وتعرفنا على ابنيته المضمرة أو المسكوت عنها في نظام القصيدة.

سركون بولص: حانة الكلب في شارع الملوك

أمريكا الملوكية والكلبية : حضارتان تتعايشان في صراع!

سيرة الشاعر العراقي سركون بولص (بحيرة الحبانية-العراق **1944**-برلين **2007**) وشعره هما مثال لحالة فذة من وعي المهاجر بالمكان القديم والماضي،وبالحاضر ومكانه الجديد، فقد ترك العراق ليصل إلى سان فرانسيسكو عام **1969**ليعيش قرابة أربعة قرون غير بعيد عن النسغ الثقافي الذي انتمى إليه كونه

واحدا من أهم أسماء الستينات الشعرية التي اقترنت بها أسلوبيات الحداثة،لا سيما في اتخاذ قصيدة النثر شكلا للكتابة الشعرية التي كان سركون بولص من أوائل روادها في العراق.

لم ينجُ سركون بولص من الصدمة التي تصيب المهاجر والشاعر مهاجرا بشكل أخص، وفي أمريكا حيث تتلعثم الحضارة ولا تجد لها مكانا إزاء مدنية فاقعة تقدم البصري على الروحي وبديلا عن غيابه وتفتقر إلى العمق الحضاري والمنجز البشري. كان ذلك كبيرا بالنسبة إلى شاعر قادم محتدما بحمولة رمزية وروحية وثقافية وحضارية هائلة كسركون بولص: من العراق حيث الجداريات والرقم الطينية والأساطير والفكر والفن والشعر والموروث الغني في مجالات الحياة المختلفة.

شوبنغ مول من عرق البشرية

يصف سركون بولص هجرته بأنها أسفار ضد الزمن ليس له أن يحمل أشياءها على ظهره إلى الأبدية، ويصير فيها لسانه برج بابل، فيتخذ له وجهة أخرى، فحين تكون ثمة طرق أخرى إلى روما يقول (لستُ ذاهبا إلى روما، روما ليست مدينتي / أنا عارٍ وها هي يدي إنها فارغة.) ولكن روما لم تعد روماه أيضا؛ ومقابل ذلك لا يهبه المكان الجديد إلا اغترابا أبديا ووعيا شقيّا يؤرق شعره وحياته معا، فيشبه هذا المكان بمخزن كبير(شوبنغ مول) رآه في كاليفورنيا؛ فكتب مفلسفا وجود حاجاته المكدّسة (أهرام / من البضائع/ الجاهزة/ عرق البشرية /المستحيل أحذية /وحقائب /في ثكنة /جنودها /جيش من المستهلِكين..) وإزاء ذلك يخاطب احد أسلافه المهاجرين هو جبران خليل جبران بالقول (..إذا بنا هنا نعيش/ لكننا نحيا هناك) مشخصاً التشظّي في (العيش) هنا =أمريكا بما يعنيه من حيوانية وعدائية، و(الحياة) هناك بما تحمل من سموّ وحيوية في أوطانها البعيدة، مقترحا على جبران أن يخفي نايه فيقول (أعطني الناي / أو لا. لا تعطني الناي / سيّان أن أغنّي / أو لا أغنّي في هذا الهدير./ هنا تشتري المغنّي/ بدولار/ وهذه ليست أورفليس).. فالعيش في المكان الحلم لا يمنع رؤيته من بعد بعيني الحقيقة.. حتى ليتساءل الشاعر في قصيدة من ديوان (عظمة أخرى لكلب القبيلة) الذي صدر بعد وفاته (أينها؟أين أمريكا التي عبرتُ البحر لآتيها، أنا الحالم؟ هل ستبقى أمريكا ويتيمان حبرا على ورق؟). لقد كانت أمريكا

حلما تغذيه (أوراق العشب) للشاعر والت ويتمان ولكنها سرعان ما تبخرت في واقعات تواجه الشاعر وتوقظ وعيه.

حانة الكلب في شارع الملوك: سرّ أمريكا!

قصيدة سركون (حانة الكلب) من ديوانه (إذا كنت نائما في مركب نوح) تعيد الحوار الشخصي مع المكان ودلالاته النفسية والثقافية. وهي ذات أهمية في تاريخه الشعري فضلا عن تعبيرها عن درجة الصدمة التي تلقاها كأي مهاجر، فهي مكتوبة عقب سنوات النسيان الشعري التي عاشها الشاعر بعد وصوله المهجر بسنوات،يؤرخها الشاعر في عام **1975** وهي السنة التي يعود فيها للكتابة بعد توقف وقطيعة شبه كاملة -كما يقول- مع كل ما كان يعرفه من شعر الحاضر العربي وماضيه. وهي أولى قصائده بعد العودة التي يعترف أن رسالة جاءته من أدونيس شجعته عليها، وبعث إليه قصائده لينشرها في مجلته (مواقف).

لكن الواقعة التي كانت وراء (حانة الكلب) والعودة إلى الشعر هي تجلٍّ آخر للصدام والصدمة: في ختام ديوانه يشير سركون مطولا إلى القصيدة (كان هذا العنوان قد خطر ذات يوم وأنا أسوق سيارتي في شارع "إل كامينو ريال" أي الطريق الملوكية وهو أطول شارع في كاليفورنيا.. يرمز إلى الطريق التي سلكها كهنة المكسيك.. لاحظت بالصدفة يافطة على باب بار استرعت انتباهي في الحال وتوقفت عندها كأنني وجدت سر أمريكا أخيراً:حانة الكلب حرفيا على طريق الملوك...ملوك الروح..ذلك المعنى المتأرجح بين الكلبية والقداسة، بين حضارتين متصادمتين،عالمين بينهما فروقات شنيعة..كتلك التي بين أمريكا الشمالية والجنوبية، أو بين الغرب والشرق.هكذا عدت إلى الكتابة ثانية. وكانت حانة الكلب.) وهذا يؤكد أن الشاعر عاش الصدمة كسواه، رغم هجرته مسلحا بإنجليزية عالية يترجم عنها ويقرأ بها، ورغم تربيته وانتمائه الديني، و رايات الرفض والتمرد التي عرف بها جيله، وجماعة كركوك تحديدا.

لقد كانت حانة الكلب شرارة في هشيمين خامدين ولكن متحفزين للاستثارة الأول: ما عاش الشاعر من تفاصيل يومية ناسيا ومكافحا حياتيا وغريبا، فانتبه إلى الكتابة وعاد إليها. والثاني هو الاصطدام الحضاري فها هي أمريكا تبدو ملخصة وقد عثر الشاعر على ما أسماه سرها.إنها تعيش معنى متأرجحا

بفعل الصراع بين الكلبية التي يمثلها الكلب، والملوكية التي يمثلها الشارع الذي تقع فيه الحانة، حانة وكلب إزاء طريق وملوك، روح ومادة،حضارتان متضاربتان، وعالمان : جنوب وشمال، شرق وغرب.

لا غرابة أن يضع سركون لقصيدته مفتتحا هو مقتبس من جلال الدين الرومي يقول: (إذا كنتَ نائما في مركب نوح وأنت سكران/ ما همّك لو جاء الطوفان) وصار النوم في مركب نوح عنوانا للديوان أيضا، لكن الشاعر لا يريد قراءة عتبة العنوان أو الاقتباس أعلى القصيدة بكونه انبهارا بصوفية ما بل لتوظيف العبارة لما يسميها الشاعر(مجال الوثبة الشعرية) لا الروحية المقصودة في تصوف الرومي.. فقد كان مقدرا لشعريته أن تظل في إغفاءة طويلة تنتظر في مركب نوح مختلطة بالحيوات التي حملها بحثا عن اليابسة ورؤية الأرض ثانيةً..حتى عاد للكتابة.

مصالحة مع القصيدة

تبدأ حانة الكلب باستهلال يؤكد خطتها كبشارة للعودة إلى الشعر، فيسرد الشاعر لمرويّ لهم متخيلين موقفه من التفكير بماهية الشعر، تلك التي تمثل حالة حلمية يجد لها الشاعر ألفاظا وصورا معبرة ؛ فكأنه نائم يحلم أنه يتعثر برجل نائم تحت جبل فيركله ليوقظه ثم بتهور كي يستيقظ ويوقظ الراوي.

اليقظة تساوي الحياة التي وضعها الشاعر في طرف مقابل للنوم، هي العودة إلى الكتابة المهيمنة على القصيدة (ربما لأن الكلب يعرف/ أن شرطة العالم والتاريخ كلها تقف من ورائه/ سيقضي حياته إذن بانتظار الجلاد / ابتسامته الكاذبة ستملأ الأرض بموضوع هذه القصيدة.)

الكلب والجلاد سيتماهيان ليخلقا ابتسامة القصيدة أو موضوعها الذي يمثل سر أمريكا. يصادف الشاعر جبران وأبا فراس ويشتق من غربتهما حافزا للعودة إلى عربية كتب بها ثم نسيها في المكان الجديد نائما في مركب نوح الذي تحتشد فيه الحيوات فيجره ذلك لذكر أنواع الحيوانات التي تتردد في القصيدة. وحضور الحيوانات في شعر سركون ذو دلالة، ربما هو أحد ترسبات لا وعيه أو محصول قراءة رمزية مبكرة للخلق والطبائع. فالذئاب تدخل في عنوان أحد دواوينه (حامل الفانوس في ليل الذئاب) وفي آخرها (عظمة أخرى لكلب القبيلة) ويفتتح الديوان نفسه بالمثل السومري (المدينة التي ليس لها كلاب حراسة يحكمها ابن آوى) وصار للكلاب ضرورة تذكرنا بسقراط الذي يرى ضرورة أن تتوفر في الحكام

أو الحراس الذي يتعهدون الجمهورية بالحماية والحراسة ما تتوفر في الكلاب من صفة الشجاعة والحماسة، والمعرفة بالعدو حتى قبل ظهور عداوته، والألفة والوداعة مع الصديق حتى دون إبداء تعاطفه، لكن كلاب قصيدة سركون تنهش الروح التي يمثلها الكهنة الذين ساروا في طريق الملوك قاصدين أديرتهم المقدسة، ناثرين بذور الذرة أينما يخيمون.

كلمات بسيطة لقضية خطيرة

يتحدث سركون عن قصيدته داخلها ويناشد الصديق المخاطب (ألا يسئ فهمه) فهذه (كلمات بسيطة مكتوبة بالعربية بالمناسبة) فالشاعر (يهدف لشيء غامض قليلا؛ لأنه لم يكتمل بعد، وأقول هذا بكل بساطة). تلك البساطة والغموض القليل هما من مزايا قصيدة سركون على مستوى البنية النصية، لغة يمكن استيعاب دلالاتها التركيبة بالتوفر على لعبة المجاز داخلها، وهي أرضية أليفة. قد يلتقط الشاعر خلالها مفردات نثرية لا وهج شعري فيها لكنه سرعان ما يعيد إلى قصيدته وهج الشعر.

ولا يمكن قراءة القصيدة وسائر شعر سركون بولص دون تقنية السيناريو التي تعتمد عليها القصيدة؛ فهو يلمّ جزئيات ويجمع لقطات ثم يربط بينها لتكون مركز القصيدة الذي نكتشفه ببساطة في شعر سركون، المؤثر في كثير من الكتابات الشعرية في قصيدة النثر العربية لا العراقية فحسب.

من نص حانة الكلب

لا اخفي عليكم أنني أنا أيضاً
أفكّر أحيانا بماهية الشعر بخطورة القضية..
كنت أؤمن ببساطة أن هذه التورية هي المسؤولة..
إيماناً أعمى لا يشفيني منه علماء الجاذبية حيث القصائد
لا تحتاج إلى مجداف لتعبر بنا جميعا إلى الضفة الثانية
وكل كلمة فيها، كوَّة سرّية يتجسس منها الماضي على الأحياء.
في حالاتٍ كهذه عادةً
أحوم حول أسوار العالم حيث أسجل في دفتري

موقع الثغرات بدقة

وأضيفها إلى الخارطة بالمسامير

أفكر بجبران بن خليل يسير في نيويورك

بشجاعة الحالمين،

بأبي فراس أسيراً في بلاد الروم

يخاطب (على بحر الطويل) الحمامة

وعندما أكاد أنسى العربية أغمض عينيَّ وأحلم

لأستحضر المعجم من الذاكرة في رأسي

مركبُ نوح في بحر متلاطم من المخلوقات

تُدوزِن كل سمكة فيه حراشفها وهي تسبح

في (على عتبة) خارج نافذة مشرعة على مصراعيها...

وجدتُ نفسي نائماً

في حانة السلحفاة والأرنب

في حانة الكلب والثعلب ورجل الأعمال

في حانة الخلد والفراشة والعظاءة والقرد...

وجدتُ نفسي نائما في الجانب المظلم من العالم

أنقّب كل صباح في مكتبة الآلام العامة عن جذرٍ

يربطني بك،أنتَ، دائما، وحتى

أنني أتردد في أن أسميك؛ لأنك، لستَ امرأة

أو الأرضَ أو الثورة، شجرةً، فقيراً، حذاءً في الطوفان

لا أسمّي أحداً بالضبط، لكنني أريدك أن تشعر بخطورة القضية..

لأن المعنى دائما هناك يدخّن صابراً في نهاية القصيدة.

وديع سعادة: الوصول المستحيل كنزهة رصاصة

قصيدة (محاولة للوصول إلى بيروت من بيروت) من ديوان (رجل في هواء مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات) **1985** تؤكد أثر الحرب في شعر وديع سعادة، وهو مبحث يمكن أن يُستكمل بقراءة تجارب الحرب الشعرية في لبنان كذلك في مدونات الحصارات المتفاقمة كما أرخها الشعراء عبر يومياتهم ومشاهداتهم .

تخدم العنونة ستراتيجية النص لتمثيل التشظي بسبب الحرب، والرعب من فكرة العبور إلى ضفة المدينة الأخرى، بعد أن حجزها الرصاص عن الضفة المقابِلة. فما يقوم به الشاعر في هذه القصيدة، ليس إلا (محاولة) والمفردة هنا تحيل إلى عدم الإمكان والتحقق. وهذا ما يريد النص توصيله.

والعبور من المدينة إليها هو تأكيد آخر –بجانب انقسامها– لعدم الإمكان، في صياغة استباقية، أي أن العنوان يستبق محمول النص ليؤكد فشل محاولة الوصول إلى المدينة حتى لو كان الخروج حاصلا منها.

وتتخذ مفردة الوصول إضافةدلالية لأنها لا تعني وطء المكان بالجسد بل التعرف على ما كان مدينة اسمها بيروت، حوّلتها الحرب مزقا متناثرة الأعضاء والأجزاء. أما إهداء النص إلى سركون بولص الشاعر العراقي المغترب حينها في أمريكا فهو تعضيد آخر لدلالتها. فالمنفي يتسلم (قصيدة) فحسب كهدية، ولكن عن مدينة يستحيل الوصول إليها.هنا نتساءل : هل كان وديع سعادة يعمل تناصاً ذكياً مع عنوان ديوان معروف لسركون بولص هو (الوصول إلى مدينة أين؟) صدر عامَ صدور ديوان وديع سعادة، وهو يريد توريطه عبر الإهداء في مهمة الوصول المستحيلة وكأن الشاعرين يتجهان معا نحو مدينتيهما البعديدتين والمحفوفتين بأهوال تعيق الوصول إليهما؟

المخاطَبة في النص هي المدينة –بيروت، مؤنثة لا تظهر ملامحها بوضوح إلا في المقطع الثاني حين يؤثثها الشاعر بما كانت عليه: قذيفة الأعداء، والطريق المنسوفة، وجثث العمال، والأرض منسلخة الجلد كقرصان محترق– يجدر التوقف لمعاينة القصدية في الصورة فاحتراق القرصان شديد القسوة لأنه يستحضر الغائب وهو البحر الذي يحف به ولكن دون أن تنطفئ النار.

على مستوى البنية يهيمن الاستفهام على النص منذ الاستهلال (هل كان عليَّ..؟)؛ فصار السؤال حاجزا بين المقاطع بتكراره في الجملتين الشعريتين الطويلتين الأولى والثانية. ثم يتخفى السؤال -الذي يريد تقرير حالة- وراء صيغة إيهامية بالوصول فعلا، ولكن دون تحقق ذلك. ويمكن تجريد أربع جمل شعرية تنتظم النص المتأرجح بين الماضي -نية الوصول- والحاضر-استحالة ذلك- فهناك التراتب الآتي للجمل الأساسية والثانوية:

- **هل كان عليّ: أن أخرج اليوم**

..... **أن أذهب**

- **هل كان عليّ أن أخرج لأذهبَ إليكِ**
- **وأذهب إليك الآن، أحاول أن أذهب إليكِ**
- **أحاول أن أذهب إليكِ**
- **لكنّ ضفتيكِ مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات**
- **فأتدحرج / أتدحرج / بلا قرار**

هذا التجريد للجمل الشعرية يرينا حركة النص المقصودة بغية الوصول المقرون بفعلين لهما دلالة ميتافيزيقية هما: أخرج / أذهب، ويمكن رؤية تناوبهما في النص، وثم امتزاجهما في جمل لاحقة، وبتصدر "لكن" الاستدراكية لجملة شعرية كبرى في النص هي الجملة الممهدة للنهاية،يكون الفشل المسبق قد حلّ مصيرا لمحاولة الوصول التي هي في أصلها افتراض (هل كان عليَّ) فالخارج المحتشد بالموت وتداعيات الحرب يحول دون بلوغ ذلك الهدف.

أخرج -أذهب فعلان ينتجهما الحصار والخوف من التنقل في بيروت المحتربة المحترقة؛ حتى ليستخدم الشاعر مفردة الرحلة لتجسيد التباعد بين ضفتي المدينة أو قسميها المنشطرين. ويمكن لي فهم المحرك الشعوري لا اللساني فحسب لهذا الاستخدام، فقد قُدّر لنا -نحن العراقيين- أن نرى انشطار المدن، وتَقابل أمكنتها عدائيا، ويصبح العبور من ضفة النهر إلى الأخرى، أو من محلة ما لجارتها مغامرة ومقامرة بالحياة.

وهما فعلان يوازيان رغبة الشاعر في التجوال والرؤية والتعرف على مدينته التي هو فيها ويريد فحسب الوصول إليها من داخلها، لكن بيروت لا تهبه ذلك.

السرد في القصيدة دقيق النسيج ويجب معاينته بدقة موازية. فالمخاطبات مختزلة والوجهات المكانية غير محددة كتسميات، ما يرفع سقف الخيال قليلا ليناسب تخيل الخروج الذي لم يحصل. فثمة بنية خراب مهيمنة في النص: طريق مخرّبة، وجثث عمال متناثرة، وأرض منسلخة عن جلدها.

وفي المقطع الثاني يكون الخراب شخصيا : أعضاء جسد الشاعرالاعزل ميتة كلها فيذهب إلى بيروت بما ظل له من أجزاء محطمة: هي فك مدروزة بالرصاص ورأس وذراع واهنان، وما تأتي به الذاكرة: قرية بعيدة محترقة، وشجرة يتربع عليها الغربان ! **والمدينة** بيروت المنقسمة إلى ضفتين مفصولتين ببحر يلمع بالمتفجرات.

والحل الافتراضي هو القيام بنزهة كالتي تقطعها رصاصة باتجاه هدفها.

لكن: ثمة حراس عند بابها يحولون دون الوصول، وبركلة منهم يظل الشاعر متدحرجا، متنقلا بلا قرار. وهذا ما استوعبه النص عبر واقعة الحرب وانشطار المكان واستحالة الوصول إلى المدينة التي تبدل وجهها، وأثخنتها الجراح، بنثر لا يتعإلى على الموضوع ولا يتجاهل الدلالة، ويمضي في عمق تجربة الشاعرمستفيدا من إمكانية النثر في القصيدة،والاستعانة بالسرد، وتكثيف اللغة كي لا تهيمن عليها الغنائيات وإيقاعات الندب العالية.

النص

محاولة للوصول إلى بيروت من بيروت

قصيدة إلى سركون بولص

هل كان عليَّ أن أخرج اليوم لأمسّد
بأصابعي الصغيرة قذيفةَ الأعداء
أن أذهب في طريق يذوب اسفلتها مستعيداً
عمَّالَ منجمه الذين تناثروا

بديناميت

مستعيداً عميانه، وبوهميّن قدامى

يراقبون انسلاخَ الأرض عن جلدها

كقرصان محروق

هل كان عليَّ أن أخرج لأذهب إليكِ

بعد موت آخر أرساغي، وقدميّ، ويديَّ المتعانقتين

كعريسين أُطلِقَ عليهما الرصاصُ قبل المساء

بعد أن جُرِّدتُ من أسلحتي جميعها في وادٍ

يلعب فيه المغول،

وأذهب إليكِ الآن، أحاول أن أذهب إليكِ

بما بقي لي:

فكٌّ مدروزة بالرصاص

نُصبتْ علامةً للجنود في وقت فراغهم

رأسٌ يوضع عادةً فوق كتفين كفلّينة تقاوم حوتاً في رأس صنَّارة

ذراعٌ لا تستطيع التلويح

قريةٌ بعيدة، بعيدة جداً

انبثقتْ ذات يوم من دخان السطوح

وشجرة

تزيّنها ابتساماتُ الغربان.

أحاول أن أذهب إليكِ

وذلك لا يستدعي سوى رحلة بسيطة:

نزهةِ رصاصة

بين التباريس وشارع الحمراء

لكنَّ ضفَّتيك مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات

وحرّاس بابك يركلونني، فأتدحرج

أتدحرج

بلا قرار.

أمجد ناصر: الجسد في إطار التخييل

نلاحظ بصدد المرأة التي دخلت كائنا نصيا في القصيدة أن تراث الحداثة الأولى لم يولِها أكثر مما أعطاها الشعر العربي القديم من مكانة، فهي كائن خارجي يسعى إليه الشعراء ليسبغوا عليه ما يريدون هم منه، لا ما ينطوي عليه كيان المرأة من رغبات وأحلام ومواقف، ولا من جماليات خاصة به، واتجه الغزل بدل ذلك صوب خلق امرأة مقبولة بمواصفات ذكورية مسقطة عليها، ثم صارت مناسَبة لتوصيل الخطاب السياسي والثورة الاجتماعية عبر قصائد الشعراء الثوريين والرافضين لمجتمعاتهم، ولعل شعر نزار قباني في المرأة وحتى ما جاء باسمها ومن منظورها تجسيد لهذا التعامل مع المرأة.

ليس (سرَّ مَن رآكِ) للشاعر أمجد ناصر ديوانا بالمعنى الفني للكتابة الشعرية يضم قصائد متفرقة ومتنوعة، بل عمل ذو موضوع واحد، ونصوصه المكتوبة بين عامي **1989** و**1991** تنويع لزوايا النظر لهذا الموضوع. وقد وصفتْه قراءاتنا الأولى عند صدوره (**1994**) بأنه إحياء لديوان الغزل العربي. وفي ذلك تلميح لعودة شعراء الحداثة إلى الغزل بأنواعه بعد أن فقد أهميته لسببين مختلفين تماما:

- وقوعه في التقليد والميوعة العاطفية أو الابتذال الحسي. أو:
- الترفع عليه والاستنكاف عن كتابته في وهم التحديث المجافي للمباشرة والوضوح.

ويأخذ الغزل الحسي نصيبه من الإهمال لوقوعه في الوهمين الآنفين، بجانب ما يحف به من عوامل الحجب والمنع لدواعٍ اجتماعية وأخلاقية، وموانع ومحددات لا قدرة للشعراء بالمرور عبرها وتجنب سطوتها.

لقد كان للجسد في التراث الشعري العربي حضور واضح رغم قلته، وقد اقترن بتجارب افضل الشعراء وأشهرهم كأبيات امرئ القيس في معلقته عن مغامراته، وما تداولته المدونات من قصائد كالمتجردة وغيرها مما يتصل بالجسد وتفاصيله، لكن انقطاع الكتابة على منوال تلك القصائد باعدَ أثرها حتى في الدراسات والقراءات اللاحقة.

وإذا كنا ربة نذكر الغربة في سياق كتابة القصائد فإنما لنشير إلى أن أمجد ناصر في عمله ذاك قد أفاد من فضاء الحرية، وقول ما لايمكن قوله أو قبوله في خطابات الشرق، ولأن لندن كانت فرصة وضوح ذلك الوعي بالجسد الذي تقدمه القصيدة –العمل كما في لوحات رسامي العري ونزعاتهم التشريحية– لإبراز الأعضاء وتركيزها بؤراً للأعمال، وكذلك أتاحت مرحلة قصائد لندن لأمجد ناصر تقديم منظور للقاء الشرقي بجسد الآخر، وتأمل الصلة به، لكنه لا يسمح برؤية ضدية الموقف من الآخر كما تظهر في كتابات غير شعرية ومواقف فكرية.

المرأة في العمل ليست كتلة بل تفاصيل، والنظرة المعملية للجسد لا تخذل الرؤية الجمالية وإبراز مفاتنه وجاذبيته ووجوده كفاعل ايضا،لا كشيء مرغوب ومشتهى فحسب. ويمكن معاينة نص (تحليل القبلة) نموذجا لذلك فهي لا تذهب إلى التحليل كفعل مخبري بل إلى مغزى القبلة كرسول بين الأرواح. ولا نوافق القائلين بوجود نزعة فيتيشية عبر تلك التجزئة للجسد والتعلق مثلا باللون أو الرائحة ؛ فهي تأتي في سياق أكبر لا بد من مراعاته في القراءة،هو حضور الجسد كاملا وتوسعاته الدلالية.

البياض في أكثر من قصيدة يتكرر لا كلون بل كمسقط للوعي بالجسد، فإشعاعه وانفتاح ضيائه وشيوع نوره إنما يتم بهاجس قبْلي مسبق، هو التصور الصوفي والوجد الخفي للقاء روح خلفه تحرك او تصنع جماله. وهو ما نعدّه إضافة للإيروتيكية التقليدية أو الموروثة، و كما يحصل في أحد مرجعيات النص –وأعني نشيد الإنشاد الذي لسليمان تحديدا– تأتي أوصاف الجسد كلوازم لتبرير الهيام به وإعلائه عن وظائفه الفيزيائية.

وإخراج الجسد من مألوفيته هو المؤثر الأول في صياغة الوعي به وخلق صور لتمثيل ذذلك الوعي.فكان البياض انعكاسا للولادة والعذرية تهبهما اللونية التي انشغل بها النص ونجا بها من تكرار الاشتهاءات والشبق المبالغ فيه جراء معادلات الحرمان والنظر للمرأة كمناسبة جنسية فحسب.

وهذا ما يمكن قوله بصدد الرائحة التي صارت عنوانا للنص، فهي أثير يُفترض تبدده وزواله، لكنه سيعلق في الذاكرة بفعلها (العنوان : الرائحة تذكّر) فهي الفاعل الشعوري بعد انقضاء الحواس من مهماتها وتوقف هيجانها الذي انعكس على أجزاء من العمل. لكنه هنا لاحضور له لأن الذكرى تستدعي التأمل والاستذكار عبر(الرائحة) التي ستتكررلفظياً في مطلع مقاطع النص غير المفصولة عن بعضها، كاستمرار للفعل السابق لها،وتذكير أيضاً لما تذكر به.

تلعب الحواس دورها في العمل متراسلةً أي متبادلةً للوظائف، كما في استذكار الرائحة التي تعود لتذكَر بما سيتداعى من أشياء، واللغة تستجيب لهذا العمل فتكون رصينة كما في لغة التصوف والغزل الموروث، فتحضر تضمينات محيلة لمراجع ومدونات مختلفة بدءًا من العنوان المنزاح عن العاصمة الإسلامية سامراء=سر من رآى، وكذكر الماء المنساب من الأصلاب والترائب اختزالا للقاء الجسدي، والحيَة التي تسعى في الأفواه عبر الألسنة، وفي استرجاع جزئيات من الماضي لعلها ترنيمة فرحة بتحقيق ماكان حلماً أو رغبة قديمة مكبوتة؛ كالأعشاش والأكباش، والامطار على أسطح الطين، والحنطة في الحظائر، والأسرّة في الضحى، ثم القفز زمنيا لاقتناص تمثيلات من الجسد المعروض للوصف ولكن بترميز قوي يمكن تفسيره في حالة اختفائه اللغوي وتعقيد تراكيبه بأنه تخفٍّ وهروب من البوح، لكنه في مستوى آخر من القراءة يكون لصالح نورانية التمثيل الجسدي، وتقديمه محاطا بهذه الهالة من الضوء المنبعث من النظر إليه لا من اعضائه وحدها.

هكذا يتعقب النص الرائحة الباقية في اليد والأنف والشفتين والصدر والشراشف والهواء أيضا. وهذا الحشد المكاني المتباين المرجع إنما يشير إلى انتشار الرائحة كرمز، وليس لوجودها الحسي فحسب.

تتسيد الرائحة وتكشف لنا قليلا بالوصف عن أعضاء يستوعبها النص تلميحا، رغم نهاية القصيدة بالقهقرى، واختفاء الرائحة من الخاتمة في ضوء نهار، ومفازة نسيان ضيقة لا تتسع لرائحة ولا للون.

لقد تخلصت القصيدة من غنائية الغزل التقليدي ومباشرته، وتنكره للجسد حقيقةً جمالية وذهنية فاعلة، لكنها استعارت لغة التصوف والوجد فأنشدت لجسد مأهول بالأعطيات ومعروض للعرفان والتمجيد.

من النص

الرائحة تذكّر-

الرائحة تعود لتذكّر

الرائحة ذاتها

في المتروك

والمأهول

بالطيف والهالة.

الرائحة تذكّر بأعطيات لم يرسلها أحد

بأسرّة في غرف الضحى

بثياب مخذولة على المشاجب

بأشعة تنكسر على العضلات

بهباء يتساقط على المعاصم

بأنفاس تجرب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء

بمياه الأصلاب

مسفوحة على الدانتيلا

بالترائب

برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر

بالصنوبري

بالليلكي

بالمشرئب

بأمطار على أسطح من طين

بحنطة مركوزة في الحظائر.

الرائحة تذكر بالأعشاش

بالنـز

بالغيبوبة

بالمستدير

بذي الحافة.

الرائحة. .

الرائحة ذاتها التي تهاجم في أمسيات

معلقة بقنب الهذيان.

دعي متربص الشقوق

يشهد صحوة الفراشة.

عباس بيضون صور: أمٌّ مسنَّة بقلب سمكة وروح طير

قصيدة (صور) أكثر نصوص عباس بيضون (صور**1945**) دويا ومدعاة للأسئلة رغم أنه كتب بعدها الكثير (أربع عشرة مجموعة شعرية) ورغم أنه يعدّها من بداياته وغنائياته الأولى التي تجاوزها في تجاربه اللاحقة بسبب ملحميتها وإنشاديتها اللتين يقول إنهما مرحلة في شعره،لكنها أثارت اعتراض الكثير من الصوريين وسواهم كسعيد عقل ربما بسبب قراءة مجتزِئة تتوقف عند وصفه لصور مثلا بأنها خان المسافرين وحذاء البر وأرض تغلي بالفئران.

مدينة الواقع وصُوْر القصيدة

في لقاء صحفي يدافع عباس بيضون عن رؤيته للمدينة في القصيدة، وهي رؤية حداثية ليست تمثيلا جغرافيا أو بشريا للمكان، بل إعادة تشكيل له.يقول الشاعر(عندما نكتب عن مدينة يتراءى لنا شكل للكتابة.. لابد أنه يوازيها في اتساعها المكاني وتوزعها وتشعبها وتراكيبها وبنائها المتداخل.. هو طموح إلى أن تكون القصيدة بحد ذاتها مدينة، نصاً مكانياً، مساحة كلامية..)

وبين مدينتين: صوْر التاريخ ذات الخمسة آلاف عام من الحضارة التي يحتج بها المعترضون، وصوْر الشاعر الماركسي عند كتابة النص(نشرت عام **1985**) محدقا بقاعها وطياتها البشرية وطبيعتها، راسما لوحة فنية متعددة الأبعاد والألوان والسطوح، يتأرجح نشيد صور كتدوين للحظة ملحمية، بأسلوب تصفه خالدة سعيد في تقديم أعمال بيضون الشعرية بأنه (عنف شعري وإعصار أسطوري ونشيد الأصول والتكوين البدئي الهادر الفائر).

تتجمع ثلاث صفات أجناسية إذن في عمل بيضون هذا: النشيد والملحمة واللوحة، الأول في الصوت الجماعي المندمج بصوت الشاعر كما يبينه الاستهلال (يا صور.. حين نزلنا إليك انتزعتِ من حناجرنا الوتر الفلاّحي، وها نحن بالكلمات التي تعلمناها منك لا نستطيع أن نصفك.)

وعصيان صور على الوصف تكتيك شعري يجر القارئ بحبل فضوله، لأن يعاين صورتها المرسومة في البعد الثالث (اللوحة) كمدينة بحرية لها تاريخ خاص يستجليه البُعد الثاني –الملحمي في بناء النص.

وسيكون اندماج صوت الشاعر بالجماعة مناسبة لعرض كِسرة سيرية صغيرة من طفولة الشاعر وتكوينه الأول، لكنه متنازل عنها سريعا لتكوين المدينة ذاتها، وبذا يصعب قراءة صور على أنها (تصعيد شعري للسيرة الذاتية) كما يقترح الشاعر العُماني زاهر الغافري الذي يستدرك مصححا بوصف السيرة بأنها (سيرة الطفولة والبحر والمدينة)، كما أن عباس بيضون لا يريدها (سيرة شخصية أو ذريعة لأغنية شخصية وخاصة) بعباراته، ملخصا بالقول إن صور(نص ذو عرض كلامي ومساحة كلامية يتجاوزان الصوت الخاص). وذلك لا ينفي إمكان العثور على شظايا سيرية هنا أو هناك على امتداد النص.

ثلاثيات النص

العناصر الثلاثة الفاعلة في بناء نص(صُوْر) كما تلخصها القراءات النقدية هي(الطفولة والبحر والمدينة) أو هي البحر والمدينة والناس كما يريد الترتيب الخطي المتسلسل لأجزائها الثلاثة المنشورة بعناوين ثلاثة هي:

1- البحر **2**- صور **3**- الخروج

أو هي ثلاثية: الرجال-الكلام -البحر،كما تقترح خاتمة النص:

(كان البحر مُزيّحا بزوايا شموس مكسورة، بزوايا رجال لم تتحطم./ كان الرجال مزيحين بالكلام/ كان الكلام باقيا على الأرض الكبيرة كمدينة معظمة/ كان البحر، كان الرجال / كان الكلام).

تسمح لنا أجزاء النص الثلاثة بافتراض قوسين يحيطان بالمدينة كالإطار فالبحر والخروج وهما القسمان الأول والثالث يفتحان ويغلقان رؤية المدينة التي تتوسطهما (صور) وتغدو مطالعة المتن محاطة بالبحر الذي يحاذيها في الواقع وينهي تأملها بالخروج من ثلاثية عناصرها الرؤيوية: لوحةً ومدينة ونصا.

في القسم الأول نشهد احتفاء بالبحر وتمجيداً لوجوده في حياة المدينة وأهلها ؛حتى ليتصاغر دور السارد متسائلا: (من أنا حتى أقف بيت المنشدين.. من أنا لأدلكم على الحجار التي ولدنا عليها كالسحالي).

ولا شك أن الشاعر بوعيه الماركسي آنذاك وفورة تمرده كان يرسم للمدينة لوحة تقابل البحر بعدوانية، مستجيبا لمزيج من المؤثرات منها فكرة تصادم الريفي والمديني (الفلاحين الذين عبروا للمدينة على حمير مُسنّة وبأحمال مهملة). والفكرة التالية الموروثة عن الرومانسية حول نقاء الطبيعة وصفائها (البحر كما

تصوره أشعار جبران مثلا) بمقابل قسوة المدينة وصلادتها (وردة من دخان ومعدن) ومؤثر الغنائية الملحمية التي يغريها النثر في قصيدة النثر با لسرد الملحمي، وتكوين سيرورة خاصة للمدينة كما تراها أعين الساردين، لذا ذكر عباس بيضون أنه ردّ على استنكار سعيد عقل لما قاله في صور بأن سعيد عقل يراها كتاريخ بينما هو يصورها كما تتراءى لهذا يقوم الشاعر بعد عدد من مقاطع (البحر) الأولى بتغيير المنظور وزاوية النظر معا؛ فتغدو المدينة هاربة من البحر بعيدة عنه فيعود ماء البحر عليلا ينزف في ساقية، وتنهزم الأحلام التي تُقتل في النهاية (بين الحجر والماء ترقرقنا كفولاذ متبلور.. وكنا نرى دائما أحلامنا التي لا ننكرها تقتل./ ونبكي على الضفاف / بقلب حجر حقيقي).

ويتابع الشاعر في الجزء الثاني (صور) أو المتن ما بدأه في القوس الأول فتبدو صور مدينة تأخذ الوتر من حناجر الفلاحين الذين قابلناهم مهاجرين في الجزء الأول فلا يعود لهم صوت مثلها تمام إذ تفقد صوتها بعيدا عن البحر الذي تجاوره. وتبدو القصيدة في موقف كهذا مرثاة مشفقة على المدينة لا هجاء لها كما تُخيل إلينا بعض القراءات المغلوطة والمتعجلة؛ فالشاعر لا يحمّل القصيدة أية حمولة سياسية لنرد عليه بتصحيح رؤيته لها. وهو في شهادة شخصية في مؤتمر حول قصيدة النثر يراها تتخلص من اليوم والمناسبة والحدث، وتجعل الشعر متعاليا فوق الزمان والمكان، مجافيا السياسة وصولا إلى (الصفاء الشعري).

وهذا يبرئ صور من هجاء فئوي أو سياسي أريد لها أن تحمله في قراءات قسرية منحازة.

ولكن المدينة المرسومة بفجاجة وصلادة ليست منبوذة ومهجورة ؛فالنشيد يعدها بألا تتركها الجماعة، فكما جاء في خاتمة الجزء الأخير(الخروج) سيظلون بانتظار عودة البحر إليها وعودتها إليه، هذا البحر(يدب إلى الضفة الآن ويجر ماءه الكسيح فيبنى من جديد كالغابات والمدن بين أحواض السفن والمعامل) وتلك صورة الأمل التي لا ترها الأعين العابرة في نص صور والرهان الذي ينعقد عليه الجزء الأخير بالقول: لن تموتي، ستحلّقين، وهو موقف الشاعر الحداثي من المدينة حتى في أطوار الحداثة الأولى (بغداد كما تتراءى للسياب : مرفوضة ومشتهاة، ودمشق التي يرجو عفوها أدونيس بعد أن هجاها، وكتابة الماغوط عنها ، ومدينة أمل دنقل ونيلها).

الإيقاع والصوت : بحر يغيب ليحضر

نحس إذ نقرأ تذكرات عباس بيضون لنص(صور) وكأنه يراه اندفاعا فتيا لوعي فتي مزنَّر بالقناعات النظرية المستقرة حول الطبقات وعدالة الحياة، لكن ما يهمنا في قراءة استعادية كهذه كيفية التعبير عن ذلك الوعي، البحر حاضر بمفردات وتراكيب وصور تفلح في التأثير الجمالي على القارئ، وفي توصيل محور النص أو مركزه الذي تفككه القراءة إلى ما يشبه توسيع الجملة الشعرية النواة: البحر الذي يرتفع ليلامس البيوت لكنها ترفضه ويرضى أهلها بالزَّبَد؛ فيعود لمجراه بينما تنساه المدينة وتحوّله سواقيَ ومياها متجمدة، يأمل الشاعر أن يصالحها معه ثانية. لكن ما انداح من صور وانثال من تراكيب وتدافع شعوري تهيأ انه عنف لغوي، ما هو إلا مواءمة إيقاعية بين الموضوع والنص؛ فتتسارع الموجات اللفظية والتراكيب كما يتدافع موج البحر مقتربا من المدينة أو مبتعدا عنها، وبذا ينخلق إيقاع خاص يخدم النص من جهة موسيقاه البديلة للوزن، ومن جهة تصوير صراع البحر والمدينة حاضرا في حياتها وغائبا أو مغيبا عنها.

من النص: صوْر

ستقعين أيتها الأم المسنة

ولن تقوم مدينة بعد الآن

ستنزلين على أضلاعك كالمدخنة الهاوية

وترقدين على الشاطئ ورأسك في الرمال

ككلب البحر

.. كنت جزيرة وحصنا

وخانا للمسافرين

لا يتسع نهارك للبناء

ولا يكفي ليلك للأحلام

لذا كان بحارتك يسطون على السلالم

وجنودك يجفون في الأبراج

لك قلب سمكة

وروح طائر بحري

لذا تتركين موتاك على الصخور

وتسقطين من ضربة المجذاف

.. أنت صور التي سقطت من جيب التاريخ..

من يدفعك ثانية إلى البحر..

نحن الذين نتكلم من جثتك..

نرى الدماء تنزل من العصي

والسكاكين

وورق اللعب

لكن نبقى إلى أن يصل التيار

إلى أن يلامس قلبك

لا نفارقك كأمراء البحر

ولا طيور اليابسة

فنحن لسنا شيئا سوى قناطرك

وصخورك

وأسماكك

في الليالي تسرع القوارب والفصول

ولن تموتي

ستحلّقين أيتها الأم على جسورك

ستحلّقين

بينما تهبط جسورك إلى الأودية.

قاسم حداد في (قبر قاسم) : كمن يسمع شيئا ويرى سواه

الأعمال الكاملة للشاعر قاسم حداد (البحرين**1948**) مناسَبة لرؤية –ورصد– تطورالوعي بالكتابة الشعرية من خلال انتهاج الحداثة مبكرا بكدٍّ شخصي يؤشر إلى موقف المثقف العضوي –المتسلح برؤية متكاملة سياسيا وفكريا وثقافيا واجتماعيا– ورفضه لواقعه ومحيطه. وبذا كانت قصائد قاسم حداد منذ ديوانه الأول (البشارة**1970**) مواجهة مستمرة مع ثوابت لا يتصالح معها حتى في أكثر نقاط التقاء الذات بنفسها، وتوسيع مدى المواجهة لتخص المصير الإنساني وتأمل الموت كحقيقة أزلية.

تمرين أخير على الموت

سوف أبدأ الاحتكاك النصي بشعر قاسم حداد باقتباس ما كتبه نثرا أشبه بالشعر في التعريف بنفسه ضمن سيرته الذاتية في موقعه الشخصي:

(هذا شخص لا يهدأ في مكان ولا يستوعبه شكل الحياة، مثل مجنون أعمى يبحث في غرفة مظلمة عن شمس ليست موجودة. لا يطمئن إلى جهة ولا يستقر في إقليم وليس له ثقة في ما يكتب. يسمي ما ينجزه من كتابة: التمرين الأخير على موت في حياة لا تحتمل. فهو في كل يوم وأمام أية تجربة جديدة يبدو كأنه يكتب للمرة الأولى والأخيرة في آن واحد. جسد يرتعش مثل طفل مذعور مقبل على الوحش)

فيؤكد مفهومه للكتابة تمريناً أخيراً على الموت في حياة مرفوضة (لا تُحتمل) منطلقا بالاحتكام إلى وعيه من سبب نفسي (عدم الاحتمال) لا من فقدان العدل سببا مباشرا طالما كرره في أعماله الأولى، وحضر فيها الموت أيضا، ولكن كنبوءة تموزية تؤشر للقيامة من بعد (القيامة عنوان ديوان قاسم الخامس **1980**) وسنلاحظ أن للموت في شعر قاسم حداد وجوداً خاصاً ومكانة موضوعية تصل إلى درجة المهيمنة النصية التي تحرك وتشغّل تمددات النص وتوسعاته حتى خارج الذات، وفي صوت الجماعة الذي كان أول مراحل تجربته الشعرية حيث الذات متشكلة بضمير الأنا الجماعية التي تصادر صوته، وتكون بديلا عنه تحت لافتات التغيير والسير نحو الحلم. وهو ما تضمنته دواوين قاسم حداد المبكرة كالبشارة وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة الذي يعد مصادمة مباشرة مع الظرف السياسي القائم، وتحريضا على التغيير باستخدام رمز الرأس الذي يسافر عبر مدن كثيرة، تتنكر له وتنام عن هواجسه، وتخافه ميتا

مقطوعا كما خذلته حيا ثائرا، وبعبارة المفتتح (لو ترك القطا لنام) المنسوبة إلى صاحب الرأس تغدو مهمة الرمز تحريضية كما وصفنا؛ لتندرج ضمن استخدام آخرين من شعراء ومسرحيين لواقعة مقتل الحسين ومغزى ثورته، وهذا مثلا ما وجدناه في عمله السيري الغَيري (أخبار مجنون ليلى) فالشاعر موجود في قلب العمل ومفردات سيرة قيس الملتمة من شظايا أخباره وما نسب إليه، وما تفوهت -أو قامت به ليلى. ولكن عمله الشعري (قبر قاسم) بأجزائه الثلاثة أو الكتب كما يسميها (المكابدات -قبر قاسم- جنة الأخطاء) يمثل اقترابا أشد من تجربة الموت وتمثيلها شخصيا أي عبر تخيل ميتة خاصة يكابدها الشاعر بعد حياة لا تُحتمل، فيكون في فضاء خيال يعمل بطاقة مضاعفة لتصور لحظة الموت وما بعدها، فيذهب إلى أمكنة قادمة في رحلة الموت، ويخلط الأزمنة ليطل على جنات وأمكنة وأوقات وشخصيات ومواقف تؤطرها السيرة الشعرية التي صارت في هذا العمل ذاتية خالصة، تحيل تسمياتها ووصفها لاستذكار معراج المعري في رسالة الغفران وأجواء الجنة والنار والأعراف، وهنا سيلتقي قاسم حداد بجنّات متفاوتة إحداها للاخطاء،وأخرى للفوضى، وثالثة للكتب التي تستشرف لساكنيها (قرائها) ما سيرون في القيامة القادمة:

(كأننا في جنـة الكتب، نقرأ كلامها :

" في القيامة، عندما تجتازون الموت الأول، تفتح أمامكم أبواب الموت الثاني،

فكل من ارتكب خطيئة المكابرة في حضرة الحب، أو معصية الجسد في ليل الشهوة،

تجوز عليه شهادة الغائب، ويكون عليه أن ينال فهرس العذاب

كانت تقول،

ونحن نتوارى في أجساد مرتعشة، أرواحنا تكاد أن تذهب،

كمن يسمع شيئاً

ويرى سواه.)

حركات الوجود. .إيقاع النص

يمثل تقسيم العمل إلى ثلاثة كتب ترميزا وإعلاناً عما تضم الرحلة من مراحل ليست هذه المرة جنة وجحيما وأعرافاً، بل (مكابدات) ستؤدي (إلى القبر)؛ لتستقر في (جنة الأخطاء) التي تحمل تناقضها المقصود كونها مكانا بشريا صنعه الخيال معترفاً ببشرية الكائن ، وما تنطوي عليه حياته من سمات إنسانية أفصح عنها المقتبس السابق، كالخطيئة والمعصية والعذاب الذي سيعصف بالأجساد، فيما الأرواح تكاد أن تذهب مضطربة مرتبكة (كمن يسمع شيئا ويرى سواه) وهي كلها أجواء قيامة متصلة الحدوث من حياة مرفوضة تعني الموت وتمثيله في الكتاب الثاني قبرا أخذ العمل كله اسمه عنوانا له، وكأنه عنوان الرحلة ذاتها، وهي في تقسيمها الثلاثي تعني أيضاً حركات الحياة الثلاث: الميلاد والموت والقيامة، لذا جاء الإيقاع مناسباً للفكرة التي تتخفى وراء نصوص العمل، فالكتاب الأول مكابدات ومعاناة تمثل ما ينال الإنسان من ألم في حياة قصيرة كأسطر الكتاب التي هي كعمر الإنسان نفسه مرقمة من **1** إلى **160**وحيث بنية الاقتصاد والتركيز والجمل الشعرية القصيرة، فثمة نصوص من بيت واحد، بينما قلَّ عدد النصوص الطويلة أو ذات الامتداد المقطعي.

تتميز نصوص الكتاب الثاني بالطول، ونجد فيها عرضا لمواقف الموت وذكر القبر وصولا إلى جنة الأخطاء ذات الفضاء الخيالي القريب في بعض أجزائه من الفانتازيا، وفي الكتاب الثالث يتردد الحب بمفرداته وتداعياته في ثنايا الرحلة الخيالية المؤطرة بتوقعات وتهيؤات، تشرك القارئ وتستفز ذاكرته؛ ليستدعي نصوصا وطقوسا وتعازيم ومرائي تشكل كلها صورة موكب قادم، يصبح في بعض النصوص مثل (جمرة الفقدان) موكباً جماعياً بدليل نحوي هو ضمير الجماعة المتكلمة (نا) التي تسند إليها الأفعال كلها في النص، فتزيد رهبة الموت وسطوته حيث يفر طير الروح ميتا، حين تنهال جمرة بشرية خفية هي نار المعرفة التي حرص عليها الإنسان وعانى من أجلها، و(الجمرة) التي يبدأ بها النص تخبو في آخره، حيث لا نار ستمدحنا، كما يتخلى عنصر آخر من عناصر التكوين الأربعة هو الماء الذي لا يملك أن يرثينا في نهاية الرحلة / النص.ويلفت في خطاب الموت في شعر قاسم حداد رؤيته التي يتماهى فيها الشاعر مع النص،ويكون الموت مشتركا بينهما.

ونلاحظ من موجهات القراءة عنونة أكثر من قصيدة بالفقد والفقدان، وكأن الإنسان يضيع حياته بنفسه، حين يتشهى موته ويراه، كما قال الشاعر في نصه الهام عن سيرته الذاتية (إنني أكتب الشعر لأنني خائف وفي خطر دائم. الشعر فقط يحميني من العالم. أنت لا تعرف ذلك، لأنك لن تشعر بفقد شيء مفقود).

من النص : كاتدرائية (كولن)

جلستُ في أيقونةِ الكنيسة. أتضرَّعُ لزرقتها.القانية. يسيل من خشبها المشجوج بالنشيد. أيقونة تهيم في الجدران والنوافذ. زجاجٌ يجلوه شغفٌ يشهق في مهابط الناس. وأحلامه في شرفة الله تصقل أجنحة الملائكة ساعةَ الصلب. جلستُ أمسح أصابعها بالمناديل. وأغسل كعبها بالصهد المتفصّد في دمعٍ وفي دمٍ قدسيٍّ. في تجاعيد الرسغِ ويأس العينين. هدأتُ في ذبيحة النجاة. وكانت في الوقفة. نزلتُ وهي طالعة. ركعتُ وهي تكنسُ غيمة الله.

أردتُ أن أصغي وكدتُ.

أردتُ أن أبكي وكدتُ

أردتُ أن أموتَ فكدتُ

فإذا بأنامل الملاك تحتَ إبطي

أنْ انهضْ فنهضتُ

لم يكن في بهو الكنيسة أحدٌ

زرقةُ الأيقوناتِ معي

وهسيسُ الصلوات معي

وعسل الشمع معي

وكانَ الله معي.

سيف الرحبي: تحديقة ذئب في مدن الملح

في نصه (مدن الملح) ينسل سيف الرحبي من الرواية المعروفة لعبد الرحمن منيف بالعنوان نفسه، ليستحضر راويها، متخيلا عمله (ناحتاً للصحراء أحوالها المريرة التي / تبدأ من تحديقة ذئب) وهو قريب من عمل الشاعر بخصوص الصحراء التي يجمع ملامحها من وجودها مكانا وانعكاس الزمن فيها ووحشتها المستدعية وحوشا غير متعينة تهيمن عليها. وبذا تكتمل أبعاد صورة الصحراء كما تمثلها الشاعر، فهي مكان وزمان وكائنات تشكل مجتمعة تلك الصورة الرمزية للصحراء التي عنون بها عددا من كتاباته مثل(قوس قُزح الصحراء، تأملات في الجفاف واللاجدوى **2002**)، و(أرق الصحراء **2005**) وقبلهما (رجل من الربع الخالي) الذي لفت القراءات النقدية الباحثة في تمثيلات الشعراء لحواضنهم ومنطلقات تجاربهم ومؤثراتها، حيث أعطى الشاعر للصحراء موضعا محددا رغم أنه وسع مدلولها للخروج بها من ثباتها موضعاً، إلى الوجود الرمزي المناسب لمكانتها في المخيلة، وما ورثه الفرد عنها في ذاكرته ووعيه وما تتيحه للخيال من نشاط وتفاعل لتوليد الصور المناسبة لحمولتها الرمزية.

يلخص الشاعر في شهادة له مغزى الصحراء وتغير منظور الشاعر لها من الوجود الجغرافي إلى الوجود الرمزي، فيقول (الصحراء تشكل عاملا حاسما في تكويني الشخصي.. فالصحراء في مجالها الجغرافي المحدد عمانيا والذي يشكل منطقة ضخمة من الربع الخالي يجتذبني سرابها ولا نهائيتها كطيف شديد الحضور منذ طفولتي على حواف هذه المنطقة، ومع ذلك التقدم في التجربة والعمر صارت أكثر حضورا على المستوى الذهني والكتابي، وتحولت إلى ما يشبه المنطقة الرمزية التي تترامى بالخواء والعدم واللامعنى على صعيد الكائن والوجود البشري والكوني بصورة عامة.)

وفي ديوانه (رجل من الربع الخالي) تتخذ الصحراء هذا التكوين المتنافر بفعل عناصر الجمال والخطر التي نسبها إليها الشاعر، ويحمل سكانها أيضا التناقض فهم كما يقول (ذئاب الصحراء) فإزاء الشبح الذئبي وإمكان انقضاضه على الإنسان وخوفه من قدومه المؤجل واللامحدد يتحول هو نفسه ذئبا، ويحمل ذلك الوصف فخراً بطبيعة الحال كما حمل لفظ الرجل في العنوان، وفي قراءة لا شعورية،تتسقط ما يند عن الشاعر من تعبيرات لاكتشاف ما تغيبه اللغة أو الصور الشعرية، سنجد أن البور الموصوف لدى

الجغرافيين بالربع الخالي سينسب إليه الشعر رجلا يعلن أنه منه، يتتبع خطوات أهله ويستقرئ أحوالهم مسافرين بلا وجهة أو قرار، مبقيا وجودهم كالصحراء نفسها غامضا وبعيدا وشاسعاً، رغم أنه سيصغر ليغدو وجودا خاصا بالشاعر.

الوجود الرمزي للصحراء سيفترض له اكسسوارات وتاثيثا مناسبا، فالعتمة فيه تتسع لتصبح ليلا قديما. موغلا في القدم، فيتحد الدال ومدلوله: عتمة الليل والماضي المسفوح على رمال الصحراء، والمتموضع بكثافة على وجهها. ويمكن أن نتعرف على حقيقة الأمكنة هذه من عنوان القصيدة المعنونة (مطارح) التي ستكون نموذجا لمعاينة وجود الصحراء في شعرسيف الرحبي.

يهبنا المعجم دلالة لافتة للمطارح تنبثق من معنى المطرح وتتوسع لتستدعي الطرح والترك، ثم ينشأ البعد والسفر ايضا، فالمطرح في المعجم العربي مكان بعيد وثمة من (قذف به السفر إلى ذلك المطرح- هاجر فلم يجد سوى ذاك المطرح) وللطرح معنى قدري فمن (طرح به الدهر كل مطرح: بعُد به عن أهله وعشيرته).

وبذا يحيلنا العنوان إلى الهجرة والسفروالبعد، وهي لوازم لا تبتعد كثيرا عن دلالات الصحراء الرمزية ووجودها المتخيل في الذاكرة.. لاسيما أن الشاعر عاش فيها طفولته.

وإذا كانت البداية بالمكان فإن الاستهلال سيكون بالزمن: في الليل المتكرر مع أنه حاضر بكونه يقع فيه ما سيقع في القصيدة (غالبا) لكن غالبا هذه منزاحة عن (دائما) التي ربما لم يجد فيها الشاعر ما في (غالبا) من شاعرية واحتمالية، ما يجعلها تهدد عابري الصحراء في كنف الليل.

والليل كان عنوان إحدى قصائد الديوان المهداة إلى امرئ القيس للتذكير بليله الطويل وصوره المعبرة عن ثقله، فيراه ليلا غيرقابل للاندحار،ولا يمكن أن تقطعه بمنشار أو تعتقله في كأس، بل يؤاخي صورته القاسية بالصحراء نفسها فيصفه بأنه (ليل وعر).

يسلمنا الاستهلال إلى حضور الشاعر في النص أو الليل الذي يقتفي فيه (أثر البداة) متبادلا الوظيفة معهم لأنهم معروفون بقيافة الأثر، لكن عدوى القيافة تصله ؛ فيقتفي أثرهم ليكون راحلا وهميا ومسافرا خياليا يرى كلابهم النابحة ومواقدهم المريبة، معيدا صياغة فعل الاقتفاء الليلي لأنهم مرة أخرى بتقديم

وتأخير (في جوف هذا الليل / الموغل في القدم/ أقتفي أثرهم) معطيا للاقتفاء بعدا ماضويا يناسب الصحراء وليلها المتماهي معها فأصبح موغلا في القدم.

وفي مثل هذا الليل والسير في أثر البداة لن يتبين الشاعر الضوء إلا على أطراف أصابعه، مختزلا الرحلة في الليل والهجس بالمكان في ظلماته.

بداة راحلون في حشد هائل يصحبهم من الكائنات التي يسري إليها التعب والقدم (تجاعيد نسوره) ويخلق بحضور ثغاء الأغنام ثنائية ستضيف لوجود بداة الصحراء بعدا سحريا، فهم راحلون نحو القرى المتاخمة لخط الأفق بينما النسور كائنات الأعالي والأغنام كائنات الأرض تسير معهم.

القصيدة التي بدأت بالاحتمال (غالبا) صرحت بهدفها فاختتمت ب(دائماً).

وبسبب غيابهم في قرى الأفق المتاخمة للسماء، فإن أحداً لن يعرف طريق مطارحهم القادمة إلا ذئاب مثلهم منسوية هذه المرة إلى الصدفة، تماماً كوجودهم الماثل على الصحراء والمتحرك نحو الأفق.

يقدم واحد من زملاء سيف الرحبي هو الشاعر عباس بيضون وصفا مقربا لعمل سيف في قصائد مرحلة الربع الخالي، ومراجعة وجود الصحراء في الذاكرة، فيقول إن بنية تلك القصائد (في الغالب شذرات قصيرة ومقاطع خاطفة. إنها لحظات ولقطات وتعليقات وتدقيقات أحيانا، أي إنها مقاطع قوامها اللحظة واللقطة). وهذا تشخيص فني لأسلوب الشاعر في تجسيد رؤيته الصحراوية، فهو يكتب القصيدة القصيرة المنقسمة إلى مقاطع غير مستقلة بالأرقام أو بعناوين جانبية ، معتمدة المونتاج القائم على لقطات من مشهد واسع يتفنن في رصف مفرداته، ويتسم ذلك البناء بالقصر لأن الرحبي لا يتخذ القصيدة الطويلة شكلا لعالم يريد أن يقتنص ملامحه ويضعها أمام القارئ دون تداعيات، فلا يلجأ إلى التطويل رغم عنايته بالتفاصيل، لكنه يدعها تتشكل عبر تجاور الجزئيات وتقابل صورها، وتكملة بعضها لبعض حتى بعلاقة الضدية أحيانا.. كما رأينا في ارتفاع الأفق وانخفاض القرى المحاذية له، ووجود الأغنام والنسور في الحشد، وتيه الجبال مقابل الهاويات السحيقة بلا قرار.

لقد وجد سيف الرحبي في هذه الشذرات والمقاطع ما يسمح بتشكيل حر ومكثف ومجسم للصورة أو الحالة المراد تمثيلها شعريا، وقد كان في إيقاع قصيدة النثر وميزتها السردية والبصرية ما يشجع على استلال

اليومي والعابر وكذلك الدفين في ثنايا العياني والمبصَر؛ ليخلق هذا العالم القائم على تخوم الخيال، فبرزت الصحراء في توتر فضائها منعكسة على لغة القصيدة المختزلة والمكثفة بجمل شعرية قصيرة، ولكن المتمثلة لجوانب موضوعها والمحيطة بتفاصيله، مشيرة وملمحة دون ترهل أوإطناب.

من النص

مطارح

في الليل... في الليل غالباً

أقتفي أثر البُداة

بكلابهم النابحة على الحافة

ومواقدهم المرشوشة بالريبة.

في جوف هذا الليل الموغل

في القدم

أقتفي أثرهم

لا أتبين الضوء إلا على رؤوس أصابعي

هناك في الجروف البعيدة.

محدقاً في الحشد الهائج

بثغاء أغنامه وتجاعيد نسوره

راحلين نحو القرى المتاخمة لخط الأفق

ساحبين وراءهم تيه الجبال

وهاوياتٍ لا قعر لها.

راحلين دائماً...

وحدها ذئاب الصُّدْفة تعرف

مطارحهم في المرة القادمة.

طالب عبدالعزيز: الأب- غياب لا ينقصه الحضور

يرثي الشعراء سواهم. ويتفننون في نسبة المزايا والأوصاف إليهم كي يشركونا في الألم والأسف لفقدهم. لكن الأب يحتل في المراثي مكانة خاصة. الحزن عليه يرتبط بالوفاء له والانتماء الذي يهتز بواقعة الموت. تظل منه في البيت الروائح والذكريات، وفي المخيلة صورته التي يحف بها التكوين والنشأة والحياة بتفاصيلها، يغدو رمزا لا تنطمس صورته ولا تبتعدحتى لحظة مراجعتها في الكبر والهرم.

يختار الشاعر طالب عبد العزيز لمرثية أبيه عنوانا مباشرا مكثفا،يكتفي باسمه فحسب: عبدالعزيز، فكأنه يراجع صورته إنساناً لا أباً، ويحذف بسبب ذلك حضورذاته -ذات الشاعر- كابن ؛ لينصرف لتقديم الأب فقيداً تستحق سيرته أن تُستعاد لمناسبة غيابه.هذا التبسط والقرب من الأب شخصا تحيل إلى اهتمام الشاعر بإنسان ريفه الذي ينتمي إليه،ويمده بخصوصيته عبر استرجاع تاريخه،وحين نعاين المفتتح نتعرف على موقع الشاعر في سرد ما اختار من وقائع، فهو خارج المحتوى السردي،مكتفٍ بالمخاطبة وإسناد الفعل إلى الأب.

العبيد والفلاحون، القارب والحقل، المكان -أبو الخصيب، هي الشفرات الأولى التي نتسلمها لنحدد السياق الذي وضع فيه الشاعر أباه وراح يخاطبه. وهي مفردات سياقية لا تخرج عن مألوف طالب وقاموسه النخلي، لذا سيكون حتى مديح الأب وذِكر سجاياه مقترنا بالنخل: كثير الفسيل أنت. ويقترح عليه ألّا يأخذ من الماء إلا ما يأخذه فسيل نخلة صغير، مادام شط العرب -وقد اتخذ هيئة إنسان- يمسّي الميت ويغمره بالماء. وهنا استرجاع لطقس عربي قديم يرد في المراثي،وهو الدعاء بالسقيا لقبر الميت، معادلةً للجدب الذي لقيه في حياته، والجفاف الذي يسم مناخ الجزيرة التي نشأ فيها الشعر العربي.

يدخل المرثي في لعبة الإيهام والإمكان الخيالي التي يتخذها طالب عبدالعزيز لتعيين الأمكنة أو رسم الشخصيات لتأخذ بعدا روحيا، فنجد الأب فقيرا ثريا، ميتا لكنه مدعو للعودة إلى البيت حيث تنتظره سعفات خضر على الباب، عرشه على اليابسة هو كوخه المجدول من جريد النخل، وحضوره الخرافي

سيقترن بحضور الأطياف والأرواح، يذرع الحياة بعيدا عن الموت، وكصوفي دائم الحضور وشاسع، تقتسمه الفيافي، وتتوزعه الدهور.

لقد وجد طالب عبدالعزيز في واقعة غياب الأب مناشبةً لتطوير فكرة العود الأبدي؛ لتغدو حضورا أقل فضائية، فيقترح عودة الأب إلى بيته وحقله وذريته، كائناته التي امتلكها خرافية أيضا تقع في دائرة الإيهام، كصورة الماء الذي يمتلكه في كرخ البصرة:فحدوده تنزاح عن الخريطة والتجسم الأرضي، فيكون واقعا في مكان أوله الفجر- زمنا- وآخره بين قدميه- مكانا-.

ولا تكون واقعة الموت نهائية مادام للغائب قدرة الحضور،لذا تقترن بالبهجة فالمرثي تتراخى عنه المنيّة، وكأنها أمسكت به فتخلص منها عائدا للحياة، ولكن مثل كائن نوراني تحف به الطبيعة التي تحددت بالنخل وتنويعات لوازمه: عرشه كوخ من الجريد، ولحزنه حديقة، له سعف وصفصاف،ولصمته شجرة، ولبهجته أفق من العشب، أما سنوات عمره فهي متسعة لحضوره لا يحددها الرحيل الجسدي؛ فتتشبه ممثلة بنخلة لا تنتهي ذؤاباتها في السماء.

في الختام يتسلم المرثي دعاء: أن يكون وقته-زمنه القادم في رحلته- آساً، وأن يكون محيّاه مطرا يسقي ذلك الزمن الموهوب عطاء لأب ما كانت أحلامه يسيرة أو متيسرة، تورق ولكن في صخر صلد، وكهولته دأب على تقليمها مثل كَرْم مورق، ويبدو أن الشاعر أحب الصورة التي مثل بها لمهمة تقليم شجر الكهولة ، تشذيباً لزوائدها واستمرارا في الحياة برغمها، فهي ترد بنصّها في قصيدة أخرى له هي (سجيّة) (أقلّم كرْم الكهولة)، كما يعيد ترتيب صورة بائع الشباك ،الشخص المنتظر موته والذي صادفناه في (سوق عثمان) ليقرنه بالأب في قصيدة (عبدالعزيز) (ألبستَ نفسك ثوب الرحيل)، فهل كان الشخصان واحدا يخرجان من مخيلة الشاعر أو يلتقط صورتهما ليقرنها في كائن واحد متكرر؟

تجتمع في القصيدة أدوات كثيرة اهتم بها الشاعر مبكرا، ومنها إكساء قصيدة النثر بسرد متوازن لا يحجب الشعر فيها، فاختار الشخصية باسمها، ووضع لها أبعادا نفسية وجسدية وتاريخية واجتماعية، فعرفنا عمله ومرتبته الطبقية وسجاياه، ودلنا على مكانه ومحيطه، وأزمنة حياته وماضيه، كما اختار أن يكون ساردا خارجيا يكتفي بالمخاطبة لإنجاز أفعال السرد، وقدّم مثالا لتصاعد الشعور من التقرير

بذكر واقع الشخصية تصاعدا إلى روحانيتها وشمولية حضورها وامتدادها بعد الغياب. وهو شبيه بما فعله في مرثية سابقة لأخ فقده في الحرب، فاستدار لرثائه بدءا من سياق موته: الحرب.فعنون المرثية (حرب أخي) وكانت له فيها معالجات قريبة من مرثية الأب هذه،لكنها تقترب من رثاء جلجامش لأنكيدو في الملحمة الخالدة، وفي كسرات معينة تؤطر الرثاء وتندب شابا أكلت الحرب عمره وأحلامه وظل الحقل والنخل والماء واشياء الحياة والأسرة في انتظاره. ويقدم فيها انزياحات مشابهة تزاوج المكان بالزمن مثل (المسافة بين حياتك وموتك ستة أطفال).

استثمرالشاعر الإيهام لنسج تلك الصورة المتخيلة لاختراق الغائب حجُب الموت وعودته إلى بيته، وحقله ومائه، بانزياحات صنع منها تلك الصورة المتخيلة للمرثي قادما من وراء غيابه. وأسعفت اللغة المترواحة بين المفردات ذات البعد القاموسي وأخرى قريبة المعنى والدلالة؛ لتأكيد تلك الصورة البالغة التأثيرللمرثي، دون بكاء زاعق، أو مديح متكلف للميت، أو غنائيات مباشرة ومواجع مكررة.

النص: العبيد يصلحون قاربك

وفلاحون من (أبي الخصيب)

يحرثون لك الأفق

.. نهر ينزع من دجلة العوراء

يمسّيك كل ليلة

فلا تأخذْ من الماء

أكثر مما يأخذه فسيلٌ منسيّ

وحين يبعدك الفجر قليلا

اجعل البنفسج على يمينك

والرحبة (رحبة بني مازن)

تحت شِلوك الحي

وتعال:

هذه أفنية السرور

فضَّ غضارتَها الماء

وهذه المنيّة تراخت عنك

سبع سعفات خضر على الباب

يُومئن لك أن ادخل

لتطلع المشارق على سباخك وبحرك

كثيرُ الفسيل أنت

وها قد ملأتَ خاصرةَ الأرض ذكورا

ولكَ في كرخ البصرة ماء

أوّلهُ الفجر

وآخرهُ تحت قدميك

لكأنك تذرع الحياة

بعيدا عن الموت

تقترح آساً لحديقة حزنك

قلَّمت كرْم الكهولة

وألبستَ نفسك ثوب الرحيل

ومثل شطآن منخورة قصيّة

خلصتَ إلى الشجن

جلبابك القديم..

وسماءٌ تتقلب في زرقتها لياليك

كوخُك الجريد عرشُك على اليابسة

كلابك مذعورة

وأبناؤك نيام

..لكأنّ العمر نخلة لا تنتهي في السماء

ليكنْ وقتك آساً

ليكن محيّاكَ مطراً

- أبو الخصيب: قضاء جنوب البصرة حيث يقيم الشاعر، دجلة العوراء: من أسماء شط العرب، رحبة بني مازن : من أخماس البصرة القديمة.

عبدالودود سيف: زفاف الحجارة للبحر

لتجربة الشاعر عبد الودود سيف أبعاد ودلالات يحسن التوقف عندها قبل التماسّ أو الاحتكاك النقدي بنصوصه. فهو ذو أسلوب متوازن. لا ينحاز تماماً لمقترحات الحداثة،ولا يتمترس خاف دعاوى التقليد أو الأصالة التي قال عنها ذات لقاء صحفي (... ينمحي معنى التقليد بآعتباره مرادفاً للأصالة، ويصبح رديفاً للاستلاب. مع تعارضهما في الحالتين مع أي نزوع لتأكيد الخصوصية والإبداع.) فهو يضع بذكاء وحساسية كلاً من التقليد والأصالة المزعومتين مقابل الخصوصية والإبداع، ويختار الأخيرتين ليكونا أشبه بإعلان عن برنامجه الأسلوبي واستراتيجيته الشعرية.. هذا عمل تتجلى فيه المقدرة التخييلية لعبد الودود، وترويض اللغة لتغدو داخل النصوص الشعرية ذات حمولة رمزية ثقيلة، كما أن لعبدالودود جهده البارز في الكتابة الشعرية الطليعية، كونه من أبرز شعراء مرحلة التحديث الشعري في اليمن، ومن الموجة التالية للرواد التي يمثلها شعراء من جيل السبعينات وتحمل سمات التبلور والنضج بتأثير استقرار قصيدة النثر العربية وتبلورها، وتداولها على مستوى الكتابة والتلقي، فكانت قصائد النثر التي يكتبها عبد الودود سيف أكثر نضجاً واقتراباً من تقنيات قصيدة النثر العربية السائدة، وإظهاراً لمزاياها ومقوماتها الفنية التي تتجسد في نبذ الغنائية والمباشرة والنثرية، وتأخير الموضوع أو المضمون لصالح الشكل الجديد، رغم أن شعراء هذه الموجة جاؤوا إلى قصيدة النثر من تجارب وزنية جيدة، وراوحوا بين كتابة قصيدة الوزن وقصيدة النثر، بل جمعوا بينهما أحيانا.

عمل سيف المطول (أسماء للموج وألقاب للزبد) في ديوانه (زفاف الحجارة للبحر) المكتوب والمنشور في التسعينيات، يعكس قدرة فائقة ومتقدمة لاستثمار طاقة قصيدة النثر، والحرية المتاحة في فضائها، كما نعثر على احتدام لغوي وتصويري، يلزم القارئ الانتباه إلى أدق الألفاظ، فهنا (أسماء) للموج لأنه الأصل، و(ألقاب) للزبد لأنه سطح. . وعلى قارئ النص ان يكتشف أول مفاتيح تلقي النص وموجهات قراءته، وأعني بذلك الفرق بين الأسماء والألقاب. الأسماء تنتمي إلى الإنسان ذاته وتقترن بوجوده، فيما تتباعد الألقاب عنه لأنها مسبغة عليه من الخارج. لذا قام عبدالودود بفنية عالية وبما يُظهر قصد المؤلف بإسناد الأسماء للبحر، ورمى الألقاب للزبد الذي يطفو، ثم ينحسر وجوده وينسحب للفراغ. وهذه الثنائية في العنوان سوف تشقّه دلالياً أو ينشق بها إلى نصفين،وإلى اثنين يتكلمان في النص ويعيشان تفاصيله.بينهما نزاع أزلي مجسّد بحرارة في النص، تسري عدواها إلى القراءة، فكأن عبدالودود يرسم بحراً هادراً بصوت موجاته ودفق مياهه، بينما يطفو الزَّبد الذي تلفظه الأمواج وينطفئ متلاشياً.

أراد الشاعر لنصه أن يندرج في شعرية العنوان الموضوع للديوان، فجاء النص حاملاً ثنائية ضدية (الأسماء/ الألقاب و الموج/ الزبد)، وهي تماثل ثنائية (الحجارة/ البحر) في العتبة العنوانية (زفاف الحجارة للبحر) مهيئاً القارئ ليتسلم تلميحات وإشارات جسدية توحي بها مفردة (زفاف) رغم أن هذا الزفاف زائف وغير متكافئ ودليل خذلان ؛لأن الحجارة هي التي تُزفُّ للبحر، فهي فاعل دلالي في جملة شعرية أولى، لكن البحر فاعل دلالي في جملة شعرية مغيَّبة، تشي بها علاقة الغياب بالجملة الأولى، لذا حمل وصفاً وتعيّنات جسدية لا تكفي المرأة وحدها لتمثيلها. فهي بهذا التحديد اللفظي تكون باهتة الحضور في العمل، لكن (الأنثى) ستكون أشد أثراً أكثر حضوراً. وهنا أستخدم هذا الفرق لأوسع دلالة الأنثى؛ لتشمل المؤنث عامة ولتكون المدينة مثلاً. إنها إذ تأتي في مواضع محددة وتؤدي وظيفة دلالية تعمق صورةً أو معنى في برنامج القراءة أو حسابات تأويل النص واجتهادات قراءته. بل هي من مفردات الزبَد الذي ستعكسه القصائد،وهي تنتمي للحجارة في سجل ثنائيات القصيدة. هذا الزفاف يحدث بين نقيضين: حجارة مؤنثة، وبحر مذكر. صلادة الحجارة ودلالتها الجامدة تقابل البحر الذي يضج بالحياة وصراخ موجه وكائناته.

ثمة هياج لغوي عارم يوازي هيجانات العاطفة (أدخل بلسماً وأخرج طلسماً) (وأنا الذي آتسع فامتنع) (المدى تفاحة وأنا سكين) ولقد توسط الشاعر بضميره اللغوي وأناه، بينه وبين ذاته، بين أسمائه وألقابه، موجِه وزبَده، ليجد نفسه وسط دائرة تكبر إلى ما لا نهاية وراء الأفق، ومنها تكون البداية. في حين ختم الشاعر نصه المحتشد بتداعياته اللغوية والصورية، وبنائه المقطعي المتنامي، المازج بين السرد والوصف : والإسترجاع والحوار الداخلي، مما يؤهله ليغدو أحد النصوص المميزة في قصيدة النثر العربية. ودالاً نصيّاً على عدة تحولات في قصيدة عبد الودود وأهمها:

- الإفادة من السرد واستخدام ضمير السارد الأول، وتوجيه الخطاب نحو قارئ ضمني.
- استبدال الإيقاع الوزني الذي تخلقه التفعيلة بإيقاع قصيدة النثر.
- إطلاق المخيلة وتنضيد الصور من خلالها.

تبدأ القصيدة باندفاع وتدفق شديدين يمثله لسانياً استخدام الحال (متوَّجاً) بما فيه من قوة في الدلالة : متوَّجاً بصولجان الرغبة في استئناس جراد الوحش الضال بين أقدامي وخطاي. .

وفي البحث عن المؤثرات قد نجد تصادياً مع مطلع (هذا هو اسمي) لأدونيس ذات الأثر في جيل الستينات ومن تلاهم، حيث بدأت بالحال أيضاً:

ماحياً كل حكمة

هذه ناري

لم تبق -آيةٌ- دميَ الآية

هذا بدْئي

وثمة نزاع بين خطى الشاعر وما يتحدى رغبته في الوصول إلى هدفه، رامزاً إليه بجراد الوحش الضال في البيت الأول، مهيئاً القارئ لهذه المواجهة الملحمية التي ينكفئ الشاعر بسببها إلى ذاته:

(وأدعو إليَّ منقسماً إلى سطح وقاع. في سطحي ماء يدوي وسفائن تغني. وفي قاعي أوتار تهذي. ومآذن تصلي.)

تلاحق قراءتنا ثنائيات النص، هذه التي جعلته منقسماً منشقاً كما يقول الشاعر إلى سطح وقاع ليضيف تعزيزاً لمعراجه أو رحلته الشعرية الأسطورية. لنستدل بعامل التأويل على أن الشاعر يرفض سطحاً أو زبداً يراد له أن يحياه مستبدلاً إياه بماء يتكون منه ؛لأنه من عناصر التكوين الأولى. وتكون تلك شهادة على ولادة جديدة تحدث في القصيدة مادامت غير ممكنة في الحياة.

على مستوى السرد في القصيدة يتسلم الشاعر مهمة السارد الأول، فيأتي الخطاب بضمير المتكلم،ويصبح راوياً مسؤولاً عما يروي، وموجّهاً الخطاب إلى قارئ أو مجموعة متلقّين مفترَضين؛ لتكتمل الهيئة السردية المستعارة للتوظيف الدلالي في النص.

وفي التوظيف البلاغي سيجد القارئ تقابلات لافتة لها وقع أو رنين يخدمها المجاز، فتبدو شبيهة بحلم أو تهيؤات مما يراه المتصوفة. وذلك شجّع بعض القراءات ذات المقترب الصوفي لتُسقط التصوف على نصوصه التي أراها متأثرة بالأدبيات الصوفية دون التزام بقاموسها الشائع. كقوله:

أدخل بلسماً وأخرج طلسماً / انا الذي اتسع فامتنع / اتسعت الشبهة بين الغمامة والحمامة/ إما زبداً أقيم به سرجاً لموجة. وإما بحراً،أصطحبه على فمي كياقوتة.

وتقف القصيدة في كثير من مواضعها لتعمّق الوصف، وتتسع أفقياً ولاتنمو، تاركة القارئ يتمتع بلغة منوعة المصادر، ولها وقع شعري مؤثر، لكنها لا تتقدم في اتجاه هدفها، مكتفية بهذا الإنثيال الثر للمجاز والتدفق الإيقاعي الذي أفاد من الحرية التنضيدية في قصيدة الثر، فغدا البيت سطراً طويلاً شبيها بقصيدة مدورة، كما غاب الإيقاع الموسيقي المعتاد؛ ليستعيض الشاعر عنه بإيقاع الصورة والتكرار والخيال الذي يمزج الإيهام بالواقع ؛ليخلق هذه الصرخة التي يشق على القارئ الخروج من موجها وتجنب زبدها...

من النص:

أسماء للموج. . وألقاب للزبد

متوَّجاً بصولجان الرغبة في استئناس جراد الوحش الضال بين أقدامي وخطاي. .
أغادر آخر الخرائب المتربة في أسمائي، وأدخل من قبلة الغيم، مؤتلفاً مثل قوس السؤال.

وليكن! إنني متعب وأنا لا ريث ولا عجل أدخل لأخرج، وأؤجج أباطيلي لأخمد شهوتي : ثم أنتظر الذي يلتمع فيها، لحظة افتجاج ثقابها. . قبل أن أندمل، وأعود إلى أكفاني، مباركاً، في أجفان النعاس.

وليكن : إنني كامل، وقابل للطلق أو الانكسار. لي أحلام بعدد ما صُفَّ في مركبي من ألواح. كل لوح فضاء للوحة وكل لوحة مبراة لغصن. . أو حجر.

وأنا أعمى. أَستدل عليَّ من لهبي : وأصعد جامحاً في مرايا الدخان. وأنا مرمر ورخام.

أدخل بلسماً وأخرج طلسماً، وأمشي بينهما كأسنان المشط أغنية تهذي بين الصدى والصوت.

تبحث عن سماء ثامنة تنقض في زرقتها اسمها الذي يجملها أو يكملها أو يحملها ذنوب مملكة طروادة.

اسم لكل عاصمة. ودعاء لكل ناسك. متشعب مثل أفنان السعف. ومتطاول كعنان السنديان.

وأنا الذي آتسع فامتنع أن يُقبض بعصاة الفهم. قابل للتأويل. وقابل للانفضاض أو الصدارة. لا فرق، كأنني عصا أدفق في نبع وأفتق من حجر. من يسر معي امتلكني. وإلا امتلكته، وإلا زرعنا بيننا غصن آس، يظللنا بالتوبة معاً، ويسدل علينا أحجار المراثي. فنرجع إلينا، كأننا ولدنا، ثم نمضي كل إلى حيث ينتهي بعد الفطام.

أيها المنصت إليَّ كأنني أبكي، هذا رغو، فأتسع إلى نهاية صفحته الملساء. لا تقل هذا غيم. قبل أن أجلوه بخاتمي إليك، وأسطع من أليافه البيضاء، ممهداً كأنني صرح من نرجس، ولا تقل : هذا رذاذ. فينفرط عقد رمانتنا، قبل أن نسقف عرش فصوصها، فننتهي حيث نبتدئ: في فلك خطوتنا الأولى : بين قوسي الرذاذ والغيم، فتدخل بي طلسماً وأخرج منك طلسماً.

أرتسم في قوس عقدي حجراً حجراً، حتى إذا رأيتني أثني بحبل العقد إلى ظلمة، فلا تظنن أنك ستهوي. أنت بين كفي وأناملي، تنثني فيها لتتقوس، وتتقوس لتستدير في برج المعراج. وإما درت فيه دورتك الأولى، فقد اجتزت معي قبة الصراط، وبدأت تصعد فيها ثملاً إلى أول عرش القلب.. حتى يكون وجهك مرآة، وبذرك نبتا، وأنت تستطيل فيهما مدلجاً في الساق. فخذ بيدك إلى بساطي: فصاً فصاً، وغصناً غصناً، وأما استوت قبضة الرمان على يديك، فسرّحْ عشبك يرعى في أيائلي وخيلي.. إلى ما تشاء.

عبده وازن : المخطوفون – ليسوا أحياء لكنهم لم يموتوا

يكتب الشاعر عبده وازن (قصائد حرب) بعد أن انتهى كل شيء. وعاد الجميع: الجرحى بجراحهم، والأسرى بحريتهم، والموتى بقبورهم. الوحيدون الذين لم يعودوا هم المخطوفون.

تلك هي الخلاصة التي تشتغل عليها قصائد حرب عبده وازن. تنزاح عن هوس النصر، و تتجنب ندب الهزيمة؛ لتبحث في مصائر معلقة لبشر لن يعودوا إلى حياتهم، ولن يراهم ذووهم، رغم أن الحرب توقفت، ولملم الجميع شظاياها وبقاياها.

من هنا تبدو خصوصية ما يكتبه الشاعر عن حرب طحنت بلده سنوات وكبدته خسارات لن يعوضها صلح أو تصالح. يحفر الشاعر عميقا في طبقات الحرب، ويذهب إلى أكثر مفرداتها دراماتيكة، ويعاين الهوامش على متنها السميك القاسٍي مستفيدا من السرد الذي ينتهجه في قصائده النثرية، وكذلك في نثره. في ما كتب مثل (حديقة الحواس) و(قلب مفتوح) لكنه في قصائد الحرب هذه يتخذ من السرد استعانة لا مركزا ؛ لذا نجد الصور والمجازات واللغة اللابثة عند المحتمل والمتوقع، تقطع انسيابية السرد وتتابع أحداثه وأفعاله؛ لتعيد الإحساس بالقصيدة كبنية لغوية وصورية شعرية في المقام الأول. تقدم مشاهد كالخيال يتاخم الواقع ويغاير صورته.

ولما كان عبده وازن يبحث عن الضحايا لا عن المتحاربين العائدين بذاكراتهم: فإنه يأخذنا إلى حرب مختلفة عبر الصور، والربط الذكي بينها لتوليد سرد شعري بالغ الدلالة.في أحد نصوص قصائد حرب يتحدث عن موتى يموتون مرتين. لقد لاحقت القذائف نعوشهم وهم محمولون على أكتاف مشيعيهم الذين فروا وتركوهم يموتون ثانية:

(كانوا يرفعون التوابيت على الأكف ويسيرون بهدوء في جنازة لم يُدع إليها أحد، عيونهم تحدق في السماء.. في أعماقها تبرق نار الخوف. عندما سقطت القذائف تفرّقوا.. المشيعون تواروا خلف الأشجار ولم يبق سوى التوابيت المخلعة وبقايا أناس قتلوا مرتين.) ويمكن لمثل هذه اللقطات، سواء حصلت أم تخيل الشاعر إمكان حدوثها، أن تنقل مقدار تأثر الشار بفكرة الحرب ومدى تعويله على توصيل فداحتها لمتلقيه باختيار مشهد الموت مرتين لضحايا فرّ مشيعوهم وتركوهم في عراء مواجهة الموت ثانية.

في نص من قصائد حرب بعنوان (المخطوفون) يضمها ديوان عبده وزن (حياة معطلة) يرصد الشاعر بألم وحساسية ما يعنيه غياب هؤلاء المغيبين أحياء في الحرب، وانعكاس حدث اختطافهم على من تربطهم بهم علاقة، ولأنهم ظلوا مغيبين حتى بعد توقف الحرب وانتهاء مسلسل أحداثها ؛ فإن من ظل مخطوفا في الحقيقة هم أصدقاؤهم وأهلهم ومن تهمّه حياتهم.

ولدقة ما تنقله القصيدة من هاجس إنساني تساءلتُ في قراءة سابقة عن حقيقة كون الشاعر قد عاش التجربة بتغييب أحد من تربطه بهم علاقة مباشرة، خاصة أن هاجس الغياب الدائم واحتمال الوجود يتكرر لدى الشاعر في نصوص أخرى، كحديثه عن أصدقاء يغيبون لكنهم حاضرون متوقعون فهم يهيمون أطسيافا في دائرة الإمكان والعودة بعد غياب.

بالنسبة إلى المخطوفين لم يعد من شيء يربطهم بالحياة التي كانوا عليها منذ لحظة اختفائهم، وذاكرة أهلهم وأصدقائهم هي الوحيدة التي تظل أسيرة الحدس بوجودهم أو عدمه، حياتهم أو موتهم، عذابهم وما لاقوه على أيدي خاطفيهم لاسيما حين يكون الخطف عشوائيا وضحاياه مفقودين بالصدفة.

يهيم المخطوفون في القصيدة مثل ملائكة نورانيين لا تراهم الأعين، ليسوا أحياء بالمعنى الوظيفي للحياة، لكنهم يتحركون مثل الأحياء. يعيشون حالة انتظار عدمية كما هي حال سكنة الأعراف في القيامة التي صورتها أدبيات القصص العلوية وخيالاتها (كرسالة الغفران والكوميديا الإلهية): ليس لهم سوى أن ينتظروا.. مصيرهم معلق بلحظة لا يدرون متى يحين زمنها، فينعكس ثقلها على المكان ويتلون بقلقها وإرجائها، ويأخذ مغزاه من الجهل بحقيقتها.

المخطوفون في نص عبده وازن مفردة بنائية وموضوعية ما كان لها أن تظهر فاعلة وحيوية في نصوص الحروب القديمة التي لم تعرف الخطف مظهراً للقتل والبشاعة التي تنطوي عليها.

هي من مستجدات الاقتتال الذي يعود فيه قابيل ليمارس شهوة الموت بأسماء جديدة وكيفيات مبتكرة. تبتسم الحرب وتربت على كتفيه شكرا وعرفانا لأنه ابتكر وسيلة جديدة لمزيد من الضحايا. فاتتهم القنابل والرصاصات ووفرت حياتهم ليتسلى بها الخاطفون ويمارسون ساديتهم. الحرب مفتوحة الكتاب ووجود المخطوفين على لائحة الانتظار: بين احتمال موتهم وأمل عودتهم المؤجلة، بين يأس أهلهم ونفاد ذخيرة

أملهم، وبصيص نور يضيء بالتعلة والصبر بعض العتمة التي يفرضها غيابهم. لقد عادوا بسبب عبثية تغييبهم أشباحا وصورا، وبالأسود والأبيض أو بألوان باهتة. في الحقيقة نحن الذين نراهم هكذا لأنهم لن يعودوا كما كانوا، رغم أن القصيدة تقول إنهم لم يتغيروا لحظة ووجوههم لم تتغضن ومازالت أعينهم تبرق بفرح، لكن ذلك كله ليس كافيا ليجعلنا نراهم داخلين فجأة كما غابوا بلا مقدمات.

النص يعاملهم كحاضرين غائبين دائمي الاحتمال وممكنين؛ لذا تسهم اللغة في تقديم ذلك الإيهام واللا يقين، فلا تقدم تعيينا لمكانهم أو حياتهم (في جهة من الليل/ لا أحد يقول إنهم ماتوا) وهكذا يظلون في فضاء دائم الحركة بين غيابهم وعودتهم وحاجة الحرب إليهم كي لا تدخل مثلهم في كتاب النسيان شيئا فشيئا.

خاتمة شخصية: ولدي الغائب عدي! أيكون عليَّ كما تفعل أمهات مخطوفي قصيدة عبده وازن: أن أضيء شمعة بأصابع يابسة كل مساء.. محترقا مع دموعها وما يسيل من جسدها في الفراغ المظلم.. منتظرا نبأ ما عنك في الخريف الثالث عشر لغيابك؟

النص: المخطوفون

ليسوا أحياء

لكنهم لم يموتوا

إنهم يحيون

في جهة من الليل

في عيون أمهاتهم

اللواتي يحدّقن في السماء

كل ليلة.

إنهم الخط الأخير

للحرب التي عبرت

بقتلاها

وأسمالها

بالصرخات التي ما برحت ترتفع.

كان عليهم ألا يعودوا

لئلا تدخل الحرب كتاب الذاكرة

لئلا يلتئم الجرح السري للأرض.

إنهم

الأخيرون الذين لم يعودوا

يتركون زهرة غيابهم

على حافة النافذة

لا أحد يقول إنهم ماتوا

في الحفر

أو وراء القضبان

في الغرف العفنة

أمهاتهم

يُضئن شمعة كل مساء

بأصابعهن اليابسة

مثلما فعلت

أمّ البحّار

في قصيدة كفافيس.

إنهم المخطوفون

هكذا يسمّونهم

صورهم تدل عليهم

هم الذين لا يزالون

مثلما غابوا

بالأسود والأبيض

بالألوان الباهتة

لم يكبروا لحظة

وجوههم لم تتغضّن

وعيونهم تبرق بفرح!

إنهم المخطوفون

الذين قد يعودون

ولو متأخرين

في نوم أهلهم

بأحذية مهترئة

وندوب لم تمّحِ

بألم يشق ظهورهم!

ليسوا أحياء

لكنهم لم يموتوا

الحرب غالباً ما تحتاج إليهم

لتظل بلا نهاية

لتظل ستارتها

مثقوبة برصاص القدر

عبدالكريم الرازحي: مُساخرة شعرية مع مواقف النفّري

كلما ضاق الوطن اتسع الحبس!

تمثل قصائد عبد الكريم الرازحي (تعز **1952**) حلقة في سلسلة الشعر الساخر الحديث المتصل بثيمات جرى تأشيرها من قبل، منها التمرد والافتراق عن الجماعة ونقد السلطة والمؤسسات، بمزيج من الصور المؤثرة والدالة ذات المنحى التهكمي العميق الذي يصح وصفه بأنه سخرية سوداء. ويعرف ذلك عن نثر الرازحي أيضا في أعمال شائعة وشعبية له مثل (قبيلي يبحث عن حزب) وفي قصائد لها في الذاكرة ذلك الموقع المميز بما تلامس من موضوعات بأسلوب تهكمي.

في مديح الظلام

بينما تغرق صنعاء –حيث يقيم الشاعر– في ظلام متواصل بسبب انقطاع الكهرباء عنها ساعات طويلة، يلتقط الرازحي هذه الواقعة اليومية؛ ليشير من خلالها لمعاناة إنسانية مكتوب على الفرد في عالمنا أن يتعايش معها.

وبدل ان يكتب شأن السياسيين والصحافيين عن الظاهرة الظلامية هذه، كتب نصا أسماه (في مدح الظلام وذم الكهرباء) تعطي مقاطعه الخمسة والثلاثون القصيرة أو جمله الشعرية إحساسا بأنه يختار الظلام ليرافق الإنسان، وعلى الإنسان أن يرى فيه حياته ومراياه وعشقه ومعرفته متهكما وساخرا،يذكرنا بنصوص عالجناها هنا للماغوط في مفارقاته الطبقية يملكون المشانق ونملك الأعناق، والرصافي في الحرية: يا قوم لا تتكلموا، والجواهري في تنويمةالجياع: نامي جياع الشعب نامي، فيقدم ما يشبه الحِكم عن فضيلة الظلام الممتدَح ظاهريا فيقول عنه :

(في البدء كان الظلام / وكان الإنسان فراشة مضيئة/ وبعد اختراع الكهرباء/ أصبح الإنسان حشرة عمياء.)

فكأنه سارد مفارق لمرويه، لكنه يحافظ على سياق السخرية بالتزهيد بالنور والرضا بالظلام الذي يهيمن؛ فلا يملك الفرد له ردا.

في الظلام وعبر جمل شعرية قصيرة يجد الرازحي ما يسلي الناس عن النور الذي تمنحه الكهرباء، وهي في واقعها تعلات صاغها بذكاء في بنيتين: ظاهرية أو سطحية تنقل قناعة مموهة بأن للظلام فضائل،على الناس الرضا بها والاستمتاع بما تمنحه من أجواء للتفكير والتأمل، فيما تكون البنية العميقة والمسكوت عنه غير المذكور بلفظه هو المقصود الدلالي الحاصل أو النهائي للقصيدة، ولا يخفى أنه التنبيه على الحرمان والعناء اللذين يسببهما العيش في الظلام ساعات طويلة. ولإنجاز ذلك يتوسل الشاعر بقراءاته من الحِكم القديمة في الدعوة للتأمل والتفكير في الظلمة، وينحو صوب الأدبيات الصوفية ممازحا ليجد أن (الضوء حجاب) بينما الظلام مرآة نرى فيها نفوسنا، كما استعار من الكتب المقدسة قولها: في البدء ؛ لينزاح عنه ويكمل بقوله : كان الظلام، ويتضح أن اية قراءة غير سياقية –لا تضع النص في سياق الأزمة اليومية، والتعبير عنها بالمساخرة الشعرية– لن تستدل على مرمى النص، ولا تتعرف على شعريته، فيرى قارئ محدود الثقافة أن النص تمجيد للظلام وهجاء للضوء، وهو ما لايراد دلاليا اسوة بتلك النصوص التي قاربت موضوعها انتقاديا، فتحدثت عما يفكر به الضد، كالقول بأن الفوز للنائمين –في قصيدة الرصافي ياقوم لا تتكلموا/ إن الكلام محرمُ/ ناموا ولا تستيقظوا/ ما فاز إلا النوّمُ. وكمساخرات الماغوط في قصائده عن بردى وسلمية وباب توما.

مزايا أسلوبية

يمكن للقراءة النقدية ان تؤشر ملاحظتين في أسلوب الرازحي تحف بسياق قصائده المعروفة بجرأة تناولها للموضوعات، وانغماسها في اليومي والمعيش ما يقربها –وهذه هي الملاحظة الثانية من الشعبوية بالمعنى الفكري والتعبير الفني– فهو يختار مسميات دارجة، ويقارب موضوعات ساخنة وحياتيةفتجتذب قراءه إلى واقعيتها الواضحة، وحفاظها على خصوصيتها في المعالجة، سواء جاءت وزنية ومقفاة أحيانا، او بطريقة قصيدة النثر، كما في مدح الكهرباء وفي نصوصه القصيرة الأخرى التي منها قصيدته (مواقف الرازحي)، التي اخترناها هنا لما اشتملت عليه من تهكم مزدوج: من العسف والقمع وازدراء الحريات، وكذلك من الخطاب الصوفي لا بعناصره ومراميه بل لما ابتذله الشعراء والكتاب في مباراته والاستعارة منه، وأذكر أن للرازحي تصريحا بمثل ذلك النفور من تقليد المرجع الصوفي لا سيما مواقف محمد بن

عبدالجبار النفري ومخاطباته التي افتتح أدونيس التناص معها، وعرّف بها؛ فاقتبس مقولته (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) في مطلع ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) **1965**، فشاعت لسببين رئيسين في ظني هما: ورودها في سياق البحث عن مراجع مغايرة للقصيدة الحديثة، ومنها ما ضمته كتب المتصوفة واشعارهم واخبارهم من تجاوز، ولسمة التمرد والرفض والإشراقية التي تميزت بها الأدبيات الصوفية، وهكذا صارت للشعراء المعاصرين –والحداثيين منهم خاصة– مواقفهم ومخاطباتهم واستعاراتهم من الشذرات المشعة بالإشراقات الروحية في كتابات المتصوفة، وتوهج الصور والتراكيب اللغوية فيها. .حتى صارت تقليدا فجاً مكررا ومفرغا من الدلالة؛ لانه اتباع واحتذاء غير نابع من حاجة روحية أو احتراقات ومكابدات جوانية ،تقرّب اصحابها من الخطاب الصوفي الذي تعرض للاستهلاك مرتين: من الشعراء التقليديين فترة الإحياء والنهضة بالاقتصار على الغزل والفناء في المحبوب، ومن شعراء الحداثة على اختلاف مراحلها؛ لأنهم رحّلوا مصطلحات الصوفية ومفاهيمها، ولافتاتهم العامة التي جرى انتزاعها من سياقها؛ لتغدو ثورية ووجودية بحسب إيديولوجية مستخدمها. وصارت معاناة اعلامها من الثوار والشعراء ومصائرهم مادة للقصائد والاعمال الأدبية و المسرحيات..

مواقف الرازحي: من التوقيف إلى الزنزانة!

يضع الرازحي لقبه في عنوان القصيدة مكايدة ومناكفة للمرجع، فإذا كانت للنفري مواقفه، فالرازحي له هذه المواقف.لكن مواقف الشاعر المعاصر لا تنفك عن اللحظة القدرية التي صادف أن يعيشها، فهي تتحدث مكانيا عن (مواقف) بالمعنى المتداول عصريا حيث جرى تعديل دلالي على الكلمة لتشير إلى الأمكنة التي يوقف فيها الناس وتُحجر حريتهم. وهذا ما سترينا إياه المواقف الثمانية القصيرة التي تتالف منها القصيدة، والتي جعل لكل منها عنوانا أو موقفا، ستؤلف عند ترتيبها تدرجا متصلاً من البداية حتى النهاية لسيرورة اعتقال او تعسف يمر به المتحدث في النص، وسنفترض ذلك مستدلين بأدلة لسانية في القصيدة التي تبدأ بموقف التوقيف في قسم الشرطة، ثم التحقيق، فالتعذيب،ثم التحرير والحرية كمطلبين للمعتقل يجري التهكم منهما، وصولا إلى القلعة –اسم السجن الذي يذكر الشاعر في ملاحظة ختامية أنه دخله مرتين: الاولى لمشاركته في مظاهرة والثانية لأنه رفض المشاركة في مظاهرة!– و يأتي

موقف الحبس لتنتهي المواقف بموقف الزنزانة التي تتسع لجسده بعد أن ضاق به الوطن! و لكن المتحدث يقول له إنه أصبح الآن حرا داخلها ؛لأن الحرية خارجها قيد!

ذلك التدرج المكاني من التوقيف حتى الزنزانة يسرد رحلة المعذب في ايدي سجانيه وجلاديه، وبديلا عن المحاورة الإشراقية التي تشع من مواقف النفري وتفيض على الروح، يجد الشاعر من يقول له بعد ان يوقفه في تلك المحابس إنه سيصبح حرا ؛لأن الحرية خارج السجن وهمٌ.

قام الرازحي إذن بمكايدة مرجعه-مواقف النفري- وأقحمه في التوقيف الذي تعرض له، وعرض المقولات التعسفية التي يبرر بها الجلادون والسجانون حجب حرية ضحاياهم.فالشرطة في خدمتي :يقول له الصوت المتعالي الذي يرسل له تلك المقولات، والهراوة لغتي، ويحذره من الاقتراب من باب الحرية ؛فكل الابواب ستؤدي لا إلى روما بل إلى (سجن القلعة) ويقول له وهو داخله: كلما ضاق الوطن اتسع الحبس، مناورا وتفكها مع مقولة النفري: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، و في توسع الحبس ما يشبه التورية؛ فالمقصود أن المحابس هي التي تتسع بينما الوطن يضيق على الناس، ويمكن استدلال معنى آخر يقودنا إليه أسلوب الشرط الذي بنيت به العبارة، فكلما ضاق الوطن واشتد جحيمه اتسعت السجون؛ لتستوعب أهله المضطهدين. وفي الحبس يكون للشاعر(كامل الحرية في اختيار الزنزانة) فقد صار حرا داخل الموقف، حريته في اختيار الزنزانة التي تناسبه ليكون نزيلها، فالحرية -يقول له- قيد!

إيقاعية النص خدمت دلالته، فقد أفاد الشاعر من عبارة النفري الافتتاحية في مواقفه ليجعلها مفتاح مواقفه، وكررها بانتظام في كل موقف، وحافظ على التوازن الإيقاعي بجعل كل موقف من بيتين فقط : تبدأ ب(أوقفني في..وقال لي.) وتتكرر في الموقف التالي. أما الموقف الوحيد الذي زاد عن بيتين فهو الأخير بإضافة بيت واحد، يبلغ به الشاعر ذروة المفارقة التي تسم شعره بقوله بعد أن القاه في الزنزانة: أنت الآن حر!

من نص: مواقف الرازحي

1- موقف التوقيف

أوقفني في قسم الشرطة. وقال لي:

الشرطة في خدمتي

2- موقف التحقيق

أوقفني في غرفة التحقيق. وقال لي:

الهراوة لغتي

3- موقف التعذيب

أوقفني على حجر الكهرباء. وقال لي:

لماذا كل هذا الظلام في الشوارع؟

4-موقف التحرير

أوقفتي في (ساحة التحرير). وقال لي:

إياك والاقتراب من (باب الحرية)!

5-موقف الحرية

أوقفني في (باب الحرية). وقال لي:

كل الأبواب تؤدي إلى (سجن القلعة).

6-موقف القلعة

أوقفني في بوّابة القلعة. وقال لي:

كلما ضاق الوطن اتسع الحبس.

7- موقف الحبس

أوقفني في باب الحبس. وقال لي:

لك كامل الحرية في اختيار الزنزانة.

8- موقف الزنزانة

أوقفني في باب الزنزانة. وقال لي:

الحرية قيد وأنت الآن حر.

خزعل الماجدي: أحزان السنة العراقية

يرتبط اسم الشاعر خزعل الماجدي بالشعر السبعيني في ذروة بروز أصواته المثيرة للإهتمام والشغب أيضاً. شغب شعري أفلح في أن يجر النقد العراقي إلى ضوضائه وأحلامه وأوهامه (عن هذا الجيل وأصواته كتبت كتاباً مبكراً نشرته ببغداد -مواجهات الصوت القادم **1986**- وكانت دراساته منشورة في الصحافة قبل ذلك بسنوات). لكن كثيراً من المزاعم والإدعات سقطت أو تشذبت، وبقيت أصوات الشعراء ذوي المشروعات الجادة والمشتغلة على مدوّنة شعرية مختلفة، بدأ الماجدي نشر أشعاره في السبعينيات، لكنه جمع قصائد أول دواوينه ونشره عام **1980**. وكان عنوانه (يقظة دلمون) ويمثل بداية خطة شعرية سيواصلها الشاعر ويتمها،وتتلخص في الإهتمام بالاسطورة وأدبياتها المؤثرة كمادة شعرية تناسب الملفوظ الحداثي، وتشق طريقها من خلاله.. سيكتب الماجدي ديواناً لاحقاً (أناشيد إسرافيل**1984**) يكرس غيبيَّة تجربته واهتمامها بالمكون الميثولوجي والمنبع الأسطوري المتمثل لمقولاته. وصرح الماجدي بأنه يرى مهمة الشاعر شبيهة بمهمة الملاك إسرافيل في الأدبيات الدينية: يقوم بنفخ الصور يوم القيامة ليبعث الروح في الموتى. كذلك (فوظيفة الشاعر على الأرض هي بعث الروح في النفوس الميتةوجعلها نفوساً حية، فالشاعر هو إسرافيل الأرض) كما يقول الماجدي في إحدى إشارات الديوان.ليتماهى من بعد مع مثال إسرافيل فيكتب قصيدته (خزائيل) ويصل بعدها إلى الإنصراف التام للميثولوجيا الرافدينية وتفريعاتها الإثنية والدينية وتجلياتها في المدونات الدينية، وتظهر منعكسة في شعره اللاحق، حتى يخرج لمواجهتها باحثاً، ثم لينجز عدة كتب حولها، ويتخصص في تاريخ الأديان.

وبالعودة إلى رؤيته للمهمة الإحيائية للشاعر والوظيفة الأخلاقية للشعر سنجد الماجدي يكرس مفاهيم الحرية والحياة الحقة في شعره، منتهياً إلى تصوير العنف وبشاعة الإرهاب،بضربة قدر وواقعة شخصيةهي غياب ابنه مغدوراً بالخطف بيد الإرهاب الذي ضرب العراق بقوة عام **2006** وما تلاها. يتمثل خزعل الاب والشاعر هذه الواقعة المدمرة للروح والشعور ليكتب مجموعة قصائد بعوان (أحزان السنة العراقية)ويؤرخها ب(**17/ 7/ 2006** ليوثق الواقعة المفجعة. لكنه لا يجعل المناسبة للرثاء وشكوى الفقد، بل يستجلي جذورها ويستعين بمرجعين القديم -الميثولوجيا والأساطير؛ ليوظفها لتعميق

الإحساس بالفقد. (جنازة دِموزي) هو عنوان إحدى تلك القصائد التي تؤرخ لسنة الأحزان العراقية. الخنازير البرية قتلت دموزي –تموز في الاسطورة القديمة عن موت تموز ونزوله إلى العالم السفلي. يرتب الشاعرجنازة شعرية أسطورية لتموز وللمغدور العراقي في سنة الأحزان المشؤومة تلك، حيث برزت أنياب الخنازير الوحشية تقطع الطرق وتختار ضحاياها لتصادر حيواتهم وأحلامهم، وتفجع محبيهم. طرفا القصيدة إذاً يعيشان في زمنين: القديم الذي مات فيه تموز، والآن الذي يصادر حياة العراقيين بالعنف التكفيري الوحشي..بين هذين الزمنين وشخصيتيْ المغدورَيْن تتحرك القصيدة وتسير جنازة تموز. يحافظ الماجدي على تأثيث النص بمفردات من الأسطورة: التراتيل تنكسر وتابوت تموز يأتي من أور ليدفن.لكن الشاعر يسترجع العنف والإحتلال ايضاً، ويرى الجند ينتشرون كطيور طائشة في الظلمة –الليل، وفؤوس الإرهابيين القتلة تنحر الرقاب.

يختار الشاعر الغروبَ زمناً مفتاحياً للواقعة، وخلفيةً للنص، ليخلق الشجن المطلوب كموسيقى تصويرية لمشهد حزين: لاغروب يشبه ذاك الغروب، ومن ثم لاجنازة تشبه هذه.وبالنفي المتصدر للبيتين الأوليين كاستهلال وتثبيت زماني ومكاني،تأتي أبيات الفجيعة عبر فعلين: انكسرت وتحطمت مسندة للتراتيل المعبرة عن تلك الروح التي يبعثها الشاعر في الموتى، فيستردها منهم الموت بفظاعة وقسوة، ويسند التحطم للكمنجات تعبيراً رمزياً عن غياب الأغنيات لأن القتلة يكرهونها،بكونها معادلاً للفرح الذي لا يحبون.

القتلة حاضرون بالضمائر النحوية المشيرة إليهم.إنهم بلا وجود متعين كونهم نسخة واحدة لحَمَلة الموت ومحبيه.لقد صعد(وا) و(أغلقوا) و(نسجوا) و(رفعوا) ونفذوا جريمتهم مصحوبين بمفردات تشير إليهم رمزياً: معاول(هم) وادّعاءاتهم وخرافتهم ودخولهم إلى مكمن تموز بدباباتهم. هنا تتحور الأسطورة ويجرها الشاعر ليفيد منها في تقريب الواقعة المعاصرة.

صدى ذلك كله بعد تشييع تموز يتلخص في أفعال سرد متسلسلة:أما بيوتنا فقد (تفطرت) وجلودنا (تشققت)ثم تتسع الفاجعة في البيت الأخير: تسممت) الجداول. هنا لا ضمير عائد إلينا. هي الجداول كلها لأن الكارثة تعم العالم كله.

هكذا تحولت الواقعة الشخصية لأب مفجوع وشاعر بالغ الحساسية والوعي لتغدو صرخة شعرية لايعلو صوتها إلا بالرموز والصور تاركاً أثراً يتشهاه كل نص: أن يشرك القارئ في الحدث ويجعله يحس بالخسارة والفقد.

النص

جنازة دِموزي

لا غروبَ يُشبهُ هذا الغروب
لاجنازة تشبهُ هذه الجنازة
انكسرت التراتيل
وتحطّمت الكمنجاتُ
يوم صعدوا خيوطَ الدمِ وأغلقوا الفجرَ
لمن ننسبُ هذه الكمائنَ؟
للمعاولِ منسيةً في الكلام!
للغيابِ تكدّس في وهلةٍ
وتناثرَ في رجمٍ!
للخرافةِ تأكلنا واحداً واحداً بهدوءٍ
لأغاني البريد السريع؟
المرايا تنفضُ عنها سوادَ الخليقة
وتتفطّرُ في أمشاجِ الزمنِ السائبةِ في الهواء
نسجوا فوق ضفافِ القمرِ ذئاباً
ورفعوا شراعاً فوقَ الفؤوسِ
حين غطست بهم أحذيةُ الدمِ طينَ الآفاق
ونسوا سماواتهم في الخوذ

كيف أخذوا رقابَنا ثانيةً!

كيف نحتنا معهم تماثيلَ للموتِ

ونصبناها في الساحات العامةِ؟

...كان القمرُ يترنح في كفِّ جبرائيل

كانت الطيورُ الطائشةُ للّيلِ تتكاثرُ

وكان دِموزي القادم من أور

قد وضِع في التابوت

وعلى دربه تدجّجَ العسكرُ

دخلوا عليه فجراً بدبّاباتهم

وحين سألناهم قالوا: ماشون إلى المجد..!

أما بيوتنا فقد تفطرت

وتشقّقت جلودنا

وتسمَّمت الجداول.

القصيدة **200** من أحزان السنة العراقية

محمد حسين هيثم: صنعاء التي لا بحر فيها

يتخذ نص محمد حسين هيثم من المدينة بؤرة لتوليد صوره، وهو يبدأ من صنعاء (عنوان القصيدة) التي لا بحر فيها ليقترح لها بحرا، ويجعل تكراره لازمة إيقاعية تفصل بين تطور بنية النص وتصاعدها الإيقاعي والدلالي، ولكن المدينة التي يقترح لها بحرا تقف بمواجهته أي بمقابلة الذات المتلفظة في النص. فبعد كل تكرار لجملة النص البؤرية (أقترح بحرا) نجد ما يعود إلى الشاعر متلفظا مثل: أصابعي- صهيلي -راحتي- خطاي -أضلاعي- داخلي. ولعل الخرق الوحيد لهذا النسق هو رؤية صنعاء تفاحة متأرجحة على الحافات البيضاء،ولكن الشاعر يقود فعل الرؤية (أرى) وهو الفاعل النحوي والدلالي أيضا.

يشجع تأنيث صنعاء لغويا لتطابق صورة تفاحة وامرأة تزحف من الخارج لتنسل إلى داخل الشاعر. فلقد غدا المكان مناسبة لتوليد صور ذاتية تؤاخي المدينة برؤى الشاعر. ويساعد النثر على الاسترسال، ولكن بانضباط تظهره لنا بجلاء مقاطع القصيدة السبعة غير المرقمة،ولكن المميزة بتكرار جملة النص البؤرية ونواته (اقترح بحرا)، وذلك يساعد القارئ على متابعة النمو البنيوي والدلالي للنص والتآلف مع نثريته، حيث يغدو تكرار جملة البؤرة بديلا إيقاعيا لموسيقاه الغائبة لكونه ينتمي إلى نوع قصيدة النثر، ويكتفي بلوازمها الإيقاعية والدلالية لبناء نص يسوده الحلم ويوجهه الخيال الذي يحول المكان –صنعاء–إلى مدينة تتراءى في الحلم وتتكون عبره في وجود يساعد القارئ في تخيله طافيا في لجة اللغة والصورة والاسترسال عبرها حيث تتكون دون جغرافيا محددة أو نهائية نرغم التقاطها بعض جزئيات المكان وإشاراته؛ كالجبل والعسل والبخور لا سيما والقصيدة مذيلة بمكان كتابتها وهو صنعاء ذاتها ما يضيف لمعايشتها خبرة بها تحول تلك الجزئيات والإشارات إلى حقول دلالية تضاعف وجود المدينة كواقعة أو وجود خارجي، يجري عليها الشاعر ما يشبه إعادة تشكيل ورسم؛ لتظهر بما أراده لها حصرا حين دعا قصيدته وعنوَنها باسمها.

صنعاء

أقترحُ بحراً
وأطلقُ أسماك أصابعي فيه

أقترح بحراً
وأشمّر عن صهيلي

أقترح بحراً
فتثب الأنهار إلى راحتي

أقترح بحراً

فتخطف البروق خطاي

أقترح بحراً

فتأتي صنعاء

نفاحة تتأرجح على الحافات البيضاء

تفاحة يقضمها المطر

على الأرصفة

أقترح بحراً

فترتشف القبّرات والكائنات الصلصالية

قهوتها بين أضلاعي

أقترح بحراً

فأنهض في الأزقة جبلاً

تتسلقه امرأة من عسل وبخوروحقول

امرأة تغمس مواقيتها

في مرق السحاب

امرأة تخلع خلخالها

وترن

في داخلي

شوقي شفيق: الرايات أدغال وأحلام شائكة

يصنَّف شعر الشاعر اليمني شوقي شفيق بكونه من تجارب الحداثة الشعرية الثانية التالية للرواد من كتاب القصيدة الحرة أو شعر التفعيلة. ويشكل مع محمد حسين هيثم وعبد الودود سيف ثلاثياً متقارب الأجواء والمناخات الشعرية موضوعات وأساليب بل هو إلى شعر محمد حسين هيثم أقرب لا بمعنى الاقتراض أو التأثر وإنما بقياس المؤثرات المشتركة والقراءات والطاقة النصية التي تعززها لغة شعرية تقوم على المجاز المقترن بواقع تنتشله القصيدة من اندراجه في اليومي والمألوف؛ لترفع سقفه ليضارع نشاط المخيلة وديناميكيتها. في (الرايات) وهي من شعره المنشور الجديد تتجاوز الرايات دلالتها المباشرة وتتوسع معانيها لتخدم الدلالات الجديدة التي انطوت عليها في النص. يقوم التكرار بتكريس عادية الرايات وتعدديتها انعكاساً لرفض مضمَّن لما تحمله. وتبتعد عما يُراد لها في الواقع الملتبس من حيث الرؤى والمواقف. ولا يبتعد الهدف السياسي من القصيدة ورمزية الرايات.وهذا يظهر منذ الجملة الشعرية الأولى: الرايات: حموضة + في صحراء + آيلة للفتك.. وهذ الاستهلال يموضع النص في الأرض التي تدور عليها الحرب الطاحنة في اليمن منذ سنوات وتصور مفردة (الفتك)ضراوة المشهد وعنفه. كتب شوقي أواخرَ التسعينات مطلع الألفية الثالثة سلسلة قصائد نثر عن عدن مجنونته الكبرى وحبيبته الأزلية كما يقول في العنْونة والمتون النصية. وإذا كانت عدن حيث يعيش الشاعر حياته كلها في كنفها غير حاضرة في (الرايات) فهي المغيَب والمسكوت عنه، وهي من هذه الصحراء الآيلة للفتك. لا يخلو بيت في النص من كلمة الرايات التي تتصدره فكأنه يقدم تعريفاً لها ويقربها للقارئ فتبتعد عميقاً في المخيلة. هي إذًا معاجم وشعراء ونساء وحرائق وبحر وأزقة وجنرالات وتأوهات وأحزان، وأخيراً هي نصوص تبدأ ولا تنتهي. هي رايات الحرب إذاً ولا تنتهي نصوصها لأنها كالحرب التي تبدأ وتأبى أن تنتهي. المزاوجة بين الحسيّ والمتخيل هو قوام أو استراتيجية النص في جمع تلك المتناقضات التي جاءت بها الحرب، فأعيت الألسنَ عن التعبير، ونابت عنهم الرايات التي تحمل تلك المتناقضات. حيوية اللغة الشعرية في النص واضحة في الصور التي يطيلها الاستطراد ويغرّبها لتناسب غموض الرايات الذي تحدث عنها البيت الثاني والأدغال التي تتوحش سعيدةً. ولعل الانزياحات من قبيل العادة الشعرية وعند قضاء الحاجة

وسواهما تضيف نكهة عبثية للنص توازي عبثية الحرب ذاتها. إن بلاغة النص في اختزال موضوعه والابتعاد عن كشفه. فالحرية منبثة هنا بين الرايات التي تشمل كل شيء في الوقت نفسه حيث تدور وتدور معها الأنفس والأمكنة والأشياء والنصوص. إن ما اخترته من النص رغم طوله يقدم كتلة نصية لا يشننها التكرار وتنوع التشبيهات والتّداعيات التي تشعرك بأن النص لن ينتهي مادامت الرايات تخفق في الأمكنة فتتلقاها أيدي النصوص لتحولها لهذا العالم المتخيل. وكثافة النص تعادل كثافة الرايات التي تسد الأفق حيث يتصارع المتقاتلون ويظل الأنين يسم إيقاع القصيدة التي يعطيها تكرار الرايات طابع الندب والتأوه والشكوى.

من نص الرايات

الرايات حموضة في صحراء آيلة للفتك..

الرايات غموض أوّلي.. وخشب .. وغيوم مهجورة في الأعالي

الرايات أدغال تكاد تُجَنّ من سعادتها بالتوحش..

الرايات نساء بنهود جاهزة لاختبار قضمها..

الرايات فضائيات تكتظ بالطوائف والمذاهب اليابسة..

الرايات حرائق غير معلومة الأسباب ..

الرايات عبور صوب النشيد الأبوي.. وطاعة أولي الخمر.

الرايات

الرايات ..

الرايات أحلام شائكة تُحقَن في الوريد ..

جنازير صديقة تقتل الأحباب..

الرايات جنرالات يحمون الثوار ..

الرايات جنرالات يسرقون الثورة بذقون باهظة التكلفة..

الرايات حارات قديمة تطرد أقدام الغرباء وتحتفي بمجد الشاي ..

والرايات أزقة تمتد في قلوب الندامى..

الرايات

الرايات..

الرايات بحر يغسل وجع المدن،

الرايات مدن خائفة ومدن خائنة..

والرايات نوم أخير

والرايات نقوش لأحبابنا الذين غادرناهم..

الرايات عصمة للزوجات ذوات البعول المخادعين.

الرايات

الرايات

الرايات طائرات من دون طيار غبي

الرايات أفلام أمريكية.

والرايات عولمة ليست حاذقة

الرايات أغانٍ من قبيل:

"جفنه علم الغزل "

الرايات شعراء يخرجون من غواياتهم ويمارسون العادة الشعرية ..

الرايات

الرايات

الرايات معاجم تنام فيها اللغات من دون إزعاج..

ولاتفيق إلا عند قضاء الحاجة.

الرايات تقاويم تسقط منها الأيام سهوا ..

ماعدا الخميسات فإنها تسرّح جسدها استعدادا لنهاية الأسبوع ....

والرايات أحزانُ عانساتِ يتخلصن من فائض الأحاسيس بتشغيل أيديهن

.. الرايات

الرايات

والرايات نصوص تبدأ ولا تنتهي

جواد الحطاب: كومونة فقراءِ الأرض

في المساخرة يخفي الشاعر ألما وحزنا لكنه موهوم بذلك، فالقراءة تكشف تلك الخسارات التي يحاول أن يغطيها بالسخرية التي تجرف في طريقها كل شيء.

يقدم جواد الحطاب نموذجا لذلك الإخفاء وتلك السخرية مع ملامسته لأكثر الموضوعات جدية وأهمية وخطورة؛ كالاحتلال والحريات والقمع والصداقة والحب وسواها، ولا يعني وصفنا للنص بالمساخرة التقليل من شأن ملامستها لتلك الموضوعات بل أدعوه كذلك، تمييزاً له عن المفارقة التي قامت عليها أسلوبية محمد الماغوط ومدرسته التي شايعه في موضوعاتها وأسلوبها كثير من شعراء الحداثة. نص المساخرة الذي كتبه في العراق شعراء متقاربو الانتساب الجيلي إلى حد ما كجواد الحطاب وكاظم الحجاج وكزار حنتوش، نص يقوم بناؤه على تقديم الموضوعات في تناول ساخر، يعلن النكتة بمستويين : لفظي يستلها من معناها القاموسي أو المتداول ليضعها في سياق جديد يولد السخرية، وتركيبي ينزاح من صورة أو عبارة ليصنع الموقف نفسه.

هذا ما سنراه في أغلب قصائد الحطاب الذي يجرب أنواع المساخرة لفظية وصورية ومضمونية.

هاهو في نص قصير عنوانه (كومونة) يأخذ من الخيال وسيلة لاستنفار الفقراء في ثورة جديدة وجد لها مثالا أو مكانا فاضلا هو الكومونة التي ترتبط في الذاكرة بالثورة الشعبية العارمة والانقلاب على السلطة شعبيا انقلابا يقوده الفقراء أنفسهم.

الثورة هذه المرة تذكر بقصيدة الزهاوي المثيرة (ثورة في الجحيم) حيث يستولي المعذبون على الفردوس ويمارسون حياتهم فيه.

هنا يدعو الشاعر الفقراء ليهاجموا الفردوس ويرتقوا سلالمها في غفلة من حراسها الملائكة، ولكن عبر سلالم تكشف عن طبيعة هؤلاء الثوار الفقراء، فهي سلالم حماقات طيبة لعلها إعلان عن طبائع الفقراء وطويتهم التي بها يستحقون الفردوس أكثر من سواهم. وهكذا يخفي النص حكمته، الملخصة بطيبة الفقراء وأحقيتهم بالفردوس وسعيهم إلى ذلك.

النص القائم على التبسط مع القارئ كنص الحطاب يسترخي في استرسال النثر وتداعياته دون حدود إيقاعية مسبقة أو ضوابط موسيقية خارجية، فيظل له السرد وأبعاد القص المعروفة كالحدث والحوار والوصف وغير ذلك.

النص يستفيد من السرد والكثيف فلا زيادات لفظية ولا غنائيات ساذجة تحدد وقع النص أو تحجز تواصل القارئ معه، كما يلعب العنوان دورا مهما في توجيه القراءة لأن الكومونة مسحوبة من وجودها الدنيوي لتغدو ذات وجود سماوي هو بمثابة مكافأة للفقراء الذين ينحاز إليهم النص كلياً.

جُمل النص القصيرة وتسلسلها السردي وتلازمه البنائي يعطيه بُعداً عميقا عكس ما يوحي بناؤه البسيط ظاهريا، وبناء على هذا تستلزم قراءته العمق نفسه للوصول إلى شعريته وانتمائه إلى قصيدة النثر القريبة من عمل الماغوط وقصيدته القائمة على السخرية في جوانب كثيرة منها.

كومونة

معي أيها الفقراء

لنهاجم الفردوس

سنطالب -أولاً-

بجرد أسماء جميع الأولياء

(... لأنا

نستحق أكثر من تسجيل أسمائنا

في الموسوعة الهزلية...)

كقراصنة البحر

بعصابات رأس حمر

وملابس ذهبية

سنهاجم الفردوس

(.. الردهات في الأعالي

مكتظة بالإبتهالات النازفة

فلمن سينتبه الملائكة..)

هجووووووم

أيها الفقراء

لنهاجم الأبواب من كل الجهات

ولنرتَقِ الأسوار

بسلالم حماقاتنا الطيبة.

عبدالرزاق الربيعي : تقويم لأعوام المنفى

يقدم ميشيل ساندرا تحليلات لقصائد نثرية من فترات مختلفة يدعونا إلى قراءتها لا بالتوقف عند دلالاتها كما دأب بعض النقاد بل بتعقب وجودها النصي وتكتلها البنائي وموجهاتها؛ فيتساءل مثلا مفتتحاً تحليله لقصيدة بودلير(الكلب والقنينة) (بمَ يمكن أن يعد هذا النص قصيدة نثرية؟) ويجيب بأن بودلير قد قرر لنا ذلك عبر التسمية أي بتوجيهها. وهو لا يبتعد كثيرا عن تناصات قصيدة النثر مع القصة القصيرة خاصة ومع الرسم والنزعة التهكمية الساخرة عبر الانتقاد الجارح، لكن تعريجه الأهم هو حول قصيدة النثر والطباعة والتأليف الفراغي المقصود والبياضات التي تترك عادة بين المقاطع، وأحسب أنه يشير إلى انضباطٍ ما يساعد القارئ على التعرف على هوية النصوص التي يصعب تجنيسها بسبب ترسُّلها وتنازلها عن آليات القصيدة المألوفة في أفق القراءة.

ولعل نص عبد الرزاق الربيعي (تقويم) يهبنا فرصة تأمل الاستفادة من العنوان في اقتراح تقويم خاص ومختلف.

في المنفى الذي يسميه الشاعر تلطفا (الهجرة) يراقب الشاعر أيامه ويضع لها تقويما متسلسلا يعضد الدلالة الأخيرة للنص، ففي السنة الأولى من حياة المنفى كان بإمكان ذاكرة الشاعر استحضار الوطن بهاتين العينين اللتين يصفهما انزياحاً من القَسَم الشعبي (يأكلهما الدود بالموت) إلى (يأكلهما الدمع بكاءً) لكن التناقص في استحضار الوطن يبدأ من سنة الهجرة الثانية، فقد صار الوطن يأتي في الأحلام فحسب، أما في السنة الثالثة فصار يأتي في أحلام اليقظة، وفي العام الرابع لا يرى الشاعر شيئا أبعد من أنفه. لقد ابتلعته الغربة أو الهجرة بالمعنى الأقرب دينيا من الضرورة والاضطرار لا الاختيار.

الترسُّل نثريا لم يُفقِد النص إيقاعه القائم على التآكل والفقد والتناقص الصوري في مخيلة المُهاجر نفسه، وفي النص الذي انتهى بابتعاد صورة الوطن تماما، وانزلاق الذاكرة إلى عتمة نسيان لا يرى فيها المهاجر إلا يومياته العادية المرمّز إليها هنا بالرؤية التي لا تتعدى الأنف. وسيلاحظ القارئ انضباط النص في المحافظة على تسلسل أيام التقويم وأهمية ذلك في تحصيل الدلالة.

وسوف يستمر الربيعي بتدوين يوميات المنفى عبر دواوينه التي تعد ألبوماً شعرياً لعذابات انتقالاته في المدن ومعاناته التي سوف تتوجها مأساة فقده لزوجته، وما انعكس في شعره من صور لألم مضاعف سنرصده نقدياً في ديوانه (قليلاً من كثير عزة) ثم في ديوانه (ليل الأرمل).

الموت كواقعة حياتية تحول في قصائد الربيعي لغة وصوراً وإيقاعات توائم ما في داخله. وتترجم ذلك الأسى لتحمله القصائد في ليل الأرمل... ذلك الماراثون المتواصل من العناء والأسى.. وليشرك الآخرين في ظلمة ليله ذاك. ضحايا سبايكر الشبان الذين ذبحهم سفاحو داعش، المدنيون الذي اكتظ بهم الجسر هرباً من الموت في غرب نهر الفرات.... حيث صاروا لاجئين في وطنهم.. وتحت خيام النزوح يصورهم الربيعي متسائلاً: هل تكفي خيمة لتكون سماء لائقة لوطن؟

وتعد قصائد الربيعي التي نمثل لها ب(تقويم) مؤشراً على حيوية القصيدة الثمانينية التي كان من أبرز كتابها. ودوماً كان الربيعي يكتب في لهب الوقائع ونيرانها المحرقة: الحرب التي أكلت أعمار جيله ثم الغربة

الطويلة، وأخيراً الفقْد الذي عمَّق جراحه. من هنا يمكن تفسير الخيبة التي تعلنها القصيدة وتسلسل التراجع الزمني الذي ترصده عبر الأعوام. هنا يقشر الربيعي أغلفة ألمه ويستفيد من هذا التتابع الغلافي لأعوام الهجرة التي لها مرجع تراثي، ليرصد تراجعات الروح، وتعميق جراحها بالنسيان، وفقدان القدرة على الفعل.

النص

تقويم

في عامي الأول للهجرة
كنت أرى الوطن
بعينيَّ هاتين
اللتين سيأكلهما الدمع
وصورة أمي.
في العام الثاني
صرت أرى الوطن
في الأحلام.
في الثالث
في أحلام اليقظة.
في الرابع
صرت لا أرى
أبعد من أنفي.

أحمد الفلاحي: ابن الشمس

تمثل نصوص الشاعر اليمني أحمد الفلاحي نموذجاً للحداثة اللاحقة أو التالية لجيل مابعد رواد الحداثة في الشعر اليمني المعروف بأجياله المتعاقبة والمتعايشة أسلوبياً؛ لتستوعب أنواع القصيدة العربية التقليدية والجديدة والحديثة، والمواكبة لحركات التغيير والثورة التجديدية العربية في الكتابة الشعرية، رغم ما تحف بالحالة اليمنية من خصوصية تعطي للتراث الشعري أولوية في اليومي والمتواطأ عليه اجتماعياً وأكاديمياً.

حداثة جيل الفلاحي تستمد مقوماتها من استقرار وضع قصيدة النثر بشقيها الفني المتعلق بكتابتها وشرعيتها، والجمالي المتصل بتقبلها وتلقيها، وتنوع أصواتها واهتمامات كتابها.

لقد أفاد الفلاحي شأن زملائه من منجزات القصيدة اليمنية الحديثة بجانب القراءة المتأنية لمنجز القصيدة الحديثة العربية، وقصيدة النثر بشكل خاص وواضح.

وفي حالة الفلاحي يمكن إضافة عنصر آخر هو اختلاف المرجعيات والمؤثرات، حيث اقترب بالمعايشة والدراسة والسفر من تيارات التحديث المتسارعة للشعرية العربية في العراق خاصة حيث عاش الفلاحي وتعلم، واندمج في الحراك الشعري وقرأ عن كثب تجارب شعرائه.

كما أتيح له في الشق الأخير من شبابه الشعري أن يعايش التجربة المغربية وجهازها التنظيري وتجارب شعراء المغرب العربي عامة حيث يعيش الآن .

يضاف إلى ذلك ما نراه من استلهامه للمأثورات والمحليات الثقافية اليمنية بعمق ورهافة، سنقترب لجلائهما إجرائياً بتحليل نص لافت في ظني هو قصيدة (ابن الشمس).

تقدم القصيدة نفسها بسبب الضمير العائد إلى المتكلم في النص بكونها سيرة شبه ذاتية، بأسلوب حداثي تكون الذات فيه نموذجاً لما هو إنساني وثقافي، وليس مجرد كائن يدوِّن ما تستله الذاكرة من مجريات أو وقائع حياته. بهذا يكون للسيرة الذاتية العربية شعرياً ملامح واضحة وراسخة دشنها محمود درويش في كتابه الشعري السير ذاتي (لماذا تركت الحصان وحيداً).

هنا أيضاً –ومنذ عتبة العنوان – يعدنا النص بسيرة ليست مغلقة على الذات كأنا مشخَّصة، بل عبر معاناة ومناجيات نفسية ومونولوجات داخلية.

المقطعية كنظام للكتابة تسمح بتغير المشاهد التي ترتبط بضمير المتكلم دوماً وبالعبارة المفتاحية اللازمة بالتكرار (أنا..) التي تتصدر المقطعين: الأول مفتتحاً للنص، والأخير ختاماً أو نهايةً وقراراً إيقاعياً للنص.

ادعاء البنوة للشمس والمهمة في الدلالة تقابلها ادعاء أمومتها بتلقائية وبداهة. وما تلك الأم إلا الشمس التي عبدها أجداده اليمنيون وألَّهوها في غابر حضاراتهم. وفي النص تعزيز للأمومة بالتلميح إلى شخصية أخرى تطابق الشمس أمومةً وانتماءً إلى حضارة اليمن الموغلة في القدم: أعني بلقيس وعرشها وصرحها، مما يسترجعه الشاعر بإشارة ذكية مختزلة في المقطع الثاني:

لم يمض على غياب الملكة كثيرا

استخف بها الهدهد وأسلمها إلى النار

ماذا لو بقيت أمي الشمس آلهتها؟

لم يكن النور حزينا هكذا

ولا أتقاسم هذا الفضاء مع أنفاس الأزرق

لقد أوردت المقطع الثاني بأكمله لاعتقادي أنه أكثرها مركزية وأهمية في الملفوظ النصي. هنا لا تنصهر الكِسرة الأسطورية المستعارة بالتناص فحسب بل تمتزج بكِسرةٍ مهرّبة أخرى من التراث، فتلتقي في المقطع الشمس –الآلهة والمرأة – الملكة. وقلب الشاعر يهفو إلى الآلهة ويرى أنها كانت ستصحح مسار حياة الوطن –الأم الكبرى– ثمة إذاً إشارات تختزل وتلخص. وهذه أبرز ملامح قصيدة الفلاحي التي قرأت كثيراً من نماذجها. وهنا أشير إلى دلالة المقطع الأول الذي يبدأ من حيث ستنتهي القصيدة أيضا: أنا ابن الشمس. هذا مايريد الفلاحي أن يدرأ به تكسر الوطن وتيبس مفاصل جسده وتمزقه مما أحدثت به الحرب الطاحنة.

البوح المتبقي سيرسّخ ولادة غريبة لشاعر: يختار البحر كأول دمعة، والصحراء ساعةً رملية لحساب وقت بطيء سيعيشه. لقد ولد مع انفجار الشمس ذاتها فتبعثر إخوته في سديم الخلق الإنفجاري الأول. صار الكوكب الدرّي حبيبته.

في مقطع الختام يتسلم القارئ وعوداً وتعلّات: سيكون الشاعر مسلوب اللب مختبئاً في شقوق الذاكرة. وهنا يقدم إلينا بعض ما رآه، وظل في وعيه -بعد الولادة- الإنفجار.

تلك هي ملامح النص السير ذاتي المسترجع لوقائع عظمى يقدمها في إطار شعري تهويلي يناسب تقريب الحدث إلى القارئ بالمجاز، وتشتغل فيه المخيلة لتعميم ما تجنيه القصيدة من الذاكرة؛ فيمتزج الإثنان: الذاكرة والخيال لصنع هذه الصور الشعرية الأخّاذة.

النص

أنا ابن الشمس

أنا ابن الشمس المعلقة في الظهيرة
أتيت مع أول انفجار عظيم
اخوتي بعثرهم السديم حول المجرات
حبيبتي كوكب دري لم تسمَّ بعد
تلمع في السماء كلما أغمضت الشمس عينيها
ردائي الأزرق تميمة للماء
اخترت البحر دمعتي البكر
والصحاري ساعتي الرملية.
لم يمض على غياب الملكة كثيرا
استخف بها الهدهد وأسلمها إلى النار
ماذا لو بقيت أمي الشمس آلهتها؟
لم يكن النور حزينا هكذا
ولا أتقاسم هذا الفضاء مع أنفاس الازرق.

أختبر قلبي برنين أحادي الشوكة

أدعه يكمل خجله

وأمسك عليّ دربي.

أنا ابن اللوز والخريف

أهتف بالرعد وأدخل الماء في صيف الغربة.

أتغلغل في شقوق الذاكرة

وأبعد عن هواجس الاشتهاء.

هاني الصلوي: قصيدة الموعد

الأصوات الشعرية اليمنية المجددة تتناثر في المراكز الثقافية بعيداً عن الوطن ولكن ذلك يشكل صورة فسيفسائية للمؤثرات في الكتابة الشعرية وتنوع مصادرها، وكذلك اهتمامات كتابها وأفق حداثتهم وأساليبهم وموضوعاتهم.

والشاعر هاني الصلوي المقيم منذ سنوات في القاهرة تظهر في نصوصه تأثيرات المكان وسعة أو تنوع مادتها من حيث الموضوع والمعالجة، كما أنه يعتمد حساً درامياً يمكن لنا قراءة مظاهره اللغوية في تنوع طرق السرد في نصوصه.

وسأمثل لهذا التنوع بنص بعنوان (قصيدة الموعد) الذي يلخص فكرة النص التي يتلاعب فيها بالزمن ويوقع القارئ تحت سطوة الإيهام بحدوث الشيء ثم نقضه من بعد. واختيار زمن ثان وهكذا وصولاً إلى خاتمة النص الذي يقتصر عدا الجزء الأخير على مخاطبة آخر يفكر في الموت، فيحاوره الصوت دون أن نسمع صوته هو، ما يعزز فرضية أن الشاعر يحكي عن ذات ناطقة في النص تعود إليه.

شخص يفكر في موعد موته. والشاعر يخاطبه بشكل وصايا نلاحظ فيها الانضباط الزمني وتدرُّجِه حسب الأوقات، ولكن تلك مناسبة لدلالة أخرى سنتبينها:

لا تمت في الصباح الباكر، لا تمت في الظهيرة، لا تمت في ساعة الغروب، لا تمت في الليل.... ذلك يمنح الشاعر فرصة استثمار التكرار: لا تمت في.. لتغيُّر الإختيار ثم نقضه.كما يشيع إيقاع الإيهام في النص تمهيداً

لخاتمته التي تضعنا في السؤال: لماذا تريد أن تموت؟ لكن هاني الصلوي لا يدع التكرار يأخذ سمتاً آلياً يورث الملل، والطريق إلى ذلك هي الإستطراد في تداعيات الزمن وتوظيف الخيال لخدمة ذلك. فالأوقات أو الأزمنة ليست الأوقات التي ينقسم عليها اليوم، بل هي مناسَبة يتخذها الشاعر فرصة للإفاضة في الإيهام وحرية المرء في اختيار موته الذي يموهه الشاعر؛ لينقضه كله في الخاتمة حين يكسرالإيقاع بالدخول ليبسط أسئلته: لماذا الموت أصلاً كي نتعذب في اختيار زمنه، والموت في وقت مناسب..

وما هو هذا الزمن؟ إنه وقت مكتسب للإنسان كي يملأه برغبات وصبوات وأحلام، ربطه الشاعر بتصورات الآخرين عنه :

لا تمت ساعة الغروب الذهبيةِ

سيدعون أنك مصاب بالمراوغة

والرمانسيةِ .

لا تمت في الليل

سيشيعون أنك مغرم بالدسيسةِ

والخفاء.

هذا التوسيع لدلالات الأزمنة يقوم بإنجازه الخيال، كما أنه يغري الشاعر بالاسترسال، لاسيما وهو يعود لنقض كل زمن يتم اختياره:

مت في الظهيرةِ والظل واقف

في الحر بمبراته وأسئلته ووحدته.

لا تمت في الظهيرة والظل واقف

في الحر بمبراته وأسئلته ووحدته

سوف يتبخر المستحيل في كفنك

يوقف الشاعر هذه الدورة الزمنية والتردد بين الموت ورفضه للتصريح فيقول في الخاتمة: مت كما تشاء إنني أرفع أناملي عنك، فلديَّ الكثير من الوصايا أعد لتقديمها..

الوصايا في النص ترد بهيئة تستفز القارئ ولا تقدم له حكمة منجزة أو جاهزة. وهذا أحد استراتيجيات الكتابة الجديدة: أن تقدم القول ونقيضه لإشراك الشاعرو في كمائن القصيدة ودلالاتها. وهذا ما فعله هاني الصلوي في نص مترابط بشكل يسمح بالاستشهاد به على أن المجانية وصفاً لقصيدة النثر ليس وصفاً دقيقاً أو صادقاً..

من النص:

قصيدة الموعد

لا تمت في الصباح الباكر
سيتهمونك بالمثابرة والإخلاص.
لا تمت في الظهيرةِ
سيقولون إنك مغرم بالوضوح والفضيحةِ
لا تمت ساعة الغروب الذهبيةِ
سيدعون أنك مصاب بالمراوغة
والرمانسية.
لا تمت في الليل
سيشيعون أنك مغرم بالدسيسةِ
والخفاءِ.
مت في الصباح الباكر
حيث تشبه الشمس نفسها تماما
لا تمت في الصباح الباكرِ
حيث تشبه الشمس نفسها تماما
فلا مجال للعبث مع المسؤوليةِ
والترتيب.

مت في الظهيرةِ والظل واقف

في الحر بمبراته وأسئلته ووحدته.

لا تمت في الظهيرة والظل واقف

في الحر بمبراته وأسئلته ووحدته

سوف يتبخر المستحيل في كفنك. .

مت لحظة الغروب وأنت ترى الدموع

تهطل من مزاريبها، والعشاق يحتمون بأرواحهم

من الأجساد. يتمنون الموت قبل أن يكونوا فراقاً

والفناء قبل أن يكونوا نهراً.

يكذبون على ضلوعهم عنوة ولا يتوقفون عن النحيب.

لا تمت ساعة الغروب العالية والمقدسة

حيث يتباهى الألم بخدوده المستطيلةِ

والحية بنعومتها والمنكسرون بأحزانهم.

لا تفعل فأنت لم تأتِ لهذا أبداً.

مت في الليلِ كي لا يراكَ

أحد وأنت تعبر التلةَ ولا يفكر الدائنون بما عليك

من القروض ولا البنوك بما تخبّئ في معطفك

من الحلوى والولائم والسراق

لا تمت في الليل والغربان تنشر خيامها

على الهضاب والسواد يرش فاغيته في العيون

لا تفعل وأنت تعول على الغفلةِ والسبات.

لا تقم بذلك أرجوك. لا تمت في الخفاء.

مت شجاعاً متيقظاً صارماً فأنت أهل لذلك.

لا تمت شجاعاً متيقظاً حريصاً / رمحاً / إبرةً / سكيناً / حرباً / حفلة / مقتلة / صهيلاً . . لا تمت هكذا وحسب

مت ذابلاً كأقحوانة عجوز فتياً شبقاً مهزوماً متوسلاً / ناراً / صادقاً_كاذبا/ كاذباً – صادقاً.

لا تمت ذابلاً منكسراً محطماً متوسلاً فلم تعد هذه الطريقة في الموت مستحبة.

مت كما تشاء

إنني أرفع أناملي عنك وأبكي / عن الكيبورد كله.

أرفع رؤوس أصابعي عن عائلتك كلها.

مت بعيداً عني أرجوك.

لماذا تريد أن تموت.

لم!!؟

إشراقات المركز: قراءات في نماذج شعرية من الحداثة المصرية

حين جرى الحديث تداولياً عن تفكك المراكز الكبرى في الحياة الثقافية العربية والشعر خاصة، تمت الإشادة بصعود مدن الهوامش أو تلك المهمشة لأسباب سياسية أو جغرافية. لكن ذلك لم يكن يعني انحسار أثر تلك المراكز وأعني تحديدا القاهرة -بغداد- بيروت. فقد استمر نسغ التحديث والنتاج المواكب له في تلك العواصم وما يجاولها. نعم.قد تكون غير منجبة لقمم وذرى شعرية لكنها في المقابل قدمت من الأصوات وموجات الحداثة وتنويعاتها ما يستحق الإنتباه. ولا شك في أن أثرها قد عاد بشكل وآخر، عبر المطبوعات ومعارض الكتب، فضلاً عن المظاهر الثقافية المحايثة، كالصحافة الثقافية والمواقع.

وإن كنا تحدثنا في دراسات سابقة عن قصيدة النثر في العراق، وعن نصوص لشعراء من لبنان؛ فقد وجدنا أنه من الضروري التنبيه على جديد الحراك الشعري الحديث في مصر، والذي يحفل بأصوات عديدة ومظاهر أسلوبية ملفتة لا يمكن حصرها في دراسة. هنا سيجري عرض ثلاثة أعمال لثلاثة شعراء مصريين لهم تجاربهم المكرّسة التي تستحق التوقف عندها كأمثلة لما آلت إليه تقنيات الحداثة الشعرية وتفرعاتها الأسلوبية. وتهمنا نماذج من أعماله الأخيرة مثالاً على تلك الدرجة من المعالجة الموضوعية والأسلوبية.

جرجس شكري:أشياء ليس لها كلمات

صلة الأشياء بالكلمات لاتقف عند المعنى، بل تتعداه إلى الدلالة والإشارة والعلامة التي لا تخلو الحياة منها.لكن جرجس شكري في ديوانه (أشياء ليس لها كلمات- القاهرة آفاق للنشر **2017**) يصنع قصيدة من أشياء لايريد من القارئ -ولايعده- أن يجد لها كلمات توازيها علائقياً بواحد مما ذكرنا. لذا يكتفي بالأشياء لتقدم نفسها. إنها غالباً حدثت في الماضي، لكنها لاتملك اليوم ما يثبت هويتها أو يمنحها التعين والتحدد لتندرج في برنامج معنوي تعبيري. لايرضى الشاعر للقصيدة أن تقوم بهذا الدور. وينهال على

قارئه بالأشياء التي أخذت هيئات جديدة في القصيدة. لكنه يقدم ذلك كله بلغة أليفة لا غرابة فيها وليس من صورٍ مركبة أو غريبة.

يزهد الشاعر بالعناوين الفرعية ليدع الأشياء تترابط نصياً.بعد العنوان الرئيس للنصوص، ويضع للأقسام أو الأجزاء عناوين فارغة هكذا (....) نقاطاً لا تشير إلى محدد، بل تتجاوزه إلى ما يتخيل القارئ. وتقوم تقنية النصوص غالباً على التكرار المدروس كنظام يربط النص ويحقق شعريته. رغم أن تلك تقنية معروفة إلا أن جرجس يصنع منها نصوصاً مؤثرة يخدم دلالتها البيت الأخير غالباً في ما يشبه بيت القصيد:

هذا ما يواجهنا في النص الأول كاستهلال :

حين يصل الصباح على عربة يجرها الموتى

سيصل باكياً، وتسقط عيوننا على الأرض

حين يسرق الآخرون حياتنا

ويلبسون وجوهنا في وضح النهار

حين نموت برصاصة طائشة

ضلت طريقها بمحض إرادتها

تتكرراللاّزمة (حين+ فعل مضارع) ثماني مرات في مطلع المقاطع لتنتهي القصيدة بسؤال:

فهل نخفي عنك شيئاً يا سيدي؟

وهذا الانتظام في التسلسل النصي وتراكيبه تهب وضوحاً للنص وانضباطاً يخالف ما يشاع عن مجانية قصيدة النثر. رغم ملاحظة أن الثلاثية الأولى في النص أجابت عن السطر الأول فيما ظلت المقاطع الحينية الباقية بلا جواب إلا ما انتهت إليه وهو الشؤال في الخاتمة.

وثمة تكرار ملفت انبنت عليه قصيدة (حدث ليلاً) فقد تصدرت (لو) أربعة مقاطع تعكس التمني الذي ينتهي في خاتمة مشتركة:

لو أنني سطوت على بيوت الناس

وكتب اللص شعراً

لو أنني أطلقت عليكم الرصاص

وشاهد القاتل عرضاً مسرحياً

وجواب لو الدالة على الامتناع التام سيكون في الختام:

هل يحدث شيء؟

ومثلها المقاطع المصدرة بالفعل (يحدث) المكرر في أكثر من نص والذي يلفتنا لتقنية التكرار في الديوان. ويمكن الإشارة إلى ميتاقصيدة تتحدث عن هيئة أو تكون النص. (في هذه القصيدة/ سنضع كلباً، مع لص/ ومقهى كبير..) حيث يقوم الشاعر بتأثيث المكان بلا واقعية بل بما يشبه الحلم فيسند إلى الأشياء وظائف لا تربطها علاقة بها (سكاكين لقطع يد السلطة/ طبول صاخبة لإيقاظ الشوق الدفين/ أحذية رياضية للهروب إلى زمن آخر..) ويمكن أن نرصد نزعة السرد في الديوان كمرتكز للبناء النصي واستمثار ما يتيح السرد من تداعيات وحكي وترسُّل. ونماذج ذلك كثيرة لا تخلو منها قصيدة. فيما تلفتنا كذلك الإنزياحات التي ترفع الترسل النثري من نثريته وتكسوه بالمخيلة سمتاً شعرياً كقوله في قصيدة (رسالة):

سلّم عليه كثيراً، وأبلغْه أننا لسنا

قل له إن البيوت سقطت من نوافذها

فصرنا عراةً إلا من الخوف

ننام مبكرا ونموت مبكراً

محمد عيد إبراهيم: مجنون الصنم

يبدو شعر محمد عيد إبراهيم عصياً على الفهم المتعجل والباحث عن معانٍ مباشرة ومضامين واضحة مكررة. إنه سليل عجينة مختلطة العناصر: أولها الثقافة الشعرية الواضحة في قصائده والقراءة الواعية للتراث الشعري خاصة، اضافة إلى التثاقف المؤثر في شعره مع الشعر العالمي الذي يقرؤه وبلغته ويترجمه إلى العربية مع ما يترجم في نظرية الأدب والسرد.

جعلت تلك العوامل نص محمد عيد غريباً عن سياق السائد. بدءاً من عناوين دواوينه المنشورة وقصائده عبر تجربته التي دشنها عام **1980**. (قبر لينقض، مخلب في فراشة، بكاء بكعب خشن، السندباد الكافر ومؤخراً مجنون الصنم –دار ألف ليلة وليلة**2016**) ومن عناوين القصائد: (في الواو بحة حمامة، الصفر.. في العظم، رغبة مخططة قال، الخفة التي حممتها إلى المخالب..موسيقى وخلصني...) تلك بعض من عناوين دواوينه وقصائده التي تستوقفنا من حيث العلاقات التركيبة أولاً ومديات الاستعارة والانزياح الدلالي فيها. وسنقرأ (مجنون الصنم) مثالاً لذلك ولمعاينة خطابه الشعري.

حاولت تقصي دلالة مجنون الصنم الذي قام بعدة وظائف عنوانية، فقد استخدمه الشاعر عنوانا رئيساً للديوان، وعنواناُ فرعياً لمجموعة نصوص في الداخل، وعنواناً ضمنياً أو متضمناً لآثنين من القصائد هما (الراعي والصنم، وألج الصنم وأبقى فيه) ولم أتوصل إلّا لآعتباره رمزاً ينطوي على إيحاءات جنسية أو ممارسات جسدية تشي بالرغبة والشهوة العارمة. فالمقطع الأول ينتهي بكلمة (امرأة) دون رابط تركيبي يسبقها سوى عبارة (فك الضيق). ثم يبدأ المقطع الثاني بوصف المرأة وإسناد مزايا وطبائع لها كمعالجة الإيلام بالشفقة، وترد مفردات مثل مرآة ليلة الزفاف، وتخنق ناي العذاب بصراخ، ذهاباً وأوبة. ومن السهل والمبرر العثور على المعادل الدلالي لهذه الإشارات لاسيما الناي والصراخ والأعشاب التي لا تبين إذ تستلقي المرأة في غيمة حمراء... اللون واضح الدلالة ويوجهنا صوب صور جنسية، لكن الصنم لم يتضح بعد.. في خاتمة القصيدة ينتهي المقطع الأخير بتصوير المرأة:

تلقي ناهديها في التراب

وهي مقلوبة

لإسكان ما لا يسكن

أمام إمام مجنون الصنم

مجنون الصنم غائب ونحن ما زلنا نطارد الدلالة –وليس المعاني كما في القراءات التقليدية المرهقة للنص– لكن علاقة حضور وغياب تنتظم وجود مجنون الصنم، فقد حضر إمام المجنون الذي يقلده بينما هو يؤمه، وهنا نكتشف أن الممارسة الجنسة في النص ذاتية، تقوم بها المر أة مع نفسها ولا حضور إلا لإمام يسنده التركيب الشعري إلى المجنون، ليكون الصنم عضواً إنثوياً، قد تكون مغالاتنا التأويلية قد استنتجته لكن لدينا أدلة لسانية على ذلك سقناها في التحليل. أما (الراعي والصنم) فتقدم انفتاحاً دلالياً أكثر حين تسمي رغبة الراعي بالمرأة الغائبة هذه المرة لكن الراعي (آيل لسقوط من رغبته فيكِ، أعنف ممن يفترس عنقاً حين يلقاه..) وحين نصل إلى قصيدة (ألج في الصنم وأبقى فيه) سيتأكد توصلنا السابق حول جسدية الدلالة الصنمية. فالعنوان يستخدم الفعل (ألج) و يؤكد ذلك البيتان في المقطع الثالث:

ألج الصنم وأبقى فيه

وتحتي أشباح من المطر والعواء

العودة إلى المجتزإ ستؤكد استنتاج قراءتنا، بدلالة (ألج) و(أبقى –والظرف المكاني– تحتي، أما (المطر والعواء) فلعلهما من مفردات الجنس المرمزة. .

قصيدة النثر تتيح للشاعر هذه المكاشفة مع الموضوع وبواسطة مضامينه. أعني التوصل إلى موضوعه بمضامين متنوعة. يصف محمد عيد قصيدة النثر في نصه (العرّاف المطارَد) بالقول:

قصيدة النثر

لحم مشوي لدُمى محشوة بالذكريات المدهِنة

مطر في فمي يعالج قروح الورقة

وتلك إحدى مفاتيح قراءة نصوص الديوان، فالعلاقات الصورية والتركيبة والإنزياحات والاستعارات تؤكد المنحى اللغوي للشاعر، أي عنايته بلغة مهيمنة بقوة على مستويات النص الأخرى. وهو يعيدنا

بذلك إلى تيار أو اتجاه قصيدة النثر اللغوية أو المتمركزة في التراكيب الشعرية الصادمة لغويا وصورياً. وهو تيار يمثله شعر أنسي الحاج بوضوح. ويستعيد -أي التيار- قوته في تجارب محمد عيد.

لكن الانضباط النصي بنائياً يضفي خصوصية على نصوص الشاعر. فأغلب القصائد ذات بناء مقطعي خماسي -في الغالب- متكون من خمسة أسطر شعرية ثم يليها مقطع آخر يفصل بينهما فراغ طباعي. وثمة بناء رباعي أو ثنائي. لكن ذلك يوحي للقارئ بالتنظيم وسط فوضى اللغة والصور. كما يكشف عن نزعة محافظة عكس مجرى التمرد في اللغة. فضلاً عن استخدام محمد عيد للمفردات التراثية وطريقة التركيب في التعبير الشعري. ويرفق ذلك إطلاق المخيلة بالطريقة القريبة من السوريالية. ولعل تمهيد الديوان باقتباس من ريلكة ومعاوية معاً في صفحة واحدة وبعنوان واحد يعطي دليلاً على الموازنة التي قصدنا تشخيصها في أعمال محمد عيد. وهي التي وهبته هذا التميز عن أقرانه حيث تقوى نصوصه بالإستخدام الغوي والتراكيب المحافظة على جماليات اللغة وتاريخ المفردة. (أحبولة النور، وفحم الأماني،وعناد مستتاب، وأخدود ذاكرتي..) بل إن عنوان الديوان نفسه يحيل إلى مجنون آخر في التاريخ الشعري الغزلي هو مجنون ليلى.

(الشعر قبري/ أنجو به من ضحكة في السناء) هكذا يلخص محمد عيد المسألة كلها ليقنعنا بأن قصائده ما هي إلا تعويذات مرمزة بمواجهة تلك الضحكة وفي الطريق إلى الشعر.

محمد حربي: دستُ ظلاً فانتبهتُ

في إحدى المقابلات الصحفية معه يذكر الشاعر محمد حربي أن (الكتابة جنون عاقل تماما، وفوضى منتظمة لا تقلد العالم الخارجي ولا تخلق عالما بديلا، فليس هذا من مهمة الشاعر. وهنا أرفض منح الشاعر قداسة زائفة..) وهو بذلك يلخص رؤيته للكتابة الشعرية ويحث القارئ على تبين تجسيد تلك الرؤية في نصوصه التي سنتوقف عند نماذج منها عبر قراءة ديوانه (دست ظلاً فانتبهت) -دار هنَّ- القاهرة **2018** الفوضى المنتظمة) تجمع الشاعر بمجايليه وأقرانه في حداثة الشعر الحديث في مصر والبلدان العربية أيضاً.

اما الموازي الإستعاري لها بالقول (جنون عاقل) فهو توصيف مجازي لحرية الخيال في الكتابة الجديدة والجرأة في اختيار الموضوعات والمضامين النصية، ولكن بنظام وعقل يساعدان في إنجاز المهمة الفنية والجمالية للقصيدة : كتابة وتلقياً.

قبل ذلك لابد من التعرف على طريقة الشاعر محمد حربي في الكتابة الشعرية، فهو منحاز للحداثة غير مكترث بمنطق محدد للأشياء كما هي في الخارج. وهذا ما يجمعه مع الاصطفاف الحداثي في الشعر العربي. إنه يبحث عما يجسّد إيمانه بأن الكتابة يجب ألا تكون تقليداً للعالم الخارجي، ولكنها غير معنية بتقديم بديل له. تلك مهمة فلسفية وأخلاقية اجتماعية في المقام الأول. فيما الشعر لا يستعلي على الموجودات في العالم الخارجي أو هموم الحياة، لكن تلك المقولة هي محاولة للإفلات من التقليد والإرتباط بالذهن والتنظير أكثر من الخيال.

تقدم نصوص أحدث دواوين محمد حربي (دستُ ظلّاً فانتبهتُ) إجابات على تساؤلاتنا في قصيدة قصيرة بعنوان (تفعيلة) سأورد نصها. يتأمل الشاعر مفارقة كتابة قصيدة في خدر المقهى ودخانه حيث يلتقي الشعراء فيما تكون الجموع في جوع وفقر، فكأن تلك تفعيلة مختلفة عما ينظم الشعراء..

يُخزّن الشاعر قصيدة تحت اللسان

ويمضغ أحزانه دفعة واحدة

في (البستان)

عندها تصبح القصيدة مُسَكّناً ملائماً...

يَغرق الشعراء في نوم سخيٍّ

مع دخان المقهى

والشعب تحت مقصلة الفقر والجوع

تفعيلةً للغضب

ربما ستصدم القارئ مفردة الشعب بمواجهة الشعراء لكن الجموع ممثَّلةً هنا بمباشرة ووضوح مقصودين لخلق المفارقة.كما أن تلك بعض استراتيجيات شعرية النص لدى الشاعر، فهو رغم تأثره المبكر بتجربة

الشاعر الراحل محمد عفيفي مطر ذات المهيمنة اللغوية في النص، والمرتكزة على غموض معمق وانفتاح دلالي واسع لا نراه يتبع طريقته بل يركن إلى تراكيب أليفة تدخل في السهل الممتنع وتقدم نفسها معتمدة على بلاغة التقابل الدلالي أو توسيع الدلالة والانطلاق بالموضوع إلى مديات التأثير الممكنة. إنه يرفض قداسة الشاعر ويراه واحداً من البشر ذوي الهموم اليومية، لكن قصيدته تقتنص زوايا نظر طريفة ومؤثرة. ثيمة الظل التي تروق له في اليوميات الشعرية هي تنويع على ثيمة القرين في الشعر والسرد وتكرارها في نصوص كثيرة. أما الظل فهو جزء ملاصق بشدة للذات التي قد يكون القرين نسخة أخرى منها، أما الظل فهو اندماج وتماهٍ في الذات ومعها.

سيكون الظل مناسَبَة لمقاومة الفناء حيث تقول إحدى القصائد إنه سيظل بعد الرحيل يزرع ظلاً آخر كي يبقى (حتى تغود الشمس). والظل ليس كالقرين من ناحية اخرى. إنه لا يمتثل للذات أو يكون مماثلاً لها. ها إن الظل في عتبة التمهيد الإفتتاحية يقفزمتسرعاً كعادته، فيما تكون الذات المتكلمة في النص مترددة، فتنجو هي والماء.وفي إحدى العتبات ذات الوظيفة كإحدى موجهات القراءة يستشهد الشاعر بأبيات للوركا تدعو الحطّاب ليقطع ظله كي لا يتعذب برؤية نفسه دونه.

إن انعقاد الديوان على ثيمة الظل وتنويعاتها تقدم مقترحاً جديداً، فالديوان ليس مجموعة قصائد متناثرة الموضوع، بل هو مناسبة لرؤية مواقف للظل، وملاحقة الشاعر له سابقا أو تابعاً:

قلت لظلي: أما تعبت من المسير؟

فتوقف قليلاً ولم يعقب

فتركته على باب مغلق

ودخلت مسرعاً إلى فراغي.

ثمة انشقاق إذاً بين الشاعر وظله فيما يعمل القرين عمل المطابقة.الشاعر يفارق ظله والظل يفارقه، وهكذا تدور القصائد كما الحياة ذاتها. ويمطننا التعرف عبر الديوان على حرية الخيال لدى الشاعر مطارداً ظله "ن والتناصات التي حفل بها العمل وبحريَّة أيضاً فيذكرنا بتراكيب قرآنية مثل يحسبه الظمآن ماءً،

وزمّليني بعباءة من هموم، وأرى أن قصيدة (عودة الظل إلى صباه) بدءاًمن عنوانها هي محفل تناصي ذكي. وكذلك استهلالها المتناص مع عصا موسى:

جاءتني قصيدتي تسعى

أزاحت الرمل من آباري كلها

وطرافة التناص في قوله:

القصيدة (أفيون) الفقراء

تسّاقط من أكمامهم دمعاً

رابياً ورطبا

الحالة الظلية في العمل هي معاناة كونية بامتياز، تضع الشاعر في مواجهة الذات والمصائرالمحتملة والدفاعات الممكنة من أجل الوجود.

صلاح فائق في مقاطع يومية

يمثل شعر صلاح فائق تجسيداً آخر لاتجاه جماعة كركوك كما اصطلح النقد الشعري العراقي على تسميتهم: وطريقتهم في تكوين بنية شعرية تتلازم جزئياتها وصورتها لتحقق برنامجها الطليعي باختراقات لغوية وصورية وفكر متجاوز لواقعه المدان والمرفوض.. والانفتاح على التجارب الشعرية الإنسانية واللحاق بالموجات الرافضة للسائد: كالسوريالية التي لا يمكن قراءة كثير من شعر الجماعة (لاسيما سركون بولص وفاضل العزاوي وجان دمو) دون استذكار مرجعياتها ومصادرها. ويصادف أن الجميع لاذوا بالمغترب مبكرا، وظلوا يزاوجون الرؤى المحلية المجسدة بحضارة وادي الرافدين ونصوصه القديمة،وبين أحداث عاصفة تمزق الوطن وتشظي وجوده وكيانه ومستقبله، مقرونا –أي ذلك الاستذكار– بمفردات ومشاهد الأرض الغريبة التي وجدوا أنفسهم مرغمين عليها ثم طائعين.

صدرت مؤخراً لصلاح فائق بطبعة مصرية مجموعته الشعرية (مقاطع يومية) وقد كان عنوانه موفقاً؛ لأنه يضع القارئ في أفق كتابة تلك النصوص كما ينبهه إلى الميزتين: الفنية القائمة على الاقتصاد

والتكثيف، (المعبّر عناها ب: مقاطع)، والموضوعية القائمة على الموتيفات المنزعة من يوميات الحياة (المنوّه عنها بكلمة يومية) وصفاً لتلك المقاطع.

إن تجاربه تذكرنا بالشعر السوريالي ولكن بواقعية أكثر، واقتراب من ذاته بانكشاف لا تغيّبه رمزية ما يكتب،وغرائبية الصورة وتداعياتها لديه.

فالشعر وبعد تجربة كتابية طويلة امتدت عدة عقود ولتجربته في الغربة والعيش في شبه عزلة تؤكدها قصائده بدا زاهداً بالمعمار الشعري الباذخ المبني على أسس بلاغية مستهلكة أوجمل شعرية طويلة ولغة تعج بالمفردات المستهلكة أو القاموسية والإيقاعات ذات الرنين العالي. إنه يقرّب النصوص من الحياة والقراءة المتفاعلة التي يشارك فيها القارئ توليد الدلالات. ولكن دون الوقوع في المباشرة والنثرية العادية التي تعاني منها كثير من قصائد النثر السائدة.

لنأخذ مثلاً لتأكيد استنتاجاتنا وتعضيد قراءتنا قصيدة الديوان الأولى (حين ينام شاعر). إنها لا تريد أن تكون وثيقة حياتية مباشرة. لذا لجأ صلاح إلى تنكير(الشاعر) في العنوان، حيث لا يتحدد به أو يعود إليه هو وحده، رغم أن أفعال السرد في النص تعود إليه كلها بصفته سارداً ذاتياً أو أنه المتكلم في النص والضمير السردي الأول فيه.

ولما كان صلاح فائق يكتب نصوصه أو مقاطعه –كما يسميها – بأسلوب سردي، ويكون هو من يهيمن على السرد راوياً داخلياً بضمير المتكلم، فإننا في حاجة إلى استخدام السرد مفتاحاً للقراءة كي نحتوي النص ونلامس أفقه في قراءتنا.

إنه لا يجلب آليات السرد ليشكل نصاً ممتعاً أو مبهجاً للقارئ وكأنه يروي حكاية. بل يستفيد من انتظام عناصر السرد لتوصيل حالة شعرية بما فيها من التقاطات مكانية وزمانية، وشخصيات وأحداث، ووصف، وحوار أحياناً.

زمنية النص لها أهميتها. فالشاعر يتحدث في الاستهلال عن حدث يقع في الفجر:

عند الفجر آوي إلى فراشي وأنا متأنق ملابسي نظيفة ومكوية، تحممت وتعطرت

أتصرف كضيف في مناماتي

سأرى أحداثاً، ألتقي شخصياتٍ وأصادف حيواناتٍ حائرةً.

ثم يصل به التداعي الفانتازي إلى تخيل أحداث ستقع في الزمن التالي، وهي توغل في رمزيتها :

أذهب لأسمع موسيقى مجراتٍ، بدل نحيب هذه الأرض

وعجائزها اللواتي يكنسن في المساء

عتبات بيوتهن

هناك سأرى ما لا يراه آخرون، بعينٍ كبيرة وسط جبيني

في الاستدارة التالية للنص سيتحدث الشاعر عن زمن آخر يلي مقطع الفجر:

أستيقظ وقت الظهيرة، أقف بعيداً عن سريري

أحدق في الفراش-مشاعر قديمة،كوم أحلام،

ذكريات..

لقد صنع الشاعر تقويمه اليومي الخاص: النوم فجرا واليقظة ظهراً، ثم تأمل ما بقي من آثار.

لكنه يربك قارئه حين ينهي بالإيهام والتخييل المفرط؛ كي يرفع القصيدة عن نثرها الخطّي -أي المتسلسل- بكسل لغوي وصوري، فيقول في الخاتمة التي يعتني بها صلاح فائق عادة ويدعها مفتوحة لتأويل القارئ وفهمه:

لا أظنني كتبت هذا

أقرأ القصيدة من جديد، أجد حيواناتٍ مجهولةً

تجول حول مدن وقصبات...

نلاحظ لمناسبة هذه البساطة التي تتمتع بها القصائد أن صلاح فائق الذي غادر العراق مبكراً لم يوقع البيان الشعري **1969** الذي كتبه الشاعر فاضل العزاوي، لكننا نجده أكثر من سواه من شعراء البيان أو الموجة الموالية لهم إخلاصاً لمبادئ ذلك البيان المتأثر بالبيانات السوريالية والدادائية، وبالخيال الفانتازي والكتابة الاوتوماتيكية، والدعوة إلى الكتابة بلغة شعرية جديدة تقوم على الإستسلام للتداعيات دون تنظيم..

ويمكن التدليل على ذلك بتأمل بعض عناوين مقاطع صلاح فائق ومقترحاته الخيالية مثل(كوابيس تجلس في حديقة) و(أمزق وثائق أمام تمساح) و(أعالج انهاراً وجداول مريضة) و(نمور تتطلع في لوحات) (وجدار يكتب قصيدة) و(كلكامش يتطلع إلى شعبه في التلفزيون) و(كتب في فمي) و(أقرأ قصيدتي على حديقة) وغيرها.

والمهم هنا أن ننبه إلى تقنيتين متلازمتين في شعر هذه المرحلة المكثفة لدى صلاح وهما: لغوياً الميل للتنكير وتجنب المعرفة كي يضمن إيقاعاً لغوياً مناسباً لتعميم حالته. وإشراك الحيوان في الحدث الشعري ليزيد الغرابة المطلوبة لصدم المتلقي وتركيز الفانتازيا لديه.

إنه هو نفسه حائر في تلك الألفة مع الحيوان الذي لا تخلو منه قصيدة فيقول مشيراً إلى تلك الصداقة

(وبصداقة لا أدري من أين جاءت مع قرود تنتحب إذا غربت الشمس في النهار)

لكن الشاعر يعلي تلك الحيوانات التي أسكنها في نصوصه، وينزع عنها حيوانيتها، بل يسبغ عليها ما يؤنسنها، هكذا يضع عنواناً لأحد أعماله الشعرية (دببة في مأتم).

فنياً بجانب الاسترسال والاكثار من التداعيات والانتقالات المفاجئة في حركات النص، نلاحظ عناية صلاح فائق بالصياغة التي تحافظ على بساطة الجملة الشعرية وقصر القصائد، وولعه بالنكرات التي تهب الجملة إيقاعاً خاصاً، إضافة إلى الدلالات المتسعة؛ لأنها لا تتحدد بمعرفة أو شيء معين. وهذا واضح في استراتيجية العنوان لديه، وفي الإضافات والصفات، والأمكنة والشخصيات،والأشياء المستلة من اليوميات، والمبثوثة في قصائده. يعنون مثلاً (بوّاقون في مأتم ، نخّاسون في أزقة، عميان يدخنون في قارب، ضرير يغني في طائرة، نمور تتطلع إلى لوحات..) وسواها من العناوين التي كان بإمكانه تعريفها ليخصص دلالتها، لكنه يتجنب ذلك، فتظل تلك من مزايا جملته الشعرية. وذلك يحقق تعميم المكان ما يجنبه أداء مهمة نثرية خالصة، أقصد وظيفة المكان التعيينية المساعدة على تثبيته لدى القارئ. هنا يحدث العكس. تعويم المكان بتنكيره ليظل ذا بعد خيالي أولاً وشعري من بعد:

نوارس في كل مكان

جالسة على صخور

تزور مرتفعات وتعود

تدور حول مصطافين

برفرفة أجنحتها تنطفئ شموع في الليل

نوارس في علاقتي مع الفضاء

مع موسيقيين

مع سفن محطمة عند ساحل

ويتم تكبير الزمان ومفرداته المشتقة منه ليكون زمنا أقرب إلى العدم أو الخيال، وهو يليق بالقصيدة، ويحول دون ارتهان الزمان بمهمته النثرية أي وظيفته التحيينية في السرد غير الشعري:

نمت ليلة أمس وكان في رأسي مؤرخون يتنازعون

أذهب إليهم حاملا معولا

لا أرى أحدا

حسين عبد اللطيف: أمير أور- مراثي الشاعر للرسام

أول ما يوحي به عمل الشاعر الراحل حسين عبد اللطيف (أمير من أور) هو علاقة الشعري بالتشكيلي، ليس على مستوى الحرفة والتواشج الأدائي بل الصلة الثقافية من جهة ممثلة بالتنافذ الجمالي على مستوى التلقي، والصداقة باعتبارها صلة إنسانية وعلاقة تلخص الموقف والرؤية، ولكنها لا تحيط بها كاملةً، فتظل فيها هواجس وأحاسيس تتمكن القصيدة من رصدها وتمثيلها لغويا و صورياً.

يكتب حسين عبد اللطيف مرثاة شعرية بثماني قصائد (في وداع أحمد الجاسم) وهو رسام وشاعر عراقي مغترب (الناصرية**1952**-برلين **1994**) عُرف باسم أحمد أمير، ويوقع أعماله الفنية (أمير) اختصارا، وله أعمال منتشرة في أوروبا حيث أقام منذ خروجه من العراق ثلاث سنوات في فرنسا قبل أن يستقر في برلين، ومن تلك الأعمال التشكيلية جداريات وسقوف وديكورات مسرحية وأغلفة لكتب شعراء وروائيين منهم عبدالرحمن منيف وغائب طعمة فرمان وأدونيس وحسين عبداللطيف، ورسم للتلفزيون

الألماني لوحات عن جسور بغداد بعد العدوان، وكتب عن فنه كتّاب معروفون كصلاح ستيتية وأدونيس، ورثاه كثيرون منهم كاظم جهاد وعقيل علي ومحسن الخفاجي وعادل عبد الله.

ولكن مرثاة الشاعر في هذا الديوان تحمل خصوصية مميزة كونه من أصدقائه المقربين، وقد تهيأت له كما يبدو من الإضاءات الملحقة بالقصائد فرصة لقائه في مغترباته، وفهم أعماله التشكيلية وتعزيز ملفوظات قصائده بكِسَر مختارة من شعر أحمد أمير نفسه، وأحيانا بتقديمات ومداخل من شعراء عالميين تدور كلها حول الموت كحقيقة وجودية قاسية وواقعة تراجيدية كبرى حيرت العقل البشري وأثارت هواجس الشعراء وقلقهم ورعبهم حتى في أوج استمتاعهم بالحياة ولذائذها القليلة، وذلك ما حاول أن يوصله حسين عبد اللطيف قصائد نثر هذه المرة وهو الشاعر ذو النكهة الستينية والتجربة الشعرية المميزة بالتأمل والدقة اللغوية والإيقاع الهادئ المحافظ على وزنية لا تثقلها الموسيقى الزاعقة والتقفيات المجانية.

لقد هرع إلى التناص مستفيدا من اسم الشاعر أو شهرته (أمير) لتكون وصفا له ثم ألحقه بأور التي ينتسب إليها كونه ولد ونشأ في الناصرية التي تضم جغرافياً بقايا أور القديمة وحضارتها، حيث كُتبت ملحمة جلجامش التي يرثي في جزء مهم منها جلجامش صديقه وخلّه أنكيدو متسائلا بذعرِ مَن يتبين مصيره من خلال غياب صاحبه عن إمكان أن يكون هو كذلك ترابا وينطوي ذِكره وكأنه لم يكن.. وهنا يعثر حسين عبد اللطيف على مكمن تناص آخر؛ فيبدأ قصيدة الديوان الرئيسية التي أعطى الديوان اسمها (أمير من أور) قائلا:

الآن..

وقد انتهينا من كل شيء

..فلم يعد من طائل وراء هذا السعي المحموم

في هذا العالم..

حيث الغلبة للأفعى

في اقتناص الأبدية وحيازتها منك.

الجهود، كلها، باطلة، تقريبا

وابنة الندم.

يمكن لكثير من مفردات هذا المقتطف أن تحيل إلى ملحمة جلجامش: انتهى كل شيء، ولا طائل من السعي وراء جواب، والأفعى التي سرقت عشبة الخلود الأبدية من جلجامش مازال لها الغلبة.

لقد اكتظ الديوان بالإشارات إلى أعمال تشكيلية عالمية وإلى أشعار في الرثاء وتأمل واقعة الموت، وكلها تعزز المنظور المزدوج في الديوان حيث يتآخى البصري واللغوي، كنايةً عن تعالق الشعري والتشكيلي، كما يتضح بواسطة تقنية التناص ما يمكن أن نعده مرثاة للنفس عبر مرثاة الصديق، وتلك من القيم التي تستلهمها الحداثة لتحيي النصوص القديمة،ولكن لإذكاء الشعور بمحمولها الجديد، وتحسس أعماقها وآفاقها الممتدة لتشمل المعاصر من حياة البشر الذين يبدو أنهم كلما أوغلوا في التقدم والانتصار على المجهول بالعلم والتقنية ظلوا ضعافا عاجزين إزاء حادثة الموت:

من دون كل طرق العالم

هناك طريق واحدة

لا يمكن للمرء

إلا السير عليها

ذات يوم

مهما حاول

لا يملك الشاعر أخيراً إلا الرجاء ليكون المكان الغريب الذي شهد موت الصديق (زقورةً) كالتي عرفتها أور التي انحدر منها:

أيتها العربة ذات الخيول المطهمة انطلقي

لقد قُضي الأمر

ولا سبيل للاستدارة أو الرجوع

.. لقد دُفع الحساب سلفا

أيها القبر كن زقورة، يا رياح برلين كوني رقيقة.

صلاح بو سريف: صياغة مغربية لقصة الخلق الرافدينية

1- يصلح الأسطوري مثالاً على إمكان وجود النص العابر للحدود. تسافر ملحمة كلكامش قديماً من أور السومرية جنوبا إلى بابل وسط العراق، ثم إلى مكتبة نبوخذ نصر الآشوري شمالا. رحلة يستحقها هذا النص المذهل، وهو يجوب الأرض والأزمنة.لكن ألواح النص المتكسرة بفعل التنقل والطبيعة سوف تعود ثانية إلى بابل ليتعرف عليها القراء ثم المنقبون الآثاريون.

كذلك يسافر النص سفرا آخر مخترقاً الزمن واللغات هذه المرة، فالملحمة عابرة للعصور والأزمان تحضر في الذاكرة الثقافية كل حين.

نص لا يناله البلى ولا القدم. حاضر بموضوعه الاستباقي أيضاً: الخلود بوجه الفناء، والبحث عما يقهر الموت. السؤال الأزلي سيقوله الإنسان بما لا يحصى من اللغات والصيغ. حملته الملحمة في مضمون درامي عبر شخصيات لا تنسى. وإذا كان الحل سيأتي تصالحياً، أي العجز عن إيجاد ما يوقف وحش الموت عن نهش أرواحنا، واقتراح بناء ما يخلد الإنسان رمزا بديلاً بعد فنائه. فإن معناه عميق ودلالته كذلك.

2- يجدد الشاعر المغربي والناقد صلاح بوسريف قراءته للملحمة في عمله الشعري (رفات كلكامش-كش -بل-كا- مش- الرجل الذي سيُنبت شجرة جديدة) ذلك عنوان مطول لعمل حديث دون شك! لكنه في قصد المؤلف المسكوت عنه يريد أن يضع القارئ في جو أسطوري يناظر الفضاء الذي تحضر فيه أساطير الخلق الرافدينية، لتكون القراءة موجهة بهذه العتبة العنوانية المطولة ذات الرنين الأسطوري كما يلفتنا تغيير الشاعر لإسم كلكامش فيضعه بصيغة (جلجامش) داخل العمل. وربما كان ذلك بسبب تعدد مصادر عمل الشاعر؛ فالنصوص المترجمة للأساطير التي اعتمدها تورد الأسماء بصيغ مختلفة، لاسيما إسم كلكامش.

لكن الشاعر منشغل عن ذلك بقصد آخر: أن ينتج نصاً موازياً للملحمة في عملية تناص ملفتة. والواقع الذي يسبق القراءة يفيدنا بأن أي تناص لن يكون لصالح العمل الجديد. تماماً كمحاولة مباراة صورة فوتغرافية مؤثرة لحدث ما بنص لفظي شعرا أو نثرا. فالمرجع البصري سيظل أكثر تأثيراً وأشد وقعاً. وهذا في ظني حال المقارنة بين نصوص قديمة كملاحم الخلق الأسطورية وقصصها، ونصوص تعيد إنتاجها أو تضعها في سياق صياغة جديدة.

سيظهر بعد القراءة أن صلاح بو سريف اعتمد لحظتين دراميتين في الأساطير الرافدينية:

– وهما قصة الخلق وتكوين العالم كما فسره العقل المحكوم بالأسطورة في زمن هيمنتها على التفكير الإنساني قبل مجيء الأديان بقراءتها للخلق والتكوين ونشأة البشرية وعالمها.

– وقصة الطوفان الأعظم الذي بدأت بعده حياة بشرية جديدة. وهي رواية يرتبها الفكر الأسطوري عبر تخيل نزاع الآلهة ومعجزاتهم، ولكن بالإحتكام إلى ما يثير العقل البشري من أسئلة حول التكوين والبدء، وكما تتخيله المخيلة البشرية.

لقد كُتبت تلك الأساطير بعد زمن من تداولها شفهياً، وجرى لها ما يمكن أن يجري للنصوص الشفاهية من تعديلات وتحويرات، وكذلك الثغرات والانهيارات النصية بعد التدوين وقبله. فكما هو معروف لم تكن الألواح التي كتبت عليها المدونات مكتملة أو صحيحة أو سليمة. وكان على الآثاريين الأجانب الأوائل ثم تلاميذهم ومترجميهم أن يرمموا تلك الكِسَر وينشئوا نصاً منسجماً ومقبولاً.

اعتمد صلاح بو سريف على نوعين من المتون: يمكن وصف الأول منهما بأنه متن أساس أو رئيس. وهو المدونة القديمة بما فيها من ثغرات. ووجدته يعتمد على ملحمة أترا حسيس، وهي أترخاسيس كما ترد في ترجمة ستيفان دالي (ترجمت د.نجوى نصر كتابها: أساطير من بلاد ما بين النهرين). وكان لها حضور مركزي في جزء العمل الأول: أبجدية الوجود**1** حيث يتبين غضب إليل على البشر وضجيجهم فيأمر أتباعه بأن يصيبوا الناس بالمرض،والحقول بالجدب، وتميت المجاعة بشرا كثيرين. ويتضح مابين أليل وأتو نبشتم من تطابق في الملاحم الأخرى.

أما المتن الثاني الأشد حضوراً في العمل، فهو نص ملحمة كلكامش كما رويت مكتوبة بعد تحقيق الألواح التي عُثر عليها في فترات متباعدة. وهنا يتجه العمل إلى إعادة صياغة الملحمة بشعر يستفيد من حرية الإسترسال والسرد في قصيدة النثر؛ ليبني نصاً موازياً،لايذهب بعيداً عن النص المجلوب من زمنه القديم. في كثير من المواضع نكاد نعثر على خطوات نمو الملحمة ذاتها في عمل بو سريف، حتى لنتساءل عن جدوى إعادتها.

ولكن مناطق الشعر تتوهج بعيداً عن عملية التناص التطابقية تلك. فيشع النص الجديد بإسقاطات الهواجس والأسئلة التي يريد الشاعر أن يورط القارئ في شراكها وكمائنها.

هنا تشتبك المصادر وتكتظ بها صفحات العمل، حتى لا نكاد نتبين حدود النص القديم والنص الجديد. وتلك إحدى مشكلات التناص، وحياة المتون القديمة في مدونات حديثة تنبهر بها وتنصاع لوجهتها، وتعيد صياغة أسئلتها وقناعاتها وهواجسها. ثمة مراجع أخرى للعمل هي اقتباسات شعرية من فرناندو بيسوا ونيرودا وتيد هيوز، ونصوص بأكملها من القصص الأسطورية التي تروي الخلق والطوفان. لكن أكثر المصادر انكشافاً هو نص ملحمة كلكامش التي اعتمدها بوسريف.

3- ينقسم نص بو سريف إلى أقسام رقمية ثلاثة رئيسة، وتتخللها ترقيمات بالحروف داخل تلك الأقسام. فيكون ثمةاشتباك آخر مصدره هذه المرة الهيئة الخطّية للعمل، وقد اخترت وصف العمل لأن استراتيجيته واحدة، ولا يمكن تجزئة أقسامه رغم أن الوصف الذي اكتفى به الشاعر في عتبة الغلاف هو (شعر). وفي ظني أن ذلك لا يفي العمل حقه. فهو إعادة صياغة جريئة لمتون قديمة شغلت القراءات طويلاً وتناولتها التأويلات والتفسيرات؛ لترمم انكساراتها وأصولها الخفية؛ فيدلي الشعر بدلوه ليقدم كينونة أخرى.

فالقادم من رماد الخليقة وبيده فراشات -رمزها الجنسي الواضح يرتبط بالولادة والنسل- هو كلكامش. يأتي بعد الطوفان:

خرجت من يده فراشات

رحيقها كان رماداً

.. هي الأرض ما تزال غارقة في طيش الآلهة

.. هل الأرض ستخرج من رفيف هذا الفراش المسجى في رماده، أم الشجر سيكون الوتر الذي أضفى الروح على الريح أسئلة تضج بها صفحات العمل كما هي النصوص القديمة التي زادها النقص اكتمالاً، بمعنى أنها تركت للقراءة حرية ترميم ذلك النص، وملء فراغاته الموجودة أصلاً حتى في حال اكتماله.

في الصفحات الأولى من العمل تتضح الرتابة. فالشاعر منشغل بضبط إيقاع النص الشعري مع السرد الأسطوري.مخيلتان تتصارعان أجاد الشاعر في قيادتهما داخل مصهر العمل.فتم الخلق بحسب رواية اترخاسيس (الرجل المفكر). وفي أبجدية الخلق **2** فالسارد المتعدد المواقع سيقف ليعرِّف بهذا المخاطَب بالقول: **أنت نبض ما بعد الطوفان**

لأنت مرمم طيش أنليل

هذا الإله الغاضب

ولكن كلكامش يوصف في العمل بما حفظت له الملحمة من أبعاد:

نزق

جِسور

وحشي

جارف

عاتٍ

يمضي بوسريف مع أحداث الملحمة: صعود كلكامش-تعرُّفه على انكيدو بعد صراع- انتصراهما على وحش غابة الأرز -ترويض كلكامش بشرياً- -موته- حزن كلكامش وقلقه من مصيره -إبحاره لأوتونبشتم لسؤاله عن الخلود- عودته خائبا.لكنه يتوقف عند لحظة الموت بإيجاز مؤثر يُشركنا في حزن المصائر المحتومة بالموت.ليكوِّن نصاً مؤثراً رغم قصره. وهو كولاج حزين حول حقيقة الموت كواقعة مصيرية فادحة..

عبد الزهرة زكي: شريط صامت

نصوص عن السيارات والرصاص والدم

الثلاثية التي اختارها الشاعر عبد الزهرة زكي (نصوص عن السيارات والرصاص والدم) عنواناً ثانوياً لكتابه الشعري (شريط صامت -**2007**) تقدم خلاصة لنماذج من طرق الموت التي كانت وجبة يومية للعراقيين بالتفجيرات الإرهابية للتكفيريين القتلة، عبر السيارات المفخخة التي لم يكن يخلو يوم من عدد منها، يتشظى بتدبير الإنتحاريين سراق الحياة وأعدائها، ويأخذ معه أرواح الأبرياء الذين يموتون بالصدفة، حتى اعتادوا عليها وصارت الصدفة موعداً مع موت محتمل في كل شارع أو زاوية أو مكان. لذا كانت السيارات والرصاص الموجَّه من سائقيها ودم ضحاياهم المسفوك هي الثالوث الذي أثبته الشاعر في عتبة عنوان الديوان الثانوي.

(اليد تكتشف) كان أبرز دواوين البدايات اللافتة للإهتمام النقدي بالشاعر عبدالزهرة زكي الذي نضج شعرياً ضمن أجواء الثمانينات، وخاض تجربة الحرب الطويلة مجنداً إجبارياً شأن أبناء جيله، وتم تمثيل مفردات تلك الحرب أو الحروب المتكررة في عراق الدكتاتورية عبر قصائده ومذكراته. وقد تركت شرخاً واضحاً يتسم بالحزن وتأمل واقعة الموت ذات الوقع العنيف في ذاكرته. واستوعبت قصيدة النثر تداعياته وتخييلاته لمرائي الحرب وصورها، بلغة تتسم بهدوء واضح ونبرة سردية خطّية، أي تتتابع فيها الأحداث وتجري ضمن شعرية النصوص.

هذه المرة يكتب عبد الزهرة زكي عن تلك الوقائع الدامية التي ضمنها كتابه (شريط صامت) الذي أراده نصوصاً لا قصائد كي لا يعد القارئ بشيء أكثر مما تتضمنه الأحداث المفجعة، وليدع لنفسه حرية السرد والتعليق وتقديم الحدث والشخصيات بكمية خيال أقل وصور تقترب من التسجيل المصورالتي تلم بجزئيات تلك المشاهد المرعبة.

يأخذ العنوان أهميته من مكانة نص بالإسم نفسه يتحدث عن سيارة يترصد سائقها ضحيته، فيصمت كل شيء: الشريط في جهاز التسجيل في السيارة، نظرات العابرين، برودة المسدس المهيأ للانطلاق، ثم جثة الضحية مرمية على الرصيف. كأنما أراد الشاعر أن يدين الصمت الذي يؤطر عملية القتل... صمت يدعه ينفذ جريمته وينظر إلى ضحيته من ضباب مرآة السيارة.

ولتدوين تلك الأحداث وإسباغ المخيلة عليها استعان الشاعر بالتقنية السينمائية.

كأنه يحمل آلة تصوير،ويسجل المَشاهد،ثم يربط بينها ليهبَها حياة جديدة في النص:

المسدس بارد بين فخذيه

وعلى ضباب المرآة شبحُ يتلاشى

لقتيل مرميٍّ وحيداً على الرصيف.

وإذا كان نص(شريط صامت) ينظر من زاوية القاتل فإن النصوص الأخرى يتحدث فيها الضحايا أو ذووهم. في(الإبن المخطوف) يرصد السارد الخارجي ما يعتمل في قلب أب يستغيث به ولده، ثم يختفي بين أقدام خاطفيه، ويعود إلى والده جثةً. ولكن ظل الأب يسمع استغاثة ولدِه:

سمع صوته يستغيث

صوت ولده يستغيث

كانت تلك آخر ذكرى

العينان- مفتوحتين على وسعهما- استدارتا

من خلف الشاحنة

قبل أن تنطلق في الظلام

وقبل أن يُحشر الرأس الصغير

أسفل المقعد بين أقدامهم

انطلقت السيارة

وضاعت في الظلام

وعادت الجثة

ولم يزل يسمع صوته..

يستغيث

وفي نص (الأغنية والتراب) يتم إنجاز برنامج النص عبر التقابل الضدي بين الأغنية التي يبثها المذياع ويسمعها الضحية أول مرة، والتراب الذي يتكرر أربع مرات في أبيات النص الثمانية، فهو يرتفع، ثم يعلو ويحجب شبح القاتل،وأخيراً يثقب الرصاصُ الزجاجَ (فتفر الأغنية سوداء/ وتضيع في التراب).

تلك المدوَّنة النصيّة شهادة لازمة وضرورية على زمن أسود القسمات، وتذكير بما حلّ بالأرواح وهي تستسلم للموت.

كاظم خنجر: نزهة بحزام ناسف -قاموس الرعب اليومي

((نحن العراقيين / التابوت بأطرافه القصيرة يوحّد أكتافنا / ... نحن العراقيين / نتوسد الأسلحة ونتغطى بعجين العبوات / نحن العراقيين / دودة نائمة في رمّانة العالم.))

تلك الأبيات مجتزأة من ديوان الشاعر العراقي كاظم خنجر(نزهة بحزام ناسف) **2016** الذي أعده شهادة اخرى تعضد إمكان القصيدة -لا الرواية فحسب- استيعاب المشهد الدموي اليومي في العراق وتقديم تفاصيله ومفرداته، لا بالتسجيل الفوتغرافي أو الهيجان العاطفي، بل بتحويل ما يجري إلى واقعات فنية لها وجودها الشعري داخل القصيدة، والذي لا يرتهن بالواقعة في تسلسلها الحدثي في الخارج.الديوان يعِدنا بنزهة؛ لكن ما سنراه هو سلسلة من فواجع، أصبحت علامات تشير إلى عالم يتشكل في الخارج. الرصاصات تغطي الوجه على الغلاف. وإمعانا في الكشف عن هوية الخطاب في الديوان يعيد الشاعر بالأبيض والأسود صورة الرصاصات ويضع لها عنوانا لافتا: ختم الكتاب.فتلك هويته أو شهادة حياته. يتوفر الديوان على عناصر القتل اليومي في العراق. ما يحدث من إرهاب أعمى

يمحو السلم الأهلي ويسلب التعايش بين الأفراد، ويضع احتمال الموت في برنامج العراقيين كل دقيقة وفي أي مكان. يكفي أن نراجع عناوين القصائد لنتأكد من وصف الديوان بأنه قاموس للرعب اليومي وسيرورة العنف ومظاهره اللافتة؛ ومنه: (عاجل: العثور على مقبرة جماعية بالقرب...) و(جثث) و(إرهابي) و(قطع الرؤوس) و(سكاكين) و(رايات سود) و(سيارة مفخخة) و(ملثمون) و(ذبح) و(قصف) و(حصار) و(شظية) و(طلقة) و(تفجير) و(أصابع ديناميات قصيرة) وسواها. لكن هذا الاحتشاد العنواني والموجه القوي للقراءة لاينقل الوقائع أو يهتم بتوثيقها. إنه ينقلها إلى جو فانتازي يتلبس القراءة كالكابوس، ولا يدع فاصلا بين الحالة وتمثّلها. إن كاظم خنجر اسم جديد في الشعرية العراقية الحديثة لكنه يواكب بديوانه هذا ما يحل بالوطن وما يبدد أمنه وسلامه. يضيف الشاعر دوما إلى المشهد العادي لمسة الخيال التي تجسمه أو تغرّبه أو تجعله نوعا من تلك الفانتازيا المقيمة في الذهن. الشاعر هنا وبقصيدة نثر سردية ومقتصدة بلا ترهلات او إطالة يستوعب المشهد ويحتويه؛ فلا تغدو لمفردات الرعب معادلاتها اللغوية أو الحدثية، بعد أن أدرجها الشاعر في تسلسل شعري جديد وبنى لها تراكيب يغلب عليها الانزياح؛ كوصف أصابع الديناميت بالقصيرة! وكذلك بالإيهام حيث يحضر الموتى بشكل هستيري: أعضاؤهم لا تخصهم بل هي مجموعة عشوائيا يوحدها الغياب فقط. يعود الشاعر أو الراوي في القصيدة بكيس جمع فيه ما قيل له إنه بقايا جسد أخيه الميت:

(يقول التقرير الطبي بأن كيس العظام الذي وقعت على استلامه اليوم هو "أنت" ولكن هذا قليل. نثرته على الطاولة. أعدنا الحساب: جمجمة بستة ثقوب، ثلاثة أضلاع زائدة، عظم ترقوة واحد، فخذ مهشمة، كومة أرساغ وبعض الفقرات. هل يمكن لهذا القليل أن يكون أخاً؟)

الموتى متشابهون في هذا المشهد الكابوسي. ثمة من يرتّب الجثث، يمنحها الأعضاء لتكتمل، لقد هشمتها آلة الموت.اخترع القتلة ما يمحو صلة الأعضاء ببعضها،وظل الموت يوحدها، ولا جدوى من (ترتيب الجثث). إنها تختلط بسواها ليكتمل الرعب والأسى. ولا حدود أيضا للمأساة؛ فهي تقترب ليكون الضحية أخا أو صديقا؛ لكنها تتسع من الفرد إلى الجمع.في نص بالغ الدلالة هو(نحن العراقيين) يقدم كاظم خنجر بورتريتا جمعيا بعد أن حاول تقديم رسوم شعرية للقتلة والضحايا وتفاصيل لرؤوس

مقطوعة وسكاكين ومفخخات وأحزمة ناسفة أدخلها الإرهابيون لا لمذخورنا اللغوي بل لقاموس حياتنا المهددة أيضا. هنا تتكرر لازمة (نحن العراقيين) ليتبعها وصف أو سرد فيه من الغرائبية ما يمكن تصنيفه كسخرية دامعة أو أليمة:

"نحن العراقيين / نصنع أبواب بيوتنا من الحديد لنصدأ خلفها / نحن العراقيين/ نقلع سنواتنا المسوّسة كل يوم / ونصطف في مقبرة جماعية.." ولا يفوت الشاعر أن يعمق عبر جزئيات المشهد تلك الخسارات والخيبات حتى ليتوسل الضحية بالقاتل:"عفوا أيها القاتل/ نسيت سكينك في عنقي" ولا يبقى سوى مشهد الخراب "أفتح عينيّ كبيضتين مكسورتين على تلّ من الأحجار".

كاظم خنجر يرعبنا بصوره المنتزعة من واقع مفجع؛ لكنه يمتعنا –وهذه مفارقة غريبة– بما تخير لها من بناء شعري ولغوي، ينبئ بصوت رصين في جحيم الوطن وفردوس القصيدة.

محمد محمد اللوزي: بلد الأضرحة

تقوم قصائد الشاعر محمد محمد اللوزي في (ديوانه قهقهات الفتى الأخرس) على استثمار المفارقة بكونها مركزاً شعرياً تتمدد عبره الصور والايقاعات والبنية الشعرية إلى انحاء النص واطرافه لتعود لتلتمّ في دلالة لا تبعد كثيرا عن مركز المفارقة، ولكن بتجديد موضوعاته بما يناسب حالته وماحولها وهذا ما يجسده العنوان (قهقهات الفتى الاخرس). لذا كان ما يحدث في اليمن من مآسٍ ونكبات، هو المهيمن مضمونياً ولكن دون أن يقع في المباشرة والوضوح الفجّ، رغم ميله منذ بواكير اصداراته إلى بساطة تورط القارىء وتشركه في هموم النص ومعالجاته

اختار اللوزي التقاط ما تمنحه الهوامش والمُقصى من رؤىً شعرية ليكون متمرداً جريئاً قاسياً بما يناسب الدلالة المبتغاة وبالسخرية الواضحة التي تصبح ضحكاً دامعا مؤسياً حين يقترب من هموم الذات المنكسرة ووطنه المبتلى أرضاً وبشراً. وبما وصف وطنه المضاع ذات قصيدة بالقول (كان هنا بلد / تهجاها هدهد / فاشعل فيها الخراب) لكنه في هذا الديوان ينتقل عبر استخدام السرد وايقاع قصيدة النثر إلى عمق المعاناة ويركز على معالمها وتمثُّلها في قوله مثلا (الوطن الافتراضي / الذي وجدنا انفسنا صدفة في

يديه / يحترق و يوشك ان يصير رماداً) قهقهات الفتى الاخرس (شهادة شعرية بليغة، لها في بساطتها ما يجعلها سهلا ممتنعا، ومفارقات ذات عمق يصل اليه القاريء ويشاركه دلالتها.

وهو هنا يكرس بداياته التي رغم تأثرها بالماغوط كما ذكرنا، نجحت في خلق ميزة خاصة للوزي وقدمته ضمن تيار صعلكة أو تمرد شعري رافض لما يراد له أن يعيش بإملاءات الآخر حاكماً أو كائناً ذا سلطة متخفياً وراء الأعراف والتقاليد الاجتماعية والمحظورات. إنسانياً يوظف اللوزي المفارقة لتقديم الفكر الذي يعتقد به بعيداً عن الإيديولوجيات السائدة. وله نص قصير مما كتبه في مرحلته الأولى بعنوان أعميان. وفيه يخدم البناء النصي فكرة التقابل والثنائية التي تتحكم في الحياة. لكنه بالمفارقة يبين نقص رؤية المبصر وموازاة عمله بالأعمى لأنهما يصدمان بما يعيقهما ترميزاً لما يسلب الإنسان حريته وإنسانيه. في القصيدة ثمة سبعة أبيات يقتسمها أعمى ومبصر (ثلاثة لكل منهما والبيت الخامس مشترك بينهما) لكن حكمة القصيدة تقوم على الاستبدال فقط، حيث تكون النهاية عكس ما يحسبه كل منهما تماماً:

يحسب الأعمى

أن كل ما حوله جدران

ويحسب المبصر

أن كل ما حوله فراغ

وحين يمشيان

يصطدم المبصر بالجدران

ويتعثر الأعمى بالفراغ

تصلح هذه القصيدة مثالاً لما تخادع به قصيدةُ النثر القارئ، فهي تبدو لأول وهلة مجانية، تسودها الفوضى والتداعيات، والعلاقات غير المقبولة لدى القارئ، أعني انقلاب قناعاته وفق ما تريد القصيدة، لكن قراءتها ثانية سترينا انضباطها الشديد: فالأعمى يحسب شيئاً من وحي عماه، والمبصر كذلك، لكنهما حين يمشيان (يصطدم) المبصر بجدران الأعمى، بينما (يتعثر) الأعمى بفراغ المبصر. إنه إذن هجاء لبصيرة المبصر الذي لم يكن إلا أعمى آخر، وهذا هو تفسير التثنية في العنوان (أعميان). . وأحسب أن اللوزي

شعر بأهمية هذه القصيدة في توضيح رؤيته لقارئه فوضعها كاملة على الغلاف الأخير لديوانه الأول، وكأنها قفا لبطاقة تعارفه مع هذا القارئ... وفي نص جديد من ديوانه يتحدث عن بلده خلال مأساته، وما يحل به من خراب، ويصفه بأنه بلد ألأضرحة. لكن هذا البلد سيظل ميتاً بلا ضريح، لقد قتله قتلة مجهولون يرمز إليهم بالواو فاعلهم النحوي والدلالي: أردوك، وضعوك، لكن البلد حي ينبض بالحياة. السرد هنا واضح الدلالة وموظف لخدمة الفكرة موفراً الاسترسال ومستوعباً تنامي الحدث: قتل، موت–نبض، حركة.. ولكن النهاية تستدير بالنص ليجسد الشعور بالخذلان والخسارة.

النص

ضريح
لا ضريحَ لك
يا بلدَ الأضرحة
لا بلاد.
في أيِّ احتدامٍ
أردوْكَ قتيلًا
وضعوكَ في ثلّاجةِ الموتى
ومازال نبضٌ فيك؛
مازال في وجهك ثمّة ملامح
وفي قدميك دفءُ الخُطى.
لا بلاد لك في تراتيلِ أحجارك
يا بلد البعيدين
لا سماء ولا أرض
لا شيء غير أسماء
مجهولةِ الجثث.

ناجي رحيم: غريب في الحشد

تقترح القراءة على النصوص أفكاراً -بعد- نصية. إنها تستنتج وتؤول لتضع للنصوص سياقات ليست على لائحة الكتابة الشعرية بالضرورة. وإذ أقترح وصف ما نشره ناجي رحيم المغترب في هولندا (عملا) وليس ديوانا. فإنني لا أسترد مفهوم رولان بارت للعمل والنص، بل أجد وشيجة بين نصوص الكتاب الشعري تحفز على قراءته كله بكونه عملا يبث رؤية واحدة في مجموع جزئيات، تنبني لتكمل بعضها وتؤلف ذلك الملفوظ الشعري، وليس ديوانا يجمع نصوصا متفرقة تحت مسمى واحد.

الكائنات هي ذاتها في نصوص العمل أو فقراته رغم ما اتخذت من عناوين أو موضوعات: رثاء الرسام زياد حيدر مثلا، أواستذكار الناصرية -الحاضنة، أو ايام الأسر والنفي في مخيمات رفحا والأرطاوية، أو في اقتراح خريطة كونية جديدة، وإعادة صياغة قصة الخلق في يومه العاشر،أو في جلسة تأمل للعالم والكائنات واللغة في مغتربه (في مطعم هولندي). الكائنات هي ذاتها: مسننة الأنياب ضاجة مخترقة لوحدة الشاعر وعزلته وصمته (تضج في رأسي)، متزاحمة تتدافع وتتهالك جريا بلا ملامح.ليس الموضوع كثيمة مضمونية الهوية بجديد. منذ القديم ثمة الواحد والجماعة، أو الشاعر والحشد كما يقترح ناجي رحيم لكن كائناته موجودة في النصوص كلها، لا تكاد تخلو منها قطعة من العمل أو واحدة من جزئياته. كائنات ليست من البشر حصرا. فهي مجموع نمال في الزحام تحاور الإنسان وتبادله الفكرة.وهي طبيعة تضج في الخارج وتجعل الشاعر يتساءل (أية قوانين تسيّر هذه الكائنات، وأية قوة تمد السيقان بالمسير؟). بمقابلها يختار الشاعر وصف نفسه بالغريب بين الحشد. العبارة المتوترة القصيرة منبنية من ست كلمات لكنها تلخص كل شيء: أنت في الحشد غريب لن تكون بمقطعين كمقدمة ونتيجة مستلب الكينونة (لن تكون) محيلا لهاملت ربما في لا وعي النص: تكون أو لاتكون. وبسبب (الجوق) كما يسميه يكون الاستلاب. هنا (جمع متكور على نفسه) يتبرأ منه، ويرضى بدور المراقب. العالم في الخارج مشهد وهو يطل عليه من الضيق دوما: من نافذة أو زاوية، ويلم أشلاء هذا العالم والجمع أو الجوق الذي فيه ليرميهم إلى النسيان. الشاعر راو خارجي كلي العلم. هكذا اختار لنفسه موضعا في العمل كله. بما أن العمل المنتمي إلى الأعراف النوعية لقصيدة النثر لا يزهد بالسرد بل يتكئ عليه منذ استهلاله، فالقراءة أيضا تستنفر

الجهاز السردي لمتابعة إجراءاتها وتعقّب الجزئيات النصية.اول ابيات (كائنات) يموضع الشاعر ويرينا الزاوية التي اتخذها ليراقب ويسجل(من زاوية لا يرمقني فيها أحد) وسيحافظ ناجي رحيم على موضع الراوي وصلته بما يسرد. يمتد السرد على أجزاء العمل كلها ويتماهى أحدها ليغدو سطورا. ليست هنا بنية بيتية: أبيات يلي بعضها بل هنا سطور تكتمل بهيئة النثر(قصيدة ليست حكاية) وكأن عنوان الجزء هذا يستفز القارئ ويريد ان يقول له: هذا الذي تقرأ سرد لامحكي متخيل. الهدوء الذي في المفتتح سيتهدم مباشرة أو يتفجر بعد تلك العبارة (أستبيح المشهد كله). من الزاوية التي اختارها للمراقبة بحيث لا يُرى سيقوم ب(استباحة المشهد كله) وهي عبارة تشي طبيعتها الصياغية القائمة على عنف لغوي يسم العمل كله باحتدام داخلي رهيب يطفو ليفيض على اللغة والصور ايضا، ولا سيما في جملة انحرافات أو انزياحات واضحة الدلالة من قبيل(شخير الفكرة،شاحنة الروح، رئة الأبجدية،جسد الورقة، أرداف الكلمات، مشجب الترقب، مهبل اللحظة، مهب الصمت، لحم الأيام، بغال الحزن، بخار الأحلام). إنه احتدام يعادل تلك الضجة التي تثيرها الكائنات في الخارج، وتدخل لتقتحم رأس الشاعر وغرفته وقصيدته؛ فيقابلها بهذا العنف الصياغي (كومت الليل في منفضة السجائر). النافذة للمراقبة والمنفضة لرمي بقايا الليل. ليس في الخارج سوى (أرصفة تضج،الضجيج يتكور، عين تصرخ، رجة الأرض) لذا يبحث الشاعر عن عشبة ليست عشبة الخلود التي من أجلها غاص جلجامش في مياه الاعماق وخاطر بحياته ولم يجدها. ليست عشبة تعيد الشيخ صبيا كما تقول الملحمة العراقية، بل هي ببساطة (عشب الهدوء). والحل الآخر هو في استدعاء الماضي بكتابة تذكارية (تمطر في شتاء قديم/ أحلم وأحلم دون هوادة/ وأنا أمشي بين رفوف من تماثيل) هي الغربة تعمق هذا الإحساس. ليس كما يقترح سارتر: الآخرون هم الجحيم.الشاعر لا يعنيه مآل أو مصير بل هو منشغل الان بهذا الضجيج والجوق وجمع الكائنات الذي يمثله شعريا بحداثة تعضدها هيئة قصيدة النثروعناصرها البنائية.

عبد الفتاح بنحمودة : بستانيّ الكلمات

هو اختار الوردة بجنون الشاعر وتمرده وهوسِه بالجمال. إنه يرى مبصراً ويعلم عارفاً أن كل ما حوله كمائنُ عسْف، وجنازاتُ أحلامٍ يمشي وراءها ويندب صارخاً بصمت. لكنه يستدير حيث الجنة التي صنعتها قصائدُه.

حين تعرفتُ إليه عبر (حركات الوردة) قلتُ مقلّبا الكتاب متأملا عنوانه: بَطِرون أنتم أيها الشعراء وحالمون، ضللتكم جنيّاتُ الشعرتهيمون عامدين وراءهن ولا تلتفتون. لكنني مستغرقا في قراءته أيقنتُ أنها مندبَةٌ للجمال ومرثيةٌ للبراءة ودعوةٌ لمحبةٍ مضمَرةٍ مقصاة.

1- كان عبد الفتاح بن حمودة متخفياً في اسم إيكاروس ودراما أسطورته: تلك وسيلة أخرى لهروبه من تلك الكمائن والمَقاتِل المدبَّرة للشعر والحب والجمال. إيكاروس الأسطوري كبيرُ الموهومين المجانين،حلّق هاربا من الموت، لكنه اختار الشمس جارةً عشقَ ضوءَها فأذابت جناحيه الشمعيين، وهوى ميتاً محترقا كالصوفيين بعشقه، وكالفراشة في نارٍ تريد معرفة كنهِها، مقتربةً منها متماهيةً حد الفناء.. قلت لنفسي: فماذا يريد شاعر يمشي على الأرض بخطىً علائيَّةٍ خفيفةِ الوطء لا يملك إلا أشعارَه وابتسامةَ أسىً يترجمها شعراً جارحاً حتى وهو يمزح؟

أيريد جناحين من شِعر يطير بهما لوعدٍ أوهمتْه -أو أوهمَ نفسَه- به شمسٌ تلوّح له من بعيد؛ فيتبع نداءَها السحري القاتل، كما جرى لبحّارةِ عوليس حين سمِعوا غناء السيرينيات على اليابسة؟ قد نجد الجواب في نصوص كثيرة هنا لكنني اخترت هذا المقطع الدال باختصار مريح على ما اختار الشاعر من مشهد الحياة المتناقض المليء بالأضداد:

بنادقُ وكلابٌ وجنودٌ

مياه تحترق،

أيادٍ مقطوعةٌ....

لن أقرأ أحدا منهم،

سأقرأ امرأة تحمل طفلها،

ليلَ الجلاّدين ورسائلَ الأصدقاء،

سأقرأ المطر..

2- المختارات التي دعانا إلى مأدبتِها دبّرتها يداه. وتلك مهمة شاقة شيقة. أن تكون بين ما كتبت وتستل ما تحب وتتجاوز ما كنت تحب. تلك محنة من يختار. لكن عبد الفتاح بعد أن خذلته شمسُ إيكاروس ركنَ إلى شمس أخرى تذكرنا بشموس المتنبي الغزلية التي ستظلله من الشمس الحارقة. اختار الوردة، واكتشف في لاحق أشعاره أن لها رفيقاتٍ لا يقل جمالهن ووحي عطرهن عن جمال الوردة وعطرها. هكذا غدت قصائده معجماً للطبيعة التي تشبه ما يتخيله الرسامون الانطباعيون: خضرة ونور طاغ يخرج منها ويفيض ليغمر أرواحنا، كما يفعل بنا نور الفضاء في لوحات مانيه ومونيه ورينوار. هنا شعر يرسم بهدوءٍ ضاجٍّ متوتر سرعان ما تنكشف احتداماته الداخلية، وهيجاناته الصورية والسردية ومفارقات قصيدته وانزياحاتها ومفاجآتها.

3- شعر يتوفر على كثافةٍ محبّبة؛ فلا ثرثرةَ ولا ترهلات. هو قانع ب(باب يضيء لك أو لغيركَ) الذي يستقبلنا به. ولكن لمن ؟ القصائد تثير السؤال وتلك ميزتها.. قصائد قصيرة ومتوسطة الطول لا تخفي حكمتها وراء ملفوظاتٍ جوفٍ أو تراكيبَ معقدةٍ أو دلالاتٍ لها طبيعة المتاهة الفارغة. إنها تقول ما تريد بلا مواربات ولامجاملة أيضاً. وقد تنثر حكمتَها نثرا عادياً وراءه إيقاعٌ متخفٍّ؛ لأنها تعتمد تقنيات السهل الممتنع. التكرار أساسي في النصوص وهو الذي يهبها إيقاعاً خاصاً في أقسام المختارات الثلاثة: أمطار ومرايا وفراشات.

4- ولإيكاروس مكانُه الذي يتغنى به ويعليه ليصبح جزءاً من أسطورته.. (مسكيلياني) التي ظلت رغم قِدم اسمِها توحي إليه بمشاهدها القائمة في الذاكرة؛ لكنه هو الذي يؤثثه هذه المرة بوعي ظاهراتي: يُسقط عليه حبَّه للبريّة ومخلوقاتِها:

في مسكيلياني تطوّح بك أشجار «اليوكاليبتوس»

تطوّح بك أشجار الطّرْف،

تقذف بك صنوبراتٌ مجنونة تحت أقدام «زْرُود»

يأتي السرد لينقذ النصوص من غنائيات محتملة مادمنا نستذكر ونتوجع. إنه عنصر بنائي ورؤيوي أيضاً في القصائد المختارة. دوما تبدأ النصوص من نقطة سرد تتطور وتحضر وجهة نظر الشاعر لتنقذها من تراتبها الحكائي، وتنفخ فيها روح الشعر. خذ أيَّ نصٍّ وستراه مرتكِزاً على الحكي.. لكنّ الشاعر يلتقط الحبكات ويحولها قصائدَ أبطالُها أصدقاؤه ونساؤه وأسلافُه وأبطالُ أساطير وصانعو حكايات ومعجزات.. تتصدرهم دوما كتيبةٌ من أشجار وورد وسهول وطيور وقرى وفراشات. قد يعلو صوتها وتحسبُها شعبوياتٍ مشاكِسةً (كـأنْ تسمع كعبَ حذاء المذيعة يوقظ صمتَ الأروقةِ صباحا في المبنى، أو يوميات طالبة جامعية في نصَّ آخر عائدة من تعب وخذلان)، ولكنها تظل جميلةً منتقاةً من سلسلة يومياتٍ تونسيةٍ وإنسانية شاقة.الشاعر بعيون كثيرة؛ لذا هو يمر على أشياء كثيرة.يبتعد عن مركز النور والضوء: في الخارج وداخل العمل. إنه يتبع ذلك النداءَ البعيد دوما. الشمس تذيب جناحيه لكنه يتجاهل نداء الآباء ويطير.. مهمة شاقة شيقة، لكنّ جناحَي إيكاروس يقاومان شمسَ المكائد والقصائد وينثران الكلام دواءً يتركب من أملٍ وألمٍ وحلم في عصرٍ استعصى داؤهُ على كلّ طِبّ.

لطيف هلمت: القصيدة كالريح لا تصادق أحداً

مثل ما جرى في تجييل الشعراء العراقيين الذين يكتبون بالعربية، تواطأ نقاد الشعر الكردي العراقي والباحثون فيه عن تقسيم شعرائه ضمن أجيال حسب انعكاس قضية الحداثة في قصائدهم، واحتكاما إلى ذلك يوضع الشاعر لطيف هلمت (كِفْري **1949**) مع شعراء الحداثة الثانية بجانب زملائه شيركو بيكس وعبدالله بشيو وأنور قادر وأنور شاكلي ورفيق صابر وغيرهم، ممن دشنوا التمرد على تجديد الرواد من الشعراء الكرد أمثال (عبدالله كوران وكمران ونوري شيخ صالح وابراهيم أحمد..).

شعراء الحداثة الثانية تثاقفوا مع القصيدة العربية وموجات التحديث، فقفزوا بالقصيدة الكردية صوب الحداثة التي لها سمات شبيهة بقصيدة الستينات العربية، وإن تأخر ظهورها في الشعر الكردي لمرحلة السبعينيات؛ لأسباب يعزوها محرر أنطولوجيا الشعر الكردي الحديث الشاعر عبدالله طاهر البرزنجي إلى أسباب سياسية، حيث كان شعراء التجديد مشغولين بقضايا الكفاح والتحرر ومقاومة الانظمة، بينما هيمن الإحباط في السبعينات على المنافحين عن القضية الكردية، وانفك الشعر عن الغرض السياسي

المباشر والإيديولوجيا، ما أتاح للحداثة الفنية والرؤية الجديدة أن تاخذ مكانتها في القصيدة، وأن يستعان بالسرد،وتقنيات القناع والرمز والأسطورة والمونتاج والاستفادة من الموروث المتنوع المصادر.

اكتفى لطيف هلمت حتى التسعينيات بحضور داخلي، جعله معروفا لقراء الصحافة الثقافية ببغداد ؛لأنه اشتغل فيها، وواصل حضوره مترجما من العربية وإليها. وهذا ما ينعكس في شعره متعدد المؤثرات والتأثرات، فهو يعكف منذ ديوانه الأول مطلع السبعينات (الله ومدينتنا الصغيرة) على تجسيد طبيعة الأرض والبيئة الشمالية وموجوداتها الخليقية، متجاوزاً الرومانسية المتغنية بها كجوامد توحي للشاعر ولاتحس أوتنوب عنه في بوحها وجماليتها وعنائها، معتمدا نوعا من البساطة الجارحة المكملة لاهتماماته بأدب الأطفال وأناشيدهم خاصة، لكنها تلك البساطة المنطوية على مفارقة مفاجِئة؛ فتنمو القصيدة بهدوء ورتابة مؤسسةً طبقات من المعنى، ثم تنعطف فجاة ؛ لتفجر شعريتها في بؤرة دلالية أو بيت قصيد- كما اصطلح النقاد القدامى على لحظة تلخيص القصيدة لحكمتها في بيت أخير- وبذا يقترب من عوالم محمد الماغوط في الصنعة الفنية القائمة على صور متقابلة تتنامى متوالدةً ؛ لتصطدم أخيرا بما يحوّل وجهتها لتقول حكمتها او خلاصتها.

يتضح في شعر لطيف هلمت أيضا ما يرد في أدبيات التصوف من عناية بالزمن كمحفزلتأمل الحياة وصولا إلى لزهد بها، ما يجعله مترفعا عن الغنى والحُكم والمظاهر الباذخة كقصيدته (الأمل)، حيث تتوسل الشجرة بمن يضربها بالفأس كي لا يصنع من جسدها إلا تابوتا للطغاة ويستلهم لطيف هلمت موروث الشعب وإنجازاته الروحية في التراث الديني والشعبي وتركيزه على الولادة الجديدة للبشر وقيامتهم من سباتهم الحقيقي والرمزي، محاولا عبر الغزل بالمراة أن يعيد إليها أبرز ما تمثله في حياة البشر من وجود جمالي وشعري في موضوعاته، وهذا ما جعل تلقي شعره المترجم للغات أخرى يحظى بالإهتمام وسمح بدراسة شعر جيله من خلاله.

نلاحظ في قصائد هلمت سمات المباشرة والتدرج الموجي الشبيه بتضاعف الأغلفة الملتفة حول نواة الفكرة او بؤرة النص، هاهو في قصيدة بعنوان الشاعر وعبر جزئيات صورية تلتقطها الحواس المستنفرة

دوما في شعره، يصل إلى فكرة الذوبان والاتحاد الصوفية لدى الشاعر، وكينونته جزءا من قصيدته متماهيا بها؛ فيقول:

(أصغيتُ إلى الماء/ كان يغني للضفاف/ أصغيت إلى الطائر/ كان يغني لشجرة / وأصغيت إلى الشجرة / فكانت تغني للربيع / وأرهفت السمع للربيع / كان يغني للشاعر / وحين أمعنت النظر في الشاعر/ رأيته يذوب قطرة قطرة / ويتحول إلى لهيب..!) إننا نحس أحيانا أن تداعياته سوف تستمر بلا توقف، فالصور تلد بعضها، وتتفرع عن سابقاتها. في قصيدة بالعنوان نفسه (الشاعر) يستفيد من فكرة الحلول الصوفية، وعودة القطرة إلى نهرها بعد تبخرها وانضوائها في غيمة. لكنه يتدرج من همٍّ النهر الذي لا يحسه الناس الذين بلا بصائر، لكنه مهموم، بدليل أنه يسمعه يئن،كما يرى للنهر حبيبة يسوق لها الزهور في موجات مائه، ولأنه يغضب يرتطم بالصخور أما الشاعر فيحيل دمه قطرات تشربها غيمة وتمطرها عبر القصيدة في نهر كبير.

في قصيدة أخرى من القصائد القصيرة التي يميل إلى كتابتها يشبه لطيف هلمت القصيدة بالريح التي لا تصادق أحدا في هبوبها، رغم أن هذا الوصف لا ينطبق كثيرا على شعره الذي يوحي بألفة غريبة مع الأشياء ويتحسس ما تكتنزه في صمتها وجمودها.

يترجم الشاعر إحساسه بالزمن وثقله وعبثيته في قصيدة بعنوان الأيام يتحدث فيها عن سلسلة متلازمة من عراك أيام الأسبوع يختمها بالسؤال الوجودي الإشكالي عن مصير أجساد تلك الأيام الميتة (أبداً السبت يغتال الجمعة / الاحد يقتل السبت / الإثنين يغتال الأحد / والثلاثاء الاثنين../ ترى أين تدفن الايام/ كل هذه الأجساد؟).

تلك السمة الغلافية أضحت امتيازا لقصيدة هلمت المتعالية على الرومانسية رغم رقة لغتها وبساطة موضوعها.. ووصولها إلى غرضها بنمو فطري يذكرنا بالحدوتة أو الحكاية الشعبية، وتكرار العبارات المفتاحية أو الختامية في الليالي العربية والفولكلور الكردي والحكي الشعبي عامة. ففي قصيدة الملك يتدرج الشاعر في تسلسل الجمل الشعرية من عبارة(أمر الملك باعتقال البحر/ فصار البحر غيما /) وحين يأمر الملك باعتقال الغيم يصبح مطرا، فيأمر الملك باعتقاله، فيصبح نهرا يتحول بدوره سيلا يفيض بعد

أن يأمر الملك باعتقاله، فصار المطر فيضانا وحين أمر الملك مَرّ باعتقال الفيضان التهمه السيل بأسنانه الحادة. وفي حديثه عن الأمكنة يلخص هلمت الشعور بتنوع الدروب وتعددها، لكنه يبحث كأي متأمل واعٍ غير عابرعادي في ممر الحياة عن درب يصفه بأنه أجمل درب: فهو (لا ينطلق من مكان ولا يبلغ أي مكان). إنه مكان أو طريق يقع في موضع خيالي، يصنعه الإيهام الذي يعقد عليه الشاعر رهان قصيدته. فيقول: **مائة نجمة تدخل مرآة صغيرة أمّا هذه الأرض الكبيرة فلا تسعني كخرم الإبرة !**

عدنان محسن: أشعار الجندي الفارّ من ثكنة الشعراء!

مائة وعشرون رسالة يكتبها عدنان محسن الشاعر العراقي المعاني حاضره مغتربا أسِفا حزينا، لجدّه غوديا حاكم لكش السومرية. إنه لا يناجيه حاكما، بل يراسل ذلك العراقي المتأمل ما بين يديه المعكوفتين مضمومتين حول جسده جالسا في تمثاله ولكن في أرض بعيدة غريبة في متحف باريسي، يعاني كالشاعر في المكان ذاته مجلوبا من زمنه السحيق ومكانه الأبعد، محتوى الرسائل يتمحور حول عناء الشاعر في حياته وتجربته وواقعه. لهذا أخذت الرسائل شكل -برقيات- قصائد قصيرة وبعضها متوسط الطول. تلتمُّ جميعا حول حبكة واحدة هي الشكوى المريرة مما حول الشاعر وفي أفقه ووعيه. رغم علمه بأنه لن يجد جوابا لدى الجد المضموم اليدين، المختفي وراء كتلته النحتية والقادم من زمن موغل في القِدَم، مضى وانقضى. ولكن ماذا يريد العراقي الغريب من جده الأشد غربة؟ مطالبه بسيطة لكنها كالسهل الممتنع في بريّة الكلام. وعلى هذا تقوم قصائد الشاعر عدنان محسن في ديوانه (رسائل إلى غوديا) سنلاحظ حس الشكوى والألم في -الرسائل- القصائد المتشظية متحصنة بأرقامها المتسلسلة غير بعيدة عن بعضها؛ فكلها تجأر بالألم على ما فات وما سيأتي.

رسائل عدنان محسن الشعرية هنا كما قصائده في أعمال سابقة منشورة له،تذكرنا بمذاق الستينات الشعرية العراقية رغم أن الشاعر من مواليد عام **1955** لكن التجييل اليوم يتم احتكاما للشعر لا أعمارالشعراء. وبهذا تستطيع القراءة النقدية أن تضع قصائد عدنان محسن في مناخ الستينات، بهذاالتمرد المزدوج على السائد اليومي من جهة ورفض تقاليد الشعر المستهلكة بالموضوعات المكررة والإيقاعات الفجة من جهة ثانية. وتؤكد اعتقاده بالسوريالية -التي ألف فيها كتابه المغامرة السوريالية- منهجا وأسلوبا مناسبين

للحظة العراقية الراهنة بالتباساتها وفوضاها وتراجعات الحياة فيها، ولّلحظة الشعرية أيضاً، لما يسودها من عودة للماضي الشعري كفنٍّ وأعراف وموضوعات تقليدية ونظم باهت. وهي انعكاس لمعايشته التراث الشعري والفكري الغربي والفرنسي خاصة، وتزود قصائده بدوافع ومحركات ثقافية تهذب الخطاب الشعري، فتقل إيقاعاته صخبا، بينما لا يتعالى الشاعر على أي موضوع يراه صالحا لحالته ومزاجه. اليأس واضح في الرسائل. وثمة شواهد لا أريد ان أستبق قراءة القارئ لأذكرها، لكني لن أمنع نفسي من التذكير برسالته المرقمة(**53**) حيث يناجي جده عن حال الشعر اليوم؛ فيختصر المسألة كلها متخيلا الشعراء في (حالة الشعر التي لا تسر عندنا) أفراداً في جيش مكسيكي(لماذا؟) بلا مراتب:

فهذا قائد فيلق الشعر الموزون

وعلى ميمنته آمر قصيدة النثر

وفي الميسرة نقيب النص المفتوح

جيش من الرتب العالية

لا يوجد عريف للشعراء

ولا رئيس عرفاء

ولا حتى نائب شاعر

تلك هي الحال الشعري كما تصوره مبسطا المسألة بصورة جيش من القادة. لكن هذا كله يجري داخل الثكنة العسكرية، حيث الأمور مسورة لا يراها أو يشارك فيها أحد سواهم، لكن الذروة أو بيت القصيد الذي يعدل المسألة سيبين المفارقة:

في داخل الثكنة

لا أحد يقرأ لأحد

أما خارجها

فيردد الناس بشراهة

أشعار الجنود الفارّين وحدهم

الشاعر وهو ابن التجربة الرافضة للسائد والخارجة على اليقين المشترك يرى نظم شعراء الرتب العالية فارغا لايقرؤه حتى منتسبو الثكنة العسكرية الشعرية. وحدهم -الجنود- الشعراء الذين يفرّون بقصائدهم من الداخل يردد الناس أشعارهم.

هذا الرفض سنراه منسجما في المواقف كلها: الشهداء في إحدى الرسائل يموتون مرتين: بأيدي قتلتهم ثم (عندما يحتفل السفهاء بموتهم / بين حين وآخر). والقصيدة مثل أنثى تمشي في غرفة الشاعر، لكنها في النهاية تأوي إلى ورقتها بينما يستسلم هو للنوم في سريره. وفي الحب أيضا: المرأة حاضرة بهامش لا يطيقه الشاعر. دوما ثمة إشكال ما مع من يحب. أو يحاول الوصول إليها وبعد عرق وتعب وضياع يصل فيجدها نائمة، لكن الرسالة الرابعة تجرُد حبيبات الشاعر، فيعترف لجده أنه مهزوم معهن دوما؛ لأنهن في عالم آخر بعيد وغريب. والوطن له حصة في حفلة الياس هذه فالأصحاب فيه ماتوا وتركوا الشاعر وحيدا كمن يعيش في الوقت الضائع! الموت حاضر في النصوص بقوة، لكن أمنية الشاعر الوحيدة أن يكون لأبيه قبر بحجم مكتبة.ترميز للتماهي مع الحروف التي تؤسس حياته ويراها أفضل طريقة لتخليد أسلافه بمكتبة بدل شواهد قبورهم.

يهتم عدنان محسن باللغة متعمدا تبسيط مفرداتها، وعلاقات ألفاظها المركبة بشكل لا تعقيد فيه.ذلك واحد من أسرار نصوصه ومحبتها وخفة وقعها.في اللغة يكتب نصا يطفو فوق القواعد: (كل ما أريد / أن أكتب ببساطة على شاكلتي/ بساطة تشبه الأسمال التي تلبسني... وأن أختم قصائدي بعلامات تعجب / بعضها في آخر الجملة / والبعض الآخر يضعها من يقرؤني/ أينما يشاء).

وحين مات أجمل الأصدقاء وبات الشاعر وحده، لم يجد إلا أن يبدل حواسه ليعيش عالمه:

صرت أرى الناس بأذني

أسمع الأفكار بعيني

أذوق الأشياء بأنفي

وأشمها بلساني

وبتقدم العمر

صرت قادرا على لمس الناس والأفكار والأشياء

وأنا مكتوف اليدين

الرسائل تموّه خصوصيتها بالتبسط مع الجد الذي يتسلم أخطر الرسائل: الشاعر في المنفى، لكنه يحس أنْ لاوطنَ له بعدُ ولا منفى. ففي الوطن تعلَّم ألّا مكان له فيه، وعلّمه المنفى أن مكانه الوحيد هو الوطن.. فضاع الإثنان! بهذا سيختم الشاعر رسائله خارج الترقيم بعد الحسرة الأخيرة، مخاطبا جده السومري الذي كان يكتب بالمسامير: بأن رغبته الأخيرة هي أن يكون قطة بسبعة أرواح، يغامر بخمسة منها، ويكتب له بالسادسة، وينظر للآخرين بروحه السابعة!

فضل خلف جبر:من أجل سطوع الذهب

يفترض القارئ وفق خبرته أن الذهب يسطع مزهواً بمعدنه. لكن الشعراء يرونه بعين الخيال فاقداً ذلك السطوع بالاحتكام إلى ما يحيط أو يؤطر وجوده في قراءة ظاهراتية لا ترى الأشياء كما هي عليه في تصنيفها المتداول بل كما تتشكل لحظة معاينتها بإسقاط الوعي والشعور والإدراك عليها. ينعكس الخارج على الذهب فيسلبه بهاءه وينطفئ. ومن أجل سطوع الذهب –وهو عنوان الديوان الثالث للشاعر العراقي المهاجر فضل خلف جبر– يتمثل الشعراء رمزية الانطفاء ويتعقبون دلالته، فيعِدون قراءهم بأن ينافحوا من أجل عودته. من مهجره يسلط فضل عيني خياله على موضوعه فيعيد تشكيله. لكن الهجرة التي اختارها فضل لنفسه لم تكن استراحة أو سياحة أو استرخاء باذخا، بل هي بدء عناء يضاعف الشعور بافتقاد جوهر السطوع الذي يلتقط له الشاعر وقائع عميقة المغزى فتستحيل نصوصاً.

نلاحظ اختيارنقطة التقاء الشاعر بالحدث تتم بمهارة يتوافق فيها إيقاع النصوص وهي قصائد نثر في تجنيسها النوعي، مع الدلالة التي لا يخفى محصولها على القراءة؛ فتغدو محنة الوطن المتمركز بعيدا في الخارطة وقريبا في القلب الجملة التي تتردد بكيفيات موضوعية متعددة.

يقوم السرد بتقوية طاقة الشعر في الديوان ومضاعفتها؛ فهو يؤدي مهمة التعين السردي أي توظيف المحكي والمسرود لتعزيز الفكرة وإكسابها وجودا متعينا وملموسية يرى منظّرو القراءة أنها تجعل التلقي أكثر ألفة بين القارئ والنص.

يمكن لنا بهذا المعيار ملاحظة لجوء الشاعر إلى الحبكات والأمثال لسحب مدلولاتها إلى رصيد دلالة النص، فترد التسميات والأحداث والوصف والأمكنة، بل يحضر شخوص بحيواتهم وسماتهم كأهل وأصدقاء وشعراء ونساء وأمكنة. الديوان مهدى إلى الأم التي تغيب في البعيد ولا يجد الشاعر من الكلام ما يوازي حزنه عليها.

وتتحرك الذاكرة أيضاً كقطب آخر لتقوية الدلالة. وتكون القصيدة مصهرا لذلك كله. عاصفة لغوية وصورية تأتي بكل شيء: المحلي والحداثوي. الوصف والانزياحات، السرد والشعر، الخيال والذاكرة، التاريخ والفولكلور، الصورة والسيناريو، الواقع والإيهام.لكن الأكثر إيغالا في الشعور وأثرا في التلقي هو تزاوج الدمعة والسخرية. ألم مبين وحاد يجاور أو يتلبس سخرية لا تخفى مرارتها.يتم ذلك بانضباط سردي لايختل فيه موقع الشاعر وقناعه، كما في قصيدته عن مانديلا الذي خسر خصومُه عداوتَه، ولم يتشفوا بفشله؛ لأنه غادر السلطة حرا.سيكون صعبا على من يفقد التوافق مع سياق النص أن يفهم ما يريد الشاعر توصيله عن زهد مانديلاوكفاحه.

ومثله أيضا ذلك العراقي التائه في فضاء هجرته بعقاله وعباءته، موسدا ثرى تربة أخرى بعيدة في قصيدة (شسمه العراقي)، والولد الذي ينتظر وصية الأب ليكبر، فينصحه بأن يقايس نفسه بارتفاع الأشجار لا بطول الزواحف. تغدو اللغة في حال كهذه منقادة إلى ذلك المصهرالنصي أيضا عبر انزياحات مفاجئة تغير خط سير المعنى لصالح الدلالة المتسعة بوجع الفقد: فقد الوطن وسطوع ذهبه، هكذا نتلقى تعبيرات مثل اليوم النازف عشرمن شهرالمسكنة، وقطعان الضجر وماشيته التي صرنا رعاتها، وشهر آذار الذي مر سريعا كحلم أو طلقة..

والديوان مناسبة أيضاً للتعرف على انشغالات راهن الشعر العراقي وحداثته التي تجاوزت المكتوب أو المدوّن الحرفي كوسيلة تعبير شعرية وحيدة؛ فالصورة تأخذ موقعا نصيا في الديوان. ثمة صورة لأسد بابل كما هو في تراب بابل القديمة ممددا بهيبة وجمال، تجاورها صورة لخارطة العراق تحيل بصريا إلى شبه ممكن بينهما. ويوجه عنوان القصيدة باتجاه تلك المقارنه: كأنما العراق قُدَّ من أسد. ثم لنكتشف أن الأسد قدَّ من عراق! هذا العراق الذي يرثي الشاعر ما يلاقيه حاضره وبشره، ويرسل دعواته للإخاء كواحدة من

طرق العودة إلى الحياة وسلامها، رافضا ذلك العنف الذي خسر الوطن في عمائه أريج زهوره و لمعان ذهبه. بدعوى التربع على أمكنة مضمونة في الجنة!جنة لهم وحدهم. ولم يفهم الظلاميون أن الجنة تتسع للجميع كما تقول إحدى قصائد الديوان.

وفي الوجوه التي يختارها الشاعر لا تهمه الملامح الخاصة بل ما توحي به قسماتها وما تدل عليه. كما نقرأ في أولويات مهاجر يحمل الوطن في حقيبته ويضطر إلى أن يتخلى عنها راكبا السفينة التي تحمله لينجو من الطوفان الكبير. أو يتخذ الهند مكانا لسيناريو مقترح لفيلم، تبدأ أحداثه المثيرة التي لا تخفى هويتها العراقية بعد عرضه ولحظة إسدال الستارة كما في المسرح! وهناتظهراستعارة حداثية أخرى تميز الخطاب الشعري الجديد في العراق، فالشاعريدمج القصيدة الفيلم والشعر، ويقوم بتريب الحدث ليكون اسمه في النص كاتبا للسيناريو، بينما يقوم ممثلان هنديان شهيران بتمثيله، ويظل الشاعر السينارست معلقا متهكما حاضراحتى بعد انتهاء الفيلم.

يعرّض الشاعر نفسه وقراءه وقصيدته لعصف من الحزن حين يختار لحظة عبوره فضاء بغداد بطائرة تعيده من مسقط، فيراها بعد غياب طويل عابراً، ومن فوق غيوم تحجبها، فيمر مرور الغريب –عنوان القصيدة– ببغداده التي يقول:

إنها قريبة وصادمة

أكاد أتحسسها لصق شغاف قلبي

لكنها مستحيلة كابتسامة البخيل

ولعل هذه اللقطة تلخص مكنون الخارطة الجينية للحزن العراقي كما يقول الشاعر.

نصيف الناصري: خرائب أيامنا

(ماذا لو عشتُ حياتي في زمن آخر وأرض أخرى؟ هل كانت الكوابيس تمحقني وتوصد الظلال؟

لي في العراق ثمرة حياة مقضومة / وحمّى طويلة تسهر بين الخراب

أنا الانسان البائس أبحرت من مالمو إلى البوّابات العظيمة لنينوى المحفورة في غصن الحكاية)

تلك هي تساؤلات نصيف الناصري وإجاباته عليها في ديوانه الذي يوجهنا عنوانه (خرائب أيّامنا) بتزاوج المكان والزمان إلى جملته الشعرية المرهونة بالخراب والخرائب.. وتحفزنا على استذكار خراب كافافي: الوصفة الشعرية المستعادة عن حياة ستكون خرابا عاشه في مدينة أولى.

الناصري ثمانيني حسب التجييل الشعري العراقي؛ من الجيل الذي أكلت عمره الحروب والفقدانات التي تمتلئ بها قصائد الشعراء الطالعين في فضاء قصيدة النثر التي لم يكتب نصيف سواها بعصامية فذة ولم يذهب بعيدا عن مناخاتها منذ (جهشات) -ديوانه المبكر المخطوط والذي ينبئ بإيقاع حياته الغجرية- رغم عفوية وعيه وتشكله البريء إلا من نداءات الحرية التي طافت به في الثكنات والمواضع وأسمعته الرصاص والقذائف، لكن صوت القصيدة ظل الأكثر دويا في انشقاقاته عن السائد في الحياة، والمألوف في الشعر مدشناَ تقاليد أسلاف الشعراء الصعاليك وحديثهم كجان دمو الذي له نصيب في قصائد الناصري عبر عمل شعري سابق عنه وقصائد مهداة أليه في الديوان. من الناصرية إلى بغداد وإقامات خارج العراق ارتحل الناصري كالغجر لتصل خطاه إلى السويد، ويتغير وجه حياته وجوانبها: شفيعة العراق بشفيعة السويد، والغنائيات الجزلة ومفارقات التطابق والتناقض بانسيابية واستراحة تنعكس في لغته وأفكاره وتنظيمه لفوضاه التي مازالت تنضح بها قصائده. لا مبالٍ الا بحريته، ولا دمع باقٍ لديه ليذرفه على ماضيه؛ ولكن لا يمكنه ان يغمض عينيه عن الماثل: خراب ورماد وموت؛ فيهرع إلى أدبيات العراق القديم في سَفر شعري معاكس ؛ ليستلهم الترانيم القديمة وخطاب الملوك لرعاياهم في حرب ضد التهميش والظلية التي عاشها جيله..

ومع الحكمة تهدأ اللغة؛ تلتف حول كلماتها الاسطورية و أخيلتها صفات ملفتة في عناوين قصائده مثل: التحليقات الهزلية -الشروط الصحيحة- الالتزامات الكبيرة -التبادلات الفعّالة- السقوف الطويلة - الفراديس العالية- البرية النائمة -مشياتنا المتعرجة- صدماتنا المستمرة وغيرها مما يشير إلى ولعه بالتمثيل لغرض التقريب والتوضيح كمهمة تفسيرية يهبها التعقل الذي نلمحه في صياغاته وانشغاله بالكوني المنبثق من خلق الانسان وعدمه، وصراع شره وخيره؛ وأساطيره التي صدقها وعاش حياته بقيود نواميسها. ويقترض الناصري من النثري ليمنحه وجودا شعريا على صفحته المتسعة لذلك التعقل.

وكتلخيص للمهمة الشعرية يصرح الشاعر: (أنا شاهد زمن المحنة). لكنه خائف؛ ليست له طمأنينة الحكيم فيهرب النص فجأة للخيال: (يركض خلفي تابوت/ ويكسر أغصان مرضي العضال/ وقنديل حياتي العليل يرتعش في النسيم المصلصل للظلمة. .. أحلامي ميتة كلها) تلك أبلغ إجابة عن إمكان وجود زمن آخر وأرض أخرى لن ترفع حتما عن ظهره صخرة الألم.

باسم فرات : عن القناص الذي هشّم ذراع كهرمانة

من مغتربه أو مغترباته المتعددة ومن أسفاره التي لا تنتهي واحدة حتى يستأنف أخرى يتلمس باسم فرات بشعرية رهيفة رغم قسوة مادتها تلك الرؤى والخيالات التي تبرق في الذاكرة كلما ذكر وطنه العراق أو أيقونته الخالدة: بغداد، أو موطن طفولته ومسقط عذباته وفقداناته: كربلاء.

حيث تلهو كهرمانة بصب الزيت أو الماء كما في النصب الحديث على رؤوس اللصوص يقوم قناص في القصيدة بتهشيم ذراعها. رمزيا سيعطلها عن مكافحة اللصوص ريثما يصل علي بابا... ولكنها هنا تبدل موقعها. تصبح هدفا للرماة الظلاميين الذين أتوا على حاضر العراق بعنفهم المؤدلج باسم الدين جاؤوا على معالم العراق وحضارته وحيوات أبنائه ومستقبلهم كما يهجم الجراد.

بعد أن هَشّم قَنّاصٌ ذراعَي كهرمانة

رعويون ما عرفوا المرايا والتبغدد

رايات أوهامهم تغطي الطرقات

في المقاهي لحاهم تمسح الأغنيات

لتترك ظلها قبورًا تحكم البلاد.

لقد عبرت الأبيات الخمسة عن مساحة عنف وخراب في تاريخ هذا الوطن العذب المعذب والجارح، تتحدث الأبيات عن رايات وشعارات ملأى بالأوهام، ولحى الإرهابيين الطويلة (تمسح الأغنيات) ترميزا لمقتهم للجمال والحب والفن.. أما ميراثهم فهو القبور التي سادت لتحكم مصير البلاد حتى زوالهم الحتمي.

تمثل الأسطورة واحدة من مقترحات قراءة هذه النصوص. إنها تهيمن على الرؤية الشعرية. فالأساطير تعيش وتمشي وتسكن كما تشاء القصيدة. يقترض باسم ذلك الجو الأسطوري من رحلاته في مدن قصية وأمكنة فريدة ومن تقاليد وطقوس غرائبية، فينقل إلينا يوتوبيا ممكنة التصور تصنعها القصائد من مشاهداته، حيث البصر يصور والذاكرة تختزن والشعر يمتح بلا توقف.

المدن التي تنبت الأساطير والفَقر والبخور

على جسورها المتآكلة

تعثرت بأساطير تستجدي المارة

في جيبي دسست بعضها

اليتم الذي جرى في حياة باسم فرات كطعنة في خاصرة طفولته تركت ندوبها في القصائد. البوح هنا شبيه بصراخ لبوة مابين النهرين الجريحة: تصرخ واقفة تمد جسدها بإصرار والسهام تطرزها كوشم طويل يغطي الجسد.صراخ قد يخرج عن رمزية اللغة ودلالاتها المضمرة ولعب البلاغة الشعرية. لكنه مفهوم كصراخ ضد الماضي:

لم أزرع ألعابًا في طفولتي

لأحصد ذكريات

بعد أن أصحو مثل الجميع

على رؤية الزرع والحصاد ينسج الشاعر صورة لعذابات طفولته. من الألم يولد الشعر ومن الفاجعة تولد القصيدة. تتقطر صورها مجاهدةً أن تلامس مرجعها البعيد لكنه كثيف وعصيٌّ، تكون الكلمات أشياء يلمسها القارئ، ويشارك الشاعر حدوسه ومواجعه ورؤاه.

محمد خضر: نهاية مقترحة لأوديسيس

تستوقفنا في قراءة مجموعة (منذ أول تفاحة) للشاعر محمد خضر قصيدة (لوحة من خيوط الصوف) التي تقترح نهاية شعرية لانتظار بنيلوبي الطويل لزوجها أوديسيس متعللة في رفض خطّابها بالصوف الذي تنقضه كل ليلة قبل أن يكتمل. لا تقوم القصيدة باجترار وقائع الأسطورة بل تعدّل من مجرى أحداثها

باستخدام آلية الانزياح عن المتن الأسطوري لصالح مبنى القصيدة وبنيتها النصيّه؛ ولتثبيت حضور الشاعر. تعمل التفاحة الأولى في عنوان المجموعة كواحد من موجهات القراءة، لاشتراكها مع النص في استعارة الرموزواسترجاعها، فهي تحيل إلى الخطيئة الأولى ونزول البشر النهائي في صراع وجودهم وتضاريس حياتهم اللاحقة وصلتهم بالمرأة شريكا مصيريا متعينا في ثنائية الموت والحياة. ومما يؤكد هذه التهيئة الرمزية التي يقوم بها العنوان، كون المجموعة لا تضم نصا بالعنوان ذاته. فهو يؤدي هنا وظيفة إطارية في المقام الأول، وحافزا على الدخول في الجو الأسطوري الذي تتطلبه قراءة (لوحة من خيوط الصوف). تبدأ القصيدة من أوديسيس الذي (بحث عن الصوف الذهبي) في مهمة مقابلة لصوف زوجته الذي يختزل صبرها وانتظارها. بقاؤها بعدم اكتماله،ومثل قصّ الليالي العربية: بقاء شهرزاد في عدم انتهاء سردها. وكذلك عودة أوديسيس في القصيدة: قال لبنيلوبي (سأعود ياحبيبتي ذات يوم) بينما (قضت عمراً في الانتظار) مفكرةً في غياب زوجها وابنها الذي يكبر؛ فتكبر معه الأسئلة. تأخذ بينيلوبي النصف الأهم من القصيدة كما هي في الأسطورة، لذا جرى التحرك صوب النهاية من خلالها، وتم تحديد المصائر سردياً من وجهة نظرها. تفكر في جمالها والعمر الوردي المسروق. تشارف القصيدة على النهاية بجملة خبرية تمهد للخاتمة: أوديسيس تأخر كثيراً،والحياة في الانتظار مضيعةٌ للوقت. هكذا قيل لبينيلوبي فانتهت لوحة الصوف (ولم يعد أوديسيس إلى الأبد!). تهبنا القراءة التعرفَ على مركزية السرد في بؤرة النص، والالتزام بالخط المتنامي للحدث.

العودة المقترَحة لأوديسيس ستُرسم بصبر، ودخولٍ هادئ ظاهريا: لغة بسيطة المفردات والتراكيب وجُملٍ قصيرة، لكنها تخفي توترها في تنامي الحدث، عبر تحوير الأسطورة. ينزاح مجيء أوديسيس عن مصيره الأسطوري وعودته منتصرا رغم غضب الآلهة وتأخره سنوات في طريقه إلى إيثاكا، في النسخة الشعرية تتسع القصيدة لتضم فعل العودة،ولكن حيث يكمن الانزياح. لم يعد أوديسيس.القصيدة تطارده بلعنة الآلهة،وانتقاما لعمْر بينيلوبي المضيَّع انتظاراً،ولخيوط صوفها الذهبي المفقود. لوحة مصنوعة من الصبر الذي تستدعيه الحائكة المنتظِرة في خيوط صوفها التي تتكاثف،وتخلق تعلّاتها هرباً من وعد خطّابها

وعشّاقها. لكن السرد الذي تتيحه قصيدة النثر سيسمح للشاعر باقتراح شخصي يجعل غياب أوديسيس أبدياً بلا عودة.

أخيراً يأخذنا التناص إلى مصدر ثانٍ توازي فيه قصيدة محمد خضر قصيدةَ اليوناني يانيس ريتسوس التي تجسم خيبة أمل الزوجة المنتظرة، بعد أن وصل زوجها أوديسيس إلى إيثاكا. عاد أشيبَ كهلاً ملطّخاً بدماء عشاقها الذين اجتز رؤوسهم، فنفرتْ منه، وتساءلتْ إن كان هذا يستحق كل ذلك الانتظار.

ياسين عدنان : قصيدة السفَر

سببان يجعلان قراءة عمل الشاعر المغربي ياسين عدنان (دفتر العابر) تضيف جديدا للسؤال عن محتوى قصيدة النثر وطرائق كتابتها، الأول حول طبيعة الكتاب الشعري؛ فياسين لايكتب ديوانا أو مجموعة شعرية بل يقدم قصيدة واحدة غير منفصلة الأجزاء بأية وسيلة كالترقيم أو العناوين الجانبية، سوى البياض المشير إلى تحول أو استئناف ولكن في القصيدة ذاتها، والسبب الثاني يتركز في تجنيس القصيدة وإمكان الاقتراض من الفنون الأدبية المجاورة للشعر؛ فالشاعر يكتب قصيدة رحلة أو سفر مما اعتدنا أن نقرأه مكتوبا بهيئة السرد. وهذه إضافة حقيقية، ومقترح لإيجاد مخارج لما ضاقت به قصيدة النثر وتمركزها في الأنا الشعرية والنظر إلى العالم شعريا، وهو ما يقربها من الغنائية كثيرا، أو يوقعها في تقليدية جديدة. ومقترح قصيدة السفر كما أودّ أن أطلق على العمل يضاف لقصيدة السيرة الذاتية التي تزايدت محاولات كتابتها مؤخرا. يقودنا العنوان كواحد من أقوى موجهات القراءة إلى توقع مطالعة هذه اليوميات المتناثرة كخطوات كاتبها بين المدن والمطارات ووسائط التنقل والشرائح البشرية والمواقف والمبصرات التي تتركز فيها دهشة الشاعر وقارئه، لا سيما وهو يضع في دفتره تفاصيل شديدة الدقة،لا تلتقطها إلا عينا شاعر مفتون بالحياة وتنوعها ودقائقها التي يتيحها سفر(زُيّن له) كما يقول في إحدى عتبات الكتاب. وتأتي المداخل الأخرى لتعضيد فكرة الدفتر؛ فالمقتبسات المأثورة تلتم كلها حول جدوى السفرالذي يغدو فعلاً لازما مقصودا لذاته كما يقترح الشاعر الالماني هانس أنسنسبرغر،والميزة التي تسجل للعمل هي الرؤية الثقافية التي تؤكدها التناصات المتنوعة خفية أو صريحة تقوية للعمل وارتفاعا به عن التدوين المباشر، فالشاعر ليس سائحا عاديا. إنه يبحث في كل مكان عن توأم روحي يسأل عنه في الشارع والبار والطائرة

والسفينة والقطار، حيث الأمكنة مناسَبَة لاسترجاع ما في داخل الشاعر(أسلافي يندسون / بين حشائش روحي/ ومحفوظاتي/ من الشعر الأندلسي) فيسأل البائعة في قرطبة: هل تعرفين ابن زيدون؟ ويرافقه ابن خلدون طورا، كما يلتقي بأسلاف جدد أيضا توهما أو حقيقة،شعراء مثل جاك بريل أو سركون بولص واللعبي وأدونيس وستيتية، وسيلفت الانتباه تلك الموازنة الموفقة بين شعرية القصيدة –انتظام أجزائها وإيقاعها ومجازاتها وصورها وعمل المخيلة فيها– وإغراء النزوع للتسجيلية ورصد الأماكن التي قد تكون من أشد كمائن هذا النوع الشعري خطورة. لكن الشاعر منتبه لذلك؛ فيقول في وصف عمله (لا أكتب عن المدن / من وحي الخرائط / ليس من فرط الحنين / ولا لمجرد العاطفة) لذا سيذكر أسماء نساء وأزقة ومشارب وشوارع، و ما مر به من ضيق هنا أو هناك ويدون بذاكرة مدهشة صورا حسية متفاوتة: السناجب التي تتسلق أشجار البيت الأبيض، وأسماء النساء اللواتي التقاهن، والمرائي العابرة من النوافذ. وإذ لا غنى عن قراءة الدفتر سنختم بما عبر عنه الشاعر معترفا:

عمر واحد لا يكفي أيتها الأسفار..

أحتاج أعماراً متلاحقة

كأنفاس

لأنصف المدن

وأعطي الطرق حقها.

دنيا ميخائيل: الغريبة بتائها المربوطة

يحاول العنوان كعتبة قراءة أن ينبه إلى أن الغريب الذي استعرناه من عنوان إحدى قصائد دنيا ميخائيل هو الشخص السردي للشاعرة، بدليل التاء المربوطة. لم يُخفِ أنوثة الخطاب الشعري أو نسويته في الأدق، لاسيما في القصائد التي تختار الحب موضوعاً لها،وتلك التي توسّط الراء بين حاء الحب وبائه. الحرب هنا منظور إليها أنثوياً. في تنازل عجيب عن منصة القول الشعري وعائديته إلى الشاعرة تقول لقراء إفتراضيين: قصيدتي لن تنقذكم– عنوان واحدة من قصائدها ولازمة تتكرر متنوعةً في النص–. ولدنيا

أسبابها. الفاجعة وواقعة السبي لم تدع للبلاغة منفذاً.كنا نتحدث قبل صدور كتابها (في سوق السبايا) عن الفتيات اليزيديات اللاتي اختطفهن إرهابيو داعش من شمال العراق وباعوهن، وتداولوا أجسادهن في سوق النخاسة المعاصرة..

التاء المربوطة هي أيضاً تاء الحياة التي يغتال جمالَها المتخلفون، ويقع في شراكها وكمائنها الشعراء الطيبون.أعني المخلصين للشعر كمخلّص في ظلمة غابة الحياة. و هي تاء القصيدة التي تتمرد على كينونة الشعر ونواميسه وقواعده المستقرة. إبنته الخارجة عن طوع تقاليده.هو المذكّر المحتمي بسطوته وتراكم نماذجه ونُسَخه وسُلالته بالأحرى. وهي بتائها المربوطة تنفلت من ربقته وحباله وحبائله؛ لتنطلق مجددةٌ نفسها، وجالبةً أعرافاً جديدة لنظام بيته المشيّد بتراث تنزاح عنه كلما وجدت طريقاً يُخرجها من المضيق. قصيدة (الآخرون) تتحدث عن هؤلاء الذين يبتعدون عنا ولكن ليس بالموت. إن وجودهم مهم لكينونتنا ذاتها، لأنهم بعض أحلامنا المختبئة:

نتظاهر بأنها لم تجف بعد، الحياةُ

التي تركناها

على الحبل

وذهبنا نبحث عن أصواتهم.

نختبىء، مثلهم،

خلف الأحلام

ولا نختفي.

بين حلمٍ وآخر

تبدأ القصيدة بسيطة تقرر حقيقة ما، ثم تتسع دائرتها بهدوء أيضاً لتستدعي تفاصيلها ومفرداتها. وذلك يُبعد الثرثرة غالباً ويجنّبها –الشاعرة وقصيدتها– ما أسميه التفريع الإيقاعي المُستدعى بدواعٍ إيقاعية فحسب. لا للدلالة ولا لتكوين البنى النحوية واللغوية.

ثمة دقة غير منظورة تتحكم في سيرورة النص.لنلاحظ في المقتطف السابق استخدام الشاعرة لفعليْ (نختبئ ونختفي) وكيفية توظيفهما على المستوى الدلالي والايقاعي. والفرق التشكيلي بينهما وابتعاد الدلالة. لقد تأخرت مفردة (الحياة) في البيت الأول؛ لتأكيد انسحابها من أجل البحث عن ماضٍ يمثله الآخرون المختبئون حد الاختفاء والغياب.

تستوقفنا أيضاً استفادة الشاعرة من تقنيات لا يرصدها سواها كرقعة الشطرنج التي يتصارع على سطحها الأبيض والأسود خصمين لا بقاء لأحدهما إلا بدحر الآخر. أمثولة ترسمها في نصين بعنوان واحد، لكنهما يقدمان خلاصة براعتها في تلك اللعبة والإفادة من مخططها.

وسنجد أن ما نشرته ذا ماضٍ يشهد على أشد أحداث حقبة الثمانينات رعباً، ويليه اتساع الحرب وامتدادها كونياً بقصف مدن العراق وحصاره، وبقاء شراسة الدكتاتورية وفظائعها. لكن ديوانها (الحرب تعمل بجد) جاء مؤطراً بشظايا الحرب التي اكتوى بنارها جيلها الثمانيني أكثر من سواه؛ لأن صعوده في أفق الكتابة الشعرية تزامنَ وتداعيات تلك الحرب التي توصف دوما بانها أكلت أعمارهم وأحلامهم. وهكذا تركزت ثيمة الحزن بوضوح بعد أن كانت مرمزة إيحائية في ديوانها (مزامير الغياب).

تتنوع مراجع شعرية دنيا ميخائيل بين وقائع تلك الحياة البائسة والمدمرة بسبب الحروب وتفاصيلها، والذهاب إلى الأسطورة الرافدينية المحملة بدلالات إلبعاث بعد الموت والتضحية والعشق والمخيلة الرحبة. وتذهب الشاعرة من جهة أخرى إلى ألف ليلة وليلة أو (الليالي العربية) كما عرفها الغرب؛ لتحوّلها إلى الليالي العراقية، ليس لسمة اللذة أو المتعة، ولكن لغرائبية الأحداث وقوة الدلالة المتأتية من عجائبية ما يحدث. إنها تُعلي تلك الأحداث؛ لتغدو حالات مؤثرة، تحاول احتواءها وجعلها وقائع شعرية. وأحسب أن ذلك الصنيع قرَّبها من القارئ الأجنبي حين تُرجم شعرها إلى الإنجليزية، وأخذت موقعها في الكتابة الشعرية في المهجر الامريكي الذي تعيش فيه منذ عقود، دون أن تنقطع جذورها الشعرية والشعورية معاً عن حاضنتها ومهدها الأول. فتسمع وهي في ديترويت صدى انفجارات بغداد في ألعاب نارية يقيمها المحتفلون بعيد الإستقلال، ويغدو نفق العبور لكندا ملجأً يذكّرها بما يتحصن به العراقيون من الغارات.

عبود الجابري: متحف النوم

في شعرية القصيدة الحديثة تتصل الانزياحات التي تتضمنها العناوين ببرنامج النص، وتصبح جزءا أساسيا من المتن، فيخامرنا التشكيك في كون تلك العناوين مجرد عتبات خارجية أو نصوص صغرى محايثة، إلا إذا اعتبرنا ذلك الوصف تعبيرا عن صفة جمالية تتولى القراءة مهمة كشفها.

في ديوان الشاعر عبود الجابري (متحف النوم) تستوقفنا الإضافة اللغوية المحددة لعلاقة المتحف مكاناً ذا دلالة ماضوية، بالنوم حالةً من الغياب عن الواقع ومفردات اليوم العادية. لكنها عند التحليل تقودنا إلى المستوى البلاغي كخطوة تالية في الإجراء النقدي والبحث الجمالي الذي تتعهد به القراءة.

ويعطينا الديوان مثالا على أهمية العنوان في القراءة المتعقبة للدلالات الموحدة والمنتجة لموقف الشاعر من العالم ورؤيته التي تخلق صوره وإيقاعاته وتركيباته. وقد لاحظت اهتمام الشاعر بالانزياح في العنوان في ديوانيه السابقين لعمله وهما (فهرس الأخطاء) و(يتوكأ على عماه) وإذا كان الانزياح في الفهرس دلاليا يحتاج إلى تعقب العلاقة المعنوية، فإن الثاني يمثل صورة من صور استثمار الانزياح لكسر توقع القارئ وخلق مفارقة حادة تتمثل في استبدال العمى بالعصا أي جعل المنغلق دلاليا علامة على استبعاد المتوقع والمعتاد من فعل الاتكاء.

ماذا سيضم متحف النوم لو تهيا لنا تشخيص العلاقة المجردة وجرى تعيين ذلك المجرد المكاني بإسناد النوم إليه كمتعلق بنائي ودلالي؟

قصائد الديوان تجيب عن ذلك بمقترحات نصية متنوعة لا يصعب تبين وحدتها الموضوعية. فثمة إيهام وارتفاع بالصورة إلى فضاء مجازي يعوض غالبا عن إيقاع نفتقده في كثير من النصوص الحديثة فإذا ما اخترنا النوم والصمت والعمى ثيماتٍ متكررة بوضوح في الديوان سنجد ما يوحدها دلاليا. فالنوم فقدان مجازي لحاسة البصر يعطل القيام بفعل الرؤية ويقوم بتغييب وظائف الجسد، ويمثل الصمت الانقطاع عن الإفصاح ووأد للكلام، بينما يغدو العمى مقترحا للرؤية في ظلام العالم وعونا للعيش فيه. يصف الشاعر حالماً يمارس النوم فعلا للرفض، ويحلم في حلمه لمضاعفة الهروب صوب العمى الدلالي في عماء العالم: (**في سبيله / للخلاص من اللغة الصدئة / يكتب على دفتر النوم العميق / ويحلم بالحروف / تسيل**

من الحلم/ .. وتغدو قصائده كتبا من النوم المعبأ بالأحلام) تكون الأحلام بديلا عن النوم، والإفصاح بالقصيدة بديلا عن الصمت، وفي مكان آخر سيكون للبصر وظيفة تعويضية.

فالمناجل كفيفة والوطن أعمى لكن الشاعر يبصر وراء الأشياء صورا ينقلها ببلاغة وشاعرية، وفي النوم يرى موتا مؤقتا يقاومه بالحلم. وعلى جدران متحف النوم تتسلسل نكبات وجراح وخسارات ولكن بجانب أمل ضمني خجول يبحث عن النجوم في قاع الظلام الذي تغرق فيه: (كنت كصائغ أعمى/ أتلمس معدن الذهب تحت قميصك). وفي استعادة لدلالة الحلم نعثر على توصيف ينم عن رهافة شعر الجابري ودقة اختياره لما يعيد تمثيل الحالة الشعرية:

(الحلم/ مساحةُ ما نظفرُ به من أوطاننا/ فاستريحي فيه قليلا / ريثما ينام الموت/ وأعد لك وطنا كاملا).

علي وجيه: الخوذة والكاروك

الانطباع الأول الذي تخرج به من معاينة قصائد علي وجيه في(طفل يلهو بالموتى) أن هذا النوع من النصوص يصيبنا بعدوى المشاكسة. إنه يتسلل إلى قراءتنا بموجهات لايفك وثاقها شيء من منهج، أو تصنّع لمعاينة بنائية او حداثية موضوعية.

موجهات النص القوية حاضرة في وعي الشاعر وفي القراءة بالضرورة وبسط لقواعد وبنود ميثاق القراءة واشتراطاته. علي وجيه منذ العنوان (طفل يلهو بالموتى) يمسك بطرفي المعادلة القائمة على التضاد: الطفل والموتى. الموت واللهو. وقبل ذلك الإشارة إلى الشاعر: هذا انا طفل يلهو بالموتى، ويعابث الموت.

الوصف الجانبي للقصائد وعلى الغلاف الأمامي (نثر أسود). لهذا دلالة أكيدة. إنه وصف لعيّنة دم القصائد وانتمائها النوعي. هي نثر. لن تجد فيها إيقاعات الشعر التقليدية. لا غنائيات ولا موسيقى زاعقة ولا تقفيات مجانية.

لكن هذا النثر موصوف بلون تحدده العبارة الغلافية: أسود، بكل ما تحمله دلالة اللون من قتامة وكآبة، وما تنطوي عليه من حِداد وحزن وظلام.

جو كابوسي يحفَ بالنصوص ويؤطر ولادتها. ثم تأتي عتبة الإهداء لتكرس ذلك: فالمحتوى النصي مهدى ولكن بمشاكسة. لكثير ممن لا يراد ان يهدى إليهم: كالخسارات، ومن خرج وترك الباب مفتوحا، وإلى

عادات شخصية يريد أن يعرضها الشاعر لقارئه. ولكن العتبة التالية ستكون غلافا ذا دلالة فائقة: **C.V**. هي سيرة ذاتية مفترضة لكنها بتوترها وإيجازها الشديد ستدل على تعارف غريب وتقديم استفزازي من الشاعر لنفسه.

ولِدتُ بعدَ الحربِ؛

لكنني:

(خاكيٌّ) البكاء:

و في نهاية "الكاروكِ" - "الساترِ"

أرى خوذةً

فوق رضّاعتي

من التقرير العادي: ولدت بعد الحرب. وثم الاستدراك: لكنني، تتصاعد وتائر المرسلة الكلامية : فالحياة **حياة الشاعر** -رغم أنه ولد بعد الحرب- مؤطرة بقوسين غليظين: الكاروك (= المهد) بهيئته الشعبية: خشبه وحركته ويد الأم المحذوفة ولكن الحاضرة لتهزه، والقوس الختامي: الساتر وهو التراب أو الموانع التي يضعها الجنود ليصدوا القذائف في الحرب، ورغم اسمها السلمي: سواتر، يوحي محمولها الدلالي بالموت فلا ضمانة أكيدة لعدم احتمال الموت وراءها. بين المهد والموت، تقصر المسافة وتشتد إشارات نص السيرة الذاتية المختزلة، لا سيما إن نحن جعلناها شعرنة للسيرة الواقعية أو الأرضية كما يسميها الشاعر في ختام الديوان، حيث نعرف أنه مولود عام **1989**: لكن السيرة الشعرية هذه تقدمه طفلا مستبقا لما سياتي: الحروب والشهداء المتساقطون من رضاعة حليبه..وتقدم موته الذي أخّره حتى الختام -فنراه ممددا في التابوت في وادي السلام- أكبر المقابر على وجه الأرض يعابث الدفان بطلب سيجارة! انسجاما مع المعابثة والمساخرة في النصوص، وفي ما قرأت لعلي وجيه قبلها.

حتى في النصوص الطويلة علينا ان نراقب مفردات النص -لا أعني الكلمات- بل العناصر التي تنضم إلى بعضها تقابلا أو توازيا أو ترادفا لتشكل النصوص. لكن لنا ان ناخذ كِسرة من الإعلان -طريق القصيدة- لنخرج به مسقطين دلالته على النصوص:إنه الختام المكثف:

أغرزُ أصابعي بالأنين، فتبتدئُ القصيدةُ...

أغرزُ أصابعي بالأنين: فأولدُ...!.

حسام السراي: شبح نيويورك

مدينة تلتهم رؤى الشعراء وتصوراتهم عنها.ما إن تُذكر حتى يرد سيل أسماء هجت قصائدُهم المدينةَ وحشاً أو شبحاً، يمتد السيل من أبنائها: والت ويتمان وألن غزينبرغ، وروادها الأوائل العرب: جبران وأمين الريحاني، والأجانب الزائرين: لوركا وسنغور، والشعراء العرب المعاصرين: أدونيس وسعدي يوسف و راشد حسين وأحمد مرسي، وثمة آخرون كأودن ولانكستون هيوز وسواهم. أوصاف عدة أطلقها الشعراء وهم يواجهون نيويورك بضجيجها وصلادتها وعمائرها واشتباك مرائيها بين حضارة وصناعة وآلية واكتظاظ.

الشاعر العراقي الشاب حسام السراي يواجه المدينة الشبح أيضاً في زيارة يعود بعدها بقصيدة طويلة ضمّها كتابه الشعري (حي السماوات السبع) **2017**.

لم يفلح الشاعر في تجنيس عمله في اعتقادي، فقدمه على الغلاف كعتبة موجهة للقراءة على أنه (شعر) ما يوحي بقصائد أو نصوص متعددة.لكن ما نقرأ في الحقيقة نص موحد متلازم من خمسة مقاطع لا نتبين حدودها، لولا اقتحام الشاعر فضاء النص بما يسميه (استدراك) بعد كل مقطع.

ظل النص إذن وحدة شعرية واحدة. وبتعبير فاضل العزاوي في كلمته على الغلاف الأخير للعمل فهو (نشيد شعري طويل ومتدفق،) كما وصف العمل بأنه قصيدة عن المدينة جعلها الشاعر(قصيدة عن نفسه قبل كل شيء).

تلك الإشارات تصلح مدخلاً لمتابعة ما فعلت نيويورك بشاب عراقي يقطع زمنياً ما مقداره ثلاث عشرة ساعة، حاملاً أوهامه أو تصوراته عن المدينة كأي زائر.

صحيح أنه لم يدخلها سائحاً يرصد ويدون ملاحظاته التي يشكلها التعامل البصري مع مرائيها الصادمة والمدهشة. لكنه تتبع خطاه في شوارعها وأحيائها وما رأى من نصبها ورموزها الثقافية.

لنمثل لذلك ونصحب الشاعر -أو يصحبنا هو بالأحرى- إلى مبنى يضم منزل الممثل الأمريكي من أصل إيطالي روبرتو نيرو. وبما يختزن حسام السراي في ذاكرته عن الممثل سيكتب، ولكن ليس ما يكتبه ملاحظة سائح بعد أن عرفته الدليلة على المكان: هناك في هذه البناية يقع بيت روبرتو دي نيرو. لقد بيع القصر طبعاً شأن كثير من بيوت الفنانين الفخمة والمطلة على نيويورك في منظر فضائي يسمح برؤية أحشاء المدينة وأحيائها...

كتب السراي بعد رؤية المنزل فقرات ذات دلالة سنسترسل من خلالها لرؤية شبح نيويورك في قصيدته:

..... نوافذ المسكن

الإيطالي الذي في الأعالي،

شرفته فارغة إلا من مائدة المجد المستحيل

لا ينتظر بهاء الشمس

فأطيافها حطت عند رأسه قبل أربعين عاماً

يوم لم تكن أنتَ حتى نطفة مؤجلة

يوم لم تُحسب بعدُ نبضةً تتحرك في الأحشاء

يوم لم تتعرف التمائم إلى صرختك

.. يوم لم تهدهدك هذه المرأة

لأن الأم مشغولة بوحشة الأبيض والأسود في التلفاز

وبالمذيع يلهج بقافية الفناء (جاءنا البيان التالي)

في هذا المقطع نرصد عدة دلالات تشمل استراتيجية العمل كله. فهو لم يرَ حاضر المكان فحسب وينبهر به شأن السياح.فالساعات الثلاث عشرة التي قضاها الشاعر في الفضاء للوصول إلى نيويورك لم تكن كافية كالمكان نفسه لقطع الحبل السري بين الشاعر ومكانه الأول.فراح يقيس مسافة زمنية أخرى: بين طلوع مجد الممثل وولادة الشاعر.العذاب الذي شهدته ولادته حيث ضاعت صرخات استقباله الحياة وسط ضجيج البيانات الحربية في معارك العراق المتواصلة. .

هكذا جاء الشاعر إلى نيويورك، حاملاً للمقايسة إرثاً حزيناً ملوناً بذكريات الدم والموت. فزادت نيويورك غربة عنه (رؤية رماد مركز التجارة العالمي في نيويورك يستدعي استذكار مجمع الليث بالكرادة في بغداد حيث حوله التفجير الإرهابي في تموز **2016** إلى رماد ومات تحت أنقاضه المئات ومنهم الأخوة الثلاثة الباعة في متجر عرفه الشاعر). لذا جاءت تخطيطات الفنان كريم رسن بالأبيض والأسود محاولة لمجاراة إيقاع القصيدة بسوداويتها ومضاعفة غربة المكان وقسوته. فهي خطوط خارجية تؤطر كائنات مشوهة أوهلامية ضائعة في فراغ البياض وصمته، تتلاشى وتضيع في الفراغ مندهشة ولا تدرك لغز الموت الذي يختطفها في كل منعطف..

المكان في القصيدة ليس مؤثثا بعين سائح مندهش. الماضي والمكان الأول محمولان على الأكتاف وفي الحدقات التي تبصر. لذا فلا غرابة أن تتحول الكلمات إلى مراث حقيقية لحياة الشاعر. بل سوف يستدير المقطع الأخير ليغدو تسجيلاً للمغادرة على وقع أغنية لمروان خوري عن عالم (تهرب فيه الطيور من الشجر..ثم يحين موعد المغادرة). هنا اكتمل السرد الشعري للرحلة.نيويورك في خلفية الصورة وخلفية النص. وفي الأمام حاضر قاس يعاني منه الشاعر. وتغدو نيويورك مناسَبة لرؤية ماحلَّ بمدينة الشاعر. وهذا ماخصص له القسم الرابع والإستدراك الذي ختم به نصه.

المدينة الشبح تفتح فمها الواسع لتبتلعه بعد أن كانت صورة في المخيلة وتمضغه بين فكّي الوقت والمساحة، ثم سيقذف به الفندق بمنهاتن بطوابقه الثمانية والثلاثين إلى فضاء، سيتذكر من خلاله ما حل به:

من نافذة الفندق الشاهق

في ثانية واحدة..

هي زلزال يضرب ذاكرة هاربة من مصحة نفسية

تدقق في كمائن العالم وطرائفه

فتدرك الآن أنك تقيم في حي السماوات السبع.

هذه الإقامة الفضائية وهبت للعمل عنوانه: حي السماوات السبع. كناية عن غرابةٍ وخيالٍ وسحر ستبثها المدينة الشبح.

الجديد في حالة حسام السراي أنه قادم مثقل بجر تاريخاً من الحزن.حتى أعطى القارئ الحق بوصف عمله بالمرثاة الشخصية.لكن مرائي المدينة سبب آخر للألم الإنساني: (التقاطعات العريضة تستفز رأسك). وثمة مشاهد فرح تمر كلقطة خاطفة: (الغيتار يعبر / على كتف بنت تتورد وجنتاها). لكن هناك ذاكرة تعمل على إطفاء جذوة الفرح. سرعان ما يقول الشاعر:

من البعيد الأبعد

أصوات أخشاب النعوش

وهي تحج إليك من المستوطنة (العظيمة)

تطفئ كل هذه المشاهد

تصبح صلة الشاعر بنيويورك ثانوية في ظني إزاء ما يحمل النص من تقاطعات الذاكرة بين ما كان وما سيكون: بلد يحترق كراهية وظلما وعسفا واحتلالا وفرقة، ومكان هجين لا تبصره عين مترمدة بغبار ذلك الوطن المضيع الضائع.

فليحة حسن: لو لم يكتشف كولومبس أمريكا

(لو لم يكتشف كولمبس أمريكا) عنوان ديوان للشاعرة العراقية فليحة حسن المقيمة في أمريكا منذ سنوات، والتي كشعراء وشاعرات جيلها نضجت قصائدها على نار الحروب المتوالية في العراق وتجربة الاغتراب التي ابتلعت ما تبقى من أعمار هذا الجيل.

يرينا العنوان تشبث الشاعرة بالمستحيل الذي تمثله (لو) الدالة على امتناع جوابها لامتناع حدوث اسمها.فالشرط المتضمن في دلالتها ووظيفتها النحوية هو ضرب من المستحيل وغير المتحقق واقعيا؛ فالحدوث غير ممكن لأن شرطها لا يحصل؛ فقد فات أوانه أو زمنه.وهي هنا تخفي الجواب ولا تظهره؛ لأنه يمثل الهيكل البنائي المتبقي من النص أو متنه المعروض للقراءة.

لو لم يكتشف كولمبس أمريكا

لكنت الآن ألعب (الغميضة) مع بناتي

وعند العصر نجتمع حول صينية الشاي المهيَّل والكعك

ومن المهم أن نسجل في مدونة قراءة الديوان تكرار (لو) في عنوان أكثر من نص. كما أن الديوان يبدأ في استهلاله بقصيدة عنوانها (لو لم أحبك هل كنت سأنجو) وينتهي في خاتمته بقصيدة الديوان الرئيسة (لو لم يكتشف كولمبس أمريكا) فكأن (لو) تمثل قوسين ينفتحان بداية الديوان وخاتمته. ورمزيا يشير القوسان إلى تلخيص ذكي لرحلة الإنسان في مجهول حياته ومستقبلها، بعد أن عاش دقائقها وعانى وقائعها المختلفة.وثمة نصان لهما عنوان مقارب يستفيد من وظيفة (لو) الامتناعية ودلالتها الشعرية الممكنة، هما (لو في إمكانك أن تحيا) و(لو كنت شاعرة). هذا التركيز النصي والتمركز اللغوي على الأداة (لو) وتمدد وظيفتها النحوية إلى الدلالة والمعاني الالتي يريد الديوان توصيلها يؤكد نزوع فليحة حسن لتحدي مجريات ومفردات أو تفاصيل اليوم العراقي الثقيل حتى في المنافي والمغتربات ويركز على ثيمة الحنين للمكان المفارَق –أو المهجور– إذا اعتبرنا المكان الجديد هو المهجر الاختياري أو الاضطراري. فالأمر لا يختلف كثيرا في المحصلة أي في النتيجة، وإذا استشهدنا بأجزاء أخرى من قصيدة الديوان الرئيسة المتقدمة على سواها دلاليا، والمتراجعة في تنضيد الديوان وترتيب قصائده مكانيا إلى الخاتمة، فسينجلي الهدف من الرثاء المتواصل للماضي والضيق بالحاضر، رغم أن المكان ليست له سلطة ابتداع الأحداث التي يشهدها، لكن حالة الإسقاط الفذة التي يعاني منها المغتربون تجعلهم يؤكدون الصورة النمطية المرسومة للمكان الجديد –المغترَب أو المهجرأو المنفى– :

لو لم يكتشف كولمبس أمريكا

لما كنت الآن

أغلق نوافذ شقتي احتراساً من تسلل رائحة الأفيون إليها من تدخين الجارة

لو لم يكتشفها

لشبعت من رائحة الخبز

وما كنت الصبح

أقطع غابة بأكملها كي أصل إلى (الولمارت) لأشتري خبزاً

إن الإسقاط الشعوري على الحاضر ومكانه ثم مزج ذلك بالماضي وتفاصيله ذات الشجن والمثيرة للشعوربالحنين المفرط –والمرضي أحياناً– هي من أبرز ثيمات النصوص المغتربة التي تعيش على معادلة واضحة البساطة لكنها معقدة في جوهرها: معادلة يتأرجح فيها الماضي الذي يطارد الشاعرة ويلئاحق تفاصيل حياتها بعد الهجرة، والحاضر الذي تعاني من وجوده الماثل وكأنه المسؤول عما يحصل لحياة العراقيين المخربة حيث يحلّون.ذلك الحنين الجارف للذاكرة سيتماهى النص من خلاله مع الذاكرة الشعبية: فالتفاصيل المستدعاة أو المعادة هنا –وهي يمكن أن تستمر بلا نهاية لكثرتها– تحمل سمات شعبوية غالباً تتصل بما يفتقده المغتربون من ماضيهم في الأوطان. وهذا يفسر عودة الكثير من الكتاب والشعراء والمهتمين بالتاريخ إلى ماضي العراق في أزمنة رخية تهيأت لهم يوما مطلع القرن وفترة الاستقلال ونشأة الدولة وكأنها عذابات تخلصوا منها. لذا تختم فليحة حسن نصها الامتناعي هذا والديوان كله بسطر شعري هو دعاء بسيط يمكن أن يقرأ شعبياً بالدارجة المحلية أو بالفصحى الرسمية!:

علقتُ أيامي على مسامير الصبر فتساقطن

نقعتُ بأمطار اليأس

تجرعتُ كأس الغدر مراراً

و.....

عساكْ بهدِمْ ياسور المنافي!

عباس السلامي: إبرة الشعر وخيط القصيدة

في مناسبة نقدية سابقة هي متابعة الديوان الثالث للشاعر عباس السلامي (هذيانات عاقلة) كنت قد أشرت إلى وجود القرين في قصائده وحضوره بهيئات لسانية وصور متعددة، لا عبر المرآة التي يُرى فيها القرين عادة، بل في تناظر الوجودين الداخلي والخارجي للشاعر نفسه. إنه يبحث عن (نفسه) بحثا فلسفيا يلخصه قوله:

بيني وأنا

مسافة

آمل أن أقطعها لأصلني.

وفي ديوانه الماثل للقراءة (من خرم إبره) يواصل السلامي ذلك البحث عبر إنشاء بنى شعرية جديدة، تتمثل في قصائد قصيرة يمكن تشخيص صلتها الشكلية بالهايكو نظاماً بنيوياً للقصيدة المختزلة والمكثفة التي لا تتمدد كالقصائد الطويلة أو تستطرد، مكتفية بالاختزال الذي رأيته مناسباً لعنوان هذه المجموعة من المقاطع المائتين وخمسة عشر، والمرقمة بأرقام تحل بديلا للعناوين الجانبية. فكأن القصائد تمر عبر خرم إبرة الشعر الذي ينضدها في قماشة القصائد ويكَوّن نسيجها الذي نراها من خلاله. ونستذكر هنا مقطعاً من الديوان:

لا تلقني

بينك والجدار

اتركْ لي مساحة

ولو بخرم ابرة

كي أتحرر من وخزك

سنفترض هنا أن الشعر هو المخاطب، وأن المساحة التي يبحث عنها الشاعر كخرم إبرة تنفذ منه هذه المقاطع المختزلة المغتنية بكثافة هي تراكيب القصيدة. أما الوخز فهو ثمن المعاناة الشعرية وعذاب المعرفة. وقد وصفتُ صلتها بالهايكو بأنها شكلية، وأعني بذلك أنها لا تلتزم بموضوعات الهايكو المقتصرة على الطبيعة والوصف غالبا، ولكنها تحتفظ بسمات تأملية وفكرية تحيل لبعض ما ترجم من تراث الهايكو. كما نكتشف إذ نتوغل في قراءتها أن بعضها مرتبط ببعض، فبعض المقاطع لا تنتهي ببداية مقطع جديد، وإنما تتتابع المشاهد حول المادة النصية الواحدة -في أكثر من مقطع- ويمكن ملاحظة ذلك في نصوص المقاطع (**36** وما بعدها حتى **54** وكلها تقايس المرأة بالأفعى وتنحاز -إزاء ما أسند إليها من صفات- للأفعى! وقد أسميتها عند القراءة مقاطع المرأة والأفعى، معترضا على مضمونها الذي يبدو لي متشنجا وهو يعمم طبائع امرأة ما على جنس كامل).

الفرادة أوالوحدة التي يريدها الشاعر ربما كانت وراء رفض المرأة في المقاطع التي أشرنا إليها.
هي ضجرات ينفثها صدر متعب يبحث عن صوته :

لا صوت لي مع الجوقة

صوتي معي

وقد يكون تعليلنا هذا بحثا عن مبرر لتلك الرؤية للمرأة وتفضيل سم الأفعى على لسانها أو كلامها وطباعها. أي أن تجويق المرأة جرى ضمن تدجينها وكونها جزءا من منظومة اجتماعية وثقافية يرفضها الشاعر الذي لا يجد صوته مع الجوقة. لكننا نعود بالقراءة التأويلية؛ لنقرر أن الموقف من المرأة ومقارنتها بالأفعى أو تصويرها بأدنى من شرورها إنما هو موقف ميتافيزيقي، قد تكون لمسألة الخطيئة الأولى وغواية الأفعى لحواء كي تتذوق تفاحة الشجرة المحرمة حضورا كامنا في لاوعي النص، وتترجم صوريا ولا شعوريا ما وراء ذلك الاقتران بين المرأة والأفعى في المقاطع المشار إليها.
وبالعودة إلى عنوان الديوان وددت التذكير بأن الشاعر قد أورد الإبرة في نص من ديوانه الثالث حيث قال:

حينما رأى وطنه ممزقاً

أمسك بالإبرة والخيط

وخاط كفنه

لكن الإبرة هنا مشهدية، أي أنها تتموضع وتتخذ حيزا في النص، وليست آلة عابرة لرتق ما تمزق من الوطن أو خياطة كفن لا ندري هل هو عائد كما الضمير النحوي إلى الشاعر، أم أنه يشير رمزيا إلى الوطن الممزق؟ وهي إحالة تلميحية لموقف ذائع من مواقف النفري ووقوفه عند خرم الإبرة يقول النفري: (أوقفني في الرحمانية، قال: اجلس في خرم الإبرة ولا تبرح وإن مر عليك الخيط لا تمسه) و يعضد ذلك الإحساس بالضيق وضرورة العبور يستحضر قول النفري عن الرؤية التي كلما اتسعت ضاقت بها العبارة. وهي فكرة فلسفية أعاد السلامي تمثيلها بتناصّ خفيّ جميل حين قال:

الطريق

الذي أردنا أن نسلكهُ

يوما

كان أوسع مدىَ

من رؤيتنا

فلم يسعنا معاً

ولعلّي بكشف تلك التناصات ونظام أبنية القصائد القصيرة قد أضأت للقارئ شيئا من كثير سيجده عند قراءة هذه النصوص التي حرص الشاعر على اختيار أبنيتها؛ لتكون قصائد نثر تستثمر ميزة التكثيف والاختزال لتصل إلينا ولو من خرم إبرة تتماهى فيه بفنية عالية وعاطفة شديدة وتأمل عميق.

سهام جبار: قديما مثل ذكرى في الريح

ما يصدر في السنوات الأخيرة من كتابات نسوية في الشعر والسرد يؤكد توفر الوعي النوعي المطلوب لإنجاز المهمة الفنية المتصلة بالكتابة.

ديوان الشاعرة العراقية والأكاديمية سهام جبار التي تنتمي إلى جيل الثمانينات الشعري يؤكد اعتقادنا بما وصلت إليه الكاتبة والشاعرة من وعي بذاتها كنوع ثقافي ضمن مجتمعاتنا التي –وإن عانى رجالها من كثير من الإكراهات والحجز والعنف – تظل المرأة تعاني في درجة قصوى من ذلك كله أيضاً. وذلك ما تؤكده قراءتنا لديوانها (قديماً مثل هيباشا) –الحضارة للنشر– القاهرة –**2008**.

في نص (في قارب الطوفان) تغدو الذات الأنثوية رمزا للخلق بعد الطوفان فترى نفسها سليلة تلك اللعنة الموصومة بالخطيئة الأولى وتستلهم رمزية التفاحة كإغواء منسوب إلى جنسها:

لن أعود إلى الشجرة

تفاحة ماضية

في عفن الإغواء

لقد جرى تكييف الحكاية كلها وتغيرت عناصرها السردية فصارت المروية –حواء– راويةً ولم تعد ثمة حدود لحضور الأسطوري والرمزي، فهنا الطوفان والخلق التالي على الأرض والتفاحة والشجرة والغواية، ثم تطعيمات إغريقية: إيكاروس وميدوزا، مع عناق حار لحاضر معذِّب وعذب: العودة راعية عاشقة:

الحب خبأ إكليلي

وما أنا إلا فلاحة في مشحوف

أزرع ما أصطاد

والربات على رأسي

ينمون من شق شراعي

نشتق دلالة إضافية على وعي الشاعرة حتى في اللغة بوجودها ففي نص هو الثامن من (قصائد) تعد الشاعرة سجونها؛ فهي حبيسة العلم الذي في الكتب (العلم مذكر ثم الدين والدخان والبيت وومعول وكرسي وحيطان وثوب وجسد).

كان ذلك انعكاسا لسانيا للوعي النوعي لدى سهام التي أكدت ذلك حتى في تسمية ديوانها الأول بعنوان(الشاعرة) وكتبت قصيدة لاحقة في هذا الديوان بالعنوان المؤنث نفسه تتبسط فيها بما يشبه التعريف أو التقديم الذاتي لتعيد الشاعرة إلى مكان سماوي ربما للنظرة التطهرية لديها.

بنائيا يغلب على الديوان بوح متقطع تجسده الجمل والقصيرة والتراكيب المقطوعة عن نهاياتها في القصائد، وتلك التساؤلات التي تجسدها أبنية الاستفهام والتعجب الكثيرة في الديوان الذي تؤطّره الحالة العراقية، التي اكتوت الشاعرة بنيرانها الكثيرة الاحتلال والعنف والهجرة –انتقلت سهام مؤخرا للعيش في السويد بعد إصابتها بطلق ناري طائش في طريق عودتها إلى المنزل ببغداد– مدينتها التي ولدت فيها ونشأت بغداد الآن نقيض وقعها العاطفي ورنين اسمها التاريخي:

إذ الحب أشد إماتة

والموت أشد حبا

هنا دويّ

.. وبغداد رماد

أما الطلقة التي أصابتها فهي إحدى عطايا الدم المغدقة على البشر التي تستجيب لها، فتشير في هامش قصيدتها (أبدٌ مصغٍ) إلى أن القصيدة (رد على الإطلاقة الطائشة التي أصابتها!) فجعلتها تتخيل الميتة الأسطورية كما وردت في الذاكرة البابلية حيث الموتى يهبطون إلى العالم السفلي:

في بلاد العالم السفلي

هبطتُ

كنتُ خطىً آيبةً

وكانت الأيام غائصة ببيتي

ومن تعارضات تلك الثنائيات ينبثق شعر صافٍ تلونه النسوية كوعي بالذات، فالشاعرة تتأمل دلالة تأنيث الإصبع الذي لا يصلح صديقا بعد ذلك لأنه يضن بوجوده الذكري كإحالة للجنس الآخر:

الإصبع ليست صديقي، إنها صديقتي، إذ اللغة تجعلها أنثى

كانت إصبعا سحرية ما إن تدخل في خفايا الوجود.

إذ اثنتان تصيران موجبا..

وفي النص نفسه:

وهكذا أستعين بإصبع لأرسم نفسي

ستتكرر الاصبع مدار تأويل يمتد إلى اللذة والتوحد مع الجسد والاستيهامات الممكنة كأحلام يقظة:

لكنك

لست إصبعي

لست يدي

لستَ العينين المتحيرتين في الظلام

لستَ الظلام

وما من عرش لمستوحدة

وستكسر هذه الدنيوية المغطاة بالصور والخيالات تداعيات الشاعرة في النصوص ممزوجة بصوفية متخفية تفصح عنها مخاطبات ومناجيات تعرضها بجلاء قصيدة البداية (على بابك).

تلك الاستغاثات أمام باب الله غير المذكور في النص أو المضاف إليه، يمكن أن نردها إلى روح شعبية ترسبت في أعماق الشاعرة، حيث الأبواب تفضي لمزارات وبيوت يمارس فيها الدعاء فتشاركها مجموعة من:

العجائز والمحرومات وقلبي

المعطَّلات كيد الصبر بك وقلبي

الناذرات الموفيات والحانثات

السائرات حافيات لاطمات

المنكسرات بالزوايا

الخائفات الباكيات

وقلبي وقلبي وقلبي

زاهر السالمي: عبوة شعرية ناسفة

تمد الحرب مخيلة الشاعر وذاكرته بمزيد من الرؤى والصور التي يختزنها وتشكل موقفه الذي يتبلور إنسانيا برفض بشاعتها وما تخلفه في النفوس والأرواح.. وهو موقف شعري لم يتوقف تكراره وإعادة صياغته منذ كتب زهير: وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم..

وها هو ذا شاعر عُماني شاب (زاهر السالمي - **1972**) يصدر ديواناً لعله الأول كما يشير الإصدار-دار شرقيات **2007**- يعنونه بعنوان حربي بجدارة (عُبوَّة ناسفة) جعلت القارئ قبل قراءة التعريف به يظنه عراقيا أو فلسطينياً في أبعد الفرضيات، لأن العنوان الصادم المستعار من أدبيات الحرب ويومياتها القاتلة في أرض كبلاد الرافدين وعاصمتها -التي سمّاها العباسيون يا للمفارقة!: دار السلام- يأتي من شاعر يسكن بعيدا عن رعب الحرب والعنف والاحتلال، لكنه كشاعر استجاب لمعاناة الإنسان وتخيل ما

شاءت، ها قد صار رأس الشاعر (عبوة ناسفة يحمله باتزان خوف أن ينفجر، وجيبه ملغم.. بالعصافير، والمرأة كالرمح..). ومادامت الحرب هي المرجع التخييلي واللغوي والصوري فهي تقيم في الدلالة أيضاً وتتمدد في المعاني، الحب صراع شبيه بحرب بين الشاعر وحبيبته:

الدمعة..

سلاحها الفتاك

الحب دفاعي الأوحد

برج الثور موعدنا

تحمل الأرض على قرن

أحمل السماء على قرن

نفترق،

ولا نلتقي..

إلا في فصل الإخصاب

إن معاينة القاموس الحربي في قصائد الشاعر تشير إلى مسألة ثقافية تعني القراءة المنهجية التي لا تكتفي بتعقب التشكلات اللغوية والصورية والإيقاعية للنصوص، بل تتعقب وتشتق دلالاتها الثقافية وتحولات الخطاب الشعري وتأثراته بالمحيط واقتراضه من إجراءاته وآلياته، وهذا ما استوقفنا في قصائد السالمي، وهي كلها قصائد نثر تحاكي في قِصَرها ما عرف بقصائد الجملة الشعرية أو الومضة والشذرات السريعة التي تستدق وتقصر فتصل إحداها إلى ثلاث كلمات فقط لتخلق مفارقة دالة مع العنوان المكون من أربع كلمات :

لن يستطيع إزعاجي أحد..... (العنوان)

كصلاةٍ

لا تَصِل

وتكون الحرب ذات حضور دلالي ولغوي في قصيدة تعكس الموقف من الآخر والصلة به – الآخر الذي يشاركنا المكان والزمان وله ظله وثقله وأعرافه – وهي قصيدة (حياة) التي تؤثثها مفردات الحرب وجزئياتها:

بعدما أفرغتُ فيهم حشداً من رصاصات الرحمة
كومتُ أجسادهم أكياس رمل تقيني الطلقات
أفرغتُ جماجمهم، صنعتُ منها خوذة
اقتلعتُ عيونهم، ركبتُ منها منظاراً
أراقبُ به حركة الجبهة
ومن آذانهم نصبتُ شبكة رادار

هكذا تسرد القصيدة معركة الشاعر مع الآخرين حيث انتصر عليهم واقتعد جثة أحدهم ليستريح لكنه اكتشف أنهم هزموه بألسنتهم.

أديب كمال الدين: شجرة الحروف

حالة أديب كمال الدين حالة نموذجية للإصرار على استخدام الحرف، واستثمار طاقاته الروحية العميقة على مستوى الدلالة، وطاقته الجمالية على مستوى التشكيل والبنية. فقد أصدر تسعة عشر ديواناً تستمد قصائدها من جماليات الحرف ودلالاته الروحية والرمزية.

فلماذا هذا التشبث بالحرف وسيلة وحيدة للتوصيل الشعري؟

يجيب كمال الدين (تأمّلتُ في الحرف العربي خلال رحلة شعرية امتدت أكثر من أربعة عقود ولم تزل متواصلة، وعبر كتابة المئات من القصائد الحروفية التي اتخذتْ الحرف قناعاً وكاشفاً للقناع، وأداةً وكاشفةً للأداة، ولغةً خاصةً ذات رموز ودلالات وإشارات تبزغ بنفسها وتبزغ باللغة ذاتها) وهكذا كان تميز الشاعر العراقي أديب كمال الدين بين زملائه من شعراء جيله السبعيني هو عكوفه على تجربة التزيين الحروفي لقصائده كمقترح لأسلوبية خاصة به، وأوغل في التجربة الحروفية تعضده في تأمل الحرف، لا في مهمته اللغوية، بل بما يوحي من مشاعر وآثارِ تَلَقٍّ تمس الأحاسيس، وتتمثل الأثر فتخلق الإيحاءات

في النفس وتعلي الإدراك الجمالي للعالم الذي يزعم الموسيقيون وعلماء الرياضيات أنه مكوَّن من عدد ونغم، يتوافقان ويخلقان هذا التوازن الإيقاعي في حركة الكون. وتحاول الحروف أن تحدَّه بحدودها؛ فتغدو ذات أشكال وهيئات خاصة هي التي يناجيها ويستلهمها المتقشفون والزهاد والمفكرون في النفس البشرية.

وربما أخذ بعض النقاد على أديب كمال الدين انغماسه في التجربة الحروفية وانحصاره داخل إطارها المتكرر، وكأنه استراح لها نهائيا. ولكنه يجد نفسه متوافقاً وصادقاً مع تجربته، وبقناعةً تؤكدها تفوهاته في حواراته ومقالاته، ولديه ما يبرر اتخاذه الحروف وسيلة للتعامل مع الأحداث والموضوعات والمضامين، وقد كتب ديوانه (شجرة الحروف) ليجمع الحروف المعشوقة كلها في شجرة واحدة، والديوان مجموعة قصائد لا تقف عند الهوية الحروفية التي أراد الشاعر تكريسها لنفسه كعلامة فارقة لشخصيته الشعرية، بل تتعداها إلى موضوعات شعرية أخرى كالتأمل في ما آل إليه الوطن، وما ملأ أرضه من دم ولكن ما شجرة الحروف هذه التي يتفيأ ظلها الشاعر؟

ليس هناك شجرة بهذا الاسم
أو بهذا المعنى
ولذا أنبتُّ هيكلي العظمي في الصحراء
وألبسته قبعة الحلم.

ولكن في هذه التجربة الحدسية ليس ثمة يقين مؤكد، فيغدو الرجوع إلى شجرة الحروف ذات الوجود الافتراضي – الحلمي جزءاً من مقاومة شرور العالم وقسوته. فالنص الحروفي (نص القلق النفسي المتأزم بالمفهوم الوجودي للعبارة، طالما أن الشاعر يبحث في فضاء المعرفة وفي فضاء الحلم عن مرفأ آمنٍ لنقطة النفس القلقة التي قد تفيض على نقطة النون وهمزة الألف في بعض المكاشفات الصوفية.

وإن قرأنا ديوانه (مواقف الألف) تتبين لنا إستفادة الشاعر من النفّري في (المواقف والمخاطبات) الذي يقوم على اللازمة المعروفة (أوقفني... وقال). ويحاول محاكاة خطابه، فالديوان ضم أربعة وخمسين موقفاً،

كل قصيدة تعنون بموقف مع إضافة شيء إليها؛ مثل موقف الألف، وموقف الإسم، وموقف الخطأ... إضافة إلى عتبة افتتاحية ذات دلالة عنوانها (مفتتح) يصرح فيها بما اتخذ من أسلوبية أدائية، حيث اقتبس من النفري عمود الديوان أو هيكله الأساسي:

اقتبستُ من النفري جملة البدء

ومن دمي جملة المشتهى

وما بين الجملتين

بعينين دامعتين

وقلب يشبه شجرة الأمل

كتبت كتاباً في مدح ملك الملوك

ذاك الذي يقول للشيء كن فيكون.

إذاً لم يكن مرجع الشاعر هو (المواقف والمخاطبات) فحسب، فمادام يريد كتابَه مديحا لملك الملوك = الله الذي يقول كن فيكون، فهو داخل في تناص مرجعي صريح وضمني مع الآيات القرآنية، لاسيما تلك التي ترد فيها مفردات ومعان تلقفها الصوفيون في كتاباتهم الإشراقية كالنور مثلاً بديلاً لمفردة الضوء وبعدها السيميائي. وفي العنونة يصارح الشاعر قراءه بأنه غيَّر تسمية الكتاب – والكتاب ـ مفردة مقصودة الدلالة حيث لم يقل (ديواناً) ليقرب من البوح والنثر المتوهج وجدانيا، لاسيما والأشعار كلها مكتوبة كقصائد نثر. يريد الشاعر أن يهيئ القارئ لتلقي موجهات نورانية فأراد تسميته لوعة عابر سبيل، واصطاد (ما يشبه سمكة ذهبية بسنارة السنين فسمّاه: مواقف الألف/ في اقتفاء أثر التائبين والتائهين والعاشقين) إنه يتماهى مع التجربة الحروفية في بعدها الصوفي، وما ضمته أدبيات الصوفية من أشعار في العشق الإلهي، فيقرر أنه لابد للشاعر من أن يعشق:

ينبغي للشاعرِ أنْ يعشق

حتّى يتعرّف إلى الشمسِ وهي تشرقُ ليلاً

وإلى الهلالِ وهو يصبحُ نوناً من غيرِ نقطة

وإلى النقطةِ وهي تصبحُ سِحْراً

يضيءُ فحمةَ الليل.

يورد الشاعرما يبعده عن دائرة الحب الجسدي أو البشري، فيجعل الهدف هو الكشف ورؤية الحقيقة ممثلة بالشمس المشرقة ليلا! والنقطة التي تضيء بسحرها دجنة الليل!

وإذا كان الشعراء الوصافون قد شبهوا الهلال بنون لجينٍ = السري الرفاء، أو زورق فضة أو منجل فضة = عبدالله ابن المعتز، فإن كمال الدين لايراه في جماله المتعالي إلا حروفياً فيجسده نوناً تعوزها النقطة.

وجود ناقص كالقصيدة بلا نهاية أو خاتمة بل دوران في عالم حروفي قد يمله القارئ ولا يستغني عنه الشاعر في وجوده.

السيد التوي: الربيع ليس صدفة

يمكن لقارئ ديوان الشاعر السيد التوي (الربيع ليس صدفة) أن يضع يديه على ثيمات متكررة دليلا على الميزة الخاصة بالشاعر والتي تتأكد بمعاينة قصائده من زاويتي: الزمن المحسوس به كعامل إضافي لأفكار النص وثقافته الواضحة. والسرد المستعان به لتكريس الدلالات المستنتجة من النصوص. هذا الحاصل النصي تعضده لغة هادئة التراكيب لكنها تقحم القارئ في هيجانات النص اللغوية والصورية وأفعال السرد الكثيرة. لا مجازفات هنا ولا ادعاءات. والطبيعة من أهم مفاتيح القراءة هنا، بدءا من العنوان الذي يمجد الربيع رمزيا ليقول ما لديه وصولا إلى القصائد ذاتها. سنمثل بقصيدة (أغنيات تشرب الخرافة). ففيها حوار مباشر بين الغيمة والشجرة. ودوما ثمة رصاصة تتربص بالجمال الذي يخشى عليه الشاعر، وينهمك في الدفاع عنه. لكنني في حاجة إلى القول إن الاعتناء بالطبيعة وترميزها في الديوان لايتم بالطريقة الرومانسية التقليدية.. السيد يجعل الطبيعة مناسبة لمراجعة أفعال حياتية مصيرية؛ كالموت والحب والشعر والذكرى والطفولة. كل شيء مؤجل هنا واختيار الأزمنة النحوية تؤكد ذلك:

– كان يمكن أن نشقّ البحرنصفين لنزرع في الأزرق سنبلة وفي الأفق شجرة

– الشاعرللنّجمة:

ألف عام لاتكفي لتسقطي على كتفي...

اختيار الشاعر الطبيعةَ مختبرا لحدوساته وأسئلته تقرّبه كثيرا من الفلسفات الزهدية، دون ظهور مسمياتها؛ فهي ليست طاوية خالصة أو صوفية تقشفية، وليست رومانسية هروبية تقترح الطبيعة ملاذا أو ملجأ إزاء عنف الواقع وشراسته. أزعم أن الطبيعة التي يقترحها ديوان (الربيع ليس صدفة) تنفي ذلك كله وتهبنا حوارا جوانيا وبصريا في آنٍ واحد مع الطبيعة بكونها وجودا حياتيا، فيه ما في الموجودات من سلب وإيجاب، حتى الوردة قد تكون مسمومة:

حَتَّى الْوَردَةُ الْمُلُوءَةُ سُمًّا هِيَ أَيْضًا وردةٌ

إجْلاَلاً لِمَوْكِبِ النّهَارِ تَنْفُضُ عَنْهَا قَطرَاتِ النَّدَى

مِنْ يَدِ الشَّمْسِ تَشْرَبُ قَهْوَةَ الصَّبَاحِ

لكنها بعد ذلك كله تظل وردة رغم ما احتوته تنتظر النهار وتمارس طقوسها وتبرز جمالياتها. المفردات المستلة من الطبيعة هنا تعيش حياتها كما نراها ونعرفها ولأجل ذلك تتعدد مناشطها ومظاهر حيويتها. السيد التوي يلاحق في نصوصه لا سيما القصيرة منها ما لا نراه من موجودات الطبيعة وكائناتها. نجمة في الأعالي أو بذرة مخبأة في التراب. كل شيء قابل للاختيار هنا.

إن المهادنة النفسية مع الخارج وجماله تنعكس على أبنية القصائد ذاتها: طويلة أو قصيرة. مداخلها تقدم تعارفا أليفا مع الطبيعة. للتّيقّن من هذا نتأمّل مدخلين أو استهلالين لقصيدتين قصيرتين:

بنات الأرض

لا يملأ العين إلاّ التّراب

وضوح مشبوه

لابدّ من منتصرٍ في الحكايات القديمة

وللخاتمة في قصائد الديوان دلالة شديدة اللحضور، فخواتم تلك القصائد ليست نهايات للتدفق مثلا أو خروج من السياق إلى الفضاء بلا دلالة، بل هي شبيهة ببيت القصيد في التراث الشعري، يلخص وأحيانا يحول النص باتجاه دلالي جديد. والأمثلة كثيرة على هذا الاستنتاج.

مهنة الشاعر كما يراها الديوان خطيرة تحف بها المخاطر، هو خالق مصائر وصانع سعادات كثيرة تجعله كائنا سماويا، يطل على العالم ويستبدل قبحه بجماليات الحب والموت والشعر. العالم بلا شعر ظلام، وبلا شاعر كسفينة بلا ربان:

سيكون الليل في غياب الشاعرعاريا كخريف بلا غابة

الشّاعر نجمة معلّقة في سقف السماء

السماء التي قال إنّها قصيدة صوفيّة زرقاء سقطت في البحر.

مقاربات نقدية

تبدلات المراجع والمؤثرات

قليلة العدد تلك الكتب المترجمة التي تتحدث عن قصيدة النثر لا سيما في اللغات الأخرى غير لغة منشئها أي فرنسا التي ينسب إليها الجميع أمومة قصيدة النثر وحضانتها. وهو اعتقاد يسود أوساط المهتمين بكتابتها ودراستها من غير الفرنسيين.

ومنذ أن تلخصت أطروحة سوزان برنار الشهيرة "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" المكتوبة عام **1959** والمنشورة عام **1968**، تلخيصاً فجاً وتبشيرياً بواسطة جيل الرواد في قصيدة النثر، وفي مجلة "شعر" تحديداً، لم تصل إلينا كتابات مترجمة مكرّسة لهذا النوع الشعري المقلق والمثير للجدال، حتى في حاضنته الفرنسية، بدءاً من المصطلح حتى المزايا النوعية والخصائص النصية، فضلاً عن جذور قصيدة النثر، وصلاتها بالأنواع الأخرى، وتناصاتها الأجناسية، وما يثار حول إيقاعها المتصوَّر...

ترجمت أطروحة برنار للمرة الأولى (ترجمة د. زهير مغامس – بغداد – **1993** ط **1** والقاهرة **1996** ط **2**) وكان لظهور الترجمة العربية أثر واضح سواء في الكتابة الشعرية ذاتها، أو في الخطاب النقدي حولها. وفيما كانت قصيدة النثر تشب عن طوق بداياتها، وتأخذ تدريجاً القبول والشرعية، وتنتشر كتابتها في شكل واسع، فإن التنظير لها ظل – عربياً – ينطلق من ردود الأفعال غالباً، ولا يتغذى بمبررات فنية أو جمالية، وخضع – أي الخطاب النظري في جانبه النقدي – لإكراهات كثيرة، شغلته عن الإيغال في وضع قواعد ونظم، أو التعرف على شعريات وكيفيات كتابة وتلقٍ ممكنة، فيما اقتصر الجانب التطبيقي على حدود النصوص كأفراد في ذلك النوع المقلق والمحير... والغريب.

فغابت دراسات الإيقاع المعمقة، ولم تفحص الأبنية النصية ومستوياتها الدلالية، والقرابة الممكنة بين قصيدة النثر والأنواع الإشراقية العربية في مجال النثر الفني الموروث، ولم تتعمق دراسة الجانب السردي الذي تأكد في قصيدة النثر، واحتل –أي السرد– موقع البؤرة النصية، أو المهيمنة سواء في فنيتها ككتابة، أو في جمالياتها تلقّياً واستقبالاً...

وقد حظيت مكتبة الدراسات النظرية والتطبيقية بكتابين ترجما إلى العربية ساهما في ظني في خلق رؤية جديدة تتخطى ما كان قد ساد من مؤثرات لدى الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر، فالشاعر والمترجم المصري محمد عيد ابراهيم قدم ترجمة عن الانجليزية لكتاب (مقدمة لقصيدة النثر – أنماط ونماذج) المنشور عام **2009** وهو ذو أهمية في التعريف بأنماط قصيدة النثر وأسلوب كتابتها من وجهة نظر الكتاب الغربيين، معززا بنماذج كثيرة لكل نمط تمكن محررا الكتاب (بريان كليمنس وجيمي دونام) من استقرائه عبر معاينة نصوص لشعراء من بلدان عدة. الاجتهاد حاضر هنا لحصر الأنماط أو الأنواع التي يقترح المحرران تثبيتها كتوصيف لبنية النصوص المختارة: نصوص يحضر من خلالها بورخيس ونيرودا وجنسبرغ وماكس جاكوب وميسترال وبونج وغيرهم من مشاهير الشعراء بجانب شعراء من قارات العالم سنجد بينهم عربياً واحداً هو أمجد ناصر الشاعر الأردني المقيم في بريطانيا.

الكتاب يؤشر لأكثر من دلالة؛ فهاهم الغربيون يتحدثون عن قصيدة النثر كمنتوج مستورد، ويحيلون التأثيرات ويسمون المرجعيات على وفق ذلك التصور. وهو عين ما يحصل في قراءاتنا العربية لقصيدة النثر. في مقدمة الكتاب الموجزة التي تسبق عملية التنميط وإيراد النماذج، نتعرف على ما لقيته قصيدة النثر في أمريكا مثلا عند الشروع بتداولها، وهذا من المشترك بيننا على مستوى الكتابة والتلقي معا، وهو ما يتوقف عنده المحرران ليردا ذلك إلى استعصاء تصور وجود الشعر في النثر، أو النثر في القصيدة. وهو المأزق الذي تنبه إليه التسمية، كما أن ثمة تجنباً واضحا للخوض في شعرية قصيدة النثر أي نظمها وآليات كتابتها وإيقاعها خاصة، فظلت من الأمور التي يصارح المحرران القارئ بأنها ليست محسومة أو مستقرة. وهذا يبرر الحديث عنها عبر (مقدمة) فحسب كما ينبئ العنوان. وتحاول المقدمة تأصيل قصيدة النثر تاريخيا؛ فتعيد جذورها إلى نماذج دينية وصلوات يمكن عدها من الشعر المنثور، ويعضدها (جاسبار الليل) لبرتران الصادر عام **1842** في انتظار صدور ديوان (سأم باريس) لبودليرعام **1862** الذي بدأت معه تقاليد فنية وجمالية لهذا النوع الشعري الذي يرى المحرران – كما حصل في النقد الشعري عندنا – أنه لا يُحد أو ينحصر في وصف؛ لذا يقرران قاعدة مرنة وزئبقية في الواقع بقولهما إن هناك أنماطاً لقصيدة النثر بقدر ممارسي كتابتها. وهذا هو مصدر تميزها وصعوبتها في آن واحد تلقيا وكتابة. فهي

ليست بنية، والكلام عن أنماطها هو الحل كما يرى المحرران اللذان يتحفظان بالقول إن تلك الأنماط لا تحيط بها –وهذا يعزز رأيا مبكرا لنا بأن كتابتها مسؤولية ذاتية للشاعر نفسه– وإيقاعها لا يدرك أو يحاط به. هكذا يظل الحديث متاحاً عن (احتمالاتها). ذلك سوف يسر خصومها ويقوي منافحتهم عن (الشعر) الذي لا يرونه في قصيدة النثر. لكنه يعمق البحث عن دلالاتها وإيقاعاتها. يزخر الكتاب بالنماذج لكل نمط مقترح. لكننا نلاحظ أن الأنماط مقسمة بشكل متباين على اساس ايقاعي أو شكلي – الومضة – أو موضوعاتي أو بلاغي – كالمجاز والتكرار.

ويمكن استبدال أي نص بوضع القصيدة المختارة في نمط آخر. فالحدود غير واضحة تماما.وكثيرا ما تتداخل الأنماط التي سنعدها هنا للتذكير بالمقترح ورؤية التداخل: كقصائد الحكاية والمأثور والخرافة والصورة والموضوع والمجاز والتكرار والمناجاة والحوارية والومضة والإنشائية والتأمل، وقصائد القائمة أو التداعي الحر والتصوير الرمزي السوريالي والتنميق الخطابي وقصيدة الرسالة والتنويع الموضوعي والقصيدة السياقية وقصيدة البيت الحر. القصيدة الهجين تستوقفنا لما فيها من تداخل نوعي تمتزج فيه الاستعارة من عدة فنون متقاربة، وكذلك قصيدة النثر التي تتحدث عن نفسها في وضع ميتا–شعري يقارب نوعه ويحكي عنه داخل النص.

وفي السياق ذاته ننوّه بكتاب ميشيل ساندرا (قراءة في قصيدة النثر) المؤلف عام **1995** بترجمة الدكتور زهير جيد مغامس (صدر في صنعاء عام **2004**) عن وزارة الثقافة اليمنية، والمتميز عن كتاب سوزان برنار الشهير بكونه يضم تطبيقات ترافق التوصلات النظرية فضلاً عن تحليل نصوص من قصيدة النثر الفرنسية. أشار مؤلف الكتاب في التمهيد إشارة ذات دلالة

إلى أن عمله يحاول الكشف عن بعض الخواص الشكلية والموضوعية لمجموعة من النصوص... وهذا احتراز منهجي يضاف إلى نقده لسوزان برنار التي انهمكت في البحث عن تاريخية مفترضة لهذا النوع الملتبس، ولم تدقق في شعرية قصيدة النثر. وذلك لايعني أن المؤلف يتجاهل سيرورة قصيدة النثر، ولكن بما يترك ظلالاً على خصائصها وقوانينها، مشيراً في البدء إلى ما سماه "أسئلتها المخيفة" وما تثيره من قلق وحرج لشعراء وقراء لم يروا فيها إلا "نجاحها في الاستعاضة عن غياب النظم والقافية بوسائل خاصة"،

ورغم أن بودلير أطلق عنوان "قصيدة نثر" على مجموعة قطع نثرية صدرت في الأول من تشرين الثاني (نوفمبر) عام **1861**، يلاحظ المؤلف أن المشتغلين في نظرية الأدب أهملوا قصيدة النثر سنوات طويلة كما فعلت ذلك الجامعات والمدارس وأحجمت عن نشرها الصحافة ودور النشر ولم تضمَّها المختارات الشعرية أو المقررات الدراسية... وهي شكوى يكررها كتّاب قصيدة النثر العرب ونقادها أيضاً... ولعل أبرز ما يشخصه المؤلف في صعوبات قراءتها وتقبلها ما سماه "قابليتها على الدوام لأن تغتني بأشكال أدبية أخرى"، وهو ما أوضحه في الفصل الأول المعنون "ما قصيدة النثر؟" حيث تحدث عن صلاتها بالنصوص المجاورة من أنواع أخرى كالشعر الحر والنثر الفني والحكايات الأخلاقية والآيات والنصوص البصرية والمذكرات والقصص القصيرة.

ويناقش في هذا الفصل مزايا قصيدة النثر الثلاث: الإيجاز –الكثافة– المجانية، وهي التي رصدتها برنار وروّج لها أنسي الحاج في مقدمة "لن" وكتابات أخرى في مجلة "شعر" البيروتية... وإذا كان للإيجاز والكثافة ميزتين مقبولتين على رغم افتقادهما الدقة، فإن المؤلف يعترض على (المجانية) التي تفترض خلوّ قصيدة النثر من الإحالات إلى معان وعناصر ومرجعيات خارجية، ومما يقوي ذلك الزعم تشخيص المؤلف –كما فعلت برنار من قبل– وجود اتجاهين في كتابة قصيدة النثر: شكلي وإشراقي، بناء على –أو نتيجة – قيامها أساساً على اتحاد متناقضين هما: النثر والشعر. لكن المؤلف يستدرك ليدعونا إلى الالتفات صوب الخصائص النصية عبر التطبيقات والشواهد، مؤكداً ضرورة تمييز النثر الشعري الذي يستخدم وسائل اللغة الإيقاعية والموضوعات الغنائية، عن قصيدة النثر التي تتطلب "صوغاً مستقلاً خاصاً".

ومن أجل ذلك يحلل قصيدة لبودلير "الكلب والقنينة" وقصيدة أخرى له "نصف كرة في شَعَر" التي كتبها مرتين: كقصيدة نظم ثم كقصيدة نثر، منوهاً بإيقاع القصيدة التعزيمي المتولد من موجات متعاقبة، مضيفاً العاميات والتكرار، وذلك التحليل النصي المتأني سيوصل المؤلف إلى مقترح في ختام هذا الفصل الأول لتعريف قصيدة النثر، مؤكداً استقلاليتها النصية في القراءة وأبعادها التجريبية ليخلص إلى القول على سبيل التعريف: إن قصيدة النثر "نص يتبنّى تبرير النثر ويبني كالقصيدة تماثلات على مستوى الجملة

بإيجاز". وقد أعاد تمييزه بين النثر الشعري وقصيدة النثر إلى الذاكرة، محاولات جبران في النثر الفني العربي حيث نجد الإيقاعية والغنائية معاً كما شخصهما المؤلف في النثر الشعري الفرنسي.

في الفصل الثاني "تاريخ ونظريات" لا يكتفي المولف أيضاً بالتنظير، ويسرد عبر النصوص ملامح تاريخية ونظرية لقصيدة النثر، فهو يعيد المصطلح إلى بوالو في القرن الثامن عشر، لكنه يشخص اضطرابه وإطلاقه على روايات وقصص قصيرة... إلا أن نموّ المؤثرات سيفرز مزايا خاصة بها، فكما هو الحال في الشعر العربي، فقد كان للترجمات أثرها في تهيئة القارئ لقبول أنواع (شعرية) خارج الأشكال الرسمية.

ويعدّ من هذه الترجمات، نصوصاً دينية كالمزامير، ومطولات كالملاحم والأشعار الغنائية عن الألمانية والانكليزية... لكن النصوص ستظهر بين **1820** و**1855**،لا سيما "كاسبار الليل" لبيرتران بعنوانه الطويل وإحالته إلى الفانتازيا، مما أهّله ليكون "مبتكر قصيدة النثر بلا منازع" وكذلك تأملات "ألفونس راب في "ألبوم المتشائم" ثم دوكيران صاحب "القنطور"، ولكنه سيقف دون شك مطولاً عند صاحب "أزهار الشر" و"ضجر باريس"، أعني بودلير الذي يقول المؤلف إن المؤسسات الرسمية "الجامعة والصحافة" تجاهلته، ويذهب بنا المؤلف إلى نصوص مؤسسة ورائدة لشعراء مثل مالارميه ورامبو – مع ملاحظة أن تأثير إشراقاته تأخر حتى القرن العشرين – هذا القرن الذي يخصص له المؤلف فصلاً خاصاً يبدأ بأشعار بيير ريفردي "قصائد نثر" وماكس جاكوب "قدح النرد" ويعرض طرفاً من نقاشات كثيرة حول قصيدة النثر أسهم فيها سوريباليون مثل بريتون وإيلوار وديسنوس وكذلك آراء هنري ميشو وفرانسيس بونج، كما يحلل نصوصاً لسان جون بيرس ورينيه شار اللذين بواسطة أشعارهما (إلى جانب ميشو وبونج وشار) تم الاعتراف بالنثر كصيغة ممكنة للقصيدة وشكل أكبر للتعبير الشعري، وربما كان لجهد هؤلاء وزملائهم فضل اعتراف دور النشر بأن ما يكتبونه هو (شعر) يستحق النشر من خلال كتبهم.

في الفصل الأخير "شعرية قصيدة النثر" يبدأ الكاتب بالإشارة إلى التساؤلات المحيرة التي تطرحها قصيدة النثر على القراء كما على النظرية الأدبية، ومن أهمها السؤال عما يتيح لنا أن نسمي قطعة نثر ما قصيدة؟ وقبل ذلك: ما القصيدة؟ هذا الفصل سيكون مهماً في دراسات الشعرية خاصّة، لأنه سيعرفنا

بالوسائل التي تتبعها قصيدة النثر على مستوى الصوغ والنظم، أي التأليف النصي، ومن تلك الوسائل: التكرار الإيقاعي واللوازم والتقسيم المقطعي وتقنية البياض والاهتمام بالخواتم. ولاستكمال مبحث الشعرية يتفحص المؤلف دور القارئ أو مسؤوليته، كما يقول في تقرير شعرية النص.

وما دامت قصيدة النثر تحاول التوفيق بين القصيدة والسرد، فإن المؤلف يفرد مبحثاً خاصاً لصلتها بالسرد ويتقصى التقنيات المشابهة فيها والمأخوذة من القصة، لا سيما الوصف، ودون شك فهو إذ يغفل هنا بعض أدوات السرد كالحوار والتسميات والاستهلال وغيرها، فإنه سيذكرها عند تحليل بعض النصوص في ملحق الكتاب... ولقصيدة النثر وشيجة بصرية بالرسم والتخطيطات واللوحات، سواء كانت عبر احتواء الأعمال الفنية والتناص معها بالكتابة عن لوحات مشهورة، أو بالاقتراب من تقنيتها اللونية والخطية.

ومن جهة الموضوعات والمضامين، تقوم شعرية قصيدة النثر على تقديم موضوعات صريحة أو مقنعة أو مضمنة إشارياً، وهي - كما يلاحظ الكاتب ويكرر – ضد الموضوعات الغنائية التي لا يوافق على تحديدها بالحب والزمن والموت وغيرها من الموضوعات والأغراض الكبرى التي نلاحظها في شعرنا العربي الكلاسيكي خاصّة، بل هي تتمدد لتشمل الطبيعة والتغني بعناصرها، وبمفردات علم البلاغة والمحسنات التي يعرضها ويشدد على وجود الغنائية في رسم مشهد مَدَني عبر المنظر أو المكان والشاعرية... لذا فقصائد النثر لا تخلو أحياناً من (نبرة غنائية) منظرية أو مشهدية، لكن فضيلتها الموضوعية تكمن في معالجتها للتناقض بين النثري والشعري باختيار موضوعات عادية. ومن جهة أخرى لا ترتفع قصيدة النثر عن المغزى الساخر الذي يشوب أو يَسِم موقف شعرائها ورؤيتهم – كما هو الحال في قصيدة النثر العربية وتيار الماغوط خاصّة وتلامذته – ويضيف إليها المؤلف ما يسميه "معاداة الآخر" والمعارضات والمحاكاة الساخرة والاقتباسات والتلميحات.

نقدياً، لا نجد أنفسنا متفقين مع المؤلف حين يستبعد التحليل الشكلي من مقتربات فهم أو قراءة قصيدة النثر بدعوى أن التحليلات الشكلانية تُبعد المحاكاة عن الشعر وتمنح امتيازاً لسمات لغوية تحصر المعنى، وهذا ما يجعل قصيدة النثر – بعبارات المؤلف – "عصيّة على فهم موضوعي وشكلي". ولكن ذلك ينفي

عن قصيدة النثر انتظامها الداخلي وراء فوضاها الظاهـرية، بل هـو يـنـسجم مع نفي المؤلف نفسه صفة المجانية عنها في مقدمة كتابه وفصله الأول. ويُبعد الكاتب تلك القراءات التي تجعل قصيدة النثر منافسة لقصيدة الشعر من جهة أو أنها تجلب النثر إلى القصيدة لتنافسه لا كيْ تهدمه.

أجيال الشعر لا الشعراء

تتعرض المصطلحات النقدية لكثير من التشويش والفوضى، ويُسقط عليها مستخدموها أحياناً ما يتداعى عن حالة الإلغاء والضيق بالآخر التي تسم الشخصية بوجه ما في حاضر أيامنا الملتبسة، وما يتسلل إلى الخطاب النقدي من خارج إجراءاته وتداوليته وممارساته. استدعت تلك الملاحظةَ فصولٌ من مذكرت الشاعر هادي الحسيني ويومياته في عمّان، وأعادت بعض تلك الهواجس، لا سيما وهو يسترجع أحداث عقْد ذي أهمية في الحياة الثقافية العربية هو عقد التّسعينات. في إحدى الصفحات يصف الحسيني جلسات الشاعر الراحل عبدالوهاب البياتي التي يلتف حوله في إحداها شعراء من (أجيال) متعاقبة، تقاسموا رغم ما بين تجاربهم من اختلاف هموماً مشتركة، جعلتهم يرصدون ذلك الالتقاء في المفاهيم والمؤثرات ويشيرون لما يجمعهم رمزيا حول واحد من شعراء الريادة كالبياتي، بينما تتنزل انتماءاتهم الجيلية من الخمسينات وما بعدها حتى التّسعينات.

تثير مائدة البياتي تلك شيئا من الإحساس بالتعايش بين الأجيال وانتفاء النسخ بينها أو الإلغاء والقطيعة. وهي حالة ينفرد بها الشعر فتحضر تجارب متباينة الأعمار والأساليب في مشهد واحد، ولكن بمحافظة كل منها على سماته ومزاياه الفنية واهتماماته ومصادره ومؤثراته، وبالضرورة لغته وإيقاعاته ومستوياته البنائية.

كثير من رافضي مصطلح الجيل وبعض مستخدميه أيضا لم ينتبهوا إلى التحولات التي يمكن أن يحملها عقد من السنين؛ لأن التعايش بين الأجيال يوهم بأن الزمن لا يضع حدا ما بين التجارب أو يلغي التحديث الذي هو من لوازم حياة القصيدة وحيويتها معا. ذهب البعض ليفسروا الجيل لغويا ويحتكموا إلى ما اعتبروه أعمارا تقاس بالسنوات، رغم أن المصطلح في نشأته وتداوله يتصل بالشعر لا الشعراء؛ فهو

يفحص الاتجاه الفني والمناخ السائد ذلك العقد، وما يستجد في فضائه من أساليب ورؤى؛ لذا يمكن أن نحسب بعض التجارب ستينية مثلا رغم أن شعراءها يعدّون زمنيا من الجيل التالي. ويمكن أن نأخذ الرسم نموذجاً لإجراء مصطلح الجيل بشكل سليم، فالمناخات التي أشاعتها المدارس والتيارات الفنية المتعاقبة لم تتحدد بزمن، وصار بالإمكان أن نصف أعمال رسام ما بأنها واقعية أو انطباعية أو سوريالية رغم بعدها زمنياً عن تلك الاتجاهات. وذلك يتصل بدراسة الأدب في الأصل على وفق أساليبه وتياراته وليس باعتبار تسلسله الزمني. لكننا في حالة الشعر في حاجة لاستذكار التحولات التي تحققت عبر العقود المتعاقبة، فكان الشعر الحر مثلا هو المهيمن في الأربعينات و الخمسينات. ويمكن أن نلحظ استمرار سماته في تجارب شعراء من عقود لاحقة. فيما كانت قصيدة النثر هي قصيدة الستّينات وما تلاها، لنصل إلى النص الشعري الذي ينفتح على الفنون والأجناس الأخرى في نصف السبعينات الثاني وما بعده. ويمكن أن ترينا الدراسات النقدية تبدل اللغة الشعرية والرؤية والإيقاع، فيغدو الجيل مؤشرا لتحول النص ذاته وليس تجييلا للشاعر، ويتركز مفهومه السليم في زمن النص لا عمر الشاعر.

السبعينيون: حلم التجاوز والتخطي

جاء سبعينيو الشعر بعد إنجاز جيل الستّينات المشاكس للثوابت والموغل بعيدا عن مشروع الرواد التجديدي، وبمسافة شعرية أبعد عن إضافات الخمسينيين عليه، والتي تميزت بالانغماس في الموضوع السياسي (بالمفهوم الحزبي للسياسة) وتخفيف إيقاع القصيدة ولغتها من انضباط الرواد، ولكنْ بالمحافظة على الضوابط الإيقاعية لاسيما الوزنية التي لم ينلها مانالَ القافية كلازمة موسيقية خفَّ وقعُها نسبيا في القصيدة الخمسينية. لكنّ ما أضافه السبعينيون هو في واقع الشعر محصّلة الكدّ الدؤوب لشعراء العقد الستيني بالغ الأهمية في الاتجاهات والأساليب والتحديث الفني والتغيرات الجمالية في القصيدة العربية، وفي تبدل المرجعيات الفاعلة في التجربة الشعرية والمؤثرات. كانت حدَّة الأسئلة قد خفّت عما كانت عليه في العقد السابق. تمهدت الطرق وانتبه القراء والنقاد والشعراء أيضاً إلى ضرورة التغيير في الكتابة الشعرية. لم تكن الظروف مواتية تماما كمحيط ضاغط على الشعور والإدراك: هناك حصاد هزائم

وتداعيات نهاية الستّينات، وسقوط الشعارات سياسيا، وازدياد الضغوط داخليا على الشعراء بجانب الوعي بالانتكاسة السياسية.

كثير من النقاد والقراء والشعراء أنفسهم سيرفضون فكرة التجييل التي اتخذها النقد وسيلة لمعاينة التجارب الشعرية، وما يطرأ من تبدلات فنية في الحساسية الشعرية، وما يستجد من تغيرات جمالية على مستوى التلقي. وهي فرصة للدراسات المقارنِة لرصد تاريخية القصيدة وصِلتها بالمنجز السائد. وأذكر أنني حين أصدرت في النصف الأول من الثمانينات كتابي (مواجهات الصوت القادم) دراسة في شعر السبعينات في العراق، كان بعض من تعرضت لهم تطبيقيا من الشعراء كعلي الطائي قد جاوزوا المرحلة السبعينية زمنيا، لكنني وجدت مناخ السبعينات وأسلوبياتها بارزة في قصائدهم؛ فأدرجتهم في الدراسة والمختارات. بينما اعترض آخرون كالشاعر عدنان الصائغ لسبب معاكس تماما، وهو كونهم ينتمون إلى جيل أقرب زمنيا هو الثمانينات. ولم تكن المسألة كما بدت لي تتعلق بالأعمار أو بدء النشر مثلا، ولكن بالأسلوب والمنهج الشعري والاهتمامات الموضوعية، وسواها مما يدخل في الشعرية ذاتها، ذلك الاعتراض والردود على تشخيصنا لمزايا أسلوبية وموضوعية في السبعينات أكد القناعة النقدية بأن قراءة تلك النصوص وتحليلها تفرز سمات خاصة لم تلق كلها قبولنا في حينها، لكنها بعد كل اختلاف ميزة فارقة. وإذا كانت حدة الاختلاف والخلاف بينهم ومَن سبقهم تؤشر للرغبة في تحقيق الذات؛ فإن الالتفات إلى تجاربهم مبكرا وبعد سنوات قليلة من العقد نفسه إشارة صريحة إلى ما يعوّل عليهم في الكتابة الشعرية، وهو مايضمره وصفي لهم في كتابي بالصوت القادم، وقد غاب ذلك عن مناقشات أبرز شعراء السبعينات للكتاب سواء بدوافع سياقية محيطة بهم كالحروب التي تهيأ لهم الشهادة الواقعية عليها، أو بعوامل داخلية تخص تبدل المرجعيات المؤثرة في تجاربهم وطبيعة موضوعات قصائدهم التي بحثوا لها عن دعامات فكرية في التراث غالبا والمأثورات واللغة الشعرية الموازية لذلك. وهذا قريب مما تهيأ لي الاطلاع عليه من تقييم لتجارب السبعينيين في مصر ولبنان والمغرب مثلا، وهي حدوس لما استقروا عليه في كتابة قصيدة النثر لاحقاً.

الثمانينيون: الظل الفاتر

من المؤكد أنني كنتُ أشاكس الحياة المحتشدة بالموت والفَقد وتداعيات الحروب حين اقترحتُ وصف (شعراء الظل) تسميةً لجيل الثمانينات في العراق، فالظلّية التي قصدتها تحيل إلى الهامشي في تلك الحياة التي تتصدرها بطولات فجة تشيد على الأنقاض والغياب الفاجع والمفاجئ للحياة وتنعكس كتهويل خطابي في الشعر والرواية والفنون عامة.

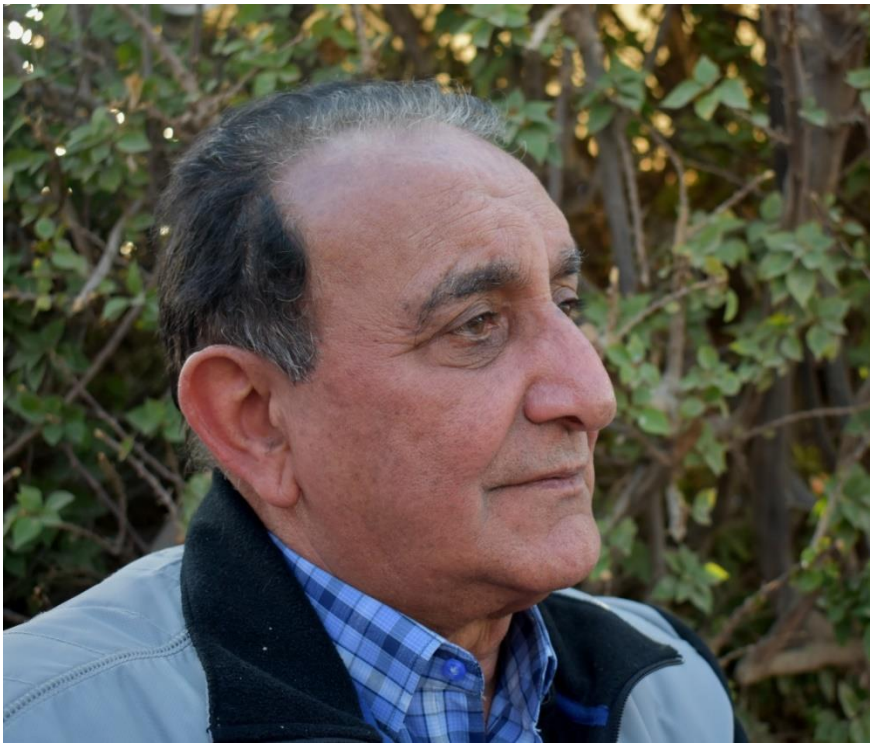
كان الثمانينيون هم الوقود الجسدي لتلك المحارق بسبب التقائهم عمريا بمتطلبات الجندية وشروطها، والمؤهَّلين -كمكافأة عن موتهم المحتمل والممكن- لتمثُّل تلك الظلية وتمثيلها من بعد في القصيدة التي دخلتها لغة تنضج على نار شديدة الاستعار تجعل حالة الظل الموصوفين بها افتراضية أو ورقية لحظة الكتابة. سيغيِّب الموت منهم شعراء، وتمحو حياتهم وإشراقة شعرهم أقفاص الأسْر وعتماته، ويشيبون مبكرين شاحبين كأطفال النكبات والمجاعات والكوارث لكنهم يواصلون ظلّيتهم بتجاهل الواقع نفسه واعتباره عابرا لا مقيما، وبذا تباعدوا عن موضوعات الملاحم والمغازي والفروسيات التي تفتح أبوابها لعسكرة أيامهم وابتعاد أحلامهم ومستقبلهم. سكنت خطواتهم في مدن لا تعرفهم، ولا تريدهم ضائعين في شوارعها وعاطلين أيام استراحاتهم أو تسريحهم أو فرارهم مما أكمل حالة الظل وأقفلها عليهم.

وبين هذين القوسين المتباعدين تنقحت موضوعاتهم وأساليبهم التي تسيَّدها الاختلاف المتجسّد في قصيدة نثر كرّسوا لها مخطوطات دواوينهم التي قاسمتهم الحالة الظلية فلم تخرج إلى الضوء بالنشر غالبا إلا بالاستثناء والاجتزاء.

كان الجيل السبعيني يستحوذ على المشهد المستقبلي للشعر العراقي ويواصل إنجاز مشروعه الجدلي مع الشعرية العراقية المثقلة بالحضور التزامني الغريب لأجيال شتى، بينما كان الثمانينيون يلوذون بشعرهم بلا شفاعات أو دعائم من بيانات نظرية وتعميد نقدي أو حتى تجمع صوتي يقدمهم ملخَّصين كجيل خارج الخندق في الحرب والمقهى أيام التشرد والعطالة.

كانت الشكوك شبيهة باشتراطات النمو والتكاثر لنبتات الظل المنزلية ذاتها التي تورق في صمت النور المتشكل هجسا وحدسا لا الضوء الفاقع المصنوع بالتكتل الشبيه بالصندوق القبلي: تبرّع فتكن منا! لم يكن الثمانينيون أحدا بل كانوا آحادا تائهين في ميراث شعري متواتر والتباسات الصوت وصلته بالجوقة. قريبا يكبرون وسريعا تعرفهم مدن بعيدة لم تكن موجودة إلا في الخرائط والأحلام ويتباعدون ولكنهم يقيمون في الظل الذي يذكرني الآن بوصف أوكتافيو باث لشعر فرناندو بْيسُوَّا في دراسة مطولة (ترجمها المهدي اخريف مع مختارات شعرية لبْيسُوَّا) حين قال (حياته.. سائرة في الظل الفاتر: أدب الهوامش. منطقة مضاءة سيئا.. ثم لا شيء بعدئذ غير العتمة من جديد).

المؤلف



عدسة الشاعر باسم فرات –القاهرة فبراير**2018**

- حاتم محمد الصكّر
- كاتب عراقي يقيم في الولايات المتحدة
- من إصداراته النقدية:

- **نقد الحداثة** -ط1- داؤ فضاءات - بغداد 2014
- **نقد الحداثة** -ط2- دار أروقة، القاهرة 2018
- **أقنعة السيرة وتجلياتها** - دار أزمنة -عمّان -2017
- **البوح والترميز القهري** - دراسات في الكتابة السير ذاتية- سلسلة إبداع عربي- 13 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2014.
- **بريد بغداد - دراسات**، كتاب الرافد العدد 34-اكتوبر-2012، منشورات مجلة الرافد- دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
- **قصائد في الذاكرة** - قراءات استعادية لنصوص شعرية -كتاب دبي الثقافية، أغسطس2011 .
- **أقوال النور**- قراءات بصرية في التشكيل المعاصر-دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- 2010.

- **في غيبوبة الذكرى**-دراسات في قصيدة الحداثة،كتاب دبي الثقافية، دبي - ديسمبر 2009
- **المرئي والمكتوب:** دراسات في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة 2007م.
- **حلم الفراشة**:الإيقاع والخصائص النصية في قصيدة النثر ،وزارة الثقافة، صنعاء 2004م. والطبعة الثانية: دار أزمنة،عمان 2010
- **انفجار الصمت** -الكتابة النسوية في اليمن- دراسة ومختارات، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي، صنعاء 2003م.
- **مرايا نرسيس**: قصيدة السرد الحديثة في الشعر المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت 1999.
- **مرايا نرسيس** - طبعة ثانية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2010
- **ترويض النص**: تحليل النص الشعري في النقد العربي المعاصر :- الهيئة العامة للكتاب-القاهرة 1998.
- **البئر والعسل**: قراءات معاصرة في نصوص تراثية ط1 -دار الشؤون الثقافية- بغداد 1992، والطبعة الثانية -الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلةكتابات نقدية69،القاهرة 1997.
- **رفائيل بطّي وريادة النقد الشعري**: دراسة ومختارات، دار الجمل، كولونيا ألمانيا 1995م.
- **كتابة الذات**: د راسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمّان 1994.
- **ما لا تؤديه الصفة** : المقتربات اللسانية والشعرية، دار كتابات معاصرة، بيروت 1993.
- **الشعر والتوصيل**- سلسلة الموسوعة الصغيرة 305، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1988.
- **مواجهات الصوت القادم** -دراسات في شعر السبعينيات، منشورات الطليعة الأدبية بغداد 1987.
- **الأصابع في موقد الشعر**: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.