أسامة غنام

الشعرية التأويلية

في اللحظة الشعرية

الحكمة
طباعة - نشر - توزيع

I am Sorry !!!!!

أسامة غنام

الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية

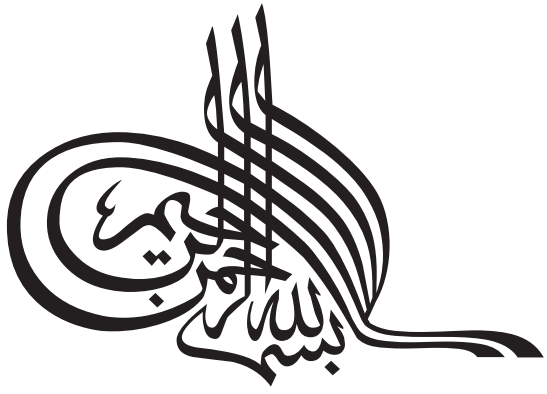
الطبعة الأولى
١٤٤٢هـ/ ٢٠٢١م

دار الحكمة
طباعة - نشر - توزيع
للطباعة والنشر والتوزيع
١١ ش عبد الحي حجازي- مدينة نصر
تليفون: ٢٢٧٤٦٢٧٧ - ٠١٠٠٠١٣٥٤٠٦
www.dar-elhekma.com
info@dar-elhekma.com

٨٠٩,٩ أسامة غانم
أ س ش ع الشِّعْرِيَةُ التأويلية في اللحظة الشعّرية/ أسامة غانم.- القاهرة: دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.
١٢٠، ٢٤سم.
تدمك: ٧-٣٦٨-٧٢٨-٩٧٧-٩٧٨

١- أدب - نقد. أ- العنوان

رقم الإيداع	2021/13567
I.S.B.N	978-977-728-368-7


بسم الله الرحمن الرحيم

في براد الموتى

وبعيون مرعوبة

ميز وجه اخيه في جبهته المثقوبة

فرأى أمًا معطوبة

وغرابًا ينقر في عين ابيه

موفق محمد

الشِعْريَةُ التأويلية
في
اللحظة الشعّرية

الشعر هو لحظة وجودية – ذاتية خالصة، يجب أن يعطي في قصيدة، رؤية صورية تعتمد على المتخيل والواقعي للعالم وللإنسان، من خلال البحث عن اللحظة، ليس في حاجة إلا للحَظة ذاتية ملتهبة، متوهجة، اللحظة التي تصنع الفارق؛ لذا فهو يخلق اللحظة السحرية الإيحائية، ليكوّن المعنى، فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في زمنية اللحظة ولا يوجد خارج اللحظة إلا العدم، عليه فاللحظة الشعرية هي إذن «بالضرورة مُركّبة: إنها تُحرّك الشعور، تبرهن، تدعو، تؤاسي، إنها مذهلة واعتيادية، وللإمساك بهذه اللحظة المُرسَّخة، بزمن ارتجاعي يأتي ليُنجز لحظاتٍ تامة. إننا، والحالة هذه، نحيا متأخرين، اللحظات التي كان سيتحتم علينا أن نحياها»[1]؛ ولأنها لحظة وعي يعتمد على رؤية باطنية متتابعة، تتوقف حين تتكامل القصيدة، ولأن كل ما ينفي التاريخ الخاص، كل ما ينقض قيمة الماضي والمستقبل في آنٍ واحد، يوحد في اللحظة الشعرية؛ لأن ذاتنا «لا تعي نفسها إلا في اللحظة الحاضرة فكيف لا نلاحظ أن اللحظة الحاضرة هي المجال الوحيد الذي يُدرك فيه الواقع، ذلك أنه ينبغي لنا أن ننطلق من أنفسنا لإثبات الوجود حتى وإن أدى بنا ذلك فيما بعد إلى التخلص من ذاتنا»[2]. ويرى أدونيس أن الشعر رؤيا تحاول التشكل ولن تتشكل، تحاول الاكتمال ولن تكتمل؛ لأنها تظل مشروعًا مستقبليًّا غير منجز، وإن وعي «الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ، أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها – وذاته في يقظة دائمة، ففي كل لحظة. يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستبق»[3].

إن الشِّعْرِيَة هي نظرية لدراسة الأنساق الحاكمة في بناء النص الأدبي، وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه؛ لهذا نجد تودوروف يحدد في إطار الشِّعْرِيَة، مجموعة مظاهر ومستويات لدراسة النصوص، حيث يعتقد بثباتها واستقرارها في الخطاب الأدبي، ويقسمها إلى ثلاثة محاور: اللفظي – التركيبي – الدلالي، ولو علمنا أن الشِّعْرِيَةُ تشدد على وظيفة الأدب التي

(١) غاستون باشلار – اللَحظة الشِّعْريةُ واللَحظة الميتافيزيائية، ترجمة سلام ميخائيل عيد، موقع معبر الإلكتروني، maaber@scs-net.org.

(٢) غاستون باشلار – حدس اللحظة، ترجمة: رضا عزوز و عبد العزيز زمزم، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية «آفاق عربية»، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص ٢٠.

(٣) أدونيس – الأعمال الشعرية الكاملة. المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٥، ص٥.

تتأسس على الوظيفة الجمالية، أي بمعنى أن الأدب يتميز بالوظيفة الجمالية أو الشعرية، التي تقوم على إسقاط المحور الدلالي على المحور التركيبي، على اعتبار العمل الفني «شيئًا اصطناعيًّا، أو إبداعًا إنسانيًّا له وظيفة جمالية»[1]، وليس هذا فحسب بل يعتبر رومان ياكوبسون (١٨٩٦- ١٩٨٢) الوظيفة الشِّعْريّة «عنصر فريد. عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكيٍّ إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»[2]، وبالذات استقلالية العنصر الجمالي ووظيفته. وهي تبحث في العناصر المحققة للجمالية لا في الشعر فحسب بل بالأجناس الأدبية كلها مع احتفاظ كل نوع بقوانينه الخاصة التي تحقق له هذا التمايز الجمالي. هنا الطرح يفرض علينا أن نتسأل: كيف تتجلى الشِّعْريَة؟ إنها تتجلى في «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرَّد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي مجرد أمارات مختلفة عن الواقع. بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[3]، ويرى ياكوبسون أن الشِّعْريّة فرع من اللسانيات ولا مفتاح لقراءة الأثر الفني إلا باللسانيات، رغم أن هدف الدراسة المنهجية للأدب لديه ليس الأدب بل الشِّعْريّة.

أما مفهوم الشِّعْرِيَّة عند جيرار جينيت فيختلف تعريفه عن كل الدارسين له، حيث يقول: «ليس النص هو موضوع الشِّعْريَّة، بل جامعُ النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلُ نص على حدةٍ. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[4].

تعتبر اللغة الشعرية ركنًا أساسيًّا مهمًا من الشِّعْرِيَّة؛ لذا تكون اللغة الشعرية محورًا سائدًا في الشِّعْرِيَّة على اعتبار أن الشعر أعلى النصوص الأدبية شاعرية لأنه: «الفضاء الذي

(١) جيرار جينيت، من النص إلى العمل، كتاب رولان بارت و جيرار جينيت – من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: د. غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ٩٠.

(٢) رومان ياكبسون – قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.

(٣) م. ن، ص ١٩.

(٤) جيرار جينيت – مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، مشروع النشر المشترك، بغداد، العراق، بلا سنة طبع،ص ٥.

تختمر فيه عوالم الجمال والإثارة والمجاز والتخيل وما يكتنفها من أجواء ضبابية تأسر وجدان المتلقي»[1]، إن اللغة الشعرية في أثناء اشتغالها على اللغة وبناء الصورة الشعرية تعمل على هدم المنطق وتفكيك بنية الكلام وبنية النص الشعري، لتؤسس منطقها الخاص بها، وآليات وتقنيات اشتغالها أيضًا، وبذلك تنقل اللغة من الوظيفة التفاعلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الإبهام والتضليل الدلالي، أي أن اللغة الشِّعرية تعمل على نسف وهدم الوظيفة التفاعلية للغة كوسيلة نقل معرفية، وليس هذا فحسب، بل إنّ من إنجازات الشِّعْرِيَّة المهمة جدًّا، هي انفتاح النصوص الأدبية على التأويل مع المحافظة على خصوصية كل منهم والتمتع بجماليته والتركيز على أوجه الاختلاف فيهم، وبما أن اللغة بنظر التأويل هي دائمًا موضع تساؤل، وخاصة اللغة الشِّعرية التي لا تفصح عن نفسها إلا من خلال الرموز والمجازات والاستعارة، مما يفتح المجال للتساؤل والتواصل، وهذه مهمة عملية التأويل، رغم أنها «تهتم الشِّعْرِيَّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة. وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر»[2]، فموضوع الشعرية ليس الشعر وإنما الوظيفة الشعرية وخصائصها، ولذا تبقى الشعرية نتاج التأويل، والتأويل يؤدي إلى الشعرية، رغم أن النص الشعري ينهض على التأويل، بالتوازي مع شعريته، مع استثماره لهذه الطاقات الشعرية كلما أراد أن يتعمق في النص. بالرغم من أن المدلول الشعري يتميز بأنه «يحيل ولا يحيل، معًا، إلى مرجع مَعيَّن، إنه موجود وغيرُ موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن. يبدو أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تَعيّنُ ما هو كائن، أي ما يعيّنه الكلام (المنطق) كموجود، إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محدّدة، تُدمج في داخلها فجأة أطرافًا يعيّنها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة»[3].

---

(١) د. يوسف وغليسي – إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٣٢٩.

(٢) قضايا الشعرية – ص ٣٥.

(٣) جوليا كريستيفا – علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣، ٢٠١٤، ص ٧٦.

وهذا ما نجده في لغة الصور الشعرية الواقعية المخيفة لموفق محمد، عندما قام بأسطرة هذا الواقع بإضافة فانتازيا سينمائية مُحالة إلى ما وراء الواقع في تشكيلها له، ليعطي معنى خاص به يتشكل في ذهن المتلقي من خلال التأويل:

في براد الموتى

وبعيون مرعوبة

ميز وجه أخيه في جبهته المثقوبة

فرأى أمًّا معطوبة

وغرابًا ينقر في عين أبيه.

إن العملية التأويلية تعيد بناء النص وفق رؤية المؤوّل، وهذا معناه أن هنالك رؤيتين، رؤية المؤلف – الشاعر / النص. ورؤية المؤوّل – الناقد / النص، فتكون نقطة التقائهما إذًا في النص، وفي هذه الحالة يكون المؤلف قد غادر النص بينما المؤول / الناقد قد بدأ يتعامل مع النص، ولتحقيق رؤية المؤول تكون من خلال قراءة على قراءة وهذا ما يسعى إلى تحقيقه النقد الثقافي إذ يبحث عن كل ما هو مستتر ومخفي؛ لذا تعد شِعْريَة التأويل من الموجهات الإبستمولوجية في الحفر والتنقيب للنص الذي يعتمد في تحقيق نجاح تأويله على عملية قرائية تمتلك آليات ثقافية فاعلة ورصينة تسعى إلى فك شفرات النص وسبر أغواره وكشف الغموض الذي يكتنف مضامين النص، من هنا يفرض التأويل نفسه أداة لقراءة الشعر المعاصر بالانفتاح على الآخر.

وبالاستناد إلى النقد الثقافي نستطيع دمج الشِّعْرِيَّة التي تشتغل بفاعلية على دراسة الأنساق والخطابات المتواجدة في النص، بالعملية التأويلية التي تعمل على إعادة بناء النص، عندئذ من خلال هذا الدمج تتحقق لنا إمكانية العبور إلى اللحظة الشعرية، ومعرفة المنابع التي تستند عليها اللحظة التي هي: المعرفية والجمالية، والعمل على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة لتفتح لنا آفاقها نحو التعدد الدلالي وتعدد المعاني واختلاف التأويلات وتباين

الرؤى، من هذا المنظور، يُعَدّ التأويل كما يقول ريكور «عمل الفكر الذي يقوم على تفكيك المعنى الكامن في المعنى الظاهر، على نشر مُستويات الدلالة الكامنة في الدلالة الأدبية»[1]. وذلك بالاعتماد على عملية الفهم التي تناولها غادامير بشكل مُوسع باعتبارها ركنًا أساسيًّا، فالفهم عنده يبدو حَدَث يرتبط بفعل التاريخ كما يقول في كتابه الحقيقة والمنهج: «علينا أن نفكّر في الفهم بحدّ ذاته لا بوصفه فعل الذاتية، بقدْر ما هو إدراج في حَدَث تراث، حيث يُصار إلى توسيط الماضي والحاضر بشكل مُستمرّ هذا ما يجب أن نعترف به في النظرية التأويلية التي تُسيطر عليها أفكار الإجراء والمنهج»[2]، فالفهم يعني استيعاب المعنى. يعني رؤية الصورة بشكلها الحقيقي، يعني الإلمام الشامل بكل الجزئيات للخروج برؤية مكثفة عميقة ذات فهم أفضل وأعمق.

فمثلًا، شعر سليم بركات يحتاج إلى مُتَلَقٍ مُضَعَّف، عميق الثقافة، متأني في قراءته، يبحث عن المعنى الخاتل / المختفي في ما وراء المعنى الظاهر؛ لأن الشاعر سليم بركات، يستخدم لغة خاصة به، تمتلك صفات لا يشاركه بها أحد: التميز، التفرد، الاختلاف، الخصوصية، الدهشة، نستطيع العثور فيها (أي الصورة الشعرية) من خلال المخيلة المكثفة على الكثير من الدلالات – الرمزية، المتجاوزة للعادي إلى الإيحاء والإشارة، تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية؛ لأن اللغة عنده تتجاوز ذاتها، وذلك عندما تؤسس وطن في اللغة، فمن خلال الواقعية تنبثق الفانتازيا السحرية:

آغفري يا صباحاتٌ، فقد رأينا النساءَ يدلفْنَ من

الليل إلى الليل، والنهارُ ملقًى بين خلاخيلهُنَّ على

المُنْعَطف. رأينا النساء هادئاتٍ يجمعنَ أرحامهنَ

– كما يَجْمَعْنَ الكَمَا – في السِّلال، وسمعنا رنينَ الدم

(١) جان غروندان – التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠١٧، ص ٨٤.

(٢) م. ن. ص ٦٥.

في الفِلْز، وصعودَ الأرض دونما صخبٍ إلى حيث

ينسى الهواءُ الهواءَ، ويكسرُ الموجُ دوارقهُ تحت جُزّةِ

الذبيحةِ. اغفري يا صباحاتُ، واخْتصرْ أيها

الترجمانُ :

كلُ آتٍ دمُ،

كلُ آتٍ دمُ[1].

هذا ما عبر عنه غاستون باشلار في إدراك دَلالة الكلمة الشعرية، أي فينومينولوجيا الخيال؛ لأن القصيدة عنده هي التي تَلد الصُورة الشعرية، عندما «تتحول إلى وُجُود جديد لِلُغَتِنَا، وتعبّرُ عنَّا وهي تُحوِّلُنا إلى ما تُعبر عنه، وبكلمات أخرى، إنها في الآن نفسه عمل التعبير وعمل وُجودنا، العبارة تخلق وُجودًا.. إننا عاجزون عن التفكير في فضاءٍ ما قد يكون سابقًا عن لُغتنا الخاصة»[2]. وبذلك يتحقق عمل المؤوَل المُضَعف كما أسلفنا في اكتشاف المعنى المضمر لأنه المعنى الحقيقي. وبهذا يكون المتلقي مطالبًا برفع مستوى قدرته على اكتشاف فضاءات اللغة وتأويلها، وذلك لأنه لم يعد خارج العمل الشعري بل يصبح محورًا مهمًّا في تشكيل الرؤية الشاملة للعمل.

يعدُ أدونيس من أهم الشعراء العرب في العصر الحديث وأكثرهم إثارةً للجدل، كونه شاعرًا حداثيًّا متمردًا على المنظومة الشعرية العربية، حيث يعدُ التأويل والرمز من صميم تجربة أدونيس كونه شاعرًا تأويليًّا بلا جدل، وتعد الصور التأويلية – الرمزية في شعره من أهم العناصر في القصيدة لديه، فهو يتخذ في معظم أعماله الشعرية التأويلية – الرمزية أبعادًا متعددة تؤدي إلى تعدد المعاني؛ لأن الكلمة عنده مصاغة أساسًا لتكون

(١) سليم بركات – المجموعات الخمس، منشورات فلسطين المحتلة، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ١٩٣.

(٢) بول ريكور – الاستعارة الحية، ترجمة: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠١٦، ص ٣٤٤.

متعددة المعاني، وهذا ما يجعل القصيدة مملوءة بالرؤية التأويلية التي تتشظى عند القراءة، كما يقوم التأويل عند أدونيس على الرمزية والغموض، فالمفردات الشعرية الغامضة المبطنة بالتأويل تحتاج إلى ناقد يعمل فيها على قراءة تأويلية مُعْمقة تبحث عن المضمر والخاتل والمستور أيضًا، بهدف الوصول إلى دلالات عميقة، للالتقاء عند المعنى الحقيقي فهو يعمل من خلال هذه الصور أن يجسّد الفكرة التي يطرحها ويبثها في القصيدة، فهو ينطلق من الواقع إلى الحلم، حلم القصيدة ذاتها، كما قال: «أنا من الحلم، أريدُ أن تكون القصيدة حلمًا»، ليس ذلك فحسب، فهو يقوم بتحميل القصيدة وظيفة إضافية ثقيلة عندما يدفعها للمحاولة على تغيير الواقع وليس تفسيره فقط، كما اشتغل على ذلك في قصيدة «فصل الصعود إلى أبراج الموت»، صورة شعرية مثقلة بالدلالات – الرمزية، فكل كلمة فيها قصيدة، وكل بيت يحتاج إلى مرجعيات: تاريخية – سياسية – ثقافية – سوسيولوجية، ففيها يتجسد الواقع العربي المظلم، منذ الردة الأولى، ووأد الحلم في العقيدة، وضياع الأمل في النبوة:

أسمعُ صوتًا يجرُّ على الرّمل أيامه الثقيلةْ

أسمع أحلامه القتيلةْ

كل حلْمٍ قبيلةْ

والخيامُ حناجرٌ مشدودةُ الحبال صلاةٌ:

– «عَلّقينا هنالك، بالنخل بالعشُب

حيث الحياة

واربطينا إلى الماءِ...

لا ماءَ، لا عاصم، والنبيون ماتوا» –[1].

(١) أدونيس – هذا هو أسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص ١٠٥.

لنعد الآن إلى العلاقة بين الشِّعْرِيَّة والتأويل واللحظة.

إن العلاقة بين الشِّعْرِيَة والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل. «إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه، فمفاهيم تم نحتُها حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصُطنعُهَا المذهب»[1]. وهذا لا يمنع من أن نقوم بالتمييز بين أهداف الشعرية وأهداف التأويل تمييزًا دقيقًا.

وكذلك علاقة الشِّعْرِيَّة باللحظة هي بامتياز علاقة تداخل وتفاعل. لأن اللحظة الشعرية تُحْسب على اللحظة التاريخية الكتابية بينما الشِّعْرِيَّة تُحْسب على اللحظة التاريخية القرائية، ولا تتم عملية التفاعل إلا من خلال جدلية قرائية – متحركة / كتابية – ساكنة، فلحظة الكتابة تسبق دائمًا لحظة القراءة؛ لذا إن الناقد «يقول شيئًا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجرّدة، حتى وإن ادّعى قول الشيء نفسه»[2]. وهذا من نتائج جماليات لحظة القراءة المؤدية إلى الكتابة النقدية (أي الكتابة الشِّعْرِيَّة).

إذًا، العلاقة بين الصورة الشعرية واللحظة، علاقة قائمة على كثافة الرموز والدلالات والإيحاءات، المتعددة، المفتوحة على كافة الخطابات، والتي يعتمد عليها الشاعر، ويعبر أدونيس عن ذلك حينما يقول: «إن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة»[3]. وعلى هذا الأساس تصبح التجربة الشعرية قائمة على اختزال الزمن وتكثيفه، فالأساليب الشعرية تقوم بتقديم المراحل الزمنية الثلاثة برؤية واحدة، مع الاعتماد على الذاكرة أيضًا، فالشعر يرتبط بالزمن ارتباطًا عميقًا، يصل إلى حد التماهي بين الشاعر والعالم والآخر.

أمّا ما العلاقة الجدلية بين الخيال والصورة الشعّرية؟

---

(١) تزفيتان تودوروف – الشِعْرِيَةُ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٤.

(٢) م. ن. ص ٢١.

(٣) أدونيس – زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٦، ٢٠٠٥، ص ١٧٦.

لقد بدأ ظهور مصطلح الصورة الشعرية أواخر القرن التاسع عشر، وانتشر بمسميّات عدة: الصورة الفنيّة – التصوير في الشعر – الصورة الأدبيّة. والصورة الشعريّة هي «عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمُتلقّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلًا إلى المجاز، والاستعارة والتشبيه يهدف استثارة إحساس المُتلقّي واستجابته»[1].

هنا يحتاج المُتلقّي إلى أكثر من هذا الشرح للصورة الشعرية المقتضب، للاطلاع والإلمام على كافة جوانب الصورة الشعرية وعلى أساليب بنائها، فالصورة الشعريّة هي «تركيب لغوي يقوم الشاعر عن طريقها بتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لوجود علاقة بين شيئين. وتعتبر الصورة العنصر الجوهري في لغة الشعر، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخييل، وتكون إما حسية مدركة بالحواس مباشرة، وإما ذهنيّة من صنع الخيال، وإما مجرد شكل من أشكال التزيين البياني. تبنى الصورة الشعرية بأساليب متعددة من أهمها: المشابهة والتجسيد والتشخيص والتجريد»[2].

تبين لنا أن طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعريّة هي طبيعة الانتماء والتحقق والإنجاز رغم أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكة الخيال، ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل الأكثر من هذا «فالتخيل نوعان، تخيل استرجاعي يقوم على استعادة صور ماضية تمثل مدركات سبقت معرفتها، وتخيل إبداعي يقوم على إنشاء صور جديدة، وتتجلى فاعلية الإنسان حين يتجاوز واقعه، ويتطلع إلى مستقبله. وهذا التخيل المبدع لا ينشأ من عدم وإنما يستمد عناصره من معطيات الواقع»[3].

إن الخيال يقوم من خلال الصورة الشعريّة بعملية الإمحاء / المسح، فعند إعادة التشكيل، يكون قد قام بإلغاء السائد والمألوف وشكل المفترض والممكن والمختلف، «واذا

(١) أ.د. علي الخرابشة – وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب العدد ١١٠، ٢٠١٤، ص٩٧.

(٢) www.kezakoo.com منصة إلكترونية مغربية، الصورة الشعرية ومكوناتها.

(٣) محمد عزام – بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٦، ص ٥١.

كان الخيال يبدع الصورة ويؤلفها عند إنجاز هندسة خاصة للعوالم المتخيلة، فإن الصورة الشعرية بالمقابل هي التي تخرج هذه العوالم من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. فالصورة الشعرية يمكننا أن نبني عالمًا متخيلًا جديدًا لا يخضع إطلاقًا لمنطق الكائن والمعيش وإنما يرشحْ بكائنات الدهشة والغرابة وسحر الكهنة»[1].

وفي الحداثة تلعب الصورة دورًا مركزيًّا أساسيًّا، وخاصة في قصيدة النثر، ففي ديوان أدونيس «هذا هو اسمي» يستند على الصور المتشظية التي تمنح المُتلقّي تأويلات متعددة لفهمها من خلال جمعها بطرق مختلفة، وكذلك في قصائد ديوان سليم بركات «طيش الياقوت»، نرى التجاوز الذي يعتمد بشكل رئيس في بناء الأفكار على الصورة أيضًا، بلغة مكثفة متميزة، وهو يذهب إلى التعايش بين المتناقضات، مما يتيح تأويلات متعددة لفهم الصورة عنده، المشبعة «أي الصور» بالإيحاء الرمزي مع تماسكها في الباطن ولكنها مشتتة غير مترابطة في الظاهر:

تشيخُ طويلًا أيها الموت فتنسى أنك موتُ ينساه الموتى.

ومجازاتُك من صوفٍ أغبر أو من قطن مبلول، أيها الموت.

مجرّاتُك منكوبةٌ. اسُمك منكوبُ. وحِبرُك الليليّ، الذي تدوَن به

فراديس الأكيدِ، يفتحُ الممرّات – في السطور – لشموس الموتى.

يا للحروب تطرق عليك الباب في خجلٍ، أيها الموت،

لتشغِلَكَ كأنثى بحديثِ الذّكر، يا لهباتِك التي لا تقدمها

مرتين، يا لدوي السّطر المحمول على يديك وهو يمزقُ الكتابة![2].

إن اشكالية العلاقة القائمة بين الشاعر والنص في عرض المعنى وبين المؤول والنص في البحث عن هذا المعنى، تكون من خلال الرؤية التأويلية المبنية عن طريق الاستيعاب والفهم،

(١) محمد الديهاجي – التخييل والشعرية العربية، مجلة الكلمة اللندنية، العدد ٧٣، مايو، ٢٠١٣.
(٢) سليم بركات – طيش الياقوت، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص ٣٢.

أي فهم المعنى، من خلال العلاقة الجدلية التي تنشأ حالما تبدأ القراءة من قبل المؤول للنص؛ لأن المعنى ليس شيئًا معطى يستخرج من نص، بل يتم تجميعه من الرموز والإيحاءات، فالمعنى يُبْنى بواسطة إستراتيجيات القراءة التأويلية، باعتبار ذلك ضرورة للكشف عن المعنى، بقدر ما هو فعل لإنتاج الدلالات الممكنة من الصور الشعرية، والتأويل هنا، يعني متابعة طريق المعنى نحو المرجع، بمعنى نحو الأشياء والعالم، «تلك هي القوة المرجعية الأصيلة للنص»[1]، وبحيث تكون أيضًا الوظيفة المرجعية في نظرية القراءة.

لذا يفرض على المتلقي أن يساهم كما الشاعر، في صناعة المعنى، وهذا يجعل من المتلقي أن يكون أكثر حضورًا في إنتاج الدلالة وليس في الكشف عنها فحسب، وكذلك يحول القراءة إلى عملٍ يتقصد إنتاج الدلالة الشعرية بأبعادها الإيحائية الكثيفة، ولما كانت اللغة التي في قصيدة الشعر خطابًا أدبيًّا، بما يجعل النص ضاجًّا بالمعاني والدلالات، وخاصة عندما يكون النص يمتلك «مستويين، الأول: هو النص كإمكانية لمعاني محتملة، أي كبؤرة للدلالات، والثاني: هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة، الناقد، القارئ، هو في هذا المستوى، شريك في معنى النص»[2]. وخاصة إذا عرفنا بأن الناقد «قارئ يكتب، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة. فإن الكتابة، بشكل ما، تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه»[3].

لذا فإن الكتابة تلعب دورًا خطيرًا في ممارسة تطبيق المقولات وعملها وتقنيتها، وخاصة إذا عرفنا أن خطاب المؤلف هو البنية الداخلية للنصّ، وخطاب المتلقي يكون البنية التأويلية، ولكي يتم مطابقة بنية الخطاب للمؤلف مع بنية القراءة التأويلية، يحصل ذلك عن طريق العملية الجدلية التي تتم بينهما في تحقيق المطابقة، وفي هذا تكون «من طبيعة معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح

(١) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

(٢) أدونيس– سياسة الشعر، دار الأداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص ١٢.

(٣) رولان بارت – نقد وحقيقة، ترجمة: د. منذر عياشي، تقديم: د. عبدالله الغذامي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٩، ص ٩٣.

النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص. ينتج عن ذلك أن مشكلة تملك معنى النص تصبح أمرًا لا يقل مفارقة عن التأليف. فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار»[1].

(١) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ص ٦٤.

إشكالات قصيدة النثر
في
الرؤية والتجنيس

تعرّف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، وتختلف عن شعر التفعيلة بأنها لا تتقيد بوزن شعري ولا تلتزم بالبحور الشعرية. لقصيدة النثر إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها، والصور وتكاملها، الحالة العامة للقصيدة.

وتختلف عن النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر، وهي غنية بالصور الفنية، تعتمد جمالية العبارة. كما أنها تقوم على الموسيقى الداخلية التي تنشأ بين الكلمات في النص.

يعتبر مصطلح قصيدة النثر محط خلاف كبير بين النقاد والباحثين حيث بات البعض لا يفرق بينه وبين مصطلح الشعر الحُرّ، بسب تسميتها الحاملة لسمات الشعر والنثر، إلَّا أنّ البعض الآخر يرى بأن هذين المصطلحين مختلفان تمامًا، ومن أبرز الفوارق بين قصيدة النثر والشعر الحر هو:

١- اكتفاء قصيدة النثر بمادتها وموضوعها وأصلها شفويًّا، أما القصيدة الحرة فقد حلقت لتسجن فوق ورقة أي ليس لها وجود إلا كتابيًّا.

٢- افتقار قصيدة النثر للتقطيع، أمّا الشعر الحرّ فإنّه يلتزم بالنظم وضرورة وجود فراغات في أواخر الأبيات الشعريّة، بينما تستمد قصيدة النثر هيئتها من بنية جملها. ومثال ذلك قصائد أدونيس في ديوان «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، التي تبين أن كلْ قصائد الديوان تتشكل هيئتها من الجمل:

قبل أن يأتيَ النهارُ، أجيءُ

قبل أن يتساءَل عن شَمسِه، أُضيءُ

وتجيءُ الأشجارُ راكضةً خلفي، وتمْشي في ظلِّيَ الأكمامُ

ثم تبني في وجهيَ الأوهامُ

جُزُرًا وقِلاعًا من الصَّمْتِ يجهل أبوابها الكَلامُ

ويُضيءُ الليلُ الصّديقُ، وتنسى

نفسَها في فراشيَ الأيامُ

❖ ❖ ❖

ثمّ، إذ تسقطُ الينابيعُ في صدري،

وتُرْخي أزرارَها وتَنامُ

أُوقِظُ الماءَ والمرايا، وأجلو

مثلَها، صَفْحةَ الرؤى، وأنامُ[1]. «قصيدة شجرة النهار والليل»

لقد قامت الناقدة الفرنسية سوزان برنار (١٩ نوفمبر ١٩٣٢ – ١٧ يوليو ٢٠٠٧) لأول مرة في تاريخ الشعر بكتابة تاريخ لقصيدة النثر من حيث نشوءها في أواخر القرن التاسع عشر، ولا سيما عند بودلير، باعتبارها جنس شعري متميز، وذلك في كتابها الموسوم «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» الصادر في باريس سنة ١٩٥٩، وهو أطروحة لنيل شهادة الدكتوراة في الأدب في جامعة باريس سنة ١٩٥٨، بلغ عدد صفحاتها عندما نشرت الأطروحة في فرنسا في كتاب، نحو ٨١٤ صفحة، موزعة على ثلاثة فصول مع مقدمة تاريخية عن قصيدة النثر ما قبل بودلير. والذي نشر عن طريق دار المأمون العراقية بترجمة الدكتور زهير مغامس سنة ١٩٩٣، وتعرّف سوزان برنار قصيدة النثر: «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلور ... خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجًا عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية»[2].

(١) أدونيس – كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ١١.

(٢) سوزان برنار – قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: د. زهير مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ١٩٩٣، ص ١٦.

بينما يأتي تعريف موسوعة «برنستون» لقصيدة النثر مُحكم، محدد الأدوات، وواضح الغايات، وهو يمثل الرافد الأساسي الآخر لجماعة مجلة شعر أيضًا، بأنها: «هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك .. وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحر بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح. فضلًا على أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة»[1].

أما في الأدب العربي المعاصر، فقد كانت أول دراسة عن قصيدة النثر متأثرة بأفكار الناقدة سوزان برنار، للشاعر أدونيس، في مقالة له بالعربية عنوانها «قصيدة النثر»، نشرت في مجلة شعر اللبنانية العدد ١٤ ربيع ١٩٦٠، فكان أول من أطلق على هذا النتاج قصيدة النثر، ومنذ صدور مجلة شعر تبنت الاتجاهات الشعرية الحديثة؛ لذا تبنت ما سمّي، فيما بعد، بقصيدة النثر، هادف من وراء ذلك «قيام شعر طليعي تجريبي»[2]، وفي نفس المقالة يقوم أدونيس بإعطاء تعريف لقصيدة النثر استنادًا على ما جاء بكتاب سوزان برنار، باعتبارها قصيدة: «شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة أن تهز كياننا في أعماقه. إنها عالم من العلائق»[3].

أما ما قصيدة النثر عند عبدالقادر الجنابي؟، يضع الجنابي اشتراطات محددة في كتابه «ديوان إلى الأبد: قصيدة النثر / الإنطولوجيا العالمية»، وذلك طبقًا لرؤيته لقصيدة النثر المنقولة عن مقال الشاعر الفرنسي لوك ديكون، فهي: «عمل فني، وكأي عمل فني آخر، فهي ذات قابلية لتوليد انفعال خاص، يختلف تمامًا عن الانفعال الحسي أو العاطفي، ولتحقيق هذه الغاية، على قصيدة النثر أن تكون قصيرة ومكثفة، خالية من الاستطرادات والتطويل والقص المفصل وتقديم البراهين والمواعظ، عليها أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة بشكلها

(١) محمد ديب – قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الطريق، العدد ٣، سبتمبر ١٩٩٣.
(٢) مجلة شعر – عدد ٤ في ١/ ١٠ / ١٩٥٧، ص ١٢٥.
(٣) أدونيس – في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد ١٤ في ١ إبريل ١٩٦٠.

ومبناها، لا تستمد وجودها إلا من ذاتها، مبعدة ومنفصلة تمامًا عن المؤلف الذي كتبها»[1]، وهذا الطرح يقترب كثيرًا من مقولة ماكس جاكوب عندما يقول: «قصيدة النثر لا تسعى لخلق شيء سوى ذاتها هي»[2]، وهكذا يبدو عبد القادر الجنابي هنا متوافقًا للأطروحات التي نقلها شعراء «مجلة شعر» اللبنانية عن سوزان برنار في كتابها عن قصيدة النثر، ومن القصائد النثرية التي يستشهد بها الجنابي، قصيدة «شائعات سوق يحيى عام ٣٣٤هـ» للشاعر العراقي رعد عبد القادر (١٩٥٣ – ٢٠٠٣):

في سوق يحيى كثرت الشائعات، يقال إن الإله سينزل

في ثلث الليل الأخير بأسلحته.

باعة الشموع استعدوا للحدث، باعة المرايا نصبوا مراياهم في الطرقات

العطارون فتحوا زجاجاتهم الفارغة ليقتنصوا عطره الشارد

قد يكون من الصعب التوقع، ستكون الخيبة أصعب

قد لا يظهر في مراياهم

قد لا تقتنصه زجاجاتهم

ولكن من أين كل هذا الجمال المشع؟ وما هذه الرائحة الذكية الغريبة؟

الكل صامتون راسخون، لا يبرحون أماكنهم، تماثيل، عيونهم ثابتة في محاجرها، تطلع الشمس عليها وتغرب دون أن تطرف ويسقط المطر كالدموع على حجر لحاهم وأقدامهم، منتبهون لأقل حركة، مهما كانت، لغصن أو لطائر قد يحل بينهم ولكن ومهما أرهفوا أسماعهم ومهما حدقوا، لن يحسوا به، إلا وقد أصبح تمثالاً مثلهم، مثلهم تمامًا، يتوقع أن يحتل البوليهيون السوقَ، ويتناقل مثلهم الشائعات. (١٠٠٢).

---

(١) عبد القادر الجنابي – ديوان إلى الأبد: قصيدة النثر / الإنطولوجيا العالمية، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، بلا سنة طبع، ولا ترقيم للصفحات.

(٢) م. السابق.

وكثير من النقاد والشعراء العرب، رفضوا قصيدة النثر رفضًا قاطعًا لتبعدها عن أن تكون شعرًا بالنسبة للشعر العمودي أو شعر التفعيلة، رغم أن البعض يثبت بأن قصيدة النثر شعرًا، فمثلًا نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» اعتبرت نصوص محمد الماغوط وزملائه ليست إلا نثرًا اعتياديًّا، وانتهت إلى رفضها رفضًا تامًّا اسمًا وشكلا[1]، كذلك الناقد العراقي محمد الجزائري يرفض التعامل نهائيًّا مع هكذا شكل واعتباره قصيدة[2]، وتبعهم في هذا الرأي الشاعر العراقي سامي مهدي الذي يرى أن قصيدة النثر «ستظل شكلًا تعبيريًّا نثريًّا، لا شعريًّا؛ لأنها تفتقر إلى واحد من أهم عناصر الشعر الموسيقى.. الإيقاع والنظم»[3]، بينما الناقد والمترجم العراقي عبد الواحد لؤلؤة عدا قصيدة النثر أن لها جذورًا في اللغة، وأساسًا في التراث العربي الاسلامي يتمثل في لغة القرآن، ثم هناك كما يرى لغة المتصوفة، التي يمثلها أروع وأحسن تمثيل المتصوف عبد الجبار النفري في كتاب «المواقف والمخاطبات»، والحلاج في «الطواسين»، فيقول في ذلك: «هذا الكلام منثور دونه أسمى أنواع الشعر الموزون المقفى، وهو كلام يدعوك النظر فيه، وتمعن في تفصيلاته ومحتوياته. من هنا كانت قصيدة النثر ... نوعًا من الأشكال الكتابية، التي ترقى إلى مرتبة الشعر لغة، رغم أنها لا تقع تحت تأثير الشعر شكلًا»[4]، والبعض من النقاد وجد في هذا الشعر الجديد أصداء لما ألفت من الشعر الغربي، واعتبروها محاولات جريئة، فالناقد العراقي فاضل ثامر يرى أن قصيدة النثر «نمط من أنماط الكتابة الإبداعية يوجد، ويجب أن يوجد، لا كنفي للشعر الموزون، بل كلون أدبي يقف إلى جانب الشعر والنثر، ويفيد منهما معًا»[5]. بل ويذهب الناقد فاضل ثامر أبعد من ذلك عندما يعتبر قصيدة النثر معلمًا مهمًا في الحداثة الشعرية «ربما مثلت

(١) نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٧٨، ص ٢١٣– ٢٢٧.

(٢) محمد الجزائري – ويكون التجاوز: دراسات نقدية في الشعر العراقي الحديث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٧٤، ص ١٣– ٧٣– ١٧٧.

(٣) سامي مهدي – أفق الحداثة وحداثة النمط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٨، ص ١٢٨.

(٤) مجموعة مؤلفين – الشعر ومتغيرات المرحلة: حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص ١٢٤ – ١٢٥.

(٥) فاضل ثامر – مجلة الكلمة العراقية، النجف الأشرف، العدد ٣، ١٩٦٨، ص ٤٤.

تجربة قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث معلمًا مهمًا من معالم هذا التحديث الشعري، حيث الطلاق التام مع البنية العروضية والموسيقية للشعر العمودي ولعروض الشعر الحر معًا. كما أن الانفلات من أسر البنية المتماسكة قاد أيضًا إلى ولوج فضاءات رؤيوية وصوفية جديدة. إضافة إلى استغوار جريء لمناطق اللا وعي والذاكرة والمخيلة»[1].

إن الفضل كل الفضل يعود للناقدة الفرنسية سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، من حيث جعلت الكتّاب العرب يقومون بالتنظير لقصيدة النثر ويؤسسوا مفاهيمه ويصوغوا أسسه، ولقد أكد أدونيس أنه «أوّل من كتب قصيدة النثر في العام ١٩٥٨، وذلك لدي ترجمته بعض قصائد سان جون بيرس، مشيرًا إلى أن هذه الترجمة، كشفت له عن طاقات أساليب تعبيرية لا يتأتى للوزن أن يحققها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أوّل تجاربه في قصيدة النثر»[2]، ويتجلى افتنان أدونيس بقصيدة النثر عندما يطلق عليها تسميات عدة: قصيدة التجريب – أو قصيدة الأسئلة – أو الكتابة الشعرية نثرًا. وخاصة إذا عرفنا أن خصائص قصيدة النثر الأساسية التي طرحتها سوزان برنار هي: الإيجاز / الاختصار – المجانية / كثافة التأثير – الوحدة العضوية / التوهج. وهذه الخصائص لقصيدة النثر تتحول عند أنسي الحاج (١٩٣٧– ٢٠١٤) إلى شروط ثلاثة أو عناصر ثلاثة باعتبارها ليست قوانين سلبية بل «إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان»[3]، بل يذهب أنسي الحاج في المقدمة لـ «لن» الصادر عام ١٩٦٠، بالإشارة فيها إلى كتاب سوزان برنار، وأورد التسمية والأفكار التي وردت في الكتاب ذاته، والتي أشار إليها من قبلُ أدونيس في مجلة شعر العدد ١٤ في «في قصيدة النثر»، ولكن بلهجة أعلى نبرةً وأكثر غرورًا، إلى حد التطرف، عندما يعتبر أنسي الحاج قصيدة النثر لا تعمل من «أجل تحرير الشعر وحده بل أولًا لتحرير الشاعر. الشاعر

(١) فاضل ثامر – شعرية الحداثة: من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ٢٠١٢، ص ٣.

(٢) حكيمة شداد – قصيدة النثر تنظيرًا وإبداعًا عند أدونيس، مجلة إشكالات، عدد ١، ٢٠١٨، ص ٢٢٩.

(٣) أنسي الحاج – ديوان (لن)، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٤، المقدمة.

الحر هو النبي، العراف، والإله»[1]. أما أدونيس فكان أكثر رزانة وأكثر هدوءًا في طروحاته حول قصيدة النثر في مقالته. ورغم ذلك أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية. في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل ١٩٦١م[2].

لقد قام أنسي الحاج ببناء المقدمة من أجل الإجابة والتأكيد على السؤال الذي جاء في بداية المقدمة، «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟»[3]، أجل، لقد قدمت الحضارات الإنسانية، منذ ملحمة جلجامش وألواحها الطينية شعرًا عظيمًا في النثر؛ لذا يمكننا هنا «الإشارة إلى الجمع بين الشعر والنثر في تسمية هذه الظاهرة الشعرية لم تأت صدفة؛ لأن المصطلحات النقدية لا يمكن أن تأتي اعتباطًا كما هو الحال في معظم النظريات الألسنية في تفسيرها علاقة الاسم بالمسمى»[4]، ولكن يبقى السؤال معلقًا ومضافًا إليه عدة أسئلة مهمة وجوهرية تحتاج إلى الدراسة والبحث والاستقصاء لتحديد هوية هذه الكتابة الإبداعية ومرجعّيتها الأساسية:

١- هل قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية التي نجدها اليوم وينخرط فيها شعراء الأمة العربية، شرقًا وغربًا، هي كتابة نجد لها أصولًا داخل تراثنا وتاريخنا الأدبي عامة؟

٢- أم هي مجرد الميل حيث يميل الإبداع الغربي؟

٣- وهل استطاع المنادون العرب بقصيدة النثر أن يقدموا لها خصوصية إبداعية تجعلنا نقول بوجود قصيدة نثرية عربية؟

٤- أم أن هذه الكتابة الإبداعية هي نتاج ضروري لتطوير «حضارة المركز» وقدرتها على ابتلاع الآخر لعجزه عن تطوير ثقافته ووقائعه؟[5].

---

(١) المصدر السابق. المقدمة.
(٢) أدونيس – زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، ط٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٣٢٠.
(٣) أنسي الحاج – المقدمة.
(٤) حكيمة شداد – قصيدة النثر تنظيرًا وإبداعًا، ص ٢٣٠.
(٥) المصدر السابق. ص ٢٢٩.

وهذه التساؤلات التي طرحت في بداية الألفية الثالثة في العالم العربي، قد طرحت في العالم الغربي الإنكليزي، قبل نصف قرن من الآن، من أمثال الناقد كلايف سكوت، الذي تسأل في دراسته الموسومة «قصيدة النثر والشعر الحر» والمنشورة في كتاب «الحداثة» الصادر عام ١٩٧٦م، أي بعد سبعة عشر سنة من صدور كتاب «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» في باريس، بمعنى أن من الطبيعي أن تطرح هكذا أسئلة، ففي النفي إثبات واعتراف بها، وتكريس لها، وتعزيز لموقفها، فهو أساسًا قد أعلن عنها كجنس أدبي من خلال العنوان «قصيدة النثر والشعر الحر»:

١- هل قيدت قصيدة النثر نفسها تقييدًا كافيًا يجعلها جنسًا أدبيًّا مميزًا؟

٢- هل أنها بدعة أدبية استعملها شعراء غريبو الأطوار؟

٣- أو هل من المستحسن النظر إليها على أنها شيء عابر وانتقالي وعلى أنها تحث الآخرين على الإتيان بأشكال جديدة - شعر حر على وجه التحديد؟[١].

وباستطاعة الناقد أو الباحث العربي، أن يستخلص من مقالة أدونيس «قصيدة النثر»، ومقدمة أنسي الحاج، المعتمدتين على كتاب الناقدة الفرنسية «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، على محاولة الخوض في صياغة أسس نظرية حول قصيدة النثر والعمل على تكريسها كجنس شعري جديد، تتلخص فيما يلي:

١- إن قصيدة النثر شكلت شكل شعري مختلف تمامًا عن بقية الأشكال الشعرية، حيث «هي، إذن، نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطًا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر»[٢].

---

(١) تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن - الحداثة ج٢، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص ٦٤.

(٢) مجلة شعر - العدد ١٤ في ١ أبريل ١٩٦٠، ص ٨١، وانظر أنسي الحاج: لن، ص ١٤.

٢- وأن قصيدة النثر شكلت قطيعة جذرية بالشكل عن بقية الأشكال الشعرية، «إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي، من هذه الناحية، تركيب جدلي رحب، وحوارٌ لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها»[١].

٣- وأن قصيدة النثر تعتبر ممثلة للتمرد والرفض، الخاضع لمبدأ الهدم - القديم / البناء - الجديد «تتضمن قصيدة النثر مبدءًا مزدوجًا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضدّ القوانين القائمة، مجبرٌ، ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللا عضوية واللا شكل»[٢].

٤- وبما أن قصيدة النثر بصفتها أحدى نتائج الحداثة الشعرية؛ لأن الحداثة حركة عالمية على ونحو مميز، لكنها غير متجانسة، وهذا ما انعكس على قصيدة النثر التي هي ظاهرة غربية بإشكالات عربية جمة، يقول أدونيس: وجدت قصيدة النثر بصفتها حركة شعرية حديثة، وهي "قصيدة عربية بكامل الدلالة ببنية وطريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي»[٣].

قصيدة أدونيس «اجلس قليلًا في حضن الفوضى»، خير من تمثل هذه النقاط الأربعة، ففيها نعثر على ما جاء بكل فقرة، فلقد طْابقّ أدونيس التنظير بالتطبيق، وهذه القصيدة تعتبر من القصائد المتأخرة التي كتبها أدونيس:

قلما تتلاقى النّهايةُ إلاّ في الموت، قبَيْل لحظة الهبوط إلى القبر، تلك التي تتم فيها الهجرةُ التي لا عودة منها.

ربّما يتذكّر المُهاجرُ في هذه اللحظة السّؤال الذي كان يطرح دائمًا على الريح:

- أيّ الأمرين تفضلين أيّتها الرّيح:

(١) مجلة شعر - العدد ١٤ ص ٧٥، وعدد ٢٧، ص ١١٧.
(٢) مجلة شعر - العدد ١٤، ص ٧٨.
(٣) مجلة مواقف - عدد ٤١- ٤٢، صيف ١٩٨١، ص ١٠.

أن يتحول الإنسانُ إلى سيزيف، أو إلى دون كيشوت؟

وربما وشوشتْهُ الرّيح جوابًا عن سؤاله:

- ما رايُك، أيُها المُهاجرُ، أن تنقل مكان إقامتك من زبد شاطئٍ مُقيم، إلى ظلّ جناحٍ عابر؟[1].

تميزت قصيدة النثر بأنها لم تقدم نفسها على أنها بديلٌ من قصيدة الوزن، ولم تنف الشعر الموزون، أو بالأصح لم تلغ الآخر بل قامت بالاعتراف به، لكن كانت التجربة الداخلية الوجودية مغامرتها، لذا أراد أغلب الشعراء «المعنى» الكامن في التجربة، بل وتعدت ذلك إلى استلهام التجربة الصوفية، والنثر الصوفي بوصفه شعرًا يمكن القياس عليه، فقصيدة النثر هي الشعر التجريبي الذي يسعى إلى التجاوز والخرق والتمرد، لأنها كتابة إبداعية، وعليه غالبًا ما تبدو قصيدة النثر وكأنها وسيلة لاقتناص اللحظات التي تسبق الشعر، ولذا تعد قصيدة النثر تجربة واعية شاعت في ستينيات القرن الماضي، وهو مشروع تحديثي، ساعدت المجلات الأدبية على بثه وانتشاره مع العمل على التركيز في الترويج لمصطلح قصيدة النثر، لا سيما مجلتي الآداب وشعر اللبنانيتين، ومجلة الكلمة العراقية (١٩٦٧ – ١٩٧٥) في أكثر أعدادها الخمس والأربعين التي تمثلتها في مشروعها الحداثوي، فكانت التجارب المنشورة تحمل سمة الريادة والتجريب، عليه استقطبت الكثير من الكتّاب والأدباء والشعراء من داخل العراق وخارجه.

ولكن بقى اسم مجلة شعر (١٩٥٧ – ١٩٧٠) مرتبطًا بقصيدة النثر، بسبب أن أغلب كتّاب المجلة هم من الشعراء الذين يكتبون هذا الشكل الجديد أمثال: يوسف الخال (١٩١٧ – ١٩٨٧) مؤسسها ورئيس تحريرها، وأدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة وأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، فضلًا عن آخرين أمثال محمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا. ويعزو يوسف الخال إلى الأسباب التي كانت وراء تأسيس مجلة شعر، يقول: «كونت النواة الصالحة لحركة الشعر العربي الحديث،

(١) albawaba.com/ar/1182286 –أدونيس – «اجلس قليلًا في حضن الفوضى»، ٦ أيلول ٢٠١٨.

تلك الحركة التي تمكنت برغم كل أنواع القهر والظلم والقمع، من وضع الشعر العربي، بل الأدب العربي عمومًا، على طريق الحداثة ومعاصرة الآداب العالمية جميعًا»[1].

عليه تكون قصيدة النثر، عند أدونيس بوصفه مبدعًا ومنظرًا، الوسيلة الأسهلْ في تثوير الثقافة العربية الراهنة وللموروث معًا، بل العمل على اختراقها من أجل تحديثها، لبناء رؤية تتأسس على عقلانية متفتحة وموضوعية علمية، متجاوزة الترسبات الظلامية، والانغلاق الفكري والأيديولوجي، لأن «المعرفة العربية السائدة تراكم تأويلي للنص الديني، أو شبه الديني»[2].

أما أدونيس، يتذكر أن قصيدة النثر إنما هي تجسيد حقيقي لتمثيل الحداثة الشعرية العربية، ويطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل قصيدة النثر:

«وقد تبنينا ما اصطلحا على تسميته بقصيدة النثر، انطلاقًا من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية) أوجهها فيما يأتي:

* الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيًّا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدًّا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللا نهاية.

* الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرّق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوّعها ويعدّدها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضًا.

* الثالث هو الرغبة العميقة في جعل العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعيًّا، على خريطة الإبداع لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولا نهائيتها تفاعلًا ومقابسة وحوارًا»[3].

---

(١) كامل صالح – الشعر والدين فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٢٣٦.

(٢) أدونيس – كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٩، ص ١٩١.

(٣) مجلة الآداب – «حوارًا مع أدونيس حول مجلة شعر وقصيدة النثر»، العدد ٩ – ١٠، ٢٠٠١، ص ٤٧.

ومجمل القول إنه مهما اختلف النقاد والكتّاب حول واقع حضور قصيدة النثر في الذائقة الشعرية العربية فإن وجودها أصبح واقعًا لا مفر منه وأصبح جزءًا لا يتجزأ من الأجناس الشعرية.

ولا يمكننا دراسة قصيدة النثر وما وصلت إليه من خرق وتجاوز، إلا ضمن رؤيا الحداثة، وما ذهبت إليه من رفض وثورة، فقصيدة النثر نموذج حي للحداثة من حيث الاختلاف في المصطلح والتجنيس على مستوى التنظير والإبداع.

شِعْريَةُ الحْلم
في
لحظة التشظي

تستمد تجربة الشاعر حبيب السامر في قصائد ديوانه الأخير النثرية «بابيون»(*) على مرجعيات متداخلة، متشابكة، متقاطعة، التي هي: الحلم – الواقع اليومي – الفانتازيا – الموت – المرأة، مشحونة بدلالات مُتَشْظية في: معنى المعنى – تعددية التأويل – اختلاف الرؤية – النص المفتوح.

تتميز قصيدة النثر عند حبيب السامر بأنها نصًّا يتفجر إبداعًا، وإدهاشًا، ومغايرة، وبالأخص عندما يستخدم أساليب تعبيرية متعددة غير مألوفة في رسم صوره الشعريّة، ومن هذه الأساليب: الاستعارة، المجاز، التشبيه، وغيرها، ولقد اهتم بها اهتمامًا كبيرًا، وعمل على أن يكون مجددًا فيها بما يتلاءم مع قصيدة النثر الحديثة من حيث الشكل والمضمون، لذا قام بمزاوجة: المتخيل، الفنتازيا، الواقع، في بوتقة سحرية واحدة تستند على مخيلته وتجربته الذاتية، لإنتاج صور شعرية تتشكل من اللا وعي والرمز، ومن هذه الصور الشعرية تتناسل المعاني المتميزة المختلفة بلغة تمنح حبيب السامر المقدرة على التعبير، وتحقيق التكامل المنسجم في صوره الشعرية ليضفي بعدًا جماليًّا وإنسانيًّا للقصيدة، لأن جمالية القصيدة يتأتى من جمال الصورة، لأن هذه الصورة الشعرية عنده «رسم قوامه الكلمات»(١)، فالقصيدة عنده منسوجة ببراعة، بحرفية عالية، وهذا يدلل على أنه نساج الصورة الشعريّة التي يؤسس بها قصيدة الصورة، المتفردة، المشرعة على خيال لا تحده البلاغة وأبعد من الذات.

بل يذهب جان كوهين في كتابه «بنية اللغة الشعرية» على أن اللغة الشعرية تتكون من مستويين: صوتي ودلالي، ولذلك فالكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحريةُ في أن يجمع بينهما، أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر، وعلى ضوء ذلك اعتبر جان كوهين بأنه من الممكن أن نطلق على «القصيدة النثرية» تسمية «القصيدة الدلالية»: «إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركًا الجانب الصوتي غير مستغل شعريًّا، وتنتمي إلى هذا الصنف أعمال ذات اعتبار جمالي»(٢).

(*) «بابيون» – المعقدين للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، ٢٠١٩.

(١) دي سيسسل لويس – الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، ١٩٨٤، ص ٨١.

(٢) جان كوهين – بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص ١١.

تتألف مجموعة «بابيون» من ٤٨ قصيدة، تتراوح بين القصيرة جدًّا والطويلة نسبيًّا، وأغلب القصائد امتازت بالتكثيف وبالذات القصيرة منها، مثل قصيدة «تغريد» المتكونة من ثلاثة أبيات فقط:

لا أحد

يُجبر البُلبلَ

على التغريد

هنا تتحقق مقولة جان كوهين، بأن وظيفة الصورة الشعرية هي التكثيف، فالشِّعْريَّة هي تكثيف اللغة، وعليه هنا يصبح للصورة الشعرية وجهان، وجه بنيوي شمولي، ووجه وظيفي تكثيفي، عندئذ إذا كانت الشِّعْرِيَّة تكثيفًا للغة، فإن الصورة الشعريّة تكثيف للشِّعْرِيَة[1].

من حق المتلقي أن يتساءل: لماذا الشاعر حبيب السامر قد عَنْون ديوانه باسم «بابيون»، وهو أي العنوان يعتبر العتبة المهمة للمتلقي، لأنه يقوم باختزال دلالات النص، بالإضافة إلى اشتغاله على تفكيك النص ودراسته، عليه لو علمنا أن البابيون يمتلك خلفية عسكرية بحتة، حيث ارتداه الجنود الكرواتيون المرتزقة في القرن الـ ١٧ بشكله القديم، الذي كان عبارة عن قطعة من القماش مربوطة بشكل متقاطع، فكلمة «بابيون» كلمة فرنسية الأصل تعني فراشة، أو ربطة عنق الفراشة واستخدمت للتعبير على شكل زهرة البيبونة البرية وحرفت للعربي بابيون، أي من الجائز أن ما يقصده حبيب السامر بكلمة عنوانه «بابيون» هو زهرة البيبون البرية «باللهجة العراقية»، التي تزهر بدون تدخل أحد، وتنمو بشكل طبيعي في البرية، وبهذا مُنحَ العنوان دلالات كثيرة ولكنها متشظية تعمل على استنهاض هذه الدلالات المختلفة في رسم الصور الشعرية.

إن جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، وأسندت إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ، كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشِّعْرِيَّة في

(١) جان كوهين – اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٤٥.

النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد»[1]، وذلك لا يتم إلا باستكمال الشِّعْرِيَّة لاستراتيجيتها التي لا تتكامل إلا بإضافة محور آخر مهم جدًّا الذي هو التأويلية، رغم أن العمل الأدبي ليس «في حد ذاته هو موضوع الشِّعْرِيَّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي»[2].

شِعْرِيَة الحلم عند حبيب السامر، تمتاز بالانفتاح والتوسع برمزية – فانتازية، تعمل على الإمساك باللحظة الهاربة قبل أن تختفي أو تضيع، لكنها أي لحظة الدهشة حالما تُمسك تصبح متشظية، فالقنديل «أي الصورة أو الفكرة أو اللحظة» الواحد يصبح عشرات القناديل الموزعة في أماكن مختلفة، وهذا ما يعمل عليه السامر، حيث «مع الكتابة تولد الدهشة، النص المنساب على الورق يتوالد، ينمو، يتبرعم، لا أحد بإمكانه وضع نهاية لنصه، هو – النص – من يكتب نهايته»[3].

ففي قصيدة «نافذة مغلقة على حلم»، وهي القصيدة التي يفتتح بها الديوان، نرى أن الشاعر يعمل على بث عنصر حلم الاستحالة، والمفارقة، والتناقض:

الاستحالة: تُمسِك غيمة.

المفارقة: تمسك غيمة / تعدّ خطاك.

التناقض: يتسرب / نوافذ مغلقة.

هل فكرتَ أن تُمسِك غيمة،

تطاردُها وأنت تعدّ خطاك؟

تنتابك أمنية لاحتوائها

حلم يتسرّب من نوافذها المغلقة.

---

(١) حسن ناظم – مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤، ص ١٣٥.

(٢) تزفيتان تودوروف – الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢ ١٩٩٠، ص ٢١.

(٣) مقابلة مع الصحفية فاطمة منصور في «العربي اليوم».

فالشاعر هنا يتلاعب بكلمة «نافذة»، عندما يحول معناها اللغوي إلى استعارة – رمزية، ليس ذلك فحسب بل يقوم بتغيير وظيفة النافذة الحقيقية إلى وظائف دلالية متعددة، مع التركيز على كون النافذة مغلقة ولكن الحلم يتسرب بمعنى تكون النافذة فتحة هروب للأماني والأحلام، وفي مكان آخر تصبح النافذة المغلقة أيضًا، عتمة وعماء، رغم تواجد البصر، بمعنى العين التي تعني البصر / الرؤية / التواصل:

لم أبصر شيئًا

سوى العتمة تحيط بي

وراء النافذة المغلقة

بل يذهب السامر أبعد من ذلك، عندما يريد أن يزيل العتمة عن السارد الذي وراء النافذة المغلقة، وعتمة المدينة، وهي العتمة المركبة، وذلك من خلال الملاك / الشيطان = لوسيفر، حامل الضوء الذي سقط من السماء، فالمدينة تكون في انتظاره، وهي في حالة الانتظار للذي يأتي / لا يأتي، الممكن / المستحيل، فالملاك / الشيطان المزدوج أصبح مُخْلّص المدينة عند السامر، فالعتمة ليس وراء النافذة فقط، بل في أرجاء المدينة، وفي ذلك دلالة – رمزية على فقدان الجميع للبصر والبصيرة، ومن أجل ذلك عندهم الاستعداد الكامل لبيع أرواحهم لمفستوفيليس[1]:

(١) فاوست هي خرافة قديمة يردها بعض المؤرخين إلى ما قبل غزو النورمان لإنجلترا، وتناولها العديد من الأدباء في مؤلفاتهم منهم غوته ومن قبله الشاعر الإنجليزي كريستوفر مارلو والشاعر الفرنسي روتبيف والكاتب الألماني غوتهلد إفرايم لسنج. الخرافة تحكي عن شخص (فاوست) ورث عن عمه أموالًا، وتعلم كل ما أمكنه من علوم زمانه، ولكنه بعد أن أدركه الكبر اعتقد أن كل ما أخذه من علم لا نفع له، فندم على سنوات شبابه الذي أضاعها ولم يقضيها في متعته، فظهر له الشيطان (مفستوفيليس) يقايض روحه وجسده على أن يمده بأربع وعشرين سنة وهو في شبابه، اقتنع فاوست بما عرض عليه الشيطان فمضى في سبيل الشر فقتل وفسق ووقع في كل رذيلة أمكنه فعلها. وفي هذه المسرحية عشق فاوست مارجريت (وتُعرف أيضًا باسم جريتشن)، وعندما عرض عليه الشيطان النساء رده ردًّا عنيفًا قائلًا بأنه لا يريد سوى مارجريت المرأة التي أحبها. في الخاتمة تبع غوته منهج ليسنج فعندما أتى الشيطان ليأخذ حقه من الاتفاق في النهاية أتاه صوت من السماء قائلًا «لن تفلح فيما تريد» ويُكتب الخلاص لفاوست ومارجريت.

الظلام يلف المدينة، كأنها صخرة سوداء جاثمة،

تنتظر شيطان الضوء سرًّا

على أبوابها القديمة

إن حبيب السامر في هذه القصيدة وغيرها من القصائد، يجبر المتلقي على القيام بتأويل نصوصه، فالتأويل هو الوجه الآخر للنص كما يقول نصر حامد أبو زيد، فالقصيدة هنا فن استدعاء تأويل المعاني، وهذا يجعل النقد لا يكون ممكنًا إلا إذا كان فهم النص تأويليًّا، وهذا الفهم يقودنا عبر القراءة بين السطور لكي نكتشف الدلالة العميقة «ماذا يريد النص أن يقول؟»، ومن الثابت أن الجواب الذي يطرحه النص عن السؤال لا يكون كافيًا أبدًا، لأن النص هو أيضًا يطرح أسئلة وعلى القارئ أن يجد لها أجوبة، إن التأويل يضع القصيدة في سياق المعنى الذي يقدمه المؤول، «ولهذا فإن الكلمة التأويلية هي كلمة المؤول – وليست لغة النص المؤول ومعجمه»[1]، كما يقول غادامير، وهذا ما يؤكده رولان بارت أيضًا بأن سياق المعنى لا يقدمه النص بل يأتي من الناقد[2]، عليه تكون الحقيقة الشعرية تأويلية، بمعنى أنه يجب إخضاع النص إلى تأويل مفهوم من قبلنا. فالأبيات التالية تبين لنا ذلك، في مشهد انسيابية الحياة العادي، رغم ترصد الموت الأبدي للحياة في كل لحظة، ولكن الصورة هذه يحولها الشاعر إلى صور متعددة، تتشبث بثنائية الحياة / الموت، عندما يرسم بريشته اختلاط لون الدم بألوان الفراشات الزاهي، رغم محاولته في عدم التدخل أو الوقوف جانبًا:

لا علاقة لنا بما يحصل الآن

خارج هذه الغرفة،

هنا تتقافز الفراشات،

وهناك تتطاير الشظايا

(١) ديفيد كوزنز هوي – الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، ٢٠٠٧، ص ٢٠٣.

(٢) م. ن، ص ٢٠٣.

ما حدث

أن اختلطت ألوان الفراشات بشفرات الشظايا.

يتسم الحلم عند حبيب السامر بأنه مرتبط بالواقع ومرتبط بالمخيلة، أي يكون اشتغاله في اتجاهين متعاكسين، حلم / الواقع، وواقع / الحلم، ولكنه ليس حلمية الحلم، إن في سيكولوجية الأحلام تقدم الأحلام حلولًا لمشكلات الشخص في محاولةٍ لإعادة التوازن إلى تلك الشخصية، أي أن تكون متنفس للّا وعي، ففي قصيدة «صخب» يتداخل الحلم / الأنا – بالواقع / الوجود، بالمكان / المدينة، لتعطينا قراءة تأويلية مغايرة لكثير من القراءات الخاضعة لسرير بروكرست[1]، قراءة حلمية، حسية، غرائبية، مأخوذة من ميتافيزيقية الحضور للبرهنة على «وجود فهم معين يلائم النص الأدبي بحيث يمثَّل معناه لا محض رد فعل للناقد على النص»[2]:

كأننا نصحو لأول مرة على صباحات المدينة المغسولة بالضجة / الأزقة تضيق أيضًا / لا ممر نحو باب نقصده / الأحجار عالقة في الفضاء / نتحاشاها / نحبس أنفاسنا / نزوغ عنها تلك الدمى النازلة من السماء / لا تتوهم بالنجوم ثانية / الأقرب منك الوكر برطوبة قديمة وفرش نتنة.

منذ البداية، ومن أول قصيدة، تثير قصائد «بابيون» أسئلة إشكالية: فلسفية – انسانية، تعمل هذه الأسئلة على إثارة التساؤل وتعميقه، أكثر من الاهتمام بالبحث عن

---

(١) حسب الأسطورة فإن بروكرست هو ابن بوسيدون وكان معقله الحصين في جبل كوريدالوس الموجود على الطريق بين أثينا وإلفسينا. حيث كان يملك سريرًا حديديًّا، يقوم بروكرست بدعوة أي مسافر مار ليحسن ضيافته ويدعوه إلى النوم في هذا السرير، وكان بروكرست مهووسًا بأهمية أن يناسب طول الضيف السرير، فإذا كان الضيف أطول من السرير قام بركرست بقطع أرجله ليتناسب مع السرير، وإذا كان أقصر من السرير مط جسم الضحية حتى تتكسر مفاصله حتى يساوي جسمه السرير بالضبط. ولم يكن لأحد أن ينجو من هذا المصير المرعب لأن بروكرست كان له سريرين. استمر بروكرست بجرائمه المروعة حتى ألقى القبض عليه ثيسيوس وأخضعه لنفس ما أخضع له ضحاياه، حيث أنامه على سريره وقطع رأسه ليتلائم مع السرير.

(٢) الحلقة النقدية، ص ٣٥.

الإجابة، وهما محكومان أي الأسئلة والأجوبة بجدلية خفية عبر النص باعتباره وسيطًا بين الشاعر والمتلقي:

إنه الموت

لم تتبدل أشكاله، خطواته.

من أين يأتي؟ «تسلّل»

هل فكّرت أن تُمسِك غيمةً،

تطاردُها، وأنت تعدُ خطاك؟ «نافذة مغلقة على حالم»

هل حاولت أن تعدُ خطاك؟ «فوبيا متراكمة»

ماذا تعني لي اللحظة؟ «محاورات»

لماذا أنت أكثر من واحد

على مقدمات أصابعي؟ «الأصدقاء»

هنا النص يطرح أسئلة وعلى المتلقي أن يجد لها أجوبة، لأن منطق السؤال والجواب يُقدم في صيغة جدلية في إطار العملية التواصلية لتلقي وفهم النص من قبل المتلقي، ولكن يبقى السؤال المهم يطرح نفسه عن الكيفية التي يحدد بها المؤول قصدية النص الشعري.

رغم ما عبرت عنه القصائد من: نوافذ مغلقة – مدن معتمة – فاجعة الحروب – الظلام – الموت المجاني، إلا وأن يغرس فسحة للأمل، يفتح نافذة مشرعة للضوء، لمحاربة العتمة:

فيما الأصابع تتحرك في العتمة

لتومىء للضوء

في عتمة لن تتكرر.

رمزية الصورة الشعرية
في
تجربة معد الجبوري

تمثل التجربة الذاتية للشاعر معد الجبوري في ديوانه الأخير "في مهب دمي"، مرجعية: تاريخية- سياسية- سوسيولوجية في آن واحد، لذا علينا دراسة النص الشعري بناءًا على وسائل الاتصال، لكي يتمكن القارئ بواسطتها من التواصل مع واقع الشاعر الذي يمثله ومدى تأثير النص الشعري فيه، لقد أدخل الناقد كينيث بيرك في الحوار النقدي حول الشكل مصطلح «المعنى الشعري» الذي يعني إيقاظ توجهات معينة في القارئ بواسطة ما أطلق عليه بيرك «إستراتيجية الاتصال»، لقد ساوى بين التأثير للنص والمعنى الشعري الذي يحدثه النص، عليه ينبغي فهم النص كمجموعة من العلامات والرموز الموزعة لتوجيه مخيال القارئ، بالإضافة إلى جدلية العلاقة بين الشعر والواقع، فهي علاقة صميمية، ومتعددة الأبعاد كذلك، فالشعر في جدليته (= ثوريته) إما أن يمثل الواقع أو أن يعيد صياغته أو أن ينشئ واقعًا جديدًا، ما كان له أن ينشأ من دونه، وهذا يجعل الشعر يؤدي وظيفته كعلامة ورمز بين الشاعر والقارئ، بأن يستنطق القارئ النص بما فيه، ويحاوره، فإن الاستنطاق يعني فهمًا أعمق للذات القارئة، وكذلك عند استكشافه للنص فهو يستكشف ذاته، والمسكوت عنه، والمتغاضي عنه، عندئذ يعثر على المختفي (= المختبئ) في داخله، ليشكل كل ذلك رؤيته عن العالم وعن ذاته.

وعليه، تمكن معد الجبوري أن يؤرخ للحظة (حقبة استثنائية فريدة) في تاريخ العراق الحالي، عندما حول هذه اللحظة المظلمة إلى نص شعري، معتمدة (متكئة) على الذكريات المغمسة بالدم، والحاضر المغمس بالتحدي، والآتي المغمس بالترقب والأمل لبلد مسكون بالموت والخرائب والدمار اسمه العراق.

استشراف اللحظة

الشاعر معد الجبوري أحس بالمسؤولية الأخلاقية والتاريخية تجاه ما يجري وتجاه الحقيقة، ومن خلالها ينبثق الشعور بالحرية؛ لأن الحس التاريخي يجبر الإنسان على الكتابة، لا ضمن تقاليد جيله بالذات فحسب، بل وبوعي متزايد واستشراف اللحظة والوقوف في مهب الآتي، وبأن كل الشعر الحديث المبلل بروح الإنسان في العالم: مايكوفسكي، لوركا،

نيرودا، إركون، ياتيس، ميلوش، وفي العراق: السياب، البياتي، فوزي كريم، بلند الحيدري، الصائغ، فاضل العزاوي ... إلخ، يتمتع بوجود متزامن، ويؤلف ترتيبًا متزامنًا، هذا الحس الذي هو شعور بالخلود مثلما هو شعور بالفناء (= الغياب)، يجعل من معد الجبوري يمتلك وعيًا كبيرًا تجاه موقعه في الزمن، وتجاه عصره، ووطنه، وهذا مكنه من أن يمتلك أيضًا حرية واسعة في إعطاء لغته الشعرية بناءً متجانسًا وقوة في تشكيل (= تخطيط) الصورة الشعرية، مع غنائية متناغمة رصينة، لأن الشعر هو الشاهد على حقيقة الحرية الإنسانية من خلال «الثروة الهائلة من الاحتمالات التي يطرحها، إنه يمثل اللغة التي تحررت من الواقع فانطلقت»[1].

الواقع الرمز

ومنذ البداية أقول إن قراءتي تتفق مع مقولة الناقد بول دي مان: «عملية القراءة حري بها أن توضع فيما بعد عملية الفهم»، وهذا ما ينطبق تمامًا على ديوان «في مهب دمي» فمن المستحيل أن تستبق القراءة الفهم، فالفهم يكون هنا سبّاقًا ومتوازيًا مع القراءة في الوقت ذاته؛ لأنه معتمد بالأساس على الرمزية – التأويلية، التي حولت الواقع إلى رمز، فعند القراءة المسبوقة بالفهم يتحلل الرمز ويتفكك، عملية تبادلية تكون هكذا: متداخلة، تمنح القارئ نتائج إيحائية في كشف أسرار الحقائق، والمعرفة في كيفية اختيار الأسئلة الملائمة التي يوجهها لها، فالقصيدة المرمزة المبطنة عند معد الجبوري لا نستطيع أن نستشف أغوارها ونكتشف أعماقها إلا بمفهومية القراءة، فالقصيدة كما قلنا عبارة عن مجموعة من العلامات والرموز التي تتوزع على إحدى الصفحات.

إن قصائد الديوان تتوزع على ثلاثة محاور رئيسة: الأنا – الاحتلال – المرأة، ولعل أغلب القصائد تحتوي على محورين أو أكثر، مثل قصيدة: رحلة ثامنة، في مهب دمي، نجم يتيم، مرايا الألوان، وجه آخر لابن دانيال.

فمنذ القصيدة الأولى (رحلة ثامنة) تواجهنا الأنا الواعية الباحثة بين ذكرياتها وأوراقها القديمة، عن الطفولة المعسّلة وماضي رغيد:

---

(١) تيري إيجلتون – كيف تقرأ القصيدة، ت: مصطفى ناصر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ٢٠٠٨، بغداد.

ولكنني عدتُ،

أحمل صُرْة عمري

إلى حضن ذاك الصبيِّ،

الذي كان غادرني،

ذات غُرّهْ..

أطارده مرةّ،

وأناديه مَرَّهْ:

تعال .. تعال

.....

أسكب حفنة العطر

التي بقيت بكفي..

هنا يمكن العثور على «معنى الحياة في التشكيل المتواصل لوعي الذات وإعادة تشكيله في عملية تأويل مستمر»[1]، لتمتد وتتماهى، مع أسطورة السندباد ورحلاته السبع، فالأسطورة رؤية للإنسان والعالم، وهي المعبرة عن نظام كوني وإنساني، ولتكون الأنا هذه صرخة ممزوجة بالتحدي والحلم:

أنا السندباد...

الذي حمل الطين والياسمين..

إلى جزر

لم يحط بها طائر الحلم

(١) جيفري. ك. أوليك – الذاكرة الجمعية، ت: عبد الستار جبر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢، ٢٠٠٩، بغداد.

من قبل

.....

ففي صُرتي بُعد،

ستون طائر حُلْم

وستون زهرةْ..

يفعل معد الجبوري، كما فعل السندباد .. فكانت المغامرة (= الحياتية والشعرية) رائده، والمحاولة (= الخروج على السياقات) مرشده، وخوض المجهول (= التجريب) متعته، ورحلته الثامنة ما هي إلا رحلة ملحقة للرحلات السبع للسندباد، ولكن في هذه الزهرة الستون يتحول الحلم إلى كابوس مخيف، رغم ذلك يبقى التشبث بالتحدي الممزوج بالخلود متناسلًا، وتبقى نار بروميثيوس ومردوخ مشتعلة لإضاءة المسالك الضيقة، ويبقى كلكامش/ العراقي الأصيل الباحث عن الخلود في مدنه: أور – بابل – نينوى، المتجذر فيها، وفي ذاته الإنسانية الكونية عبر الأزمنة:

أنا العنقاء..

أولد من رمادي

هذا أنا،

أعدو.. وأعدو،

في مهب دمي

استمرارية بالانبعاث .. واستمرارية بالتجذر في التراب والروح، واستمرارية الانبعاث من الظلام مهما امتد .. وطال .. فاللاحق ملحق بالسابق .. من مغول وإنكليز .. وطعينُ اليوم يصبح مطعانُ الغد:

وأنا منفي العينين،

طعينُ حتى أعماقي

برماح مغول الأمس،

ومنْ خانَ،

ومن هانَ

.....

سأعود..

أعودُ..

أعودُ

أضمُّ ثرى بلدي

هذه الصورة الشعرية للأنا، هي التي «تتخطى الأشياء، محاولة القبض على حقائق الأشياء المستترة»[1]، فهنا يخلق الشعر نوعًا من تعقيد المعاني بحيث إنه يتيح الحد الأقصى من احتمالات التأويل – المرمز؛ لأن المعنى المفهوم للنص هو حدث يكون بالضرورة نتاجًا لإدماج وتفاعل الآفاق التي يحققها النص مع القارئ معًا؛ ولذا تكون الصورة الشعرية كما يقول أ. ريتشاردز: تمثل الجوهر الدقيق للغة الحسية.

واقعية جوهرية

وعندما نقرأ «في مهب دمي» القصيدة التي حمل الديوان اسمها، والتي تعتبر محور (=جوهر) الديوان بما تحتويه من الصور الشعرية (الاستعارة – المجاز – التشبيه – التلميح)، والعلامات والرموز، والبؤرة المكثفة، وليس ذلك فحسب بل تعبر عما أراده الشاعر، وعن الواقع من خلال الرؤية الحقيقية للوضع الراهن، عبر الترميز المكثف أيضًا، مختزلة متمحورة في: الاحتلال – الذات (=الجمعية أيضًا):

(١) د. رجاء عيد – دراسة لغة الشعر – منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩، ص٣٢.

هلعًا،

أهمْهم في البراري،

مثل فحل ضيع الأنثى،

أكنتُ ناديتُ،

أم أفردت كالطلل القديم،

أم انغلقت عليَّ كالحجر الكريم،

فلم يعد أحد يراني،

وأمحت حتى ظلالي؟

هذا أنا،

وأسحل خلف ظهري جُثتين:

الأمس .. مبتور اللسان

وحاضر أقدامه عميتْ

وساخت في الرمال

هنا تتطابق حالة جديدة من الوعي، إدراك وشعور جديد لماهية الشعر، ولعلاقته مع الآتي، عند كل مستوى في: اللغة – الأسلوب – التركيب، فإن البحث عن الحاضر، عن اليومي، يؤدي إلى الكشف عن التشكيل الجديد، والوضع الجديد؛ لأن هنالك «ثمة ما هو خارج النص! ثمة تاريخ، ثمة سلطة»[1]، وثمة مقاومة؛ ولأن الكتابة «صراع ومقاومة ومقاومة، الكتابة صيرورة»[2]، فقصيدة «في مهب دمي» متلبسة بالتمرد والحرية والنضال المتواصل، كونها صرخة مرعبة في زمن العولمة.

(١) جونثن كلر – الدعوة إلى التاريخ، ترجمة سهيل نجم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢، ٢٠٠٩، بغداد، الاستشهاد يعود لميشيل فوكو.

(٢) جيل دولوز – المعرفة والسلطة – ت: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٥١.

أصيح بالغضب،

الذي غطى براري الروح:

يا غضب اتقد فيَّ

اتقاد عيون ليث حاصروهُ،

ويا خطى تمضي،

إلى مدنٍ بلا أغلال،

مري من خلالي..

في قصيدة «مرايا الألوان» تكشف القصيدة عن وعي عميق لأهمية الألوان وتحولاتها في تجربة الشاعر، المحكومة بطاقة المخيلة والواقع اليومي، وتفجر هذه التحولات في المقاطع الستة عند الاستخدام، والقيام بتوظيف اللون بوصفه رمزًا يعيد تأسيس الواقع على هيئة علامات دالة في الموقف تجاهها[1].

لقد تفنن معد الجبوري في تشكيل لوحات إيحائية مرسومة بالألوان، نلاحظ فيها بشكل يثير الانتباه، أن هنالك توازنًا محسوبًا بين المخيلة والواقع، فلا المخيلة ألغيت الواقع لتكوّن عوالم متخيلة تجريدية، ولا الواقع طمس المخيلة أو طغى عليها، للوقوع في فخ الواقعية الساذجة والمباشرة، فكانت الألوان هنا نابعة (=مستمدة) من التجربة/ الداخل والحقيقة/ الخارج، لتصبح رموز لها معان مرجعية.

يقول بول ريكور: «أن نقرأ، يعني أن ننتج خطابًا جديدًا وأن نربطه بالنص المقروء، يكشف قدرة أصيلة على استعادة الخطاب ذاته بشكل متجدد، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام»[2].

---

(١) أسامة غانم – البنية الجمالية والدلالة الأسطورية، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٣٨، ٢٠٠٢، بغداد.

(٢) بول ريكور – النص والتأويل، ت: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٣ مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٨، ص٤٧.

انهضْ..

يا مُهرًا أبيض،

يكبو.. ويحَمحِمُ،

في صحراء سوداءْ..

عودي يا امرأة الأبنوس،

وخذيني للغرق الفاتن،

أيتها اللؤلؤة السوداءْ..

الصائغ وتاريخه

من الممكن أن نستخرج من خلال قراءتنا لهذه الأبيات، والأبيات اللاحقة، ثنائية اللون، التي تكون متناقضة في المعنى الشعري، والمختلفة في دلالة الرمز، فالأبيض هنا ما هو إلا هو / الرجل/ الإنسان، الطالب للسلام، أو الإنسان الصانع لتاريخه، بينما يكون اللون الأسود هي / المرأة/ الإنسان، «جسدًا غضّ العُود»، ويكون فيه قرائية منحرفة عن السياقات العامة، مع انحراف في المعنى، ولأنها تحتوي على صور متداخلة، متناغمة، كقطع الزجاج الملون التي تعكس أشكالًا رمزية.

قُضي الأمرُ،

في كل زاوية بُقعةُ من دمٍ،

سكينه بعدُ حمراءُ،

قبضته بعدُ حمراء،

يا كلماتي التي ما تزال تفورُ،

وتخضرُّ؟

مدي جذورك،

أعمق.. أعمق

مغايرة وانحراف في رمزية اللون الأحمر، فإن الراية الحمراء تمثل الثورة، والكفاح، والانتفاضة بينما هنا الأحمر يرمز إلى صورة مغرقة بالبربرية الوحشية، لتعلن عن الموت والمأساة، بعكس الأخضر: الكلمة/ الأنثى/ الحياة، أما الأصفر فيرمز إلى الذبول، والانكماش، وإلى النضوج، مفارقة رائعة في الصورة الشعرية، ومفارقة في المعنى، كما قلت إنها صور متداخلة متناغمة، تدل على إمكانية عالية وقدرة في التعبير عند معد الجبوري الشاعر.. هكذا:

تصفر الأوراقُ،

فتساقطُ،

تصفرُّ حقول القمح،

فتحصدُ،

يصفرُّ الليمونُ،

فيقطفُ،

والعودُ، فيكسرْ..

المدن كالنساء، مختلفة في الطعم، والمذاق، وبعضها يكون كالوشم المحفور عميقًا في الروح والذاكرة، كمدينة الموصل التي تتميز بأنها تكون متوغلة في المولود فيها، فنحن نلمس حالة صوفية من التوحد والفناء في آن، بين الشاعر والمدينة / الموصل - نينوى - آشور، وعلاقة عشق بين الاثنين عنيفة، بحيث إن مجموعته «في مهب دمي»، تكون مليئة بمعالم المدينة، باب سنجار - باب العراق - باب الجديد (من الأبواب السبع للمدينة)، بوابة نركال (الآشورية)، جامع نور الدين (العهد الأتابكي)، الثور المجنح، قلعة باشطابيا - ابن دانيال (الشاعر الذي هاجر من الموصل إلى مصر، بعد احتلال المغول مدينته)، فيقول فيه:

ألا أيها الموصلي ابن دانيال

لم أقُلْ، وأنا مطرقُ:

أين صوت القصائد؟

لا صوت أكبرُ،

من صوت جُرح العراق،

وفي توحده مع المدينة، حيث لا نستطيع أن نفرق بينهما، أيصبح هو المدينة؟ أم تصبح المدينة هو؟

واسمي محفورٌ

بالخط المسماري

على حجر في (بوابة نركال)،

واسمي منقوش،

بالخط الكوفي،

على ركن السور الغربي

في جامع نور الدين

إن المجموعة الشعرية «في مهب دمي»[1] ما هي إلا امتدادًا للمجموعة الشعرية «حرق في فضاء الأرق»، من حيث الرؤية، والقضية، والوجع إلى حد تفتيت الروح، والمرارة والمعاناة نحس بهما عميقًا في الذات، ولكن المجموعة الأولى تبدو بنية متناسقة، متماسكة، مع نضوج أكثر قوة للكمال الفني، تتناسب فيها المحاور، وتتوازن المستويات المختلفة، لتتوحد في شعرية حقيقية، ولتكون فيها الصورة الشعرية الرمزية وسيلة خلق وإبداع .. واكتشاف العالم بالسحر الشعري واكتشاف الشعر بالسحر الأنثوي.

- رويدك،

كيف أبعُدُ عنك سيدتي؟

هواك وهذه الكلمات سيان

انظري

لو لمْ تكوني لمْ يكنْ شعري

(١) في مهب دمي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٨.

حوارية عين العنقاء

قراءة في المجموعة الشعرية

«أغنية الغبار» لوديع العبيدي

تقتحم قصائد وديع العبيدي في «أغنية الغبار» الواقع اليومي/ السياسي - الاجتماعي - الاقتصادي، والذاكرة والخيال في آن، ليشتركوا في تشكيلها مع بروز الانتماء الفوري للذات المغتربة إلى الآخر/ الطبيعة، وتلاحمهما بحميمية؛ وعليه يتقاسم جسد قصائده: الواقع المتسم بالصدق والعمق الممتزج بالخيال المرمز والذاكرة المثقوبة.

والمخيلة الشعرية عند العبيدي خلاقة، تساعد على النفاذ إلى جوهر الأشياء، ومعها تنفذ الذات الكاتبة إلى روح الأشياء؛ ولهذا فإن الخيال يعتبر وسيلة مشتركة مع اليومي للمعرفة ومقياسًا لها، لتأسيس صور مسطرة مع الذاكرة بانسيابية وتدفق، والصور الشعرية المختلفة التفاصيل والمتعددة الألوان هي (أشكال العلاقات القائمة بين المرئي واللامرئي) أراجون، بمعنى أنها تتكون من الصورة الواقعية والذاكرة التاريخية والمخيلة الشعرية، وهذا مما دفع بالقصيدة العبيدية إلى الوقوع بين بوابات الجحيم وبوابات الحلم.

وواقع القصيدة غير واقع اللحظة الآنية، ولا الواقع المستمد من الذاكرة المثقلة بالأضداد والتناقضات والمفارقات؛ لذا يحصل هنا تقاطع بين واقع القصيدة والواقع التاريخي، إذ تقدم القصيدة (واقعًا من مستوى آخر: لا تربط بالواقع المرئي، بل تتطابق معه بشكل ما. وهذا الواقع الذي تكشف عنه أكثر واقعية من الواقع المرئي المباشر- لأنها عبر ظاهره المستنفذ تفصح عن باطنه غير المعروف، وهنا تكمن فاعلية القصيدة في التأثير - أي في تغيير طرقنا المألوفة في المعرفة وفي الحياة)[1]، فالشاعر يكشف ويكشف برؤياه، ويعري بلغته للوصول إلى الأفق اللا محدود، المتوحد، مع الإنسان والعالم، والشعر (ليس التعبير عن الأفكار أو تصور الحياة، إنه اكتشافهما - أي. سي. برادلي)، والعمل على مغادرة كتابة قصيدة انتصار الحياة على كل ما يحدّ ويكبت ويقمع الإنسان العربي في وطنه، فهي ليست قصيدة دون كيشوتية، نسغ حياتها الوهم، بل قصيدة تحدي ومواجهة مع الأنا المنفية ومع الوطن المقلوب (على عقبيه)، وأن هذه المغامرة/ التجربة الشعرية في «أغنية الغبار» تشتغل ضمن شروط منها: فهم هذا الواقع واحتواءه وأسطرته وهذه مهمة الوعي الشعري، والتأثير بهذا

(١) أدونيس - الصوفية والسوريالية، ص١٧٦، دار الساقي، ط٢، بيروت، ١٩٩٥.

الواقع والتأثير فيه وهذا اختصاص الوجدان الشعري، وتحويل الواقع شعريًّا من خلال التمكن من اللغة الشعرية[1].

والإنسان والطبيعة متداخلين ببعضهما عند العبيدي، ويرمزان لبعضهما البعض، فالطبيعة نظام من الرموز والإشارات، والإنسان دلالة مرمزة، بدمجهما ينتج الواقعي – الرمزي، الذي بدوره ينسج صور بانورامية شمولية متوترة حادة، تعمل على تجاوز حالة البراءة/ الذات، الممتدة إلى الداخل، لتدخل حالة المواجهة/ الآخرين – العالم، الممتدة نحو الخارج، والمطوقة بالسيوف والبغاء (ص٣١) لخلق شعرية التي هي كما يقول عنها كمال أبو ديب (نزوع الانسان الدائب إلى خلق بعد الممكن الحلم الأسمى في عالمه وفي ذاته)، وهذا ما نراه في القسم الرابع والأخير من «أغنية الغبار» في قصيدة (الآن نفكر بالجغرافيا)، وضع تحت عنوان (الخلاصة) إنها صرخة .. صرخة رافضة لكل ما هو قائم، رافضة لعهود الاستبداد. ويتساءل إلى متى يبقى هذا الوضع قائمًا؟ وهذا التساؤل مشروع، يمتلك طابعًا تفسيريًّا، ولكن ليس من الممكن أن نفسر دون أن نفهم، وهذا ما يجعلنا نستعين بالإستراتيجية القرائية مقابل الإستراتيجية الكتابية، لسبر أغوار النص:

الآن نفكر بالجغرافيا

عندما فقدنا آخر تقاسيم الوطن

لا نستطيع أن نكون أجانب دائمًا

أجانب في بلادنا

أجانب في بلادكم

لأن الوطن كلمة عربية

فقدت معناها

مع عهود الاستبداد!..

(١) نجيب العوفي – جدل القراءة، ص٨٠، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٣.

ونعثر على هذا الطرح عند الكثير من شعرائنا، وذلك لاشتراكهم في الوضعية ذاتها، خارج الوطن، وكتب فيها الكثير من القصائد وأجملها، كقصيدة مصطفى عبد الله (الأجنبي الجميل):

أنا الأجنبي

عرفت حدودي

فرتبت لي وطنًا من ورق.

وكذلك يكتب شيركو بيكه س. في قصيدته (سفر الروائج) عن المنفى أيضًا، واصفًا هذه الحالة بأدق مشاعرها الإنسانية، وتكون أبياته موشومة بالغربة والوحدة والمعاناة، ومحاصرة بالذكريات المتسربة من أصابعنا المقطوعة، ولكن يبقى ألم وخزاتها يتوهج فيه:

خال/..

وداخل عربة المترو، تشبه حقيبة وحيدة مفتوحة ومبعثرة /

لا صاحب لها / مع كل هزة/ تتدحرج إحدى ذكرياتك/

وتنفرط إحدى أمانيك،

ومن هذا الطرح تنبثق ثنائية شعرية، تكون محفورة عميقًا في الذاكرة الذاتية والجماعية، هما كلية الحضور مقابل كلية الغياب، بنية الإثبات مقابل بنية الإلغاء، وبهما يتنامى الحس والوعي الشعري، ويتكثف ليتحول إلى حرية في التعبير، مؤسسًا حرية التساؤل حول الوضع القائم نفسه، وحول الذات والواقع دون خوف، دون حاجز أو قيد، وهكذا يصير المنفى «مختبرًا» للتجربة الشعرية.

ويمنح العبيدي الغربة/ المنفى، بعدًا مأساويًّا غرائبيًّا، حين يعمل على تكثيف ومضاعفة الرؤية للغربة، حين يستند على الهم اليومي والتواصل معه فكريًّا وحسيًّا يجعل الغريب يتغرب عن غربته أو يجعل المنفي في منفاه ينفى عنه:

وصرنا غرباء في غربتنا.

بل يقترن ويتساوى المنفى/ الغربة، لعمق الحس الوجودي لدى الشاعر بالتيه، الذي يحيلنا إلى التيه في الصحراء، إلى حد التمني بالموت للأنا للخلاص منه:

أتمنى الموت

فلعله

يقتل في التيه / الغربة/ ذل التكوين (الاحفاد)

بل ويجعل المنفى / الغربة موازية للهجرة الأولى في الخروج من الوطن، إنها هجرة أخرى، وامتداد لها، وهذا يعطينا قراءة ذات دلالة تأويلية، نستمد منها بؤرة المعنى المتشظي في أبيات قصائد المجموعة، ففي هذه الأبيات تتجمع كلية معنى النص:

أهاجر

يا رسول الله ما زلنا بلا تقويم

ما زلنا نهاجر باسم هذا الظلم

من أرض إلى أرض

ومن منفى إلى منفى

هذه هجرة أخرى

وهذه غربة أخرى (هجرة أخرى)

واستنادًا على قرائتنا الدلالة التأويلية تتشكل قراءة مفتوحة متماسكة، منسجمة، عند لملمة شتاتها، ولتكوين معادلة متقابلة كالآتي:

هجرة – منفى – غربة/ إقامة – وطن – انتماء

ومنها نعثر على جدلية الانتماء – الاغتراب التي تسود القصائد، الانتماء إلى الوطن والغربة عنه، أو الاغتراب عن الروح والتوحيد معها، جدلية يتداخل من خلالها الذاتي بالموضوعي، والبحث عن الذات أمام المنفى، فيختزل ذاته في العالم، وتختزل العالم في ذاته، جدلية تفجر الطاقة الذاتية داخل العالم، وتحديد هويتها واتجاه مسارها:

أنا

قد أهاجر

أو أسافر

أو أقامر

إنما

لا أستطيع

الاستحال إلى صوان !. (الذات أمام العالم)

ويستخدم العبيدي في قصيدة (مع الفراهيدي في صفنته – الوقوف على أبواب تدمر – من امرئ القيس إلى أهل الخير) الرموز التاريخية التي تحيل المتلقي حال قراءته إلى خارج النص الشعري، لتعمل على إضاءة مسارب النص لكي تتكامل الصورة – المعنى عنده. الرموز التاريخية لم تأتِ بعفوية إنما أتت بقصدية ذكية مرتبطة بوعي شعري، ولكي تشحذ القصيدة، وتعمق المعنى، ولإعطاء المتلقي قراءة دلالية – تأويلية مفتوحة، في بناء كلية المعنى للنص، لكونه معادلًا رمزيًّا لأزمة الشاعر/ الوطن.

والملفت للنظر في المجموعة كلها، أنه مهما كانت نوعية القراءة، ومهما كانت رصينة وعميقة، ولا تشترك معها القراءة الرمزية – السياسية، الإستراتيجية الخفية للمجموعة، تكون قاصرة ممسوخة، ولا تستطيع الإلمام أو الوصول إلى كلية المعنى، فالمجموعة تتحكم فيها الرؤية الرمزية – السياسية وتخضع لسلطتها المطلقة، وتقع في خانة هذه الرؤية: بنية ودلالة.

رأيت النساء يفكرن بالصولجان

يعلقن قلبي على «زرّ» باب الخليفة

ويلقين حزني على باب قرمط

ويسرقن من شفتي الأغنيات الشريفة

فيحكمن نصف البلاد بـ ...

ونصفًا بمن يشتهينه !!!!. (هوامش للقلب)

ويعتمد وديع العبيدي عند تناوله للموروث الديني، كما في قصيدة (الوقوف على أبواب تدمر) أن يحرفه عن سياقاته التقليدية المتداولة، الخاضعة للسطوة المعرفية المتوارثة، ليبني مسار آخر ورؤية أخرى، مما يحدث خلخلة في البنية المعرفية الخارج نصية، ولكن هذا الانحراف يكون ملغيًّا داخل القصيدة، لتطابقه مع الغاية المقصودة عند الشاعر، في تحفيزه لمخيلة القارئ على الاشتراك في معرفة ما يجري حوله وما يجري به، مستندًا على رؤية إنسانية شمولية تتضمن الرمز/ التاريخي- الديني - السياسي:

ولم يدر عبد العزيز.. بأن زليخة

تراود عنه أباه

ولم يدر يوسف أن القميص

قميص أبيه

تمزقه أخوة أشقياء!.. (الوقوف على أبواب تدمر)

والرؤية هنا، تابعة لرؤية الشاعر، وليس رؤية الشاعر متبوعة لها، وعليها يعني بتأسيس تجربة شعرية متميزة.

فالرمز هو في الحقيقة (التعبير الممكن الوحيد لجوهر غير مرئي كأنه مصباح شفاف حول شعلة روحية، والفن الرمزي يتجاوز نفسه والعلم الفيزيقي إلى شيء يتحرك فيما وراء

الحواس)[1]، ومن خلال الرمز تصبح الأشياء اللا مرئية مرئية، وباستطاعتنا أن نحفز الذاكرة ونثيرها وذلك عن طريق الرموز وإدخاله - أي الرمز - في التكوين الشعري للصور، وهذا ما فعله وديع العبيدي في تكوينه للسندباد المعاصر وسفينته والطوفان، وتلاعبه بالزمن والأسطورة في السفينة والطوفان، وقيامه بخلط ثلاثة أزمنة، لتصوير زمن قلق الإنسان، وبحثه الأبدي عن الحلم/ ومحاولاته التي لا تحدّ بالمستحيل، أبدًا لإعطاء القصيدة (أغنية الغبار) معاني إضافية ووعي شعري متجدد وصور شكلية مزدوجة تتميز بقوة خلاقة:

وظل السندباد

يجر معوله

يدك الأرض

يفتش عن بقايا من سفينته

ليبدأ الطوفان!. (أغنية الغبار)

فالأبيات تحيلنا إلى أسطورة الطوفان في ملحمة كلكامش، وحكاية السندباد في ألف ليلة وليلة، وأن الإحالة ليست أسطورية خالصة، بل إحالة إنسانية تستمد منهما شخصية أوتونابشتم منقذ العالم، وشخصية السندباد الباحث عن العالم، عن طريق سفينتهما، مقترنة بوضع الإنسان العربي المعاصر، في البحث عن ذاته، وخلاص بلاده.

ففي ديوان «أغنية الغبار» ترتبط المخيلة الشعرية بالفكر والعاطفة، بالعقل والقلب، لتعمل على تداخل التجربة الداخلية بالتجربة الخارجية، لإنتاج جدلية الموت - الحياة المهيمنة على معظم قصائد الديوان، ورؤية العبيدي لها، تكون كما يقول عنها أحمد بلحاج آية في مقدمة الديوان: (رؤية للموت تتخطى المفهوم العدمي المادي إلى مفهوم أكثر شمولاً وعمقًا، ينهض باستنبات الحياة في الموت)، وهذا المفهوم يقع على تخوم الميتافيزيقية - الواقعية، ويقترب كثيرًا من المفهوم الديني الإسلامي: ﴿... وَتُخْرِجُ ٱلْحَيَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ

(١) مايكل. هـ. ليفنس - أصول أدب الحداثة، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، مراجعة د. فائز جعفر، ص١٥٠، دار الثقافة، بغداد، ١٩٩٢.

ٱلْحَيِّ ... ﴿٢٧﴾ ﴾ [آل عمران]، علاقة جدلية تبادلية بين البعدين، وكذلك يقترب أدونيس منها بعد التشذيب، والإزاحة، والتلغيز، وتحويلها إلى (كلمة سحرية)[1]: بعد موتك تصير إلهًا[2]، ولا تتكامل الدورة الإنسانية إلا بهما وعليهما، يعني أننا لا نعرف الحياة إذا لم نمت، ولا نعرف الظلام/ المجهول، إذا لم يشع النور فينا (وهل سيرى الميت أشعة الشمس أبدًا من جديد؟. كلكامش اللوح العاشر)، وفي هذا يقول أبو المغيث الحلاج: اقتلوني يا ثقاني .. إن في موتي حياتي. هنا الموت امتداد للحياة من الموت، ومن خلال قراءتنا للمجموعة، تظهر لنا قراءة أخرى متداخلة مع الأولى تشتغل على قطبين بالشكل التالي:

الحياة/ الحلم – السلام – الحب – الامتلاء – النور،

المواجهة – التحدي – الحرية.

الموت/ التيه – الحرب – الكراهية – الفراغ – الظلام.

الاستسلام – الهروب – العبودية.

وكل قطب منهما يتضمن في داخله حركة وفعل مضاد، فالسلام لا يتحقق إلا بالمواجهة، وكذلك العبودية لا تتحقق إلا بالقمع بأشكاله، لذا تأخذ هذه الجدلية أبعادًا دلالية مختلفة، تتجاوز المفاهيم الفلسفية والدينية، لترسيخ مفهوم ورؤية جديدتين، تجمع الضدين، في جدلية – حوارية، وليعلن لنا العبيدي، بأن الإنسان صيرورة لا تموت ولكنه: يضطهد – يقمع – يسجن – ينفى – يقتل – ولكنه لا يموت.

وفي كل أرض ذروني

وعادوا يلمون وجهي

كل البلاد التي اقتسمت.. بردتي

أنكرت سحنتي

(١) كامل شياع – حينما – نطرد الشعراء من مملكة الشعر، ص٧٥، مجلة المدى، دمشق العدد ٣٣، ٢٠٠١.

(٢) أدونيس. م.س، ص١٠٨.

كلهم.. أنكروني

كلهم.. ضيعوني

صغيرًا

وحين كبرت

تلاقت عليَّ الرماح (محاولة للخروج)

ولم أعثر من خلال قراءتي لـ «أغنية الغبار» على قصيدة غزل بالمعنى المتعارف عليه/ بل عثرت على أبيات شعرية مظلمة ملتبسة، تحت مظلة المعاناة والألم، تقع المرأة فيها على الضفة الأخرى، ويستحيل الوصول إليها والأحاسيس الشعرية فيها لا تتفاعل مع المرأة بل مع العالم في المرأة:

تدور عليَّ دوائر

تدور عليَّ الدوائر

أيـا

جنة من جحيم احتراقي

بدفئك

يا امرأة ... لا تطال (الاحتفال)

ولكن البراعة في الديوان، تكمن ليس في التطابق في بناء العالم الإنساني والعالم الشعري، إنما في التداخل بينهما بواسطة الخيال المفجر للطاقات الداخلية للغة، المليئة بالإيحاءات والإشارات والرموز، والمسكونة بالتجربة، فكان خطابه الشعري، أنيقًا، متألقًا، عند وصوله للقارئ، بعيدًا عن المباشرة، مما خلق حالة تفهم مشعّرة إنسانية بينهما، أما التكرار في القصائد. فلقد جاء للقيام بتكثيف المعنى وتنويعه بالدرجة الأولى، وهذا عمل على تجسيم الصورة، وانشطارها إلى صور متعددة وتضافر الدلالة الإيقاعية ودلالة المعنى لإنتاج المعنى العميق للنص ودلالته التأويلية المزدوجة.

وبقوة (الشعر وحدها يعود الإنسان إلى العالم أو يعيد سحره إليه لاغيًا ما بينهما من حواجز وإزاحة واغتراب)[1]، لإعادة بناء اللحظة الانسانية – التاريخية.

(١) كامل شياع. م. س، ص٧٥.

* وديع العبيدي – أغنية الغبار (مجموعة شعرية)، منشورات جماعة الديوان الشعرية بالمغرب، ط١، مراكش، ٢٠٠٠.
* نشرت في مجلة ضفاف العدد ١٠، أيلول – سبتمبر ٢٠٠٢، فينا – النمسا.

شعرية الحياة

في

شفرات استعارة اللحظة

تستند (= تتكئ) قصيدة النثر المطولة للشاعر شاكر مجيد سيفو (اليوم الثامن من أيام آدم)، على الرمز والأسطورة والموروث التاريخي – الديني، بصيغة ملحمية تربض على البعدين الصوفي والوجودي – اليومي، فقط، يحتاج الحفر والتنقيب وربط الشفرات ببعضها، وإضاءة العلامات، للعثور على مفاتيح النصّ، فالتجربة الشعرية، تجربة في الكتابة، وهي فعل إبداعي، يعمل على انفتاحات حدود الشعر، في اشتغالات مختلفة متعددة، فالشاعر شاكر سيفو يعمل على تحويل القصيدة التي تتسم بالحزن والدمع وبآلام الموت إلى قصيدة تضج بألوان الحياة، تضج بالأمل، بالفرح، بالمسرة، من خلال صراع الإنسان مع الظلام، وتشبثه بالحياة والحلم والحرية، لقد عمل الشاعر على تماهي وتزامن اللحظة التاريخية والأسطورية والدينية مع اللحظة الحاضرة الوجودية اليومية في القصيدة، ففيها حول الأسطوري إلى يومي وبالعكس، وفيها نعثر على لحظة الاندهاش التي تصبح لحظة شعرية موازية للحظة الشاعر شاكر مجيد سيفو، بزوادة الملكات / الكلمات، وعربة اللغة المليئة بعرق الانسان.

ويكون نصّ «اليوم الثامن من أيام آدم»، نصًّا مفتوحًا، في تفاعله الحر مع القارئ، وفي تفاعل النصّ الشعري ومؤوله، وهذا ما أشار إليه فولفغانغ إيزر في دراساته النقدية فما «هو أساسيّ بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»[1]، ولأن مفهوم «الانفتاح» له علاقة بالمؤول / الناقد الذي يستهلك الأثر أو النصّ، وأيضًا، يمنح النصّ «المفتوح» متلقيه حرية، ليتمكن من التمركز وسط نسيج من العلاقات النصية، وذلك لا يتم إلا بقراءة مفتوحة، تعمل على إكمال النهايات الناقصة في النصّ المفتوح، ومن الأمثلة التي يعطيها إمبرتو إيكو، يتجلى «الانفتاح» أكثر في الأعمال الشعرية، من خلال الاستعارة أو من خلال نظرية الشعر الخالص التي انبثقت من تزاوج الإشراقية الصوفية والرومانسية والتجريبية أو من خلال نصوصّ فرلين ومالارميه، وعليه يجب أن يعرف القارئ «أن كل جملة وكل شخصية، تخفي دلالات متعددة الأشكال، يتحتم عليه اكتشافها»[2].

(١) القارىء في النص – تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ٢٠٠٧، ص ١٢٩.

(٢) الأثر المفتوح – إمبرتو إيكو، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط٢، ٢٠٠١، ص ١٨.

قبل الولوج إلى استنطاق النصّ، واستنباط دلالاته، أود أن أعرض رأي شاكر مجيد سيفو حول «الناقد» و«الشاعر»، لأهميته، وذلك في معرفة رؤيته عند الكتابة لنصه، يقول: (يتوحد الناقد والشاعر في داخل النصّ الشعري برؤيتين، الأولى سرية غامضة باطنية، بالذهاب إلى قول أوكتافيو باث «بلغة الشعر الباطنية» والعودة إلى الرؤية البصرية داخل وهج اللغة التي يتسامى بها النسيج الشعري)[1]، نعم، تتداخل الرؤية ولكن لكل واحدة منهما مسار مغاير واشتغال مختلف، بالإضافة إلى أن الشاعر قد غادر النصّ، حالما الانتهاء منه، بينما الناقد يكون باستطاعته تناول النصّ كيفما يشاء، وهذا الاختلاف في الوقت ذاته يعمل على انسجام وتوحد الرؤى، لأن التحقق من نصٍ ما (يعني ببساطة الإقرار بأن المؤلف ربما قصد ما نظن نحن أنه هو معنى النصّ، لا غيره، وتتمثل مهمة المؤول الرئيسة في أن يعيد، بنفسه، إنتاج «منطق» المؤلف واتجاهاته ومعطياته الثقافية ثانية، أي باختصار: أن يعيد إنتاج عالمه)[2].

لماذا اليوم الثامن؟ ولماذا من أيام آدم؟

لقد قام الشاعر بوضع العنوان بقصدية عالية، مع إبهام وغموض باطنيّ، بدلالات تتداخل فيما بينها: المعرفية – الأسطورية – الدينية، تعمل على تشكيل صورة غير الصورة الظاهرة البصرية، صورة مليئة بالشفرات المتناثرة، إن العنوان هو العتبة الأولى لأي نصّ، وبتفكيكه نستطيع إضاءة النصّ كله.

في العبرية ٨ = شيمونة، الأسبوع ينتهي يوم السبت فيكون يوم الأحد هو الأول من أسبوع جديد، ونهاية اليوم السابع يبدأ اليوم الثامن للخليقة وهو بلا نهاية «سفر التكوين ٢: ٢-٣»، المسيح قام في اليوم الثامن أي في بداية الأسبوع الجديد، منذ دخل أورشليم يوم أحد الشعانين، وبداية عهد جديد مع الله في العهد القديم كان بالختان في اليوم الثامن، وبداية العالم الجديد الذي بدأ حياة جديدة بعد الطوفان كان بثمان أنفس.

---

(١) موقع الموقد للثقافة والفنون نت، ٦/ ٨/ ٢٠١٣.

(٢) الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزنز هوي، ترجمة خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ٢٠٠٧، ص ٢٧. هذا الاستشهاد من الناقد الأمريكي هيرش.

يسوع «إيسوس» = ٨٨٨، فإذا كان رقم ٨ هو رقم الحياة الأبدية في اليوم الثامن، ورقم ٨ يعبر عن اسم يسوع كما رأينا، فنفهم أن يسوع هو الحياة الأبدية.

وفي الميثولوجيا أن آدم خلقه الله في اليوم السادس، ومات في اليوم السادس للخليقة، ليقوم في اليوم الثامن، كذلك مات المسيح على الصليب يوم الجمعة ليقوم في اليوم الثالث لصلبه، أي اليوم الثامن من الأسبوع الجديد.

ولكن خُلقْ آدم من طين (= تراب) ليكون خليفة الله على الأرض..! كيف بالتراب يواري التراب؟! وتأتي كلمة (يواريكم) هنا بدلالة سوسيو- ثقافية، تعطي أبعادًا متعددة، منها هي تعني البشرية جمعاء، والموت قدرها لا مفر منه، ثم لتدخل في بعد فلسفي:

آدم يا آدم الشيخ الجليل

حين تموتُ انت

من يواريكم

وأنت التُراب.

ليس فحسب بل تتحول هذه التربة إلى تربة خصبة معطاء، تربة ممزوجة بالحياة الأبدية:

منذ ألف وألف وأنا ميت أرثي البلاد ذاهبة

في الطحين والرماد

ويواريني القمح والرماد والتفاح.

وكما جاء في الكتب الدينية والميثولوجيا، تنتهي البشرية بعد الطوفان، ولكنها تعود لتحيا من جديد بنسل نوح / التراب «الذي هو أوتونابشتم في ملحمة كلكامش السومرية، وزيوسدرا في البابلية»، فالتراب هنا يأخذ بعْدًا إنسانيًّا - كونيًّا، في استمرارية الحياة من خلاله:

خرج الأجدادُ من غرسه ممتلئين

بخمرة سيدوري

والأنساب والمطر وتراب أوتونابشتم.

ويصل إلى إلقاء السلام على التراب كله، وخاصة تراب «محمود جنداري» الصديق الأثير للشاعر، فالتراب يواري التراب، التراب في الصورة الخيالية، يأخذ أبعادًا رمزية واستعارية، ما بين اليومي والأسطوري، عند الشاعر، بل يتجاوز ذلك إلى أن يحول المْخيال الشخصي إلى مخْيال جمعي، باستعارة ذاتية، لتشكل صورة منسجمة متداخلة فيما بينها، مثال ذلك جليلة بطلة قصة الدغل للقاص محمود جنداري:

سلامُ على كل التراب

على تراب سيدتك الجليلة

ولا أقصد «جليلة الأعسر»

وأقصدها – أحيانًا: عندما تهيج نحلتي...

وتبدأ القصيدة المطولة بعيسى / الحي وتنتهي بآدم / التراب، والبلاد مشتعلة بالحروب المذهبية والطائفية، ولصوص السلطة، والمليشيات، والنهب والسلب:

سيأتي آدمُ وقد لوى عنق الأفق

والبلاد كلها شغب شغْب شغب!

تبدأ القصيدة المطولة «اليوم الثامن من أيام آدم»، بإهداء «إلى سيدة النجاة وكل شهدائها القديسين»، وبهذا الإهداء تتضح الصورة السيمائية للعنوان، والصورة الإشراقية، إذا علمنا أن سيدة النجاة هي اسم لكنيسة للسريان الكاثوليك في الكرادة في بغداد، حيث وقعت مجزرة فيها، حينما هجم عليها الدواعش عصر يوم ٣١/ ١٠/ ٢٠١٠، وعند إعادة قراءتنا للعنوان والإهداء نستنتج بأن الشهداء هم أحياء في الحياة الأبدية:

حيّوا على الحرية،

وشهقة الناقوس

حيّوا على صباحات الديكة

حيّوا على الزهر وهو يقصّ

حكاية العطر

ويفتتح القصيدة الشاعر شاكر مجيد سيفو، بنداء طويل يتخلله الألف المتكرر:

يا !!!!!!!!!!!! عيسى الحي!!

وهذا النداء ما هو إلا امتداد للعنوان وللإهداء، ومفتتح لـ أنا الشاعر الملحقة بـ آدم والمسيح والقديسين، الأنا التي تطلب أصابع الرب لتدون بالدم المتحول إلى نبيذ على حيطان سيدة النجاة:

هل تعيرني أصابعك الربانية

كي أدوّن ثريّاتي وأدمعها هنا

على حيطان سيدة النجاة؟

إذن سأكتب بقوة الفارقليط

لأحلم ..... وأمضي .....

وتبقى أنا الشاعر تشتغل في النصّ الشعري، من خلال التدوين والكتابة، ولكن بقوة الفارقليط، فالكتابة عنده ما هي إلا حلم، الكتابة = الحلم، والفارقليط **Paraclet**، ما هو إلا الروح القدس، والمعزي، كما جاء في إنجيل يوحنا ١٤ : ٢٦: «أما المعزي، الروح القدس، الذي سيرسله الأب باسمي، يعلمكم كل شيء ويذكركم بكل ما قلته لكم»، مع استعراض قراءته وثقافته، وسماء نصوصه المفتوحة على السموات السبع والأرضين السبع، حيث تصل القراءة والكتابة عنده إلى درجة أن تضيف القدسية عليه عند ممارستها، باعتباره تابع للاثني عشر:

❖ تعودت أن أقرأ إمبرتو إيكو وهو يقول «إن

النصوص المفتوحة تكشف عن المسافات الشاسعة

التي تفصل بين مثل هذه الصيغ»

وأنا أنزلق من ملكوتي.

❖ يا عيسى الحي

ها أنا ذاهب إليّ

إلى شؤوني، أحلم بنصي الغريب

إذ تحنو عليه الحروف والمَلكات

ولا أقول الكلمات.

إن نصّ قصيدة «اليوم الثامن من أيام آدم»، مليئة بأسماء شخصيات مختلفة، وأسماء أماكن متعددة، وضعت فيه بقصدية مقصودة مع غاية تتغذى على التراكمات السوسيولوجية والدينية والأسطورية مسيجة بتجربة الشاعر الوجودية، وهذا مما يجعل النص الشعري نصًّا معرفيًّا ثقافيًّا، تتحقق فيه لذة النصّ لأن «نصّ اللذة: هو الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النصّ الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة»[1].

ويتميز النص بأسئلته المبثوثة على طول القصيدة، أسئلة تتسم بالميتافيزيقيا واليومية، تنشأ على إثرها علاقة جدلية بين النص والقارئ / الناقد، وتخضع هذه العلاقة لمنطق السؤال والجواب، ومن الثابت «أن الجواب الذي يقدمه النص عن سؤالي لا يكون كافيًا تمامًا وأبدًا، لأن النص هو أيضًا يطرح أسئلة وعلى القارئ الآن أن يجد لها أجوبة. ويترتب على ذلك، أن منطق السؤال والجواب يُقدم في شكل جدلي أو يقدم – بما أن الأمر يتعلق بالإبستمولوجيا

(١) لذة النصّ – رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ١٩٩٢، ص ٣٩.

– في شكل حلقة هيرمينوطيقية»[1]، لأن التأويل يضع القصيدة في سياق المعنى الذي يقدمه المؤول، وسياق المعنى كما يؤكد بارت يأتي من الناقد لا من النص:

أين أباؤك يا ضوءُ؟

أين أنبياؤك يا ضوءُ؟

أين أبناؤك يا شمس؟

أين أباؤك يا حوت؟

❖ اسألي الله من هو أجمل؟

الرمادُ أم الحمائم،

العصافير أم الطائرات

اسألي الحرية على أسماء النزلاء

في سجون أبو غريب وبادوش وبوكا

اسألي هؤلاء الشعراء السريان

اسألي الأمهات عن كوفياتهنَ المليئات

بالدموع والحسرات

اسألي الفاتنات عن تنوراتهن المزركشة

باسئلة الأنوثة الضاجة.

فالسؤال يختل في الجواب، والجواب يكمن في السؤال،

(١) النقد الأيديولوجي والسوسيو – ثقافي، نبيل محمد صغير، ضمن الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، مجموعة من المؤلفين، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠١٤، ص ٢٦٣.

عليه هل نسى الشاعر أن يكتب اسمه على ألواح الفردوس؟

وهل وصلت الفرشاة المقدسة إلى صديقه لوثر؟

وهل محى الموت من تقاويم الحياة أو في الأقل محى ميم الموت منها؟

الدلالة اليومية
في
الصورة الشعرية

تحتشد في «جنائز معلقة» المجموعة الشعرية لعبد الرزاق الربيعي بالدلالات اليومية المختلفة: مجازية رمزية تعبيرية حقيقية، والمتشظية في جميع المستويات: اللغوية الإشارية الأيديولوجية، وهذه الدلالات مكَّنَت الربيعي من أن يمتلك السيطرة على الواقع بالشعر، لأن الشعر عنده ليس سوى دلالة منتجة للمعاني، تعمل على إلغاء المسافة التي بينه وبين خطابه، فإن «الشعر عندما يقوم بتمثيل الخطاب وإعادة تقديمه فإنه يفعل ذلك بأشكال واضحة محددة المعالم»[1]، وفيها تتشكل البنية الدلالية داخل الخطاب الشعري، ولهذا يكون النص الشعري أساسًا بنية دلالية ينتجها الشاعر ضمن بنية نصية، تقع تحت تأثير سياق ثقافي سوسيولوجي، وهو نص مفتوح وتعددي ومتعد في آن، حسب تعبير بارت، فالعلاقة في تجربة الربيعي الشعرية مع الآخر، علاقة متداخلة، تبادلية، تتسم بالغنى والعمق الإنساني، تعمل على كشف الذات للأنا وللآخر، وذلك يتم عندما تلتقي القراءة الدلالية بالكتابة الدلالية في حوارية، فالخطاب الشعري يتميز بحوارية شفافة داخلية، تتميز بخصائص دلالية، وتمنحنا قراءة القصائد صورة شعرية، تصبح ملكًا لنا حال دخولنا إليها، ولتكون متجذرة فينا، وكذلك تقوم القصيدة بامتلاكنا كلية حال وصولها إلينا، ولنكون متجذرين فيها، جدلية متناغمة بين القصيدة والمتلقي، وهي ليست صورة منعزلة بل صورة محفورة فينا عميقًا، حيث نكون مشتركين في تشكيلها، وجزء منها في آن، وتتجمع قصائد المجموعة بين مستويين: الواقعي والرمزي، ويكون الواقعي بعيدًا كل البعد عن المباشرة، حتى عندما يكون على تخومها أو مشارفها؛ لأنه متداخل مع الرمز، ولا يفترق عنه، ولايتقدم عليه، مع وجود قنوات لا حصر لها بين الواقع والرمز، ولا القصيدة مغرقة بالرمز، بحيث تقوم بإلغاء الواقع، وهنا ينطبق تعريف بيير جان جوف، للشاعر على الربيعي «هو الذي يعرف، أي يتجاوز ويضع ما يعرف في كلمات»، بمعنى لا يمكننا فصل النص عن مبدعه، ولا بين النص والوقع، بالإضافة إلى ذلك أدخل الربيعي في جسد قصيدته وفي ذاتها الحرية، لتظهر كظاهرة حرية، وهذا يعني دراسة «ظاهرة الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، محتجزة في واقع هذا الوجود»[2].

---

(١) تزفتيان تودوروف – المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢، ص ٨٧.

(٢) غاستون باشلار – جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٠.

وفي التقابل الدلالي، تظهر مفارقة المعنى كعملية إدراكية، فالعنوان «جنائز معلقة» يحيلنا فورًا إلى المرجعية التاريخية والذاكرة الجماعية، إلى جنائن نبوخذنصر المعلقة في بابل، مع دفع المتلقي للعمل على استنتاج ما بينهما من دلالات رمزية لتشكيل صورتين متغايرتين مختلفتين في المعنى، وفي الرؤية، فالجنائز مقابل الجنائن، الموت مقابل الحياة، الفناء مقابل الوجود، الارتفاع بالدمار مقابل الارتفاع بالبناء، هكذا يستوحي الربيعي هذه الصورة، ليجعلها بوابة لعالمه الداخلي، ولقصائده، ولتثبيت هذا المعنى وتأكيده، يستعير أبيات شاعر سومري اسمه «دنجي رامو» ينطبق ما قاله قبل آلاف السنين على العراق اليوم:

وا حسرتاه على ما أصاب (لكش)

وكنوزها!

ما أشد ما يعاني الأطفال من بؤس..!

أي مدينتي!

متى تستبدلين الوحشة بالفرح؟

فاختيار هذا المقطع جاء ذكيًّا جدًّا، لتشابهه في دقائق تفاصيله المريرة، وفي لوعته، في الزمن الصعب، وما يرافقه من حصار وانكسار، فالوعي العميق بالخسارة والفجيعة والحزن على (لكش) المتقابلة دلاليًّا مع: البصرة، بغداد، الموصل، وكل المدن العراقية التي تنزف حزنًا ودمًا والمسربلة بالموت.

وتقترن سلطة المعنى بالقصد الشعري عند الربيعي، لأن المعنى عنده متعدد، يجمع بين العام والخاص، ولا يمكن الفصل بينهما، وذلك لاعتماده على الرمزية التأويلية، والثقافة المشتركة، فالصورة الشعرية التاريخية بين الجنائز والجنائن، وبين لكش وأية مدينة عراقية معاصرة، ما هي إلا صورة إنسانية، تخضع للمعنى غير المقيد المشترك بين الشاعر والمتلقي معًا، فلغته الشعرية تتبع التغيير اليومي المألوف ودلالته التعبيرية.

في قصيدة «نوح طبعة معدلة»، أدخل الربيعي الوطن في ذاته، وفي داخله، وليكون معه أينما حل وارتحل، وأصبح قرينه الذي لا يفارقه أبدًا، يستخرج صورة دلالية ساخرة، حزينة، من مأساويته، مع الاشتغال على الموروث الديني والأسطوري، وتوظيفه في القصيدة مع الوطن في تناصية رائعة، لتأتي الحادثة الحكائية (الطوفان) منحرفة عن سياقها العام، مع إبقاء فكرة النجاة بـ «حلمًا صلبًا» بدلًا من «السفينة»، فإنه يستثمر التلاعب بتركيبة الصورة الانزياحية إلى أقصى حد، لينسج تكوينًا محكمًا من الحقيقة والخيال:

وقالوا: ياما قلنا لك

حين ارتفع الموج

وفار التنور...

اركب وطنًا رطبًا

لكنك قلت: سآوي عاصمة تعصمني

اركب حلمًا صلبًا

وتمنح الحوارية المتواجدة في القصيدة، وسرديتها، عندما يستخدمها الربيعي سوية، في خطابه الشعري، تتبع التحولات والانزياحات الماثلة فيه، وإنتاج المعنى، وهذا ما سوف يصادفنا في قصائد أخرى في المجموعة.

يقول أبو إسحاق الصابي: أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه (المثل السائر ٢/ ٤١٤)، وهذا ما نلمسه في المجموعة، ومنها قصيدة «كوكتيل في مفتتح القرن»، المليئة بالدلالات التعبيرية والإشارات الرمزية، مع سخرية ممزوجة بمرارة عميقة، تعمل على الفضح والتعرية والإدانة للواقع الحاضر – اليومي المأساوي، مزاوجًا بين الحالتين الخاصة والعامة، مستمدًّا تجاربه ومخيلته في بناء جسد قصيدته، الذي بدوره ينتقل إلى مستوى الدلالة، وطرح رؤيته المخيفة، عما يجري معه وحوله، من خلال تصيده للحادثة اليومية، مستثمرًا محتوياتها الدلالية، لصعق القارئ، ولفت أنظاره، ليتخذ موقفًا تجاه الذات

والوطن والعالم، وبالذات تجاه الأنا المقهورة، المستلبة، لتعمق زوايا الحياة بتسويدها، لكي يبرزها بشكل مجسم:

هل عرفتموني؟

وريث ممالك خائبة

أنا

صفر في التراب

صفر يتعفن في

الفراغ

ويلتقط الربيعي الصورة العفوية، في «هو الذي يبكي»، ليوظفها في غائية خفية، تقدم مضمونًا كاملًا، تنقلها من الانغلاق إلى الانفتاح الكلي في الرؤية، مع تحويلها إلى صورة شعرية رمزية – تأويلية، تمتلك وجهة نظر متعددة، ومعنى متعدد، معنى يطرح غرابة تناقضات الحياة بكل مأساويتها مثل التعارض بين العفوي والقمعي:

عد للزوجة

لمع (إضبارتك) الشخصية

علم طفلك كيف يصفق

في خمسة أيام

لا غير

بلا شرطي

وفي «رؤى جديدة على طاولة يوسف»، تنشأ تناصية غاية في الحذاقة والقوة للقصة القرآنية المعروفة عن النبي يوسف ورؤياه، باستعارة الربيعي منها تأويل الرؤى على تاريخه المعاصر، بحيث إن التناص فيها لا يدخل إلى المتن بل إلى البنية الشعرية، والرؤى تنبثق من

ظلمة البئر/ الوطن، مستخدمًا فيها أيضًا تراثه الفكري والشعري، لاحتواء الحاضر، وتأشير الخلل فيه، عندما تقترن هذه الرؤى بالنفي والحرب، المخلفة الجوع والموت والأرامل، وفي النهاية تتحول القصيدة كلها إلى علامة استفهام كبيرة موجعة:

علمك الجبُ

فأوِّل...

أوِّل يا يوسف...

رؤيا طفل

يتصفح أغصان شجيرة أسرته

هذا غاب

وهذا يتنفس تحت التراب

وهذي

تلبس أسودها

مما لاشك فيه أن للمعاني التي يريدها المرء قيودًا، ولكن هذه القيود تضمن إمكانية مشاركة المعنى بين المؤلف والقارئ معًا»[1]، لأنهما قد خاضا تجربة واحدة، مشتركة في تفاصيلها، وفي اكتوائهما بنارها، و«بشظايا قمر يتشقق»، ودهشة طفل يستعرض ببراءة جنائز عائلته الواحدة بعد الأخرى.

وأنه «مهما كانت نوعية القراءة، ومهما كانت رصينة وعميقة، ولا تشترك معها القراءة الرمزية – السياسية، الإستراتيجية الخفية للمجموعة، تكون قاصرة ممسوخة، ولا تستطيع الإلمام أو الوصول إلى كلية المعنى، فالمجموعة تتحكم فيها الرؤية الرمزية – السياسية، وتخضع لسلطتها المطلقة، وتقع في خانة هذه الرؤية: بنية ودلالة»[2].

(١) وليم راي – المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٠٥.

(٢) أسامة غانم – حوارية عين العنقاء، مجلة ضفاف، العدد ١٠ أيلول – سبتمبر ٢٠٠٢، فينا – النمسا.

أبصرتُ (الحجاج) بأوسمة الفتحِ

وبدلته الزيتونية

يمشي كالطاووس

يصيح:

لقد أينعت الأجسادُ

ببغداد...

وحان قطافُ رؤوسْ

صرخت...

فتحت العينين

تعوذت بقلبي

من حلم أصبح كابوس.

فالأبيات هذه تدفع القارئ للقيام بقراءة دلالية – رمزية مضافة للقراءة الرمزية – السياسية ومشتركة معها، بواسطة المتخيل المرتبط صميميًّا بالحياة اليومية، والتجربة الذاتية، فالمتخيل عند عبد الرزاق الربيعي يعمل على تغيير العالم، على صنعه، على تشكيله، ليعيد تكوين الواقع – الحلم.

أما في قصيدة «برج الجنوب»، يزاوج الربيعي بين الدلالتين التعبيرية، والحقيقية، لينسج صورة شعرية متفجرة بالإيحاءات الحزينة في لغة مكثفة حزينة، تفضي بالقارئ إلى التيه في أول وهلة، ولكن شعريتها القرائية تساعده في عملية استنطاق النص، للوصول إلى الفضاء الدلالي الشامل له، رغم أن نص القصيدة تتحكم به السياقات السياسية – السوسيولوجية – الجغرافية:

مر الجنوبيون

مر الملح

والخبز المحنى باللهب

مر التعب

فالجنوب هو : الأهوار – قصب البردي – المشاحيف – الفآلة – طيور الماء – الأسماك – بيت الطين – ولكن:

غطى اندلاق النور

صياح جندي قديم – يا نصيب المذبحة !!

كيف غادرك الجنوب؟

زوادة فرشت على ليل المدينة

أسفرت عن (حوتة)

بلعت نجيمات الجنوب

لقد ذبح القصب، وقطعت أوصاله، وهجرت الطيور، ونفقت الأسماك، وجففت مياه الأهوار، وأصبح (الجنوب بلا جنوب) فيا نصيب المذبحة؟! حتى ربابة المسمار لم تنجُ، مثلما لم ينجُ برج / إنسان الجنوب، لقد بلعته الحوتة، وما أصعب للمرء أن يغادره وطنه الذي ألقمه روحه.

ومن أطول قصائد المجموعة «سماء متحركة» وهي «حوار غير منشور مع مالك بن فهم الأزدي» كما أعلن عنها الشاعر.

تتميز بانفتاحها على مستويين دلالي وتأويلي يعكسان بنيتها الكلية، وفيها يتداخل الحاضر بالماضي بالحاضر، بعلاقة جدلية يتكامل من خلالها جسد القصيدة، ولتتشكل المعاني، وفيها يندمج الوطن – المنفى – الغربة، ثلاثة عناصر تلتحم في كل واحد لتصور علاقة إنسانية.

هل لي بظل البلاد

ألوذ بخضرته

حين يحمر منفاي

تبدأ القصيدة بثلاث أسئلة، تكون كمدخل ظاهري لما سوف يتشعب بعدها من صور شعرية مختلفة متداخلة، وفي نفس الوقت تأتي كمحاور للقصيدة في الوظيفة الشعرية، وأن لغتها الحوارية تقترب من السرد:

❖ جلبت الخيول؟

أأحضرت

حزن المسافات؟

ودعت صمت القبور؟

– جلبتُ، أحضرتُ، ودعتُ.

فالأفعال الثلاثة تشتغل على ثلاث مفردات: الخيول، المسافات، القبور، وهي تقود الحركة الداخلية للنص، بمعنى أن الخيول تعني الانطلاق، والمسافات تعني البعد، والقبور تعني الاستسلام، لتشكل صورة دلالية – رمزية: الانطلاق نحو الوثبة.

وفي القصيدة نتعرف على المواطن مالك تتقاسمه الأزمنة (ماضي – حاضر)، والموزع بين مأرب وقلهات، وعند تفاعل شفرة القارئ مع شفرة النص، تظهر قصدية المعنى، وتتوضح الوظيفة الدلالية لـ: مالك، ومأرب، وقلهات، واكتشاف الواقع الذي خارج النص، فمالك يمثل العربي – النموذج، الذي تمزقه الأحزان، وتشتته المنافي، والباحث عن ناقته في القافلة، وبين اللهجات، إنه المالك الحزين، ومأرب / المجموع:

ولكن (مأرب) مات ... تركناه

نهبًا لكل رياح الشتاء العنيفة

يبكي وحيدًا...

فهل أخطأت سفني

وأصاب الشتات

وفي (قلهات) نعثر على أجواء حرب الخليج الثانية، ونعثر على المدخل الرمزي لـ قلهات:

و(قلهات) تطفو على سطح ناقلة النفط

تصد المغيرين

تحصي البوارج

والأوبئة

لقد جاء استخدام الربيعي للشخصية التاريخية أو الأسماء التراثية (مالك بن فهم – مأرب) بانحرافها عن سياقها المرجعي الميثولوجي في النص الأصلي، ليعمل على انفتاح القصيدة على وقائع وأحداث الزمن المعاصر، والكشف عن جوهرها، في طرح الرؤية التاريخية – الواقعية، وصولًا إلى معنى المعنى، كما يقول الجرجاني، فهنا تكون الشخصية التاريخية أو الأسماء التراثية دليلًا على كثافة النص التأويلية، مع معرفة سببية انحرافها.

ولقد أتى عنوان القصيدة «سماء متحركة» عنوانًا استفزازيًّا بصياغة قصدية، من أجل جعل القارئ يتفاعل مع القصيدة أولًا، ويتساءل ثانيًا: كيف تتحرك السماء؟.

ويتسم خطاب عبد الرزاق الربيعي الشعري، بالشعرية السوسيولوجية، لأنه خطابًا اجتماعيًّا، يقتنص الظاهرة اليومية، واللحظة الإنسانية، ليخزنها في الصورة الشعرية، وهذا ما نشاهده عندما يسلط الشاعر الأضواء على العراقي المحاصر بشتى الأشكال، والقلق الذي يجتاحه حد الجنون، والحزن الذي يتآكله في الداخل، وليلعَن اللعنة التي أصبحت جزءًا من حياته السوداء:

العراقي

يمشي لاعنًا

ساعته السوداء

والحرب...

ودهرًا أجردًا... (أرصفة)

وفي صورة أخرى يبين عمق معاناة هذا العراقي الملقى في اللا وطن، وصراخه اللا مجدي، وإحساسه بالخيبة:

وجرجرت الريح ذيول صراخك

ألقتك هشيمًا

تتقلى في وطن زور (نوح طبعة معدلة)

ليس هذا فحسب، بل يعمل على تحديد موقع العراقي في اللا هوية، وأنه مجرد رقم وحسب، رقم منسي، ضائع، فاقد لإنسانيته وأهليته!

قد تحسب أنك

مجبول من صلصال النجم

ولكنك في ذاكرة الأوراق الرسمية

لست سوى رقم (معادلات موزونة)

والقدرة التأويلية لا تتحقق عند المتلقي، دون امتلاكه للمرجعية الواقعية، فعندها تتحقق إستراتيجية التأويل، والرؤية الجماعية للمعنى المتضمنة معنى الشاعر والمعنى المؤول «تستطيع الجمع بين خصوصية المعنى وسمة التأويل الاجتماعية»[1]، كما يقول الناقد هيرش، والقيام بنقل الخطاب إلى المتخيل الشعري.

(١) المعنى الأدبي، ص ١٠٥.

وقصائد المجموعة كلها جاءت كصراع بين دلالتين، دلالة احتجاج رافضة لما هو قائم، تصبو إلى التغيير، وأخرى ممتلئة بظلام الواقع، «لا نستطيع أن نقبض فيها على رموز الواقع المتطرف حسب، بل على هذا الواقع نفسه»[1]، وعليه لا يمكننا تصور العلاقة الجدلية بينهما، عندما تتبنى وجهة نظر أحادية عن الواقع، لذا يستوجب أن تكون القراءة، قراءة متعددة في وجهات النظر، وأن نبحث داخلها عن بنية ذات دلالات متكاملة متعددة لمعرفة ما وجهة «المسافر في المرايا»:

رأيت العباءات

تحت العباءات

عباءات...

في منفضة الليل يتكوم حزني منتحرًا

برصاصة ليل.

في قراءتنا لهذه المقاطع، لا نرى ومضة ضوء فيها، لكن رؤية ما تحت العباءات، تلقي بنا في تجربة المعرفة، هذه التجربة تقودنا إلى الاكتشاف الذي بدوره يقودنا إلى الخروج منه إلى ما يغيره، إلى الضوء، إلى الإنسان الحلم، وحلم الإنسان.

(١) نيقولا برديائف – رؤية دوستويفسكي للعالم، ت: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٩٢.

* عبد الرزاق الربيعي – جنائز معلقة «مجموعة شعرية»، طبع مطابع النهضة، سلطنة عمان، ٢٠٠٠.

* نشرت في مجلة آفاق أدبية، العدد ٣-٤، ٢٠١٧، بغداد.

البنية الجمالية والدلالة الأسطورية
في
ملحمة رقيم الفاو

تحفر الذاكرة مع الرموز والأساطير – التي هي أساسًا صورًا من التخييل – عميقًا في كلية النص الشعري لملحمة رقيم الفاو لتعلن عن تأسيس جمالية محسوسة تخضع للواقع المعمَّد بالتجربة الشعرية التي تطمح إلى تطوير البلاغة الشعرية، التجربة التي ترتبط بزمنها والناضحة به التي ترتبط ضمنًا بالوعي المؤسس لها والذي يؤدي إلى فهم هذا الواقع وتأويله والسيطرة عليه موضوعيًّا ومن ثم إعادة بنائه وفق منظور تعددي ملحمي، ليشكل مساحة كبيرة من أرضية النص، ومانحة النص تماسكًا قويًّا، ونفسًا طويلًا للاستمرارية، بعيدًا عن دائرة الترهل الفني، والتكرار، لتجعل النص يحتوي على طاقات إيحائية / دلالية، وعمق الرؤية التاريخية وحيوية الخطاب الشعري، وهذه العملية تشتغل تحت جدلية اتحاد الأسطورة بالجمالية، وهي الجدلية التي خضعت لها كلية النص مع العمل على مغاليقه لأن الأسطورة هي الشكل «التعبيري المعقد والمتغير والمفصح عن حال الإنسان إزاء الحقائق الغامضة التي تحف به»[1]، كما يقول مرسيا إلياو، وهنا تبرز لنا دلالة تحدد علاقة الواقع بالأسطورة واستيعابها لهما، مع موازنة ذكية بينهما، فلا الواقع طغى على البنية الدلالية للأسطورة، ولا الأسطورة جردت البنية الواقعية من محتواها الإنساني، فإن بنية النص في رقيم الفاو، بنية منشطرة، بنية عميقة لها استقلالها ودلالتها الخاصتين:

بسم الله

ومنْ جمرة صُلبي

منْ حقل ضلوعي

منْ سلة اغنيتي

منْ كرمة قلبي

نبني بغدادُ.

وبؤرة العمل مع المعنى يتحقق كنتيجة للتفاعل بين النص الشعري والمتلقي وتكون وظيفة التلقي من حيث هي جمالية لتصور الدلالة الكامنة في النص، وتشكيل وعي جمالي

(١) محمد بن عياد، التلقي والتأويل، مجلة الأقلام، العدد ٤، ١٩٨٨، ص ١٣.

بالنص محكوم بشروطه الثقافية – المعرفية – التاريخية، وعندئذ يكون المتلقي المصدر النهائي للمعنى الشعري في الخطاب الشعري، وبهذه الطريقة تتضح قيمته الجمالية في القصيدة:

أقواس

من جامع نور الدين

تصفق

بالظل

وبالضوء.

ويكون العنوان للنص، المُفتتح الأولي للولوج اليه، واستجلاء معانيه، واكتشاف محوره والعمل على إضاءة النص برمته أحيانًا، ويكون هذا العنوان بنية مؤسسة للدلالات المحتشدة في البنيات الفنية الأيديولوجية التاريخية، فرقيم الفاو يتألف من دلالتين تقبل كل منهما واقعًا عمليًّا مجازيًّا، فالرقيم هو الأثر التاريخي الذي تدون فيه الذاكرة الجماعية، بمعنى تدون فيه جوهر الإنسان خلال سير التاريخ، ويغتني باستمرار بالمرجعيات والثقافات مع احتفاظه بدلالة وبقيمة «وبقدرة على إثارة الانفعال الجمالي»[1]، فهو الذاكرة التي تكتسب الصيرورة والديمومة من الطين المفخور، وكذلك الفاو:

الفاو

قبيلة ضوء

قافلة من ألوان

موسيقى

تعزفها ريح الساحل

الفاو مدينة صغيرة تقع في أقصى الجنوب، لكنها اكتسبت دلالة مجازية – رمزية ملحقة بالرقيم، وهي تتضمن ذات الخصائص والقيم الموجودة في الرقيم، وأن الفضاء / العراق

(١) هنري لوفيفر – علم الجمال، ت: محمد عيتاني، دار الحداثة، بيروت، ص ٤٤.

مختزل فيها، وهو الفضاء العملي الحقيقي لنص القصيدة – ولكنه متوارٍ وراء الدلالات الرمزية والأسطورية، وما العنوان إلا واجهة رمزية للعراق.

وظل العراق

كما ولدته الضفاف.

فتوح السماوات.

بسملة الكائنات.

بداية عصفورة

في نشيد البنفسج

وعملية التفكيك تحيلنا إلى العبور من خلالها للفضاء / العراق، لأن إستراتيجية رقيم الفاو تستخدم التحويلة الدلالية التي تتخذ شكل انتقالة من الجزء إلى الكل، بطريقة جدلية، من الفاو إلى العراق، مما يجعل القصيدة تصريحًا سياسيًّا، وتكون سلطته – أي العراق – وهيمنته السيميولوجية المسيطرة، ويكون البؤرة التي تمد المقاطع بالحس الشعري الجمالي – الأسطوري، وبها يعمل على تغطية مسافات القصيدة كلها، وهكذا تكون بنية العنوان تناضل في شكل غامض ضد الانزلاق أو الانحراف عن جوهرية الإنسان.

وأن الفاو – الذي هو العراق – يتشكل عند أمجد محمد سعيد من فسيفساء ملونة شفافة ذات أحجام وأشكال وأقواس مختلفة متلاحمة، (الفاو – قبيلة ضوء) إنها النهارات المشرقة والحياة التي لا تنطفئ، فيها الخلود والديمومة، (الفاو – قافلة من ألوان) إنها التدفق والتنوع والتعدد، (الفاو – موسيقى) إنها الروح المتناغمة الأبدية.

ومن الممكن قراءة هذا المقطع بطريقة مغايرة ومختلفة عن قراءته بالشكل الأفقي، أي القراءة بالشكل العمودي :

ومع ذلك تبقى الصورة الشعرية تمتلك سماتها الجمالية، وتعطي للمتلقي رؤية واسعة، وحرية كبيرة في التحرك، والتأويل يتجاوز حدوده النصية، مع بقاء الدلالة الرمزية ضمن حدود فضاء المقطع الشعري، ولا تستعيرها من خارجه، إنها تتناسل داخله عبر جدلية النص المحكومة به، وتظهر حقيقة أن التعامد في التعبير يخلق تعامدًا في الفكرة، لأن التركيب يجمع ما بين (القبيلة والألوان) وما بين (الضوء والقافلة) بشكل يدل على أن دوريهما لابد أن يكونا مختلفين.

وتأتي بغداد المدينة الحلم، مدينة الذاكرة الأسطورية الخرافية، المدينة المتشكلة في مصباح علاء الدين السحري، في المقطع الرابع، لتعمل على توحيد الدلالات الانشطارية في بؤرة واحدة، مع العمل على اختزالها في اللحظة ذاتها، مع انبثاق رؤية قرائية جديدة مضافة:

وقامت بغداد

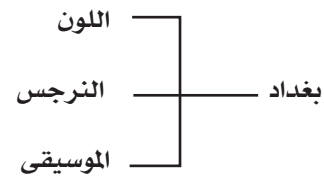
اختصرت

تاريخ اللون

قبائل من نرجس

جغرافية الموسيقى

إنها المدينة التي تتلاقى فيها الأزمنة، المدينة التي يتداخل فيها نصب الحرية بمسلة حمورابي، المدينة التي انبثقت من النار الأزلية لتكون مبتدأ الألواح التي أنتجها العقل العراقي، ليرسم معنى الحياة ولتتفتح فيها نوافذ الوعي الإنساني على آفاق لا محدودة لتستوعب لحظة المستقبل ولطرق «أبواب اليوتوبيا»، إنها مدينة الحلم والواقع، مدينة الحكمة والكلمة، المدينة المسكونة بلغات العالم، مدينة ليالي إنكيدو السبع، مدينة ألف ليلة وليلة:



هكذا يشكل الشاعر اللوحة التكوينية لبغداد، من (اللون – النرجس – الموسيقى) وهذه ما هي إلا انعكاسًا لصور رمزية توحي بتدفق دلالاتها وأبعادها الأسطورية، فبغداد لم تعد فضاءً جغرافيًّا بل أصبحت فضاءً كونيًّا.

وعند مقاربة المقاطع الشعرية التي تتناول الفاو نعثر على الدلالات المشتركة التي يرسلها النصين، متناسقة، منسجمة مع بعضها، عبر تفجر اللغة المستخدمة بوصفها نظام متكامل من الشفرات الجمالية، مع احتمال تضمنها لدلالات متعددة ولقراءات مختلفة:

الفاو	بغداد
قبيلة ضوء	تاريخ اللون
قافلة من ألوان	قبائل من نرجس
موسيقى تعزفها ريح الساحل	جغرافية الموسيقى

فقد اتضح لنا أن الفاو في النص هو العراق، ولكن العراق في مقطع بغداد يغيب فيه، ليصبح تورية، لأنه أساسًا هو دلالة أسطورية، إنه عنقاء النص، وهذا ما تكشفه لنا الإستراتيجية التأويلية في المقطع، بأن بغداد هي العراق، وسأقوم بقراءة بغداد / المدينة من خلال نصين في ذات اللحظة مستبطنًا منهما نقاط الاختلاف والالتقاء فيهما:

بغداد

لمعت

في حلم أبي جعفر	هي ذي بغداد
ذاكرة	صوت التاريخ
لينابيع الزرقة	النابع
فصل قناديل	من بهجة أور
فنارًا يهب الزورق	ومن غيمة بابل

غصن سلام　　من ترنيمة آشور

كانت

نائية

خلف حدود الرؤية

كانت

غبشًا

بين سواحل مبهمة

كانت

أفقًا بحريًا

تكون القراءة للنص الأول، تأملية، مستوى التركيب اللغوي فيها باطني، غير مباشرة، يكون الرمز الدلالي الأسطوري ذهنيًّا، معانيه مغلقة، أما قراءة النص الثاني فتكون فورية، مستوى التركيب اللغوي ظاهري، مباشرة، يكون الرمز الدلالي الأسطوري حسيًّا، معانيه مفتوحة، جاءت مفردة بغداد في النص الأول مسبوقة بالفعل «كان» الذي يعني مجازًا بأنها موجودة مع وجود العراق، فالعراق وبغداد واحد، أما في النص الثاني فمفردة بغداد سابقة لحرف الجر «مِنْ» بمعنى أنها اختزلت الامتداد التاريخي الحضاري كله فيها، فأصبحت والعراق واحد.

وتظهر ثنائية واقعية – متضمنة للوظائف الدلالية الجمالية – في القصيدة بمستويين مختفٍ ومكشوف، تحكمها موازنة ووعي، وهذا الوعي يتكون داخل لغة النص الشعري، فالثنائية المختفية هي نكون / لا نكون، والثنائية المكشوفة الحياة / الموت، لذا علينا الاعتماد على التأويل بغية اصطياد المعنى المستتر في النص، والمتحول إلى مدلول باطني، لهو الكشف عن الدلالات الباطنية للمعنى، وهذا يمنح النصْ دلالة مرصودة تجاه فضاء النص الشعري:

هيئة الصاروخ

والغزلان

أشكال البراعم

والرصاص

ثياب مولود

وقيثارة الشهيد

هنا تتأسس ثنائية المتوازيات المترادفة (الصاروخ – الرصاص – الشهيد) و (الغزلان – البراعم – مولود)، هذه المتوازيات هي دلالة الموت / الحياة، فالصاروخ والرصاص ينتج جحيم اسمه الحرب، يخلف الموتى أو كما يسميهم الشاعر الشهداء، بينما الغزلان تعبير عن الانطلاق والحرية، والبراعم تنتج التفتح والميلاد ... ميلاد الحياة، وما بينهما تتواجد الكينونة واللا كينونة.

وتكشف القصيدة عن وعي عميق لأهمية الألوان وتحولاتها في تجربة الشاعر المحكومة بطاقة المخيلة والواقع اليومي، وتفجر هذه التحولات عند الاستخدام والقيام بتوظيف اللون كبنية تعيد تأسيس الواقع على هيئة رموز:

إزميلي

بيدي

وحقول المرمر

ملك يميني

أزرق

أبيض

أخضر

قداس حشود

لساحل اسمائي

الألوان هنا نابعة من «المرمر» وهي مملوكة له، لأن المرمر كائن متحول في المقطع، كائن خرافي، والصفات اللونية رموز لها معان مرجعية / الأزرق = السماء، الأبيض = الإنسان، الأخضر = الأرض، وهم المثلث المتناظر: السماء / المطر، الإنسان / الفعل، الأرض / العطاء، الذي يرتكز عليه المرمر.

وتتقاطع بنية الإزميل مع بنية المرمر في الصورة الفنية، لانحراف اللغة التي تجعلنا نقوم بقراءة مجازية أخرى للنص، ولمنحنا إمكانية أخرى للانفتاح على قيمة المرمر الدلالية، بينما الانحراف يعمل على إيهام المتلقي / القارئ بإعطائه قراءة مظللة مبهمة، وهذا يخلق علاقة تماثلية بين الإزميل والمرمر، ولتظهر لنا أن المرمر غير تابع إلا لذاته لا لأسطورته.

وأن قصيدة (ما بين المرمر والدمع) لأمجد محمد سعيد تعتمد في بنيتها وتكوينها الفني على المرمر، الدمع، اللون، المُستلة من قصيدة رقيم الفاو، فالنواة التكوينية لقصيدة (ما بين الدمع والمرمر) كانت متواجدة في أحشاء رقيم الفاو، ونحن لسنا بصدد ذلك، لأن الموضوع يحتاج إلى دراسة معمقة و واسعة، فقط وددنا أن ننوه عن ذلك.

إن قصيدة «رقيم الفاو» هي الفضاء الجمالي – الأسطوري، الذي استطاع أن يفجر مكبوتات الذات الإبداعية في تلاحمها الملحمي مع إفرازات الواقع اليومي بكل حمولاته المأساوية[1].

(١) أمجد محمد سعيد – رقيم الفاو، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩.

تجربة القصيدة في الاختلاف والتغيير

قراءة في

«جمهورية البرتقال»

في المجموعة الشعرية «جمهورية البرتقال» للشاعر إبراهيم الخياط، نعثر على التجربة الحسية المنبثقة من مرجعية: سوسيولوجية – سياسية – أيديولوجية – تاريخية، الملتحمة مع بعضها لتشكل تجربة ذاتية في قصيدة النثر العراقي، وعليه يجب أن تكون قراءتنا للنص الشعري بناءً على الحفر المعرفي للمرجعيات، ومدى تشظيها وانتشارها في تجربة القصيدة المكتوبة، فالخياط يعطي الأولوية للتجربة الحسية ويكتب بدافع المراجعة المتلبسة بالدهشة، الدهشة المقتحمة للمختلف لتؤسس المتغير اليومي، ولتكشف واقع ما وراء المألوف، وولوج الذات/ اللغة عالم المغايرة مع الآخر/ المألوف في رؤية تتشكل صيرورتها من خلال الفعل الكتابي، لكي ينهج طريقًا مغايرًا في كتابة القصيدة للآخر، والتوغل عميقًا في مدارات الاختلاف والإصرار على تكريس روح المغايرة: لغةً وفكرًا وعملًا.. والنبش بتكريس الاختلاف للتعويض في كسر التابوات عن طريق الكلمة وليس عن طريق آخر، فإن المغايرة تتموضع (داخل عمل يقوم هو بقيادته من خلال سلسة من المفاهيم و«الألفاظ» الأخرى وكذا من خلال تمظهرات نصية مغايرة)[1].

نقرأ عبارة «سلام الشعر» في بداية المجموعة، موضوعة قبل الإهداء الذي يقول «إلى التي أسرت أول الكاظمين»، وهنا يستوقفنا سؤال، ويضعنا في مواجهة دلالة تحتاج للإيضاح: لماذا شعر السلام الملحق بالأسر؟ إذا ثمة ما هو خارج النص! ثمة تاريخ، ثمة سلطة، كما يقول فوكو، ثمة تداخل، ثمة تعالق، عندئذ تتضح الصورة، وندلف منها إلى اللا وعي القابع وراء الجملتين، المفترقتين ظاهريًّا والمتداخلتين فعليًّا، إنها الشفرة التي تنتج الإشارات لكي توصلنا إلى سبب ترابطهما، إن كان ذلك بقصد أم لا.

إن (القصيدة الخياطية) تبتعد عن الغموض والتعقيد، وتقترب كثيرًا من اليومي العراقي، وتبتعد عن الزخرفة الشكلية، والتلاعب اللفظي، إنه شعر خارج من الحزن، ولكنه شعر يتناسل منه السلام والسعادة رغم روحه الحزينة:

(١) جاك دريدا – مواقع «حوارات»، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص ٤٠.

(كانت المدينة تسورني بالتماعاتها

وتأمرني بالبكاء

وأنا المجبول دمعًا -

إذن كيف أوهمونا أن للمدن ذاكرة، ص ٢٥).

وحتى عنوان المجموعة «جمهورية البرتقال» وضع من قبل الخياط بقصدية ملغومة، لوضع القارئ أمام مفترق طرق مربكة، تجعله يتريث، ويحفز المخيلة في فك مدلولاتها الجمالية والإبستمولوجية، فالجمالية تقع ضمن خانة التذوق واللغة الشعرية، أما الإبستمولوجية فتقع ضمن خانة السياقات السوسيولوجية والسياسية والأيديولوجية والتاريخية، وهذه العملية التي تحدث عند إبراهيم الخياط في قصيدته المحفزة للفكر تشبه العملية التي تحدث في المسرح البرشتي - الملحمي، وأول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي/ القارئ، إن جمهورية البرتقال هي ديالى، لكثرة بساتين البرتقال فيها، بينما الشاعر له وجهة نظر أخرى أو:

(شاعرًا

أطلقت قلبي

وسميت عشقي

برتقالا، ص ١٦).

هنا يحصل التقاطع عند المتلقي، مع التباس الرؤية، وتعدد التأويلات، وهذا يدعو إلى التأمل والمراجعة فيما قرأنا، فهل جمهورية البرتقال = عشق البرتقال = الوجد البلدي = الحب - السلام - الوطن - الرفاق، أم هي جمهورية الحلم التي «لم تكن ثمة جمهورية أو برتقالات حتى»[1]، وهذا بدوره يعيدنا إلى «سلام الشعر» و«إلى التي أسرت»:

(قلبي، أول الكاظمينِ، ومسح الختام، ص ٩٢).

(١) هذا ما كتبه الشاعر في إهداء المجموعة لي.

ويقوم الخياط بتوظيف الأنا/ ضمير المتكلم بشكل تناسقي، دون أن يترك فراغات في البنية التي تشكل الصورة، بل هذه الأنا تتوحد مع الطبيعة، مع المعالم الإنسانية، بل تصل لتتوحد مع أنا الشاعر «أنا الفنار»:

(مرة

صاحبت القناطر،

ألفتها،

فما عادت الأنهار تجهلني

بت أنا الفنار الذي تراوده عن نفسه

ولا أقول...، ص ١٩).

حتى في اشتغاله على التناص المستل من الكتب االمقدسة، يجعل هذا التناص مغايرًا في المعنى والمحتوى، ويعمل على نحت صورة شعرية جميلة، لأنه ينظر إلى الدين باعتباره يقوم على افتراض وجود تجربة روحية، أو اختبار روحي يخوضه ويعيشه الإنسان، وهذه التجربة تشكل فك شفرة علامة استفهام بلحظتها التاريخية وبالنمط الثقافي:

(تقدّ قميصي

- كلّ ليلة -

من الجهات أربعها

ولا أقول: «ربّ السجن أحبّ إلي»، ص ١٩).

صور تضج بدلالة رمزية - تأويلية، مبنية على الواقعية - الحسية للذات الكاتبة، معتمدة على الحكاية القرآنية «سورة يوسف»، في الغواية والإغراء، ولكن هنا اختلفت الصورة وتغيرت، وأصبح الإغواء جزءًا مهمًّا من الصورة الشعرية بالإضافة إلى القميص الممزق كل ليلة من جوانبه الأربعة من شدة الوجد والعشق، إنه الداخل إلى الغواية/ التجربة

بإرادته، والمستمتع بها بجسده، بالضد من الخارج/ الهارب من تجربة الغواية، والرافض لها، بحيث تمنى السجن ولا الخوض في هكذا تجربة / فعل.

يجب أن لا تكون قراءاتنا محكومة بآراء مسبقة وأحكام جاهزة وإلا ستكون واقعة تحت وطأة السطحية وضيق الأفق الأيديولوجي وسلطة القراءة المغلقة، كما فعل البعض في قراءتهم للمجموعة[1]، فمثلًا اعتبر هذا البعض البيتين السابقين واقعين في خانة المباشرة الفجّة، فقد (كان يجب على نقد المفاهيم الواقعية للتحليل النفسي الواصف الفرويدي أن يكون في كليته غير ظاهراتي. ولا تستطيع أية ظاهراتية مختصة بالوعي أن تضبط النقد، وإلا فإنها ستعود إلى الخلف)[2]، نعم لقد تميزت واتسمت المجموعة بالحزن المتأتي من الحروب والخراب والدمار نتيجة تسلط مافيات ملتفة بعباءة الميتافيزيقيات؛ لذا فإن فضاء المجموعة الشعري هو مرآة للفضاء الواقعي المأساوي الناتج عن لقاء بين المخيلة الشعرية الأصيلة وبين الهمّ والانكسار والتردي العربي، والألم والوجع الوطني، وخوفًا من أن تغرق ذاتية الشاعر في الواقع المطوق بالمأساة والمعرضة للنسيان والضياع، يهرب ذاته إلى الكتابة الشعرية، لكي تلتحق بمرافئ الذاكرة الإنسانية، ذاكرة بروميثيوس، ولتكشف فيها عن ذاته، وليتعرف فيها إلى ذاته، وليعبر عن ذاته:

(ذات حربٍ

غفوت تحت شرفة الحدود

ومن غفلتك

أو إغفاءتك

غادرتك الأحلام المسعدة

(١) حسين سرمك حسن – إبراهيم الخياط يعدد الخسارات في جمهورية البرتقال الحزين، جريدة الزمان ٢٠١٢/١١/٦.

(٢) بول ريكور – صراع التأويلات – ت: د. منذر عياشي، مراجعة. د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت، كانون الثاني، ٢٠٠٥، ص ١٤١.

فأحلامك الأنيقة لم تعد على رفّ الذاكرة

والفراشات – كقصائدك – تبكي، ص ٨١ -٨٢).

وإذا عرفنا أن جدلية الحرب ما هي إلا جزء من جدلية الموت، إذًا هذا يصبح في المنظور السياقي الدلالي اعتياديًّا وطبيعيًّا، وخاصة عندما يكتوي إنسان بثلاث حروب ضروس، إنها محملة بالرمزية – القصدية مع صورة شعرية جمالية موجهة نحو القارئ لكي يفك رموزها وشفراتها، واستخراج الدلالات والمعاني التي توجد في النص لأن (العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف)[1]:

(ساحت بحربين زئبقة أيامي

عشرون عامًا وأنا أبكي

عشرون عامًا وأنا

أغزل رئة ثالثة

فالأولى للقطران

والثانية للشهيق

وهذي الشفيفة للبارود الجميل

أنط من حرب لأخرى - كما الحلزونات الذكية – ص ٢٥).

وفي مقطع آخر.. أشد قسوة، وأعمق تأثيرًا، يتساءل الخياط كم يحتاج البلد لمقابر مثل مقبرة السلام:

(- أيوب -

هي القيامة قد قامت

(١) رينيه ويلك – مفاهيم نقدية، ت: د. محمد عصفور، ص ٣٧٢، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.

وفيها واحدة لا تكفي

فكم «نجف» تحتاجين بلادي

في ازدحامات الحروب، ص ٤٢).

ويستحكم الألم الإنساني بانتشار الموت المجاني، وتبعثر الجثث، فهذه الصور الشعرية أصبحت الشاهد الوحيد على احتراق الوطن، ونحر السلام، ومسخ الإنسان:

(في زوايا المخافر والمدافن والحانات

وعند انقلاب الحرائق

أحاور الجثث

أغازل النعش المتجول في بساتين قلبي

أخبئ القمر المستورد في لفافة الرمل

عشرون عامًا وأنا أدور وأهاجر وأنكفئ، ص ٣٦- ٣٧).

هنا المفردة – الشعرية، أسست صورة بصرية سردية، وقامت بفتح بوابات التأويل كافة، مع مفارقة ذكية، في محاورة الجثث التي غادرتها الحياة، ومغازلة النعوش الموضوعة فيها الجثث وتأتي المفردة في نهاية القصيدة لرسم صورة سريالية لحزننا، وتحويل المألوف إلى اللا مألوف.

ورغم السجون، وأمراء الحروب، ورغم الاغتيالات على الهوية، يبقى الخياط حالمًا من الطراز الأول، يحلم وعيونه مفتوحة، يحلم وهو يحلم، أي كما قال عنه الناقد فاضل ثامر ومثبت على الغلاف الأخير: «شاعر مهموم بالحياة .. مهموم بالقضية .. مسكون بحب الوطن بحب الأرض، ولذا تجده دائمًا يقيم هذه الحوارية بينه وبين المستقبل، بينه وبين الآخر، بينه وبين الإنسان في تدفق شعري قلما تجده بين مجايليه من الشعراء».

(وإن حلمت !!؟

فهل

تكتمل قصيدة يغلفها الحلم، ص٥٩).

ورغم أن المجموعة تحتوي على خمسة وعشرين قصيدة منفصلة، وكل قصيدة لها كيانها الخاص بها، وبنيتها المتماسكة، إلا أنها تكون ملتحمة بحبل سري مع بعضها البعض، كأنها قصيدة واحدة متكاملة ذات محتوى واحد، محققة لوحة بانورامية عريضة، إن هذا الالتحام والترابط بين القصائد شبيه بأسلوب فن الكولاج.

وأخيرًا أقول إن مجموعة «جمهورية البرتقال» لإبراهيم الخياط، هي مشروع قراءة مفتوح أمام النقاد والقراء، لاستنباط ما مخبوء فيه من بؤر إشعاع مضيئة بجمالية شفافة التي تقهر.. (...)، إنها تجربة قصيدة.

سلطة الواقع

في

تحولات الأنا / الضوء

يدمج عمر أبو الهيجاء في (أمشي ويتبعني الكلام) – مختارات شعرية مستلة من سبعة دواوين، صدرت ما بين ١٩٨٩ – ٢٠٠٤، والمختارات صدرت عام ٢٠٠٧ – ما بين سلطات الواقع ومرجعياته: التاريخية – السوسيولوجية – الثقافية، مضافًا إليها المنفى بإشكالاته وتأثيراته، ومتغيراته، في سلطات الشخصي من حيث الرؤية الذاتية، وعمق التخييل، والتراكم المعرفي، الخاضعة لمدى الاستيعاب والتفاعل بمرجعية الواقع وسلطاته، وعبر هذه العلاقة الجدلية، الواقع الخارج – الظاهر في الشخصي/ الداخل – الباطن، تتناسل بنيات هيلينية، منتجة شعرية التشكيل للمعنى وجمالية الصورة، المرتبطة بالإيحاء والإشارة، والشفرات السرية، ولكنه يظل خاضعًا لأسرار يومياته الشخصية التي تكون مع الآخر متداخلة متقاطعة، مختفية في تحولاته غير المرئية.

ويتفرد أبو الهيجاء في مختاراته التي اختيرت بعناية فائقة في التجربة الشعرية، وبذائقة عالية الإحساس، ورؤية مكثفة في العوالم، بتجذر الأنا، لتكون المهيمنة والأساسية في قصائده جميعها تقريبًا، يعود ذلك إلى أنه لديه قضية، تتعايش معه، تجتاحه، تنخر فيه، تتآكله، تمور داخله، إضافة إلى إعلانه المجاني بأنه موجود داخل العالم وداخل ذاته، وأن له صوتًا مسموعًا، وإيمانه العميق بأن روح الكون هي روح الشعر أو الشاعر سيان [أنا موج فوضوي / حملتني سهوًا رائحة الدم إلى الكتابة] بمعنى لولا القضية لما كتب الشعر، بل يجعل من الأنا ملحقًا بكل الأضواء [نام الضوء فوق جبيني / ولم / أنم] بهذا تتشكل أنا غير محددة، متشظية في الاتجاهات الأربعة، مراقبة ما يجري حولها، مكتسبة القوة والسلطان، لتكون مرجعية وذاتية في آن واحد، ومحمّلة الكلمة الأصيلة التجربة الفردية في المواجهة، بكل معاناتها ومراراتها وتقلباتها [هذا دم لا ينكسر / من منكم حاول كسر جوانحه / من منكم فك لوائحه] تأكيدًا على تحدي الإنسان المقهور لهذا الزمن الصعب وللقدر، وانتصاره على النسيان بالتاريخ والذاكرة اليومية المتواجدة في بطون الكتب ورحم الطبيعة، رغم أن الإنسان كائن الزمان وكائن الموت، أي أن الإنسان هو الكائن الخرافي مدوّخ الموت من الحياة، وما الموت عند أبو الهيجاء إلا حالة سفر، كما في سفر ناجي العلي، رسام الكاريكاتير الكبير، الذي اغتيل في الغربة – المنفى، في قصيدته (أصابع فوق الزند) الموجعة جدًّا، المؤلمة

حد النخاع، النازفة بصمت [أي المراكب سوف تفضي للبلاد / وأي جرح سوف يوصلنا إلى الحقل السَّفرْ]، ونتساءل هل لا زالت يا حنظلة لم تتعب من السفر؟ وهل لا زلت يا حنظلة تحمل صليبك في داخلك أينما تذهب كما قلت عن نفسك؟ هل لا زلت يا حنظلة مرافئ للعشق؟.

يترك هذا السفر بعده: الأوراق، الصور، الرسوم، الذكريات، هكذا يشتغل أبو الهيجاء على مفردة الموت، ليجعلها تصطف خلف الحياة بكل ألوانها، راضعة منها صمغة التجذر والانبعاث من بطون الرماد كالعنقاء [يا أبي / ستعرف بعد موسم أو موسمين / أن موتنا مباح / قليلًا / انهض / من / حدود / الموت] هذه الصورة الشعرية المليئة بالمعاني الدلالية، ترتكز على سوسيولوجيا النص المشعرة للشاعر، ومرجعيته اللحظة – الشخصية، وأن الآخر المختبئ (= المسافر) يبقى (ضوءٌ مطمورٌ ووحيد) كما يقول الشاعر المكسيكي خامي سابينيس.

ومهما يكن العمل الشعري غامضًا، يستطيع المرء أن «يجعله ذا دلالة: بأن يعده أولًا دليلًا كتجربة ومن ثم يحدد المرء معنى تلك التجربة» – ستانلي فيش – وعليه أن بعض الجمل لا نستطيع أن نفهم دلالتها الإشارية أو الرمزية إلا في نطاق القصيدة، وربما في نطاق المختارات كلها، وحين تصلنا دلالتها تصلنا لا كمعنى مكتمل بل كإيحاء في صورة رمزية [كوني الخيل/ التي لا تمل الركض/ كوني ما تشائين / لأجعل مني/ معبرًا / تدخلين منه/ وتشعلين قامة الريح بالقناديل] أو في صورة مغرقة في الفنتازيا [السهل تحت إبطي أحمله].

لن نتفاجأ بموقف عمر أبو الهيجاء تجاه المرأة/ الأنثى، عندما يأتي متناقضًا، مزاجيًّا، في الرؤية الشعرية، ففي نص تكون ندًّا وقرينة للضوء/ الأنا [لم جاء طيفها/ لم أنم]، بل يجعلها الضوء ذاته [أنثى الضوء]، وفي نص آخر يقف على بوابات العالم باحث عنها [فأسأل كل اللغات عن امرأة]، ومن هذه الأبيات نعثر على تحولاته والإزاحة في لغته الشعرية ومجازاته الرمزية التي يمنحها إياها للمرأة وللقصيدة، وفي بادئ الأمر يختلط علينا الأمر بينهما ونلاقي صعوبة في التمييز بينهما أيضًا، ولكن عندما نقوم بقراءة متأنية للنص نستطيع

أن نفكك ما قرأناه واكتشاف المعنى خارج النص وداخله، فالقصيدة عند أبو الهيجاء هي القضية وبالعكس، يتوهج بها وتتوهج به، علاقة صوفية حميمة بينهما، كالعاشق والمعشوق، والمرأة تصبح متداخلة مع القضية، ولكنها غير ظاهرة، ومحالة إليها [كثيرُ النساء أنا/ لم تعشقني/ سوى القصيدة].

يثير عنوان المختارات (أمشي ويتبعني الكلام) السؤال التالي: من هو التابع؟ ومن هو المتبوع؟ هنا لا يتسطيع القارئ/ الناقد الإجابة، إلا بعد القيام بقراءة تأويلية جمالية للقصائد، لاستخلاص المعنى المتعدد، لأننا نستطيع الجمع بين خصوصية المعنى وسمة التأويل السوسيولوجية، وذلك لمشاركة المعنى بين الشاعر والقارئ معًا، فمن الذي يمشي؟ ومن الذي يتبعه؟، إنها علاقة خارج الجدلية، علاقة تحوي ولا تحتوى، علاقة متشظية لكشف الأشياء، وتسليط الأضواء على الأماكن المظلمة، علاقة لا تخضع للقوانين الموضوعية بل للقوانين الذاتية، أي الذات، لأنها هي التي تصنع قواعد لعبة اللغة الشعرية، وما القارئ / الناقد إلا متلقي ومؤول ومكتشف لما يجري داخل اللعبة، فيكون في هذه الحالة الجميع تابع للأنا، في تشكيل الرؤية الجماعية للمعنى: الفعل – امشي، والاسم – الكلام، ضمن المرجعية الواقعية الشخصية.

وتأتي قصيدة (للريح أوتار قصيدة تشبهني)، مكثفة محورها المتفجر الأنا التي تقطر ألمًا، ولكن أحلامها (= الرؤيا) تتناثر كحبات الرمان الفلسطيني، فينا، فيهم، فلا توجد مسافات محدودة، صورة فنية جمالية احترافية قل نظيرها:

[رأسي رمانة الرؤيا / وقلبي قش الطريق/ فليمر الهواء من بين أضلاعي/ مرسلًا/ شهقات الراحلين/ أنا شاعر تهجى شغب الطرقات طويلًا/ ولم تحتف بي أوراق الروح/ ولا أنثى القيامات/ ولم يحتف بي حلم توالد/ لحظة انتشار شاعر تمرغ في حقل / الكلمات].

إنها جامعة لكل ما أراد أن يقوله أبو الهيجاء في دواوينه السبعة وبواباته السبع، وأيامه السبعة، وسماواته السبع، وبحاره السبع ... وولادته في الشهر السابع بين أشجار الزيتون السبع في عين الحوض النائمة في حضن حيفا.

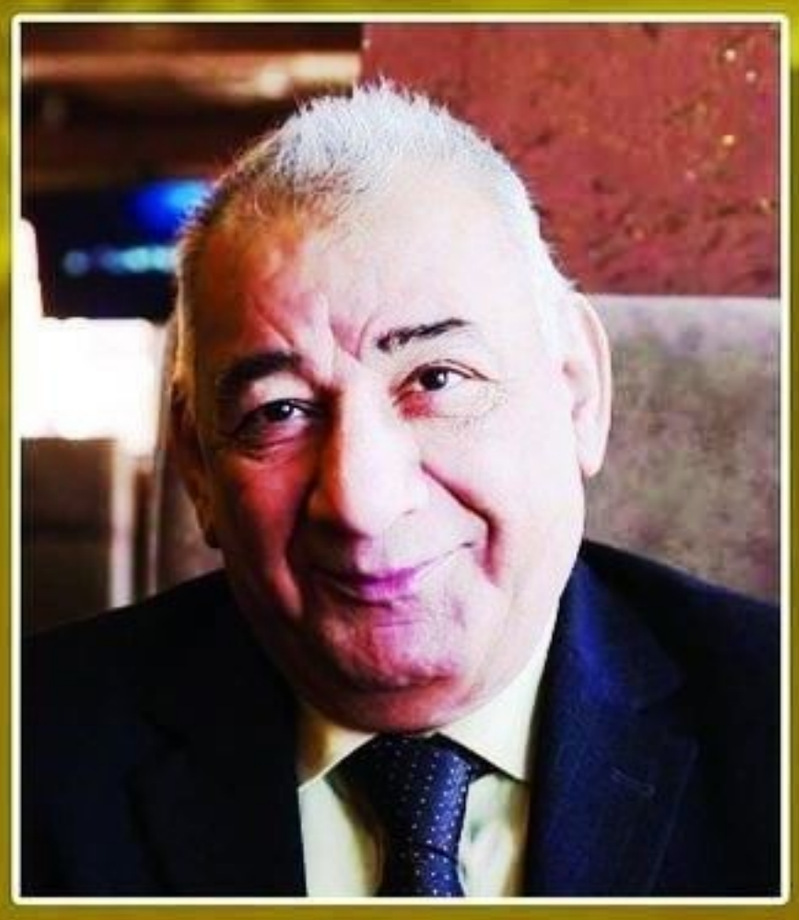
ولنلاحظ أنه في قلب المعاناة، أو في خضم الرؤيا، تشتبك الأنا بالكلمات عنده، ففي البدء كان الكلمة، وكان الدخول في التجربة، لكي تفتح بيوت الشعر، وليرفع راياته ما بين الحرف والحرف، وليقرأ في كتاب العشق.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الشِعْرِيَةُ التأويلية في اللحظة الشعّرية	٧
إشكالات قصيدة النثر في الرؤية والتجنيس	٢١
شِعْرِيَةُ الحُلم في لحظة التشظي	٣٥
رمزية الصورة الشعرية في تجربة معد الجبوري	٤٥
حوارية عين العنقاء قراءة في المجموعة الشعرية «أغنية الغبار» لوديع العبيدي	٥٧
شعرية الحياة في شفرات استعارة اللحظة	٦٩
الدلالة اليومية في الصورة الشعرية	٧٩
البنية الجمالية والدلالة الأسطورية في ملحمة رقيم الفاو	٩٣
تجربة القصيدة في الاختلاف والتغيير قراءة في «جمهورية البرتقال»	١٠٣
سلطة الواقع في تحولات الأنا / الضوء	١١٣
فهرس الموضوعات	١١٩

كل الحقوق
محفوظة

أسامة غنم



إن الشِّـعْريّة هـي نظريـة لدراسـة الأنسـاق الحاكمـة في بنـاء النـص الأدبـي، وأنمـاط الخطـاب الأدبـي الفاعلـة فيـه. فالشِّـعْريّة فـرع مـن اللسـانيات، ولا مفتـاح لقـراءة الأثـر الفـني إلا باللسـانيات، علـى اعتبـار أن اللغـة الشـعرية ركنًـا أساسـيًّا مهمًّـا مـن الشِّـعْريّة؛ لأنهـا تعتـبر الشـعر أعلـى النصـوص الأدبيـة شـاعرية. وفي اشـتغال هـذه اللغـة تعمـل علـى هـدم المنطـق وتفكيـك بنيـة الـكلام وبنيـة النـص الشـعري، لتؤسـس منطقهـا الخاص بها، وآليات وتقنيات اشتغالها أيضًا.

I am Sorry !!!!!