سلسلة تجارب

مدار الصفصاف
(قصيدة الشعر)

(الاتجاه ، الجذور، الرؤية ، التجربة)

(الجزء الأول)

تأليف وتحرير

نوفل أبو رغيف فائز الشرع

الطبعة الاولى – بغداد – 2009

مدار الصفصاف

(الاتجاه، الجذور، الرؤية، التجربة)

نوفل أبورغيف فائز الشرع

الطبعة الأولى 2010

سلسلة (تجارب)

تعنون المراسلات باسم السيد المدير العام ورئيس مجلس الإدارة

تصميم الغلاف: وليد غالب

الطباعة الالكترونية: ميساء صالح - احلام بدر

العنوان:

العراق ــ بغداد ــ أعظمية

ص. ب. 4023 ــ فاكس 4448760 ــ هاتف 4436044

البريد الالكتروني dar-iraqculture@yahoo.com

All rights reserved . No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لايسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي سابق من الناشر.

مدار الصفصاف

(قصيدة الشعر)

الجزء الأول

اتجاه قصيدة الشعر

قبل الشروع في تناول تجارب الشعراء والنقاد الذين اجتذبهم مدار الاختلاف في قصيدة الشعر، لا يفوتنا أن نتوقف عند محطة مهمة يمثلها المسمى التصنيفي الذي ينطوي على توصيف ما انتمى إلى قصيدة الشعر من توجه كتابي ونظري في تساؤل متداول، أهي حركة – مادامت تنطوي على حراك وعوامل اجتذاب بلحاظ تعدد المنضوين تحت مناخاتها – أم هي مذهب أدبي يتسع لمظاهر اختلاف واتفاق واتساع؟ الفرضيتان اللتان قد تشيران إلى تضخم في الذات، وتفتقران إلى الأساس الراسخ لتصنيفهما، ربما تغريان من يفتقر إلى الأساس العلمي والعملي والزمني في الإحاطة بالمؤطر الفكري والمنهجي والممارسة الإبداعية التي تسوغ إطلاق التسميات/ المصطلحات من دون تحسب أو دراية. ولكن تسمية (حركة) التي تقتضي مغايرة محسومة ومركزا لها ومدارات واضحة المعالم وامتداداً جغرافياً وتاريخياً وثقافياً، قد تكون - مستقبلاً - متحققة وعندها يستحق المنجز التوصيف بها، لكنها على وفق المعطيات المتوافرة حتى الآن لاتسوغ هذه التسمية، إضافة إلى أحتمال أن تستغلق – على نحو فردي رجعي - فتسهم في توريط المشهد لصالح فئة دون أخرى، وهو ما يتوافر في ظل الاختلاف المتوازي لأنماط الكتابة الشعرية.

أما توصيف (المذهب) الذي يغري بعضهم أثره التاريخي لتشبيه منجز غير محسوم من جهة الإضافة، فهو أمر بعيد بمقدار مايعلمه طالب الثانوية الذي يقرأ سمات المذهب الأدبي وعوامل تشكله واتساعه ليضم الأنواع

الأدبية المختلفة دون الاقتصار على فن الشعر فحسب، إضافة إلى انهيار منظومة التقنين النظرية التي كانت تؤطر الممارسات الإبداعية ذات الأفق العام بإطار التمذهب، وذلك بلحاظ تجاوز تيارات مابعد الحداثة حدود التقنين المحددة بمحاصرة العقل الخلاّق أو تطويقه.

لم تكن قصيدة الشعر مشروعاً خطط له بوعي سابق أو نفذ بإرادة محسومة القصدية، ولم تكن تقليداً لمنجز مكتمل الملامح، وهي بعدُ ليست خرقاً اعجازياً لسديم الشعر المتنامي _ وإن كانت تشكل إضافة نوعية – كما لايجب أن تكون مكسباً تتجاذبه أطماع الاستحواذ الفردي أو الفئوي غير المقنع، بعد أن تلون بلون الجماعة، على الرغم من أن نصيب كل طرف فيه، لايتقاسمه جميع المتورطين بتطويره وإقراره على نحو متساو، يضاف إلى ذلك أن المتورطين فيه لايملكون الرؤى ذاتها ولا سعة الأفق أو الفهم الحقيقي لضرورته على نحوٍ متساوٍ، فبعض يرى فيه مكسباً يخرج به عند فقدان المكاسب، وآخر يرى فيه قطاراً يركبه حين يشعُر أن المحطات لا تأتي بمثله في القريب العاجل، وثمة من يحاول أن يجعله بروبغندا شخصية، مغلفةً بزي زعامة واهم، فهي لاتصلح ديكوراً لزعامة مفقودة لأن الفن يكذب المدعين والجمال يفضح المرابين، ممن يقيمون عمرانهم الواهي على أساس من رماد، فهذا ماحصل في اتجاه شعري ذي قضية سهلة ممتنعة، أراد بعضهم منها أن يقرن المشروع باصدار بيان يظنه استباقياً، بحضور يسوغ النوع الكتابي العمودي المحدود، الذي لاينتمي الى قصيدة الشعر بصلة، وماذا عسى أن يقدم إصدار البيانات أو اصدار الكتب أو تسخير الكتابات وافتعال الرد عليها في محاولة تشويه ولدت ميتة.

علمتنا معذبتنا السياسة أن الخطب والبيانات والادعاءات الواسعة المفروضة أمراً واقعاً في زمان ما، تشبه عاراً يحاول أن يدفنه أصحابه أو المطبلون له في زمان آخر.. يقال هذا والكشف عن علة الترويج لم يكن غائباً عن أي متتبع، وهو ما حضر في ملف الأقلام المتميز عام (2009)، وقد ذُكر من قبلُ على لسانٍ متفحص لشأن الشعر عارفٍ بحيثياته وتفصيلاته.

مانقدمه في هذا الكتاب يجمع جهوداً احتضنت طاقة الشعراء في هذا الاتجاه سواء ما قدم بإمكانات محدودة في (أشرعة) بعددها السادس أو الأعداد التي سبقته وما نشر في صحف معروفة آنذاك. أم ما أتيحت له مساحة نشر أوسع فيما بعد، عندما كان نسغ التجريب والخلوص للتجربة حياً، لأنه يحمل قلق السؤال الجمالي والرؤيوي حين كانت ورشة الرصافة ساخنة مشتعلة بهم الإبداع، وكانت في الكرخ هموم موازية وفي غيرها من المشاغل الشعرية كما في رابطة المستنصرية وفي رحلة بحث الرابطة المركزية عن تطوير ملموس لقصيدة العمود، بيد أن التركيبة لم تكن مقعدة كما في مشغل الرصافة المتنوع، في الإخلاص للشعر والانشداد إلى غيره! ربما لبعض عقد الشباب وبهرجة استراق الأماني والذوات الممتلئة أصلاً بمن مات الشعر لديهم بوصفه هماً وصار حرفة مفتعلَةً مع قدر من بهرجة الموقع الثقافي المتوهم..

ما نسعى إلى تقديمه وإن كان يحمل شيئاً مما قدم في منابر أُخر خاصة كأعداد (أشرعة) و(جريدة الأديب)، ومجلة الأقلام، مفتوح على أكثر من أتجاه على أن يكون حقيقياً، وإن كانت قد حملت ما يشير الى ماهو غائم وداكن من حلقة التجربة الشعرية التي أنتجت التعدد، وهذا

لا يعني أنها بعيدة عن استثمار الصراحة أينما نبعت، لأن المهم لدى القائمين عليها أن يعكس مايقدم على صفحاتها صورةً ناصعةً لمحاولة طرح سؤال الشعر واستكمال إنمائه ومسائلة إخلاصه المفترض بوعي محكوم بمحدداته، وتصعيد تجربته وإصلاح مسيرته، لذا لابد أن ينعتق من أغلال التجميع والأخذ من هنا وهناك والاتكاء على تجارب آخرين من دون تمثل، والكف عن سرقة اللمعان من دون الإمساك بجذوة النار.

هذا الكتاب يمثلُ مسعى لجمع ما أُنجز نظرياً وتطبيقياً عن قصيدة الشعر في نسختها التي نمت نمواً يتفاعل مع نضوج تجارب المنضوين تحت سقفها العالي وهو يستوعب الاختلافات من دون تفريط بالإخلاص للتجربة الأم، ذات المناخ المشبع بنقاء النوع الأدبي، وهو بعد محاولة لتأريخ الأثر بوجود المؤثر ونعني النصوص الشعرية الموزعة في مجاميع اصحابها الشعرية أو ما لم يسعف بفرصة نشر في مجموعة مطبوعة فظل مسوراً بنافذة النشر التي احتضنته، وكتاب (مدار الصفصاف/اتجاه قصيدة الشعر) تجربةٌ تحتاج إلى كتاب أكبر من هذا وجهد اوسع مع مقدمة أبعد مدى تعزز الاختيار بدواعيه في الاستجابة الجمالية مما يرسخ ضرورة كونه جزءاً أولَ.

ومادام جهد الجمع هو الحافز الأكبر لهذا الجهد في الاختيار والتحرير، فلا يفاجأ القارئ بتكرار أسماء عدد الأدباء والنقاد الذين أسهموا في إبراز هذا الإتجاه، من خلال ماطرحوه في مقالاتهم من مواقف أو ما أشاروا إليه من سمات عبر تفاعل جاد مع حافز جديد تطرحه حراكات المتجهين إلى ما تحدده مُوجة الشعر المتمركز على نصوصه الراكزة،

ويتعلق هذا الايضاح بشعراء (قصيدة الشعر) أو النقاد الذين تابعوا اتجاههم بوعي رصين.

يضم الكتاب ثلاثة فصول، ضمّت أبرز الدراسات والوثائق التي استطعنا الحصول عليها في زحمة الارشيف وانشغالات العمل والكتابة، وقد تناثر بعضها وحاولنا جاهدين استحضار بعضها الآخر من دون تعليق يوجهها بهذا الميل أو ذاك.

الفصل الأول عُني بطروحات تأريخ الإتجاه واستذكار مؤطراته الظرفية والثقافية، أما الفصل الثاني فقد عُني بالمتن النظري الذي يتقدمه بيان القاهرة الذي شهد قدراً جيداً من المراجعة وسعى الى إنماء الإتجاه على نحو يتفاعل مع المؤطرات الثقافية، فضلاً عن النمو الذاتي للتجربة الشعرية فردية وجماعية، وضم الفصل الثالث عدداً من الدراسات التطبيقية التي تناولت عددا من النصوص الشعرية المندرجة تحت اتجاه قصيدة الشعر، وقد عكست هذه الدراسات، التي حرصنا على اختيار ما كان ذا صبغ جماعية لا فردية منها، رؤى أصحابها وموجهاتهم المنهجية والجمالية في دراسة تلك النصوص.

نوفل أبو رغيف فائز الشرع

بغداد

مطلع حزيران/ 2009

الفصل الاول

الـــــجذور

- سيرة اتجاه .. قصيدة الشعر وما بعدها
- التباس الهوية وغواية الآخر بـــ (قصيدة الشعر)
- قصيدة الشعر.. المنجز والطموح
- البلورة والتشظي، محاولة لتأرخة قصيدة الشعر
- (قصيدة الشعر) ربيع الروح في خريفها.

فائز الشرع

ما يتبقى يؤرخ:

الإشارات الذكية قادرة في الغالب على ضخ دفق غير متناه، يعين على الكشف، لذا تعد آسرة حد الافتتان لمن يملك حدة الذهن قبل مَن يغلظ سمك مجسات تلقيه، وقد افتتن هربرت ريد بإشارة البرفسور سونينشن النافعة لتعريف للشعر إيقاعياً حين تهكم عارفاً: (إن مغفلاً مثلي يقيس الشعر بالأذن، وليس بالأصابع) ، ليقرر ريد، مهتدياً بالنفق الكشفي الذي أتاحه له البرفسور المهتم بالإيقاع، أن الشعر (يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، بعيداً عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان)، موضحاً على نحو عملي فاعلية القدرة على البناء الحدسي من دون تمهيد وتفاصيل مدركة للعناصر والأجزاء: (يأتي الشاعر اولاً، ثم يأتي بعده العروضي) ،أما فاليري الذي تسقطبه مغامرة البحث في غموض مالارميه، فيزود افتتان ريد بخبرة عن وظيفة الشاعر الإبداعية، إذ يبحث الشاعر (عن الدقة المطلقة للغة والفكر، وتقتضي ضرورات هذه الدقة.. أن يتجاوز حدود التعبير المألوف ومن هنا فأنه يبدع..)، لم تكن هذه الإشارات متوافرة بومض صارخ أو بوضوح يقربها من اللمح حين تكاثفت الرغبة في الظهور من خلال حرفة الشعر إلى عالم الوجود النخبي، لمجموعة من الشباب الذين تباينت رؤاهم وتنوعت مشاربهم الثقافية وربما التقت توجهاتهم بتفاعل نتج عن حراك تحكمه جدلية التقاطب والتنافر، في مشغل أخلص للشعر فنا وخبرة لا

ميزة ومكانة حيث الوجود الاجتماعي الجاذب للشعراء والأدباء عموماً، بصرف الاهتمام عن قيمة ما يؤدون من نسبة تحقق الصفة وتسوغ المعرفة.

سيرة تستذكر البدايات:

كما يتشقق التراب عن بذرة غادرت مرحلة الكمون والانغمار بعيداً عن السطح، حيث الضوء وممارسة النضوج مثلما تفعل أي شجرة عملاقة، لم تكن الانطلاقات الشعرية لدى أي جيل وأي اتجاه – ومنه الشعراء الذين أنتدبوا انفسهم لكتابة نوع متميز من الشعر، توافقوا على مقترح أن يكون قصيدة الشعر - بعيدة عن تقمص دور النضوج في الرؤية والوسائل والتجربة، سواء أكان هذا الشعور انعكاساً لقدر من التضخم الذاتي أو الجماعي، أم كان حقيقة استطاعت النباهة المبكرة أن تلتقطه. لكن تكثيف السعي في منطقة الاشتغال على إنتاج نموذج متميز يحقق استقلالية الصوت، بعد اكتساب القدرة على إصدار ذلك الصوت (اكتمال عدة الكتابة الشعرية)، كان الحافز الأشد تأصلاً في الممارسة الكتابية لأقطاب ذلك التجمع الحميم، ولم يأت هذا المسعى دفعة واحدة بل جاء على وفق تسلسل زمني وتثقيفي وكتابي/ تجريبي – قد يحسب على التجريب المقيد – يضاف إليه تسلسل اجتماعي آصر بين مجموعة تنقص تارة وتزيد أخرى، تتآلف مرة وتفترق أخرى، تتفق حينا وتختلف أحياناً، تعمل وتكسل، تحضر مجتمعة وتغيب، يدخل فيها عضو جديد ويخرج منها عضو سابق، يواصل الجديد أو يفضل الانسحاب، يواظب على التواصل أو يتقطع في التواصل.. بدأ ذلك في رابطة الرصافة – لا بممهداتها حيث الانخراط في سعي مجموعة من الشعراء إلى إحياء الأثر الجامع للشعر في إحراز الجمالية والجماهيرية معاً -بشخصين،

ليتفرع إلى توجهين، آصرت بينهما عاطفة اشد التحاماً في المحبة من أكثر المعادن اعتداداً بتماسك ذراته (هل ثمة نفاسة تقارب نفاسة هذا المعدن) وصلة انتماء لحلم/ مشروع/ كيان لا تغالبها الا لهفة انتظار المنقذ للعالم من مظالمه، وباعدت بينهما قوى جذب (أقوى من الحب) في ضمان البقاء في مكمن/ خندق/ كيان واحد، هل ضاعت المحبة، أم غادرتها الفطرة؟! هل كان كل توجه مذوتن منهما يحاول ان يجذب الآخر الى جبل يعصمه من الفراق ويقيه الانعزال؟ ربما لكن لا عاصم مع الأيام والتحولات –نضجاً ونكوصاً - من طوفان الشتات. لم تكن العلاقة ذات تاريخ طويل لكنها علاقة حلم عريض ربما حلم به الاثنان، كل مع من جمعتهم وإياه آصرة المحبة والتقارب سالفة الوصف، في الأقل حدث هذا مع من اعرف تاريخه منهما. ألم اقل ان تاريخ العلاقة غير طويل آنذاك..؟ إذن داخل هذه العلاقة ما ليس من جنسها فكلما اتسعت الدائرة ضاقت الآصرة.

المهم في كل ما كان متوافراً عليه هو الطموح والحديث يشمل ما كان بعد أن جذب – أو انجذب – انجذب كل طرف/ شخص ما كان متعلقاً به من أقطاب/ فكانت مسيرة الطموح، لا الطمع الذي شذ عن الاتفاق ونتأ من بين الاستواء... لا أدري هل ثمة وعي قصدي يتحكم في دلالة (دال ومدلول) مفردي طامح وطامع، من حيث البنية التي يتقرر على وفقها مقدار المشروعية في الاجتراح، فهل كان الامتداد من نصيب الطموح لأنه غير متحصل عليه بسهولة وتعارض السرعة مشروعيته، والاختزال الذي صاغ (الطمع) ليشاكل الفعل من حيث لهفة التحقيق، بصرف النظر عن التدرج والمشروعية والاستحقاق..؟ ربما نكون واقعين في دهاليز ضلالته – أعني الطمع الحميد - لكن كل سجية يحتكم اليها فعلها، تقدماً وتراجعا اقداماً وتورعاً.

حساسية معلنة:

تعود بدايات الشروع في تجربة (قصيدة الشعر) وما نتج عنها من مُنجز جماعي، في التنظير والتطبيق، الى ما بعد منتصف العقد التسعيني من القرن الماضي، وذلك في ظل تجمع شعري بدأ غير محدد الملامح، ضمن رابطة الرصافة للشعراء الشباب، لكن هذه الرابطة التي يمكن عدها مشغلاً شعرياً ندر شبيهه، دأب فيه الشعراء على دراسة الشعر والنقد دراسة فاحصة وذلك عن طريق التحليل الجماعي لأهم القصائد في الشعر العراقي والعربي، فضلاً عن نماذج من الشعر العالمي، وقد هيأ هذا الجو لكثير من الشعراء ان يطوروا تجربتهم سواء من كانت تجربتهم تفتقر لأبسط عناصر الوعي الفني ام الذين كانوا على وعي مميز وكانت لهم تجربة في كتابته ونشره ولو على نحو يسير، يناسب تلك المرحلة المحاصرة بالتضييق، فجنوا من هذا المشغل شحذا لطاقاتهم وتوسيعاً لمداركهم وبخاصة الجمالية، ولم يكن هذا العمل بعيداً عن التوثيق الذي نتج عنه صدور منشور اشرعة سنة 1997، وأخذ بالتطور حتى وصل قمته في العدد السادس الذي أُعلن من خلاله عن مشروع قصيدة الشعر، لينفرط الجمع من بعد قطف الثمر ويتفرع المجرى بدواع اجتماعية وثقافية.

وقد أدى هذا العمل الدؤوب إلى فرز نتج عنه مغادرة بعض المنضوين تحت هذا المشغل لأسباب متعددة وبقاء مجموعة أخرى واصلت العمل حتى تبلور مشروع قصيدة الشعر، وتبلور الإتجاه إلى هذا النوع الكتابي من الشعر، مقترناً بحراك شعري وأدبي شهده المشهد الشعري العراقي، ولاسيما في فئة الشعراء الشباب، وقد كان التتويج الفني والنظري لقصيدة الشعر مطروحاً في العدد السادس من اشرعة، الصادر عن رابطة الرصافة للشعر العربي في تموز 1999، وضم أعمال ملتقى الرصافة الشعري الثاني الذي عقد في 13 إلى 15 من شهر نيسان عام 1999، ودشنت فيه الدعوة إلى تكريس تجربة قصيدة الشعر تنظيراً ونمذجة. بين هذين التاريخين كان الإعلان الاعلامي عن مشروع قصيدة الشعر عن طريق جريدة المصور في آيار من سنة 1998، في لقاء امتاز بالجرأة اكثر من امتيازه بالاضافة، مع انه مارس قدراً من الخلخلة للمستقر والراكد من المشهد الشعري، أجراه صحفي الاختلاف/ الخلاف ناظم السعود، جمع شعراء لم تجمعهم الرؤى بقدر ما جمعهم الطرح المغاير لما يرونه سائداً، والرغبة في إسماع الآخرين احتجاجهم الرافض للتهميش، كانوا صريحين حد التطرف الا فيما كان قد خطط له من خطاب يتناول قصيدة الشعر، التي لم يكن غالبهم على علم بتحديد تفاصيلها او مصطلحها وما يندرج تحته من مفهوم، وهذا ما جعلهم يوكلون مهمة الدفاع عن هذا الطرح لكاتب هذه السطور.

تكريس الرؤية:

أهمية ما طُرح في العدد السادس من أشرعة تكمن في النضوج والرؤية عن قرب للهدف وتحديد ملامحه، اعني النموذج المستقرأ بعضه من شعر أقلية من الشعراء في الرابطة. ولم يكن ذلك التحديد خارجاً عن مؤثرات من هنا وهناك، حضرت في كل ما طرح، فالأفعال ليست ابكاراً دائماً ولعل رد الفعل هو الأب الشرعي للغالب الطاغي منها. واذ تناول فائز الشرع الجانب التنظيري في ورقته (البيان) المعنونة (قصيدة الشعر بين الوجود المتحقق والوعد المنتظر: مدخل تعريفي بالنوايا والإرهاصات) ، حدد فيها أهم الركائز التي تقوم عليها قصيدة الشعر، سواء أفي المصطلح أم المفهوم والأصول الاجرائية العامة للنموذج، وقد كان اشار الى مشروع قصيدة الشعر في مقال له في العدد الخامس من أشرعة صدر كانون الأول عام 1998 تحت عنوان (بانتظار قصيدة الشعر)، وفيما يتعلق بالسائد التطبيقي، أخذ الشاعر والناقد مشتاق عباس معن على عاتقه إبراز المزايا التي تحققت في نماذج قصيدة الشعر المنتجة آنذاك، اذ تناول جانباً تطبيقياً كشف فيه عن التحقق الفني لهذا الإتجاه فيما اختاره، موضحاً درجة إجادة النموذج بين شاعر وآخر ممن ينتمون الى هذا الإتجاه، في ورقة بعنوان (قصيدة البيت: بوصفها شكلاً من اشكال قصيدة الشعر "مقاربة تحليلية")، وتناول الناقد مهدي جاسم الجناح الآخر من قصيدة الشعر وهي قصيدة التفعيلة في ورقته (دراسة تطبيقية في بعض نماذج قصيدة الشعر "قصيدة التفعيلة انموذجاً")، مركزاً على تقنيات هذا الشكل الشعري المنضوي ضمن هذا الاتجاه. ما يجمع بين هذه الأوراق الثلاث أنها عملت على نحو تضامني، وإن اتسقت كل ورقة منها مع طبيعتها المنهجية وآلياتها الكاشفة/ الواصفة ونوع ما تعالجه، بما يتوافق وأفق المغايرة المرصود بمنظار

يملك وعيه الآني، مع قدر من رؤية استشرافية لم يقدر لها أن تستغرق أكثر في اعماق التجربة وتنميتها وتطور وسائلها بالممارسة التعبيرية والتجربةوالتحول عن النموذج الاصل الى ما يكرس أصلاً مضافاً. إذا فقد غطت الاوراق الثلاث الظاهرة المراد ابرازها من خلال:

1. تحديد الأصول المشتركة التي تقوم عليها قصيدة الشعر وإشتراطاتها البدئية.

2. الكشف عن الوسائل الفنية والتمظهرات التعبيرية المختلفة التي تتدرج تحت ما يؤطر الإتجاه.

لكن هل غطى النشاط التطبيقي كل ما أنتج على وفق المنظورات التي رسمت آفاق الإتجاه؟ الإجابة لا ، لأسباب منها ما يتعلق بمؤثر خارجي تحكمه لحظة الانخراط في تكتل يمارس تضييقاً على دائرة الإنتماء (قصر الريادة على أقل ما يمكن من الأطراف)، ومنها ما يرتبط بعامل زمني آخر حرم بعض النماذج من الوصول إلى منطقة الفحص والتوصيف، غير أن عدداً من المنتقيات التي نُشرت في العدد السادس من مجلة أشرعة أشرت – إلى حد معقول – اقتراباً من منطقة الاشتغال على نحو مواز، من حيث الانتماء لمن سلط على نماذجهم فعل التحليل وما يشملهم التحديد لاشك اوسع.

ما تلا ذلك كان يبطن، على الرغم من حركته الخارجية، انكماشاً في مسيرة المشروع/ الإتجاه، ولم يقتصر هذا الانكماش على المنحى النظري في تحققه التبشيري، إنما يعود إلى الممارسة الإبداعية التي قنعت إلى حد بالغ بالمتحقق، سواء ما استظل نصياً بريادة حضورية ضمن المشروع/ الإتجاه أم ما تستر على السعي الإبداعي والقحل في التعامل مع موسم جديد بنتاج مغاير، باجترار المسلمات النظرية والنقدية السالفة وإضافة ما يوسع من حيث الحجم على

نحو يفسد المرتكزات التي قامت عليها، لا ينمي من النظرية أو الممارسة الإبمقدار ما يستجلبه جاهزاً من مؤثرات ليست خافية الإعلى من لم يطلع على مسيرة الشعر الحديث وبخاصة في العراق، وقد بلغ من رغبة الاستحواذ والإستئثار – دون حق بالمشروع/ الإتجاه – لدى بعض ممن لا يخفى انكشاف عملهم على المتتبع أنه لجأ إلى السرقة وترقيع جسد ما اشتبه بأنه طرح تنظيري، لم يكن سوى ترقيع مستجلب من حواضن مختلفة، أسهمت في تشويه اتجاه المشروع، بنشاز لا ينتمي الى منهجيته في الضم والإفادة من الطروحات النظرية، لكونه يفتقر إلى الوعي والنية الخالصة في تنمية المشروع/ الإتجاه، سواء فيما سرق من المتن التنظيري ومكملاته، ولم يعامل بأمانة في الإحالة والاستثمار الصحيح، أم ما سرق من طروحات سابقة يؤدي حضورها إلى نسف التوجه الحديث للمشروع/ الإتجاه. وكل ذلك أسهم في إدخال المشروع/ الإتجاه في نفق الجمود ومحاولة غلق الممارسة على بعض المتحقق على نحو انتقائي غير مسوغ، من دون النظر إلى نوع هذا المتحقق وسماته التي تمثل تراجعاً صارخاً عما دعي إليه من جهة ومحاولة غلقه بوجه من يحقق نصه اشتراطات الانضواء ضمن التجربة العامة للإتجاه، مع أن الإتجاه قائم على الإنفتاح، شرط تحقق النموذج لا الاتفاق مع الطروحات النظرية والنقدية والاكتفاء بالضم بصيغ أقرب الى التحالف الإجتماعي أكثر منه الى الاتفاق الإبداعي او الثقافي، أو حتى الاقتراب من حيث توازي التجربة لكن في ظل ما يحدد الدخول في أفق الإتجاه او تنميته، أليس التسمي بمشروع وحمل منظومته الاصطلاحية وما تستدره من مفاهيم موجباً للتقيد بما تقر نمذجته؟! وإلا لمَ لا يغادر المختلفون هذه المنظومة مادام الوقوف في دائرتها ينقض ما يضاف وما يستبعد من النماذج الشعرية؟

على أن المنطق في تجاور الحيوات يحتم التعدد، مادام مغنياً أصيلاً لا يفتقر إلى مسوغات التعدد الناتجة عن الإختلاف، غير أن هذه الحتمية الصحية لم تتحقق، فعلى حين كان من المؤمل أن تنمو هذه التجربة وتتطور فإن انشغال شعرائها، باهتمامات متعددة منها ما كان محاولات النشر التي تنازل فيها عدد منهم عن محددات النموذج الذي يكتبونه، لصالح مقاسات النشر آنذاك، وانشغال آخرين بمشروع أكاديمي وثقافي ونقدي فضلاً عن التجريب الشعري ولكن في اطار محدود، لكن لم يكن التوقف الحيوي في تنمية التجربة وتوسيع اثرها محصوراً بالمركز المباشر من فواعلها، على الرغم من تفكك الجماعي/ المركز الذي افرز توجهين: توجها يؤمن بصرامة النظرة الماضوية الى الشعر مع تحديث قسري يناسب العصر، وآخر يؤمن ان التجديد المحدود لا ينقذ هذا المشروع من الوقوع في مجال الاحيائية وتكرار نماذج لا تتجاوز –إن لم نقل تشابه –في أحسن أحوالها ما شهدته بدايات القرن العشرين من محاولات للتجديد على يد جماعة الديوان وأبولو والرمزيين، فضلاً عن المهجرين، وإن كانت لا ترقى إليها من حيث الوعي الفني والتأثر بمنجزات القصيدة عالمياً، والتركيز على الزخرف الشكلي المعتمد في أكثره على اعتباطية دلالية على مستوى التشكيل الجمالي لا المعجمي (المرجعي) فحسب.

كان ينبغي الاعتراف بأن ذلك المشروع/ الإتجاه أفرز، مع ما انضم إليه ممن تأثروا به وجذبهم غبار الممارسة تارة أو لمعان الدلائل في عماء التجربة أو من استشعرت نصوصهم –من دون قصد او بقصد – ذلك المنحى وأعادوا تجريبه لكن من منطقة صفرية غير منتجة على الرغم من تحقيقها قدرا من التقبل الارسالي الكسول، لدى المتلقي الفاقد لأهلية التذوق النامي، وركونه الى المتوقع من الآفاق التعبيرية بل الفاقد للإنتاج مع أنه غير فاقد للإيحاء الساكن غالباً في

التحفيز على التذكر. وعندئذ هل يسوغ تسميته بالحركة، مع ما تنطوي عليه هذه اللفظة من ثقل إصلاحي وبعد تاريخي مقترن بتحقق فعلي موسع من جانب، وما تضمره من تقنّع بأطر مستهلكة من التكريس يسوغ استحضارها النقد ورغبته في الحصر والتحديد، بإزاء علاقة رابطة بين مرسل ومتلق، لا الادعاء من المنتج نفسه بإحراز الوصف الجامع من جانب آخر؟

ثم جاءت فسحة التكاشف/ التصادم في لحظة غروب للهم الشعري في الراكد الثقافي وأعني بيان المراجعة، وحصيلة المؤتمر النظري الذي حفز على انتاج بيان (قصيدة الشعر في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار) الذي عُد –زمنياً - تاليا لبيان قصيدة الشعر الذي تحفظت عليه جماعة بيان القاهرة/ المراجعة، الذي حمل صفة (تسمية بيان) من دون أن يحمل فهما للظاهرة كما لم يستطع تكريس اتجاه من مهروه بتوقيعهم جذباً للإنتباه لا تحقيقاً للمعنى من التجربة أو الدلالة حتى على الحيرة بإزاء إشكالية ضرورة ان يضم الشعر جديداً أو مضافاً ليطرح إفصاحه الذي أضمرته التجربة الإبداعية، ذلك البيان الذي لم ما تناثر من طروحات غير ناضجة على عجل، أضيف إليها مما لا يفرز وعياً بجوهريتها ليعلن سبقه المسبوق بما طُرح في العدد السادس من اشرعة.

بيان المراجعة كان موجها إلى اللحظة البكر لقصيدة الشعر التي اقتطعت – إعلانا لا حقيقة - بمحطة لا تمثل اكثر المنضوين تحتها، وهذا بالطبع داء لم تتجاوزه كل البيانات، لكن اعتدال الآفاق في الرؤى يمكن ان يكون مسوغاً للطرح فكيف كان طرح الإشكالية نوعاً من الدعاية التي لا جوهر، والا ما خصوصية البيان بإزاء الممارسة الكتابية؟

المراجعة لا التراجع؟

سؤال لابد من التوقف عنده والتأمل في تخومه القصوى من دون أن يكون التأمل باعثاً بالضرورة على التعبير بتواز مع أهميته، لكون المقام لايستوعب الإفاضة: هل يعد بيان المراجعة الذي أعلن في القاهرة تنكراً لموقف سابق، أو محاولة لعزل من يؤمن بالتجديد القائم على فعل الحداثة التحرك بإزاء فعل التجميد عند أنموذج حتى لو كان متميزاً إلى حين..؟ وهنا الخشية، وإن كانت تحمل فضيلة الزحزحة، أن يصر طرف على التوقف والثبات على ما أنجز للعجز عن الإتيان بما يتجاوز حقيقة ما أنجز، ويلجأ الى الترقيعكالعادة بالإفادة من جهود جاهزة يجري التغير في مكامنها الزمنية والقصدية وترحيلها كما هي، من دون تفعيل او مساءلة او حتى تناص فاعل، إلى متن نظري فاقد للوعي بإنتاج دلالاته ومناسبتها للفعل الإبداعي، مادام المهم هو الدال في النظرية وليس التعيين في الرؤية...

للإجابة عن ذلك السؤال لا يجب محاكمة ما صدر من موقف نظري وتطبيقي في ملتقى الرصافة ومن ثم ما نشر في العدد السادس من أشرعة على أنه موقف مضاد من الآخر، الا من التمسك بالمتروك من تقليد الأداء الشعري فنياً وهو ما حصل كثيراً ولم ينكره بعضهم، فثمة إشارات إلى عدم غلق النموذج على عنصر بذاته مع التأكيد على حضوره النوعي، والا ما يعني ما ورد في ورقة فائز الشرع من أن (الإشكالية قائمة في

انحباس الكلام داخل الحدود المرسومة سلفاً بالحيز الإيقاعي ولا مناص من الخضوع لها لحين اكتشاف إيقاعات جديدة، تسعى إلى الغاء فشل المحاولات الساعية الى استبدال النظام الايقاعي بغيره مع اشتراط وجوده كأساس تكويني للشعر حتى عند التفكير في إلغائه) (أشرعة، ع6: 15)، أو ما ورد في ورقة مشتاق عباس معن في إثبات أن (الخصوصية العربية تدعو إلى الإيقاع، لأن متلقيها تستلذ بالكلم الموسق، لذا حينما أدلفت قصيدة النثر في الوجود العربي، لم تتخل نهائياً عن هذا المستوى الذي ارتضاه أفق انتظار المتلقي العربي بل عمدت للإيقاع الداخلي، لإدراك الجميع أن الإيقاع خصوصية من خصوصيات الباث العربي ومتلقيه فيما يخص الشعر) (أشرعة، ع6: 18) وهذا يعني أن رد الفعل من الآخر التقليدي والمستعمل للشعر لتأدية وظيفة غير إبداعية من جانب، والمغاير الطارد والمهمّش لسواه من جانب آخر، لم يكن متطرفاً على نحو إلغائي كما يشيع، وهو إن حصلفيما خرج عن حدود ما دعا اليه اتجاه قصيدة الشعر في نسخته الأصل غير المشوبة بنظرة تراجعية او غير مستوعبة، وهذا يعني أن ثمة تغايرا في مستويات الوعي ونوع التوجه في الجماعة التي انضوت تحت هذا المحدد الكتابي، ففضل فيه بعضهم ان لا يتحركوا من أماكنهم السكونية، وإن تظاهروا بحراك او توهموا الحراك، وكان مكسب البحث على مثابة للاستقرار هو الهدف، لا الاخلاص الى نوع الفن الذي يتطلب قلقاً لا

يستقر على حال في تقديم الانموذج والتصور عن الفن والعالم على نحو عام، وفضل البعض المتبقي الصمت حين لا يكون ثمة مسوغ لاجترار ما سلف من منجز، مفكراً فيما يطور الرؤية ويحقق قدراً من الوصول الى الراسخ من التجربة مالم يكن التحول الكامل متاحاً.

ما يتعلق بقصيدة النثر فهم على أنه موقف معاد، لكن الأمر لم يكن كذلك، إذ ان الاختلاف في المنطلقات النظرية والممارسة الكتابية هو طابع غير مستنكر في اتخاذ موقف خاص، يضمن استقلالية في النظرية والنموذج، وربما فهم ذلك مما ورد في المتن التنظيري الأول: (كما أن للنثر قصيدة فإن للشعر قصيدة ويخرج ما دون ذلك في المتنين مما هو غير داخل تحت وصف قصيدة) (الشرعة، ع6: 14)[3] ومع أن هذا الرأي ينضم الى مقولة العزل على وفق طبيعة النظام الكتابي فيما هو متعارف عليه، بين الشعر من جهة والنثر من جهة أخرى، فإنه لاشك يبطن إبعاداً عن منطقة الشعر المؤممة بالإيقاع البارز (الإيقاع الخارجي/ الوزن)، بوصفه عنصراً اساساً في معادلة الشعر وتركيبه، إلا أن التوافر على نظام ايقاعي مغلق هو ما لم تدع اليه بدءاً قصيدة الشعر، بدليل ما سلف الاستشهاد به، ومع ذلك فإن التركيز على هذا المنحى الاشتمالي لم يكن بالمستطاع الاتساع له في إطار ظرف ثقافي (إبداعي) يعتمد الى قدر غير هين من التوتر على علاقة الفعل ورد الفعل لإتاحة فرصة الحوار الموازي لفعل الوجود من حيث الأهمية.

وعليه فإن ما طرأ على الرؤية من تحول، يناسب المدة التي استغرقها التعايش مع المطروح السالف وتغير المحيط حدثاً وحالاً وطبيعة نظام وظرف، يكرس ما هو متأصل في الانتماء الى الموضوعية عند النظر الى المعطى الفني للشعر ودوره ونوعه التعبيري، ويستبدل ما خالطه تأثير الظرف الخارجي في السابق من جهة، ولإيضاح ما علق بأصل الطرح والإتجاه من شوائب لا تنتمي الى دقة التوجه، مع الإيمان الكامل بأن التعدد حال صحية وضرورية، لكن التعايش مع ثابت ومتراجع من دون تحقيق اصل في الإضافة يتفاعل مع السالف ويتكيف مع الحاضر، لا يمكن أن يستمر في البقاء محتفظاً بتمثيله لزمنه بعد أن فقد تاريخيته وبان ضعف تاريخانية ما يتكئ عليه، استنادا إلى حراك الفن وطرقه حضارياً، وهذا ما حصل في بيان المراجعة الذي توسعت دائرة من يؤمن بصلاحية تمثيله لاتجاه قصيدة الشعر حالياً، المنفتحة صراحة على كل ما يجمع عناصر البنية الفنية للشعر، مهما كانت وسائله التعبيرية، وخطابه الداخلي وتشكيله النصي، فقصيدة الشعر تملك شرعية التسمية مادامت تحافظ على خصوصية البنية ضمن مجال التعبير العابر للتواصل، المحقق للشعرية، مادام الشعر مادة والقصيدة هيكلاً جامعاً، أو حاظنة نوعية، مقفلة من ناحية الحدود على بنية معزولة النسق عن العموم في التعبير الشعري، وهذا ما تعامل معه المبدعون: مشتاق عباس ونوفل ابو رغيف وعلي محمد سعيد، وحسن

عبد راضي، وعلاء جبر الموسوي، وإحسان محمد التميمي، ومهدي جاسم، وقاسم السنجري وطاهر الكعبي، شعراء ونقاداً أو جامعي الصفتين، وهو غير بعيد عن كل الشعراء ما داموا يؤمنون بجدوى الشعر واثره الفاعل في الحياة، ولاسيما الآن وفي ظل ظرف حضاري تختلط فيه النظم الفكرية والاجتماعية وتشتبك عند مركز الحراك فيه الأنساق من دون حسم لنسق دون آخر، وهو ما قد لا يكون كذلك بعد حين ويتطلب رؤية مناسبة، لكن السبق لهذه الأسماء يكمن في الإشارة الى منجز الوعد بتحقيق منجز، ومن الطبيعي أن الحصة في المسعى والخلوص للإتجاه تتفاوت وكل يعرف مقدار ما حقق وما سعى الى فعله بإلحاح وتحفيز، لاشك في أن هذا العمل الإيجابي المجهول، من حيث الإشهار والمعلوم من حيث الفعل، المبرز لدور الفاعل من المنفعل يضاف الى رصيد التضحية حد الرمزية من أجل الإبداع، ويجب تأكيد ان الحرية في الأداء الشعري وخصوصية الرؤية للعالم وفرادة الرؤية الفنية هي رائد الأتجاه في قصيدة الشعر وعلى هذا الإتجاه ينبغي أن تكون الممارسة، وليس الانغلاق وصرامة القيود وبخاصة غير الفنية، التي تؤمن بالتحزب للقريب فحسب على أساس الاستقراء بالجمع لا بالمنجز.

ومن محاولة التماس عتبة التاريخ إلى ما يجسر العلاقة بالمنجز ونوع الرؤية، يمكن أن يندرج التطلع نحو التجاوز ونحن عرضة للتساؤلات في الأقل التي ننتجها نحن عن ما لم ينتجه كسل التلقي الخارجي.

ما بعد قصيدة الشعر:

ربما لم يلتفت المتشبثون بنزعة الهوية الزائفة أو المحاولون إبطالها، فيما يتعلق بقصيدة الشعر، أنها جاءت رد فعل على سائد حاولت تجاوزه، أو سديم كثفت حيزها فيه لتبدو كتلة مضاعفة الحضور في محوه الشمولي، وعدمية فكه لكل مركب، ولا يبعد ان يكون بعضهم قد أراد الإلتحاق بها، رغبة في ركوب مركب –مسروق - من دون التفكير في كيفية قيادته، إنها القرصنة التي يدافع بعضهم عن غنائهما حد الافتراء –ولا افضل التجريم - من دون ان يدرك قيمتها خارج أطر الاحتياز الفاقد للشرعية الابداعية، ومع ذلك فالتسامح فرصة لسماع الحقيقة لا برهة للإطلال على تلال من الأضاليل. أي ليس المهم من قال، المهم ماذا قال وما يعني؟ وليس المهم من كتب ورقَّع بنثار المعرفة ثوب جهلة، المهم من عرف وكشف الحجاب عما رأى. ليس ثمة صفاء تام فيما نرى ونقول ونعرف فثمة أصوات واقلام وقبلهما أذهان اورثتنا قدرة القول وعلينا ان نصونها بأن نقول ما لدينا لا ما لديهم فحسب.

هذا ما رافق دعوى قصيدة الشعر إنتاجاً إبداعياً ومحيطاً مفاهيمياً، وميداناً لنزاع فكري لم يخل من توتر حفاظاً على مساحة الكسب على خارطة المحو وأطر الخسارات وكنت على ظن بأن هذه الدعوى/ الإتجاه/ الظاهرة، المجاورة للعديد من الظواهر المقاومة لعماء السديم وسطوة محوه والمحايثة لنسغ الحضور، تأخذ حيزها من الفعل والنمو والاستمرار على نحو حراكي، لا

جمودي يتمسك بالمتخلف من تفاعلات اشتغالها، على انه مستقر يجب معاملته بسلفية فجة تصل الى التابوية، غير أن المحذور قد وقع في المحظور. ها نحن امام بداية اخرى: (انك لا تنزل النهر مرتين) إذا علينا أن نمهد لعبور مرحلة لم نطأها سالفاً، وإن كان ذلك صعباً، او هو لدى الكثيرين مستحيل، ففي الأقل يجب ان نكون على سطح لم يوطَّأ كثيراً، قد نخسر المواجهة مع الموروث الضاغط، والذوق المفرغ من القدرة الحادة على التذوق، أو حتى التلقي على نحو مستغرق في الإستجابة، لكننا ربما نربح وظيفة النواة الحية في الجسد المسّجى، ليس هذا ازدراء لفرد ولا اتهاماً لجماعة، إنها فرصة لحماية تراثنا الجديد من غول القدامة الذي أكل الأخضر واليابس، اي اننا أمام فرصة لإضافة ما عندنا للتناسب مع ما نعيش ونحيا: في تقدمه التقاني، وتراجعه الروحي، غير بعيدين عما برهن عليه توماس كون أن (العلوم الوضعية والانسانيات تتطوران بمنطقين مختلفين) او في خضوع تقانته لسلطة تأخر روحي يتلفع برداء الروحية، الذي لم يكن يوماً على السطح، لأن مسكنه الإعماق وهي لا ترى من كل عين، ولا يمسد مرجانها الا من أدرك حرفة الغوص. وأن لم نفلح في اضافة نوعية او حتى كمية، فنحن مطالبون بأضعف الاعمال، أن نحافظ على ما هو قريب منا زمناً وحضارة ومنجزاً، أن نقاوم قسوة المادية وزيف الروحية المدعاة معاً، ان لا نكون عرضة لتسويق رأسمالي يحتل فيه الشعر موضع العملة الثمينة المهجورة، أو السلعة الكمالية المنضبة الإستعمال، مادامت لا تخضع لاشتراطات الاستهلاك السريع في الغالب.

العزلة والمشاركة

ليس لهاتين الممارستين وما تضمهما من صلة علاقة باجترار اشكالية الفن للفن او الفن للمجتمع أو للناس، ولا في نبش رماد قضية الإلتزام التي فسرت على أكثر من مزاج ومعرفة، وعلى وفق أكثر من بيئة –أعني هنا طبيعة النظام السياسي والإجتماعي، والحرية بموجبهما في التزام المبدع –فما ينبغي بعد لقصيدة الشعر أن يكون الشعر وفيا لوظيفته الحضارية قدر وفائه لطبيعته التعبيرية، وجنسه الأدبي. ان يعيد التذكير بالحاجة الى الشعر في كل حضارة وكل كيان اجتماعي مهما بلغت درجة رقيةُ التقاني أو الروحاني، الشعر فرصة لترطيب صلابة الالتحام بالواقع والركون الى التكنولوجيا، في سد احتياجات الانسان العاطفية والانفعالية الايجابية، او لتجميل مشهد التصحر الذي يقصى بموجبه المانع عن الروحنة، عندما يعزل في فجاجة الزخرف، مادام لا يلزم بإتخاذ وسيلة عملية يفترض ان يكون لها مراقب موازٍ في الحضور متعال في المنزلة. الشعر عاطفة الحضارة، وحاجة الشعوب اليه لا تسد بوصفات مصنعة، لإنه مازال يسكن في دائرة الفطرة النووية لوجود الانسان.

العلاقة في ميدان الحضور الشعري بين الاشكال الشعرية قد لا تكون ذات تأثير في اتصالها بمجريات العالم أو في النظر الى موقعها بين محدثاته لكون الشعر، بوصفه نشاطاً نوعياً، هو المطلوب في تحقق الكمال الوجودي وليس شكلاً دون آخر، لكن هذا الوجود المتحول والمنتفض على ذاته لا يستجيب دائماً للصيغ المعتادة في معالجة ما هو فائق او حتى مضطرب لكنه مختلف من الأحداث والإنظمة. لذا يفترض الوقوف برهة مصيرية تساءل فيها قصيدة

الشعر عما تلتزمه من خيار بين تحقيق العنصر الجمالي المعزول عن روح العالم المحيط (الاجتماعي والبيئي والنفسي) ، لتدشين ذائقة تجريبية خارج مدار الإقتران بالحاجة الجمالية والعاطفية –المثيرات - المتوازية مع المحيط البشري والحضاري: (العمراني - التقاني، الاخلاقي، الفني) ، وبين تحقيق الإتصال بالعالم من داخل هذه المنظومات جميعاً مع توافر عنصر الجمال المتفرد استهلاكاً وانتاجاً.

أيتوقف الفعل عند المجانية الجمالية، أم لدى القصد الموحي/ المثير، ام مع الفعاليتين معاً، أم مع تحقيق إحداهما من دون تعمد تهميش الأخرى، في علاقة هامش بمتن؟ هل هي مع المجانية الجمالية المصعِّدة لوتيرة التجويد التعبيري، باعثة على التأمل منسية لعنصر التدليل – واستدرار الموضوع أو الدلالة القطعية/ النفعية – او الإيحاء في برهة الإنغمار في الاستجابة الجمالية وتأمل متعتها ، والالتذاذ بمعاناة الاستغراق في استهلاكها المنتج، لكن هذا الإيحاء غير بعيد عن المحيط بمؤثراته المنتجة أو شفراته المستثمرة؟

ما تنتجه الرؤية لا يتعامل بفوقية التثاقف مع المعارف والرؤى بصيغة جامدة، بل يتجسد بمخيلة تستشعر المحيط ببشره وكائناته الحية، حتى غير المخاطبة بنظم الاشارة المعتاد استلامها، وكياناته غير الحية مادياً والنابضة بنسغ المعنى، رمزياً كان أم استيحائياً يعكس الذات القادرة على استنطاق الصامت المكتنز بالمعنى. كل ذلك وسواه لابد ان يكون حاضراً لحظة الانهمام بالفعل الابداعي، حتى لو كانت الزاوية جزئية لكنها متجاوزة لجزئيتها الحدوثية، مفعمة بالكلية الوجودية.

الجمالية المجانية ام القصد الموحي:

الشعرية مادة التنافر مع المألوف المصارعة للنمط (الاشتباك مع النمط)، ليس بالضرورة مساحة ما ينتج عن التنافر، ولا نتيجة المصارعة (الاشتباك) وقياس الغلبة، إذ يبدو الجدل الحراكي هو جوهر الفاعلية الشعرية، هذا يعني أنه لا يوجد انزياح ناجز منقطع عن قاعدته: اصله/ جذره/ مركب حوافزه، والا عد حقيقة صفرية تبلغ عن حال ما، بمعنى أن صفة التركيب (التشابك) تتحول الى بساطة غير فاعلة على نحو اضافي للتعبير، ونعود في ذلك الى نقطة الصفر، التي ينطلق منها الانزياح ويعود الى قاعدة تواصلية صرفة، حتى لو كانت حاوية على انزياح سابق لأنه يكون قد فقد حياته/ حيويته التكوينية المغتربة عن محيطه اللغوي، وعاد ليلتحم بوظائفها التواصلية.

أيتوقف إذا تحقق الجمالية على الإنزياح عن المألوف، أم على تسخير بعضه للقيام بالفعل الموحي؟ وإذا ما كان الأول الإنزياح في صورته الاستعارية يعد فعلاً حداثياً، والإيحاء بصورته الكنائية يعد فعلاً ما بعد حداثي، فإلى اي منهما تتصرف قصيدة الشعر وكل شعر في منظور مستقبلي؟

يمكن إيجاد ثغرة بين هذا وذلك من انعدام الفصل/ القطع الحاسم بين ما هو حداثي وما بعد حداثي، لولوج فعل مشترك يحقق جماليته الخاصة، أو يقوم باحدى الطريقتين لتحقيق شعرية، لا تعتمد جمالية مجانية، من دون أن تصحب معها قدرة على الايحاء، وهي لابد ان تتحقق من دون انفصال عن جمالية التكوين، سواء أكان منزاحاً عن واقعه، ام مختاراً منه ولكن بسياق انزياحي عن موقعه في التعبير عن ذلك الواقع. لكن المجانية الجمالية لابد من أن تكون حاضرة في الشعر المفارق لوظيفة الابلاغ عن الوقائع، أو حتى المبرز للمواقف بإفصاح صارخ.

الايقاع غلاف أم نواة/ تأطير أم جوهر:

آن لنا ان نتساءل بإستيعاد ضغوط المقولات، أو الثوابت المنتجة في مصاهر الأكاديمية أو في منابت المشاهد الإبداعية الحرة (فضاء الثقافة اللانهائي) في نسختيها التهديمية الفوضوية أو الببغائية المتفيهقة، هل الإيقاع ضرورة تأطيرية، او غلاف لعزل حدود التعبير الشعري عن عموم التعبير التواصلي أو الأدبي، وعند هذه المهمة ينتهي دور هذا الايقاع، أو الموسيقى بحسب التسميات التقليدية للأوزان؟ ويمكن أن ننطلق من مفردة الاوزان لفحص قدرتنا على توليد معرفة في هذا الشأن، أليست تعني المقاييس ويتطبع استعمالها تبعاً لطبيعة ما تقيسه؟ مع امتلاكها سلطة الالزام وضمان التكرار، إذا هي وسائل تمييز من آخر لا يخضع لها، فهي اذا سلطة اشتراطية لدخول حيز وإقصاء ما لا تنطبق عليه محدداتها. مازلنا عند الطبيعة ولم ندخل الوظيفة، وأن كان العزل من الوظيفة فهل يمكن أن نخرج بما لم يخرج به دارسو هذا العنصر المحسوس والأثر، لا المتعين على نحو بارز/ ملموس؟ ندير القصد في بوصلة التساؤل نحو الطبيعة الجوهرية للشعر، هل الإيقاع عنصر نسيجي من طبيعة الشعر ام عنصر فوقي، واق من الإختلاط او الإنهيار في سديم الخطاب/ التعبير العام؟ الإجابة المتوافرة لا تعد الايقاع خصيصة تعبيرية نووية –تدخل في تركيب الشعر كنواة - مع انها خصيصة جوهرية للشعر كفن، ولاسيما في الشعر كنموذج لا طبيعة

تعبير نسيجي، وذلك أنه خارج الشعرية في تكوين القصيدة مادامت الشعرية تقوم على الخرق، على الفرادة، على الانحراف/ الانزياح، في حين يقوم الإيقاع على التكرار على تماثل الوحدات، فهو نظام منسق، والشعرية، وهي طبيعة الشعر مع الخلخلة/ التهديم والبروز، كشف الأغطية/ تفجير القشرة الدلالية، وعليه يكون الإيقاع صوت الدلالة، ومن العبث التوهم بوجود دلالة للصوت.

أن الإيقاع الذي يملك طاقة الإستيعاب/ النظم، لا يوجه التعبير ويصمم تلقيه المؤثر دلالياً، غير أنه يصمم شكل هذا التعبير ويلزم منظومة التلقي على الانصياع لمساراته. لكن هل يقتصر النظم بطاقته الإستيعابية على الأوزان أو الوحدات العروضية؟ الإجابة مع تجريد هذه الوظيفة والطاقة، حتى لو كانت خارج الأوزان المهم أنها توفر عنصر النظم الذي يمكن أن يكون من آلياته العزل عن السائد/ المبتذل/ المؤمم بالتداول من التعبير من جانب، والباعث على ضمان الإختزال في التعبير اللازم للشعر على غيره من جانب آخر، لكن من غير المحقق منه أن يكون الإيقاع متلازماً مع نوع الدلالة دائماً، لكونه في المعروف منه يمازج التعبير الشعري على نحو اعتباطي، وان كان قصدياً في نماذج غير كافية للبت في قصيدته.

وحين يتقرر أن الوظيفة، سواء أكانت تأطيراً أم عزلاً ام تحقيقاً للإختزال، هي المميز لحضور الإيقاع وفقدانها يخرج التعبير من دائرة

التعبير اللازم للشعر، فهل أعني النثر؟ ربما ولكن حين يطاح بمقولة (النثر) في متون الأدب والى الأبد، بعد تنامي الاجناس الادبية وعبورها حاجز الإنتماء الى العموم الاعلى في التصنيف، نكون أمام سقوط مدّو لمقولة (قصيدة النثر) لصالح قصيدة الشعر، التي يحتكم اليها التعبير المؤطر بالإيقاع والمشكل على وفق نظام يضمن توافر آليات العزل/ التأطير، والاختزال، والاسناد التطريبي والخلفية الداعمة للتعبير الدلالي، وهذا يعني ان ثنائية (شعر – نثر) لابد ان تصدم بثنائية (شعر – سرد) ، مثلما نحن بإزاء ثنائية (أدب – تواصل). وعلى حين تنضوي ثنائية (شعر – سرد) نوعياً تحت محددات الأدب، تنضوي الممارسة الإستهلاكية المباشرة لـ (الابلاغ، الوصف، الحوار، الطلب) نوعياً تحت محددات التواصل، وهذا يعنى تحديدالسلطة الامبراطورية التي تهيمن بموجبها مقولة النثر وتمظهراتها على الخطاب/ التعبير الأدبي وغير الأدبي، عموماً.

هل يُعد تقويض مقولة النثر وتوابعها نيلاً من ثابت معين؟ ربما لدى بعض ممن يكتبون الشعر ويستظلون بهذه المقولة من دون أن يتخلوا عن الارتماء في دائرة الشعر، أليست المجاميع المكتوبة على وفق الجنس المقوض الإصطلاح (قصيدة النثر) تتأطر بالشعر، فيقال (شعر: فلان) لِمَ إذا الإبقاء على اصطلاح لجنس مقوض الأساس؟ لا تبعد علاقات التناظر والتماثل والتوازي، حتى لو كانت غير صارمة في هيمنتها على التعبير بمظهرها التركيبي البارز، أن تكون بديلاً عن نظام ايقاعي تراكمي

بإتساق مضمر، المهم أنها تخلق نظامها الإيقاعي، المنعتق من الإرتباط المشيمي بنظم النظم المعتادة، ولكن ببناء نظام معترف بأثره في التلقي المتوسط، وليس بالضرورة الفائق او المثالي، اي انه لابد ان يدرك من متوسط الاستقبال.

القصيدة: الحاضنة النوعية/ الإقفال (الجمع المنع)،

النص/ التوصيف الناقص:

استعيض لمرحلة، مازالت مهيمنة على أنظمة التسمية، بإصطلاح النص عن اصطلاح القصيدة لمعالجة الثغرات في إستراتيجية التسمية، فكان النص الذي يُعد مصطلحاً إجرائياً من حقل الدراسات والشروح قبلها ولا يستبعد من ذلك تحقيق النصوص، ولاسيما النصوص الدينية والتراثية، ليكون مؤطراً جنسياً لممارسات كتابية شعرية ولاسيما في تسمية النص المفتوح بوصفه نشاطاً بعدياً عابراً للتجنيس الذي تفرضه الإضافة المعرَّفة، كما في: النص الشعري، النص القصصي، النص الروائي، لكنه ببنيته المفترض فيها الإنفتاح لم يغادر منطقة الشعر، مادامت منطقة تقبل التغيرات الجذرية وتستوعب الفعل الفوضوي خلاقاً كان أم مفرغاً من الفاعلية، فالنص المفتوح بطبيعة الحال يفرض انفتاحاً على كل الأجناس، وبصورة أدق كل الخطابات، انه اذا يدمر من دون ان يبني هيكلاً شكلياً يملك استقراره التجنيسي، ولو الى حين، فمع انه يماثل من حيث فعل الإشتباك –غير المحسوم - بالخطابات المتعددة، فعل اشتباك بنية الإنزياح –غير الناجز - مع النمط، غير أنه لا يمارس ذلك على وفق خرق له قاعدة يحسب بالإستناد إليها ما ينجزه من مفارقة، يطمئن إلى ركودية استدعاء مقاطع ناجزة

من خطابات مختلفة. ومع ذلك فالتجريب فضيلة لمن يقصي فعل إضافة حقيقية متبعة/ تشع بالتأثير، لا تقليعة ضمن موضة مؤقتة لا يقلقها حاجز الزوال.

إذا توصيف النص توصيف ناقص فيما يتعلق بتسمية الجنس الشعري من الناحية الإبداعية، لكنه توصيف إجرائي مسوغ في حقل الدراسات المعرِّفة بجنس ما تدرسه، مادامت تضيف إليه ما يعرف بهويته، فهل نكتفي بما يحتاج إلى الإضافة ليتميز؟! وإن كان اصطلاح (النص المفتوح) يستدعي المضاد المسكوت عنه (النص المغلق) ، فإن ثنائية (نص مفتوح – نص مغلق) غير حقيقية من حيث التوازي الحضوري –اصطلاحياً - لكنها حاضرة في ملاحظة المفهوم وما ينطوي عليه من إجراء، لكن من دون أن يكون الحضور متكافئاً. فالنص المفتوح فاقد لعنصر التجنيس خارج عنه، مع انه يميل إلى الإحتفاظ بموقعه الشعري، وهذا غير سائغ في تشكيل (خطاباتي) عابر للأجناس من دون أن يكون جنساً بذاته، فهو غير مطور من خلال جنس معين، ليقاس فعل التحديث الذي حققه في التوصيفات المؤطرة لكل فن، كما انه لا يشير إلى جنس متفرد، يضاف إلى الأجناس على نحو مستقر لإنعدام تحقق قاعدة ملموسة له وعدم انفصاله عن استحضار نظم التعبير في الأجناس الموازية –افتراضاً - على نحو جاهز غير مندغم في بُنية منسجمة، ومع ذلك فهو يعكس ممارسة لفعل الاختلاف وسعياً للإضافة.

قصيدة الشعر تملك شرعية التسمية مادامت تحافظ على خصوصية البنية ضمن مجال التعبير العابر للتواصل، القابض على حيز من سطح الشعرية، فالشعر مادة والقصيدة هيكل جامع، بمعنى أنها الحاضنة

النوعية، المقفلة من ناحية الحدود على بُنية معزولة النسق عن العموم في التعبير الشعري.

لكن ما البُعدية في مثل هذا الطرح الذي ظل قريباً من أولية انطلاقته النظرية في الأقل؟ إنها هيكل لا يقبل التحديد السابق ويفرض سلطة الإتباع عليه، فهي هيكل متروك للتنميط ليس بالضرورة عن مثال، ولكن هذا لا يعني تدمير الأطر/ الهياكل الموروثة، أو المنتجة على نحو سابق، والأمر متعلق بالهيكل الذي غالباً ما يصنعه الإيقاع والنظام (النظم) العام الذي تتحدد بموجبه المساحة التعبيرية بأنها قصيدة، على أن لا يكون هذا النظم سلطة موجهة وبخاصة في تجارب القصائد الصوتية المنضبة من الفعل الشعري المدعم بوعي التجربة الكتابية والمسؤولية تجاه تلق، متجاوز للنزعة الإستهلاكية في الاستجابة للشعر ومفارقة للآسن من آفاق التوقع، سواء أفي إنتاج دلالة من سابق أم في استنطاق المضاف في حاضر ولاحق من النصوص. وبذلك فإن تركيب المادة النادة عن التبعية/ المتفاعلة بإيجابية مع الموروث البعيد أو القريب، وتملك آنيتها التزامنية مع وعي واقعها المحيط بالن/ القصيدة، والمتجه إلى تشكيل قاعدة مستقبلية قابلة للتطوير هي النهج الذي يتوجب توافره، لترسيخ الحضور في دائرة قصيدة الشعر.

التباس الهوية وغواية الآخر بـ (قصيدة الشعر)
(قراءة في المشهد الخارجي الذي تؤثثه الرؤية)

نوفل ابو رغيف

لعل أبرز ما تمتاز به قصيدة الشعر في مشروعها الذي ينزع نحو التغيير وخلق فضاء مغاير للتلقي عبر ما تنتجه نصوص هذا المشروع، هي القدرة الإغرائية وفعل الغواية الذي تمارسه النصوص الشعرية مع فضاء المتلقي فيتوهم من له شغف ببهرجة اللغة او بالقيمة الصوتية التي تقدمها بعض نصوص قصيدة الشعر انه على مقربة من مشغل هذه القصيدة بفعل الغواية الذي يفسح المجال لإقتفاء أثر النصوص المحتكمة لرؤية هذا التوجه/ الاتجاه والتوهم بأن هذا الإقتفاء مما يمكن أن يجعل من اصحابه أعضاء في ضمن الدائرة الفعلية لهذا الطرح الشعري، عن طريق ما تمارسه الذوات الشعرية في ظل غياب سلطة الرقابة المعنوية الذاتية وضياع حقوق المؤلف، فضلاً عن سطحية المستوى المعرفي وتواضع الثقافة النقدية وضعف أدواتها والوعي غير المدشن لدى طبقات عابرة بإتجاه أفقها المحدد لها، تقع اسيرة الإعجاب الفوري دون الرجوع الى ارضية يمكن ان تستند اليها ذائقة الإستقبال/ التلقي فيترتب من ثم أثرٌ طارئ ينعكس على قيمة النص الأصلي بفعل الاجحاف الذي لحقه من جراء هذا الإيهام فضلاً عن حضور موهوم يفتقر الى الدقة والموضوعية في اطلاق الاحكام وينزع بإتجاه الضمور بالمقارنة مع نصوص قصيدة الشعر المبنية على وفق العناصر القارة في المتن التنظيري والمتن الابداعي على حد سواء.

من هنا فإن من الجدير بمكان أن نحثّ على اجراء قراءة نقدية جادة تحتكم الى تأمل النصوص وفحصها من بين تلك التي تدعي لنفسها الإنتماء الى مشروع لم يزل التعاطي معه وفهمه وتجسيده وفقاً على جماعة بعينها، ليقفَ في المقدمة من هذه الجماعة شعراء ونقاد من الرعيل الذي واكب ولادة وذيوع متنيه، التنظيري والتطبيقي، مع الإشارة الى انه ليس ضرورةً ان يكون اعضاء هذا المشروع جميعاً قادرين على احراز مساحة وجود على كلا المتنين، فضلاً عن أن عديدين ممن ينطبق عليهم توصيف المواكبة قد اسهبوا في عروض استهلاكية لا تصب في جوهر ما تطمح اليه قصيدة الشعر وتنزع نحوه، بل تسهم في اضعاف قيمته وتسطيح اهميته بالتلويح لآخرين لكي يدخلوا في دائرة الموضوع لإحراز قدرٍ كميٍ يعتقد الملوحون انه سيساعدهم على احراز وجود ثقافي مختلف دون الإلتفات الى ما ستؤول اليه الأمور بعد جمود المفردات واعتيادية النصوص المطروحة ونضوب الشعارات التي حاولت تقمص الأفكار وعرضها مما دفع مجموعة من المعنيين بالشعر وبعضاً من شعراء ما يصلح تسميته بـ (شعراء ما بعد السقوط– وهو مصطلح ملتبس للغاية) ، لأن ينخرطوا (متوهمين) في الخضم الشعري المتحقق من جراء الحديث عن مشروع قصيدة الشعر الآخذ بالتطور والإكتمال عبر المراجعة والإنضاج وصولاً لإستقرار منشود في هويته الرؤيوية.

والمتأمل في النصوص الهجينة التي يحاول اصحابها تقمص هوية هذا المشروع يجد بوضوح سعة الفارق بينها وبين النصوص التي تمثل المتن الاساس لنماذج قصيدة الشعر فهذهِ النصوص غير ملتفتة الى عدة عناصر رئيسة في ايجاد قصيدة الشعر في مقدمتها عنصر التنامي الذي يبدأ من

نقطة شروع مفضياً الى نهاية تختزل الرحلة التصاعدية للدلالة التي يشتغل النص على انتاجها، فمجمل ما قرأناه وسمعناه من النصوص التي تندرج تحت التوصيف الآنف، يكاد يخلو من تقنية (التطور النصي) مما ينعكس على ايجاد عنصر آخر تسعى قصيدة الشعر الى التخلص منه وهو (الترهل) الذي تعبر عنه قصيدة الشعر بفعل التشذيب الناجم عن قراءات نقدية متكررة تتكون من مجموعة خلفيات نقدية يتشكل منها المشغل الشعري الذي واكب ولادتها ومازال باعتقادنا شرطاً اساساً في انضاج وبلورة الهوية النهائية وإقرارها وصولاً الى الإعلان الكامل عنها وهو ما تفتقر اليه النصوص المتأثرة بصيت هذا المشروع وذيوعه بوصفها تفتقر الى مشغل يمنحها ما يمكنها من انضاج الرؤية والدفاع عنها بالآلية نفسها التي يزاولها العرّابون الحقيقيون.

إذن، فـ (الترهل وفقدان خاصية التنامي) ضرورتان ينقص النصوص التي بزغ أصحابها بعد التحول الثقافي في العراق 2003 أو حتى بعد ملتقى الرصافة الثاني 1999، ويعوزهم امتلاكهما، ولسنا في هذا المقام بصدد استعراض اسماءٍ ينطبق عليها هذا التخبط والخلط لضعف أهمية ذلك وتلافياً لحرجٍ أو عتبٍ لا يغني ولا يسمن من جوع، لكي تبتعد القضبة الشعرية قليلاً – جهد الممكن - عن تكتلات وشللية تكاد تطيح بها وتحرق أمانة التاريخ في صون اسمائها إلى الأبد.

من المفيد الإشارة إلى أنْ ليس كل ما يكتبه اصحاب ومتبنو مشروع قصيدة الشعر ينضوي تحت خيمة النصوص النموذجية التي تتجسد عبرها رؤية حقيقية متكاملة للقصيدة الغائية/ القصيدة الحلم/ قصيدة

النموذج المتكامل/ التي تطمح قصيدة الشعر الى خلقها عبر متون شعرية تستطيع مقاومة الصدأ والتآكل.

واما فرز النصوص والتفريق بينها فهو عنصر تكاملي اخر يدخل في مجموعة عناصر امتلاك المعرفة بالمشروع. ولما كانت الاعداد الاخيرة من مجلة "اشرعة – محدودة الإنتشار" قد صدرت على وفق ظروف تتسم بسمات مرحلتها وفي مناخات ملتبسة لم تتجاوز مرحلة التشكّل فإن ذلك قد انعكس على حقيقة المشروع برمته وبتفاصيله تاريخيا ونقدياً كَون تلك الاعداد لم تكن وفية تماماً لرسالة المهنة الصحفية وعدالتها، ولم تكن امينة بالقدر الذي ينبغي ان تكون عليه في نشر النصوص والجلسات التحليلية والنقدية والتنظيرية جميعها التي واكبت البدايات القارّة لقصيدة الشعر.

ولئلا يتبادر الى اذهان بعض ممن ينوون التقرب أو التعاطي مع مقتربات هذه القصيدة/ الرؤية، انها تقف موقفا سلبياً قد يصل الى درجة الضد من قصيدة النثر كما يذهب غيرنا ممن ينوون استنطاق زمن لم ينضج بعدُ أو يتقصدون استباق الفرصة، في عدّهم قصيدة النثر متنا خارج الدائرة الشعرية والذهاب في آراء خاصةٍ مذهباً يتخذ موقفاً سلبياً غير مبرر بإزاء الحداثة واشكالها التي تُعد قصيدة النثر احداهما بإمتياز.

يجدر القول بأن رؤيتنا الشعرية لا تنوي اقصاء الأجناس الإبداعية او الحكم عليها جورا بإنتزاع مكانتها في الشعر العربي لمجرد انها تتحرك خارج نسق الكتابة الذي تتحرك داخله قصيدة الشعر، وإذا كان عنصر الإيقاع وتحقيق القيمة الصوتية شرطاً في "قصيدة الشعر" فإنه ليس كذلك بالنسبة للفضاء الشعري الأرحب إذا ما تم التعاطي معه في

معزل عن هذه القصيدة، كما ان الحداثة شرط رئيس لابد من احرازه في مقام الاشتغال على تفكيك النصوص المنتمية لرؤيتنا أو تعضيدها، فقصيدة البيت العمودي التي لا نعتقد انها تختزل مشروع قصيدة الشعر برمته عبر تسميته بـ (العمود الجديد) او (قصيدة البيت) لا تحاول اطلاقاً –في نظرنا - ان تتجاوز الخطوط البيانية التي رسمتها الحداثة في خلال ما عرضته المفكرة النقدية الحديثة او ما قدمته نصوص الحداثيين ممن لم ينكروا استناد الحداثة فيما وصلت اليه، الى الأستفادة من مادة التراث الزاخرة واعادة قراءته بما يضمن لهذه الحداثة تعريفها القائل بربط الحاضر بالتراث بوصفهما ضرورتان تكامليتان.

ولما كان هاجس قصيدة الشعر هو التغيير المستند الى انجاز تنضجه التجربة والمراجعة الواعية، فإن اول ما ينزع نحوه هذا الهاجس هو كسر الرتابة المهيمنة على مشهد القصيدة آنئذ، ونفض الغبار عن هوية القصيدة العربية التي بلغت ذروة تجلياتها الشعرية على صعيدي (البيت والتفعيلة) في أزمنة متعاقبةٍ لتركن فيما بعد الى ضمور، ربما بلغ ذروته منتصف تسعينيات القرن الماضي.

اننا اذ نحاول تأشير الملامح الكبرى لقصيدة الشعر عبر ما افرزته سنوات التأمل الاخيرة فإننا نؤكد ان هذه التأشيرات تنطوي على ما يجعلها مضطرة للمكوث في مقام الاثبات الذي لابد من خوضه وصولاً الى مقولات اكثر عمقاً واستقراراً وأكثر وعياً للاعتراف بالملامح القارة في مقام متقدم لاحقٍ هو مقام الثبوت.

من هنا فإن الحديث في مقام الإثبات نفسه لا يمكن ان يكون على نسق واحد أو في توصيف جامع مانع بمعنى ان قصيدة الشعر عبر ما

قطعته من مفازات الرحلة ومخاضاتها انتهت لتوكيد مفهوم مفاده عدم انتماء كل ما يكتبه أو ينتجه رواد هذا المشروع ينطبق عليه بالضرورة ما ينطبق على قصيدة الشعر فيجعل منه انعكاساً لها، بيد ان هذا التفريق بين ما ينتمي وبين ما لا ينتمي الى رؤية هذه القصيدة، يعود الى امكانية المبدع شاعراً/ ناقداً على الفصل بينهما وهو مالم يتح في تقديرنا حتى اللحظة لغير الرواد المقتنعين بالإنهمام بهذه التجربة ممن يمتلكون ما تقتضيه فكرة المشغل الشعري من تسلح حقيقي بثقافة نقدية لها ادواتها، ومعرفة بشروط الابداع وآلياته، وليس مجرد اقتصار على معرفة ما تقدمه او تكيله مدائح مبنية على رضا سالف يستند الى عين الرضا أو صفحاتٍ ثقافية يفتحها هامش التعدد الصحفي لإحتضان قراءات مجانية أو بثها في محافل عامة دون احتكام الى ذائقة تمييز جادةٍ تشترط ما يمكن تسميته بـ "المنطق الشعري" لضمان بقائه في دائرة "الجمال" بعيداً عن فوضى الأحكام والتلقي الطارئ.

على الرغم من التجارب المهمة التي قدمناها (شعراء المشروع وروّاده) في رابطة المستنصرية للشعر العربي أو في نادي ادب الشباب نهاية التسعينيات في الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب في العراق، او في مقاهي شارع المتنبي او مهرجانات المربد انذاك، الا ان فرادة قصيدة الشعر تنبعث من امتلاكها مشغلاً شعرياً ظل وفياً لنفسه منذ تشكله في (رابطة الرصافة) بوصفها نقطة الشروع التي انطلق منها لما بعده مع كل الملابسات التي عكرت صفو الشروع حينذاك او انعكست في مناح الأدب والثقافة في عراق ما قبل التحول الديمقراطي الشامل.

ولعل اهم اسباب دوام هذا المشروع هو اصراره على ترميم هذا المشغل وإدامته بأية صورة تتيحها الظروف أو أية وسيلة تحقق الغرض، في عاصمةٍ ربما كل شيء فيها صار قليلاً الا الشعر والجمال والكتابة.

قصيدة الشعر... المنجز والطموح

منذر عبد الحر

مدخل:

شهدتُ شخصّياً عدداً من التجمعات الشعرية التي أخذ كلٌ منها هاجساً معيناً للاشتغال عليه، ومعظم التجمعات الشعرية التي شهدتها كانت سريعة البزوغ وسريعة الإنطفاء أيضاً كونها اشتغلت على رؤية وقتية تحمّس لها شعراؤها حتى البيانات المؤثرة التي سبقت تجربتنا وصار لها صدى واسع في حينها، ومنها بيان مجلة شعر 69 الذي وقعه بعض الشعراء الستينيين، وبيان القصيدة اليومية الذي وقعه بعض الشعراء السبعينيين، وصولاً إلى بيانات الشاعر خزعل الماجدي ورؤيته الخاصة بالشعر. هذه البيانات وغيرها سرعان ما اختفى وهجها وصارت شيئاً من التاريخ لأنها لم تقترن بنموذج التزم الشعراء الذين وقعوا بياناتهم به، ولذلك نأى الشعراء فنياً عن بعضهم، ولم يعد للبيان الا قيمته التاريخية وأمنياته النصيّة التي اطلقت اتفاقاً ما في الرؤية والقناعة. ولكوني انطلقتُ في خضمّ الصراع الذي أرسى ركائز جدله جيل الثمانينيات الذي أنتمي إليه، فأنا قد دخلتُ في عمق حماس هذا الجيل ورغبته المنفعلة في التجديد، وأقول رغبة منفعلة لأنها جاءت تمثل ردّ فعل ثقافي وسياسي في الآن ذاته، كنّا جميعاً مسهمين فيه وإن توزعّت مشاغل هذا الجيل على عدد من المرتكزات الفنيّة التي أشرتُ اليها في كتابي الخاص بجيل الثمانينيات الشعري في العراق –ولا أرى في هذا المقام فائدة كبيرة في الحديث عنه، وعن تجربته، لأنني هنا سأذهب

مذهباً آخر اتحدّث فيه بإيجاز عن تجربة لافتة للنظر فرسانها شعراء أسسوا لخطابهم منبراً تعبيرياً وفنياً فيه الكثير من الرغبة والتحدي وتجاوز المنجز المتراكم الهائل لتجربة الشعر العراقيّ وهذه التجربة التي حملت تسمية (قصيدة الشعر) تعدّ رائدة بين مثيلاتها في العالم العربي.

إن قصيدة الشعر، مشروع تمخّض عن مزيج من الفحص والقراءة الواعية وحشد الأسئلة والتأملات، ظهرت مستفزة لبعض الاطراف والشعراء وحتى المؤسسات الثقافية، كونها جاءت بعد شيوع مصطلح قصيدة النثر الذي انتشر مطلع التسعينيات من القرن الماضي انتشاراً غريباً، وشهد الكثير من الدخلاء على الشعر والأدب بدعوى تحرر هذا النمط الفني في الشعر من كل القيود، حتى اللغوية منها!! ، وهذا أمر اثار ردود افعال صارمة من قبل الأكاديميين والعاملين في حقول الشعر، لأن اللغة كما نعلم تمثل ركيزة اساساً من ركائز الشعر العربي، حتى لو كان متخلياً عن الوزن والقافية الا انه لا يمكن ان يتخلّى عن قواعد اللغة، كما ان هناك الكثير من المجانيّة والسذاجة في التعامل مع الشعر، الذي صار بابا للكتابة الرديئة المتعثرة الخاسرة حتى جمهورها، وهذا الأمر لا يخص قصيدة النثر وحدها، بل حتى قصيدة العمود والتفعيلة شهدتا الكثير من الأمراض والتكلّف في كتابتهما والآلية في أدائها، الأمر الذي أدى للبحث عن مخرج جديد ونافذة أوسع للإطلالة على فضاء نقيّ يتعامل بجدية مع الشعر وقيمته الحساسة الرفيعة.

التسعينيّون

لم يستقر ويهدأ شعراء جيل الثمانينيات الذي أصرَّ على المواصلة الى مطلع التسعينيات، وهذا الاستقرار جاء بعد هدوء زوبعة خروجهم عن السائد عن طريق نموذج لنص سائب مليء بالهذيان سرعان ما تخلّوا عنه وتنكَّروا لمشروعه من خلال استبعاده عن مجموعاتهم الصادرة، وبدأووا جميعاً بالبحث عن نموذج مختلف ينسجم مع الحياة ومع القارئ الذي فقدوه عند اشتغالهم على (نصّ يائس) لا قرّاء له، ومتلقيه هو الشاعر نفسه أو مجموعة الشعراء الملتفين حول هذه الرؤية الخاصة جداً، فيما بدأت المجموعات الاخرى من الشعراء الذين كانوا ملتزمين بالتجربة المتواصلة مع الخط الفني الذي سبقها –وهي قصيدة التفعيلة - بكتابة القصيدة الخالية من الوزن والقافية، لكنها تتمسك بالمعنى والرؤية الفنية المتسقة مع جوهر الشعر وسرّ عطائه، فكانوا حاضنة مهمةً وأرضا خصبةً لغرس جيل التسعينيات الذي انطلق مطلع تسعينيات القرن الماضي شاهدا حياً على أزمات البلاد معانياً اياها أشد معاناة، فكانت القصائد تطلق في الهواء الطلق وعلى المنابر الفقيرة، كما شاعت ثقافة الاستنساخ وصدرت مجموعات بأشكال وأحجام عجيبة ونسخ قليلة سرعان ما اختفت، لكنها أشارت الى ظهور جيل استفاد من أخطاء جيل الثمانينات، وقدّم تجربة اشترك فيها معهم شعراء جيلي السبعينيات والثمانينيات، لتكون مساحة التعبير الشعري أكثر سعة وشمولاً.

في خضمّ هذا الانشغال كانت تدور في أروقة المؤسسة الطلابية والشبابية محاولات جدية جريئة للخروج بالقصيدة إلى فضاء آخر مختلف، وقد شهدت تجمعات مثل (ملتقى الرصافة الأدبي) نهوضاً حقيقياً بأداء القصيدة الملتزمة بشروط الشعر التقليدية وإعطائها قوة جديدة واشتغالاً خاصاً مختلفاً عن

السائد الشعري الراهن، وعن الموروث الشعريّ الذي اصبح يعاني أزمات حقيقية مؤشرة من قبل الشعراء انفسهم، وهكذا تقدّم عدد من الشعراء ضمن هذه الرؤية لتقديم قراءة مختلفة للشعر وإعادة تسمية فصول التجربة الشعرية العراقية وابرز ممثليها، وكانت الندوة التي أدارها ناظم السعود وقدمها في إحدى الصحف الاسبوعية في العام 1998 على ما أظن حجارة في البركة حرّكت الوسط الشعريّ ونبهت لشعراء قادمين من ركائز قويّة، برغم انني اختلفت مع شعراء تلك الندوة ونشرت اعتراضي في إحدى الصحف، منطلقاً حينها من التسرع في الحكم على تجارب راسخة وعلى شعراء معروفين من قبل شعراء شباب لم يقدم بعضهم في حينها سوى نصّ أو نصّين شعريين، وطلبت منهم في ردّي عليهم أن يقدّموا منجزهم أولا ثم سيكون لهم الرأي المناسب عندها.

بعد ذلك تواصلتُ مع شعراء هذا التوجّه وتفاعلت معهم وأدركتُ جدية مشروعهم ودعمتهم اعلامياً وبالفسحة التي استطيعها آنذاك، فشهدتُ منهم تفوقاً وتألقاً وسرعة في تقديم المنجز المتقدم المتأسس على حوار دائم وملاحقة نقدية ناضجة أدّت الى تفوقهم في ساحة الشعر وعلى المنابر فشكّلوا ظاهرة لافتة أعادت للقصيدة العربيّة مكانتها الفنية المدهشة، وقدمو طروحاتهم ورؤاهم ونصوصهم ليعلنوا اختيارهم نافذة تعبيرية خاصة اطلقوا عليها "قصيدة الشعر" وهي تسمية جاءت واخزة عند إطلاقها لاسيّما عند شعراء قصيدة النثر الذين وجدوا في هذه التسمية تضادا لمشروعهم، ومشاكسة للتسمية التي اشتغل هؤلاء الشعراء تحت هاجسها.

التسمية... مفهوما... ونموذجا

شعرتُ عند قراءتي مصطلح (قصيدة الشعر) أول مرة بالحيرة تجاه هذا المصطلح الذي لم يكن مألوفاً في النسق الأدبي المتداول، وتعاملت معه بحذر لسببين، الأول أنه لم يأت من فراغ، ولم يأت إلا من شعراء لهم تطلعاتهم الفنية المتقدمة وهم قد اثبتوا حضورهم من خلال مواهب حقيقية واشتغالات واعية وفهم للماضي والحاضر. والثاني أن هذا المصطلح يمثل مواجهة مباشرة مع المصطلح المتداول (قصيدة النثر) ذلك أن شيوع هذه التسمية وكتابة شعراء عديدين تحت لافتتها أدّت الى رسوخ القناعة بها واعتراف المؤسسة الثقافية والمنظومة النقدية بها تجربة جديدة تنتشر بين الشعراء، وشهدت مشاركة جميع ممثلي أجيال الشعر في العراق بكتابة نماذج تتمثلها.

وقد جاءت تجربة (قصيدة الشعر) ممسكة بإشتراط بناء النص الشعريّ المعروفة أكاديمياً، والتي ألغتها قصيدة النثر بدعوى الحداثة والتجديد، وكان شعراء قصيدة الشعر يمسكون بسارية الحداثة من منطقة اكثر خطورة والتباساً وهم بذلك قد أكدوا انهم يسيرون في ارض صعبة لكنها شديدة الخصوبة لمن يعرف أسرارها ويمسك بزمام حرثها جيداً.

أمّا الحيرة فسببها طبيعة ما يكتب تحت لافتة هذه التسمية، وكنتُ أظن الشعراء الذين كتبواُ النموذج المتقدم من القصيدة الموزونة هم من الخارجين عن إطار ربطهم بالمنجز التقليدي، كونهم حددوا مشكلاته وتجاوزوها لصالح نصّ جديد، وبذلك سيضعون لمشروعهم تسمية متصلة بالتسمية المتداولة، وبذلك يعطون كتاباتهم تواصلاً وتجديداً لا علاقة له بمحور قصيدة النثر ومسارها المختلف، الإ انهم اثبتوا موقفهم الفني والثقافي من هذه التجربة التي تداخلت زمنياً مع انطلاق مشروعهم، وبذلك فهم قدّموا بيانهم في التسمية

والمفهوم المقترن بالمنجز من خلال العنوان والمصطلح الذي اجترحوه وعملوا في فضائه، وهذا أمرٌ في غاية الجرأة لأنهم واجهوا موجة صاخبة عنيفة من الاشتغال في تجربة فنية صارع وجاهد ممثلوها كي يخرجوها متكاملة للناصية الثقافية.

إن مشروع الشعراء فائز الشرع ونوفل أبو رغيف وحسن عبد راضي ومضر الآلوسي وزملائهم من الشعراء الذين عملوا معهم تحت هذا الهاجس التجديدي المتوقد، كانوا مغامرين في رؤاهم النظرية التي اعلنت مسمّى صادماً كاد يحرجهم لولا إصرارهم على إغنائه بالحجة والدليل وتقديم النماذج الشعرية التي اغنت التجربة وعززتها بالتواصل عن طريق الحوار ومؤازرة شعراء هذه التجربة بعضهم بعضاً.

كما أنهم واصلوا رصدهم ومواجهتهم للمشهد الشعريّ في العراق عن طريق تقديمهم الدائم للنصوص الجديدة والرؤى المكّرسة لطبيعة مشروعهم، وقد اصدر بسام صالح مهدي كتاباً أسماه (قصيدة الشعر) اشتمل على مقدمة وتمهيد رصد فيه تحوّلات الشعر العربي واهم المتغيّرات التي ظهرت على القصيدة العربية منذ انطلاقتها الاولى وصولاً الى تجربة (قصيدة الشعر)، إلا أنه ذهب أبعد مما يجب ممهدّاً لرؤيته الخاصة حول ذلك.

وكان الشاعر الناقد الدكتور فائز الشرع قد سبقهُ في التنظير لهذه التجربة، أيام ملتقى الرصافة الأدبي، وهكذا تستمر الجهود المبذولة في إثراء المفهوم مرتبطاً بالمنجز المتحقق للوصول بقصيدة الشعر المقترحة إلى مرفأ إقناعيّ آمن وشامل للتجربة برمتها، ومعذرة إذا كنتُ قد أخطأت في الإشارة إلى أسبقية ما، او فاتني ذكر اسم لشاعر معين أو رؤية سابقة.

ماهية قصيدة الشعر:

أعدت مجلة الأقلام الموقرة في عددها الرابع الصادر عام 2009 ملفاً عن قصيدة الشعر، وشارك فيه عدد من المعنيين شعراء ونقاداً، وكان أولهم رئيس تحرير المجلة الشاعر نوفل أبو رغيف، الذي أشار في مستهل الملف إلى طبيعة قصيدة الشعر وموقف شعرائها وموقعهم أيضاً على خارطة الشعر العراقي ومما جاء في كلمة أبو رغيف "على العكس مما يتصوّره آخرون ويحاولون مخطئين ترويجه من أنها –قصيدة الشعر - وقف على قصيدة العمود أو على نصّ يشترط بين الشعر العربي القديم إطاراً ليس إلا، أو أن يضيف الى هذه المفهومات تحقق الصورة الشعرية في عمود الشعر دون التفات إلى أنها ما لم تخضع لضوابط النسيج البنائي المحكم الذي تؤدي فيه الصورة الى جانب الايقاع/ الوزن من جهة، والدلالة الواعية عبر بنية كلية متصاعدة من جهة اخرى بالانصهار في رؤية تكاملية متنامية وصولاً إلى حدود الانتهاء في تجسيد تلك الرؤية. فأنها ستكون عيالاً على هذا النوع الشعري وستنتمي الى ركام لن يعدو فيما بعد سوى كونه ظاهرة تمثل جزءاً من رقعة زمنية بما ما لها وما عليها من دون حيازة خصوصية يدعيها المشروع"...

وتضمنت أفتتاحية أبو رغيف أيضاً إشارات لطبيعة المشروع وملامحه والمناسبات التي اهتمت بهذا المشروع ومنها ملتقى الرصافة الثالث عام 2000 ، وملف جريدة (الأديب) البغدادية التي صدرت بعد عام 2003،

والبيان المهم الذي وضع الملامح الحقيقية لهذه التجربة وقد نشر في ملف العدد وهو بيان القاهرة الذي وقعه عشرة شعراء هم "فائز الشرع ونوفل ابو رغيف ومشتاق عباس معن وعلي محمد سعيد وعلاء جبر الموسوي وحسن عبد راضي ومهدي جاسم وقاسم السنجري وإحسان محمد التميمي وطاهر الكعبي" وقد حمل البيان عنواناً دالاً على طبيعة التجربة وهو "بيان شعري (بعد سنوات من المراجعة) –قصيدة الشعر - في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار" وقد أعلن في القاهرة في 2007/8/5. وقد كان هذا البيان الذي جاء بعد احتدامات وتشكّلات ونموذج مرصود من قبل الجماعة التي وضعت لنفسها مرتكزاً، أفضى الى بيان ناضج ذي شقّين الشقّ الأول ايضاحي يتبنى موقفاً فنياً وفكرياً وجمالياً تجاه الحركات وأشكال الشعر المتنوعة و(ردود) الأفعال المختلفة التي برّرت ولادة تجمع أو حركة قصيدة الشعر وردود الافعال افصح عنها البيان ليؤكد موقف الحركة من الشعر بعمومه، فقد اشار البيان الى ان "قصيدة الشعر جاءت رد فعل على تهافت التجارب الشعرية التي كانت سائدة في العراق" وفي موضع اخر يقول البيان: "كما جاءت قصيدة الشعر ردّ فعل على تسيّد نماذج قاصرة لقصيدة النثر" وفي موضع اخر من بيان القاهرة جاء: "وكان رد الفعل في طروحات من تبنى قصيدة الشعر، السعي لتهشيم قاعدة الإنتماء الى الشعر بحجة الافتقار الى تكاملية الأداء فيه، اذ ان قصيدة النثر قصيدة ولكن ضمن حيز النثر،

لذا يقع منجزها خارج حدود اكتمال الفعل الشعري المكتفي بعناصره، المتناسبة مع خصوصية ذلك الفن في الثقافة العربية، على حين تقع قصيدة الشعر في حيّز الشعر ولا ينقصها عنصر من عناصر فعله الابداعي".

اما الشقّ الثاني من بيان القاهرة فهو إجرائي، اتسم بالمقترحات الفنية والأسس الجمالية والحرفيّة التي تسعى هذه التجربة من خلال تكريس توجه البيان لإعلانها ووضعها مؤشر حيا على طبيعة وماهية قصيدة الشعر فقد جاء في البيان "طرحت قصيدة الشعر برنامجاً كتابياً مبنياً على ممارسات ابداعية متحققة واخرى مرتجاة –وربما المدعاة - ولكنها مرتبطة براهنية ما طرحت بإزائه، يؤكد هذا البرنامج على ثوابت الإنتساب الى دائرة الشعر النقي منها: ضرورة الإيقاع، واستراتيجية الانزياح، وعقبة التغريض حيث لا مجانية في الدلالة لقصيدة الشعر، وان تعددت موارد تأويلها اقتراناً بخصب مخيال المتلقي ونوع ثقافته"... وصولاً في هذه النقطة: الى "لابد من المكوث خارج حدود ما يرسمه الغرض، سواء بمحدداته القديمة ام بأقنعته المعاصرة التي لا تغادر الانقياد الى تراثها".

والبيان في شقّه الأول، جاء مبيّنا الأرضية الصلبة التي وقفت عليها التجربة وهي تطلق نموذجاً جديداً متجدداً، أما جدّتهُ فقد جاءت من خلال تداركأزمات الإشتغال في قصيدة العمود أو قصيدة التفعيلة وهي

التي حددها البيان بدقة وإيجاز، واما تجددها فقد جاء من العمل على وفق الشكل ذاته الذي صار له تراكم هائل من الموروث الشعريّ المتنوع وهو يمرّ بمراحل عديدة تغيّرت فيها أمور كثيرة، لذلك لم تكن ردود الافعال التي أشار إليها البيان وليدة انفعال أو تشنّج أو رغبة عابرة بنيت على أساس موقف خاص، بل هناك علمية في التشخيص وموقف ثقافي وفكري وجمالي من التجارب الاخرى لاسيّما تجربة قصيدة النثر التي جابهها البيان بشكل مباشر وهو يحدد ما ذهبت اليه من اشتغال، أما الشقّ الثاني من البيان الذي أخذ جانباً إجرائياً حدد فيه طبيعة وماهية قصيدة الشعر، وما هو النص الذي من الممكن أن يكون ضمن تسميتها أو مشروعها، وكانت النقاط التي حددها البيان قد مسّت جوهر الإشتغال الفني، وعمق التصوّر، وخبرة الفحص والتشخيص التي تبعت إعلان الحركة أو المشروع بسنوات عديدة كانت كافية أو مقنعة لإعادة فحص وتقويم التجربة وتحديد ملامحها بشكل اكثر هدوءاً وثقة من مقام إعلانها الأوّل.

إن قصيدة الشعر مشروع متوقد طموح يسعى شعراؤه الى انجاز قصيدة عربيّة أصيلة متجددة، يكون همّها الأساس الشعر بمكنوناته واسرار جماله وتقنيات بنائه بعيداً عن هاجس التكرار الممل وآلية انجاز نصّ مستهلك يغرف من الأدوات القديمة بسهولة وتجعل منتجه شاعراً تقليدياً لا يمتّ للعصر الذي يعيش فيه بأيّة صلة، ومشروع قصيدة الشعر كما

أوضح بيانه الصادر في القاهرة مشروع مفتوح على الشعراء كافّة شرط أن ينالوا ما طرحه البيان من مقترحات إجرائيّة تخص طبيعة النص الساعي لأن ينتظم في ميدان هذا الإشتغال، الذي لا يضع اشتراطات بل سمات جمالية وفنية راقية يسعى لإرساء دعائمها من خلال جدية مشروعه، وتواصل شعرائه بدفق ذيّ أهمية عالية على صعيد الشعر العربي برمته، وقولي هذا لا ينطلق من انفعال عاطفيّ أو ميل ما أو من إعجاب بقصيدة او توجّه، بل من خلال ما أعلى من رؤى خاصة بهذه التجربة ومن خلال ما قرأته من نصوص للشعراء الذين يمثلونها، وأنا وإن اختلفتُ بنهجي الفني واشتغالي الشعري في منطقة مختلفة مع منطقة اشتغال قصيدة الشعر، لكنني متفاعل معها متفائل بها داعمٌ إيّاها بالرصد والمتابعة وإبداء ما أراه مفيداً لأصدقائي الشعراء المبدعين الذين يعملون وفق مناخاتها لذلك ومن اجل اثراء التجربة وتعميقها، أقترح على القائمين عليها وعلى ممثليها أن ينفتحوا على الشعراء العرب الذين يكتبون بالاتجاه ذاته وان يعقدوا ملتقى واسعا خاصا بها كي تأخذ مكانتها عربياً وتفصح عن اهمية الاشتغال فيها.

البلورة والتشظي، محاولة لتأرخة قصيدة الشعر

ناظم السعود

يطيب لي، وأنا في سبيلي الى الحديث عن قصيدة الشعر، ان أضيء جانباً من المناخ الأدبي الذي ولدتْ، ولك أن تقول تفجّرت فيه قصيدة الشعر، هناك اكثر من سبب يدفعني الى القول ان ولادة هذه القصيدة جاءت انطلاقا من تضافر جملة محفزات بعضها خاص والاخر عام حكمت أو سارعت ببزوغ فجر الحركة بل حركات أخر متجاورة زمنياً وان كانت متباعدة رؤيوياً وجمالياً.

في تلك المرحلة –أعني منتصف تسعينيات القرن الماضي - كان العراق يستعر فوق سطوح ساخنة والأجواء مؤهلة لإستقبال محن جديدة تتضاف الى اخريات نظيرات فلم يكد البلد ينتهي من حربين ضروسين حتى ضغط حصار شرس على انفاس الناس منذراً بشتى صنوف المكابدة والعزلة عن العالم، أضف الى هذه التداعيات الخطيرة التي خلفتها الحروب على البنى الاقتصادية والنفسية والفكرية ما كان له الأثر الماحق في اختراق النسيج الاجتماعي وتفتيت القيم الأخلاقية وشيوع الضبابية لدى الجمهور والنخبة.

لامناص من الإقرار هنا أن المناخات الضاغطة التي أوجزنا بعضها آنفاً شكّلت عنصراً استفزازياً ودافعا تحريضيا لدى كثير مِن المثقفين (أفرادا وجماعات) الذين آلمهم ما تعرض إليه بلدهم او ما يُخطط له في

السر والعلن ليكون أمثولة صارخة بين دول العالم في المحق والتضئيل والتجهيل في التاريخ، ونتيجة لكتل الانسحاق وصور المهانة، أدرك بعض العاملين أو المنشغلين في عوالم الإبداع ومحن الوطن أن الضرورة باتت ماسّة لأن يظهروا ردود فعل جادّة تهيَّئ لإنبثاق ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر تكون، ربما، قادرة على تناسي الانهزامات والانكسارات المتتالية، ومن هذا السبب، أو لأجله تهيّأ لي أن اشهد عيانا ولادة حركة شعرية جديدة في العراق سيكون لها أثرها في راهن الشعر ومستقبله.

ولأننا في مجال التوثيق التاريخي (ولكي نغلق منذ الآن جوانب الإجتهاد والتقولات والإدعاءات) علينا أن نحدد المنطلق الذي أخذت منه الحركة بدءها فنقول إن أعضاء رابطة الرصافة كانوا يتجاذبون مناقشاتهم وحواراتهم كل يوم ثلاثاء من كل أسبوع، ليتبادلوا الآراء في الجديد ما كتبوا من شعر أو مقالات، ويتبادلوا النقاش في ما يستجد من أفكار ورؤى، ومن بين الأفكار التي نالت استحسان الجميع فكرة (قصيدة الشعر) التي ثوّرها اولا الشاعر والناقد فائز الشرع وحينها لم يكن المصطلح ثابتاً في أذهان المجموعة، لكن الفكرة هي التي كان يتداولها الأعضاء. وملخصها ان النثر تطور واكتسى بكسوة الشعر، فهل يبقى الشعر موقوفاً على ما قاله الأقدمون، أم ينبغي أن يكون للمحدثين رؤى جديدة تحرّك الراكد من الشعر؟. ومن خلال المناقشات

طرح الشاعر والناقد فائز الشرع المصطلح فاستحسنه كثيرون من الأعضاء، لكن كان من بين شعراء الرابطة المركزية من يحضر بعض الجلسات ويرغب في الانضمام الى الحركة التجديدية.

ومن جانب آخر رغبت مجموعة من بين الى الحركة في مصطلح آخر ارتأوا أن يسموه (العمودي الجديد) وهم مضر الآلوسي ومحمد البغدادي وعارف الساعدي وبسام صالح مهدي. أما بقية الأعضاء ممن آمن بقصيدة الشعر، وهم فائز الشرع ومهدي راضي ومشتاق عباس ونوفل أبو رغيف وعلي محمد سعيد ومهدي جاسم وعلاء جبر وإحسان التميمي وحسن عبد راضي فكانوا لا يرون التجديد في العمودي فحسب بل يرغبون في ما هو أوسع وأعني شعر التفعيلة أيضاً، فأيدوا مصطلح (قصيدة الشعر).

وكانت أولى الإشارات لهذا المصطلح منبثقة من أعداد مجلة (أشرعة)[1] المحدودة التي كانت تصدرها الرابطة منذ بداياتها في منتصف التسعينيات، حتى حرّكت هذه الإشارات اعتراضات وتأييدات مختلفة في الوسط الثقافي.

والحق أقول إن بداية (قصيدة الشعر) لم تكن قريبة مني زمنياً إلا أنني تلاحقت معها ربما بعد سنتين من الولادة فكما يعلم الجميع ممن شارك في هذه الحركة أو اسهم في أنشطتها وتداعياتها أن منتصف التسعينيات (1995 – 1996) هو الزمن المحدّد لا التقريبي لتجمّع نخبة

من شعراء العراق ومثقفيه الذين أرادوا أن يكوّنوا تجمعا فنياً وشعريا جديداً وهكذا كان تأسيس (رابطة الرصافة للشعر العربي) على يد مجموعة من الشعراء الشباب الذين ينتمون إلى مختلف الاشكال الشعرية من مثل فائز الشرع وعلي محمد سعيد ومشتاق عباس معن وعارف الساعدي وأحمد سعداوي وعلاء جبر محمد وإحسان محمد التميمي ومهدي راضي ومهدي جاسم وحسن عبد راضي ونوفل ابو رغيف وعلي خليف وبسام صالح مهدي ورشيد حميد وإيهاب الصالحي وعبد الكريم ابراهيم وواثق البيك وأحمد ناهم وثامر السوداني وصادق العلوجي ورسول الزبون وابراهيم صالح ومحمد راضي شارف ونبراس المواشي ومجموعة أخرى من الشعراء والنقاد.

وكان يؤرقهم أن يستمر الشعر وعموده أكثر من ألف عام دون تغيير يذكر إن كان في الشكل أو كان في المحتوى؛ ولأنهم أجهدوا أنفسهم ليجدوا خلاصات تجديدية لهذا الشعر الهرم، تواصلوا ثم توصّل بعضهم[2] إلى اعلان توجّه جديد يربط الشعر العربي القديم بالعصر ولا يأخذ منه أو يجور عليه لأنهم كانوا بررة له؛ لهذا عمدوا الى إحداث حالات تطويرية في الشعر بالضبط كما حصل لنظيره النثر وهكذا أكدوا مجموعة من الإمتيازات الفنية الجديدة لحركتهم التي اطلقوا عليها قصيدة الشعر ومن بينها:

1. الميل لكتابة نص رؤية لا نص صورة.
2. الدعوة إلى التماسك النصي والتكثيف في البناء.
3. ضرورة الإيقاع الخارجي والداخلي بوصفه سمة رئيسة في تحديد جنس الشعر.

وقد حقّقت نخبة من الشعراء المذكورين نصوصاً شعرية وأوراقاً بحثية تضيء هذا الحقل الشعري المستحدث وتعمل بالتوازي والتعاقب على إشاعة مفاهيمه وآليات كتابته ودلالاته الزمنية والفنية هنا. ينبغي لي ان أذكر شهادة شخصية مني حول مرحلة التأسيس وما تلاها وأذكر أنني كنت أعرف بعضاً من الشعراء المذكورين أعلاه بحكم الزمالة والصداقة فكثير منهم نشرت لهم ونشرت عنهم حتى قبل أن اسمع وأعي طبيعة الحركة التي يجهزون لها فلما سنحت الفرصة حين اشُرفت على الصفحة الثقافية في جريدة المصور العربي اتخذت قراراً ان أجري حواراً جامعاً لهؤلاء الفتية البارعين شعرياً ونقدياً والذين أرادوا المغايرة والانشقاق عن النمط السائد وهكذا اجتمعت مع نخبة منهم في حوار كان بمثابة الشرارة التي أطلقت لهب البداية وأذكت أسهم الانطلاق وعرّفت المجموعة في الوسط الثقافي العام لكنني أقول بعد نحو عشر سنوات من ذلك الحوار السائر أنني لم أكن أعرف المجموعة كلها لكنني نسّقت مع الذين جاؤوني واقترحوا عقد الحوار وذهبت معهم دون أن أعرف جلية الأمر ومن هم الذين كان لهم السبق وفضل التأسيس

وإشاعة المصطلح وقد علمت بعد ذلك أن مجموعة أخرى لم تكن في حلقة الحوار المذكور ليس بسبب مني بل لأسباب يعرفها أعضاء الحركة، وبرغم من هذا تحقق الحوار.[3]

أما الإشارة الأكثر حركية وإثارة فكانت في ملتقى الرصافة الأول في عام 1997 الذي أعلن فيه صراحة أعضاء الرابطة ومن أيدهم من الأدباء الآخرين، واتضحت الصورة أكثر بإعلان البيان الأول للمجموعة في ملتقى الرصافة الثاني الذي أقامه سنة 1999 الاتحاد العام لشباب العراق بالتعاون مع الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب في العراق، اذ اعلنت المجموعة بيانها على ثلاث حلقات الأولى نظرية وكانت بقلم الشاعر والناقد فائز الشرع تحت عنوان (قصيدة الشعر بين الوجود المتحقق والوعد المنتظر: مدخل تعريفي بالنوايا والإرهاصات) أما الحلقتان الثانية والثالثة فكانتا تطبيقيتان، تضمنت الأولى التطبيق على الشعر العمودي ونهض بها الشاعر والناقد مشتاق عباس معن وكانت تحت عنوان (قصيدة البيت بوصفها شكلاً من أشكال قصيدة الشعر: مقاربة تحليلية) ونهضت الحلقة الثالثة بشعر التفعيلة التي قدمها الناقد مهدي جاسم بعنوان (دراسة تطبيقية في بعض نماذج قصيدة الشعر: قصيدة التفعيلة أنموذجاً).

والمؤمنون بهذه الفكرة والموقعون عليها في ذلك الحين هم: نوفل أبورغيف مشتاق عباس معن وفائز الشرع وعلي محمد سعيد

وعارف الساعدي ومضر الآلوسي ومحمد البغدادي ورشيد حميد ومهدي راضي وعلاء جبر وإحسان التميمي وحسن عبد راضي وبسام صالح ومهدي جاسم.

وبعد هذا العام انشقت المجموعة على شقين الأولى أعلنته في بيانها الصادر عام 2000 وهم عارف الساعدي وبسام صالح مهدي ومضر الآلوسي ومحمد البغدادي ورشيد حميد وانضم إليهم اجود مجبل ونجاح العرسان، ومالو فيه إلى فكرتهم السابقة التي تؤكد التجديد في العمودي ومعارضة قصيدة النثر بوصفها ليست من الشعر.

أما بقية الأعضاء فبقوا على توجههم السابق من عدم مضادة قصيدة النثر بوصفها إبداعا آخر ودعوا إلى تطوير الشعر كما تطور النثر، فأكدوا الخصائص الفنية والفكرية التي ذكرناها سالفاً، وقد أكدوا كل هذه الأمور في بيان المراجعة الذي أصدروه في القاهرة سنة 2005م وهم فائز المشرع ونوفل أبو رغيف ومشتاق عباس معن وعلي محمد سعيد وحسن عبد راضي ومهدي جاسم وعلاء جبر وإحسان التميمي وانضم اليهم قاسم السنجري وطاهر الكعبي.

ودليل على عدم مضادة قصيدة النثر عند هذه المجموعة أن اغلب الموقعين عليها يكتبونها من مثل حسن عبد راضي ومشتاق عباس معن وعلي محمد سعيد، إضافة الى إصدارهم بيان (الجنس الرابع) في عام 2008م الذي وقع عليه اكثر الموقعين على بيان المراجعة إضافة الى مجموعة

أخرى من الشعراء والنقاد والأدباء. وقد ذهبوا في بيانهم الأخير اي (الجنس الرابع) إلى أن قصيدة النثر هي جنس أدبي جديد يضاف الى نظرية الأدب العربية بوصفه جنساً رابعاً مضافا إلى جنس الشعر وجنس السرد وجنس الدراما.

ولعلنا في السطور اعلاه قدمنا توطئة لحركة قصيدة الشعر التي انطلقت من بغداد اواسط تسعينيات القرن الماضي وكان لها حظوظ يافعة ان تنتشر وتخترق الارض الشاعرة بها شرقا وغرباً كأحد البلورات الثمينة التي انتجتها الشعرية العراقية في اواخر القرن لكن – ياللأسى - حوصرت تلك البلورة وتم التنازع عليها من بنيها وشاءت لها دنيا الشعر ان تسفر وان تلج طريقها برفقة محبيها الاصلاء، اما الاخرون فما كان لهم من تلك البلورة (وان كانوا شاركوا في صنعها وتمثّل جمالها) الا ان يتشظوا بعيداً عنها.

الهوامش

1. مجلة أشرعة: مطبوع دوري كانت رابطة الرصافة للشعر العربي تصدره على نفقتها الخاصة.
2. وهم فائز الشرع وحسن عبد راضي ونوفل أبورغيف ومشتاق عباس معن وعارف الساعدي وعلي محمد سعيد وبسام صالح مهدي ومهدي راضي ورشيد حميد ومهدي جاسم وعلاء جبر محمد وإحسان التميمي وانضم إليهم في تأييد الفكرة من الرابطة المركزية مضر الآلوسي ومحمد البغدادي.
3. صحيفة المصور العربي عدد/ آيار لسنة 1998م.

(قصيدة الشعر)
ربيع الروح في خريفها

عبد المنعم جبار عبيد
استاذ النقد الحديث/ بجامع المرقب
الجماهيرية العربية الليبية

انطلاقاً من مقولة الشاعر الناقد (ت. أس. اليوت) التي يرى فيها: (أن الجديد كل الجدّة في الأدب والنقد رديء كل الرداءة) نقول إن بيان القاهرة الصادر في 2007/8/5م عن مجموعة من الشعراء والنقاد والمختصين في حقل الأدب واللغه[1] قد جسد هذه المقولة:لأن هذه القصيدة لم تكن ناتجاً مؤقتاً كما يقول أصحابها أنفسهم، بل انها تمتلك أصالة الظاهرة وحيويتها؛ فهي تمتلك المسوغات الحقيقية لوجودها؛ فهي رد على تهافت التجارب الشعرية في الأشكال المختلفة للقصيدة العربية؛ فالشكل لا يعبر بالضرورة عن روح الشعر؛ فقد تعددت الأشكال الشعرية ولكن مقدار ما يملكه من شعر لم يتوقف على نوعية الشكل؛ لذلك يعد، موقف (قصيدة الشعر) من الأشكال الشعرية وعدم قيامها حاكماً فاصلاً من أهم عوامل نجاحها؛ فهي تمتلك الذائقة التي تجعلها تميز الشعري من غيره على مستوى المنجز والمنظرين.

ولعلنا نستطيع أن نضع أيدينا على أثر ما سمي بـ (قصيدة النثر) في مصطلح (قصيدة الشعر)؛ فالعرب لم تغفل –فيما نراه - كون القصيدة

قصيدة شعر؛ ولكنها ربما من باب حذف المضاف اليه وإقامة المضاف حذفت الشعر وبقيت القصيدة وحدها فشملت كل ما جاء تحت شروط القصيدة الموروثة التي لا تعد حقيقة ميزانا فنياً لما هو فني شعري عن قولي لا شعر فيه.

ومن هنا جاءت صرخة (قصيدة الشعر) تعبيراً عن خواء المحتوى الذي وصلت إليه القصيدة بأشكالها المختلفة وكسراً لما تقوقعت عليه عبر العصور فأنتهت نهاية شبه ميتة، ولا يستبعد أن تكون هذه الجرأة في طرح هذا المنجز ناتجة عن خواء روحي يعيش فيه المجتمع الإنساني نفسه مما أنتج إرهاصات وتهويمات وتداعيات الحاجة إلى البحث عن رؤى جديدة متكاملة يعبر بها الشاعر بعد أن تخلى أو يتخلى عن الأغراض أو الفنون الشعرية الموروثة التي أطرت مالا يؤطر وقعدت ما لا يقعد وقيدت ما لا يقيد وهو الإبداع الذي يتجاوز القواعد الخارجية.

كما لم يقف الزمن في وجه هذه التوجهات؛ لأن مبدعي هذا التوجه لا يقفون على حد زمني فاصل؛ بل تقف الرؤية الفنية في الصف الأول الذي تهون دونه كل المعايير الأخرى، وهذا مما يحسب لهذه الجماعة.

ولا يستطيع مدع دعوى أنها منبتة عن الماضي الذي جرى في العصب والدم؛ فما زالت هذه الثوابت قائمة ومنها دعوة (قصيدة الشعر) الى التمسك بضرورة الإيقاع على مستوى الأوزان الشعرية الهندسية الموروثة أو ما سمي بنظام التفعيلة في (الشعر الحر) بعدم عده زائدة يمكن

الاستغناء عنها، كما يقولون، وحسناً فعلوا بقولهم: إن هذه الاوزان ليست عنصراً تتحقق به الشعرية أيضاً. كما انهم لم يغفلوا ما للإيقاع الداخلي من اثر في العمل الفني.

إذ تعتقد هذه المجموعة أن المائز الرئيس – إلى جنب مائزيات أخرى - بين ما هو شعري وما هو غير شعري، الإيقاع، وهو ثابت في منظومة النقد العالمي قبل المحلي، وما طرحته كتابات الشعرية –الأدبية - شاهدة بذلك.

وتقدم (قصيدة الشعر) مفهوماً للانزياح يختلف عن المفهومات السابقة عند البلاغيين؛ لأنه يشترط وجود الرؤية المقترنة بهذا الأنزياح الذي يتجاوز أنظمة الأنزياح المألوفة لتفرض انزياحاً خاصاً برؤى تتفاعل ومقتضيات العصر وتعقيداته، فما آمنت به هذه المجموعة: أن لكل عصر مناخه الثقافي الذي يتنسّمه المبدع -المرسل، والمتلقي - القارئ من خلال الوثيقة الأدبية (النصّ)، فوحدات التواصل –أدبيا كان أم غير أدبي - يقوم عبر هذا الثالوث الثابت.

فالتفاعل النصّي والتداخل النصوص والمرجعيات كلها تنهضم في خزين المبدع ليعيد إنتاجه نصيّا، ويستعين به المتلقي أيضاً ليفهم ما يتلقاه من نصوص ويعيد تشكيله علامياً وفقاً لما يكتنزه من مرجعيات وسواها، تفكّ شفرات المُرْسَل - بضم الميم وتسكين الراء وفتح السين -.

وإذا غضضنا النظر عن قضيتين هما: موقف (قصيدة الشعر) من مفهوم الشعر ووظيفته وموقفه من التراث، نستطيع القول إن هذه الدعوة المسوغة نتجت عن إرهاصات كثيرة ولبت حاجة ملحّة تتعطش لها ساحة الفن والأدب بصورة خاصة: لكونها تعالج الجدب الذي آلت اليه القصيدة الحديثة والذي حاول كثر إثراءه ولكن نجحت بعض خطاهم وتعثرت الاخرى.

وإذا قيض لهذه الدعوة أن تحصل على نماذج فنية تقدمها للساحة الأدبية بوصفها تطبيقاً لهذا التنظير، ولم تقتصر على ما سود به الشعراء صفحات مجلة (أشرعة)[2] فأن من شأن ذلك أن يكتب لها نجاحاً اكبر من نجاحها الحالي الذي نستطيع القول عنه انه ينتج عن مثقفين واعين حاضر الشعر العربي وهاضمين تجاربه الشعرية عبر عصوره المختلفة فنبارك لهم هذا الجهد وهذا الطرح الشجاع ونتكهن بهذا المنحى بسيادة مضامين هذه الدعوة سواء أكانت تحت مسمى (قصيدة الشعر) أم تحت اي مسمى بشرط ان يكون المحتوى مقاربا لهذا الطرح مضموناً، ويحمل أنفاساً مقاربة لما طرحه الأخوة الشعراء النقاد.

الهوامش

1. ضمّت المجموعة الموقّعة على بيان القاهرة 2007م، الذي سميّ بـ (بيان مراجعة – قصيدة الشعر – في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار) كوكبة نخبية من شعراء ونقاد، فالشعراء النقاد هم د. فائز الشرع ود. مشتاق عباس معن ونوفل أبو رغيف وحسن عبد راضي وعلي محمد سعيد وقاسم السنجري وطاهر الكعبي أما النقاد فهم د. علاء جبر محمد ود. مهدي جاسم واحسان محمد جواد، وما يُحسب لهذه المجموعة انها اشتغلت في الحقل الاكاديمي فمنهم اربعة يحملون شهادة الدكتوراه في الآداب ومنهم ثلاثة يحملون ماجستير في الآداب، اذ يعينهم هذا الأمر على الموازنة بين الانفتاح غير الأكاديمي والانضباط الاكاديمي من خلال الخبرة والممارسة في الأنتاج الإبداعي والفحص النصي.

2. كانت مجلة أشرعة مجلة رابطة الرصافة التي ضمت أغلب الموقّعين على هذا البيان وكان د. فائز الشرع ود. مشتاق عباس معن ود. مهدي جاسم يمثلون هيأة تحريرها ولاسيما في مرحلة اصدار البيان الأول لقصيدة الشعر في الملتقى الثاني للرابطة للمدة (13 -15/ نيسان/ 1999) وضمّه العدد السادس الصادر في تموز 1999م، وكان ينتمي الى هذه المجموعة أدباء اخرون وجدوا انفسهم في النصّ العمودي فأستقلّوا بطريقهم التنظيري والاجرائي.

الفصل الثاني

الرؤية الشعرية

- بيان القاهرة (قصيدة الشعر) في مهب الخلخلة وصلادة الأستقرار
- قصيدة الشعر.. وعي راكز ام منجز للغواية
- ضرورة (قصيدة الشعر)
- قصيدة الشعر بين يقينية التساؤلات وعبث الدوال
- قصيدة الشعر هل تخضع لأجناسية جديدة؟
- قصيدة الشعر: نسف القطيعة وابتكار التواصل
- بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر

بيان شعري (بعد سنوات من المراجعة)

قصيدة الشعر... في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار

اعلن في القاهرة

بتاريخ 2007/8/5

ليس الظرف الثقافي والإبداعي، في تشكيل ظاهرة كقصيدة الشعر، خافياً على القريب من طرحها، سواء من كان عضواً فاعلاً في الدعوة إليها أم الأمتثال الى ما تحدَّد من أطرها المستوحاة من ندرة ما أنتجه مبدعوها، أم الذين وقفوا الى جانبها وساندوها او تضادوا معها نقدياً، او من حاولوا خطف ثمارها قبل النضوج، فظلت فجة على الرغم من كثرة ما تساقط من مفرداتها.

ومع أن الأستجابة للظرف بكل عناصره الضاغطة تمثل حيوية لكل توجه أو فعل، فإنها رهينة ذلك الظرف ومرتبطة بمحدداته التي يزول تأثير ما أنتج بحافزها انسياقاً مع زوالها، ولكن هل كانت قصيدة الشعر ناتجاً مؤقتاً، لا يملك قوة خلخلة الممارسات الشعرية والمفاهيم التي اعتيد عليها مثلها تنطوي على قدر من الخلخلة في المستقر من المصطلحات؟ اذا كيف يمكن الجمع بين الظرفي الطارئ والجوهري المستمر؟ الجمع يأتي من اصالة الظاهرة وحيويتها من جهة، والموقع الزمكاني الذي تشغله، وطبيعة ما تمثله من جهة اخرى.

فقدجاءت رد فعل على تهافت التجارب الشعرية التي كانت سائدة في العراق، وربما في العديد من البيئات الشعرية العربية، ولاسيما ما كان يكتب مؤطرا بالإيقاع الموروث (البيت الشعري الموزون) ، والأيقاع الشعري الحر (التفعلية) ، على الرغم من الزخم الموضوعي الحاد وبلوغ الأزمات، غير المفضية الى منفذ مأمون، حد أقصى، ما بين سني الاختمار والاختبار الفني – العملي لها (1996 – 1999) ، إذ شهدت سنة 99 الولادة العلنية (الرسمية) لمشروع قصيدة الشعر، في ملتقى الرصافة الثاني للشعر العربي (13 – 15/ نيسان/ 1999) ، تنظيراً وتحليلاً ونماذج، وقد ضم العدد السادس من مجلة (أشرعة) –محدودة الانتشار - الصادر في تموز 1999، اعمال هذا الملتقى، لكن التصاعد في التجريب، الذي استمر حتى سنة 2001م، واجه في معظم هذه التجارب نوعا من الضمور الجمالي/ الفني.

كما جاءت (قصيدة الشعر) رد فعل على تسيد نماذج قاصرة لقصيدة النثر، بعضها اتكأ على الاستسهال في الكتابة مع فقر التجربة، وبعضها استغل ضعف الاستجابة للإبداع، نتيجة حراجة الظرف الحضاري، الذي كان يمر به البلد ليمرر تهويماته المنضبة من طاقة الإبداع.

ولكن العامل الأكثر حسماً في نقاط التقاطع مع الآخر (المختلف) هو التطرف والتنافر المزدوج/ المتبادل، فقد كان الموقف بإزاء الطرف الاول

– وتشغله التجارب الشعرية الموزونة - ناتجاً عن الأقصاء الذي مورس على كل أنموذج مطور او مختلف عن السائد الراكد والهامد، الذي استسلم للنظم على حساب الجوهر (الشعر) ، وقد ظلت العلاقة مع هذا الطرف – من جانبه - مبنية على الصمت المنطوي على رفض المواجهة، وذلك لأن المواجهة ترفع الجديد (قصيدة الشعر) إلى حيز المأسسة، ليزيح سيادة المؤسسة الشعرية المهيمنة على المشهد. اما الطرف الآخر وتشغله تجارب قصيدة النثر فقد كان تطرفه ورفضه للمغاير، بحجة استقراره في منطقة الماضي (السلفي) ، وأنه لم يعد مناسباً للعصر، سبباً في الدعوة إلى نسف مرتكزاته الفنية وإزاحته من منطقة الشعر وكان رد الفعل في طروحات من تبنى قصيدة الشعر، السعي لتهشيم قاعدة الانتماء إلى الشعر بحجة الافتقار الى تكاملية الأداء فيه، اذ ان قصيدة النثر قصيدة ولكن ضمن حيز النثر، لذا يقع منجزها خارج حدود اكتمال الفعل الشعري المكتفي بعناصره، المتناسبة مع خصوصية ذلك الفن في الثقافة العربية، على حين تقع قصيدة الشعر في حيز الشعر ولا ينقصها عنصر من عناصر فعله الابداعي.

صراع الوجود هو الذي كان يحكم العلاقة، لا التطلع الى تحقيق الجديد فحسب وضمان الانتقال الى مجال الإضافة بدلاً من التبعية والانتشاء بالامتداد، وإذ كان مثل هذا الصراع غير منظور او مكتوم ولم تشأ له ظروفه ان يظهر، فإن ذلك بسبب التعتيم المتعمد –آنذاك -

سواء من المؤسسة التي تئد كل ما يحاول زحزحة استقرارها المشخصن، أم من المضاد لهذه المؤسسة ممن يحتل مساحة خارج رسميتها، إن كان في ذراعه الداخلية أو ذراعه المتصلة بالخارج وكان الحضور من على ممكانتها في هو الهدف الاسمي لدى بعضهم، لذا لابد من الاحتكام إلى ذائقتها واتباع خطاها، وإقصاء ما يغايرها، وقمعه ان أمكن. وذلك منتهى الظلم الذي أصاب ثقافة فاعلة كالثقافة العراقية آنئذٍ. ولكن هل من أسباب ذاتية لا سلطة خارجية عليها، لم تجعل الحراك الإبداعي أن يبرز؟ لاشك في ذلك وهي بحاجة إلى معالجات جذرية لأنها مازالت مستحكمة حتى الآن.

فيما يتعلق بقصيدة الشعر فإنها شهدت تخلياً فنياً –لأسباب شتى - عن التمعن الحقيقي فيها وتنمية حضورها الفاعل بإمتلاء، لا بإستحضار شبح ما أنجزته في أوائل بزوغها، والمتاجرة به، او الوقوف على اطلاله من دون صدق بقدر ما هو ذريعة للوجود في مشهد الإبداع، أو ادعاء مركزية الفعل فيها الا الالتحاق بحراكها (مسيرتها) فحسب، أو تضخيم حجم منجزها من دون مسوغ، فالتجربة التي تحرز نجاحاً – استنادا إلى وعي أصحابها ضمن مرحلتها - في بداية الانطلاق، لا تكرس أثراً مشهوداً ما لم تتحول إلى نمط كتابي راسخ ولو مرحلياً أو أن يتمأسس على وفقها النتاج الشعري، ويؤرخ لما قبلها وما بعدها، وإن كانت التاريخية للأدب ضعيفة في ثقافتنا لدوافع في الغالب شخصية

وديماغوجية، وهذا لا يمنع اقتراب منحى قصيدة الشعر من كثير من التجارب لا في العراق فحسب، التي قد تكون غير مهتمة بالتأسيس النظري أو الاسناد النقدي، لكنها تكرس التوجه من خلال التجربة الشعرية.

طرحت قصيدة الشعر برنامجاً كتابياً، مبنياً على ممارسات إبداعية متحققة وأخرى مرتجاة –وربما المدعاة - ولكنها كما مر مرتبطة براهنية ما طُرحت بإزائه، يؤكد هذا البرنامج ثوابت الانتساب إلى دائرة الشعر النقي منها:

ضرورة الايقاع:

المقصود هنا الإيقاع الذي تصنفه معظم الدراسات بأنه (إيقاع خارجي) ، وينحصر في الوزن الشعري إن تحقق عروضياً، قائماً على (البيت) ، المحتكم إلى الأبحر الشعرية الموروثة أو المستحدثة، أو تحقق بالاستعمال المقيد والحر للوحدة الإيقاعية الأصغر وهي (التفعيلة) ، وهو المجال الساند للأداء الذي يحدد مجال الكتابة على وفق نظامه، ويؤطر التعبير فيها، وعليه فهو جزء اساس لا يمكن فصله عن التجربة الشعرية، التي يكون فيها هذا النوع من الايقاع، عاملاً عازلاً للتعبير عن عمومية الخطاب المتداول حتى في توجهه الجمالي، فهو إذا ليس زيادة يمكن الاستغناء عنها كما أنه ليس عنصراً تتحقق به الشعرية،

إذا ما كان منفرداً (مجرداً) او كان مضافاً لتعبير نثري ذي قصد غير جمالي/ ابداعي، اذ يتوافر على طاقة الاستيعاب في النظم فحسب، ولا يكون عازلاً جمالياً بقدر ما يكون آلية للتمييز وإبراز الاثر واسناده بدفق تطريبي، كما في المنظومات التعليمية وقصائد الموضوعات ذات التوجهات الايديولوجية البحتة وغيرها. ويلحق بهذا الايقاع (الخارجي) ايقاع من مادة الأداء التعبيري المنحصر بالكلام، وقد عبر عنه بصور مختلفة كتعاضد الترتيب الايقاعي القائم جزئياً على تراتب (متحرك – ساكن) والعنصر الصوتي مع التكرار في نظام التقفية. أو التكرار اللفظي والصوتي، كما رصدت ذلك متون البلاغة او القائم على تكرار دوري لا كلي كنظام اللازمة. ويمكن ان يشكل ذلك إيقاعاً داخلياً، مادام من مادة الأداء نفسها، إلى غير ذلك من فنون تأطير التعبير الشعري إيقاعياً، وعزله عن العموم التعبيري الفاقد للايقاع في النثر. وهذا يعني ضرورة التخلي عن نظرة التشدد في ماهية الإيقاع والنظر الى وجوده الجوهري، بوصفه عنصراً اساساً في تحقق الشعر فنّاً، لا مظهراً من مظاهر الشعرية التي قد تتحقق بفقدان عنصر من عناصر الشعر، ولا يعد اشتراط الايقاع في قصيدة الشعر انحسار النظر الى إيقاعات غير الإيقاعات المعروفة، فحالما يتحقق الشعر فنيا في نص ما يجترح إيقاعاً مناسباً ولن يكون خارج دائرة ما تضمهُ تجربة قصيدة الشعر.

استراتيجية الانزياح:

ركز الجهد النظري لتوجه قصيدة الشعر، مسلحاً بطاقة ثورية تحاول مفارقة ما أنتج من متون شعرية، على (التجاوز في علاقة الانزياح)، ويقع هذا التوجه ضمن دائرة التعبير الشعري الذي لا يفارقه التعبير في قصيدة الشعر، لذا استلزم الاختلاف –أو الرغبة الملحة في الاختلاف - الانتقال من مفارقة الوجود الفيزياوي للعالم، وما يمثله من خطاب مرجعي، لا يخرج عن منطق التواصل والإبلاغ، إلى مفارقة ما أنتج من تعبير شعري، جوهره استعمال اللغة مادة في صنع منطق مفارق لمنطق التعامل المعتاد مع الواقع وقضاياه، لمعالجة ما يستعيض عن لغة التواصل بلغة المواقف، غير المعنية بإبلاغ تخاطبي قائم على الفعل ورد الفعل.

وقد كان للطاقة الثورية أثرها في تصعيد المدّ النظري للممارسة الشعرية حين تقرر أن يكون التجاوز مقترناً بالرؤية (التي يحملها الشاعر متجاوزاً بها حتى المجازات وأنظمتها التي لم تعد تتسع لسعة هذه الرؤية)، ولكن هذا التجاوز يجب أن لا يفهم على انه افتراض منطق جديد لنظم التعبير المنزاحة عن لغة التواصل، مما يوقعنا في منطقة خارجة عن الشعر إلى ما يضادّه، وإنما هو محرك لفعالية تنطلق من تمثل لخزين التجارب السابقة، لتفرض منطقها الانزياحي الخاص، ليس بالضرورة خارج مجال ما هو مكرس من نظم الانزياح، ولكن برؤى مختلفة متفاعلة مع عصرها ووعي مقتضيات التفاعل مع هذا العصر وتعقيداته، لذا تكون بإزاء طرق مختلفة في التعبير عن مركب الموقف الرؤيوي والفعل الجمالي وأفق، التلقي التي تحكم المنجز الشعري. وعليه فإن طاقة الثورة التي

تشابه طاقة الخطأ المنتج أحياناً، يمكن أن تكون خلف اختطاط وممارسة نهج يقوم على معاملة (المجازات معاملة حقيقية توجب على الشاعر بإزائها ممارسة فعل انزياحي تجاوزي) ولكن الى اين وكيف؟؟ وهل يعني ذلك الإنفصال التام عن قاعدة الإستجابة، التي يمكن خلخلتها ولكن لا يمكن نسفها بالكامل، وهل يعني هذا إنتاج معميات تفرزها سعة مخيال منفلت من توجيه الرؤية، أو الانشغال بحجاب الشكل والاستغراق في اعتباطية الانزياح الفاقد للدلالة الأولى المحفزة، والدلالة الثانية المرسخة بدولها الفائقة. الإجابة عن كل هذه الأسئلة وغيرها، لا يصح أن تثار من اتخاذ حرفية الإشارة الى ضرورة البحث عما يتجاوز التعبير المنزاح أصلاً، فيذهب الوهم الى ان القصد منصرف الى ايجاد بديل عن عالم الحقيقة من عالم المجاز وتجاوزه. بل القصد منصرف إلى التعامل ببكرية موجهة –من حيث الأداء المنزاح - إلى ما يراد التعبير عنه، ويقترن بجذر واقعي يتعمق بإستشعاره الفرد المبدع (الشاعر) ، لذا يكون ممارسا للتمثيل الجمعي في التفاعل معه.

عقبة التغريض:

لا مجانية في الدلالة لقصيدة الشعر، وإن تعدد موارد تأويلها اقتراناً بخصب مخيال المتلقي ونوع ثقافته، لكن ذلك لا يعني خضوعها لراهنية تعبير مؤدلج أو قدامة مبدأ ما أو حتى حداثته، فكيف يمكن التوفيق بين هذين الضدين، في طرح يبتعد عن وسطية زائفة، أوموارية تتملق طروحات متضادة، مثلما يبتعد عن تفسير قاصر لنماذج إبداعية يتوازى فيها الفعل الابداعي، من حيث عمق ما يتثقف به النص من معطى

معرفي، مع أصالة الأداء وجدته التي تخرق أفق التلقي الساكن وتشكل إضافة نوعية لا تلغي الأفق السابق بل توسع من أمديته، وهي بعد لاتفتقد اشتراط المنحى الجمالي غير الناضب أو لما يؤثثه من جمالية مغامرة. وهذا المنحى الفني، لا يُعنى به أميّو التلقي المعاصر، والسطحيون في فهم ضرورة الفن وموازاته لأعلى قيم الحضارة، والمنشغلون ببهرجة الشكل غير ملتفتين إلى خواء المعنى إنتاجاً واستجابة، واذا كان للتخلف أثر في نجاح مداعبات المستقر من ضغط تراثي (سلفي) على الجمهور، فإن ما ينتج سيكون رهن الزوال، حالما يزداد الوعي، وهو ما شهدته تجارب الماضي بكل تحولاته، فلمَ لا يتحقق في الحاضر والمستقبل؟ ذلك أن المحافظة على الصلة مع الجمهور، بحضوره الأفقي الشامل –الكمي لا النوعي - تقتضي الاجترار، وانتاج نسخ مزيفة عما هو مألوف من نصوص التراث في الماضي البعيد والقريب وشذراته الشائعة، لا النادرة، التي لا تنضب طاقة اشعاعها دورات الزمن، وتلك وظيفة المطرب المؤنس، لا وظيفة الشاعر الرائي، ذلك المنحى الارتدادي وسواه هو ما يعزز النكسات الحضارية، ويبعث على الكسل في تحصيل إرساليات الفن والمعرفة، وهي قضية ترتبط النظم التعليمية والثقافية التي تهيمن عليها سقوف واطئة.

إذا لابد من المكوث خارج حدود ما يرسمه الغرض، سواء أبمحدداته القديمة ام بأقنعته المعاصرة التي لا تغادر الانقياد إلى تراثها، أو الموضوع المستحضر قبل الشروع في إكسائه ملامح صياغية جمالية (تزويقه)، وهو ما يعمد تجربة التغريض التي حاصرت الكثير من التجارب وأخرجت مقول الغرض من جسد النص، وهشمت بنيته الكلية

المتماسكة. كما تقتضي المغايرة أن لا يستسلم لإستعراض إمكاناته التعبيرية على وفق مجانية، تصل إلى الآلية في الرصف التعبيري، والتداعي المبني على المصادفة الجمالية.

الأمر منحصر في الخلوص لطبيعة الشعر ونمذجة القصيدة التي لا تشاركها فكرة قبل حضورها في ذهن (روع) الشاعر الحقيقي لا الناظم – ذي الشاعرية الزائفة - الذي يقدم موضوعه أو موقفه الفكري أو الاجتماعي أو سببه حتى النفسي على فعله الإبداعي، لأن هذه الممارسات مالم تكن هاجساً، لا ينفصل عن مادة الشعر في القصيدة لحين اكتماله، ربما تنتمي الى وعي الفصل بين القصيدة وموضوعها/ غرضها، أي ممارسة التغريض التي كانت موجهة بدوافع غير ملتزمة فنياً بنقاء الشعر وانفصاله عن الراهن، وربما تكون من مخلفات فصل افتراضي ليس للشاعر دخل فيه، لأنه مورس بعد طرحه نتاجه، وان كان هذا الفعل مستفدا فعلى قصيدة الشعر شأنها شأن موجات التجديد، ان تحرر الشعر منه لضمان بقائه حياً.

<u>الموقعون:</u> د. فائز الشرع، نوفل أبو رغيف، د. مشتاق عباس معن، علي محمد سعيد، حسن عبد راضي، د. علاء جبر الموسوي، قاسم السنجري، إحسان محمد التميمي، د. مهدي جاسم، طاهر الكعبي.

قصيدة الشعر.. وعي راكز
أم منجز للغواية

نوفل أبو رغيف

قد لا يبدو سائغاً لدى كثيرين حديثٌ جادٌ عن جيل ثقافي في العراق يمكن أن يتنافس أو يسقف على مقربة من قامة جيل الستينيات أو ما سبقه من جيل حافلٍ بأسماء رعيل الرواد الذي لمع في عمر الثقافة عراقياً، وعربياً وعالمياً فضلاً عن تعسّر القدرة على ترسيخ بصمة في المفكرة الثقافية توازي ما تركه هذان الجيلان لدى البلدان التي أنجبت مثقفين ورموزاً في تالك الحقبة، لاسيما في ظل حضورٍ اعلامي حظي به هذا الجيل المتأخر، سياسياً ورسمياً.

بيد أننا لا نشعر بحرج شديد بالذهاب الى معاضدة من يرى أن جيل التسعينيات في العراق (بما انطوى عليه من تضاريس التجربة ومناخات الإبداع وما بينهما من تلكؤ وبروزٍ وأفكار ومنتديات وروابط وثقافة استنساخ وملتقيات ومرابد ومؤتمرات وأندية وهيآت جامعية للثقافة للثقافة والابداع ومنافسات أدبية محمومة وجماعات نقدية او شعرية ومسابقات) ، يعد جيلاً له من الخصوصية والنماء والحضور والسعة والأسماء والمشروعات، ما يبرر رغبته في الشعور بالقدرة على مزاولة

الوقوف على رابية تتسع لقامته الممتدة بإمتداد طموحه الناجز بموازاة الآخر.

وحين يحق للحديث الانتماء الى مكون من مكونات صناعة الهوية في غضون هذا الجيل/ ثقافياً وأدبياً/ فلن نجد بُدا من حيث متجدد حول مشروع (قصيدة الشعر) وعن زوايا أُخر في هذا المشروع متمنين سلفاً أن لا نقع في اشكاليات التأويل المتحامل أو التفسير المنزعج أو انجرار التلقي إلى مفازات غير التي يستأهلها الموضوع ثقافياً موضوعياً بسبب من هواجس التلقي وقلق الآخر او مزايدات جانبية مما يتقصد الحديث في هذا المقام وفي ما عداه ان يترفع عن خوضها او الانجرار اليها..

ولما كانت قصيدة الشعر في مطلعها الاول تنزع نحو انتزاع حيز يناسب اهميتها في المشهد الشعري ويتيح متسعاً كافياً لقراءتها بوعي تأملي موضوعي محايد، فإنها كانت تراهن على قدرة سدنتها من شعراء ومنظرين بما يحملون من طاقة تعبيرية شعرية وأخرى نقدية رديفة أن يثبتوا ما يحقق لهم جوازاً إلى ساحة الشعر التي كانت وقفاً على نمطٍ كتابي معين، أو تضاريس شعرية كادت تقطع الطريق أمام رؤية هذه القصيدة التي تحمّلت كبح المهيمن السائد من الشعر حينذاك لتضع في نهاية المطاف تأشيرة الدخول الى متن الشعر بثقة أثارت فيما بعد لغطاً واستقطاباً وربما سخرية تحولت فيما بعد الى اعترافٍ صريح بأن الشعر العربي –في ضوء رؤية قصيدة الشعر - لم يستنفد كامل طاقته وأن

ثمة ما يمكن الحديث عنه في أفق الجديد، بأدلة ما قدمه شعراء هذا الرهان معضدين إياه بوعي يتولى مهمة تصدير المشروع واقناع فضائه بقدرته على الحياة، وهو –للأسف - ما تفتقر الى الإحاطة به جميع الأسماء التي ادعت انضمامها الى الرؤية لاحقاً، بسبب من عدم الإنتماء الى التوصيف المتقدم من جهة ولتصورها ان الدخول في دائرة قصيدة الشعر لا يستدعي سوى الرغبة في الدخول أو الاحساس بالإنتماء، من جهة اخرى نود الأقرار هنا ان هذا المشروع/ الرؤية/ الإتجاه/ التوجه/ النص المثالي/ القصيدة الحلم/ المتن الخاص/ والذين التحقوا ومن يحاولون الإلتحاق بركبه من المتأخرين (وما شئنا من تسميات تندرج ضمن خصائص المشروع) ، ليست حكراً أو وقفاً علينا نحن (جماعة قصيدة الشعر) في رابطة الرصافة او رابطة الجامعة المستنصرية أو عدد من شعراء رابطة الكرخ أو نادي أدب الشباب في اتحاد الأدباء نهاية التسعينيات، أو الموقعين على بيان القاهرة في 2007/8/5 مثلما هي ليست كذلك بالنسبة للغير..

وإذ يمكن الحديث في المنظومة النظرية لقصيدة الشعر على سبيل الإيجاز واقرار العناصر الرئيسة في بنية هذا المشروع فلا ضير من إشهار عنصر يحتل موقع الأهمية الإستراتيجية بمحاذاة العناصر التي يقول بها أصحاب ملفنا هذا يتمثل في الاستعداد لخوض مديات قادمة في مشوار ترسيخ الخصائص التي تقوم عليها قصيدة الشعر بالإستناد الى قناعة

إبداعية لا تريد الانتهاء عند تخوم ما قدمه رواد هذا المشروع او التوقف عند حدّ معين، بمعنى كونها قابلة للتمدد والانفتاح على نفسها لضمان ما يمنحها قدرة التطور ومواكبة ما يستجد من رؤى وملامح يمكن أن تنضوي تحت الهوية التي تنحتها قصيدة الشعر كما هو موقفها من النص المفتوح وقصيدة التفعيلة والاشكال الاخرى على العكس مما قد يتصوره آخرون ويحاولون مُخطئين ترويجه أنها وقفٌ على قصيدة العمود أو على نصٍ يشترط بيت الشعر العربي القديم إطاراً ليس الا، او من يضيف الى هذه المفهومات تحقق الصورة الشعرية في عمود الشعر دون التفات الى انها ما لم تخضع لضوابط النسيج البنائي المحكم الذي تؤدي فيه الصورة إلى جانب الايقاع/ الوزن، من جهة والدلالة الواعية عبر بنية كلية متصاعدة من جهة أخرى بالانصهار في رؤية تكاملية متنامية وصولاً إلى حدود الانتهاء في تجسيد تلك الرؤية، فإنها ستكون عيالاً على هذا النوع الشعري وستنتمي الى ركام لن يعدو فيما بعد سوى كونه ظاهرة تمثل جزءاً من رقعة زمنية بما ما لها وما عليها من دون حيازة خصوصية يدعيها المشروع.

فبوسع من شاء، أن ينضمّ الى هذا المشروع وان ينبري لتصديره أو يكون جزءاً من مجموعة عرّابية، لا اشكال في ذلك شريطة امتلاك استحقاقات تجعل ذلك الفعل مسوغاً قابلاً للتفاعل والإقناع، في المقدمة من تلك الاستحقاقات، توفر القدرة على فهمه وتفسيره وايصال فلسفته

كاملة، دون اجتزاءات انتقائية أو افتراضات لا يحدوها أكثر من رغبة في مؤازرة الجديد او تقمّص صيحة من صيحات (نشوةٍ/ موضةٍ) أدبية سرعان ما تبلى لدى من هو ضيفٌ شفيف عليها أو متشبّث بأسوارها في قابلة تراجع ملحوظ في انتاج قصائد تملك دوام القدرة على الانتماء لهذا الإتجاه.

ولقد نشعُر بنشوة اخرى (لكنها تنطفئ سريعاً) حين نسمع أن الرياح تنقل عبر أثيرها البريء! شيئاً من أنباء الطير عما يجول في خلد جماعتنا أو ما نسعى من سنوات لإنضاجه على هيأة جسد مكتمل في كتاب أو ملف، فيدعو سوانا ويستحث من شاء، على إعادة الكرة في مزاولة سياحةٍ شعريةٍ في هذا الحيز.

ولسنا هنا بالضد مثلما لسنا مع أي من مقولات (قصيدة الشعر) ونصوصها وتنظيراتها التي قُدمت أو طرحت دون أن تحسم الحدود وتفك المجاهيل في هذا المشروع، فربما ثمة دعوات أو اطراف أخرى تعلن أنتسابها او ارتباطها بهذه القصيدة كل بحسبهِ، وهو أمر مباح كما اسلفنا، انما هي محاولة مخلصة لتبّني هذا الملف الذي سبق أن كان أحد محاور (ملفات) جريدة الأديب البغدادية بعد (2003م) وأبرز أعمال ملتقى الرصافة الثالث وابرز اعمال ملتقى الرصافة الثالث في تموز عام (2000م) وأحد المحاور التي تركت أصداءها في الوسط الشعري في عراق ما قبل التحول الديمقراطي حتى يوم الشعراء هذا.

وهي دعوة جادة لمن يجد نفسه معنياً بهذا المشروع/ الخاص وعياً - العسير انتاجاً، أن يقرأ ما انطوى عليه ملف عددنا هذا، قراءةً حيادية واعيةً يتسنّى من بعدها توفير حكم نقدي يتخذ السبق التأريخي والنصوص العملية والنظرية وما كتبه الآخر من خارج اسوار الرقعة المكانية للتجربة/ العراق، او خارج المساحة التاريخية التي انطلقت (قصيدة الشعر) من ارضها ودارت على مسرحها زوادةً لخوض مشوار هذه القراءة وهي مناسبة لمعرفة مدى ما يتحمله هذا الحيز من إدعاءات الإضافة والتجديد.. مع إمكان اتخاذ ما يكفي من ذلك كله رصيداً لإطلاق الأحكام والانطباعات. ومزاولة عديد من التساؤلات، من بينها الآتي:

1. هل يشفع التراكم الكمي لما يُكتب في (قصيدة الشعر). لأن يمنح من ينتجه امتياز تحقق المشروع.
2. هل بالضرورة أن يتوفر شعراء هذا المشروع على قدرةٍ نقديةٍ توازي القدرة الشعرية أو تتساوى معها؟ وهل ثمة شرط في امتلاك هذه القدرة لإكتساب هوية قصيدة الشعر؟
3. هل يملك جميع شعراء (قصيدة الشعر) وعيا نقديا يوازي ما يكتبون من نصوص؟
4. كيف يمكن التمييز بين ما ينتمي وما لا ينتمي من نصوص الشعر الى هذا المشروع بمعزل عن زعم أصحابها؟

5. وهل تشترط مزاولة هذا المشروع أن يكون منظروه هم أنفسهم شعراءه والعكس صحيح أيضاً؟ في ظل مقولات من قبيل هذا الاشتراط؟
6. هل سيبقى المشغل الشعري شرطاً رئيساً لديمومة (قصيدة الشعر) حتى بعد استقرار ملامحها؟ كما يرى جماعة بيان القاهرة ويصرّون؟

مزيد من أسئلةٍ واختلاجاتٍ ستنتجها متون الحديث في مدار قصيدة الشعر مما قد نعثرُ على إجاباته فيما قُدم حتى اللحظة مما توزع بين غثّ وسمين أو مما يُستشفُّ من الإشارات الكامنة خلف ما صدر عن وعي مكتمل الرؤية. بيد أن مزيداً من الاجابات المكتملة ستنتجهُ مسيرة التجارب العملية والنظرية في قابل الملفات والكتابات والدراسات ضمن مدار الصفصاف.

ضرورة (قصيدة الشعر)

مشتاق عباس معن

اولاً: خارج المتن:

ثمة أمور تحيق بالمتلقين حين يُباغتون بحركة يمكن أن تتحرك خطاها خارج مسارهم ولو بمسافة ضئيلة الابتعاد كأن تكون سيمترية؛ لأنها قد تتسع في المستقبل القريب فتكون فجوة السيمترية الأولية ثقوباً سوداء تبتلع كتلة المجاورين وإن كانوا بأحجام جُرْمِية تفوق قطرية النجوم السماوية الضخمة...

فتعيّن رصد هذا النسق الآخذ بالقرارة في ذوات البشر –على اختلاف سحنتهم ولهجتهم - ولاسيما ثنائية المقدّس والمدنّس.

1ـ ثنائية المقدس والمدنس:

أولى فلاسفة الحضارة الإنسانية اهتماماً بالغاً بهذه الثنائية المتفرعة من سلسلة "الحسن والقبح" العقليين المنبثقين من سلالة الفكر الأرسطي، وما تلتها من طروحات كلامية قديمة كانت أم جديدة.

ولم يكن هذا التقابل الاعتقادي المنعكس على سلوكية الأفراد داخل المنظومة الجمعية حاضراً بأطر محلية أو إقليمية، بل تجاوزهما ليكون كونياً.

وقد قطع الفيلسوف الحضاري "كودراتينكو" جدلية التشبّث تلك برصده سلوكية خاصة تقبع في دواخل الذات العاقلة أسماها "العلاقة

الفردية الاجتماعية" التي تُسبغ بوساطتها "القداسة" أو "الدناسة" على الاشياء وفقاً لمعايير تقييمية[1] تعود إلى واحد من أمرين:

- الهيبة.

- الإعجاب.

إذ تؤدي الأولى الى إدراك ميثي يطبع الحقل الديني، ينطلق من الغيب والعقاب، أما الثاني فيؤدي الى إدراك جمالي ينطلق من استجابة لأطر فنية.

وعليه لا تكون (الهيبة – القداسة الميثية) و(الإعجاب – القداسة الجمالية) من جزئيات الشيء المقدّس، بل هي نتيجة حتمية لتقييم نوعي لظاهرية الأشياء التي اعتقد بها المقدِّس –بتشديد وكسر الدال –[2].

لذا تجد جدلية المقدَّس تترى على زاوية نظر الذات العاقلة إلى الأشياء المُعْتَقدَ بها، ليكون مسّها بما يخالف المألوف في التعامل معها: لفظاً أو فعلاً، حراماً يدخل في خانة "التابو" الذي لا يفلح مرتكبه البتة. ويرمى كل ما هو بالمقابل من تلك الاشياء المقيَّمة نوعياً بالقداسة بالدناسة التي يُنبذ المعتقدون بها.

تتفاوت تسميات الحقلين المنطويين تحت هذه الثنائية تبعاً للحقل الذي ينتسبون إليه، وتتداخل التسميات أحياناً بين أفراد تلك الحقول المختلفة[3].

فالصـــراعيون –إن جـــاز لنـــا التعـــبير - محنَّطـــون في أحيـــاز تلـــك الثنائيـة، فالقـديم ذو قدامـة وهـي سُـبَّة تتـواءم مـع السـلفية، والجديـد ذو حداثـة وهـي سُـبَّة تتـواءم مـع غـزو الآخـر –المتـآمر دومـا وبـلا هـوادة.[4] ومـن المؤكـد سـيُدخلنا الصـراعيون في واحـد مـن ألقـاب الجدليـة –المقـدَّس/ المـدنَّس – شـئنا أم أبينـا، وان كنّـا نميـل، نحن جماعة قصيدة الشعر، إلى المروق من هاتين الحلقتين

2ـ ضرورة الشاعر الناقد:

المسـميات لا تسـتقّر علـى معنـى واحـد في سلسـلة زمنيـة متتابعـة، فالتطور يصيبها بضرورة حتمية –إلّا ما ندر وشذّ - وكما تتغير المعاني تتغير معها الوظائف التي تنتجها تلك التسميات، ومن بين ما تغيّر وظيفة (الشاعر الناقد) في منظومة التاريخ الأدبي ولاسيما العربي منه.

وقبل الخوض في تطور تلك الوظيفة، لابد من تمييز مهم بين ركني هذا المصطلح –إن نحن فصلناهما - فقلنا (الشاعر) أو (الناقد) او (الشاعر الناقد)؛ إذ ليس بالضرورة أن يكون الشاعر مشاطراً لجانب الشاعر في (الشـاعر الناقـد) أو الناقـد يشـاطر جانـب الناقـد فيـه أيضـاً، بـل لإجتماعهمـا في ذات يعطـي نتـائج مغـايرة –ولـو جزئيـاً - لإنفـراد ذات أخرى بأحدهما.

أما التغيّر الذي أصاب وظيفة الشاعر الناقد بين مراحل التاريخ الأدبي، فهو يتحدد بأمور ثلاثة:

- مرحلة الانحسار.
- مرحلة الانبهار.
- مرحلة الإبهار.

فالأولى تتحدد بمرحلة التراث، أما الثانية فتتحدد بالمرحلة الأولى من احتكاك المبدع العربي بالمبدع الآخر المحمّل بثقل الحداثة فتأدلج نتاجه، أما الثانية فتتحدد بمرحلة الإستقرار وتحديد متبينات الحداثة في ما ينتج.

والذي يهمّنا من هذه المراحل هي المرحلة الأخيرة التي أصبح فيها (الشاعر الناقد) واعياً الحداثة ومحدداً لمنابع ما يريد أن يستثمره منها، فتحقق بذلك الوجهة الإبداعية لمشروعه الإنتاجي، فكانت مرحلة البيانات التي استهلّها الرّواد في مقدمات مجاميعهم او بشهادات منفردة. فجاءت تنظيراتهم النقدية ضرورة ثقافية لا تقلّ ضرورة عن النصّ المُنْتَج، بل يوازيه: لأنها منبع الخلق الذي يستثمره في الصوغ والرؤية، حتى قال (الشاعر الناقد) ت. أس. إليوت –وهو من روّاد الحداثة -: "لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه، ذات مرة بقول مؤداه، (ان الناقد الشاعر ينقد الشعر لكي يخلق شعراً).[5]

يضاف إلى ذلك ان مشروع (قيادة النخبة للمجتمع) الذي تلوّن برؤى متنوعة كالتكنوقراط والأنتيليجانسيا، أضحى من مسلمات الحداثة، فأصبح (الشاعر الناقد) بمائزية التخطيط للخلق الإبداعي وتوجيهه ومن

ثم ممارسته، منخرطاً ضمن هذا المشروع بوجهته الإبداعية، كضرورة حضارية وثقافية فهو يؤسس لرؤية لا يمكن ان تكفي قصيدة لاحتوائها، فهي تذكّر بها أو بجانب من جوانبها، فالرؤية أوسع من أي نصّ إبداعي، وما يولد النصّ إلاّ بها، ومن دونها يكون النصّ أعمى لا يقوى على قيادة التغيير أو حتى على فتح كوّة صغيرة في جدار الرتابة.

ثانياً: داخل المتن:

1ـ المسافة الرمزية:

(الإنسان حيوان ذو رموز) عبارة حدّية ركبها الفيلسوف أرنست كسايرر ليجدد الفوارق بين الذات الإنسانية وبقية الذوات المعايشة له في زمكانية الحياة المتتابعة[6]. وأطلق على المساحة التي تتحرك عليها (رموز) الإنسان العاقل بـ (المسافة الرمزية)؛ ذلك أن الذوات الأخرى الفاقدة لتلك المسافة يرتبط إدراكها للعالم بمستويين فقط هما:

- مستوى الإرسال –التأثير -.
- مستوى الاستقبال –المتأثر -.

وتربط تلك الذوات بين هذين المستويين بمسافة أسماها بـ(المسافة الحسيّة) ، أما الإنسان فيفوق تلك الذوات بمستوى ثالث تحيط به حلقة (المسافة الرمزية) التي يقوم الإنسان من خلالها علاقته مع العالم بجهاز إدراكي ينظّم بخانات.

- المعاني.

- الرؤى[7].

وسعى الفلاسفة والمفكّرون الى حيازة (فهم) الجهاز الإدراكي لمنظومة (المعاني) و(الرؤى) ، وقد كان الاهتمام الأكبر لسعي الفلاسفة والمفكرين بالمنظومة الأولى (المعاني) ، فتأسس الهيرمونتيك نظرية وممارسة. حتى تأكد في أساسيات الفلسفة الحديثة ان الممارسة التأويلية جزء رئيس في تكوين الذات العاقلة (الإنسان) ، انطلاقاً من ضرورة حيازة (الفهم) لتفاصيل إنتاج المعاني (او حتى الرؤى).

وخاضت خانة مختصة بالتأويلية في حيثيات (فهم الفهم) اي البحث عن الآليات الكافلة بكشف الفهم الإنساني.

ونهضت متون فلسفية رصينة بهذه الممارسة الطبيعية للذوات العاقلة كظاهراتية هوسرل التي اعتمدها (ولفغانغ آيزر) في فعل الإستجابة عند الإستقبال، وكتأويلية هيدجر وجادامير التي استند إليها (ياوس) في تأويليته الأدبية وأفق التوقعات[8].

وقد ذكرتُ هذه المتون دون سواها لأنها تبحث في ممارسة (الفهم) و(فهم الفهم) المشتغل على منطقة (المسافة الرمزية).

أكدت هذه المتون –كما لم تخالفه متون أخرى لم نذكرها - أن الوسط الناقل لهذه الممارسة والأكثر وضوحاً من غيره من أوساط نقل المعاني وممارسة الفهم من خلاله هو الوسط اللساني[9] ببُعديه الملفوظ والمكتوب –الكلام واللغة بحسب دو سوسير - والنصّ هو نتاج لساني

بمجمل عناصره الصوتية والبنائية والتركيبية وصولاً إلى العلامات، ومركز الاشتغال النقدي في الخطاب الأدبي قائم على النصّ؛ لذلك أولى فلاسفة الإستقبال اهمية كبرى للمتلقي كونه المَنفْذَ الأعظم لعهم العمل الأدبي. ولا يتحقق ذلك الفهم إلاّ بوساطة قناتين مهمتين –بحسب ياوس – هما:

- أفق التوقعات (الانتظار).

- التفاعلية.

فالمبدع لا ينتج معانية ودلالات علمه الإبداعي من فراغ، بل لابدّ من استثمار خزينه المرجعي المكتنز عبر تجربته الحياتية بمختلف أبعادها، لذلك فالنص وليد ثقافة تداولية يتعاطاها افراد زمكانية معينة، يمتاز المبدع بحس توليفها وإعادة خلقها بنحو مؤثر في المتلقي.

وقد أشار جادامير إلى تأثير التاريخ بكل تفصيلاته في الإنتاج النصّي بوساطة نقله الثقافة التداولية المتسمة بخصيصة معينة لكل مرحلة زمنية تعطيها نكهتها المتفردة في خلق المعاني والرؤى.

وهو الأمر الرئيس الذي أمتصّه ياوس ليؤسس نظريته في التلقي القائمة على اساس التأويلية الأدبية، فأفق التوقعات ينشأ من تلك الثقافة التداولية لكل عصر. أما التفاعلية فتتحقق بتبادل الفهم الأولي بين حيثياتِ تلك الثقافة المتداولة وإنتاجيةِ النصّ المُرْسَل، بحيث لا تتم الإستجابة الفاعلة عند المتلقي ان تعالت معمارية النصّ المنتجة للمعاني على العلاميات الممكن نسبتها إلى أي مستوى من مستويات الثقافة

المتداولة دونيها أو متوسطها او متعاليها[10]؛ لأنها خارجة عن النسق المعهود في مكنونات الثقافة؛ لتفتقد بسببه ممارسة (التثاقف) المُنْتِج، بحيث تتفرّع المعاني إلى معان جديدة وهكذا تتأسس شجرة المعاني المترابطة.

وقد أشار ياكوبسن الى بعض مناحي هذا التثاقف في نظريته الوظائفية ولاسيما في اثنتين منها:

-الوظيفة الإفهامية: التي تميز الرسالة بقصد جعلها فاعلة في المرسَل اليه.

-الوظيفة الشعرية: التي توضح الجانب الإشاري في اللغة. وهي عند ياكوبسون إسقاط لمبدأ الإختيار على محور التأليف[11].

فمبدأ الإختيار يعطي فسحة واسعة للمبدع لينتتج نصّه بتركيبة جديدة منتجة لمعان جديدة متفرعة –وفقاً لآلية التفرّع المرتبط -؛ ليتحقق من خلال ذلك: الإفهام والتأثير، بأدبية النصّ.

فكانت جماعة (قصيدة الشعر) منسابة في حدود المعاني والرؤى المترابطة في سلسلة المعاني الجديدة المتفرعة عن المعاني القارّة في ثقافة (أفق التوقعات) المتداولة.

لذلك لا تقف هذه الجماعة مع مجانية التركيب والصياغة غير المتفاعلة؛ لأنها تغرّد في سرب لا يستجيب إليه المتلقي، فالمبدع الحقيقي هو الذي يسحب المتلقي الى حدود معنوية جديدة بوساطة إقناع أفق التوقعات بالاستجابة؛ لأنها تتناغم مع مكنونها الثقافي –أو تتوهم بذلك

التناغم - ليغيّر ما أمكنه من خانات أسنت بثباتها، تمهيداً لإيلاجها بعوالم معنوية لم تتعاطها.

2ـ التكيف والتوافق في البيئة الانتاجية:

يؤكد علماء النفس أن مبدأي التكيّف والتوافق من المبادئ المائزة بين الذوات العاقلة وسواها، من خلال وجهة التأثر والتأثير بين الذات والعالم الذي تعيش فيه، فإن كان التأثير نابعاً من الخارج نحو الداخل، كانت الذات متكيّفة، أما إذا كان التأثير نابعاً من الداخل إلى الخارج، كانت الذات متوافقة.

وينسحب التمييز بين الذوات العاقلة أيضاً؛ فمرة لا يستثمر الفرد قدرته، أو ليست لديه القدرة على اكتشافها ليستثمرها؛ فيخنع لظروف الحيز الذي يعيش فيه، فيكون ذاتا متكيّفة حاله حال الذوات غير العاقلة.

ولا تقف حدود التمييز هنا عند هذا المستوى، بل تتعداه؛ لتفحص أحقية وسم الذات بواحدة من الصفتين السابقتين، فمرة تكون التوافقية عارية مستجلبة بالاستعانة كالاستيراد، فتوافقية الذات هنا غير حقيقية؛ لأن تكييف الخارج بما يتوافق مع طبيعتها وذوقها وإمكاناتها التحملية لابد أن تكون بالفعل لا بقوة التي قد تزول بزوالها، فالذات هنا استهلاكية للتوافق لا منتجة له.

والأمر جارٍ على منتجي النصوص الإبداعية فهم يتحيزون في بيئة إنتاجية معينة تحيط بها آليات وتقنيات محددة، فالمبدع الحقيقي هو ذاك الذي

يستطيع أن يتوافق مع تلك البيئة لا أن يتكيّف معها. بحيث يستثمر الآليات والتقنيات المعروفة ليؤسس بوساطة إعادة خلقها بما ينسجم ورؤيته وزاوية نظره للمُنْتَج بما يؤثر في وحدة الاستقبال ايجابياً؛ فيحقّق توافقية إبداعية، لا أن يتوقف عند حدود المألوف ويكيّف نصّه لما هو قارّ.

فخلق بيئة تلقٍّ جديدة استناداً إلى تقنية تفريغ المعاني المترابطة، وتشكيل رؤية مناورة للسائد، وسحب افق توقعات المتلقين إليها، وتحقيق فاعلية الإستجابة، يؤكد ولادة المبدع الحقيقي المنبثق من توافقية الذات المنتجة.

فالذات الإستهلاكية قد توهم الآخر بإبداعها لكنها ابداعية عارية تتكسّر على أرضية الواقع مع أول ممارسة تجريبية خارج نطاق التقليدية، على حين تبقى الذات المنتجة راسخة التوافق مادامت قادرة على تغيير أفق التلقي بحسب ما يؤسسه نصّه، على ألآ تفقد عناصر الثقافة المتداولة أو تهجرها تماماً كما ذكرنا في الفقرة السابقة.

فذهبت جماعة (قصيدة الشعر) الى استثمار الآليات المعهودة في البيئة الإنتاجية (الأدبية) ، والسعي لإعادة تأثيثها داخل الاشتغال الابداعي بما يتوافق ورؤاها التنظيرية والإجرائية بحسب بنود (بيان المراجعة/ بيان القاهرة – 2007م).

الهوامش

1. الجمالي علاقة كوندراتينكو: 334: ضمن كتاب (علم الجمال الماركسي/ مجموعة مؤلفين سوفييت): ترجمة يوسف حلاق/ وزارة الثقافة/ دمشق.
2. المصدر نفسه، ص332 و 365.
3. كأصحاب العمود والمولدين في العصر العباسي وكالكلاسيكيين والرومانسيين في التاريخ الغربي الحديث.
4. ليس خفياً على المطلّع ما وُصم به اصحاب الشعر الحر من انتماء للمؤامرة الخارجية لتخريب الأدب العربي وكذلك نالت هذه اللغة اصحاب قصيدة النثر، ووصم المناهضون للعموديين بسمتي الجمود والتحجّر.
5. الغابة المقدّسة: ت. أس. اليوت/ لندن/ 1920م.
6. مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية او مقال في الانسان: ارنست كاسيرر: 67: ترجمة احسان عباس/ دار الاندلس/ بيروت 1961م.
7. المصدر السابق: 67 و 93.
8. اهم الكتب في هذا المضمار كتاب (الحقيقة والمنهج) لجادامير و(استجابة القارئ) لآيزر، و(الخبرة الجمالية) لياوس، وغيرها.
9. ينظر: الحقيقة والمنهج: جادامير.
10. الحقيقة والمنهج، وقد جعل رولان بارت "الشيفرة الثقافية" و"الشيفرة الامزة" شيفرات رئيسة في فحصه للنص؛ مما يؤكد ضرورية البُعد الثقافي في تكوين النص بناءً واستقبالاً، ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: محمد عزّام 23، منشورات اتحاد الكتّاب العرب/دمشق/ 2003م.
11. تحليل الخطاب الأدبي: 17.

قصيدة الشعر بين يقينية التساؤلات وعبث الدوال

احمد سعيد
ناقد من مصر

يطرح خطاب "قصيدة الشعر" وبنيوية المراجعة مفازات من الانساق والدوال والدلالات التي تراجع وتخلخل انماط الكتابة الشعرية النثرية الحداثية، وتسوقنا الى ابستمولوجيا جدلية لماهية الشعر –الان - والمركزية الشعرية وعناصرها وهيكلية الشاعرية، ويضعنا الدال "بيان مراجعة" داخل حقول التساؤلات واطار الريب، واسفار التيه، فالمراجعات بين الانساق والتصورات الذهنية والاشكال التعبيرية لدول ودلالات المفاهيم والمصطلحات يبين عن التهكم والتهافت على انماط الحداثة الشعرية المسماة اصطلاحاً "قصيدة النثر".

فقه المراجعات هنا والبيان والتبيين راسخاً عن التباس واهتزاز وانمحاء الثقة في الادائية التعبيرية لقصيدة النثر، وخلخلة تلك الاشكال والصياغات بصلادة استقرار المصطلح القديم – الجديد "قصيدة الشعر" وليس ذلك كذلك، فآليات المراجعات وليدة جدل التصورات وفلسفة التغيير اذ لا ينزل المرء في النهر مرتين فهي ذاتها بنت الجذر الاصلي للقاموس المحيط ومختار الصحاح، ومعاجم عين الظرف الثقافي والابداعي بكل عناصره الضاغطة.

أيصح هنا كينونة قصيدة الشعر ان تكون رد فعل –فقط - لتهافت التجارب الشعرية؟! وهل يجيز ذلك ان نعيب على عنترة القائل: هل غادر

الشعراء من متردم؟ فهل كان السؤال التهكمي رد فعل لتهافت التجارب الشعرية السابقة؟ ام هل عرفت الدار –التجارب الشعرية، العناصر الاساسية - بعد توهم لأزمات لم تفض الى منفذ مأمول.

واتساءل مندهشاً كيف يمكن الجمع بين الظرفي الطارئ –تهافت التجربة، نماذج قاصرة، الإستسهال، فقر التجربة، ضعف الاستجابة، حراجة الظرف الحضاري، التهويمات المنضبة – والجوهري المستمر - الإيقاع، الإنزياح، اللاغراض – ليت شعري فقد بشمن وما تفنى العناقيد، فاذا صارت الجدلية بين قصيدة النثر والمراجعة صراع وجود فالصراع يحسمه الحاجة الى التغيير والانتقال من سفر التكوين الى سفر الخروج لمقتضى حال التجربة الجمالية، والتطور المعرفي للذات والوجود، والحداثية الذهنية للصياغات الجمالية للاشكال التعبيرية، وايضاً للمؤثرات الجمالية النوعية كالنحت والسينما والتشكيل والمسرح ايضاً الاشكال الهامشية داخل المركزية الثقافية والسلطة الجمالية من خلال ذلك يتحدد صراع الوجود، فشعراء المعلقات الفحول وشعراء الاوابد والعرصات وبعر الارام، وطبقات الفحول، كان مناط ومعيار الشعر لديهم العادة الجمالية من البكاء على الطلل وغيره، والموزون المقفى هذه البنيوية الإسلوبية التعبيرية واسس البلاغة، تناقضت مقاييسها وتباينت ذائقتها وتحيرت وتحزبت معاييرها، والفصاحة والبلاغة واللفظ الوحشي وحسن التأتي والنظم والشعر ومستويات

الاشكال البلاغية من استعارات وتشبيه وكنايات ومعاني البديع والمولدين والمحدثين –**يا ليت شعري، قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل** - فالإحتكام لتغيير الذائقة الجمالية على مستوى الشكل والمضمون او الاحتكام للبنية المركزية لمفهوم الشعر، ام الإحتكام لمضمون الشعر والصور الكلية، واتساءل ما مأخذ مدرسة الديوان على شوقي وحافظ؟ وما موضع شعراء المهجر؟ وما معيارية الذائقة الجديدة؟ اكان العقاد جائراً احال قصائد صلاح عبد الصبور الى لجنة النثر؟! واذا كانت التاريخية للشعر ضعيفة في المشهد الثقافي الآني، ولدوافع شخصية وغوغائية وبراجماتية فما هي جوهرية الوعي للتجربة التي تراجع وتؤسس قصيدة الشعر وما ماهية ذريعة الوجود غير تلك المعايير؟ فهل الانتاج الكتابي، والممارسات الابداعية المتحققة والمرجاة المرتهنة ازاء الطرح الاني؟ اليس ما صدق ذلك يصدق على الانتاج الكتابي لقصيدة النثر في مصر مثلاً كجماعة اضاءة، واصوات، والجراد، والكتابة الاخرى والممارسات الابداعية، حلمي سالم، احمد طه، محمود قرني، فتحي عبد الله، جرجس شكري، عفيفي مطر، علي منصور، والنماذج المرتجاة الحاضرة الان في المشهد الشعر؟ لكن الدوال غير الدلالات واللفظ قاصر عن المعنى فعيار الشعر عن المراجعين (قصيدة الشعر) الإيقاع الخارجي، الوزن، وتعثرت المراجعة باللجوء للقاضي التراثي ولتصنيف الدراسات ووقعت المراجعة في التناقض والدور المنطقي من انه

"ليس زيادة، كما انه ليس عنصراً" وكذلك ضرورة التخلي عن نظرة التشدد في ماهية الإيقاع والنظر الى وجوده الجوهري، اليس هذا مطابقاً لمقولات شعراء قصيدة النثر من ضرورة النظر لتعريف ماهية الإيقاع وتصنيفه الدلالي والشعري، وفاعلية القطيعة الأسلوبية والبنيوية بثوابت الإيقاع وجوهرية التباين المفارق بين ايقاع قصيدة النثر وقصيدة الشعر، والإصطلاح والمفهوم كلاهما يحتاج الى توضيح مغاير لما تصنفه الدراسات التراثية او اعتباره من ثوابت الأنتساب الى دائرة الشعر، فأبناء الزنى من شعراء قصيدة النثر لا يرغبون في النسب الملتحق ولا يعملون بالرأي الفقهي: الولد للفراش وللعاهر الحجر "لكنهم يرون ان البينة على من ادعى، واليمين على من انكر" وانه كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

وحينما تتابع وتستقرئ استراتيجية الإنزياح فهي آلية وتكنيك وليست منهجاً او رؤية استراتيجية، فهي الية من اليات الابستمولوجية للقصيدة الحداثية -النثرية، وتنتصر لمبدأ ان الاسماء غير الأشياء، وتضاد سلطة المعرفة، ومركزية المعنى، فالإنزياح الية من اليات الفلاسفة المتصوفين ونصوصهم الغزيزة بداية من نهج البلاغة - عده نصا جوهريا واماما للنصوص الغنوصية والجمالية - والمواقف والمخاطبات لنفري والفتوحات الالهية لأبن عربي وختم الاولياء للحكيم الترمذي، والطواسين للحلاج، والتوهمات للحارث المحاسبي وغيرها الكثير من النصوص

(الشعر نثرية) واذا كانت كل قراءة هي اساءة قراءة وخاصة الشعر المكثف، الاشارة، لا العبارة، فاللغة في جوهرها قائمة على المفارقة لمنطق التعامل المعتاد مع الواقع حيث الوجود، والذات، تغاير الوجود الفيزيقي، ولنطالع رامبوبودلير وبيري، تيد هيوز، فالإنزياح تقنية حداثية لتفجير الواقع الجمالي واللغوي فهو تأثير الفراشة التي اذا حركت جناحيها في البرازيل تحدث اعصاراً في اليابان، ولنقرأ مرة اخرى السياب، بلند الحيدري، حجازي، ادونيس، محمد القيسي، سركون بولس، البريكان، فالانزياح آلية حداثية ومؤصلة لدى شعراء قصيدة النثر ويقترن بجذر يتعمق بإستشعار الفرد المبدع (الشاعر) وليس للعقل الجمعي، حيث تجربة الشاعر تجربة فردية وفردانية لذا استلزم – الإنزياح - الإختلاف والمفارقة.

وما عقبة التغريض؟ وما ادراك ما العقبة؟ حيث آفة العقل الهوى (الغرض) واتفق مع تلك النتيجة والحكم القيمي في تلك العقبة، وانه لا مجانية في الدلالة لقصيدة الشعر، وهو ما لم تتخل عنه قصيدة النثر ولم تبخل عنه شعراؤها ومنهم ادونيس.

واعضد انه عقبة لراهنية تعبير مؤدلج او قدمة مبدأ ما والأبتعاد عن التفاسير القاصرة لنماذج ابداعية، ولست مع الغموض المجاني والعدمي الذي يمارسه بعض المتشاعرين وادعياء الحداثة الذين ادعوا زورا انتسابهم لقصيدة النثر وهي بريئة منهم.

ومع خرق افق التلقي وتشكيل افق واضافة نوعية وتأثيث آلية مغايرة ومغامرة لأن الغموض والمفارقة قرينا التأمل والجدل الجمالي.

امام هذا البيان الذي اعلنه الشاعر علي محمد سعيد مؤخراً في القاهرة، لا املك الا الاحترام والتقدير للطرح والتنظير والعمق الثقافي والجمالي وقوة الطرح واصالته، والجرأة الجميلة الثقافية والجمالية والذي شكل حينها جدل وطرح عظماء الادباء والشعراء والرواد من مؤسسي ثقافتنا وايضاً لرصانة وتماسك وجمال اللغة في ذلك البيان، وتلك الصياغة الابداعية.

قصيدة الشعر

هل تخضع لأجناسية جديدة؟

فاطمة البحراني

(ان تاريخ نظرية الأجناس... ليس شيئاً آخر غير تاريخ الارسطوطالية ضمن نظرية الأدب)/ غوتفريد ويليام

اولاً: تساؤل:

من المعروف لدى الأجناسيين –إن جاز لنا التعبير - ان تاريخ الأجناسية في منظومة الأدب العالمي مؤسس على ثلاث محطات رئيسية، هي:

1. المحطة الموضوعية التي أوجدها أرسطو طاليس، وهي المحطة الرئيسية حتى جيّرت مسألة الأجناسية لمقولاته على مدى المسيرة النقدية التصنيفية.
2. المحطة العضوية التي أسسها الفيلسوف الاشكالي (هيجل).
3. المحطة البايولوجية –التطورية التي رسم ملامحها الأولى في مجال الاجناسية العالمية برونتيير استناداً الى المقولات الداروينية، والمشاكلة مع التشكّل البايلوجي للكائنات الحية ولاسيما الانسان.

هذه المحطات الغربية لم تكن ذات بال في الطروحات العربية، بإستثناء المحطة الأولى التي رسم ملامحها النقاد العرب القدماء كالقرطاجني وسواه.

لذلك لا يكون الحديث عن الأجناسية في النقد العربي سهلاً: لأنها قائمة في مخياله العقيدي على ثنائية راسخة لا مناص من الأعتراف بها، الا وهي ثنائية:

- الشعر.
- النثر.

لكن الإشكالية بدأت تتفاقم في المتن النقدي العربي بعد أن دخلت أجناس وأنواع جديدة في منظومته الإبداعية إنتاجاً وتنظيراً، إذا (قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية بإهتمام الدارسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الإهتمام منصباً على الشعر وحده. أما الآن وبعد ان دخلت أجناس جديدة الى الأدب العربي بفعل الإحتكاك بالغرب (القصة – والرواية – والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها)[1].

وبيان قصيدة الشعر يثير هنا إشكالية متجددة هي إشكالية الشعر والنثر ولكن بإطار جديد هو إطار الشعرية/ الأدبية Poetic....

لكن اللافت للنظر أن البيان سار عليها سيرا عرضياً ولم يقف عندها وقفة تستحقها.

قد يكون الأمر متعلقاً بتفصيلات لم يكن البيان منشغلاً بها، فمثل هذا الموضوع يحتاج إلى وقف مستفيضة، لا يحدّها حجم البيان، لذلك اطرح على اصحاب البيان ان يعرضوا لهذه الاشكالية اكثر من سواها.

وانا شخصياً ليس لدي ملاحظات كبيرة حيال أساسيات البيان في التأسيس النصي المبدع الذي يمكن أن نسميه قصيدة شعر، وهي:

- ضرورة الإيقاع.
- ضرورة الرؤية.
- ضرورة التركيب المسوِّغ الانزياح لا معتبطه.

عتبة للإجابة:

المسألة الأجناسية ليست من المسائل الهينة في التناول النقدي؛ لأنها من الموضوعات التي تخضع لإعتبارات كثيرة، منها التاريخي ومنها الابستمولوجي، ومنها الثقافي الذي في ضوئه يتقرر التصنيف –في كثير من الأحيان - لكنني اميل الى ما مال اليه الناقد الغربي (جان ماري شيفير) الذي ساءل اعتبارات المحطات الأجناسية الثلاثة الآنف ذكرها، الموضوعية والعضوية والبايولوجية، وخرج بنتيجة ان المهم في التصنيف ليس الإعتبارات الخارجية بل المهم هو الإعتبارات الداخلية الخاصة بالنصوص (فعندما ندرس العلاقات بين النصوص والأجناس، فإننا نعالج النصوص دائماً كمواد فيزيائية تمتلك هوية متماسكة. نستخلص من ذلك ان علاقة النص بالجنس يجب ان تكون هي نفسها في كل الأجناس، او اذا اردنا الدقة اكثر، يجب ان تستند كل التعريفات الجنسية على ظواهر نصية من المستوى والطبيعة نفسيهما. عندما ننطلق من اسماء الأجناس، فإننا نندهش من انها لا تستند ظاهرياً كلها على النظام نفسه للظواهر. بصورة عامة، رد المنظرون على هذا الأمر المزعج

بمحاولة "تقنين" التسميات الجنسية، اي بمحاولة ارجاعها كلها الى نظام واحد للظواهر هكذا أمكننا رؤية اي هيكل اعاد التعريفات الجنسية كلها الى خصائص موضوعاتية. ولكن منذ اللحظة التي نتخلى فيها عن مشروع التصنيف المنهجي يصبح هذا التنافر في الظواهر التي تستند عليها اسماء الأجناس، امراً ايجابياً لا يجب تصحيحه بل تفسيره. اذا تأملنا في ذلك قليلاً، فإننا نجبر سريعا على فهم ان هذا التنوع، هو في الواقع طبيعي تماماً بصورة كاملة، يشير وولف ديتر ستيمبل الى أن "من يحاول أن ينكّب على مشكلة تعريف جنس تاريخي سيكون من مصلحته ان يعلن موقفه من وضع النص الأدبي"[2] في الواقع، تفترض كل نظرية جنسية نظرية لهوية العمل الأدبي، وبصورة اكثر سعة، للعمل الكتابي. لأن العمل الأدبي، كله فعل خطابي، حقيقة دلالية معقدة، ومتعددة الأبعاد، ولهذا السبب فإن مسألة هويته لن تعرف جواباً وحيداً، لأن الهوية، بالعكس، نسبية دائماً للبعد الذي من خلاله ننظر اليها. او اذا أردنا ان نقول شيئاً اخر. العمل ليس فقط نصاً، اي سلسلة لغوية ودلالية، ولكنه ايضاً، وقبل كل شيء، فعلى تواصلي بين البشر، ورسالة موجهة من شخص معين وضمن ظروف معينة، ولهدف محدد، يتلقاها شخص اخر له ظروفه واهدافه الخاصة. منذ ان نركز على مجمل الفعل لخطابي، اكثر من تحققه النصي البسيط، سواء أكان أدبيا ام لا، ام شفهياً ام مكتوباً، تتنافر الظواهر التي تتسند عليها مختلف اسماء الأجناس، وتكف عن ان تكون شائنة: لأن الفعل الخطابي متعدد الوجوه، فمن الطبيعي، بصورة كاملة ان يقبل عدة وصفات مختلفة مع ذلك مناسبة[3].

في الواقع، كل فعل خطابي يرتكز في الأقل على خمسة اشياء مختلفة يجمعها منظرو الاعلام تحت شكل سؤال اصبح مشهوراً: "من يقول ماذا، وعبر اي قناة، ولمن، وما هو تأثير ذلك؟". من المفيد ملاحظة ان السؤال لا يشير الى الغاية: هذا ما يفترضه، لأن القصدية تشكل الفعل الخطابي، أكثر من كونه أحد الوجوه (لا يجب الخلط بين القصدية والنتيجة او الوظيفة). أكثر اهمية من ذلك هو غياب كل اعتبار لمكان الفعل الخطابي وزمنه (متى؟ واين؟): سنرى لاحقاً ان هذا البعد، اي السياق الموضعي، يجب الا يستهان به، مع ذلك، فيما يتعلق بمسألة الهوية الجنسية. على الرغم من ذلك، سأهمل، في الوقت الحاضر، هذا الجانب وسآخذ في الحسبان العوامل الخمسة المميزة سابقاً. عندما نستعرض قائمة اسماء الأجناس المستخدمة، يظهر سريعا ان تنافر الظواهر التي تفرزها يعود ببساطة الى انها لا تستثمر كلها المستوى الخطابي نفسه، ولكنها تستند احياناً على هذا واحياناً على ذاك، وغالباً على مستويات متعددة في الوقت نفسه. اذا نظرنا عن قرب في صيغة السؤال، نرى ان ثلاثة اسئلة من الاسئلة الفرعية تتعلق بشروط الفعل التواصلي، او اطاره التواصلي (مَنْ يتحدث، والى من، وبأي نتيجة؟) في حين ان السؤالين الفرعيين الآخرين يتعلقان بالرسالة المنفذة (ما الذي قيل، وكيف؟)[4].

يوجد إذن داخل العوامل الخمسة، حدود داخلية تعارض الفعل التواصلي في الرسالة المنجزة. لكي يكون هناك فعل خطابي.... ، يجب ان تستفيد

الدعامة التواصلية من رغبة في التواصل: ويجب ان يكون فيها تعبير، وان تصيب المرسل اليه وتضع لنفسها هدفنا[5].

وعلى هذا الأساس اذا اردنا ان نحدد هوية اي جنس فعلينا ان نجيب عن هذه التساؤلات الخمسة:

1 - ما هو شكل وجود الأجناس؟ فهل يتعلق الأمر بتغيرات بسيطة عشوائية ام بماهيات حقيقية؟.... ربما لا تكون الأجناس سوى كلمات، وتصنيفات عشوائية، يخترعها النقد من اجل عزائه الخاص فقط، ومن اجل ان يجد نفسه ويعرفها ضمن هذا الكم من الأعمال التي ترهقه عبر تنوعها المطلق، او على العكس، هل توجد الأجناس حقيقة في الطبيعة وفي التاريخ؟ هل هي مشروطة من ذاتها؟ اخيراً، هل تعيش حياة خاصة بها ومستقلة ليس فقط عن حاجات النقد، ولكن ايضاً عن أهواء الكتاب او الغنائيين؟"[6] لا يمكن ان تكون الإجابة عن السؤال الأول الا ايجابية "لأن النشيد الذي ندمجه بأغنية عند اللزوم ليس مثل كوميديا متميزة مثلاً، والمنظر الطبيعي ليس تمثالاً"[7] في مكان ابعد، سيحدد وسائل كل فن وموضوعاته، وكذلك "العائلات الروحية" (بسبب ان كل عائلة روحية تتعلق بأجناس تناسبها بطريقة خاصة)[8].

2 - مسألة تكونها وتميزها: اي "كيف تتحرر الأجناس من الألتباس الأولي؟ كيف يجري فيها التمييز الذي يقسمها اولاً، ثم يميزها بعد ذلك واخيراً يفردها"[9].

هذه المسألة التي يلح عليها برونتيير "شبيهة بصورة ملحوظة مع مسألة كيف يتحرر الافراد مع اشكالهم الخاصة في التاريخ الطبيعي من وجود او ماهية عامين ومتجانسين، ويصبحون بذلك الأصل المتتابع للتنوع، والأجناس، والأصناف."[10] ويختم ذلك "ومن مبدأ التطور أخذنا أدلتنا [...] دون شك، يتم تمييز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة، بالتدريج، من خلال تحول المفرد الى مجموع، ومن البسيط الى المعقد، ومن المتجانس الى المختلف، يفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص."[11]

3 - المسألة الثالثة تتعلق بمشكلة تثبيت الاجناس، اي مشكلة استمرارها التاريخي، وتأمين "وجود فردي لها، يشبه وجودكم او وجودي، مع بداية ووسط ونهاية"[12].

هذا الوجود هو وجود كائن بيولوجي، وهذا ما قاد برونيتيير الى تأكيد ان المسائل الأكثر اهمية تتعلق بتحديد شباب الجنس، وضعفه، وايضاً نضجه بصورة خاصة، اي اللحظة التي يحقق فيها كمال قواه الحيوية، اللحظة التي فيها "يتطابق مع الفكرة الداخلية لتعريفه، من ذاته (..) وعندما يصل الى الشعور بموضوعه، فإنه يصل في الوقت نفسه، الى كمال وسائله واتقانها"[13].

هذا يعني ان تعريف الأجناس لا يمكن ان يكون الا جوهرياً: لن نتمكن من فهم تطور جنس معين الا عبر معرفة "ميزته الاساسية"[14].

4 - مسألة تغيرات الأجناس، اي تحليل القوى التي تسهم في عدم ثبات جنس ما، وانحلاله، وتفككه واحتمال اعادة تشكله يرى برونيتيير ان هذه المسألة هي الأكثر تعقيداً وعندما ستحل فإنها ستلقي الضوء على وضع الأجناس[15].

من بين عوامل عدم الاستقرار والتطور التعديلي، يذكر الوراثة او الاصل، وتأثير الاوساط الجغرافية والجوية والاجتماعية والتاريخية وتأثير الفردانية خاصة. يعد هذا العنصر الاخير اساساً من وجهة نظر برونيتيير: لا تريد نظرية التطور استبعاد الفرد كقوة غائبة في التطور الجنسي، وتعطيه مكاناً مرموقاً: ادخل الفرد في تاريخ الأدب والفن شيئاً لم يكن يوجد فيه قبلة. ولن يوجد فيه من دونه، وسيستمر فيه من بعده (...). لا يوجد شيء اكثر ملائمة لقانون التطور من التأكيد على هذا السبب المحوِّل للأجناس، لأنه في حقيقة القول، سيكون الطبع وفق اصل الأنواع هو بداية كل التغيرات[16]. او ايضاً "سيكون نقطة انطلاق كل تغير تشكيلي في صنف جديد ظهور خاصية جديدة في الفرد"[17].

يعطي التطور الجنسي الذي نُظر اليه بحسب النظرية الداروينية، دوراً مهماً ليس فقط للأستثناء والحالة العرضية، ولكن ايضاً لإمكانية التغيرات المفاجئة بصورة أكثر عمومية في الواقع، يدعم برونيتيير فرضية التبدلات المفاجئة ضد المدافعين عن تكديس التغيرات البطيئة[18] ، تتطابق الاولى بصورة افضل مع المكانة المهمة التي يعطيها للأعمال القانونية في التاريخ الأدبي.

5 - مسألة تحول الأجناس، وهذه قد تؤدي الى الوقوع في الخطأ، لأن برونيتيير، في الواقع، يريد من خلال هذه المسألة معرفة اذا كان يوجد قانون عام يتحكم بعلاقات الأجناس بين بعضها، وراء القوانين التي تتحكم بالتطور الداخلي لكل جنس انه يظن ان مثل هذا القانون موجود ويتطابق مع القانون الأساس للتطور الأدبي.

وبعد هذا كله يتحتم على اصحاب قصيدة الشعر ان يجيبوا عن هذه التساؤلات الخمسة ليتسنى لهم اعادة هيكلة المنظومة الادبية وقطع دابر الجدال حيال اجناسية النص الشعري ونوعيته....

آمل ان تكون الإجابة سريعة ومحددة: لأن مراجعة اولية لإمكانات اصحاب هذا البيان تكشف عن مكنة ابداعية ونقدية تستطيع ان تحرر رؤية حيال ذلك...

الهوامش:

1. ما الجنس الأدبي؟
2. وولف ديترستيمبل، "أوجه جنسية للمتلقي"، نظرية الأجناس، ماي لور ريان، ص163.
3. انظر بهذا الخصوص ريشارد شوسترمان، موضوع النقد الأدبي، فورزيورغ وامستردام، 1984، الذي يميز بين التعقيد الانطولوجي للمنتجات الأدبية، وتعقيدها السيميائي. أردت معالجة التعقيد الانطولوجي كوجه للتعقيد السيميائي.
4. تمييز الفعل الاستدلالي في خمسة مستويات كما لائمتها هنا مع احتياجاتي، ليس الإمكانية الوحيدة، ويمكننا، دون شك، ملائمة نموذج بوهلر او جاكبسون بالطريقة نفسها. لست اول من اقترح هذه المقاربة متعددة الوجوه. تودوروف مثلاً (مقدمة في الأدب الخيالي، ص: 24 – 25) يميز مسبقاً بين المستوى الشفهي (بما في ذلك المستوى التعبيري) ، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. وولف غانغ ريبل في "ما هي الأجناس؟ يجيب بأنها ذات طبيعة سيميائية ورؤية نصية لغوية". الشعرية الجزء الثاني عشر، 1980، ص: 320 – 349. ويؤكد خاصة على اهمية الموقف التواصلي في تحديد الأجناس ويقيم مجموع المستويات التي يمكن ان تستثمر من الأسماء الجنسية.

   ماري – لوريان من جهته، يميز في مقاربة مستوحاة من النحو التحولي، بين قواعد واقعية وقواعد دلالية، وقواعد سطحية او ظاهراتية ولفظية وتركيبية.. الخ (نظرية الأجناس الشعريات، 1979، 8، ص307 – 337). ولكن أظن ان النقطة الجوهرية تكمن في التمييز بين الرسالة المنفذة والفعل التواصلي المقترح: بحسب ما أعلم، لم نعطِ حتى الآن الانتباه الواجب لهذا التمييز ذات النتائج المهمة.
5. ما الجنس الأدبي: 60 وما بعدها.
6. تطور الأجناس في تاريخ الأدب: ت. ي. هاشيت، ص11.
7. المصدر السابق.

8. انظر المصدر السابق، ص9.
9. المصدر السابق، ص11.
10. المصدر السابق.
11. المصدر السابق، ص20.
12. المصدر السابق، ص12.
13. المصدر السابق، ص16.
14. مصدر سابق، ص30.
15. العقيدة التطورية وتأريخ الأدب: ت. ي. هاشيت، ص12.
16. المصدر السابق، ص21.
17. العقيدة التطويري – السلسلة السادسة، مصدر سابق، ص19.
18. انظر المصدر السابق، ص19 -20.

قصيدة الشعر: نسف القطيعة وابتكار التواصل

علي محمد سعيد
القاهرة

((1))

لاشك ان الثقافة هي نتاج معرفي تراكمي يخلق وجوده المؤطر بالإبداع عبر فعل التواصل مع الآخر سواء اكان هذا الاخر هو الموروث الذي يتحكم الى لغة مشتركة ام كان نتاجاً رسخته واثثت فضاءاته لغة اجنبية ايا كان مصدرها ، ولعل ما يميز العصر الذي نعيش فيه هو فعل المثقافة الذي كسر الحواجز اللغوية والاجتماعية بين الامم في مسعى اقل ما يوصف بأنه نزوع نحو تشكيل عالم واحد لا تلغى فيه خصوصية الثقافة القارة في ذهن ووعي الفرد بقدر اجتراح فضاءات للمشتركات الإنسانية والإبداعية.

ولعل فعل المثاقفة في قضية الشعر وما يتجاذبها من حدة في طرح مفهوماتها كان مدعاة لخلق مبررات الصراع وانحياز طرف، كلياً الى الشكل الحداثي الوافد من المتن الغربي "قصيدة النثر" ونسف مرتكزات القصيدة العربية الموروثة والمستحدثة بشكليها "القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة" والذي قابله تمسك اكثرحدَّة بالشكل العربي للقصيدة ورفض انتساب "قصيدة النثر" الى دائرة الشعر بإعتبارها تنتمي الى حيز النثر في محاولة لنسف، ايضاً، مرتكزاتها الحداثية

والغاء صفة الشعرية عنها، وهذا الصراع اقتصر على الشعر ولم يتعده الى المتون الاخرى كالقصة والرواية برغم انهما حصيلة فعل المثقافة ذاته.

قد يلاحظ المتتبع لجدلية الصراع الآنف الذكر، لم يكتب له نهاية واضحة حتى الآن، ازدياد الهوة بين الفريقين المتخاصمين وتخندقهم على حساب المنجز الابداعي الذي له القدرة على حمل صفة الشرعية ايا كان شكله وانتماؤه المحتكم الى ثقافة معينة قد لا يتفق على اطارها الجميع.

ولعلنا لا نبالغ حين نزعم ان بيان قصيدة الشعر، الذي تحملت امانة اعلانه في القاهرة مؤخراً، جاء ليحاول فض النزاع الدائر والقبول بحكم المنجز الشعري سواء أكان منتمياً الى الاطار الخليلي القديم والمستحدث أم كان مندرجا ضمن تجارب قصيدة النثر التي لاتزال تجربتها، برغم عمرها الذي تجاوز نصف قرن في العالم العربي، ضبابية وغير محتكمة الى آلية واضحة يستطيع المتلقي من خلالها ادراج نماذجها ضمن حيز الشعر او النثر المباين للشعرية لاسيما بعد ان ننفي تهمة القصيدة عن الجمل النثرية المهووسة بإغتيال الإيقاع الخليلي متوهمة انها بذلك تكسب صفة قصيدة النثر.

وقد تلمست ذلك من خلال تجربتي الشخصية اثناء المرحلة التي زامنت اعلاني البيان في القاهرة وما تبعها من جدل كان متوقعاً في بيئة اقل ما

توصف بأنها تنتمي الى قصيدة النثر في وقت لم يخفِ شعراؤها اعلانهم الصريح بـ "موت" القصيدة العمودية و"احتضار" قصيدة التفعيلة رافضين اي مشروع قد يعيد طرح مفاهيم عدّوها "ردة" ثقافية تتلائم وطبيعة التطور الحاصل في العالم فيما يخص الشعر ومقولات التجريب والمغامرة في شكل لا يحده افق ولا يقف في طريقه اي قانون لغوي او ايقاعي، معتبرين العودة الى الكتابة الإيقاعية باعثاً على الضمور والترهل وانحيازاً نحو افق "سلفي ماضوي" لا يفضي الى توقع يخلق الدهشة والصدمة الشعريتين.

وهنا لابد من الاشارة الا ان اختيار القاهرة لإعلان بيان قصيدة الشعر، بعد مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع في بغداد، لم يكن ناتجاً عن رغبة الموقعين بإجتراح فضاء جديد يخرج الحركة من افقها المحلي لتصل الى العربي ومن اوسع مدياته في عاصمة، يكاد الفعل الثقافي فيها يكون اكثر وضوحاً وتأثيراً من اي مكان اخر، انما كان الاختيار لزعزعة الراكد من الرؤى التي تحتفي بقصيدة النثر وتنسف القصيدة العربية بشكليها القديم والمستحدث بإعتبار ان الجزء الاكبر من البيان جاء انتصاراً لتلك القصيدة العربية بعد ان حاكمها واخرج منها الكثير مما كان يلصق بها على انه شعر ليست له ميزة سوى انه يكتب بالإيقاع الخليلي، كما ان الجزء الاهم من البيان جاء ليمنح قصيدة النثر شرعية الإنتساب الى دائرة الشعر وينهي حالة القطيعة التي

مورست ضدها من المتن الاخر لاسيما بعد ان اكد البيان "ضرورة التخلي عن نظرة التشدد في ماهية الإيقاع والنظر الى وجوده الجوهري، بوصفه عنصراً اساساً في تحقق الشعر كفن، لا مظهراً من مظاهر الشعرية التي قد تتحقق بفقدان عنصر من عناصر الشعر، مؤكداً انه لا يعد اشتراط الإيقاع في قصيدة الشعر انحسار النظر الى ايقاعات غير الايقاعات المعروفة، فحالما يتحقق الشعر فنياً في نص ما يجترح ايقاعاً مناسباً فلن يكون خارج دائرة ما تضمه تجربة قصيدة الشعر". لقد استطاع البيان الخروج بالقصيدة العربية الحديثة من مأزقها الذي ظل مهيمنا على حراكها واستنزف الفريقين دون جدوى ولعلها بذلك تفتح افقا جديداً ومغايراً لولادة قصيدة عربية تكون شعرية النص هي المعيار الوحيد لنجاحها وانتسابها الى هذا الجنس المفتون بالدهشة والاختلاف.

((2))

شهدت العقود الاربعة الماضية جدلاً مستمراً بين شعراء القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة من جهة وشعراء قصيدة النثر من جهة اخرى، وتنوع هذا الجدل واتسع واخذ مديات لم تفض الا لزيادة الهّوة بين "الفريقين" دون ان تثمر جهود المصالحة والوساطة في حسم هذا النزاع. ولم يتغير الحال كثيرا برغم تغير الواقع اليومي للفرد فمعارك الامس هي معارك اليوم ولايزال اصحاب العمود الشعري ينفون عن اصحاب قصيدة النثر صفة الشعر وينسفون مرتكزاتهم النقدية بإعتبار ان النثر والشعر

نقيضان لا يجتمعان في متن واحد. ولايزال اصحاب قصيدة النثر يصفون اصحاب العمود الخليلي بالسلفية والماضوية غاضين الطرف عن اي منجز قد تحققه هذه القصيدة.

((3))

لم تعدم الرؤى التي انتجت البيانات الشعرية التي سبقت بيان مراجعة او بيان القاهرة كما يود بعض تسميته، من الإنعتاق من اسر الموروث لا بوصفه نتاجاً خارج العملية الإبداعية انما بإعتباره محدداً لطاقة الفعل الابداعي الساعي للتجاوز والمغايرة.

القاهرة

ايلول 2007

بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر!

د. عبد الله بن احمد الفَيفي
استاذ النقد الحديث بجامعة الملك سعود

ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعلٍ على شعرْه المتحجّر المتصنّع. ومع ان الرمزيّن كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقالياً، مقدرا له ان يختفي بميلاد الشعر الحر، الا انها قد استأنفت تناميها في سياق المدينة الاوروبية الحديثة، ووثبات المدارس الفنية المختلفة، وتطلع الانسان الى الإنعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثي[1]. ولا مشاحة في المصطلح الذي يزاوج بين جنس الشعر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حقٌ مشروع، تكفله حريّة الابداع في مختلف الفنون والآداب. الا ان المشاحّة كانت تنشأ حينما ينطلق من وراء المصطلح الى خطاب نضالي، ايديولوجي، لإلغاء جنس الشعر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثي، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يجب ما قبله، وهو ما يقع فيه بعض ارباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسي التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)[2] العلميّة الى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشعر. وهي تخلص –في اخر سطر من كتابها – الى ان قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعري، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكريّة للانسان ضدّ مصيره[3]. وقد ناقشت مطولاً

المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولة ضبط الاصول و"التقعيد" لما يمكن ان يسمى "قصيدة النثر".

وتُراهن قصيدة النثر –في الأساس - على انها ستستمد موسيقاها الشعرية من اسرار اللغة، وايحاءاتها، ونبرها، وايقاعاتها الداخلية الدلالية والذهنية. غير ان المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص ان معتنقيها ضعيفو المواهب، او واهو العلم بالعربية، او هما معا، فإذا النص يبدو كما لو انه ترجمة قصيدة الى العربية، لا تمتلك عبقرية العربية ولا شخصيتها الشعرية، واذا هو يلوب على سراب من شعرية، يمكن للقارئ ان يجدها كامنة في النثر، مادام متّصفاً بدرجة من الشاعرية والتأمل، مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعرية الهلوسة وهلوسة الشعرية. في حين ان الجنس الفنيّ يبقى –في مختلف الفنون - بناءً معيّناً، وشكلا مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقي.

ان مصطلح قصيدة النثر، كما تمخضت عنه التجارب العربية حتى الآن، اشارة ملتبسة الى ما كان يسمى قديما بالأقاويل الشعرية. او الاشراقات الصوفية، اما الشكل المدعى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي[4]. و(برنار)[5] ، نفسها، تؤكد ان قصيدة النثر: "نثر"، لا "شعر" وانها "تستجيب لحاجات اخرى غير الشعر".

ولقد سمى (جورجي زيدان، 1914) ما نشره (أمين الريحاني – 1940) في ديوانه "هتاف الأودية" سنة 1905، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعراً منثوراً. والريحاني كاتب خطيب. اكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الامريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر[6]. كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي بإسم "الشعر النثري"، وشبّهه بشعر الامريكي (والت وايتمان)، في ديوان "اوراق العشب Grass leaves". ثم خلف من بعده خلف ارتضوه شعراً. وسمّاه بعضهم: "قصيدة الأدب"، او "قصيدة التجاوز والتخطي". ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشعري[7]. ثم كانت لمجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكرة.

والى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، ان في الشعر او في النثر، ومن ثم تناسل انظمة اخرى. ليس حتماً ان يكون نظام الخليل او نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام الا من خلال البحث عن نظام ومنهاج جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" –

كما تتساءل (سوزان برنار)[8] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر –اذ تقول ايضاً:

"من المؤكد ان قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، واحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد ان اي تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل الى اللا عضوي واللا شكل، اذا ما اراد عمل نتاج ناجح. اذ ان مطلب الوصول الى خلق "شكل"، اي بعبارة اخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وان كان ذلك لمجرد تفسير التمرد والفوضى".

ويمكن ان نضيف الى بيان برنار هذا: ان كل تمرّد يحتاج الى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين الى ثورة، والا اصابها العيّ، فالهلاك وليس التمرد ولا الثورة بأتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، والا كانت تلك حركة عقدية مغرضة، بل ان البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، اذا لزم الأمر.

لقد سخرنا –نحن العرب المحدثين، على سبيل الجهالة - من قدامى النّقاد العرب، لما قالوا: ان قصيدة الشعر هي: "الكلام الموزون المقفى

الذي له معنى"، وسفهنا رأيهم، وتندّرنا عليه –بنزوع ايديولوجي نحو التخفف من عبء الاوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشعر جملة وتفصيلاً - وان بفهم قاصر، ومؤدلج، ومشوه لحقيقة ما قاله اولئك وعنوه. على حين لو تأملنا لرأينا تلك المقولة صحيحة - في تعريف الشعر القديم في الأقل - شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأولناها لنصم قائليها بالحمق النقدي، بل بالنظر الى انهم حين قالوا ذلك كانوا يركزون على أخص مميزات الشعر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث ان الخصائص الإسلوبية الاخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يختلفان فيها الا كميا: بما ان الشعر يكثف عناصرها، من: صوتيات، وصور، وتقديم وتأخير، وغيرها. اذ ان جميع تلك العناصر داخلة في النثر الادبي، بكثافة اخف وتركيز اقل. اما ما يتفرد به النص الشعري، بوصفه جنسا ادبيا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت اليها التعريف القديم لجنس الشعر، تماماً كما كان يُلتفت قديما في معلومات حفائظ النفوس والهويات الشخصية الى تحديد ما يسمى: "العلامة الفارقة"، او ما اصبح مأخوذا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء اكانت للابهام ام للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد ان يعرّف شيئاً تعريفاً فارقاً، فارزاً له عن غيره. سيعمد الى تعيين اخص خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. اما

لو قال، مثلاً: "الشعر: الكلام الموزون، المقفى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف انسانية..." الى اخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفني، بإستثناء العنصرين الاولين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيراً، بل يُسقطها الشعر الحديث او يعيث فيها، او قد يتخلى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصرّ مع ذلك على الصاق ما يفعل بجنس الشعر، ليمسخ الشعر نثراً، والنثر شعراً! ملقياً الى جانب ذلك بمقولة اسلوبية ذاهبة الى ان "لبحور الشعر وأوزانه، اثرا في الأداء، وفي قوة الاسلوب"[9] عرض البحر الميّت! وحينما يتقرر لدينا هذا، فلا يعني وقوفنا ضد قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضد تسمية الاشياء بغير اسمائها.

وعليه يمكن القول: ان مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحي يشار به الى نثر جميل، قد يبز الشعر تعبيراً، او فلنقل: هو نثر شعري، او شاعري يظل في دائرة النثر الكُبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا غير ما ذكره جان كوهين[10]، اذ قال: "انه يمكن للشعر ان يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ ان الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائماً كما لو كانت شعرا ابتر".

ان الايقاع –ولا اقول الوزن بالضرورة - مكّون بنائي في الشعر، وليس مكونا جمالياً فقط. ظل عنصراً عضويا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الانسان الاول ليعبر عن مشاعره، وصولا الى الشاعر المغني، لدى اليونان او العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ "قال الشاعر، او القى، او كتب"، بل بـ "أنشد". وحينما ينسف النصّ الحديث ذلك الرصيد من حسابه، فينتج نصا مغايراً، غير ايقاعي، ومع ذلك يحتفظ بسحره الشاعري، كما هو الحال في بعض نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، الا ان روعة المنجز تنتقص بالاصرار على ربطه بجنس الشعر تحديداً، كما عرفه الانسان منذ الأزل الى الان. فلماذا لا يعد انجازا اجناسيا جديداً؟!

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة النثر ان تكون جنسا ادبيا، قائما بذاته له رصيده من الماضي ومغامراته المهمة في الحاضر والمستقبل. ولو انها استوت على سوقها، لصار من حقها الوجود المختلف خارج دائرة الشعر، اصلا. وعندئذ فإن حاضنها الاولى بها، والطبيعي لإستيعاب نوعها المتفلت، هو: محيط النثر، لا الشعر. فاذا كان المحدثون قد أخذوا على النقاد القدامى –مبتسرين مقولاتهم - حصر قضية الشعر في الإيقاع، فأن من البدائية المعرفية كذلك الصاق كل نص تخييلي خارق لأعراف اللغة الإعتيادية، بالشعر وكأن كل جميل لا ينبغي ان

يكون الا شعراً! وفي هذا احتقار للنثر، مع ان النثر قد يكون اعظم من الشعر!

بل لم تقييد قصيدة النثر بالشعر او بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟[11] الا يمكن ان يوجد نصّ عابر للشعر والنثر؟ ان في ضيق الأفق هذا –الذي تؤخذ به النصوص بين حدي الشعر والنثر - لجناية على النص، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح اليه من انعتاقات وثورات! جناية جرّاء ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، احدهما اسمه: شعر والآخر اسمه: نثر ولا ثالث لهما.

ختاماً، فأن منبثق الابداع الفني الحقيقي يكمن في حالة من اللاوعي، واللاعلم الفقهي. وهو ما انتج في الأساس الشعر العربي وعروضه، عبر التجربة الانسانية واملاءات البيئة. ولو تخلصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقت من مكبّلات التمذهب والتصنّع الراهن، لألهمت السجايا اصحابها بحوراً جديدة، واساليب تعبير شعرية حقيقية، بحيث يكون الشعر مكتنزا بخصائص الموسيقى، والبناء الشعري الخالص، في غير نظام تقليدي. الا انه حينما يردف ذلك حس نقدي، لا يستسلم لعامل الطبع وحده، تتمخض الحال عن تأسيس فني معرفي لتيار فني جديد، وذلك ما نستشرفه في ما تبنته رابطة الرصافة للشعر العربي من تطلعات منذ منتصف العقد الاخير من القرن الماضي في ما اطلقت عليه

وجهة جديدة لإنتاج النص الشعري، مكّونةما اصطلحت عليه بـ "قصيدة الشعر". والمصطلح في ذاته –على عتاقته - علامة على مقدار إغتراب "قصيدة الشعر" في عصرنا الحاضر، بحيث يتطلّب الأمر محاولة استعادة الاسم والمسمّى! وكان من اصداء ذلك ان صدّرت الرابطة بيانا اسمته بيان بغداد 1996[12] ، ثم جدد البيان في بيان القاهرة 2007.

ان مأزق القصيدة العربية الحديثة يستدعي مثل تلك الرؤى الناضجة، المستمدة جذورها من الشخصية الثقافية العربية المستقلة، غير مستلبة الى خارجها ولا منغلقة على ذاتها.

الهوامش:

1-انظر: برنار، سوزان، (1993) ، قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون) ، 16، 24 - 25، 270، 385.

2-انظر مثلاً: 277 – 278.

3-انظر: م.ن، 288.

4-انظر: الفيفي، عبد الله بن احمد، (2005) ، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، قراءة في تحولات المشهد الابداعي، (الرياض: النادي الادبي) ، 126.

5-انظر مثلا: 283 – 285.

6-انظر: الزركلي، خير الدين (1976) ، (1984) ، الاعلام (بيروت: دار العلم للملايين) ، 2: 18 – 19.

7-انظر مثلاً: خليل، ابراهيم، مقدمة ديوان: هدى نادر (2001) ، كذلك (اربد: مطبعة البهجة) ، 15.

8- 20 – 23.

9-الشايب، احمد، (1990) ، الاسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الاساليب الادبية، (مصر: مكتبة النهضة) ، 82.

10-كوهن جان، (1986) ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال) ، 52.

11-انظر: الفيفي، عبد الله، 139.

وقد نشر هذا البيان في مجلة (اشرعة) محدودة النشر التي تصدرها الرابطة، لكن الموقعين على ذلك البيان لم يستمروا جميعا على ما ثبتت عليه هذه المجموعة بل حسر بعضهم نتاجهم بالعمودي وصدروا بياناً عن العمودي، وهم غير المقصودين بـ "بيان القاهرة"

الفصل الثالث

تجارب ورؤى

- التماسك النصي ملمحا من ملامح قصيدة الشعر
- بحثا عن افق جديد / الاشتغال على الرؤية عند شعراء قصيدة الشعر
- المرآة والنافذة/ حيث تكثر نوافذ الرؤيا لامكان لمرآة الصورة
- الشعرية الجديدة ولعبة الطرد خارج المركز
- قصيدة الشعر بين حداثة البنية وتعبير الرؤيا

التماسك النصّي ملمحا من ملامح قصيدة الشعر

(مقاربة تحليلية في قصائد جماعة بيان القاهرة)

د. علاء جبر محمد

من بين أهم المتبينات التي أسستها جماعة قصيدة الشعر هي الدعوة لنبذ الترهل والتشظي في الشعر والميل إلى نصوص الرؤية بتجاوز نصوص الصورة التي قد تفكك القصائد ، وأدى هذا الأمر بالنتيجة إلى الحفاظ على البناء المتماسك للنصوص.

والتماسك النصّي من بين أهم العلاقات الترابطية التي يدعو إليها منهج (لسانيات النصّ) ، وغالباً ما تحيل هذه العلاقات إلى ((ما يعرف بالسياق الذي يذكرنا بالبنية الكبرى Macrostructure)) التي يقصد بها فان ديك ترابط المضمون بالخطاب [1] . إن المتابعين لولادة جماعة قصيدة الشعر بنسختيها يعلمون علم اليقين أن بيان القاهرة [2] ، ليسوا من الغرباء عن ولادة المشروع ، فهم من مؤسسة وسدنته المنظرين والمنتجين [3] ، مع تأكيد وجود بعض من الموقعين على بيان (2000) ضمن حلقة المؤسسين للجماعة أيضاً [4].

وسنحاول في هذه الدراسة أن نفحص بعض النصوص من نتاجات جماعة قصيدة الشعر ، جماعة بيان القاهرة ، لنتعرف خصوصية كل شاعر منهم في تبني تلك العلاقة بتقنية من تقنيات بنائه الخاصة.

فالشاعر (حسن عبد راضي) يفتح حوارا مفترضا ذا طرف واحد ، دلالة على يأسه من الإجابة لمعظم المسؤول عنه مع أبي العلاء ولكي يثبت أحادية الحوار ذاك جعله ليس مع ذات أبي العلاء بل مع هامته في قصيدته (حوار مع هامة أبي العلاء)[5].

يفتتح الشاعر حواره ذاك بفرضية معادلة ذات طرفين طرف واثق النبوءات يتمثله صاحب الهامة أما الطرف التائه فهو طرف المحاور .

" مثل شكّ يخامر قلب السماء

تراءى كما معطف شاغر

لم يزل قلبه نابضاً

ما تزال عروق يديه تنزّ النبوءات

ما زال يرخي على وجهه

صفحة من كتاب عتيق

بدا واثقا ... نّيرا كالمجرة

وانا كوكب تائه في سماء المعرّة"

ويلاحظ على العلاقة بين طرفي تلك المعادلة التي جعلها الشاعر هندسة موازية لسلسلة تنامي النصّ ليستحصل الإنسجام والتماسك النصيين ، فالمقدمة الرياضية تحتاج إلى نتيجة مبسوطة بفرضية مبرهنة وهذه الطريقة الرياضية استثمرها الشاعر بفعل إبداعي مغاير بحيث استدرج

المتلقي لإكمال النص من خلال الفرضية الأولى التي ستستتبع حتما مبرهنة على النتيجة..

" إيها الشيخ كيف تشيخ الدقائق؟

كيف يمارس هذا الظلام فتوحاته في مهب الضياء؟

أريق الغوايات في طبق العطر

ثم أضيف إليها قليلاً من الصبر

هذا إدام المجانين"

على الرغم من معرفة النتيجة الحتمية لسلوك مجنون يقف على حافة الهاوية من شكوك الحياة ، فتح الشاعر الخاتمة على احتمالات متعددة بصيغة السؤال ، وهو إيهام أدبي لمغايرة المسلك الرياضي:

" لمن ستكون المآثر في آخر الأمر

إذ يهطل الفجر منهمراً كشهاب أكيد

لمن ستكون المفاخرحين يجيء البريد

وهل يستوي من يعطل خنجره في دم ناضج

ومن سوف يقذف مديته من بعيد"

فهذا النص لم يكن همّه الصورة ، بل أراد أن يقدّم رؤية كبقية قصائد مجموعته (حمامة عسقلان) والذي أعان الشاعر على تحقيق الرؤية هو الإنسجام النصي الذي حبك مفاصل القصيدة فأبعد الترهل والتشظي المضرّ بالنصوص المشدودة إلى أفق متّحد.

وللشاعر نوفل أبورغيف اشتغالاته البنائية التي تبني لفعله الشعري رونقاً خاصاً حازه بمسيرته النتاجيه على مدى مجاميع شعريه ثلاث انمازت بشكلي العمود والتفعيلة ، ولا نريد أن نقف كثيراً عند مجاميعه الشعرية الثلاث إذ لا تسمح مساحة الورقة النقدية التي نحن بصدد تخطيطها بأن نعرض لأكثر من نصّ واحد على مدى تجربته الشعرية.

وسنقف عند قصيدة (برتقال ورصاص وانتظار) وهي من مجموعته (مطر أيقظته الحروب)[6] ، التي بناها على اساس الخطاب مع أنثى متعددة الهويات على صعيد المجتمع أو السياسة ، إذ تحتمل أن تكون الأم الحانية بمعنى الدافعة لتنمية الأبناء على السلوك الايجابي الحرّ أو الوطن المقاوم أو فلسطين المنتهبة ، كل هذه الإحتمالات يمكن أن تتضمنها اللفظة المؤنثة (القدس).

والملاحظ على هذه القصيدة أنها مشدودة المفاصل بوساطة عود الضمير المؤنث وهي وسيلة من وسائل السبك النصّي وبخاصة في النصوص التي تتسم بالطول أحياناً ، كما هو حجم القصيدة موضوع التحليل.

يفتتح الشاعر خطابة بعود الضمير على مجهول أصلا ، وهو نمط من أنماط فتح الإحتمال الدلالي منذ المطلع.

" إلعنيهم كلما فزّ الحجار

أو غفا الورد وداسوه وساروا"

وليبقى المتلقي في احتمال المقصود من مشعّات النصّ ، يستمر الشاعر في إحالة الخطاب إلى مؤنث مجهول يحتمل المقاصد التي ذكرناها قبل أسطر:

" علميهم كيف يختارون أفقا آخرا

يعلو إذا طاح جدارُ

واهجريهم واقتفي أطفالك ، هم

أنبياء ، ودعاء ، ووقار

وازرعيهم في ظلال الدمع يحتا

جوك أفقا إذا فاحوا وصاروا

أين تمضي اغنيات البحر يافيروز

والشمس احتلال وحصارُ"

وتبدأ مرشحات اختيار إحدى الاحتمالات بالبروز بعد البيت الرابع من مثل: (الزيتون) ، (فيروز) ، (احتلال وحصار) ، (نحن قدس)..

كل هذه المرشحات وسواها تجعل من مقصد (فلسطين _ القدس) هو الأقرب لإختيار المتلقي ، حتى يأتي البيت قبل الأخير ليصّرح به الشاعر أن المقصود هو (فلسطين _ القدس).

نفضوا قمصانهم وارتبكوا، هم،

ورق ياقدس والصمت القرار.

إذ نلاحظ أن الشاعر شدّ مفاصل القصيدة بتقنية الإرتباط بالضمير ولعلها الطريقة المثلى في تراكيب النصوص الطويلة ، إذ لا تغيّب الرابط ما دامت سلسلة العود على مقصود ، حاضرةٌ خاصة إذا كانت القصيدة مبنية بصيغة الخطاب.

ويعمد الشاعر فائز الشرع إلى تقنيات مغايرة لتقنيات السبك النصي لأقرانه في مشروع قصيدة الشعر ليسجل بصمته الخاصة ، ومن بين تلك التقنيات تناسل التدليل من خلال مطاردة مفهوم واحد ، ومن بين أمثلة هذه التقنية تعدد زوايا النظر في فهم الريح وتوصيفها.

ففي قصيدته (الريح لا تحب الجميع)[7]. يقدّم نتيجة سيئة لسلوك الريح تجاه الآخرين ليمهّد أذهان القراء قبول توصيفاته القاتمة:

" الريح تزأر من بعيد

وتعبد الأرجاء بالهلع ، الذي لبس الضباب

وتبث في الجدران ألسنة طوال"

وبداخلي خوف مكمم

تخفيه أوردتي التي ازرقّت

وكشَّر لونها فوق الجسد"

هذه المقدّمة كانت المهاد الأولي لبذر الخوف من الريح التي لم تكن هنا دلالة مقاومة أو تناسل حيّ كما هو الحال في النصوص التقليدية ، بل هو مصداق للعدو والخيبات المتكررة في حياة البائسين ، وقد فرّع

الشاعر هنا توصيفات متعددة كانت تقنية ذكية لتمطيط النصّ بلا ترهل مع الحفاظ على تماسك أجزائه وإثراء دلالته فالريح في نصّه متعددة المساوى:

" الريح غول يتبع الأفكار في كل الرؤوس

الريح تفترس الأمان

وأبي يقول:

(الريح تعوي في السماء

قطعانها الدكناء تضرب كل اجنحة النخيل

فتطير نحو جذورها من أجل أن تلد الحياة..

يحلو لجدك أن يقول:

الريح تنبح دائماً عند المساء

وتجرد الغادين من دفء تمطى فوق أنسجة الثياب

وينام كوخي مطمئنا ، وهي تحرس طينه

حتى يزاحمها نزيف الشمس ، يلجمها النهار ...)

الريح تبلع غرفتي..

وانا امشط أحرفي بالقلب ، أضفرها جدائل

وأنام في أمعائها أكوي ارتجافي

الريح لص كاسر يغزو الجياع

ويبيت وسط بطونهم شوكا يجف لكنه لا يشتكي من فقرهم ، ، .

وعلى الرغم من تلك المساوئ جميعها تبقى الريح هي المخلص الأوحد في دنيا البائسين، إشارة إلى أننا نتمسك بالحياة على الرغم من كونها مصدر قلقنا ووحشتنا وبلائنا الأعظم:

،،الريح فأر يحتمي بالركض من دون التفات

أمسكت منه الذيل وهو يغط في هرب عميق

وأخذت أفتل منه طوقا للنجاة"

ويميل الشاعر (مشتاق عباس معن) إلى استثمار تقنيات متعددة لإستحضار التماسك النصي في قصائده والخروج برؤية جديدة متجاوزا حيز الصورة الذي غالباً ما يفكّك النتاجات الشعرية لأنها تشتغل على الجزيئات في حين تكمن الرؤية في المباني الكلية.

ومن بين التقنيات التي اعتمدها الشاعر (مشتاق عباس معن) في مرحلته التسعينية هي تقنية تعدد الأصوات من خلال هندسة حوار مفترض بين شخوص القصيدة، وكأنه يمسرح النص ففي قصيدته (في فجر ما ستموت الولادة)[8]. تتقاسم الشخوص (الميت / الفجر / الذئب / الراهب) مسرح الاحداث.

وتحيل دلالات هذه الشخوص على حوار عقيم تتقاسمه الولادة التي تتبثق ميته فلا جدوى من حضور روحانيتها (الراهب) مادام (الذئب) راصد النمو إذ يبتدئ الشاعر قصيدته ببيتين عموديين على لسان (الميت):

زر مرقدي في غدي [9]

وانشر سناك الندي

لعلني في سماك

أنزع ما في يدي،،.

وعلى الرغم من نبرة الخنوع التي تغطي عبارات (المخاطب / الميت) يخشى (الفجر = ملمح الحياة) صحوته لأنه يعلم أن الموت في الأثر:

،، **اخفض نداك ولا تبح**

والجم رؤاك

فإن في الصبح الرؤى ، قد ...

اخفض نداك ،،

ونلاحظ أن الشاعر ترك الحدث المحتمل بعد الحرف (قد) مفتوحا من خلال استثمار تقنية الحذف ، ليفصح عنه وعيد (الذئب):

،، **أو قد صحا**

أو قد صحا؟

إني بكفّي قد نسجت له الكفن؟

وزرعت في أصفاده

جدثا عريقا

يطوف في أرجائه

طير غريق

أعمى

وما في كفّه غير الوثن،،

وتستمر الأحداث في حوارية متعددة الاحتمال ، ليعود الأمر إلى نقطة البدء فينوخ (المخاطب / الميت) ليبقى أمله المرتقب زيارة (الفجر = دلالة الحياة) لرفاته:

،، زر مرقدي في غدي

وانشر سناك الندي

وافتح به كل باب

ياواهب الفتح

من يدي

وفي يدي

زر مرقدي،،

ونلاحظ أنه فرّع القافية بنحو تفعيلي وهو ضرب من المغايرة في كتابة العمودي ويتناص الشاعر (علي محمد سعيد) مع معطيات التراث لتكون معينا له في خلق رؤياه ، فهو يستثمرها بوصفها تقنية من تقنيات سبك نصوصه الشعرية.

ومن بين تلك النصوص التي عمد فيها الشاعر إلى استثمار التناص مع معطيات التراث قصيدته (معلقة علي البغدادي) ، إذ يحمل هذا العنوان أكثر من دلالة متناصة مع ممارسات شعرية سابقة ، فالمعلقة مفردة تراثية ثابته المفهوم في أدبيات النقد القديم ، أما (علي البغدادي) فهي تقنية يستثمرها الشعراء المعاصرون لخلق رموز جديدة تحيل على يومياتهم بنفَس تراثي.

وقد كان مشدّ القصيدة الرئيس هو توصيف البُعد لملاذه الهارب (يثرب) فهي على حدّ قوله (بعيدة) ويثرب تحمل أكثر من دلالة في معجم الشرقيين ولا سيما المسلمين، فهي مصدر روحي وعبق تاريخي.

وقد أعانه ترداد هذا التوصيف حتى أضحى لازمة من لوازم قصيدته على طرح مسوغات تفصيل الرحلة لأن الرحلة الطويلة غنية بالأحداث.

،، نسيم من ربيع البوح صوتي

يمرُّ على بيوتات المدينة

فتزهر اعين الجدران حولي.

خرائطه الينابيع الفتيه.

وبسمات الضحى زاده

مضى والبرق عُكازٌ

يقود به قطيع الماء سرا

تعَّجل صبيةُ الاشجار منه

مواسمه الندية.

وكان الليل مفترسا

يصفَد في جبيني

صباحات الهطول..

ويثرب ما تزال بعيدة،،.

ولم ين عن الاعتراف بيأسه عن الوصول، على الرغم من تفصيله بمعاناة رحلته الطويلة لأن مقصده بعيد، لكن يبقى يجدّ السير على الرغم من كل المصاعب:

،، كلُّ ما حولي ضياع يشتهيني

وقد ملَّ الطريق شحوب لوني

وجف على شفاه الغيم رملي.

وشح العمر مني ياإلهي

ويثرب ما تزال بعيدة

أرتّقُ بالتصبر جرح قلبي

وأدري ان ما بيني وبين بريقها

ليلٌ

عقيمٌ

وانطفاء...،،

يميل الشاعر (طاهر الكعبي) إلى استثمار الطبيعة في رسم ملامح رؤيته الإبداعية ، حتى أضحت تفاصيل الطبيعة معلما بارزا في معجبه الشعري ، وتتضح اشتغالاته تلك في قصيدة (قرب نافذتي).

إذ يبتدئ الشاعر الكعبي قصيدته بتوصيف الملامح الأولية لمعاناته منذ بواكير الولادة:

،، إنها عشبة من ندى ملتح

ولدتها أكف الخريف

علّها تتربص خلسة

لترى نبتة من أمانيها

جعلت جلدها

يتماهى مع البرد في

حسحسات النشيج الاخير،،.

ويستمر الشاعر برسم ملامح رؤيته الموجعه ليعممها على القابعين في معمورة الخراب (الأرض) فتكون كل أماني الحالمين سرابا.

،، وشواطئ اسئلة تشتكي

من صخور تدعي الاجوبة

قلت: لا تقفي قرب نافذتي

وارجعي حيث يبتهج العشب...

لا رقصة الموت في

مسافة ثوبه...

لا صغار الفراشات تخشى شباك

العناكب

فالزمان هناك خيوط

من الحب

والانتظار..،،

ويتكئ الشاعر (قاسم السنجري) على تقنية الترابط بالضمائر مع الإنفتاح على الغائب في الحوارية التي كانت منشأ ماسك نصه ، والمعلوم أن هاتين التقنيتين تعملان على انسيابية التواصل مع دلالات القصيدة وشدّ مفاصلها بشكل عفوي مع فتح الإحتمالات على نحو واسع.

ففي قصيدة (أكاليل من رماد) للشاعر السنجري تتضح معالم هاتين التقنيتين الترابطيتين:

،، عادتْ فأذّنَ للرحيلِ ركابُها

ومضى يُبشرُ بالذهاب ايابُها

نَزفتْ لآخرِ دمعةٍ في مقلةٍ

نَحَتَ الدماءَ على الأكفِّ خِضابُها

واستوحشتْ مَسرى الدموعِ

فردها نحوَ العيونِ التائهاتِ غيابُها

تستاءُ من ذكرِ البُكا فيلمّها

نَوحٌ وتنثرُها

دما أسبابُها،،.

وينوّع الشاعر صيغ الحوار ويداخل بين أساليب الإنشاء ، إذ ينتقل من الإنشاء غير الطلبي ، أي الخبر ، إلى صيغ الإنشاء الطلبي ، وهنا يعمد للنداء ، وهو هنا لا يبقى على صيغته الحقيقية بل يخرج لأغراض أخرى كالتحسر:

يا أيها المسكونُ مِنْ هَمَّ بها

قدْ كُنتَ يوما همّها الينتابُها

عادتْ ويغريها الرحيلُ تمزقا

فارحلْ فقد ذبحَ السؤالَ جوابُها

يا لاثما بالحزنِ ثغرَ زنابقٍ

ويعمّدُ الخطواتِ فيكَ سرابُها

ويختتم رحلة المخاطبين بصيغة الجماعة يخاتمة ملؤها الخيانة والقذف بأنباء مكذوبة للنيل منهم ، واستعان لإدخال هذه الخاتمة في نسيج نصّه بتناص مع قرآنية القصص القرآني وبالتحديد قصة يوسف(ع).

" ألقوا على وهمِ الخيامِ رحالَهم

واستوحشتْ ضحكاتِهم أعرابُها

أوصدتَ نافذةً تبرعمَ شوقُها

كمْ راودتكَ وغُلقتْ أبوابُها،،.

لاحظنا فيما سبق من مقاربات بعض نصوص شعراء قصيدة الشعر وبأشكالهم الشعرية المتنوعة (قصيدة البيت وقصيدة التفعلية) ، أن الشعراء التزموا بالإيقاع شرطا من شروط تكّون الفعل الشعري لخطابهم ، موشوما بالرؤيا غطاءً لتشكيلاتهم الدلالية ، فضلاً عن ملمح الخصوصية الذي شدّدوا عليه وهو ما كان موضوع تحليلنا في هذه الدارسة ونعني به (التماسك النصّي) ، وعلى الرغم من خصوصية هذا الملمح في دعوتهم النقدية والأدبية وجدنا أن لكل شاعر طريقته الخاصة في جعله ملمحا من ملامح شعره ، فكانت طريقة الربط بالضمير ، وطريقة الربط بالتفريغ الدلالي ، وطريقة الحوار والاستعانة بالمسرح وتعدد الأصوات ، وطريقة السرد وغيرها ، من الطرائق التي كانت بمثابة البصمة لإشتغالات كل شاعر في مشغله الشعري.

الهوامش:

1. في اللسانيات ونحو نص : د. إبراهيم محمود خليل : دار المسيرة / الأردن / ط2 / 2009 / ص 245.
2. إشارةً إلى البيان الذي وقعه شعراء ونقاد من جماعة قصيدة الشعر المؤسسين وهم فائز الشرع ومشتاق عباس معن ونوفل أبورغيف وعلاء جبر محمد وإحسان محمد جواد وعلي محمد سعيد ومهدي جاسم وحسن عبد راضي وانضم إليهم قاسم السنجري وطاهر الكعبي ، وقد أعلنه علي محمد سعيد بالقاهرة في 5 / 8 / 2007 م.
3. كان الأعضاء المؤسسون من بين جماعة بيان القاهرة هم المتصدرين للحلقات الثلاث لإعلان قصيدة الشعر في ملتقى الرصافة الثاني سنة 1999 إذ كانت الحلقة النظرية للشاعر والناقد فائز الشرع أما الحلقتان التطبيقيتان فكانتا للشاعر والناقد مشتاق عباس معن والناقد مهدي جاسم ، ينظر : مجلة أشرعة : العدد السادس / تموز / 1999.
4. أعني : عارف الساعدي ومحمد البغدادي ومضر الآلوسي .
5. مجموعة (حمامة عسقلان) دمشق / 2001 / مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب.
6. مجموعة (مطر ايقظته الحروب) / بغداد 2005 دار الشؤون الثقافية.
7. مجموعة (الوقائع لا تجيد رسم الكلمات) بغداد 2001 دار الشؤون الثقافية.
8. لهذه القصيدة عنوان آخر هو (العيش وسط الكفن) غيّره الشاعر إلى هذا العنوان في الطبعة الجديدة لمجموعته الأولى (ما تبقى من أنين الولوج) التي ستصدر قريباً.
9. مجموعة (ما تبقى من أنين الولوج) بغداد 1997 / بطريقة الاستنساخ.

بحثاً عن أفق جديد

(الاشتغال على الرؤية عند شعراء قصيدة الشعر)

د. منعم جبار عبيد

لم تكن ثقافة المانيفست أو ما تترجم إليه بـ(بيان شعري)[1] . مألوفة في تراثنا الأدبي، بل جاءت عامل التداخل بين الثقافات العالمية وتلاقحها ، إذ ترجع هذه الممارسة إلى ما يقارب القرون الثلاثة الأخيرة ، ولا سيما عند الشاعر الانكليزي (وليم وردزورث / 1770 _ 1850م)[2].

وأهم ما ورمت إليه هذه الممارسة إعادة النظر في مفهوم الشعر ، وطرائق صوغه والمعطيات الإبداعية التي يفرزها النص الأدبي لينماز عما هو غير أدبي ؛ لذلك لخصت الدكتورة (سهير القلماوي) توجيهات المدرستين الرائدتين في هذا المجال ، وهما جماعة الديوان والمهجر ، بقولها إن مهمة الشعر التي ترمي إليها المدرستان تتلخص بـ (التعبير عن النفس وتصوير العواطف في صدق وإخلاص وواقعية ، لذلك عنفت المدرستان في النعي على الموضوعات القديمة والدخيلة والصور المستمدة من بيئات لا يكاد يعرف الشاعر عنها إلا ما حفظ ، وهو لذلك عبد لما حفظ في كل ما يتصل بتصويرها ، وكان لهجوم المدرستين على مجرد وصف الألفاظ وحشد التعبيرات المتحفية

الأثرية في كلام موزون مقفى ان برئ الشعر من كثير وإن ظل يعاني إلى اليوم جزءاً ليس يسيرا من هذه الظاهرة)[3].

إذن لم تكن محاولة جماعة (قصيدة الشعر) بدعا بل هي امتداد طبيعي لحركات التجديد الحديثة والمعاصرة التي بدأت مطلع القرن العشرين ، ومن الأهمية بمكان التنويه إلى أن البيانات ابتداءً كانت تصدر فرادى كما عند (خليل مطران وأمين الريحاني) وسواهما[4]، ولكنها أخذت طابع الجماعية فيما بعد كما هو الحال ببيان الستينيين في العراق.

وعلى الرغم من أن جماعة قصيدة الشعر هم جماعتان ، تبقى بعض المشتركات حاضرة في التوجهين ، لكننا نؤكد أن البداية كانت واحدة ابتداءً من منتصف التسعينيات وتحديداً من أروقه رابطة الرصافة للشعر العربي التي كانت المنطلق الرئيس لانبثاق هذه الفكرة من خلال أماسيها التي كانت تعقد على قاعتها كل ثلاثاء، أو من خلال مجلتها _ المحدودة_ (أشرعة) أو من خلال ملتقاها الذي عقد منه اثنان الأول في (1997) والثاني في (1999) م، التفعيلة أنموذجا [5] .

ومن بين السمات التي دعت الجماعة إلى تبنيها في نظرتهم الخاصة لمفهوم الشعر:

ضرورة الإيقاع والإنزياح غير المجاني والإنتقال من نص الصورة إلى نص الرؤية .

وسنخصص هذه الورقة لمراقبة تفعيل (الرؤية) في قصائد شعر الجماعة، وسنعمل على فحص جماعة قصيدة الشعر الموقعين على بيان القاهرة لأسباب أهمها:

- أن الجماعة التي استقلت عن البيان الجماعي ببيان المربد 2000 مؤمنة بضرورة التركيز في تجديدهم على العمودي ، في حين لم يترك الجماعة الموقعون على بيان القاهرة 2007 خيار التجديد في كل نص موزون سواء أكان عمودياً أم تفعيلاً.
- أن جماعة العمودي في بيان المربد لم تؤكد الرؤية في بياناتهم ونصوصهم كما هو الحال في جماعة القاهرة الذين أكدوها في البيان والنصوص.

وعليه فتخصيصنا موضوع الدراسة بالرؤية هو العامل الأوحد لتخصيص مراقبتنا لنصوص جماعة القاهرة ، وعلى الرغم من هذا فإننا لا ندعي خلو جميع نصوص جماعة المربد من الرؤية بشكل كامل ، ولكن العبرة بالقصد والوعي بحيازتها .

وقبل الدخول في التحليل ومقاربة موضوع الدراسة في النصوص المنتخبة لابد من التفريق بين نمطين من الإشتغال على الرؤية في نصوص شعراء قصيدة الشعر هما:

اولاً : النمط الكلي / مجموعة الرؤية:

نريد به أن تكون الرؤية منتجه من المجموعة الشعرية كلها لا من النصوص فقط ، بمعنى أن الرؤى الجزئية للنصوص تشكّل بمجموعها الرؤية الكلية للمجموعة التي يقصدها الشاعر .

وعمل ثلاثة شعراء من الجماعة على تشكيل نتاجهم الشعري بنحو مجموعة الرؤية وهم الشاعر والناقد (فائز الشرع) والشاعر والناقد (مشتاق عباس معن) والشاعر (حسن عبد راضي) ، وهم من وجوه الجماعة بمرحلتيها الأولى (قبل 2000 م) ومرحلتها الثانية ما بعد (2000 م) النقدية والإبداعية .

ويأتي هذا النمط محاولة تجريبية جديدة تغاير ما مطروح من استحصال الرؤى الكلية عبر القصائد الطوال كجدارية محمود درويش مثلاً ، فهنا الأمر مختلف إذ الرؤية الكلية تتأتّ من القصيدة الطويلة التي تمثّل الديوان برمته ، بل تأتي من نسج القصائد داخل معمار بنائي مترابط يفرز بالمحصلة رؤية كلية .

فمجموعة الشاعر (فائز الشرع) كانت مؤسسة على بناء الكتاب مفيداً من تقنية التداخل المعرفية والأدبية ففي مستهلّ عنوانه جاء:

(الوقائع لا تجيد رسم الكتابة)[6] / أطروحة تقدم بها: فائز الشرع / وهي جزء من متطلبات نيل درجة الإفضاء في الحياة / بإشراف : الألم.

فالإنطباع الأولي الذي يتركه عنوان هذه المجموعة وإحالاتها الدالة ، أنها ستقدّم كتله نصيه مترابطة وإن صنّفتها القصائد ببدايتها ونهاياتها التقليدية.

يضاف إلى ذلك المقدمة والخاتمة التي كتبها الشاعر بنفَس شعري منثور منح الانطباع الأولي السابق دعما لإستمراريته .

وحين نلج النصوص سنجدها تعتمد في بنيتها الداخلية على تقنية التفريع التي تسمى في أدبيات علامات الترقيم بالإحالة على الهامش ومن ذلك قوله في قصيدة (مغاضبات ذي النون البغدادي).

،، وصمت عن نفسي ولم أنظر إلى أبدانهم يوما

حججت أعواما لأرواحهم

كي أكشف السرَّ

لمن يبيع المرء أشواقه"[*].

---

[*] ((تبليغ الهداية صفحة انعاش الروح)).

يضاف إلى ذلك تقسيمه المجموعة على أقسام رئيسة سماها الشاعر بالفصول وإليك تفاصيل التقسيم :

الفصل الأول : تآكل الغضب

1. مغاضبات ذو النون البغدادي.
2. للافتداء مواسم احتفاء.
3. شهوة انبعاث.
4. محطات في دائرة الاكتمال.

الفصل الثاني : ضمور التوجس

1. الانزلاق الأخير.
2. الريح لا تحب الجميع.
3. استحضار السماء.
4. مشاهد.

الفصل الثالث : جراح الصرعة

1. أما تطاير من رماد الغربة.
2. هذيانات لسان الفجيعة.
3. تعقيب.
4. طقوس الانزواء.

-الخاتمة

-المصادر

الخاتمة ..

وفي خاتمة (مجموعته / رؤيته) سجّل الشاعر ما أراد توصيله بنفَس شعري منثور :

، ،وأكبر نتائج هذا البحث أن الوقائع لا تقوى على النطق ، فحدوثها أفصح من أي لسان لكن الكتابة لها الصلابة ما يجعلها تحمل الصور والأحاسيس في رحلة مأساويه عبر صحراء الافضاء : لإيصال الكارثة الكتابة أصلب ؛ فهي تتحمل اندلاعها في الفضاء وتتجرع الالام.

أما الشاعر ؛ فهو البركان الذي يطلق الكلام المحمل بأبخرة الواقع من دون الخضوع لحرفيته في الأداء''[7]

فالشاعر لم يبتغ من مجموعته هذه تقديم نصوص مصفوفة لا رابط بينها بل أراد أن يكون قولهُ الشعري واحدا وإن جزّأته القصائد بحكم انقساماتها التقليدية.

وملاحظة أخيرة تتعلق بتجريبية الشاعر فائز الشرع نقول إن في محاولته هذه أكثر من سمة سجّلها لتجربته تتمثل بالمداخلة بين الحقل الشعري والحقل الكتابي أي الإفادة من تقنيات علم الكتابة في تقديم رؤية كلية للشعر ، وكذلك اعتماد تقنية التفريغ من خلال الهوامش والمصادر التي لا يمكن أن ينظر إليها على أنها تزويقات أو تجريبية

شكلية بل هي إسهامات في بنية النص ودلالته لا يُستغني عنها إن أردنا الوصول إلى دلالة النص الكلية.

أما الشاعر (مشتاق عباس معن) فقدّم مجموعة رؤية أيضاً من خلال مجموعته (ما تبقى من أنين الولوج)[8].

فهي أيضاً مقدّمة على شكل أجزاء في بنيتها الكلية فالتقسيم الرئيس جاء على قسمين:

- لا بد لي أن ألج ولو في سم الخياط.
- ما تبقى من أنين الولوج.

وقد جاء القسم الأول مقسما على أقسام أيضاً وهي:

- ثنائية الإفضاء.
- ثلاثية التحوّل.
- رباعية التيه.

وجاءت هذه التقسيمات دالّة من جهتي العدد والعلامة ، فالعنوان الرئيس (لابد لي أن الج ولو في سم الخياط) جاء إحالة على المستحيل فهي اية قرآنية (الاعراف / 40) معلومة الجذر ملخصها (حتى يلج الجمل في سم الخياط) وهذه الآية دلالة على استحالة تحقق الأمر المتحدث عنه ،

فإستعار الشاعر هنا النص استعارة محوّرة مع الحفاظ على دلالة أي المستحيل لتكشف لنا النصوص المتضمنة في الأجزاء الثلاثة الآتية :

أن الحياة هي المستحيل والولوج فيها مستحيل أيضاً من دون أن تلاحق الولوج الاعطاب والمحن.

وقد احتوت ثنائية التحوّل : قصيدتين مصدّرة بعمودية ومضة [9] ، مشكّلة من بيتين أيضا إشارة الى أهمية العدد ، والنصان هما (في فجر ما ستموت الولادة) و (حكاية) وكلامها يفضيان بالولادات العقيمة لإنسان الشرق الأوسط.

أما ثلاثية التحوّل فإحتوت على ثلاث قصائد بعمودي ومضة مشكّل من ثلاثة أبيات أيضاً وهي (تحوّلات الدليل اريقط) و (خازوق) و (شهادتي بعد غيبة الحلاج) وأحالت هذه القصائد أمر التحوّلات في الذات المؤودة أي ذات الانسان المأزم إلى الخلافات التاريخية والتغذية المجتمعية السيئة والإستغلال الروحي بإسم الدين أو القضية .

أما رباعية التيه فتصدّرت بعمودي ومضة مشكّل من أربعة أبيات أيضاً في حين ضمت أربع قصائد أيضاً وهي (لأني البحر لا أستقر على جبين البحر) و (أثر يحتضر) و (انكسار) و (جفون عمر قاربت الإغفاء).

وكانت محصلة هذا القسم محصلة طبيعته لإنسان مأزوم ولدمعطوبا أصلاً فهو سيضع في ظل انكسارات متنوعة ومتعددة ستصيب بنيته الإنسانية وعنوانات تلك القصائد فاضحة للمضمون.

أما القسم الثاني الذي شكّل بنية المجموعة بشكل رئيس والمعنون بـ (ما تبقى من أنين الولوج) فضمّ نصّين هما (إلى جدائل سيدة العطاء : دجلة) و (إلى المعلق فوق أهدابي : وطني) إشارةً إلى أن الثابت في نفوس الانسان وإن أصابته الدنيا بكل محنها وأمراضها سيبقى الوفاء للأرض التي هي منشأ كل وفاء إذ يقول.

تذكرني:

شفاه (حبيبتي) المنثور فوق رياضها العسل.

بنهريك النديين كعزف الناي..

يبعث موجه؛

فراشات تنثّ العطر في الورد

فأنّي ينثر النسيان في نفسي حبائله

لأنسى حضنك المعطاء

يا وطني...

وأنت تفزّ في عيني

لتسقي محْل غربتها ... بأحبابي

أيا

وطني

المعلّق

فوق

أهدابي [10]

ويـأتي الشـاعر (حسـن عبـد راضـي) مجسّـداً (مجموعـة رؤيـة) هـي مجموعته (حمامة عسقلان)[11] ، التي بناها الشاعر الناقد على قسمين هما :

- حمامة عسقلان.
- الاميرة والشاطر.

وأراد الشاعر من هذا التقسيم أن يشير إلى أن الحياة عبارة عن قسمين ، قسم منتهب يتمثل الحقوق وقسم معطوب يتمثل الاماني.

فكان قسم (حمامة عسقلان) بمثابة الرصد لمنابع الانتهاب في حياتنا ولا سيما في محيطنا العربي فحمامة عسقلان كانت تمثيلاً لمعاناة الشعوب المنتهبة أما (خباء العامرية) فكان رصدا لمحنة ملجأ العامرية لا بوصفه تعبوياً بل بوصفه فضح كارثة إنسانية بنسق جمالي ، أما (أجزاء من سيرة حنظلة العبسي) فهي تماهيات مع (حنظلة) الشخصية الكاريكاتورية للفنان الكاريكاتوري الراحل (ناجي العلي) التي كانت تمثيلاً لكل مضطهد :

،،حنظلة يتيم يرعى طرقات الحي

وتهشّ عصاه على شمس الهاجرة الملساء

وتهش عصاه على شمس الهاجرة الملساء

يعرف كل شعاب الحزن المنحوت كالصخر

وكل مفازات الألم الظلماء

لكن لا يعرف أحد أنى جاء''.

فهذا التوصيف يعمّ أفراد المجتمع العربي المسلوبين حقوقهم والتائهين في ظل مكائن سلب عالية القدرة.

أمـا القسـم الثـاني فكـان عنوانـه اسـتعارة ذكيـة فهـي تحيـل علـى الـرغم مـن الحـذف في تشـخيص الشـاطر، فـالمعروف في تراثنـا أن الشـاطر الـذي رحـل مـن أجـل الأمـيرة هـو الشـاطر حسـن ، لكـن الشـاعر بإسـتعارته فـتح الإحتمـال علـى تشـخيص الشـاطر بدلالـة اسمه المماثل للشاطر التراثي.

وعلـى الـرغم مـن الرومانسـية البالغـة في قصـائد هـذا القسـيم أحالـت بالمحصلة على الرحلة المحكوم عليا بالخسران منذ الانطلاقة الأولى لانعدام التكافؤ في موازين الراحل ومتاعب الرحلة:

أودّ يا إلهي

لو جئتني في وضح انتباهي

لتبذر الحياة في جزيرتي ...

أبيع هذا الزمن المهجور

لأشتري دقيقة واحدة مأهولة [12]

ثانياً : النمط الجزئي / قصيدة الرؤية :

نريد بها تخصيص الرؤية بالنصوص بشكل لا يمثل مجموعها رؤية كلية للمجموعة.

وعلى الرغم من ذلك تأتي في بعض مجاميع شعراء قصيدة الشعر مجموعة من القصائد تحت مناخ واحد بحيث يمكن معها أن تتشكل مجموعة رؤية لو لا بعض النصوص التي تخرج عن أفقها ويمثّل هذا النمط الشاعر (نوفل أبورغيف) ، فمجموعته (مطر أيقظته الحروب)[13] ، قاربت أن تكون مجموعة رؤية لو لا قصائد محددة هي التي خرجت عن جو المجموع ، فأغلب القصائد راقبت الآثار المختلفة للصراعات بعين جمالية تعكس ما يثير انتباه المتلقي.

وقصائد هذه المجموعة قصائد رؤية وأمثلها في تحقيق معايير قصيدة الشعر قصيدة (خيلي دمي) التي جاءت تجريبية من جهة الشكل ، فعلى الرغم من انضباطها بوزن العمودي وتشكيلاته البنائية من ضرب وعروض وسواهما ، كتبها الشاعر على نظام الأشطر وهو نظام أبدعته حركة الشعر الحر إذ أراد الشاعر هنا أن يجمع بين انضباط العمود وحرية التفعيلة ـ وهي تجريبية تحسب لإشتغالات الشاعر نحو المغايرة في الإيقاع.

حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يرسم مسيرته في الحياة التي جاءت من خلال توصيفات القصيدة بائسة مريرة لا يسلم (الشاعر / المبتلى) من علل الحياة إلا بدمه الذي جاء علامة في هذه القصيدة على مكابرة الشاعر برغم عذاباته، يقول أبورغيف:

ما بين فجرك وانطفائي

وخيوط بدئك وانتهائي

ما بين ظلّ أبي

وشبّاك المساء

وأصدقائي

شمس كأحلام العراق ..

تصيح قد منعوا ضيائي

والأرض تغسل عارها

تابت

بنزف الأنبياءِ [14]

وعلى الرغم من هذه البداية الخاتمة بنتائجها أسرار الرحلة المقبلة ، يعمد الشاعر المرتحل عنوة في هذه الحياة لتبيان إرثه المسلوب من الصاعدين على خيره وبفضل كفاحه وهي نكته تزخر بها حياة المظلومين، فيواصل أبورغيف:

،، يا عهرَ هذي الأرض

لو أنستكَ كم ركضت ورائي

وهجرتها

فأنا ووجهك رحلتان إلى السماء

خيلي دمي

والبحر يتبعنا

وخيلك كبريائي

أوصيت عنك البحر

ثم نزلتُ .. متعبةً دمائي [15].

ويختتم الشاعر دائرة رحلته بخاتمة البداية ، فهي كما بدأت بالألم وانتهت كذلك ، وفي الحالتين كان ألمه بتحدٍّ سافر لا ينأى عن المكابرة، قائلاً:

أفقانِ نحنُ

وأنتَ من كِبرٍ

وأفقيَ من إبائي

لكننا لن نلتقي

دعني

سيسعدني شقائي

وسأنفضُ الفرحَ المبللَ بالعذابِ

وبالرثاءِ

إي .. والصباحاتِ اليتيمة

إي .. ومن أخذت مسائي

لو أجبروا كل العيون

فلست أمنحهم بكائي[16].

أما الشاعر (علي محمد سعيد) فيقدّم رؤيته السوداوية للكون من خلال قصيدته الرؤية (مراثي السنابل) التي افتتحها بمفتتح لا ضوء للرجاء فيه، فكل مغاليق الأبواب موصدة بوجه رحلته الضائعة:

(لماذا يخون يديها بذارك.

ويقطف دون انتظارٍ.

جنوب الهزيمة.

أخفت عليها انطفاء المجاديف.

أم الأرض قد أورثتك مفاتيحَ.

عصيانها في وجوه الربيع.

وقد كنت تدري بأن يديها.

تهش الحدودَ حماما إليك

وتنزع من رملها لإنتظارك

وجها حنونا

يُسائل غيم الطريق:

أما مرَّ من قربكم في انكسار؟

فتىً يرتدي أنهراً شاحبات

وقبعة من ذهول البساتين

كوَّرها منزلا للرصاص

لعلهُ مرّ...

لعلهُ آت...

يفضَ سواد الترقب عني

ويُحي ذبول الترجي)

مضت دونما أعينٌ أخرستها أكف الطريق.

فعلى الرغم من كل الأحتياج الذي تعلنه الحياة إليه ، تبقى أمانيه بعيدة المنال لا لأنها مستحيلة ، لكن لأن الكون لا يحبّ السعادة للمهمشين ، فهم طعم الوجود ولكنه يحلو بفم الحياة أكثر حين البلاء:

(تفتشُ عنك نجوم الينابيع

علَّك ما بينها تستريح.

فتبعثُ ريح الاماني رسولا

تبيعُ الرمالُ اساه..

يشاركها الاحتراق صلاة الغياب

فتغفوا على رغبةٍ تشتهيها

ولكن ما تشتهيه بعيد)

وفي الختام يفتح الشاعر فسحة من الخصوصية لمآله المفتقد ، فلعلها بغداد السليبة ، ولكن يبقى التعميم أكثر ورودا لتكون المعاناة هنا معاناة المسلوبين لا البغدادي فقط:

(وما عاد عصفورها مؤنسا في الصباح

تعالَ..

تنادي فتاها الذي جف فوق الرمال

فنهرك ألقى مياهه

ورملك نكَّسَ ما ابقت الريح

من رايةٍ لا تُغني

وهذا قميصك قد مزَّقتهُ الدموع

فباع الرجوع

ولستُ أخافُ

سوى أن تزور المدينة _ بعد السقوط_

فلا تعرِفك)

ويستغرق الشاعر (قاسم السنجري) في رؤيته التناصية مع ملامح متنوعة من المعارف والثقافات ، فهي مرة غريبة ذات بعد كوني ومرة شرقية ذات بعد كوني أيضاً، فالقاسم المشترك بين تناغمية الاستعارية للثقافات هو البعد الكوني ، الأمر الذي يجعل نصّه أكثر مقبولية في التلقي لأنه سيكون كوني الدلالة.

والملاحظ على هذه الرسالة الإبداعية ذات البعد الرؤيوي أنها غايرت أيضاً في شكل الكتابة ، فهي مضبوطة على إيقاع العمود لكن رسمها جاء على نظام شعر التفعيلة القائم على أساس الشطر لا البيت:

(قُبلٌ على شفةِ الهيام

شُعلٌ حروفك في كلامي

وجهي تشظى حيث يقطر بالملامِ

لا فجر يسعف نجمة ثكلى يغازلها ظلامي

لا نخلة نثّتْ ثمار العاشقين على أكفٍّ من سلامِ

مَ اهتزَّ جذعُ الشوقِ مصلوبا

على وهم الخيامِ

انظرْ ...)

إلى هذي الصباحات الخجولة كيف تنخر في عظامي

ومع تحوّل القافية من الميم إلى الفاء تتحوّل أجواء القصيدة من التناص مع الموروث الغربي إلى التناص مع الموروث الشرقي ، مع الإبقاء على دلالة النص العامة:

(لمْ يبقَ إلاّ موقدي البردان

يشكو للأثافي

لا تين ..

لا زيتون ..

لا البلد الأمين معمدٌ

ما ضاع في أفقِ اعترافي

إنْ أنبت زغت الحنين قوادمي

حزنا ستحرقهُ الخوافي

إنْ جُنَّ هذا الغيم في عينيّ

يذرفهُ اختلافي

جرحٌ يغادرني نزيف الشوق

عن عشق سيزهر بالجفافِ)

وكأن لازمة التحوّل تأتي بتحوّل القافية ، فلما كانت القافية الخاتمة (بالكاف) تحوّل معها الجو بحيث انتهت القصيدة موحية بالانتظار الفجّ لأمان قد لا يتحقق:

تحوّل معها الجو بحيث انتهت القصيدة موحية بالانتظار الفجّ لأمان قد لا يتحقق:

ويحفر الشاعر والناقد (طاهر الكعبي) في منطقة التعاويذ وحفريات التراث السحيق ، ففي نصوصه تجد الميثولوجيا وتراتيل الأناشيد القديمة حاضرة بوصفها بوصلة لملاحقة الرؤية.

وفي قصيدته الرؤية (كتاب الغريق) لا تجده يبتعد كثيراً عن نسيجه البنائي ذاك فرؤيته الباحثة عن منافذ للخلاص حاضرة هنا أيضاً:

(شربت صلاة

المحدق في ظله

دفنت الكؤوس

واشعارها .. في دمائي

وفي جرح صوتي

الذي مات...

عن افتضاح الغروب)

وتحضر محفزات التعاويذ والحفظ من كل شر في قصيدته هذه لم تكن فاعلة بفعل الركود الذي يحفّ به، لذا ستنحدر الآمال صوب الاضمحلال تدريجياً:

(وعدتُ لأطوي جلدي

كفارة لاله الخريف

لاغرق في الظل

لاعلن كفر الحروف

لعل كتابي

سيعتقه الموج)

وعلى الرغم من رحلته المغامرة في لجلج الحياة يبقى اليأس حصاد سير ، وستكون النهاية حتماً مؤلمة:

(ولكن زوبعة الرعد غطت جروحي

بآياتها

وحين غرقت

لبست تراتيل ظلي

وأولجت فيها بداية صمتي)

الشاعر هنا يسجّل تدوينات الوجع السرمدي التي تصيب بنية المجتمع الطامح للتحرر من سلطة النفوذ والمقاصد الدونية ، فكلما الذات بحثت عن رفعة أنزلتها النفوس ذات الهمم الواطئة.

وفي الختام نؤكد أن هذه الدراسة كان من الممكن أن تكون أكثر تفصيلاً وفضحاً لخفايا اشتغالات شعراء قصيدة الشعر لو كانت المساحة المتاحة للبحث أكبر فالأساليب متنوعة ومتعددة يمكن أن نراقبها بتفصيل وافٍ في دراسة أخرى ذات مساحة أكبر.

الهوامش:

1 -ينظر: المعجم الأدبي : د. جبور عبد النور، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: منيف موسى: 20 دار الفكر اللبناني ، بيروت 1984.

2 -ينظر: منيف: 21.

3 -حول التجديد في الشعر المعاصر: 182 ضمن كتاب (مهرجان الشعر الرابع) الاسكندرية 1962.

4 -ينظر: منيف: 30.

5 -أشرعة العدد السادس، رابطة الرصافة للشعر العربي، 1999م.

6 -بغداد 2001 بطريقة الاستنساخ التي كانت شائعة في تسعينات القرن الماضي.

7 -المجموعة: ص102.

8 -بغداد 1997 بطريقة الاستنساخ التي كانت شائعة في تسعينات القرن الماضي.

9 -اشتغال تجريبي طمح الشاعر والناقد مشتاق عباس معن التأسيس له نقدياً ونصاً ، ينظر كتابة: مقاربات النص، مطبوعات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنين ، 2006.

10 -المجموعة: 98.

11 -مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001.

12 -المجموعة : ص91.

13 -دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005.

14 -المجموعة : ص111_112.

15 -المجموعة: ص112.

16 -المجموعة: ص113_114.

المرأة والنافذة

حيث تكثر نوافذ الرؤيا لا مكان لمرآة الصورة

(في أفق قصيدة الشعر)

د. أمجد حميد عبدالله

تقديم:

على جدار القصيدة اعتاد الشعراء التنافس في عرض أفضل صورهم غرابة وإبداعاً وإعجاباً لينالوا الحظوة المبتغاة لدى المتلقي، أو ليحلقوا به وبأنفسهم في سموات مازالت بريئة، وتتلون صورهم الشعرية بتموسقات متنوعة العطور لمزيد من الإعجاب أو الإغراب، حتى إذا شهد جدار الشعر نوافذ تتزاحم لسحب المتلقّي إلى عوالمهم المكتظة بالرؤى لم يعد هنالك مكان لتلك الصور ولم يعد المتلقي مستسيغاً الإنتظار للتمعن في صورة ما في حين أن النوافذ تتطلع إلية بما تقدم من رؤيا عميقة الغور بعيدة المدى ترسم للمتلقّي مسارات فكرتها وتقدم له ألواناً عديدة والحاناً متنوعة وعطورا مختلفة وعلائق متواصلة وتمنحه حق صياغتها بالهيأة التي يريد هو، فبعد أن كانت الصورة تثير إعجاب المتلقي وتهزه صار بقصيدة الرؤيا/ قصيدة الشعر ينتقل من مطالعة صورة إلى مشاهدة عالم، ومن مجرد الإعجاب إلى الممارسة لفعل الخلق خلق العالم المتكامل بكل تعقيدات علاقاته وتشعبها.

طلعت قصيدة الشعر من رحم التجديد الشعري في العراق الذي لا يبدو عليه التعب من الولادات في زمن كثرت فيه المحن وازدات فيه

الإخفاقات، فقد جاءت رد فعل على تهافت التجارب الشعرية التي كانت سائدة في العراق ولا سيما ما كان يكتب مؤطراً.

بالإيقاع الموروث (البيت الشعري الموزون) والإيقاع الشعري الحر (التفعلية) كما جاءت رد فعل على تسيد نماذج قاصرة لقصيدة النثر، بعضها اتكأ على الأستسهال في الكتابة مع فقر التجربة وبعضها استغل ضعف الاستجابة للإبداع، نتيجة جراحة الظرف الحضاري الذي كان يمر به البلد ليمرر تهويماته المنضبة من طاقة الإبداع''[1]. وقد قدم لها روادها مهادها النظري الذي مكّن من حضورها بشكل لا يلغي أو يقصي ما هو سائد ولكنه ينماز عنه بجملة خصائص ومعالجات لإشكاليات معينة وقد برز هذا الأمر في بيان المراجعة جليا[2]، أن ما نريد أن نكتشفه هنا هو الأتقالية الكبيرة التي قامت بها قصيدة الشعر في واحدة من مغامراتها الإشكالية وأعني الانتقالية بالقصيدة من حالة الصورة إلى حالة الرؤيا، وما يمكن التوصل إليه من نتائج لهذا الحدث المهم مسيرة حياة القصيدة العربية الحديثة في بيئتها الأكثر تطلعا إلى التجديد والأعمق أثراً في صناعته ولكي نصل إلى نتائج مهمة فبرأيي أن المسار الصحيح هو عقد المقارنة بين الصورة والرؤيا بوصفهما معيارا نقديا ولكن بإعتبار ما يمنحان شعرية القصيد من مدى تأثير وعمق إبداع ومن ثم تناول أهم نماذج قصيدة الشعر بالتحليل وفقاً لذلك.

الصورة في الشعر العربي قديماً:
تحفيز اللغة بدلاً من الاشتغال على اللغة.

لقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى العلاقة الوطيدة بين التصوير والشعر، فهذا الجاحظ قد قال قولته المشهورة: ، ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من الصَّبغ [3]،وجنس من التصوير[4]، إن الجاحظ يبدو واعيا كل الوعي أهمية التصوير في الشعر إذ أنّ "تعريفه للشعر على هذا النحو يدل على أنه كان يدخل التصوير وما يطوى فيه من أخليه في الصياغة واللفظ... إنما كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ، إذ أدخل فيه الأخلية والتصاوير وكأنما أحسّ في عمق أنّ المعاني وحدها لا تكّون الكلام البليغ''[5]، أما (قدامة بن جعفر) فقد قال: ''إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أن لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة''[6]، وهو يرى بذلك أنّ الشعر هو الصورة والمادة التي يصاغ منها هي المعاني فالصورة عنده بهذا المفهوم تمثل مقياس الجودة والرداءة على السواء[7]، ويثبّت (عبد القاهر الجرجاني) معلومة معينة يعدّها من المسلمات وهي ''أنّ سبيل الكلام

سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار''[8]، والمتقصّي لأثر هذا التعبير عن الصورة الشعرية يجد الجرجاني "متأثر بكل من الجاحظ في فهمه للتصوير وقدامة في فهمه للمعاني مادة الشعر- الصورة فالصورة تعني عنده روح تلك العلاقة التركيبية- الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه''[9]؛ وربما نفهم من كلام الجاحظ أن المعاني تتولد من سبك الألفاظ بما يوازي اليوم مصطلح (الاشتغال على اللغة) المستعمل لهذا المفهوم نفسه في مقابل اعتماد (الأغراض الشعرية) طريقة لخلق الشعر، ونلحظ أن، الاشتغال على اللغة قد ساعد في توليد الصور والإبداع فيها بالقدر الذي جعله طريقة منتشرة في صوغ القصيدة لدى عدد غير قليل من الشعراء منذ منتصف القرن العشرين وحتى أيامنا في نهاية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، ونجد أيضاً أن الجرجاني قد تبنى مبدأ الصياغة أو ما نقاربه هنا بمفهوم (الاشتغال على اللغة) لإنتاج الصورة إنتاجاً مولدا مبدعا.

الصورة في الشعر العربي حديثاً:

إنّ ذلك الوعي النقدي العربي العميق بمفهوم الصورة وأهميتها وفاعليتها في الشعر قد بلور مفهوماً ناضجاً للصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث العربي النقدي يدل على "قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الأستجابة والتأثير في المتلقي، فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلا ومضمونا"[10]، وهي في صياغتها تعتمد على مصادر تتألف منها فمن هذه المصادر يمكن تحديد "مصدرين بارزين تنضوي تحتهما مصادر الصورة والمؤثرات فيها جميعاً ذاتا وموضوعا هما: الخيال والواقع وحظي الخيال بالأهتمام الأكبر من بين مصادر الصورة الأخرى عند النقاد المتأثرين بالمذهبين الرومانسي والرمزي خاصة"[11]، وهذا العنصر الفعال في الصورة الشعرية أي الخيال هو الذي يأخذ على عاتقه بناء الصورة الشعرية بما يمتلك من قوى تحليل وتركيب أما عن العنصر الآخر وهو الواقع فيمكن القول إنّ الصورة الشعرية تمثل "حوارا ذاتيا بين المبدع والواقع"[12]، هذا الواقع الذي قد يكون حسيّا، يمثل حقائق المدركات كما تجدها الحواس مباشرة أو قد يكون ذهنيا نفسيا بما يقدم من مشاعر ذاتيه وأحداث شخصية وخبرات نفسية أو ذهنيا عقليا بما يحمل من تجارب فكرية ومستويات فهم ونواح عقلية أخرى كالإدراك والذاكرة وغيرها، وهذا يجعل الصورة الشعرية تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف في الذات الشاعرة، يسعى إلى أن يتجسد في تركيبة لغوية ذات نسق خاص [13] توحي بما يعتمل من معانٍ شعرية في تلك الذات من دون أن تنغلق فضاءات اللغة على تلك المعاني فصحيح

أن الصورة الشعرية هي "رسم قوامه الكلمات"[14]، ولكن لابد لها من عاطفة مشحونة تحملها إلى المتلقي لتثيره إذ "لا يتمكن الشاعر أن يرى الاشياء كما هي على حقيقتها ولا يستطيع أن يكون دقيقاً تجاهها ما لم يكن دقيقا في المشاعر التي تربطه بها"[15]، وبغض النظر عن أداة رسم الصورة من تشبيه أو كناية أو استعارة أو مجاز "الجرأة ليست اساسية في تكوين الصورة كما أن التكثيف ليس أساسا أيضاً ولو كان هناك أي شيء أساس في التصوير فليس هو الشجاعة أو التكثيف ولكنه التوافق، فالصورة يجب أن تكون متوافقة مع الحوار العاطفي وكذلك مع شكل القصيدة''[16].

وعند النظر إلى معمارية الصورة الشعرية واساليب بنائها عند الشعراء نجد أن "الصور المفردة هي النواة الأولى التي تبنى عليها الصورة الشعرية وهي أبسط مكونات التصوير لتقديمها تصورا جزئيا محددا يدخل ضمن بناء الصورة على وجه الخصوص والقصيدة على الأعم''[17]، ولذلك فإن تشكيل الصورة المركبة يتم من خلال تآزر الصور المفردة واتساقها بمجموعها في وحدة القصيدة سواء أبالتراكم أم بالتكامل أم من خلال نظام حشد المقاطع أم البناء الدائري أم حتى البناء القصصي[18]، مع بعض الخصوصية لهذا الأخير لكونه قد يخرج في بعض أنماط القصيدة من نمط الصورة إلى فضاء الرؤيا وهكذا فإن الصورة هي وحدة جزئية من كلية القصيدة بإعتبار أن '' التجربة الشعرية كلها صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقوم من

الصـورة الكليـة مقـام الحـوادث الجزئيـة مـن الحـدث الأسـاس[19]، والشـاعر يعمـد إلى اسـتقاء صـورة مـن مـادة خـام مصـدرها الواقـع بشـتى أنماطـه والخيـال بمختلـف ضـروبه كمـا تقـدم ذكـره، وهـو يفعـل ذلـك بقصديه واضحة لتكون تلك الصور المصوغة سواء أبالطريقة العفوية أم بطريقـة الأغـراض الشـعرية أم حتـى بطريقـة الاشـتغال علـى اللغـة (الرسم بالكلمات) وسيلته للتعبير عن الإحساس والفكر.

الرؤيا في قصيدة الشعر:

إن الحديث عن (الرؤيا) بدلاً من (الصورة) حديث يبدأ الآن ولكنه قد يستمر طويلاً لأنه متشعب الجوانب وما نحاول فعله جاهدين هنا هو اختصار تلك التفصيلات في الحديث برجاء الإفادة وعدم الإطالة.

لنمعن النظر في بعض ما جاء في بيان المراجعة لقصيدة الشعر الذي اعلنه موقعوه في القاهرة.

''قد كان للطاقة الثورية أثرها في تصعيد المد النظري للممارسة الشعرية حين تقرر أن يكون التجاوز مقترناً بالرؤيا (التي يحملها الشاعر متجاوزا بها حتى المجازات وأنظمتها التي لم تعد تتسع لسعة هذه الرؤيا)، ولكن هذا التجاوز يجب أن لا يفهم على أنه افتراض منطق جديد لنظم التعبير المنزاحة عن لغة التواصل، مما يوقعنا في منطقة خارجة عن الشعر إلى ما يضادّه، وإنما هو محرك لفعالية تنطلق من تمثل لخزين التجارب السابقة لتفرض منطقها الانزياحي الخاص ليس بالضرورة خارج مجال ما هو مكرس من نظم الانزياح، ولكن برؤى مختلفة متفاعلة مع عصرها ووعي مقتضيات التفاعل مع هذا العصر وتعقيداته لذا تكون بإزاء طرق مختلفة في التعبير عن مركب الموقف الرؤيوي والفعل الجمالي وأفق التلقي التي تحكم المنجز الشعري وعليه فإن طاقة الثورة التي تشابه طاقة الخطأ المنتج أحياناً يمكن أن تكون

خلف اختطاط وممارسة نهج يقوم على معاملة المجازات معاملة حقيقة توجب على الشاعر بإزائها ممارسة فعل انزياحي تجاوزي[20]، إننا هنا بإزاء رغبة حقيقية في تجاوز مرحلة الصورة الشعرية التي تسود شعرنا العربي الحديث الصورة الجزء الذي يراد منه التضافر مع اقرانه لصياغة الكل إني أضيف إلى رواد قصيدة الشعر المنظرين لها ما أذكره من قول سي دي لويس : ، ،فدعنا نلتفت إلى موضوع القصيدة كصورة كاملة ولعدم وجود صورة تصور نفسها فإن أردنا القصيدة أن تكون صورة كاملة فإنها يجب ان تمثل شيئاً كاملاً من نوع ما''[21]، وما هذا الشيء الكامل سوى الرؤيا الشعرية، ولنتأمل في قصيدة "وطن" للشاعر نوفل أبورغيف:

(الحزنُ بلادٌ
والدمعُ نشيدٌ
والفجرُ مواعيدٌ
والسنواتُ نعاسٌ يتأجل
الأحلامُ تفتشُ في أدراج الفوضى
عن شمسٍ تغزل شرفتها
الأنهارُ اعتذرت
والأشجارُ انهزمت
والطرقاتُ عرايا
ودماءٌ فوق الجدران)[22]

إن تضاريس الوطن الذي يرسمه أبورغيف ليست من النوع الذي تكفيه المشاهدة أو يكشفه التأمل، فالدمع النشيد والسنوات النعاس والطرقات العرايا نوافذ لعالم أرحب يمثل وحدة كلية للفكر والوجدان معاً، ليست تلك الكلمات سوى أطراف لبؤرةٍ ممتدة نحونا من نوافذ القصيدة ثم لنتأمل قصيدة الشاعر حسن عبد راضي:

،،عندما
يلبس القمر
موته
عندما نرى
حجرا مسه الجنون
ورمادا من البشر
وغرابا من العيون
عندما كلنا نكون
كظلال .. ولا أثر
كغرانيق لا تطير
كدم يغزل الحرير
كهواء من السكون
أو كما يدمع الشجر
كمماشٍ ولا خطى
وخريف ولا غصون
عندما بيتنا العراء

عندما نكشط الهواء

عن مرايا من البكاء

عن ضفاف .. ولا نهر''[23].

نجد أن لبس القمر للموت وحتى كشط الهواء عن مرايا البكاء وعن ضفاف من دون نهر .. هي نوافذ تنقلنا إلى عالم كامل نعيش فيه ونكابده من خلال الرؤيا التي نحصدها من مجموع الثمار التي تتدلى من تلك النوافذ.

ولو تأملنا في قصيدة الشعر "مكابدات أنا" للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن:

''**شرفتي طاعنة بالغبار**

العصافير مبحوحة

الغيوم تنث دخانا يلطخ أضرحة الكون

المنائر شاخت

وشاخت تراتيل المؤذن في مهمه الريح...

وأنا مازلت في الجب

أراود ذئبي ليأكلني

كي تبيض عيون أبي...

فهي منذ ارتعاشة أمي

لتزفني كتلة من صراخ...

عاقر...

لم تمارس لعبة الدمع..

الكواكب سجدت لها

والمضيئان

نامت

عيونهما

في عتمة

من

وجوم"[24].

فإننا سنجد أن ذلك الشيء الكامل هو ليس الصور الشعرية فصور مثل الشرفة الطاعنة بالغبار والعصافير المبحوحة والمنائر التي شاخت لا يمكن الركون إليها منفردة للتعبير عن حالة جزئية معينة، كما أنها لا تكّون بمجموعها وبأية درجة من الاتساق الشكل النهائي للأحجية / الصورة الكلية ولكننا نصل إلى غايتنا فقط عندما نعيش تجارب الشاعر النفسية وخبراته التي كابدها من خلال الولوج إلى تلك النوافذ التي يحشدها لنا نحو عالمه المهيمن لنحياه بكل تفاصيله الأخرى التي يجرنا إليها سحر تلك النوافذ ، فكيف لنا أن نعدها صورة (أراود ذئبي ليأكلني) وهي تشكيل يسحبنا إلى ما وراءه من عالم فسيح مليء بالأحداث والمواقف والصراعات تلك الكامنة خلف هذه النافذة وأعني قصة نبي الله يوسف عليه السلام وما فيها من رسم لعالمه وإيحاء بعالم الشاعر إنها نافة تأخذنا إلى عمق الرؤيا وليست مرآة ترينا وجه الصورة.

مفارقة أخرى بين الصورة والرؤيا هي التكثيف الذي تعده قصيدة الشعر ضرورياً لإنجاز فروضها، في حين لا تشترطه الصورة الشعرية وحين نطالع ما كتبه الشاعر فائز الشرع، نجد فيه من التكثيف ما يرتفع بشأن القصيدة من مصاف التعبير الصوري إلى درجة كشف الرؤيا والأستغراق فيها مما يعطي القصيدة طعما مكتنزاً بالحياة ليست الحياة التي نظنها بسيطة بل الحياة المعقدة التي نعيش فيها:

،،لو توسلت بوجه النار لن ترجع ما قد أكلته
ليس بالإمكان أن ترفو أردان السفن
حالَ ما بينكما الموج .. إلا تسمع أنّات الصواري
والسواحل..
شلت الآن ولن تعزل من ماء البدايات قوارب
خلفك البحر ومن حولك أعداؤك نزوا من يديك
في ثرى عينيك وسدت الضحايا
لم تعد للندم الميت أوصاف الفضيلة
لم يعد حجابك الآن سوى هذا الضباب
لم يعد للبدر ضرع ترضع الظلمة منه،،[25].

ليس بمقدورنا مع كل هذا التكثيف أن نتحدث عن صور استعارية أو تشبيهية أو كنائية، ثم نكتفي بذلك حصراً لشعرية القصيد، إن الباصرة لا ترى ما خلف الجدار ولكنها تفعل فقط إذا كان في الجدار نافذة وإذا احتشدت الرؤى في كل نافذة فكان الذهن البشري

المعبأ بأسرار الحياة وأشكالها ومكابداتها وأنماطها وصراعتها، يجد له امتدادا طبيعيا يألفه، فحين يتفتق الذهن أول مايتفتق متمردا على شرنقة الصورة سائحا في عالم الرؤيا، لينبئه احتشادها عن احتشاده وليحي ذلك الذهن البشري في بيئة خصبة من التكثيف الذي يستهلكه بنهم وهنا أشير إلى محاولة الشاعر فائز الشرع الرائدة التي أرجو أن أعود إليها في مناسبة أخرى، فقد قدم مجموعته الشعرية على أنها:

الوقائع لا تجيد رسم الكتابة

أطروحة تقدم بها

فائز الشرع

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الإفضاء في الحياة

بإشراف :

الألم

وقد اعتمد فيها خطوات منهج البحث لكتابة الأطروحة غير أنهُ استبدل آفاقها العلمية الدقيقة المحكمة الموضوعية بآفاق أوسع وأرحب وأكثر عمقا مستمدة من الرؤى الشعرية التي احتشدت بتكثيف واعٍ في نصوصه وفي عودة إلى نص للشاعر مشتاق عباس معن من "نصوص عابرة للحبر" نطالع:

،،إذا

لم تكن أحداقك عتادا للشمس

لا تغرس منارة عالية

لأنها ستكون مرتعا للحمائم الغريبة،،[26].

لنجد التكثيف يتجلى في صوغ الرؤيا وتقديمها هالة من الضوء لتغمر المتلقي حتى تثلجه ببرد أشعتها الملتهبة ولست هنا بصدد الشرح والتفسير لأن قصيدة الشعر لا يليق بها النقد الرتيب الذي يفسر الماء بعد الجهد بالماء.

حين نتناول مفردة أخرى افترقت بها قصيدة الشعر عن القصيدة قبلها نجد أن السابقة باعتمادها على الصورة الشعرية كانت تستقي من مصادر لتكوين تلك الصور وقد تركزت في مصدرين هما الواقع والخيال لتتجلى الصورة بذلك في كونها حوارا ذاتيا بين المبدع والواقع كما سبق إثباته،لأن الخيال جزء من المبدع، وهنا نتوقف لنمعن النظر في قصيدة الشعر لنكتشف أنها تعتمد الانزياح بوصفه محركا لفعالية تنطلق من (تمثل لخزين التجارب السابقة لتفرض منطقها الانزياحي الخاص ليس بالضرورة خارج مجال ما هو مكرس من نظم الانزياح ولكن برؤى مختلفة متفاعلة مع عصرها ووعي مقتضيات التفاعل مع هذا العصر وتعقيداته)، بمعنى أن الحوار هنا يكون بين الخيال المستوعب للانزياح الرؤيوي وواقع الخزين الانزياحي لمجمل ما تختزنه الذاكرة حتى إن كان جذره للعبقرية في زمنه، وبذلك تتخلص قصيدة الشعر من ربقة التقليد واتّباع سياسة النمذجة، وهنا نتأمل في قصيدة "معلقة علي البغدادي" للشاعر علي محمد سعيد:

تخطّيتُ

الشعابْ

فأبصرتني نقطة التفتيش

وكانت محنة الزيتون ظلي

فهربني يتامى البحر ليلاً..

مضيت إلى رجائي

يسوّرني كتاب في يميني

وتحرسني تراتيل الحجارة

أتم الطير في شفتي بريده

وطار قبالة الساحل

أهمُّ قاصدا فجري القديم

أصَلي عند مشرقه

واسأل عن نهارٍ كان يعرفني

رأيت النخل منحدراً اليّ

بلا ثوب الفواخت

حزينا ترحل الأنهار عن فمه"[27].

إن الشعاب التي تخطاها هي رؤيا جديدة لشعاب أب طالب تخليدا لحصار الرسول الأعظم"ص" ومحنة الزيتون قد تكون ترجمة جديدة لما يحدث في فلسطين التي تحرس أبنائها تراتيل الحجارة من هسهسات الشياطين ووساوسهم والنخل الذي ينحدر بلا فواخت تقدم في مسار حياة الانزياح القديم وأعني به النخل الذي ينحني، وهكذا نجد أن ما كان

حوارا بين الواقع الملموس وخيال المبدع أيام الصورة الشعرية قد تحول إلى حوار اكثر انتاجا بين قطوف ذاكرة الانزياحات وما تراكم منها من جهة وخيال المبدع الذي تشغله الرؤيا كلا تاما حتى لا تترك مجالا لصورة لا تعدو كونها جزءاً من الكل ولنتأمل في قصيدة "حتى يكتمل الظل" للشاعر طاهر الكعبي:

عندما فزت الطرقات

هناك

واكتست زهرة الأغنيات

صداك

أيقن الجرح في ومضة الذاكرة

أنك الآن تبحث عن ثمن للمدى

أو تواشيح من

ليل بابل أو نورس

يشتري موت عزفي

من الحائط الرطب...

اسقني بعض ما فاض

من بوحك العذب

أيها المبتهل...

أيها المرتحل..

إنني قادم وعلى كتفي نورس النخل

يشدو كما كان

في كرنفال الصغار

كلما مت فيك

على ربوة من مناجاة شعري

تراودني غيمة بلاط قيامتك العارية[28].

نجد أن الزهرة التي تنسب إلى الأغنيات قد اكتست هذه المرة بالصدى والنورس الذي عرف ملازما للشاطئ قد غادره ليراود الحائط الرطب، وأن الغيمة التي كان يرددها البلاط هي تلك التي سيعود خراجها إليه، ولكنها هنا وصمت بقيامة عارية وعلى الرغم من إن اعتماد هذه الطريقة في نمو حركة الانزياح قد يمر بظواهر معروفة ومشخصة من مثل التناص وآلياته والإستدعاء والقناع، إلا أن المغايرة تأتي من خلال إعادة صياغة شاملة للغة الشعر فبعد أن كانت القصيدة حتى مع تلك الظواهر تصاغ بالأشتغال على اللغة أو الرسم بالكلمات أصبحت تصاغ في قصيدة الشعر بما أطلق عليه (تحفيز اللغة) وأقصد به إطلاق طاقة اللغة بتعجيل متسارع قادر على أن يرفع دلالات خط الرؤيا إلى قوى أكبر تجعل توالد المعنى يحدث ذاتيا بما يشبه الانفجار المتسلسل الذي يبدأ بتحفيز اللغة بعضها بعضا ولا ينتهي عند حد يذكر، وهذه التقنية في الصياغة اللغوية تتيح تعميق الرؤيا وإبعاد مداها إلى أقصى غاية ممكنة.

لقد تعددت نوافذ الرؤيا حتى غطت المشهد بتشعباتها الفاعلة في صنع الدلالات المتعاقبة ولم يعد هناك مكان للصورة التي تراجعت بجهوزيتها

للفهم مع تطور ذهنية التلقي، فإذا كنا نشهد حواس مثقفة للمتلقي يدعو إليها الناقد الدكتور عناد غزوان رحمة الله في مطلع ثمانينيات القرن المنصرم[29]، فلابد أنه تقدم كثيراً في تلقيه للشعر مما جعله يمجّ الصور الجاهزة وأبيات الحكمة المباشرة، وكثيرا من الترهلات التي تحفل بها القصيدة ما قبل الشعرية وبات لزاما أن تكون الرؤيا بطعمها الحاد الذي لا يكتشف إلا بعد انتهاء النص هي الهاجس الجديد للذائقة التي أتعبتها الأزمنة والمسافات في حياة لم تعد تحتمل التأجي

الهوامش:

1- البيان.

2- ينظر: بيان المراجعة الصادر في القاهرة بتاريخ 2007/8/5/ متوفر على مواقع الشبكة العنكبوتية.

3- وردت هذه العبارة بصيغ مختلفة في نسخ أخرى محققة، ولكنّ الاختلاف الأبرز هنا ورود لفظة (الّصَبْغ) بدلاً من لفظة (النسج) ((واصل الصَّبْغ في كلام العرب: التغيير ومنه صبغ الثوب: إذا غُيّر لونه)): معجم (تاج العروس من جواهر القاموس) الزبيدي، حققه: الترزي وآخرون: (صبغ)، مطبعة دولة الكويت، ط1، 1975م.

4-كتاب (الحيوان)، الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، مكتبة النوري ومكتبة الطلاب، ط1، بيروت، 1968م، مجلد 444:3:1.

5-البلاغة تطورّ وتأريخ، د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1969م:52.

6-نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

7-ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م: 115.

8-دلائل الإعجاز: 175.

9-مستقبل الشعر وقضايا نقدية: 116.

10-المصدر السابق.

11-الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث: 53.

12-المصدر السابق: 59.

13-ينظر: المصدر نفسه: 62 ومابعدها.

14-الصورة الشعرية، سي دي لويس، ت:د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982م: 21.

15-المصدر السابق: 29.

16-المصدر السابق: 51_52.

17-الصورة الشعرية عند الجواهري_ أطروحة دكتوراه، د. رفل حسن طه الطائي، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، 2007م: 217.

18-ينظر: المصدر السابق: 220 وما بعدها.

19-النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1973م: 22.

20-البيان.

21-الصورة الشعرية: 176.

22-مجموعة (ضيوف في ذاكرة الجفاف) الشعرية، نوفل هلال أبورغيف، دار الشؤون الثقافية العامة ط2، بغداد، 2009م.

23-حصلت على القصيدة من الشاعر.

24-مجموعة (تجاعيد) الشعرية، مشتاق عباس معن، اليمن، 2003م.

25 -حصلت على القصيدة من الشاعر.

26 -من مجموعة الأخيرة (المجموعة الشعرية الورقية غير الكاملة) وهي تحت الطباعة.

27 -حصلت على القصيدة من الشاعر.

28 -حصلت على القصيدة من الشاعر.

29 -ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية.

الشعرية الجديدة ولعبة الطرد خارج المركز

(قصيدة النثر وقصيدة الشعر وصراع الحداثة في الشعر العراقي المعاصر)

حذام بدر

كانت قصيدة النثر اعقد الإشكاليات التي واجهها الحقل الثقافي _ الشعري، فهي لم تعلن قطيعتها الجمالية مع آخر خصائص الخطاب الشعري الذي استعادته (الكلاسيكية الجديدة) بل مع التغيرات الشكلية والشعرية التي خرجت عليها وعلى طول النص الأول من القرن العشرين.

فتحرر القصيدة العربية من وثنية الشكل وتشكيلاته الإيقاعية الكلاسيكية، قد قام على أن الوزن في الشعر هو مجرد إمكانية وليس شرطاً سابقاً وهذا ما توضحه حركة مجلة شعر عندما ترد على نازك الملائكة: "تحديد الشعر بالأوزان الثمانية نرفضه لأنه غير شعري فالشعر لمسه الشاعر للأشياء لا خضوعه له..

انه خضوع داخلي لا وقع خارجي والأوزان الثمانية وكل قانون شكلي محدد، محدد، سابق لا يقبله الشعر شرطاً مقدساً قد يستعمل الشاعر الأوزان التقليدية أو لا يستعملها لكتابة الشعر وهو في الحالين يكتب الشعر، النظم التقليدي صفة من صفات الشعر وقد تعيش هذه الصفة

إلى الأبد لكنها ليست إلزامية في الشعر إنها فقط إحدى أدوات الشعر الممكنة[1]".

وهذا يأخذنا إلى القبول بأي شكل تأخذه تجربة الشاعر فالمشكلة ليست مشكلة الشكل بل هي مشكلة الشعر نفسه وليست المسألة اليوم مسألة القصيدة _ على حد تعبير أودنيس _ وزنا كانت أم نثراً، بل مسألة الشعر الذي تمارسه وسيلة للمعرفة والخلق[2].

لذلك يتحول القبول بقصيدة النثر إلى القبول بأي شكل تحيطه تجربة الشاعر وهذا كله مرتبط بوعينا الجديد للحياة والعالم والأشياء، وبهذا تكون هناك إشكالية ليس بإعادة النظر بمعنى الشعر فحسب بل بإعادة النظر بمعنى الثقافة العربية كلها وأسسها الاجتماعية والفكرية.

فيكون العصيان على الشكل الشعري التقليدي هو عصيان على سياق اجتماعي _ ثقافي، فادونيس يرى أن قصيدة النثر تعبير عن "تطلعاتنا العميقة الرفض السري في حياتنا والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبئ بالظل والعتمة والذي هو أكثر تعقيداً وغنىّ وصحة" [3].

والإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الأختيار وإجادة التأليف وهذا ليس ببعيد عما يراه علماؤنا العرب فالجرجاني

مثلاً يرى "أن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخيله عل حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا منه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه[4].

وهذا يؤكد لنا أن قصيدة النثر ليست مفرغة تماما من كل قانون فمن "المؤكد أن قصيدة النثر تحوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين العروض احياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن اي تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد نتاجا ناجحا[5]، وهذا ما تراه سوزان برنار التي يرى أيضاً "أنه لشيء مدهش حقاً أن تتم عن طريق النثر العودة إلى ينابيع الشعر العميقة[6]، فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا مع عدم المحافظة على الوزن وإن الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري هي حسب تينيانوف الوحدة وتتابع المتوالية الإيقاعية مرتبطين فيما بينهما ارتباطاً مباشراً[7].

والتقريب بين الشعر والنثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد لهذا فأن العملية لا تمحو جوهر الشعر بل العكس أن هذا الجوهر يتأكد أكثر إذ أن أي عنصر من عناصر النثر حينما يقع دمجه في متوالية الشعر فأنه يظهر بشكل آخر إذ يبرز بوساطة وظيفته

وهكذا يسمح بتوكيد ظاهرتين مختلفتي التشديد على هذا البناء وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد.

يرى اليوت في معرض حديث له عن العدمية "أنه ليس بوسع العجمية الاستمرار إلى مالا نهاية[8]" فالعدمية موجهة دائماً ضد النظام أو هي بمعنى آخر الضجر من هذ النظام ومحاولة الانقلاب عليه والتفلت منه وإذا لم يكن هناك مجموعة ما من القيم فليس هناك ما تقوم بدكه وتدميره، أي أنها لا تجد شيئاً تسدد إليه ضرباتها وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا يصح أيضاً على قصيدة النثر، فالأنقلاب على الوزن والقافية خلق لنا قصيدة النثر ولكن ماذا بعد قصيدة النثر؟ بالتأكيد العودة إلى النظام لأن اللانظام أصبح مضجرا بحد ذاته وبهذا تكون قصيدة الشعر ردا طبيعيا على قصيدة النثر.

وهذا ما تؤكده جماعة قصيدة الشعر في بيانها عندما ترى أنه جاء نتيجة "تهافت التجارب الشعرية التي كانت سائدة في العراق وربما في العديد من البيئات الشعرية العربية ولا سيما ما كان يكتب مؤطرا بالإيقاع الموروث (البيت الشعري الموزون) والايقاع الشعري الحر (التفعيلة) وعلى الرغم من الزخم الموضوي الحاد وبلوغ الأزمات غير المفضية إلى منفذ مأمون حدا أقصى ما بين سني الاختمار والاختبار الفني_ العملي لها (1996_1999) إذ شهدت سنة 99 الولادة العلنية (الرسمية) لمشروع قصيدة الشعر في ملتقى الرصافة الثاني للشعر العربي (13_15/ نيسان / 1999)..

وهي جاءت ردة فعل على تسيد نماذج قاصرة لقصيدة النثر بعضه اتكأ على الاستسهال في الكتابة مع فقر التجربة وبعضها استغل ضعف الاستجابة للإبداع نتيجة حراجة الظرف[9]".

وبهذا يكون الإفراط في التشتت شانه شأن الإفراط في الترتيب يخاطر بتحويل مجرى التدفق اللفظي على اتجاهه وإذا كانت المغالاة في الشكلية تقود إلى التصنع والتحجر، فأن التشويش المنهجي وتحطيم اي شكل يقود على النقيض إلى اللاشكل وإلى التفكك وحيث يختفي منه كل معنى ممكن، وإذا ما أردنا تحطيم أية إمكانية في التنظيم الشعري للحديث الداخلي فإننا سوف نحصل على أكثر من فوضى لا يمكن حل رموزها[10]، وهذا ما وصلت إليه أكثر قصائد النثر اليوم وهذا جعل هناك قطيعة بين المتلقي والشاعر ومما سبب القول ان الشاعر اليوم يكتب لنفسه وإذا كانت سوزان برنار تجد أن قصيدة النثر يجب الأ تكون مجرد قطعة نثر متقنة فالإيجاز والكثافة والمجانية هي بالنسبة إليها ذات عناصر حقيقة مكونة لا يمكن لها أن توجد من دونها ولكن الحيوية الخاصة بها تنشأ من اتحاد قوتين متناقضتين قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية[11]، فإلى أي مدى التزم الشعراء بذلك؟ إن من أسباب ولادة قصيدة الشعر، اتجاه الكثير من الشعراء إلى البحث عن وسائل سهلة في الكتابة مما سبب تخلي القصد عن موقعه، ومما دفع النص إلى المجانية واللا أدبية، وهذا ما دفع إلى ظهور طوفان

الـدواوين الـذي غـرق فيـه الشـعر ولكـن الم تـر برنـار خطـر الشـعر الفوضوي يكمن في عدم التوصل إلى اتخاذ شكل فلسلسلة الكلمات والمقاطع اللفظية التي تخلو من أية قيمة ذات معنى، وأن الشاعر الذي أراد أن يخلق لنفسه لغة خارج اللغة هو مقطوع عن أي اتصال بالجمهور لا يكتب إلا لنفسه ويقع في نظر القارئ على اللاشكل وفي التلكؤ لأن الطريق الذي فتحه دادا طريق مسدود[12]، فمن أجل كتابة قصيدة دادائية أصدرها تريستيان تزارا على النحو الآتي:

(خذ صحيفة

خذ مقصا

اختر من تلك الصحيفة مقالا له الطول الذي تنوي إعطاءه لقصيدتك.

قطع المقال

ثم قطع بعناية كل واحدة من الكلمات التي تشكل هذا المقال وضعها في كيس.

حرك بهدوء

ثم اخرج كل قصاصة الواحدة تلو الأخرى حسب النظام الذي خرجت فيه من الكيس

انقل بعناية

وسوف تشبهك القصيدة)[13]

فهل كانت هذه قصيدة بحق؟ وما يصدق عليها يصدق على قصائد نقرأها اليوم فلا نجدها سوى فوضى عارمة ويجد الناقد الأدبي نفسه عاجزا عن فك طلاسمها وهذا بالضبط ما قاد قديما (لا شعراء) مثل هوسية وشانفلوري وفوريوت إلى الاعتقاد بأن من الممكن عمل قصائد نثر بصب أكثر النثر تفاهة في مقاطع شعرية[14].

وترى جماعة قصيدة الشعر أن "العامل الأكثر حسما في نقاط التقاطع مع الآخر (المختلف) هو التطرف والتنافر المزدوج / المتبادل فقد كان الموقف بإزاء الطرف الأول _ تشغله التجارب الشعرية الموزونة _ ناتجا عن الإقصاء الذي مورس على كل انموذج مطور أو مختلف عن السائد الراكد والهامد الذي استسلم للنظم على حساب الجوهر (الشعر) وقد ظلت العلاقة مع هذا الطرف _ من جانبة _ مبنية على الصمت المنطوي على رفض المواجهة وذلك لأن المواجهة ترفع الجديد (قصيدة الشعر) إلى حيز المأسسة ليزيح سيادة المؤسسة الشعرية المهيمنة على المشهد أما الطرف الآخر وتشغله تجارب قصيدة النثر فقد كان تطرفه ورفضه للمغاير بحجة استقراره في منطقة الماضي (السلفي) وأنه لم يعد مناسبا للعصر سببا في الدعوة إلى نسف مرتكزاته الفنية وإزاحته من منطقة الشعر[15].

إن من الوعي بالحداثة أن تقبل بالرأي الآخر ومن الوعي بالحداثة أن ترضى بالتجديد إذا كانت له بالتأكد أسس ومبادئ يقوم عليها لا أن يأتي من فراغ وإذا كنا نعيب على نازك الملائكة وهي شاعرة رائدة ومجددة أن ترفض قصيدة النثر بوصفها تجديدا آخر في الشعر وهي من وضعت أسس ومبادئ الشعر الحر التي رفضتها العقول المتحجرة التي الزمت نفسها بالقديم وأصبحت تعجز عن قبول غيره فكيف تريدنا أن نقبل الشعر الحر أو شعر التفعيلة وهي عاجزة عن قبول قصيدة النثر بوصفها شعراً لا نثراً؟ وإذا كانت تقول إن "حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية[16] فهل يصح هذا الأمر؟ وشعر التفعيلة مضى عليه أكثر من نصف قرن ومازال في أوج عطائة.

ولكن ما أشبه قولها هذا بقول سوزان برنار التي يرى "أن هناك أملا ضعيفا في أن تسمح تشنجات عصرنا وتمزقاته بأن يجد الشعر جوا مناسباً للتناسق والاستقرار[17] فولادة قصيدة الشعر كانت في اعنف تمزق شهده العصر الحديث.

وترى جماعة قصيدة الشعر "إن قصيدة النثر قصيدة ولكنها تقع ضمن حيز النثر لذا يقع منجزها خارج حدود اكتمال الفعل الشعري المكتفي بعناصره المتناسبة مع خصوصية ذلك الفن في الثقافة العربية على حين

تقع قصيدة الشعر في حيز الشعر ولا ينقصها عنصر من عناصر فعله الإبداعي[18].

ويرى الشاعر رسول عدنان ان قصيدة النثر هي امتداد طبيعي وتطور معقول لشعر التفعيلة الذي كان في وقته تطورا طبيعيا للقصيدة العمودية ولكن الشعر بمفهومه الدقيق بدأ شعرا كقصيدة نثر وخير دليل على ذلك ملحمة كلكامش وأساطير تموز وعشتار في الأدب العراقي القديم وكذلك نصوص الكاهن الكنعاني (إيلي ملكو) في الأدب الفلسطيني القديم الشعر بدأ بقصيدة نثر ورجع الآن إلى البداية قصيدة نثر[19].

أما بسام صالح الذي انشق عن جماعة قصيدة الشعر يرى "إن القصيدة في حالتها هذه تشبه المسرحية فإذا كتبت بالشعر أصبحت (مسرحية شعرية) وان كتبت بالنثر أصبحت (مسرحية نثرية) فقصيدة النثر في مفهومنا تنسب إلى النثر.

أنها تمثل تحقق القصيدة في المتن النثري كما تمثل قصيدة الشعر تحقق القصيدة في المتن الشعري ولا تعطي القيمة الجمالية لقصيدة النثر الحق في انتقالها من متن النثر إلى متن الشعر وذلك لأن جميع الأجناس الأدبية تشترك في إنجاز القيمة الجمالية[20] ولكن على ماذا تحسب المسرحية

الشعرية؟ على الشعر أم على النثر؟ ومثلها قصيدة النثر تحسب على الشعر مع أنها تكتب بالنثر.

وقبل الحديث عن الأشكال الكلي فقد انعطف الشعراء العرب نحو عوالم التلبس بالأفكار الفلسفية الغامضة وهيمنة الغرائبية التي لا تمنح المتلقي اي شيء فأصبحت النصوص الشعرية عبارة عن توليفات لفظية مبهمة خالية من أي معنى أدبي، ولا نستبعد تأثير الحركات الغربية المنقولة في الشعراء العرب فهي من أهم عوامل الانعطاف السلبي نحو التقليد المستورد بالتفكير والانتاج، فمثلاً لم يكن وضع الأسطورة في الشعر العربي إلا شعوراً من الشعراء العرب أن ثمة نقصا في تراثهم الشعري من جهة عدم تعامله مع الأسطورة، فأنكب المشتغلون على إدخالها وهنا أصبح التسابق على الاستيراد من الغرب والعمل به بأسرع وقت كي يحصل الشاعر المنفذ لهذا على صفة ريادية[21].

وهذا الكلام لا يصح دائما فقد دأب الشعراء على البحث عن التجديد منذ العصر الجاهلي ومنذ "هل غادر الشعراء من متردم" وكان الأبتعاد عن التكرار للأفكار والموضوعات يقع في هم الشاعر الذي يبحث عن الإبداع ولذلك لجأ الشاعر إلى الاعتماد على الغرائبية وعندما عرف القرطاجني الشعر قال "الشعر كلام موزون مقفى من شانه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل

بذلك على طلبة أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقبله بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقة أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها[22].

وغير ذلك تأثر كثيرون من شعراء التفعيلة كالسياب والملائكة والبياتي كثيراً بالشعر الانكليزي وأدونيس وتوفيق صايغ وغيرهم بشعراء الغرب عامة ليس عيبا على الشعر العربي وليس انتقاصا له كما أن تأثر شعراء التروبادور بالشاعر العربي قديما وتأثر الأدب الأوربي عاما بقصص ألف ليلة وليلة وتأثير سحر الشرق في هذا الأدب لحد الآن يعد عيبا أو نقصا في الأدب الغربي ألا يكون التلاقح في الحضارات والأخذ والرد جزءاً من امتزاج الثقافات لصناعة رؤية جديدة أكثر إبداعا؟

قال البياتي مرة في معرض الحديث عن شعره "أنني أقرأ كل شعر يصل إلى يدي بما في ذلك الشعر الزنجي[23]، وكتب مرة نزار قباني إلى البياتي يخبره فيها أنه ذاهب إلى الصين وانه مستبشر لذلك لأن الرحلة إلى بكين" مشوار جديد وتجربة أتوقع أن تكون ذات أثر جذري في شعري ومن يدري ربما عدت بديوان مكتوب بصورة عمودية على

الطريقة الصينية[24]، انه تطبيق عملي لطلب العلم ولو في الصين! فالشاعر يستمد نسغ الحياة من جميع منابع الحياة وتبقى موهبة الشاعر فوق كل شيء.

فما معنى الشعر؟ يجيب الشاعر الانكليزي هاوسمن عام 1933م، "أنا لا استطيع تعريف الشعر أكثر مما يستطيع كلب الصيد تعريف الجرذ كلانا يحس بالشيء حين يراه[25].

أما ما يخص لجوء الشاعر العربي إلى الأساطير وذلك لشعورة بنقص في تراثه الشعري فهذا الكلام يجانب الصواب لأن جانب الاساطير ليست مستحدثه في الشعر العربي فقد استخدم الشاعر العربي منذ الجاهلية الأساطير وما كلامه على شياطين الشعر إلا نوع من الأساطير وكلامة على الجن وعلى الغول ما هو إلا نوع من إدخال الأساطير في الشعر يقول النابغة الذبياني في مدح بني أسد:

وضمر كالقداح ، مسوّماتٍ

عليها معشرٌ أشباهُ جِنَّ[26]

ويلجأ كعب بن زهير إلى ذكر الغول في مقدمة قصيدته الشهيرة البردة إذ يقول:

أكرم بها خلة، لو أنها صدقت

موعودها أَو لَو ان النُصحَ مَقبولُ

لكنها خلة قد سيط من دمها

فجــع وولــع وإخــلاف وتبديل

فما تدوم على حال تكون بها

كما تلون في أثوابهـــا الغـــول[27]

والأمثلة على ذلك كثيرة ولكن أدخال الأساطير اليونانية والرومانية استحدث بالشعر العربي الحديث لأن شعراءه اطلعوا على تلك الأساطير من خلال قراءاتهم الكثيرة في الأدب الغربي كما أنهم اطلعوا حتى على الأساطير البابلية والسومرية والاكدية والفينيقية وادخلوها في شعرهم وهذا يحسب للشعر الحديث لا يحسب عليه، لأنه نوع من الاطلاع على حضارات الغرب وحضارتنا القديمة تعلم القارئ وتغنيه وثري معارفه هذا غير أن بعض الشعراء لجأ إلى الأسطورة لدواعٍ سياسية فقد خرجت الأسطورة من وظيفتها الجمالية إلى السياسية كقول السياب في قصيدته "مدينة السندباد"[28].

"أهذا أدونيس ، هذا الخواء؟

هذا الشحوب ، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس ؟ أين الضياء؟

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد

ازاهر لا تعقد

مزارع سوداء من غير ماء

أهذا انتظار السنين الطويلة؟

أهذا صراخ الرجولة؟

أهذا أنين النساء؟

أدونيس بالاندحار البطولة''.

ومن هنا كان استلهام الأسطورة واحتوائها مضامين جديدة يضفى على العمل الأدبي دما جديدا وأن كان لجوؤه إلى الاساطير بتأثير قراءته لاليوت والأدب الانكليزي فإن "الشاعر المعاصر السائر على النمط الاليوتي والواقع تحت تأثير المناخ الاليوتي_ عن وعي أو غير وعي_ يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده ويتمناه أن يكون وكما يتصوره إذ تسوده القيم والتقاليد التي تدعو لها ويعتقد بأنها طريق الخلاص، اي أن الشاعر يصور لنا العالم

الأرذل ويغني العالم الأفضل عابرا من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز[29].

فولادة قصيدة الشعر لا يلغي قصيدة النثر ولا يلغي تاريخا من القصائد كتبت بشتى الأساليب وهم مؤمنون أي جماعة قصيدة الشعر بأن الجديد يبنى فوق السابق، فان كنا نبني قواعد جديدة للشعر يجب أن لا نحارب قواعدنا القديمة ولا ننتقص من أساليب شعرية استخدمها الشاعر كونها تعبر عن حاجة العصر في ذلك الوقت وقد تكون هذه الحاجة مستمرة لدى بعض الشعراء يقول بارت "إن تعدد الكتابات هو واقع حديث يضطر الكتاب إلى خيار ويعمل من شكلة سلوكا ويصير علم أخلاق الكتابة[30].

إن بمقدور كل شاعر أن يعبّر على نحو أفضل من أي وقت مضى عن موقفه الشخصي وهو يختار في التنوع اللانهائي للاشكال والأنواع الذي يقدمه له تعدد الأشكال الحالي[31]، وهذا ما نجده في قصيدة (طريبيل ... نص مغلق) للشاعر حسن عبد راضي فقد كانت هذه القصيدة ملحمة شعرية وظفت أنواعا من أساليب الشعرية يقول: [32]

(طريبيل برج مشيد بقرميد الخوف

وبهياكل عظيمة لعشاق وعاشقات

ويرفرف فوقه علم منسوج من شعر البنات

طريبيل كائن خرافي ترعرع في القسوة

ومستحاتّ من العصر التيزابي

وهو الأخ غير الشقيق لقصر النهاية

ومدرسة مسرور الابتدائية

حيث اعتكف ناظم كزار بتعبد ويصلي

وحيث مر أبو طبر في طريقِهِ إلى القدس

طريبيل سوق نخاسة

ومسلخ أحلام

نفق دائري

وثمة وحش يقف على بابه

ويلقي اللغز على القادمين

ما الكائن الذي لا يطير ولا يحيا؟

وطريبيل متاهة)

فقارئ القصيدة تتوقف لدية الحياة والأنفاس لأن كل ذكرى مخيفة وكل هاجس مر به منذ الطفولة يقابله هناك على أعتاب باب طريبيل

فهو النهاية لأنه الأخ غير الشقيق لقصر النهاية وهو خوف الطفولة من باب مدرسته القديمة وهو أخبار السياسة المفجعة وهو أبو طبر الذي ظل حتى بعد موته مصدر خوف لجميع الأطفال وهو سوق نخاسة لأن الخارج منه مباع بأبخس الاثمان، وعلى الرغم من ذلك فعبور هذا الباب يتطلب منك الجهد والذكاء لان على بابه وحش يلقي اللغز على القادمين! لغز لا يستطيع احد حله لان طريبيل متاهة ويوظف الشاعر أسطورة كلكامش بطريقة ساخرة حين يقول[33]:

(كان على كلكامش

حين اصطحبَ صديقه انكيدو

إلى غابة الأرز

أن يمر من طريبيل

ولم يكن لدى انكيدو جواز سفر

فزوروا له واحدا من مريدوخ

لكن وحش طريبيل اكتشفه

فأرسل انكيدو مخفورا إلى بغداد

وأودع السجن في مركز البتاوين

ودخل كلكامش في موت سريري

لأنه اكتشف أن "الملحمة"

لم تكن تعني خارج اوروك

سوى "محل قصابة"

ولولا تدخل طه باقر

لانتهى بهما الأمر

في أحد سجون أبي العلاء الثلاثة:

الحارثية أو الحاكمية أو الشماعية)

أن الخيال والدعاية يتآزران هنا لوصف العالم في ذلك الوقت كي يسمحا لنا برؤيته والحكم عليه، فقد وصف لنا بكثير من الطبيعة عالما عبثيا لا وجود له ولكنه يولد الضحك الممزوج بالمرارة حين نقارنه بعالمنا الحقيقي فانكيدو رمز حضارة وادي الرافدين يزوّر جوازه للعبور من بوابة طريبيل ويدخل كلكامش في موت سريري لأنه يكتشف أن الملحمة خارج أوروك لا تعني سوى محل القصابة وهنا يستخدم الشاعر

التلاعب بالألفاظ بين مفردتي ملحمة من الملاحم وملحمة من اللحم ليزيد بها من وقع السخرية وهذا النوع من الأدب الذي يتصف بالسخرية والمرارة يسمى عند الفرنسيين بالمرح الأسود فهو يخترع أبعد الأشياء عن الأحتمال ويصل بينهما كما يصل بين أزمنة وأمكنة وأشياء لا صلة بينها في الواقع أو قد تكون هناك صلة لكنها بعيدة فطه باقر مترجم الملحمة يتدخل كي لا يدخل كلكامش في أحد سجون أبي العلاء الثلاثة.

القصيدة تجمع بين الأساليب المختلفة للشعر فالنظم على طريقة شعر التفعيلة ممزوجا بالشعر العامي الشعبي وممزوجا أيضاً بقصيدة النثر وهنا نجد تجمعا عجيبا من الأضداد يوصل القارئ إلى الصورة الموحية التي تعتمد الاشكال المتنوعة للإبداع لتكوين صورة بارعة ومؤثرة يقول في القصيدة نفسها:

(بالك من صخر وآنا طري بال

ونطر هيمة هواجس ونطر يبال

شجاها الروح من توصل طريبال

مثل محكوم رايح للمنية)

أن هذا التنوع بالأساليب يذكرنا بالشاعر سعدي يوسف الذي مزج بين العامية والفصيحة في شعره وبعد هذا نقلنا الشاعر إلى قصيدة النثر يقول[34]:

''كل الذين خرجوا منها فقدوا شيئا ما قبل أن يعبروا شيئاً لم يستطيعوا أن يتبينوا حقيقته لكن فقدانه يشبه فقدان مصحف قديم ملفوف بقطعة قماش خضراء تحمل رائحة أبيك المفقود في الحرب .. أو فقدان وردة كنت قد جففتها سنوات في كراس شعر مكتوب بقلم الرصاص لأن حبيبةً ما غائبة كانت قد أهدتك إياها..

ما نفقده في طريبيل هو جزء من الروح.. ثمة من يستطيع أن يعيش بكلية واحدة أو حتى نصف كلية بنصف كبد أو بلا مرارة، يمكن أن يعيش الأنسان مبتور القدم أو الذراع لكن من الصعب أن يعيش مبتور الروح''..

كان العبور من طريبيل إلى الضفة الأخرى فقدانا وضياعا لكل ذكرياته القديمة والمحببة هو فقدان لشيء قديم وعزيز جداً لا تستطيع الأيام تعويضه لان ليس له ثمن كأن ثمن الغربة اكبر من أن تعوضه أية مكاسب قد يصل إليها المرء لأنه فقد بفقدها روحه وأصبح بلا روح والشعر هنا يجابه الحياة بكاملها ويعطينا نوعا من المعرفة يعجز عنه العلم والفلسفة تلك المعرفة التي لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوسة، فهو يصفي خبرتنا ويبلورها ويجعل متشابكاتها أكثر معنى في الشعر منها في الحياة حتى ليمكن القول أن الشعر يساوي الحياة مع "شيء آخر" هذا الشيء الآخر ينفرد الشعر بإعطائه وهو الجزئي الذي صار بالكلمة كليا وحل بيننا[35].

وإذا كان الشاعر حسن عبد راضي يصور لنا الواقع من خلال الدعابة المرة أو كما أسميناه بالمزاح الأسود فان الشاعر نوفل أبورغيف يخالفه تماما فهو يظهر لنا الواقع كما هو بواقعية مفعمة بالحزن والمرارة وذلك في قصيدته (**على ساحل الغروب**) إذ يقول[36]:

''نراك تنتظر النهاية

يا صلاحُ

ونرى على شفتيكَ ينطفئ الصياحُ

قدماك تحترقانِ

صمتكَ يستجيرُ

ويطل من عينيك مثواك الأخير.

فالموت هذا المارد المخيف الجبار يجابه طفلا أضعفه المرض وهدَّ قواه ونحن نقف عاجزون أمام هذا المشهد الذي يشل الوجدان وهذا العجز اللانهائي الذي نشعر به عندما لا يكون في مقدرونا عمل الي شيء فيقول " ونراك تنتظر النهاية " ونستطيع أن نلمس تحت هذه النبرة الهادئة والحزينة عواطف هائجة وجارفة وفي هذا الخذلان المتأزم رؤية هي الأكثر عنفا في صراع الموت والحياة يقول:

(ونريده ..

حتى إذا تقاسمه الذبول

نريدُ ضحكَتهُ

نريدُ أنينهُ

والموتَ في عينيهِ

والأملَ الكسول

ياليتهُ وهم نظل نريدهُ

يا ليتهُ صبرٌ نظل نعيدهُ

يا ليتهُ قلق على مر الفصول) .

قد يواجه الأنسان في حياته الكثير من المعاناة والإذلال ولكن أعمق إذلال قد يصل إليه هو الوقوف أمام المرض وأكثر ذلا هو القبول بالمرض والضعف، إلا أن الموت يكشر لنا عن أنيابه ويصيبنا بالعجز الكامل وهو يخطف من أمامنا من نحب إذ نتشارك الأبعاد اللغوية وغير اللغوية في الدلالة على القلق والشاعر هنا لا يستخدم أبعادا استعارية بل تتراصف الكلمات بشكل متدافع لتنمي مشهدا دراميا وهي تسرد الحدث لتؤكد هم بني الأنسان على امتداد البسيطة في حاضرة وماضيه والحدث الذي يتم إنماؤه وتطويره ينتزع من المحسوس ويضخ بدلالات من

خلال تكرار كلمتي (نريده ، ويا ليته) في تآزرهما لبيان رمزي الرغبة والتمني اللذين لا يتحققان بفعل الموت فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى فحسب بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها[37].

ونرا أبورغيف في قصيدة أخرى مستخدما الأسلوب ذاته المفعم بالواقعية ولكنه هذه المرة يستخدم أسلوب أنسته غير المؤنسين والتحدث إليه من خلال قصيدته (وحشة الاحتلال) إذ يقول[38]:

(مررتُ على وطني .. لا يزالْ

تهدهدهُ وحشةُ الاحتلال

يلملمُ من صبرهِ ما تبقّى

وينحتُ فجراً جديداً .. وأُفقا

يدثرُ بالبردِ أحزانَهُ

ويغسلُ بالصمتِ شطآنَهُ.

ويكسر بين ذهول الشوارع أوثانَهُ)

متأصلا بالحقيقة يقودنا على الدوام نحو المجهول ونحو العمق، ونحس فيه على الدوام بشعور مأساوي عن الحياة والقدر الإنساني، والقصيدة وحدة هندسية متناسقة تتناسب وتتوازى فيها الأطراف المختلفة يصل إلى

هذا من خلال تواريه في جسد الوطن وأنسنتة والإحساس بمعاناته يقول في القصيدة نفسها[39]:

(وفي العمرِ همسٌ، ورجعٌ بعيدٌ

كأن العراق نبيٌ وحيدُ

يمرُ بأحزاننا شاهداً

ويجمعنا حوله والداً

ويحرثنا.. واحداً.. واحداً

ويزرع في كل وجه سؤال

وكان يلامس نبضي

يشد وقوفي

يطمئن شمسي

يبارك ارضي

ويبذر ظلا عنيدا.. ويمضي

ولكنه كان يدري

فكان يصيح: تعال

وأجلسني في نهاية قمح قديم

وقال:

أمثلي يؤرقك الاحتلال؟

وتمتمت بين يديه: بلى

أيها الجبل المبتلى)

إن الوحدة تزيد وقع الفاجعة، وهذه الوحدة قديمة منذ أن كان العراق لذلك نرى الشاعر يقول وفي الأفق همس ورجع بعيد[40]، وإحساس الشاعر أن هذا الوطن وحيد في هذه الأرض هو إحساسه ببوحدته في الشعور بهذا الوطن، الذي هو كالنبي الوحيد أو هو كالوالد الحنون على أبنائه المتعبين هو يحاول أن يمسح عن جبين كل واحد منهم ألمه وحزنه ويشعر الشاعر أنه ووطنه متساويان بالشعور بالوحشة وهما معاً يؤرقهما وجود الاحتلال.

أن كل تغير محمود لآنه خير من الجمود وإذا كنا نتغير فذلك لأن الحياة تتجدد فينا، وعلينا أن ننظر التغيير من زاوية الحياة كلها لا من زاوية ضيقه، وللشاعر مطلق الحرية في أن يكتب كيفما يشاء فقد

يستخدم الوزن التقليدي أو يستخدمه هذا كله لا يعيننا كثيراً، ما يعنينا حقاً أن يخرج الشاعر لنا بقصيدة عظيمة وله الخيار في أي طريقة يستخدم، فهناك الكثير من القصائد الموزونة الفارغة تماماً من كل معنى أو ذوق مثلما هناك الكثير من قصائد النثر أو شعر التفعيلة وهي مجرد تفاهات صبت في أطار قصيدة أو قيل عنها أنها قصيدة، يبقى ابداع الشاعر هو الفيصل في كل شيء، فعندما كانت قصيدة النثر في أوج انتشارها وعندما كانت هناك ثورة على الشعر التقليدي كان الشاعر سان - جون بيرس يكتب أكثر القصائد المنتظمة وهو بعيد كل البعد عن الحركات الأدبية التي شاعت آنذاك ولكن يعده الكثيرون أستاذاً في الشعر وكان فاليري معجباً بهندسة ديوانه وبأصالة وغنى لغته الشعرية، وما يقال عن فيرس يقال عن الجواهري الذي ظل وفياً لكتابة الشعر العمودي وعلى الرغم من ذلك أخرج لنا قصائد رائعة ومنتظمة في هندسة لغوية لا يصنعها إلا شاعر مبدع، وهو متواصل مع الاتجاه الذي بدأ به وقد انتزع اعجاب الجميع وصار يرسم طرياً لمن يريد السير على نهجه.

الهوامش:

1. مجلة شعر، العدد(22)، ربيع 1962م "رد مجلة شعر على نازك الملائكة":129.
2. ينظر: مجلة شعر، العدد14، ربيع 1960م، أودنيس:82.
3. المصدر نفسه: 82.
4. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني ت(684 هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب أبن خوجة، تونس 1966م: 346.
5. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة دزهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد1993م : 20.
6. المصدر نفسه :37.
7. ينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994م : 85.
8. مجلة حوار 15، السنة الثالثة العدد الثالث، آذار – نيسان، 1965 م: 105.
9. بيان قصيدة الشعر.
10. قصيدة النثر : 238.
11. المصدر نفسه: 238.
12. المصدر نفسه: 269 – 270.
13. ينظر: قصيدة النثر : 280.
14. المصدر نفسه: 229.
15. المصدر نفسه: 271.
16. بيان قصيدة الشعر.
17. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة: 34.
18. قصيدة النثر: 268.
19. بيان قصيدة الشعر.
20. ينظر: اشكالية قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 390: 2002.

21. مجلة عناقيد الأدب الالكترونية، بيان قصيدة الشعر، بسام صالح مهدي.
HTT: WWW. Angeed /com/ mz/article-15-519.htm.
22. المصدر نفسه.
23. منهاج البلاغ وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: 71.
24. النفخ في الرماد دراسات نقدية، د.عبد الواحد لؤلؤة: 9.
25. المصدر نفسه: 20.
26. المصدر نفسه: 28.
27. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986م: 124.
28. ديوان كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، 1987م: 61.
29. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار الحرية للطباعة والنشر، 2003 م : 248
30. الأسطورة في الشعر المعاصر، أسعد رزوق، منشورات آفاق، بيروت 1959م : 120 قصيدة النثر : 277.
31. ينظر: المصدر نفسه 278.
32. عين الدم، حسن عبد راضي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد 2009 : 81.
33. المصدر نفسه : 85.
34. المصدر نفسه 86.
35. المصدر نفسه 89.
36. ينظر: الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة – بيروت، 1978م : 25.
37. ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبورغيف، شعر دار الشؤون الثقافية، ط2، بغداد : 71.
38. ينظر: الأسلوب والأسلوبية، الدكتور عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بنغازي – ليبيا 2005 : 67.
39. مجلة الأقلام ، العدد الثاني 2009، شعر نوفل أبورغيف : 64.
40. المصدر نفسه **:65.**

(قصيدة الشعر بين حداثة البنية وتعبير الرؤيا)

إحسان التميمي
أستاذ النقد والبلاغة بجامعة بغداد

لا يخفى أن لكل ظاهرة أدبية مصاديق نصوصية تمثلها من جهتي الشكل والتعبير فثمة مشتركات أسلوبية بين البنيات الابداعية التي تمثل جوهر الظاهرة.

وبخلاف ذلك تنتفي صفة الظاهرة عنها وتنسحب لمصاف التجارب الفردية التي تنحصر في اطارها الإبداعي الذاتي دون أن تترك اثراً كبيراً في المشهد الثقافي والأدبي. نعم هناك تجارب فردية فذه تركت آثرها وفاعليتها المستمرة والحاضرة في مستوى الانتاج والتلقي.

كتجربة المتنبي، وأبي تمام الكبيرتين، وكذلك تجربة الشاعر محمد مهدي الجواهري، وإذا استبعدنا انهم قد أسسوا مدارس شعرية _ على نحو مباشر أو غير مباشر_ لكن مخاض التجارب والأتجاهات الابداعية المعاصرة لا ينطوي على النزعة الفردية الخالية من الهم الجمعي. فاختمار التجارب الشعرية صار مرهوناً بالتحولات السياسية والاجتماعية التي تضرب اوتادها في الكينونة الجمعية فضلاً عما يحلقه من تحولات ذوقية (جمالية)، وتعبيرية ومضمونية

تفصح بالعالم الانساني الذي غادره المعنى، فلم يتبقِ المعني إلا في مجاز أخير عنوانه الفن والفلسفة أو عنوانه الأدب.

ولعل أهم ما يميز قصيدة الشعر هو كينوتها الإيقاعية فضلا عن مجازها الرامز إلى صيغة دلالية وفلسفية مكتنزة بالدلالة التي تواري الفعل أو تشير إلى علاقات الفعل الإنساني وهموم الإنسان. بعيدا عن السفسطة التي وسمت نفسها بالشعر وهي أقرب إلى الابتذال، وهي سفسطة شبيهة بالأتجاهات الفلسفية اللاإرادية وقصيدة الشعر بمغايرتها وتمردها على القيم السائدة لاتضع نفسها بموقع المتضاد مع قصيدة النثر، فهناك قصائد نثرية تنسجم مع توجهات قصيدة الشعر وبنيتها الانموذجية التي تسعى قصيدة الشعر نفسها للوصول إليها.

وأعتقد أن الجانب التنظيري لا يعطي صورة واضحة عن الترسيمة النهائية لمفهوم وشكل قصيدة الشعر.

وبذا علينا أن نستدعي نماذج شعرية منتقاة للوصول بها إلى وصف تلك الظاهرة الشمولية البعيدة عن تحديد صيغتها النهائية في شكل محدد، وإنما هي تطمح لتحتوي كلَ الأشكال لتعبر عن البنية السيسيولوجية المتحولة والمتعددة الثقافات بالاستناد إلى الفعل الحضاري والعولمي الذي أسهم في كسر صنم الكينونة الذاتية.

هذا من شأنه أن يعزز قيمة تلك الظاهرة ولاسيما أنها تمثيل حقيقي للتحولات الكبرى التي يمر بها المجتمع العربي والإسلامي. ولعل مايميز تلك النماذج هو كونها تنتمي للظاهرة ولكنها تحتفظ بمغايرتها داخل النسق الجمعي لأنها تمثل ظواهر أسلوبية فردية، وتمثل تجارب شعرية مختلفة المشارب والأدوات والرؤى وهو السبب الجوهري لديمومة المحافظة على ارتياد (قصيدة الشعر) عالم التجريب والمغايرة والإبداع.

وقد مثل اتجاه قصيدة الشعر ثلة من الشباب الموقعين على (بيان مراجعة قصيدة الشعر) وهم (فائزالشرع، ومشتاق عباس معن، وحسن عبد راضي، ونوفل ابورغيف، وقاسم السنجري، وطاهر الكعبي، وعلي محمد سعيد). مثلت خطاباتهم الشعرية على اختلاف مشاربها وأساليبها مجموعة من الآليات والتقنيات الأسلوبية التي من الممكن أن نعدها الترسيمات الأولى لبنية قصيدة الشعر الحداثية ولعل المقام يضيق بنا هنا للكشف عن اجناسها المتعددة ولهذا نقتصر على ذكر أهمها على نحو يسعى لأن يفي بها.

1 - بنية التغيير والتراكم في (مكابدات أنا)

للشاعر مشتاق عباس معن:

تنتمي تجربة الشاعر مشتاق عباس معن إلى ربقة جديدة من الاشتغال الأسلوبي فهو عادة يعمد إلى استضافة النصوص التراثية، ولاسيما المقدَسة منها في نصّه الإبداعي ولكن ليس على نحو مانشهده من امتصاص وتشرب للنصوص المقدسة ولاسيما النص القرآني كما هي الحال في نصوص أخرى. وإنما تجري الاستضافة بالاستناد إلى آليات تحاول تغيير الدلالة القرآنية وقلبها من خلال صهر بنيتها في البنية الشعرية على نحو تراكمي يشير على محاولة تغييب المرجعية القرآنية:

(شرفتي طاعنة بالغبار

العصافير مبحوحة

الغيوم تنث دخانا يلطخ أضرحة الكون

المنائر شاخت،

وشاخت تراتيل المؤذن في مهمه الريح

... وأنا مازلت في الجب

أراود ذئبي ليأكلني

كي تبيضَ عيون أبي ...

فهي عاقر منذ ارتعاشة أمي

لتزفرني كتلة من صراخ ...

لم تمارس لعبة الدمع

الكواكب سجدتُ لها

والمضيئان

نامت عيونهما في عتمة من وجوم)

تتداعى في النص جملة من الصور المجتلبة من الواقع المحسوس فضلا عن مجموعة الصور القرآنية التي عمد الشاعر مشتاق عباس معن غلى قلبها وفقا لآلية الامتصاص والتغيير المنسجمة مع الصور المحسوسة (العصافير المبحوحة، الغيوم تنث دخانا، المنائر شاخت ...). وفي النص الشعري تبرز لدينا أفعال مركزية تحمل دلالات الإحالة للمرجعية القرآنية (أراود، تبيض، سجدت)، وهي تحيلنا مباشرة للمرجعية القرآنية في سورة يوسف. لكن دخولها في النسق الشعري قطع دلالتها الأولى لتدخل في علاقات جديدة متغيرة (متضادة) مع النسق القرآني. إنها علاقات تفرز دلالات تخص عالم الشاعر الغرائبي، الناضح بالدهشة، هنا يأخذ الفعل (أراود) نسقا دلاليا متعارضا مع فعل المراودة القرآني، فالمراودة هنا للذئب من لدن الشاعر، أما في النسق القرآني فالمراودة ليوسف من لدن امرأة العزيز. ويعلل الشاعر مراودته الذئب باستدعاء صورة الأب القاسي المتعارض مع صورة الأب يعقوب .. وينتهي النص بإستضافة أخرى لرؤيا النبي يوسف المذكورة في القرآن لكن الشاعر عمد أيضاً إلى

تغيير تلك الرؤيا وفقا للفضاء الشعري الذي يدور في مناخ غرائبي كما أشرنا فالفعل (سجد) تغيرت دلالته عن الدلالة القرآنية ليصبح السجود للكواكب، أما الشمس والقمر (المضيئان) فلم يسجد لهما الشاعر أصلاً لأنهما غائبان في عتمة سديمية واجمة في الحقيقة لم يتم تغيير البنية العميقة على هذا النحو الغريب سوى عند الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي اتكأ على تلك الآلية لكنه لم يكن متراكبا كما هو عند الشاعر مشتاق عباس كما أنه لم يكن تراكميا بحيث يشكل ظاهرة أسلوبية في شعره.

2ـ الرؤيا المتهكمة وبنية التجريب في (الوقائع لا تجيد رسم الكتابة) للشاعر فائز الشرع.

يعد خطاب الشاعر فائز الشرع أنموذجا حيا لشعرية المجاز الرامز المحترفة للتلميح بدلا من التصريح في استدعائها للأفكار ذات الصبغة الرؤيوية فالشاعر (لا يفكر بل يوهمنا أنه يفكر) إنه يستشرف الواقع بلغة رؤيوية متهكمة تستصرخ الضمير، وفي الحقيقة إن مجموعته (الوقائع لا تجيد رسم الكتابة) من المجاميع الشعرية التي تستدعي الوقوف عندها طويلاً واستشراف دلالاتها التأويلية الكامنة فيما وراء ذلك الأسلوب التجريبي الذي ينأى عن المألوف في اجتراح مساحات

عدولية عن النسق السائد بدءاً من العنونة التي تشير أن تلك المجموعة هي عبارة عن أطروحة أكاديمية وهي جزء من متطلبات الإفضاء في الحياة بإشراف الألم ومرورا بالمقدمة وفصول المجموعة المقسمة على شكل مباحث وانتهاء بخلاصة المجموعة التي تضمنت **(ذكر الصاروخ الذي زار أطفالنا مرة ورفع أحدهم غطاءه ونام معه في السرير فوجدنا أسنان الصاروخ ولم نجد الطفل ولا السرير؛ لأننا لم نستطيع أن نقيم البيئة على وجود البيت وحين نامت أمي جاءها الطفل من دون وجه يتكلم رماده قائلاً: رفض الصاروخ أن تطفئه دمعة أمي.**

كان لا يحمل إلا ناره

كان محشوا ببارود أصم ... لا يعي صرخة أُم) المجموعة :51.

وتقبيت المصادر غير الخاضعة لأنظمة التأليف بكونها غير مطبوعة كـ(ابتكار الحرية وتباريح الوصول ورماد الملجأ وسقسقة الضراعة وشفاه الخديعة وصراط المنفى ...) وقد اعتمد الشاعر فائز الشرع علا آلية السرد في الشعر ليستطيع الإفضاء لبنية التهكم والسخرية من الواقع، فضلاً عن قلب الدلالة بوصفها نوعاً من أنواع العبث الدال وهذا ما نطق به أيضاً متنه الشعري.

3- البنية البصرية في (مطرٌ أيقظتهُ الحروب)

للشاعر نوفل أبورغيف:

يتشكل الامتداد البصري في مجموعة الشاعر نوفل أبورغيف الموسومة بـ(مطرٌ أيقظتهُ الحروب) في أبعاد مختلفة تتجسد في الشكل الطوبوغرافي للمجموعة فضلا عن اعتماد إجراءات أسلوبية كأستثمار فضاء النص الورقي أو ما يطلق عليه البياض في شحن فضاء التلقي بالفجوات والتأثير والتأويل، أما الطوبوغرافي فيتمثل بغلاف المجموعة المتضمن لوحة واقعية (تصويرية) لوردتين صفراوين مبللتين بالندى، أما أرضية اللوحة فقد تضمنت قطعة رمادية تخللها تجاويف وشقوق احتضنت الوردتين وفي أعلى اللوحة صورة فوتوغرافية لطائرتين عموديتين حربيتين ولا يخفى ما لهذا المشهد من ترسيخ عنوان المجموعة في ذهن المتلقي.

أما البياض فقد استثمره الشاعر في متنه الشعرية _ في الأغلب _ في خاتمة النص يقول:

(ها أنا واقفٌ

مثل إرثٍ قديم

كيف؟ يا سيدي .. أنحني

وأنا نخلة

وعراق عظيم ..)

فالبياض الذي يلحق كلمة (نخلة) هو الذي يضفي سمة الإثارة البصرية لدى المتلقي، وهو بمثابة الفسحة أو الوقفة الخطابية التي يقوم بها الشاعر حينما يقوم بعملية (الملفوظ) الشعري منبريا ليختم نصّه ختاما مستساغا حسنا وهناك مدٌ بصري آخر في مطريات الشاعر نوفل أورغيف متجسد في حناياها المتنية والذهنيةحتى في نصوصه المحاذية إذ يقول:

'' لماذا؟

أنت وحدك حين زاغوا

بقيتَ

فكان يمتلئ الفراغ''

سأترك تلك الصياغة تعبر عن مدها البصري دون تعليق فهي مشحونة بدلالات التصوير الذهني والبصري ومن ثم التأويلي.

4- بنية الصورة الرامزة في (حين ينام الحمام) و (كدَمٍ يغزلُ الحرير) للشاعر حسن عبد راضي:

تنتمي نصوص الشاعر حسن عبد راضي إلى جهة البنيات الشعرية التي تستند في بثها إلى الأسلوب التصويري الرامز وهذا الأسلوب يذكرنا بإنتمائها إلى جنس الصورة الرامزة التي تقابل الصورة الذهنية في تقسيمات النقاد، ولا يخفى أن الصورة الرامزة لا تتشكل إلا بإستحضار متتاليات الشاعر النصية على نحو كلي، فالصورة الرامزة تتكون من تلمس الصور المكرورة في خطابة بحسب ما يرى الناقد نورمان فريدمان لكنني باستدعاء هذا المصطلح اتعدّى به إلى خصيصة أخرى هي تماهي الصورة مع موضوعها ذي الصبغة الدلالية المنسجمة مع الواقع المحسوس، إذ لا يعد المجال التراكمي للصورة رامزا فحسب بل يتعداه للصورة المفردة في نسق تصويري تراكمي مغاير لنسق الصورة نفسها يقول:

(للصباح الذي تسكبين على وردتي

طعم عيد

ولعينيك هذا الغموض

الذي في القطارات

وهي تهاجر نابضةٌ

كدمٍ في وريد)

إنها صورة مفردة رامزة لدلالات التيه والضياع الذي يهيمن على عالم الشاعر كما أنها متداخلة ومتماهية فيما بينها ، أما جنس الصورة الرامزة التراكمي فيتمثل بصورة (الغزل) المكرورة عند الشاعر بأساليب متعددة:

'' عندما كلنا نكون

كغرانيق لا تطير

كدم يغزل الحرير

كهواء من السكون''

فصورة الدم والغزل من دم الحرير تنتمي إلى القصيدة المعنونة بهذا الاسم أما صورة الهلال المغزول من الدمع فتنتمي إلى قصيدة (حين ينام الحمام) كما في قوله:

'' وأنا في تخومك

أرسم قبرةٌ كي أطير

ربما تغزلين هلالا من الدمع

أو تهدلين حريرا

على وجع من حرير''

5ـ بنية السرد في (نادرا ما يعترف البحر)

للشاعر علي محمد سعيد:

يتميز خطاب الشاعر علي محمد سعيد بولوج البناء السردي في حناياه بأشكال مختلفة تخضع لنوع الترسيمة الشعرية التي أراد أن يبثها المنتج لمتلقيه يبنى النص الشعري المتداخل مع جنس القصة القصيرة من جهة البناء المكاني والزماني، وقد تتدخل تقنيات أخرى كـ(القناع) في تشكيل البناء السردي واحداث نوع من المفارقة السردية بين البنية العميقة للقناع والبنية السطحية له، كما فعل الشاعر علي محمد سعيد في قصيدته التي يقول فيها:

(البحر قد حاصرني بالماء،

وقيّدت أمواجه خطاي

والليل قد ثقب بالنجوم

سماءهُ

وأمطر الظلال

لأتبع الأصابع التي

تشير نحو البر ... أبني كعبةً

لا تحتضنُ الحجيج)

فمن خلال القراءة لمتن النص الشعري تتكشف خيوط السرد التمكئه على تقنية القناع إذ تقنع الشاعر بشخصية النبي موسى(ع) ليحدث نوعا من المفارقة السردية والدلالية بين النص الديني السابق والنص اللاحق فالشاعر أحدث نوعا من الانفصال الجزئي بينه وبين قناعة حين تحول بالدلالة إلى صورة المهزوم الذي هربت عنه المعجزة.

6- بنية التعبير في (قداس النرجس)

للشاعر قاسم السنجري:

للشاعر قاسم السنجري منحىً آخر في الصياغة الشعرية المنتمية إلى ربقة الاتجاه ذي الصبغة التعبيرية المنقلة عن التقنين الشعري وتشذيبه كما يفعل كثير من الشعراء إنّه يحاول أن يقتنص القريب المحبب لينفعه في بناء لغة تعبيرية تماحك السهل الممتنع على نحو ظاهر لكنّها تنسج بينيتها العميقة على نحو غير مرئي (مدرك):

'' غادر

مدرج روحي

لا استقبل أسراب الحزن الممتدة منك

لا استقبل زغب الأوجاع

الـ تحتضن الريح

في غيهب روحي

تختلع الأحزان الموقودة

من نارك يا جرحي''

إن قارئ نصوص السنجري لا يستطيع البتة أن يجزئ نصّه من جهة التواصل فخطابه الشعري لا يشعر من قريب أو بعيد بتجزئة عن ذات ترغب بالبوح المتواصل على امتداد (الشعر الحياة) إنها ذات مشحونة بالألم والحزن لكن الشاعر أضفى عليها مناخ القداسة والتطهير بوصفة نوعا من الكشف عن دهاليز الألم وألاعيبه ، فالآتي لن يأتي أبدا ولهذا جاء الايقاع منسجما مع هذا البوح وذاك الكشف باستخدام تفعيلة المتقارب غير المنقطعة البوح وكأن القصيدة تشعر القارئ بأنها لن تنتهي أبدا.

7- أنسنة الموجودات في قصائد الشاعر طاهر الكعبي:

يسعى الشاعر طاهر الكعبي إلى جعل قصائدة تمتاز باقتناصها للموجودات على نحو تحويري لأفعال الأشياء إنه ينقلنا إلى عوالمه الغيبية الساحرة المتآلفة والمتناقصة من خلال تلك التقنيات في لوحات تحشد فيها الموجودات لكنها موجودات قام الشاعر بأنسنتها:

(إنها عشبة من ندى ملتح

ولدتها أكف الخريف

علّها تتربص خلسة

لترى نبتة من أمانيها

جعلت جلدها

يتماهى مع البرد في

حسحسات النشيج الأخير

أظهرت وشما ذاويا

كصلاة الماء

والفراش يكفكف دمعه

والغمام يجرّ سواد الحداد

وشواطئ اسئلة تشتكي

من صخور تدعي الأجوبة

قلت: لا تقفي قرب نافذتي

وارجعي حيث يبتهج العشب...

لا رقصة الموت في

ثوبه..

لا صغار الفراشات تخشى شباك

العناكب..

فالزمان هناك خيوط

من الحب..

والانتظار)

إن الشاعر بهذا المنحى ابتعد عن همّ المباشرة واتكأ على آليتي التجسيد والتشخيص ليصل بذلك إلى أنسنة موجوداته المشحونة بالدلالات التأويلية والحاضرة والغائبة وأستطيع أن اقول إن تلك

الظاهرة شكلت طابعا ذا خصيصة أسلوبية انماز بها خطاب الشاعر الكعبي ولكن بأبعاد متفاوتة من نصٍ إلى آخر.

وما يهمنا في هذا الرصد النصوصي هو الكشف عن البنى والبصمات الفردية لدى كل شاعر من هؤلاء ولا يعني البتة وجود بصمة لدى أحد هؤلاء الشعراء أنها غير موجودة عند غيره من داخل جماعة قصيدة الشعر أو من خارجها وإنما يعني ذلك أن قصيدة الشعر حاضنة لكثير من التجارب والأساليب والرؤى كما أن ضيق مقام الحال حداني إلى أن أكشف عن تلك البنى على نحو مبتسر تاركا المجال لغيري من النقاد والباحثين للحفر فيها وامطاطة اللثام عن اسئلتهالحاضرة والغائبة.

الفهرست

ت	العنوان	الصفحة
.1	مقدمة.....	5
.2	الفصل الأول / الجذور	11
.3	سيرة أتجاه ..... د.فائز الشرع	12
.4	التباس الهوية وغواية الآخر..... نوفل أبورغيف	38
.5	قصيدة الشعر: المنجز والطموح..... منذر عبد الحر	45
.6	البلورة والتشظي .....ناظم السعود	56
.7	قصيدة الشعر(ربيع الروح)..... عبد المنعم جبار عبيد	65
.8	الفصل الثاني / الرؤية الشعرية	71
.9	قصيدة الشعر في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار.....بيان القاهرة الشعري	72
.10	قصيدة الشعر وعي راكز أم منجز للغوية..... أورغيف	82
.11	ضرورة(قصيدة الشعر).....مشتاق عباس معن	89
.12	قصيدة الشعر بين يقينية التساؤلات وعبث الدوال.....احمد سعيد	100
.13	قصيدة الشعر هل تخضع لاجناسية جديدة.....فاطمة البحراني	106
.14	قصيدة الشعر نسق القطيعة وابتكار التواصل.....علي محمد سعيد	117

.15	بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر.....د. عبدالله احمد الفيفي	122
.16	الفصل الثالث / تجارب ورؤى	133
.17	التماسك النصي ملحما من ملامح قصيدة الشعر.... د. علاء جبر محمد	134
.18	بحثا عن أفق جديد.....د. منعم جبار عبيد	151
.19	المرآة والنافذة..... د. أمجد حميد عبدالله	177
.20	الشعرية الجديدة ولعبة الطرد خارج المركز.....حذام بدر	198
.21	قصيدة الشعر بين حداثة البنية وتعبير الرؤيا....إحسان التميمي	226