د.علي متعب جاسم

جيل الألفية الثالثة

دراسات في شعر
"ما بعد الحداثة في العراق"
الجزء الأول

نقد

احتفاءً بالرموز الثقافية والأدبية اختار
الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق
الباحث والناقد **فاضل ثامر**
وسماً لمنشوراته عام 2022

بطاقة الفهرسة

809

ج جاسم، علي متعب

جيل الألفية الثالثة - دراسات في شعر (ما بعد الحداثة في العراق) الجزء الأول/ د. علي متعب جاسم

بغداد : منشورات اتحاد الأدباء، 2022.

196 ص ؛ 21×14 سم

- النقد الأدبي

م.و.

/ 2022

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

الطبعة الأولى 2022

رقم الايداع ( ) في دار الكتب والوثائق ببغداد لسنة 2022

ISBN: 978-9922-677-40-8

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد

جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو اعادة نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي من الدار أو المؤلف.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher. This book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.

تصميم: نصير لازم

د.علي متعب جاسم

جيل الألفية الثالثة

دراسات في شعر "ما بعد الحداثة في العراق"

الجزء الأول

نقد

2022

إهداء

يا أبي ...

قاربت أن انجز وعدي ... وأنت بين حكايتين .. وبضعة أمنيات..

اختصرت حياتك ...

ورحلت بعيدا

ما قبل التقديم ..
اشـــارات للقارئ ...

الكثير جدا من النقد "على النقد" صيغ بملاحظات حوارية او شفاهية او مقالية، ووجه الى النقد العراقي على وجه الخصوص. هي ازمة نقد ام ازمة ناقد؟. ام انها اشكالية تتوالد من طرفيها الكثير من الاسئلة لتقابل اسئلة اخرى يطرحها النقد: هي ازمة ابداع ام ازمة مبدعين؟.

هكذا بين هذين الطرفين غيب الكثير من النقد والكثير من الابداع في زوايا مظللة تركت في الهامش، لاسيما بعد ان راج " تسليع النص " نقديا او غيره، لذا سأكون مطمئنا جدا اذا ما تلمست طريقي الى القارئ، واكون راضيا جدا بانطباعه، ايا كان ذلك الانطباع، حكما او اعجابا او رفضا، يعنيني النص قبل ان يعنيني صاحبه، يمكن لصاحب النص ان يغير مواقفه، او يعدل عن ارائه الى اخرى، يمكن ان يكون صديقا او ربما لم يجمعنا قدر، يمكن كل هذا كما يمكن ان يصفح او يرضى غير اني مع النص اكون بعلاقة واحدة تنعقد ضمن شروط النقدية التي اؤمن بها.

هنا – ايها القارئ الذي انتظر – اريد ان انبه سعيك واخفف من جهدك بإشارات اراها ضرورية، هذا الكتاب مجموعة من دراسات وقراءات، لم يجر اختيار متونها الا على اساس ما يتوافق من افكارها واطروحاتها ومواقفها مع ما فرضته طبيعة ما نحيى به الان من تحولات قد لا نكون مقتنعين بها لكننا مضطرون للتفاعل معها وفهمها وانتاج وعي بها، لذا فالنص – بكل اشكال

حساسيته – مؤشر مهم جدا على تلك التحولات، والنقد من اولى مهامه تأشير تلك الحساسيات والانتباه اليها، وعلي ان اشير ان " تمثلات الرؤية " التي لاحقتها، هي اطراف قد تُنبه الى اضعافها من ظهورات الرؤية عند الشعراء، وقد تُحفز المهتمين على ملاحقتها، وقد راعيت الى حد ما قناعتي النقدية القائمة على اساس ان النقد ينتج معرفة بالشعر، او كما تقول يمنى العيد انتاج معرفة بالنص " وكذلك محاولة الكشف عن " رؤية النص " لملاحقة التفردات، ذاك ان النقد كما يقول ياسين النصير يعيش في بيئة الاختلاف، ومثله الابداع بكل اشكاله ايضا. كما اني حاولت ان اكون وفيا لمبدأ ان النقد لا يكتب للشاعر او المبدع أيا كان توصيفه، انه يكتب للإنسان / القارئ اولا مهما اختلفت توجهاته او اهتماماته.

واشير اليك – ايها القارئ المنتظر – الا تتخلى عن قناعاتك المدعمة بالمعرفة، والا تتباطأ في رفع لافتتك الحمراء على اية فكرة ترى وجودها خافتا او ضحلا في المتن، انه متنك انت مثلما كانت النصوص التي بمتناول يدي، نصوصي وانا مسؤول عنها.

واشير اليك ايضا انك مالم تقرأ المقدمة الطويلة التي وضعت بصيغة متن، ستكون المفاصل الاخرى ثقيلة وغير جريئة ولا تحفز مخيلتك او ذهنك.

واخر اشارة انك قد تلمح في بعض الجزئيات من مفاصل الكتاب، امتدادا في الممهدات واستعادة لبضعة نصوص، ربما ستجدها مثلما وجدتها.. ضرورية.

علي متعب جاسم

بعقوبة / ١٦ / ١٢/ ٢٠١٩

من سيكتب سيرة أجيال الألفية الثالثة ؟
مقدمة بصيغة متن

في الكتابة النقدية – بشكل عام – ثمة مرتكزات وثمة ايضا خطوط يفترض توضيحها اولا قبل البدء بمناقشة الأفكار او طرحها, لان تلك المرتكزات التي قد تصاغ احيانا بصفتها بديهيات , وتلك الخطوط ايضا, تمثل خلفية الافكار ومنطلقاتها بالوقت نفسه , ولان أية منهجية بالتفكير النقدي تقام أساسا على مثل تلك ولا تنبت في فراغ , من هنا يحسن صياغة هذه الملاحظات بصفة:

ملامح اولى.

ان طلوعات الشعرية العراقية وسيرورة اشكالها وانقلاباتها الفنية تؤشر أن ثمة توازيات ملحوظة في جميع خطوطها , وليس ثمة تقاطعات نهائية. توازيات يفضي بعضها الى بعضها الآخر وينمي بعضها بعضا , لذا فنحن نجد القصيدة ما قبل الحداثية مع الحداثية مع ما بعدها , ونجد الشاعر الذي ورث جلابيب قصائد الصراخ والوشوشة الى جانب من تفتق ذهنه عن رؤيا او رؤية... والنقائض تطول جدا.

بناء على هذا لابد من إيجاد معيار منهجي لتقويم الشعرية العربية لا على أساس هيكليتها العروضية او ضدها , ولا على أساس مضامينها وتصوراتها في طرح الفكرة , وانما على أساس تصوراتها الكلية وموقفها الواضح من

التحولات الفكرية والثقافية الكبرى في العالم كله , اعني تحديدا – ولكي يخف عندنا الخلط بالمفاهيم والمصطلحات – , علينا تقسيم الشعر " وليس الشاعر " الى المراحل الاتية:

أ- شعر ما قبل الحداثة.

ب-شعر الحداثة.

ت-شعر ما بعد الحداثة.

طبعا يؤخذ بنظر الاعتبار عدم الاتفاق النهائي على المصطلحات ودلالاتها بما لا يؤثر على جوهر التقسيم, كما يؤخذ بنظر الاعتبار ايضا ان هذا التقسيم يشمل ما ينضوي عليه مصطلح " الأدب الحديث " بدلالته الزمنية ذات البعد السياسي , وذلك يعمم على السرد والنقد ايضا.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى ملاحظة اخرى, هي ذلك الخلط بين مصطلحي المجايلة الشعرية وتجييل الشعراء.

لقد ذهب معظم الذين درسوا الشعر العراقي والسرد العراقي الى التقسيم العشري للشعراء , وبضمنهم كاتب هذا المتن في دراسته للشعر السبعيني, وهو امر قد يبدو مطاوعا للبحث والنقد في جوانب بينة وظهرت اثارها, لكن التفحص بذلك من جديد ينبئ بعدمه.

إن مفهوم الجيل " اجتماعي " بدرجة اساس", قد يختلف علماء الاجتماع في تحديده بدقة وفقا لعوامل ومؤثرات مختلفة وتختلف حتما من بيئة اجتماعية الى اخرى , لكن الجيل الشعري غير ذلك تماما , انه تكون ثقافي وممارسة ابداعية ومن ثم فان مسالة ظهوره هي غير مسالة نضوجه , فضلا عن ان " المجايلة الشعرية " تسد اعتراضات الكثير من النقاد او المبدعين ممن يرون ان

الشعراء لا يجيلون , لأننا وفقا لهذا المفهوم لم يعد امامنا ما يوجب تقسيم الشعراء الى فئات عمرية وانما الى فئات ابداعية., وهذه الفئات كثيرا ما تتقارب فيما بينها ذاك ان ملامح الجيل تتكون في حاضنة الجيل " المتسيد " او الجيل "الاب" كما يشير الى مثل هذا محمد مظلوم[١]، وخاصة حين تخضع لتحولات كبرى يكون تأثيرها عاما وشاملا بل وممتدا في انساغ الحياة جميعها كما حدث في العالم ومنطقة الشرق الاوسط حصرا والعراق على وجه الدقة وسناتي على ذلك , ومن هنا الحقنا في العنوان " اجيال " وليس جيلا.
الملاحظة الثالثة , وهي استنتاج من سابقتيها , واستكمال لهما نرى ان الاسهام الواضح من النقاد ولا سيما الاكاديميين , في تشتيت ملامح البنية الكلية للشعرية العراقية , وحصرها في زوايا انتج التصورين السابقين.
بمعنى ان النقدية اهملت دراسة الجيل بصفته طلوعا فنيا ونضوجا ثقافيا , وحرسته في اسوار دراسات انتقائية لقضايا فنية مجملة او من خلال خطوات اجرائية منهجية غالبا ما لا تقدم تصورا دقيقا مما ادى ويؤدي الى ضياع ملامح التطور والكشف الجديد والتحول الواضح. وهو من اخطر اخطاء النقدية العربية بشكل عام , اذ انها لاتضع النص وما ينتجه كما اشار الى ذلك سعيد يقطين وكمال ابو ديب وياسين النصير وغيرهم. والاخطر من ذلك ان يحدث " وحدث فعلا " ان الخطاب النقدي العربي الحديث " تجمع من قنوات واتجاهات ورؤى اختلطت ببعضها عند الناقد ومن ثم اصبحنا نلاحق نصوصا حداثية برؤية ما قبل حداثية , و نصوصا بعد حداثية برؤية حداثية.

قد لا تدمر مثل هذه الاشتغالات النص بالكامل لكنها من الطبيعي ستفتقد الرؤية النقدية الناضجة. لا سيما ونحن " نكاد " نفتقد ظهورات الجيل النقدي المتزامن مع الجيل الشعري والذي يتبنى اطروحاته ويفكك مقولاته ويدافع عن مشروعه." باستثناءات قليلة[٢]، من هنا نؤشر الملاحظة الرابعة وهي:

استنتاجا لذلك وقع عبء دراسة الجيل وتشخيص تحولاته على ابنائه / الشعراء , وقد انضاف الى ذلك السبب , مجموعة اسباب اخرى دفعت بالاتجاه نفسه منها:

الرغبة في تأكيد الذات والتفرد الابداعي بالقياس الى سابقه. كما حدث مع سامي مهدي في كتابه " الموجة الصاخبة " وفاضل العزاوي في كتابه "الموجة الحية" وبعدهما خزعل الماجدي في مقالاته وبياناته وشاكر لعيبي في كتابه " الشاعر الغريب في المكان الغريب ". ويحدث ذلك في وقت متقدم من العمر الابداعي

اثارة انتباه " النقد " الى كيفيات الاستدلال على انفرادات الشاعر ومن ثم الجيل. كما حدث مع خالد علي مصطفى في كتابه " شعراء البيان الستيني"[٣]، كما يحدث ايضا رغبة في الكشف عن سيرة الجيل و تميز ادائه قياسا الى تابعه.كما حدث مع الناقد والشاعر علي الفواز في كتابه "صناديق العائلة" والناقد والشاعر علي سعدون في كتابه " جدل النص التسعيني " وبعدهما محمد مظلوم في كتابه " حطب ابراهيم وغيرهم.

وستنتهي بنا هذه الملاحظة الى ملاحظة خامسة هي:

ان الذين كتبوا سير اجيالهم – مع استثناءات قليلة جدا – حددوا انموذجين للشاعر: الشاعر المبدئي " المنفي ثقافيا " وهو شاعر مغيب لكنه قادر على الحضور الايجابي بفعل نتاجه , والشاعر المؤدلج , وهو الشاعر الحاضر من دون تجربة عميقة او مهمة. فشاعر ترعاه المؤسسة وشاعر تحتضنه المقاهي , الاول مهادن والثاني مثور على اقل تقدير فيما يخص الشعر. ويبدو لي ان ثقافة " الاختلاف" المؤسس لها في التراث العربي بشكل واضح , استحالت الى نسق ثقافي قد يستحيل التخفيف من وطأته(٤). اخر ملاحظاتنا أن غياب "الانموذج الشعري" واحيانا تغيبه يؤدي بشكل او اخر الى ما يمكن ان نسميه " قلق الابوة ". يحدث الى حد ما محاولة لفرض الابوة على الجيل الطالع في حين ان ابوة الجيل تمتد تطلعاتها الى شواخص رمزية اخرى , لا سيما وان تتابع الهجرات منذ نهاية السبعينيات وللأسباب ودوافع مختلفة , خلخلت البنية التحتانية للشعرية.

مع ملاحظة ان الشعراء العراقيين المهاجرين سيستبدلون المخيلة بالذاكرة , في اغلب الأحيان ويقل اندفاعهم في إتمام المشروع الشعري تتابعيا(٥). وقد أشار احد النقاد الى إن التسعينيين ولدو من دون أبوة، وليس الامر خاليا من الصحة لكني اذهب الى ان " ابوتهم الرمزية " انبثقت من رحم اشكاليات المرحلة التكوينية التي انتجتهم.

هذه الملاحظات سنعود إلى تفصيلات قريبة منها بعد ان اجملناها , ولكي نحدد مسار هذه المتن كما أثبتناها في العنونة والتزاما بتصورنا عن الأجيال , لابد من الكشف عن شعر التسعينيات بدءا وتحولا لان رؤية الاشتغال التي نريد إثباتها , تشكلت فيها او فيهم.

ثانيا: جذور الرؤية

يمكن ان نقول ان دراسة الشعر التسعيني تمت على ايدي الباحثين والنقاد من منطلق " المجايلة الزمنية " بالدرجة الأساس. وقد افترضوا نقطة بدء خاضعة ل " قانون اللحظ الحرجة " كما يسميها عباس عبد جاسم , وهي لحظة مركبة من " الحرب والحصار ما يعني ان ثمة اسبابا ومؤثرات محلية بالدرجة الاساس دفعت باتجاه تكونه وصيرورته , قبل المرور بها ومناقشتها تجدر الإشارة إلى ان الخلط الذي حصل هو التركيز عند بعضهم على الشعراء الذين ظهروا في التسعينيات , وقد اشر النقاد سمات نصوصهم لكنهم اغفلوا مجموعة العوامل التي أسهمت في رسم المشهد الشعري كاملا و اشترك فيه مجموعة من الشعراء مختلفون زمنا ولكنهم توحدوا رؤية وقد انتبه الى ذلك الناقد عباس عبد جاسم في كتابه سلطة الخروج على النموذج و كتابه " الطلوع وسط انهيار اليقينيات " وصحح رؤيته التي اجملها في كتابه " رماد العنقاء. , ومعنى ذلك اننا سنضطر الى تقسيمهم الى مرحلتين الأولى مرحلة التكون والتطلع والأخرى مرحلة النضج والرؤية.

ذكرنا أن النقاد يضعون التسعينيين بصفة من تلقى اعباء الحرب والحصار في ان واحد. يقول علي سعدون أن ولادة الجيل التسعيني ردة فعل لمنطقتين هائلتين للتداعي.

الأولى: " سياسية وتتمثل باعتبار الجيل التسعيني وريثا لنتائج الحربين المدمرتين الحرب العراقية الإيرانية وحرب الخليج الثانية.... فيما ستجيئ ردة الفعل الثانية للولادة التسعينية فنيا وثقافيا وتتمثل بإشكالات التلقي التي صنعها الثمانينيون عن عمد وسابق إصرار بعد إشاعة الغموض والترميز اللذين

سيتطلبان تعديلا لبوصلة الأداء الشعري[٦]. ويؤشر حسن ناظم بما يمكن الخلوص منه الى إحدى أهم مزايا النص التسعيني وهي الارتباط الوثيق بالواقع ومغادرة منطقة الارتباك المفاهيمي الذي أنتجته طبيعة التعامل مع اللغة في كونه ناشئا عن "الظروف الجديدة بعد انتفاضة ١٩٩١"[٧]. ويذهب إلى ذلك حكمت الحاج أيضا أما جيل التسعينيات فقد ولد إبان الغزو العراقي للكويت وبدء الحرب الامريكية على العراق[٨]. ويشير الناقد بشير حاجم إلى ما يسميه " الرحم العراقي ثلاثي الأبعاد " ويعني به الحرب والانتفاضة والحصار "من هذا الرحم ولد الجيل التسعيني[٩]، ان استعراضنا لهذه الرؤى والآراء ليست تكرارا للمقول المعروف , انما أردنا مناقشة هذا الرأي بشكل مجمل.

إن لحظة التكون هي لحظ ثقافية لا شك , ومن ثم لن يكون صحيحا بالمطلق ربطها بشكل مباشر بإحداث ذات بعد مرحلي , ويكون تأثيره – مع وضوحه – جزئيا.

ان حركية ولادة الجيل ليست بهذا التصور العجول وكأنها انبثاق من دون مهيئات وعوامل تتفاعل على مر سنوات , ناهيك عن ان النقاد لم يلتفتوا بعمق إلى ان الجيل " ظاهرة ثقافية " ومن شان هذه الظاهرة أن تنشا وتتطور ثم تستقر اخذين بنظر الاعتبار مدى استجابتها للمؤثرات ما يعني ان سنوات التسعينيات ليست بالضرورة وعاء المنجز التسعيني , وعلى اقل تقدير بدا الظهور النشط في نهاياتها , هذا اذا سلمنا بان النتاجات الأولى لهم " المنشورة في الدوريات او المجاميع " لا تدل على تحول حقيقي وواضح في الرؤية وقد تفحصنا بعضا منها مثلا " رحلة بلا لون لعارف الساعدي و بكاء الطاولة

لهيثم الزبيدي والمسدس اول القتلى لعلي فرحان وعذابات لحمد الدوخي فوجدناها وكلها صدرت بعد عام ١٩٩٩ قصائد مهادنة ولم تتمثل رؤية فنية واضحة ومستقرة, وغاية ما نلاحظه استخدامات وتقانات ونتف من تصورات لشعرية قادمة , – باستثناء " المسدس اول القتلى " فهو انبا عن نص غير مهادن على مستوى الرؤية الفكرية – وهو أمر طبيعي بفعل جدة التجربة وطراوتها , ما يعني أيضا أن " الرؤية " التي افترضناها مساوية للجيل , لم تستقر بعد وإنما بدا استقرارها يتضح بسنوات تالية نفترضها بعد عام ٢٠٠٣ , اخذين بنظر الاعتبار هنا أن هذه المرحلة حسمت مجموعة المهيئات للتحولات الكبرى , و سنشهد هنا تلاقي إبداع أكثر من " جيل زمني " وتوحدهم في جيل واحد , وان شئنا في رؤية واحدة.

هنا علينا الانتباه لمسالتين , الأولى التغيير العاصف في المنطقة العربية والشرق الأوسط عموما بعد ظهور بوادر العولمة وشعار " الأمن الجماعي " الذي اتخذته امريكا ذريعة لبسط النفوذ من خلال حركة رؤوس الأموال والتجارة الدولية وتصدير الثقافات. وقد ارتبط هذا التحول مع المناخ الذي أحدثته حرب ١٩٩١ , لكن النتائج الخطيرة التي أسفر عنها اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا , أدت إلى تفكيك مركزية الدولة وانهيار البنى الضامة وتفتيت الهوية الكبرى وشيوع ثقافة الاستهلاك.

مع ملاحظة ان النقاد حين أشاروا إلى حرب الخليج كانت إشارتهم بصفتها سببا للتحول في حين نراها نحن نتيجة اثرت العوامل الخارجية ودفعت باتجاه نشوء عوامل فرعية اخرى ومن هنا نرصد ان هذه العوامل الفرعية او ان شئنا الداخلية او قانون اللحظة الحرجة بتوصيف عباس عبد جاسم مار الذكر لا

تؤدي الى تغيير على المستوى الفني الا جزئيا كما انها لا تنتج رؤية , لقد مر العراق او مرر بسلسلة من الحروب الداخلية او الخارجية منذ عام ١٩٦٧ مرورا بعام ١٩٧٣ ثم ١٩٨٠ ناهيك عن النزاعات الداخلية المعروفة , اثرت بالحركة الادبية طبيعيا لكنها لم تؤد الى تحولات كبرى. اما على مستوى التعارض والتضاد فإنها تدفع باتجاه ترسيخ السلطة والدفع باتجاه السياسة العامة للسلطة السياسية وهو ما ظهر فعلا فيما اسماه حسين القاصد بالقصيدة الاعلامية(١٠).

ان الحديث عن الحصار او الموت او الجوع وما يشبه ذلك , تكريس يصب في الخطاب الذي تبنته السلطة نفسها وهو خطاب يظهر نوعا من المتاجرة بحياة الشعب ,اذ انها سعت الى تكريس مظلومية الشعب للراي العام الشعبي تحديدا بغية خلق تأييد لها وحتى في احسن الاحوال فان التأثير لم يكن قادرا على انتاج تحول الا بمستويات جزئية كما اشرنا ,ذاك ان التحول نتاج تفاعل نمطين من المهيمنات , ثقافية وفكرية واخرى نصية وهذان النمطان يتفاعلان مع بعضيهما لإنتاج الصورة الكلية والنهائية للنص وهو ما يعني ان الثيمة التي تنتجها ثقافة ما ويفرضها ظرف ما , استثنائي يمس القضايا الجوهرية ويحدث اخلالا في بنية التفكير لا يكون فاعلا الا من خلال مهيمنات نصية تستوعبه والعكس صحيح ايضا(١١).

وكما يقر اكثر النقاد به من حيث ان ظواهر " الاختزال او قصائد الجملة او البنية الاطارية او اللغة النثرانية الخ " هي ما مثلت النصوص التسعينية , لكن لم يجر الالتفات بشكل واضح ان هذه السمات شكلت بداية الانعطافات الكبرى التي شهدتها القصيدة بعد عام ٢٠٠٣ , لا بفعل التغيير وانما بفعل

نضوج المؤثرات , وقبل الاستدلال على ذلك تجدر الملاحظة ان بعض النقاد قايسوا القصيدة التسعينية بسابقتها من حيث طريقة التناول والثيمة والتقانات جريا وراء العادة وعملا بذلك النسق الثقافي الذي المحنا اليه , نلحظ ذلك بدءا عند الستينيين وعند لاحقيهم ,يشير علي سعدون, في اكثر من موضع الى هذه المغايرة كما يورد جمال جاسم امين[١٢]، ومحمد مظلوم في حديثه عن اساطير الثمانينيين " تغيرت مبررات استخدام الاساطير من كونها صفة شرطية للحداثة لدى جيل الرواد والاجيال التي تلت الى قضية تتصل بمبدا الحرية لدى شعراء الثمانينات"[١٣]، وهم في ذلك يحاولون رصد بنى التجديد والكشف لا من مبدا المضايفة وانما من مبدا التمايز, مع أن جمال جاسم أمين في بعض الماحاته لا يتخلى عن "مبدأ المضايفة الجيلية" كما يظهر قوله عن نص الاختزال انه "ثمرة الفورة الثمانينية التي لم تنضج الا بعد أن اسغرقت عقدا كاملا من الجدل الشعري"[١٤]. هذان المثالان يجسدان ما المحنا اليه من البنى الخلافية التي تسكن العقل العربي.

عود الى مفهوم الجيل المجايلة الشعرية

طرحنا بدا مفهوم المجايلة الشعرية , وهنا نريد ربط هذا المفهوم بالرؤية التي يطرحها محمد مظلوم في كتابه "حطب ابراهيم" حول الجيل الشعري.

يفيد مظلوم من طروحات عالمي الاجتماع الامريكيين وليام شتراوس ونيل هاو ويتركز طرحهما في ان " دورات التاريخ عادة ما ترتكز على اربعة منعطفات نوعية تعبر عنها اربعة نماذج بدئية.. وهذه النماذج البدئية تتمثل في "نموذج البطل" ونموذج الفنان ونموذج النبي ونموذج البدوي"[١٥]. وبفعل

"نزعات التمرد والتجاوز للقواعد ونظمها القديمة على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية.... يصل الباحثان الى ان الانعطافات الكبرى تحدث عادة بعدة " برهة الجيل البدوي " ليعيد المجتمع مساءلة نفسه عبر تكوينات ثقافية جديدة تتدخل في رسم طبيعة الصور النوعية للنماذج البدئية اللاحقة"[١٦].

ويقارب مظلوم هذه النظرية بتاريخ الدولة العراقية خلال قرن كامل يرى انه تمثلت فيه دورة الاجيال ابتداء من انموذجها البطولي مع تأسيسها وصولا الى جيلها البدوي في نهايتها او على حد تعبيره " نهاية الدولة القديمة. وهو ما يمثله الجيل الثمانيني , الذي يتفاعل مع مجموعة من العوامل الخارجية والداخلية ويجابه تحولات كبرى منها الاصوليات الدينية والحروب وصولا الى المتغيرات الدولية التي تدفعهم باتجاه خلق نموذجهم المستقل. لذا يكونون " افصح قرين لفكرة التمرد ونشدان الحرية تحت وطأة الحروب الاقليمية والنزعات المحلية العنيفة"[١٧]، هذه الرؤية التي يستند اليها مظلوم – وان كانت الى حد ما افتراضية – لكنها في جزئها الاهم ستفيدنا بقضيتين:

الاولى: ان مرحلة ما بعد ٢٠٠٣ تشكل ملامح اساسية لجيل جديد "تتداخل معه الجيلية الزمنية". والاخرى المتبناة على الاولى ان ثمة تأسيسا جديدا يقوم على دعائم ثقافية جديدة يقول مظلوم ان " النماذج الاربعة ليست صورا نمطية.... فعلى سبيل المثال وانطلاقا من اخر جيل حالي وهو جيل البداوة فهو سيعد جيل " البطولة " في الدورة التاريخية التالية اي فكرة بناء الدولة العراقية ما بعد الكولونيالية الثانية...."[١٨].

ما يعني ان هذا الجيل يطرح ثقافة جديدة نشأت ووعت اطروحات " الفوضى الخلاقة " بعد ان يقوض الثقافة السائدة وطروحاته نتاج تحولات ما بعد الحداثة " وهي قائمة على شقين: فني ومعرفي لكننا سنضطر ايضا لتقديم اطار لهذا التقسيم.

اشارات البدء...

كان الماجدي خزعل من اوائل من اهتم بالتنظير للحداثة ولاحق تطورات الشعرية نظريا ببياناته المعروفة ومنها بيان " موت الحداثة " الذي يشير هامشه الى انه كتب والقي عام ١٩٩٧. تنبه الماجدي الى ما اسماه " عنف وتعسف الحداثة " وقد حدده بنزعتها المركزية والنخبوية والكلية. وتطرق الى اوهامها واعلن الحل بموتها بصفتها مؤسسة"[١٩]، لكن المشكلة ان الماجدي لم يتطرق الا بشكل خفيف وخفي إلى المرحلة التي ستعقب الحداثة , وهو وان تحدث عن "ما بعد الحداثة" واجمل خصائصها, الانه لم يقترح تصورا واضحا لمسارات الشعرية آنذاك.

في حين تنبه الى هذا منذ وقت مبكر محمد غازي الاخرس والى حساسية ما اسماه ب " شعرية النص الحرج " الذي بدا محاولا التفلت من مركزيات الحداثة نحو منطقة الصفر الاجناسية وهي منطقة" حرجة في التنافذ الاجناسي بعيدا عن سلطة المحددات النصية التي تعد واحدة من مرغمات النوع الادبي "وفقا لتحليل علي سعدون"[٢٠]. واذا كان الاخرس في انتباهته الى حساسية ما بعد الحداثة اتخذ من التنافذ الاجناسي رصدا, فان عباس عبد جاسم يطور رؤيته باتجاه اخر , فهو يرى بدءا ان " شعرية اللحظة الحرجة " قائمة على

تقاطع مع الارث الشعري "اذ ابتدات بخرق النظام العروضي بفوضى متدرجة"[٢١]، عدا قصيدة النثر والنص المفتوح شكلين " مقترحين للكتابة الشعرية بحساسية ما بعد الحداثة"[٢٢] وقد تمكنت هذه اللحظة – وفقا لعباس عبد جاسم من ان تردم " الفجوات الزمنية والمعرفية بين التسعينيين والثمانينيين وامتازت في انها لحظة تصادم سياقي بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة والنص"[٢٣]، ويمضي الناقد في تحديد اثر هذه اللحظة فنيا ويرجعه الى شيوع المحذوف والمدون والمحروف والبياض والفراغ والاستفهام والتضاد والتوازي وغيرها.

ليتابع في كتبه اللاحقة تطورات هذه اللحظة وما ادت اليه المؤثرات الجديدة ولاسيما بعد ٢٠٠٣.

واشار علي سعدون الى ان اطروحات " النص التسعيني تتأرجح بين طروحات الحداثة وما بعدها"[٢٤]، وقد يكون سعدون مصيبا اذ انه مهتم بالنص التسعيني وليس بمشهد شعري عابر للتجييل الزمني وبرؤية تفصل بين تحولات كبرى جرت في وعلى النص المكتوب بعد مرحلة ٢٠٠٣. وربما يكون اثير عادل شواي اكثر دقة في تحديد هذا التحول بين مرحلتي التسعينيات والالفية الثالثة اذ يشير في معرض دراسته لأحمد الشيخ ما نصه: "تمثل نصوص احمد الشيخ علي الشعرية لحظة اندغام سلس وهادئ للحداثة وما بعدها , هي تمتلك من الاثنين سمات عديدة غير مستقرة لأنها تقع في المنطقة التي يمتزجان فيها " ويضيف " ان سمات ما بعد الحداثة تزداد اطرادا في احدث قصائده"[٢٥]، وما يعنيه هي قصائده التي كتبها بعد الالفية الثالثة. هذه الالماحات تقودنا الى استنتاج ان مرحلة التحول التسعينية استقرت مع

تحولات ما بعد الحداثة مع ادراكنا ان ما بعد الحداثة انتهت غربيا في التسعينيات وجرى التحول الى بعد ما بعدها.

ما يهمنا الخلوص اليه استنتاجا ان نصطلح على "اجيال الشعرية العراقية بعد ٢٠٠٣ ب " جيل ما بعد الحداثة " ويمكن للمتابع ان يرصد كثيرا من تلك التحولات على صعيدي الفن والمضمون ومن ثم الرؤية وسنحاول ذلك.

التحول ما بعد الحداثي:

قد يكون الناقد عباس عبد جاسم من اوائل من اهتم بشعرية ما بعد الحداثة , وان قصرها على قصيدة النثر وهو امر لا نرى فيه ضرورة فليس تطابق الشكل والهيئة او ظهور جنس ادبي مقصورا على تحول معرفي وان كان ضرورة من ضروراته , ونقصد هنا " الشعر الحر وقصيدة الشعر ".

عباس عبد جاسم في كتابه " الطلوع وسط انهيار اليقينيات " والمشفوع بعنوان فرعي " قصيدة النثر بعد مرحلة الرواد " يناقش اكثر من قضية ابتداء من اشكالية تجنيس قصيدة النثر وانتهاء بمغايرتها على يد اجيال ما بعد الريادة " ويعني بهم الثمانينيين والتسعينيين وشعراء الالفية الثالثة " وهؤلاء على الرغم من اختلاف لحظة التأثير الفعلي في شعريتهم الا انهم – وفقا لعباس عبد جاسم – غيروا المعادلة الشعرية.وهي ملاحظة جديرة بالعناية بصرف النظر عن مدى توافقنا معه في مديات التغيير وطبيعته.

ان عباسا الذي يعيد رسم المعادلة الشعرية بدءا مع ظهور قصيدة النثر كونها نتيجة لحظة اشكالية في العالم العربي ولأنها ولدت " من رحم الانهيارات المتدرجة للذات العربية "كانت بمثابة خلخلة لبنية التفكير العربي و بالاعتماد

على عز الدين المناصرة في كتابه اشكاليات قصيدة النثر الصادر عام ٢٠٠٢ يستنتج عباس عبد جاسم ان قصيدة النثر " العربية امتداد طبيعي للّبرالية الجديدة مثلما قصيدة التفعيلة امتداد طبيعي للنهضة العربية ويكمن التعارض بينهما في ان الاولى تتمسك بالحرية التي تصل درجة التحلل الأيديولوجي... والثانية تتمسك بالهوية التي تصل درجة التحجر الأيديولوجي ".

لكن ملاحظتنا على تشخيص الناقد انه يربط تطور الاداء التعبيري من دون الالتفات الى قانون تطور الاجناس الادبية بل ويضع اشتراطات التحول الشعري عالقة بالرؤية الاديولوجية فقط وهو امر وان لم يكن نفيه صحيحا الا ان دقته ايضا ليست مسلم بها. فحين نناقش مسالة قصيدة النثر يجب ان نجابه انفسنا بالسؤال الاتي:

هل قصيدة النثر تطور عن القصيدة الحرة كما الاخيرة انسلاخ من العمودية ؟ ام انها ولادة طبيعية رعتها تحولات بنيوية على صعيد العالم ومن العالم العربي كما حدث ايضا لسابقتها ؟

يشير عز الدين المناصرة في حوار له الى انها[٢٦] "نوع ادبي قديم مستقل عن الشعر والسرد وله هوية خاصة ".ويضيف في الحوار نفسه " ان اهم العوائق امامها هو قياسها على القهري والقسري على الموروث الشعري القديم والحديث " منتهيا الى ان " قصيدة النثر لن تكون بديلا للشعر والقصيدة ".

ومن وجهة نظري ان المناصرة يلتفت الى ما يغفله كثير غيره , وان تمت الاشارة اليه عند بعضهم ومنهم عباس عبد جاسم.

ان التعامل مع قصيدة النثر بصفتها نوعا ادبيا يحل امامنا مجموعة من التساؤلات , ويلغي مجموعة اخرى من الاشتراطات التي اوجدها النقاد بناء

على وجود سابق لشعرية لها مرتكزاتها القارة وقد جرى ترحيلها الى قصيدة النثر خطا. ان عباسا الذي اعترض على المناصرة وفهمه لإجناسية قصيدة النثر يشير في كتابه نفسه " الطلوع.." الى واحدة من اهم خصائص قصيدة النثر المغايرة ويراها في التحول من " مستوى البحث عن الشعر في النثر الى مستوى تشغيل امكانات النثر المعطلة بدرجات عالية من النثرانية"[٢٧]، او ما اصطلحنا عليها ب "اللغة السردية" التي تتمفصل لتكون اساسا من اسس الشعرية في قصيدة النثر ونشاطا تخييليا قائما على تصور جديد للغة الشعرية.

ما يهمنا في قول عباس هو الالتفات الى "النوع الجديد" فحين يطلع النثر شعرا غير ان يزاوج النثر الشعر , ثمة قيم تعبيرية تطلع لا تفرض.

ان قصيدة النثر في حال اعتبارها " نوعا ادبيا " استقر واستقل، ليس هو الخيار النهائي للشعرية ولن يتوقف عن النمو. وافترض انه سيولّد اجناسا وفقا لقانون تطور الاشكال الشعرية , وهذا ما يؤخذ على الناقد عباس عبد جاسم اذ انه – بحصره شعرية ما بعد الحداثة بقصيدة النثر – انما يغلق منافذ نابضة ولا يمكن على الاطلاق عدها سكونية تؤمن باللحظة ولا تتطلع واعني هنا قصيدة الشعر.

ان قصيدة الشعر ليست تطورا شكليا عن القصيدة الحرة او العمودية وليست اتجاها متعامدا يتقاطع مع النثرية انها باختصار شديد انولاد داخل رحم الشعرية وبنية جديدة تشكك بالشعرية الموروثة او المتسيدة وتسائلها وتنبني بشكل مختلف. يقول بسام صالح مهدي " ان قصيدة الشعر لم تهمل في سعيها فكرة ان يكون النص قابلا للتفاعل مع اكثر الطبقات المتباينة... اننا نؤكد على انه مسعى لا نغادره ولا يغادرنا ".وهو ما يعني ان هذه القصيدة

ليست نبوية وليست نخبوية كما انها تنأى كثيرا عن الخطابية والمباشرة وتقترح لنفسها متلقيا , وهذا ما يقودنا الى ملاحظة مهمة ايضا تلك هي ان قصيدة الشعر انولدت ضمن الفراغات التي تركتها قصيدة النخبة أيا كان شكلها، قصيدة النثر او الحرة او العمودية – والحقيقة انها افادت كثيرا من قصيدة النثر تكنيكا واشتغالا لغويا – الامر الذي خلف مساحات بيضاء شغلتها ثقافة الاستهلاك واحتلتها فنون اخرى وكأن قصيدة الشعر تحسست هذه الفراغات وحاولت ملاها من جديد لذلك فهي " ترفض ان يهيمن عليها اسلوب ثابت "كما يقول بسام وهي وهذا هو المهم " نوع يقف داخل متن الشعر وليس كل ما كتب بالوزن هو منها ". انما الامر متعلق بانجاز " هوية القصيدة " المعتمدة اصلا على مقاصدها " المجازي والتطريبي والكياني " وهذه الهوية ذات وجود مادي وذهني فني , ومن هنا تنوجد القصيدة سواء المعتمدة على الوزن او على النثر."[٢٨]. ومن هنا ايضا نشير الى ان تجييل الشعرية العراقية بعد ٢٠٠٣ لا يلتفت الى شكل القصيدة بقدر ما تعتمد امثولتها الرؤيوية.

تحولات الرؤية.

متابعة الشعرية العراقية في هذه المرحلة تظهر تحولات الرؤية على اكثر من مستوى بات معظمها معروفا في حدوده العامة على الاقل مع الاشارة الى اختلاف مستويات الاداء والتكنيك من شاعر الى اخر. سنشير هنا الى بعضها.

١ – القصيدة الشعبية.

اشار معظم الذين درسوا مرحلة التسعينيات وما بعدها الى اهتمامات الشاعر بشعرية التفاصيل اليومية , وهو امر سليم ومريح ايضا , لكن طرحنا هنا لا يتعلق ب" اليومي " انه لا يعد تحولا واضحا بعد ان لمسناه في شعر الحداثة الاولى وربما عند غيرهم مثل سامي مهدي او كزار حنتوش او غيرهم , لكن المسالة هنا باستثمار الثقافة الشعبية , التي تمسك زمام النظام الاجتماعي وتتغلغل في قاع التفكير. القصيدة هنا تلغي سياقات الشعر النخبوية لتعيد ضخها من جديد في سياق ثقافة اخرى تسمح للقارئ ربطها بسلسلة من التصورات على حد تعبير ياسين النصير[٢٩]

وبتكوين او طرح " ثقافي يخص المجتمع عموما... بما فيها ثقافة اولئك الناس العاديين "[٣٠] وبذاك تقيم شعريتها وتبني صرحها " ليس من اللغة بل في اللغة اي من علاقة الاشياء والفضاءات والصمت والاخيلة " [٣١] مما تجدر الاشارة اليه ان كثيرا من خصائص هذه الرؤية تتداخل وتتضح في النص الواحد ويمكن في حالة " التدليل والتقاط الشاهد "[٣٢]، ان تتوافر لدينا عند كل الشعراء , لكن مهمتنا لا تتوقف عند هذا اولا ولأننا نحاول التخفيف من مثل هذه المنهجية لان النص تجربة لابد من الاعتناء بها كاملة. وبذا سيكون تحليلنا مجملا للنص كاملا.

يمكن ان تمثل مجموعة " ليل سمين لعلي فرحان" انموذجا طيبا فهو يحسن التقاطات مشبعة بالثقافة الشعبية التي تدخل الروح فتنتزعها من عالم البلاغات المتجمدة الى بلاغات الثقافة المحسوسة ان جاز التعبير , انه ينقل مناخا مستقرا على الاقل ضمن مرحلة , لا يعبر عن لحظة عائمة في الزمن.

ويكشف عن لغة لا تديرها الالفاظ او تحتويها انما تمسكها من الداخل فتبدو صورة النص مخيلة فحسب, وسنقف على نصه " شاعر في علاكة "[٣٣].

في هذا النص يبدو مقتربان يحكمان سيرورته ويظهران تجربته , وهذان المقتربان ينفتحان بشكل تلقائي على ثقافة حكمت وتحكمت بالمجتمع وتداخلت مع سلوكه الذهني. هذان المقتربان هما " مخيلة الشاعر / "داخل النص – اعني شخصية الشاعر" وثقافة الشارع / السوق وما حوله ان جاز لنا التعبير. السوق ذلك "الممكن "المستحيل اقتحامه من دون جيوب متخمة. مخيلة الشاعر تقابلها " العلاكة " من هنا يظهر علي فرحان هذه المخيلة تدور في الفراغ انها لا تتخطى اسوارها فهو:

"يؤلب الاعشاب في كيسه والدقائق.

غناؤه يرتد على بياضه.

مولع بإثارة الاشباح " [٣٤]

وسيرتد منسحبا ببهاء مسرحي ويفرك علاكة النايلون المعاد بجيبه؟

لكن " حوله " خلف الستارة يجري عالم اخر , عالم تتحكم فيه قوى المال والصراع اذا يبدا من هنا من تخطي اسوار المخيلة والخروج من دائرة النفي الفردي. الى النفي الجماعي حين يحول المشهد من اكثر من زاوية فمخيلة الشاعر بمعزل عن عالم " المرأة ذات الأظافر الصفر " او الساحر تحت القبعة او الدم الضاحك في الشاعر. هذه الرموز لا تمرر للقارئ " لغة السوق " لكنها تحسن استعارة مناخه وتبقي المسافة واضحة البعد بين عالمي الشاعر الداخلي والخارجي , بين "الرؤية والرؤيا " بتعبير كمال ابو ديب فالشاعر وهو يحاول ان يجلي العالم المادي والمنظور والمؤثر بشكل مباشر على الانسان يحيله

الى تصور رؤيوي كاشف والى مدى متسع قد لا يكون منظورا ولكنه متوقع او محسوس.

سنلاحظ في النص ان علي فرحان حين يوغل في استغلال " مخيلة الشاعر الموجود في نصه " ويمعن في نقل المناخ الشعبي في دلالات " الخيمة الزركة " او كتب الاطفال التي تحتضن " الحب " او " الولد النشيط " فات الثعلب "الخ. فتعبير " الخيمة الزركة " ليس كما يوضحها هامش القصيدة " انها الخيمة الزرقاء " وليست تعبيرا كنائيا عن السماء انما هي ما توكل اليها الامور حين يصبح الحل مستحيلا. في المخيال الشعبي لا تكون السماء الا الحل الوحيد للخروج من الازمة لكن هل تستطيع ذلك في لحظة واحدة ؟. هي ليست اقرب من مخيلة الشاعر , بل ربما تصبح معادلة لعلاكة النايلون المعاد , كلاهما مفرغ مما يفترض ان يؤديه من غرض. هي مثلها ايضا كتاب القراءة المفرغ من ارتباطه بالطفل. وقريب من هذا النص ايضا نصه المهدى الى " ساندي بل " وهو بعنوان "عيد". هذه الشخصية الكارتونية التي ارتبطت بمخيلة الطفل كما ارتبط هو بالعيد , وفي نصه " ورقة العاشق..... [٣٥]

كل مساء

اكنس باب القلب وأجلسُ

كل مساء

أرجو ان لا تأتي ليلاً

فالليل يزيد الظلمة في عينيك

ويبلل عيني بماء !

حين تكون القصيدة قصيدة فقط من خلال " اكنس باب القلب " ليست شعريتها بأسناد استعاري قد لا يكون مدهشا جدا لكنها من الطبيعي ان تحدث خلخلة من خلال تحويل التناص من " باب البيت " في المثل الشعبي الى باب القلب , ثم ان هذا التناص يخلخل عمل المخيل باستعارته " الخيال الشعبي الذي يربط بين " مجيئ الضيف " وتنظيف عتبة الباب التي عبر عنها بحذف المضاف والابقاء على المضاف اليه. يمكن ان نلاحظ هذه الظاهرة ايضا عند شعراء اخرين.

قد لا يكفي الأرتكان الى تحولات الفكر ما بعد الحداثي في تعليل هذه الظاهرة اذ تكون الاسباب هنا اقرب الى نتائج منها الى اسباب لكني ارى ان الاتجاه الى " الشعبوية" محاولة للامساك بالهوية. اعني الهوية الانسانية التي شظتها الاديولوجيا وصاغتها وفقا لمقتربات السلطة ولذا تظهر في ملامح هذا الاتجاه الشعبي "سخرية مرة " مع ملاحظة اختلاف صيغ ايرادها المباشر. وقد ظهر في شعر هذا الجيل توجه الى استثمار الثقافة الرافدينية تبنيا احيانا مهادنة معها او بوصفها فضاء ميثولوجيا كما عند دنيا ميخائيل في "الليالي العراقية" [٣٦]، ثمة شخصيات او رموز او ايحاءات عامة او رموزا كتابية، تؤثث به نصوصها خالقة رؤية جديدة ، اذ تكشف قراءة نصوصها محاولات ترصد قيم الحياة وخلقها في العراق بعد ان عانى من حروب واعتداءات جمة.وضربت به الفتن فتشظت هويته الام الى هويات ضيقة. ان هذا الاتجاه الذي يظهر عند كثير من شعراء هذا الجيل محاولة للتمسك بالهوية العراقية الاصل وبالوقت ذاته تشكيك بالهويات الفرعية التي صنعتها المركزيات الدينية وبالمقابل اعلن – اقصد هذا الجيل – وقوفه المشكك بالثقافة العربية وتحديدا

الاسلامية ما يعني اننا نرصد رفض الاديولوجيا الدينية والتناص الواعي وتهديد سلطة المقدس والسخرية المرة من التاريخ وهي ما تشكل التحول الاخطر.

الاديولوجيا والتناص.

"لا عرشك او ملائكتك الغلاظ

لا ابدية وجهك او مفاتنك المنثورة " (٣٧)

تعدل المنا الابيض او خجل الدمعة وهي تتلعثم على الرموش المضمومة "

هذا المفتتح يعيدني الى تأمل " ردود فعل البشر الباقين " بعد ان حدث الطوفان وتألمت الالهة لما حل بهم من مصير هي التي صنعته , كما يرد في قصة الطوفان. استنتاجا من احساسها بالذنب لكن لا احد يقوى على مجابهة سلطة الاله.

الايمان المطلق بالعقائد الدنيوية كفر مطلق , والشاعر هنا لا يعيد صياغة المقدس انما يضعه في موضع الشك لان المقدس مركزية ترفضها تحولات ما بعد الحداثة. من وجهة اخرى هو نمط من التناص , استنتاجي يفضي بالمخيلة الى ابتناء فكرة لا لغة. وسنقف بشكل موسع في احدى الدراسات من مفاصل هذا الكتاب على هذه الرؤية.

تشتيت القارئ وتماسك النص.

واحدة من ظهورات الفن في قصيدة ما بعد الحداثة ما يعمد اليه الشاعر من احالات نصية تعمل على لفت انتباه القارئ او تشتيت ذهنه بغية تحفيزه من

جديد او اثارة انتباهه او ادلاله على تجربة النص وطبيعة كتابتها ما يعني ان " التشتيت " فعل ذهني يقوم به الشاعر واعيا قاصدا اشغال ذهن القارئ كاشفا عن " تشظي التجربة " كما يشير مفكرو ما بعد الحداثة "[٣٨] مع الحفاظ – كما يفترض – بالحد الادنى من انسجام النص وتماسكه.

يتمثل هذا المقترب عند بعض الشعراء بوضع مقاطع منفصلة داخل النص والاشارة بالتقويس او بعلامات الترقيم الممكنة الاخرى , او بالإحالة الى شخصيات واقعية معروفة او بالظهور الشخصي للشاعر في النص والاعلان عن وجوده.

في نص " ملصق على العراق " لحمد الدوخي " [٣٩] يجري التحول من " الحديث في عالم الامومة " الى الوطن " ومع ملاحظتنا ان الانتقالة لم تكن مبررة نصيا كما نلاحظ عند غيره , الا ان ما يهمنا التأكيد عليه ان مقطع الوطن هو امتداد لعلاقة الامومة , لكن العودة الى الام تتم عبر وعي واضح عند الشاعر:

لربابتي في الحزن

شتل

وانا بحضن الصوت

طفل

الناي يجدل دمعتي

– بيدي–

فالمنديل حقل

امي عباءتها حقول الله

والاردان اهل

امي الطريق الى الجهات جميعها

يدها تدل

.....

اماه هذا موطني

والامنيات تهجرت

واستنكرت لغتي " لعل "

وطن به الغرباء اسياد

واهل الدار نزل

.....

اماه عفوك قد تركتك في القصيدة وحدك

انتظري

لكي القي الوصية عاجلا

ما عاد بالإمكان مهل ".

وعند عارف الساعدي تتمثل هذه الظاهرة من خلال ارتباط اكثر عضوية في النص.

عارف في مدونة الموت ينتقل بشكل مقصود منبها القارئ الى تلك الانتقالة من قافية هي التاء الى الراء ثم يعود في الاختتام الى التاء بالطريقة نفسها.

مدونة الموت [٤٠]:

كثيرون مروا من يديــه وافلتوا

ولموا حصى في الروح حتى تفتتوا
وظـل اله كان يمشي امامنـا
يرانا وينسانا، نصيــح فينصت
ويمشي ويسترخي ويلهو ويختفي
ونقتل في مرقى ضحـاه ويسكت
.....
نعاتب من يارب الوقـت ضيِقٌ
وهذي ضحايانا بحقلك تنبــتُ
فهل كان هذا الموت وشماً نقشته
أم الناس سهواً من يديـك تشتتوا
وبي كل حزن الناس , ضاقت مواسمي
وضقت بمن ماتوا ومن لم يموّتوا
كما ضقت بالتاء التي في قصيدتي
وها أنا نحو الراء أمشي وأعثرُ
فبي شاعرٌ طفل , مضى الوقت وانتهى
وألعابه تجثو عليــه وتكبــرُ
فلا هو مجنونٌ و لا هو عاقــلٌ
ولا هو شرّيرٌ ولا هو خيّــرُ
ولا هو يدري ما الذي سيكونـهُ
يقدم قلبــاً حائــراً ويوخّرُ

ويسرق من غيم الغوايات غيمةً
فلا هو معطيها ولا هو ممــطرُ
فيرجع للتاء التي ملَّ نعيــها
ويصرخ فيها زاجراً ويعنـّتُ
لعل طريقاً ثانياً في طريقــه
وطفلاً بطين الأغنيات سينبت
وينسى كلاماً قيل يوماً بأنــهم
كثيرون مروّا من يديه وأفلتوا.

القصيدة اسئلة تنبثق عن اسئلة. يبقى فضاؤها سؤالا وحيرة وشكا وعارف ينقل تجربة النص الى قارئه عبر ما يثيره من الاسئلة وما يبثه من قلق الوجود الانساني – في العراق تحديدا، ولكن القناة النصية الاخرى هو في التفاته الى تغيير القافية، وليست المسالة هنا مرتبطة بإيقاع مثير انما بتكريس حالة القلق والحيرة والتشكيك.

في نصوص كاظم الحجاج " فلاش باك " القصائد عشناها لن نكتبها " وجهي بصراوي من سومر)[٤١]. نجد تقانات نصية مختلفة. ففي الاولى " فلاش باك " يعمل

الحجاج على حشد مجموعة من المشاهد عبر " صورة يومية عابرة " لكن المشاهد الجزئية ترتبط بخيوط خفية لإكمال هذه الصورة بظلالها الممتدة الى الواقع العراقي التسعيني. وفي النص الثاني " القصائد عشناها..لن نكتبها " ثمة ظهور شخصي للشاعر في نصه بما يعرف ب "الميتا شعر". الشاعر يدل قارئه انه يكتب نصا شعريا ويقوده الى بعض اجراءاته:

"هذا نص عنيد ارجو ان تساعدوني على تجنيسه

ولكن من دون تعجل

هل نحن موجودون بالشعر ؟ ام في الشعر ؟.

لا اعني الشعر المكتوب بالسخام

المخمر " الحبر " ليس الشعر هو المكتوب، الشعر

يعاش اولا: يرى ويسمع

.....

وانا تخيلت مشهدا تلصصت عليه، فوق سطح

بيت بصري قديم:

ام بثياب سود تعلق قمصان ابنائها

على حبل الغسيل... بين القمصان قميص عسكري

ناشف الدم من سنين وفي صدر القميص ثقبان في

اسفل القلب... ولكي تكتمل

القصيدة المكتوبة فلابد ان يسال شاعر

الخيل المتلصص الام:

"يا أمنا في الأعالي

احقا تظنين ان الشهيد

اذا عاد من موته

لن يغير قمصانه

ولسوف اثيركم بصورتين اخريين

هما صورتان شعريتان لم اكتبهما بعد " ويسترسل الحجاج ليحيل الى وقائع واسماء حقيقية ومن هنا سيكون القارئ امام صورتين قد تشتتان انتباهه، هل هو يقرا ما يرويه الشاعر من مشاهداته وافكاره وواقعه او يقرا شعرا مخيلا ؟. ويزيد القارئ اختتام القصيدة حيث يذهب به الى ايراد " ملاحظة " في مدونته تنقل وعي القارئ الى صورة اخرى وتكرس انتباهة مهمة عن وعي الشاعر بنصه:

" ملاحظة نسيت ان اورد

هذه الحادثة الشعرية، في مقالتي لدولة رئيس الوزراء،

عن موضوع غلق ذلك المقر الجديد للحزب القديم ".

او انه يسترسل بالكلام ثم ينبه القارئ كما في نصه " وجهي بصراوي من سومر " .

وقد تبكي اخت عادوا بأخيها (عبد المعبود) بلا راس او عادوا باخيها (عبد العباس)، الاسماء هنا، في البصرة، لا تعني شيئا فلدي صديق يدعى (هادي) – والاسم هنا بين هلالين ولكن هادي هذا فوار مثل تنانير الارياف..(جميلة) جارتنا اقبح من تمساح وانا (كاظم) اعني اسمي، لا اكظم شيئا حتى ضد امراتي و (المجلس) لا يجلس الا حين يسافر نواب الشعب الى عمان.. الى اين ذهبت ؟ انا اعني عادوا بأخيها (عبد المعبود)....".

وثمة انماط اخرى للتشتيت باعتماد طرائق وتقانات اسلوبية اهمها انتاج المفارقة كما عند سلمان داود محمد.

مثل هذه الظهورات التي مررنا بها، ثمة اخرى افردنا لها مفاصل الكتاب و درسناها بشكل منفصل وهي:

١- اللغة السردية وقد ذهب بعض النقاد الى مفهوم النثرية او النثرانية ولنا فيها تصور مختلف.

٢- القصيدة الشخصية ونمذجنا باسم فرات لها.

٣- القصيدة الاعترافية مع نماذج متنوعة. فضلا عن اخريات كما سيتبين للقارئ.

اخر ما نقف عليه تساؤلنا ان كان هذا التساؤل مشروعا :

كيف ستكون القصيدة القادمة ؟ كيف نتوقع ان تكون ؟

اذا عدنا الى افتراضين سبق ذكرهما اعني الافتراض الذي انطلقنا منه في مفهوم الجيل البطل.الجيل الذي يحاول ان ينشئ ثقافة جديدة فان الجيل اللاحق هو جيل " الفنان. جيل لن يحدث تحولا ولكن يكسب القصيدة تطورا وترسيخا للمفاهيم وتعميقا للرؤى واذا عضدناه بتصورنا للجيل الشعري , فإننا لا نعده جيلا بالمفهوم الذي نتبناه , وانما الجيل القادم جيل سيتلمس ابعاد "بعد ما بعد الحداثة ".

من الصعب جدا ترصد او محاولة الكشف عن ظهورات بعد ما بعد الحداثة عربيا , على الرغم من ان تحولاتها في الغرب واضحة وان الحديث عن " ما بعد الحداثة " فيه يتم الان بطريقة استرجاعية كما يشير مؤلفا كتاب الفضاءات القادمة. لا سباب كثيرة. منها ان استجابة المجتمعات العربية للتحولات الكبرى لا تبدو واضحة وعميقة على كل المستويات ومن ثم فان شروط استجابتها لتحولات جديدة لا يكون ممكنا بالصورة التي تحدث فيها

بالغرب , فما زالت "الحداثة "على سبيل المثال حاضرة في الخطاب العربي الى جانب خطابات ما بعد الحداثة ,ما يعني ان الاستجابة للتفاعلات ليست سريعة ونهائية. ويمكن ان نضيف سببا اخر ذاك هو ان

"بعد ما بعد الحداثة " لم تستقر مفاهيمها ولم تنتج خطابا واضحا وان من تحدث عنها – بحسب ما ترجم لنا – لم يستقروا بوضوح على كيفيات تأثرها الفكري والسياسي والاقتصادي , ولذا هناك من يطلق عليها " الحداثة الفائقة " او " الحداثة الزائفة "او " الحداثة المغايرة ". انهم حللوا وفقا لمعطيات مجتمعاتهم. مع هذا ستظهر كتب على خطى كتاب " الفضاءات القادمة " وسنبدأ بتداول مصطلحات هذه المرحلة قبل ان نعي ظهوراتها المرتبطة اصلا بتغيرات جديدة وعميقة في المنطقة وسيظهر جيل شعري يمثلها. وشعراء – كالعادة يشخصونها , وفي ظني ان ما بعد منتصف هذا القرن سيشهد ظهوره.

خفايا الحكمة
القصيدة العراقية المعاصرة
من اديولوجيا السلطة الى سلطة الواقع

١ – نقطة بدء

لا تحسن قراءة القصيدة العراقية المعاصرة– شأنها في ذلك شأن النصوص المنتمية الى بيئات مختلفة – الا بوضعها ضمن خارطة التحولات الفكرية وقد اثبتنا ذلك في المقدمة ، ونومئ هنا الى تحولات ما بعد الحداثة التي اصبحت الان واقعا يتحدى ما اعتدنا عليه من قيم.

القصيدة المعاصرة بضمن خارطة التحولات التي نشهدها لا تبحث عن شعريتها باجتراح جماليات شعرية، وليس من وكدها البحث عن تقانات التعبير غير المعتادة لتثبت جدارتها ومخالفتها، لذلك خفتت كثيرا تلك المجادلات التي تتحدث عن الاشكال الشعرية فسواء كانت القصيدة نثرية ام عمودية ام حرة، لم تعد ما يشغل ذهن القارئ المتابع ولا الشاعر الجاد، لم يعد الشعر فن القول ولم يعد الشاعر قوالا ماهرا. وانا اتحدث هنا عن الشاعر الرائي، وليس الشاعر القائل.

القصيدة الان تشتغل على ثلاثة اقانيم اساسية، فهي اما ان تتبصر الهامش المسحوق لتعيد اليه الانتباه وتشكله وفق رؤية تتفاعل مع الواقع واما ان تتعالى الى الفضاء بما يحتمله من ميثولوجيات واما ان تعيد انتاج التاريخ بما في ذلك المقدس من خلال التشكيك بمقولاته وتفكيك مركزياته. وفي كل

الحالات هي تتمثل رؤية او تطرح رؤية، انها باختصار شديد قصيدة تمثل مرحلتها وهي مرحلة تحولات كبرى يمكن ان نطلق عليها تحولات ما بعد حداثية،ومن الطبيعي ان هذه التمثلات ليست حالة واحدة ولا تتشكل بهيئة واحدة، انها رؤية متشعبة للواقع والفكر والتاريخ وكل شيء، لذا فمن الطبيعي حين نترصد تأثيراتها سواء على مستويات الاداء في النص او ما تتبناه من رؤية يكون الامر متداخلا، لكننا هنا نريد الكشف عن مفصل واحد نراه مهما وذا بعد رؤيوي، وهذا المفصل يقع تحديدا بين سلطة الاديلوجيا الدينية وتفكيك المقدس الذي لم يعد صالحا للقبض على اسئلة الواقع. وسنبدأ ببعض الممهدات التي تحيط بتصوراتنا.

٢- ايدلوجيا الكتابة وايدلوجيا القراءة:

٢-أ: ايدلوجيا الكتابة:

يمكن ان نحدد منطقة الاشتغال بناء على تصور ان الشعر ينحصر – منطقيا – بالتعبير عن عالمين او استجلاء عالمين هما تأمل الذات وتأمل الاشياء، من هنا سنفترض ان الذات تنتج تصورات عن...، والاشياء تنتج تأملات في... لذا فان هناك جماليات تنتجها التصورات وافكار تنتجها التأملات، لتصبح خلاصة الرؤية مبنية على اساس اعادة انتاج الواقع او افتراض صورة لواقع لم يعد متعددا بل اصبح مشتتا لا يمكن وضعه ضمن صورة واحدة ولا يستقر على حال ثابتة بفعل عوامل كثيرة انتجتها افكار ما بعد الحداثة.

ان وجه الازمة الحقيقية في المجتمعات –كما يرى غرامشي – يكمن في

"هيمنة الخطاب الثقافي المعبر عن طبقة اجتماعية متسلطة داخل المجتمع"[٤٢] هذا الامر تحديدا يعطي الاهمية القصوى لإعادة تفكيك المهيمنات الثقافية التي تحولت الى مركزيات كبرى ادت وتؤدي الى خلخلة القيم بحيث اصبحت هذه الثقافة كما يرى نقادها " مجموعة من الخطابات التي تحافظ على ديمومتها من خلال سلطة الخطاب وقدرته على اقصاء وتهميش الخطابات المضادة له داخل المجتمع[٤٣] لذا فالشاعر الرائي والقصيدة الرؤية[٤٤] هي التي تشتغل على تفكيك سلطة هذا الخطاب وهو ما نؤثر ان نضعه ضمن مصطلح "الايدلوجيا "، ذاك ان ما تفرضه طبيعة مرحلة واجهت وتواجه تفكيكا لبنية قارة وتأسيسا لأخرى ,هي بالضبط تحول بنظام الاشياء وعلاقاتها وهو ما يعني – استنتاجا- تحول بالرؤية ومن ثم الخطاب ولا شك ان الادب هو الحاضنة الثقافية الكبرى التي يتم فيها استيعاب المتغيرات وانضاجها بغض النظر طبعا عن قدرته في الوصول الى كل طبقات التفكير والوعي في المنظومة الاجتماعية.

و"الأيديولوجيا مجموعة من المعتقدات الواعية واللاواعية التي يحملها فريق معين من الناس. "كما يوردها سيمون ما لباس وبول وايك او هي انعكاس " لا واع لعلاقة الانسان بعالمه " كما يراها التوسير[٤٥] وتتضمن ايضا " رؤية للطبيعة والقيم الانسانية[٤٦]، وهي بذلك ذات بعد اجتماعي معرفي , وقادرة على التشكل والنفوذ بوصفها سلطة كبرى في أي خطاب سياسيا كان او ادبيا او دينيا , فالأدب يتشكل على مر عصوره واختلاف اتجاهاته وانماطه مستمدا من ايدلوجيا تسهم في تحقيق ذاته وتتمكن بالوقت نفسه من فرض هيمنتها . فهي شكل من اشكال المعرفة المنتجة كما يذهب الى ذلك

بعض علماء الاجتماع[٤٧] و كما يرى الشاعر فاضل العزاوي في معرض حديثه عن اديلوجيا السياسة والفن " ان السياسي مهما كانت اديولوجيته يظل لصيق الحدث الاني واليومي والعابر في حين ان الفنان يوحد بين الاني والابدية بين اليومي والمطلق بين العابر والمستمر في الزمن[٤٨] ".

على ان ذلك لا يفهم ان الادب ايدلوجيا خالصة" أن له علاقة بالايدلوجيا، ولكنه ليس مجرد انعكاس لها.". كما يرى التوسير اذ ان " جميع الاعمال الادبية تخدم اهدافا اديولوجية واضحة او خفية[٤٩] ". ليس هناك اذا نصا بريئا من الاديلوجيا، وبالمقابل سنفترض ايضا ان ليس هناك قارئا بريئا، القارئ يكشف عن اديلوجا النص باديولوجيته.

٢– ب: اديلوجيا القراءة.

ان قراءة أي نص وتحليله هي بالضرورة تتم وفقا لاديلوجيا القارئ الذي تمثل رؤيته للعالم فتنشئ علاقته به ومن ثم سيجري التركيز على جوانب دون اخرى واظهار ما يوافق اديلوجيا القارئ نفسه، ثمة اتفاق ضمني بين النص والقارئ حول الفرضيات الايديلوجية كما يقول بارت[٥٠] ولذا علينا الاقرار ان هناك نصوصا تقرا في كل مرحلة او ظرف قراءة تعمق جانبا وتخفي اخر، يقول كرستوفر بطلر " اللغة بجميع انواعها حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة هي لغة استعارية تهدف الى احداث تأثير او تكوين صورة بدلا من نقد الواقع.... فالتفسير في الحقيقة لا يقدم تقريرا موضوعيا عن واقع موضوعي بل استعارة تعبر عن رؤية معينة للعالم والطبيعة والاشياء"[٥١] لذلك فتحليلنا للنصوص ليس بريئا مئة بالمئة. والامر ليس جديدا، فقد سبقت للنقدية العربية القديمة

ان اظهرت صورا لشعراء ولنصوص ولظواهر وفق قراءة اديولوجية كما سنكشف لاحقا في دراسة نعمل عليها الان.

يرى بارت ان النص يستخدم انظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارئ حول الفرضيات الايديولوجية"[٥٢] ويشير بطلر الى قضية مهمة جدا في قوله " ان وعينا بالاديولوجية المبنية في اللغة يطفو على السطح ويزداد حدة وتركيزا ويكتسب حجمه الحقيقي في فترات التغير التاريخي التي تستحضر هذا الوعي من خلفية التفكير الى مركز الصدارة "[٥٣]، وبناء على هذا يمكن ان نلاحظ في النصوص التي انتخبناها انها تهدد او تحاول ان تفضح الايديولوجيات التي تبنت اقصاء الانسان عن قيمه الانسانية فهي تريد عن طريق تفكيك تلك السرديات اقامة حد فاصل بين الاثنين لذا فهي انطلقت من وعي اللحظة التاريخية الراهنة وادركت ان هذه اللحظة هي تشكيل لمسارات اديولوجية ضاربة في العمق ومتمركزة في العقل المنتج.

ان أية افكار مهيمنة وموجهة ترتبط بالزمان بوصفه ايضا مرتبطا او حاملا منظومة افكار تمارسها مجموعة من البشر في سياق تنظيمي. وهو ما يدعونا الى التساؤل عن امكانية استرجاع ايدلوجيا ما مكانتها عبر الزمن وتصعيد حدودها لنتمكن من التبصر بوقائع تعمل الأيديولوجيا على إخفائها كما يرى ارنست فيتشر.

من هنا ستحاول الدراسة التركيز على اوجه هذه العلاقة لا لأنها تتبناها وانما لتكشف ايضا عن قدرة النص المعاصر في التعامل معها ونتاجها وفقا للوعي الاني واستثمارها ايضا في بنية فنية , وعلى ذلك فالدراسة ستتجه اتجاهين الاول هو ما ذكرنا والثاني في كيفيات التعامل مع الاديلوجيا القديمة مما يقع

ضمن دائرة التناص وسنتجنب الخوض فيه الا للأشياء التي تحصن ذهن القارئ بغية التركيز في تحليل النصوص.

٣– متون موازية:

ماذا بعد ان اصبح النص ملاذا لنصوص اخرى ؟ وبعد ان اصبحت لاستراتيجيات كشفه وتنظيم اوجه العلاقة بينه وبين ما يتبناه من نصوص اخرى نظريات متعددة الاوجه ارتبطت كلها بفكر ما بعد الحداثة ؟ وبعد ان اصبح الشاعر على وعي تام بالنصوص التي يقتنيها نتيجة لتطور وعيه بنظريات النقد من جهة وتسارع الاحداث التي اسهمت في تشكيل وعي فكري جديد ينتمي لحقول معرفية وفلسفية مختلفة ؟ . سؤال يفضي بنا الى القول ان نمط التوظيف النصي لم يعد مبنيا على اثر جمالي بحت او فكري خالص.وانما ارتبط بمفهوم الاديلوجيا التي يكرسها الشاعر في شعره كما اشرنا. قد يوحي الكلام انفا ان الشاعر المعاصر اختلف تماما في توظيف النصوص عن سابقه ممن ينتمي الى الحداثة على اقل تقدير , وليس هذا مرادنا ايضا بالضبط وانما يمكن القول ان شعر الحداثة العربية واخص العراق تحديدا خضعت نصوصه لتحولات الرؤية الشعرية في الغالب مع عدم الامكان ان نمحو التأثير الاديلوجي في اختيار النصوص ,. لقد اثار دهشتنا على سبيل التمثيل نص الشاعر رعد عبد القادر " بنيلوب " وقد ابتنى مناخه الشعري من اسطورة عوليس حتى غدا نصا مفخخا بالشعرية الرؤيوية حيث كان متجاوزا فيما نرى نصوصا سابقة له[٥٤]. وهو ما ترك في تصورنا

تصورا عن امكانية تطور النصوص من بنية الاستثمار والتوظيف الى بنية " الرؤية والتفكيك ".

الحضور النصي الذي يمكن فحصه ضمن مستويات متعددة قد لا امن الزلل ان اخضعتها الان الى الفحص والتحليل بشكل نهائي وانما سأشير الى بعضها:

أ. الرؤية الاحادية .

ونعني اكتشاف النصوص لا كما انوجدت عليه ببنيتها الشكلية والدالة وانما بوصفها مقتنى ذاتيا وكشفا ذاتيا تتماهى معه الذات الشاعرة وتتبناها وهي ما وصفناها بالقصيدة الشخصية في موضع اخر. اذ ان لحظة الاكتشاف تنبني على موقف سابق او وفق تصورات اللحظة الانية ولذلك فهي رؤية يخلخلها الزمن وتستعيدها لحظة الكتابة.

ب. الرؤية المركبة.

وذلك حين يفيد النص الجديد من فكرة توازي النصين " السابق واللاحق " بتعبير كرستيفا لإنتاج نص مغاير. في هذا المستوى يطور الشاعر ادواته في التكنيك الى الحد الذي يمكن القول فيه ان النص يصبح دائرة مغلقة تشترك في احكامها اليات البناء المعروفة فتعمل كلها مجتمعة على انتاج النص الجديد , يمكن ان نرى اثارا واضحة لقصيدة القناع او القصيدة الحوارية والسردية والمباشرة ونحن نرى النصوص القديمة تتقافز امامنا بوضوح ولكن نجهل كيفية الامساك بها بسهولة اذ انها غالبا ما تغادر نصوصيتها القديمة لتغدو بنى

صغيرة تنضم الى بنى اكبر منتجة الصورة الشكلية للنص كاملا , وقد تتبعنا هذه الالية في الاشتغال ورصدناها عند مجموعة من الشعراء منهم بشرى البستاني في نصها " خطاب حواء وحميد حسن جعفر في مجموعته " احاديث اولاد ادم عن ليلى والذئب وغيرها.

ت. **الرؤية المنتجة.**

تحاول النصوص من خلال النصوص الاخرى ان تنتج رؤية وليس نصا. البحث هنا عن رؤى جديدة تشكل فهما اديولوجيا للنصوص السابقة من اجل ان تكتسب اديلوجيا خاصة بالشاعر تفكك او تحاول ذلك الاديلوجيا القديمة او السائدة. وهي بذلك نصوص يجب التعامل معها بحذر والنظر اليها بحذر ايضا.

المتن الذي تشتغل عليه الدراسة هو نصان اختيرا من الشعر العراقي المعاصر وهما " سورة ابليس " لأحمد عبد السادة"[٥٥] و " الطوفان " لعارف الساعدي" [٥٦]

واختيارنا للنصوص المقترحة تقع ضمن هذا المستوى , مع ايماننا المطلق ان اختيار النصوص ليس اشارة الى عدم وجود او تمثل هذه الظاهرة في نصوص اخرى وانما بوصفها نماذج نراها جديرة بالتمثيل. وسنقترح زاويتين للتحليل او قسمين نبين من خلالهما انتاج الرؤية.

الاول: نمط العلاقة المفترضة بين النصين , وما يتبع ذلك.

الثاني: تحليل المواقف.

القسم الاول.

ان أي قول يستجيب دائما الى قول اخرين كما يقول باختين وهو ما يتحدد وفقه السياق الاجتماعي والثقافي ومن ثم التاريخي للقول ومن هنا تصبح " الزمنية " المفتاح الاول لفكفكة النص اذ يعيد النص الجديد انتاج الزمن الذي يتحد مع النص القديم وينتجه ليكون نصا او على الاقل لنتلقى نصا مفارقا لزمنيته متحدا بالحاضر.

ان قراءة النصوص تفترض اولا الاحالة الى اديلوجيا وبنية ثقافية وهي مسالة ابليس ونوح وتستدعي – وهو المهم – ان في ذلك ما يجب معرفته ان ليست الشخصية الخارجية هي مدعاة الاهتمام كما انه ليس الحدث بحد ذاته وانما انتاج الحدث، يشير جينيت في ملاحظة مهمة الى ما يسميه ب " تحول الدافع " فالشخصية في النص السابق تتولد لديها دوافع وتنمو لديها رغبات وانفعالات خارج سياق ثقافتها وبالتالي يمكن تغيير الكثير من افكارها او على الاقل طرحها للمناقشة (٥٧).

وسنقترح في سياق الدراسة ما يمكن الاصطلاح عليه" **بالفاعلية النصية** " فحوى الافتراض قائم على وجود فاعل نصي ومكون نصي اذ يشي الثاني بالنصوص التي تشكل الادوات الاولى في الكتابة اما الاول فهو امكانية النظر الى النص الجديد بوصفه نصا فاعلا يخرج بصورة جديدة لا تكاد تمت بصلة الى الاول واذا عدنا الى الفرضية فان مستوى العلاقة التي تتشكل بين المستويين هي الفاعلية النصية. ان ادراك هذه العلاقة وقياس اثرها الايديولوجي والفني هو النواة التي ستكشف –كما يفترض – فاعلية النص.

في الملاحظة الاولية نرى ان النصين يتشكلان ضمن شبكة الديني والعقائدي هذا الاشتباك يولد تساؤلا مهما عند القارئ يبدا بعتبة ليتفرع الى مجموعة من الاسئلة.

عتبة السؤال تكمن في نقطة الاشتباك بين النصوص ثم طبيعة هذا الاشتباك ودلالته ووظيفته والياته وظلاله المتروكة.

سنحاول الاجابة عن العتبة ونترك التفرعات لسياق الدراسة.

وبدءا لابد من الاحاطة بفكرة يطرحها جيرار جينت بضمن تفرعات متعالياته النصية، ففي القسم الرابع منها الذي يسمه ب " النصية المتفرعة " وتشمل قسمين عنده " النص الواصف و التحويل الذي ينقسم ايضا الى قسمين " تحويل مباشر بسيط واخر غير مباشر يطلق عليه " المحاكاة ": يقول: " المحاكاة هي ايضا وبدون شك تحويل ولكن بطريقة اكثر تعقيدا لانها..تتطلب انجازا سابقا وتأسيسا لانموذج تشتمل فيه الكفاية النوعية " ويضف ان لمحاكاة نص ينبغي " تملك سلطة ولو جزئية عليه اعني القدرة على اختيار الخصائص التي ستتم محاكاتها. (٥٨)

هذا التصور يقودنا الى فهم جزئية اساسية في النصوص ذاك ان كل نص يتعالق مع جزئية من نص سابق والحقيقة ان هذه الجزئية تشمل بشكل واضح الفكرة المحورية للنص السابق او الثيمة النواة وسيجري العمل على تفكيكها وتحويلها واعادة انتاجها مع الاخذ بنظر الاعتبار ان الاطر التاريخية المشكلة للنص السابق تبقى من دون المساس بها. ذاك ان النص الحديث بوصفه سلطة يشتبك مع اللحظة الحادة غير معني بالتفاصيل. فابليس يبقى ندا وكذلك ابن نوح يبقى في جداله مع سلطة الاب. وقبل ان نتوغل في

التحليل لابد من ملاحظة ان النصين يتعالقان مع نصوص قرانية وهي كذلك نصوص تمتاز بانها:

١- انوجدت في النصوص الدينية السابقة للقران الكريم وبعضها ضمن الاساطير والملاحم القديمة بصياغات مختلفة.

٢- انوجدت في كتب مؤلفة قديما وفي نصوص شعرية قديمة وحديثة وبالمجمل يمكن ان تكون هذه النصوص محفزة للشعراء لا بسبب طبيعة اتساعها ولكن بسبب طبيعة تاثيرها وهو ما يدعونا لاستنتاج ان الشعراء تقصدوها؛ لأنها تمثل ايديلوجيا لكن التحويل الاساس يجري ضمن تحولين: الاول تحولها من نص ديني الى قيمة اديلوجية دينية عقائدية والثاني: تحويلها من بعدها الديني الى بعدها البشري بعد ان اكتسبت طابعا دنيويا بامتياز كما سنلاحظ وهي احدى اهم تمثلات خطورتها كما نرى.

الى ذلك يمكننا الافادة من " بلوم " في مثاله عن " الاب الشعري " حيث يمر الشاعر اللاحق بدور طفولي او حلولي لمكانة الاب ليتسنى له امتلاك الام فان المسالة مع الشاعرين تبدو بمسافة قريبة لهذا التصور اذ ان حلول الشاعر او سعيه لان يكون الشخصية الرئيسة التي تهيمن على النص السابق يعني بوضوح محاولة امتلاك السلطة على اعتبار ان الشخصيات المتناص معها شخصيات ذات نفوذ سلطوي كما اشرنا الى ذلك.

قصيدة الطوفان:

من المهم التذكير ان الطوفان حصل فعلا بحسب ما اكتشفته البعثات الاثارية في جنوب العراق ويحدده بعضهم بوقوعه قبل عام ٤٠٠٠ ق.م،في وادي دجلة والفرات الاسفل [٥٩]. وان لم يكن الامر مقطوعا به بشكل تام. ومن

المهم ايضا الاشارة الى ان حادثة الطوفان غير عالمية، اذ لم تشمل الارض كلها انما جرى تصورها بذلك الشكل تبعا لوعي الانسان ومعرفته انذاك، ومن المهم ايضا الانتباه الى ان تلك القصة " انتقلت بالرواية الشفوية فادى ذلك الى اضافة اشياء اليها وحذف اشياء منها فوصلت الى الاجيال المتأخرة عنها في اطار مزخرف من الاساطير "[٦٠]

والامر الاخر الذي نلاحظه بورودها في كل المصادر القديمة انها تخلو من " حادثة الابن والحوار الذي جرى " باستثناء ما ورد في القران الكريم.

اذ ترد بسياق المغفرة والعصيان فهناك اديلوجيا دينية مهيمنة تنزع الى فرض السلطة على المنتمين اليها وهم نوح عليه السلام ومن معه. لذا فابن نوح يتمرد على سلطة الايديلوجيا وليس على سلطة الاب. تساق القصة بهذا التصور و تستمد – بأصولها البابلية والسومرية – اصرتها مع النص القرآني فرجل الطوفان " كان حريصا على اتباع تعاليم الاله "[٦١]، وبضمن تلك التعاليم ان يحمل في السفينة نخبة من الناس والحيوانات بعد ان غضبت الالهة على البشر. الامر الملفت للنظر ان فكرة الطوفان وهي من صنع الالهة، تمت في السياق القرآني بصفتها استجابة لدعوة نوح عكس الفكرة التي انوجدت في الخطابات السابقة عليه . وعارف بنصه هذا ينطلق من الرؤية القرآنية بدلالة ما تقدم وبدلالة وجود الابن. فهو يجعل زمام المبادرة والسلطة بيد الابن ممررا من خلال نصه ان الإيديولوجيا التي تبناها نوح منصاعا الى الامر الالهي اثبتت فشلها لذا فهو يقدم على طرح بديل يقصيها كما اقصى النص الوسيط متمثلا بقصيدة امل دنقل الذي – على الرغم من بنيته المتماسكة– يتواضع في طرح الرؤية المتبناة كما سيتضح، وهي رؤية تستعيد فكرة "

الناجون " من الطوفان هم الباقون وليس الراحلين. الراحلون هم فئة المفسدين والذين لا يرون الوطن الا مالا وغنى وترفا.

هذا المؤشر هو خط شفيف بين نصوص الحداثة وما بعدها. وفكرة اقصاء النصوص الوسيطة في واقع الحال هي ما يمكن ان نسميه ب " التناص المضاد " الذي يظهر فيما انتخبناه من نصوص وفي اخريات كثيرة. وهي كما المحنا قائمة على اختيار نصوص – بوعي مطلق – ذات اديولوجية معينة ثم اقامة استنتاج بديل يتضاد معها عبر مرحلتين هما الاصل والنص اللاحق ما يعني استدراجها لتذويبها كليا واقامة بديل اخر مكانها وبناء عليه فان النص الجديد سيدخل مرحلتي صراع لإزاحة النصين القديمين واثبات نفسه.

هذه المؤشرات تنتج لنا الاتي:

١- ان حادثة الطوفان " عراقية " بكل تفاصيلها.

٢- انها – نتيجة انتقالها في ثقافات مختلفة ومتتالية – وتضمنها اساطير متنوعة، تعد واحدة من صور العلاقة بالإله والمقدس، بالاخروي والدنيوي، بالحياة والموت، بالأرضي والسماوي.

٣- ان الاضافات التي تضمنتها – وبضمنها حوار الابن والاب – تجسد فعل السلطة الارضية أي تقريب مشهد الصراع ونقله من تمثلاته الميثولوجية الى الارضية.

٤- المسالة الاهم ان الخطاب القراني يصدر مسالة الطوفان بناء على دعوة نوح عليه السلام "وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا (٢٦) إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا (٢٧) رَّبِّ اغْفِرْ

لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَارًا (٢٨)" " [٦٢]

هذا يعني ان ثمة عقابا الهيا مبنيا على سوء فعل. كما ان السياق القراني يعزل " الزوجة والابن " عن انتمائهم الى الاهل الذين اصطفوا مع نوح. هل كان نوح مخيرا ام مأمورا ؟. الارجح لثاني. ان نوح يزج بصراع داخلي بين الانصياع الى امر الاله او التخلي عن ابوته.وقد ورد في القران الكريم موضعان في سورتين مختلفتين يظهران توسلا لنوح مع الله حول ابنه ليأتي الرد مباشرا قاطعا انه

" ليس من اهلك ".

اذا عدنا الى " النصوص الوسيطة الاخرى " سنجد عشرات النصوص الشعرية وفي كل العصور الادبية توظف بشكل من الاشكال "الطوفان ". غير ان ما يلفت النظر نصان احدهما لابي العلاء المعري والاخر لأمل دنقل.

في نص ابي العلاء:

والارض للطوفان مشتاقة لعلها من درن تغسل

قد كثر الشر على ظهرها واتهم المرسل والمرسل [٦٣]

فكرة ابي العلاء صيغت ضمن المقترب القرآني المعروف. فكثرة " الشر " هي الركيزة الاساس التي يستند اليها مع تساؤلنا المباشر عن طبيعة مفهوم الشر عنده واسبابه وهو امر يحيلنا الى قراءة فلسفة ابي العلاء مما ليس مجاله هنا. و الملاحظ انه يسند " الطوفان " الى القوة الالهية العظمى وتكون الارض مرحبة به. بما يعني الامر هنا " شر " دنيوي تضيق عنه الارض لتنتظر فعل السماء.

اما امل دنقل فنصه مختلف عن المعري تماما.وهو امر طبيعي.لكنه يقترب من الرؤية العامة لنص عارف.

يستثمر دنقل تقنيات حديثة لإخراج الحدث واولها " القناع " فالشاعر يختفي خلف شخصية الابن الذي سيروي ما حدث من دون اشارة ظاهرة لسلطة الاب. ان لم يكن امر معارضته والتمرد على سلطته هي الاوضح بدليل الاشارة اليه كناية

"صاحب السفينة" لكن ثمة اشارة واضحة الى ما يصنعه المؤمنون بالوطن وهم الشباب، الجيل الجديد اما الذين خبروه عطايا وهبات وسلطة فهم الفارون الى السفينة. هنا وجه المعادلة المهمة حيث تنقلب كفتاها ليكون الهاربون الى السفينة هم الغارقون والباقون هم الناجون انهم يأوون الى جبل اسمه " الوطن ". وهذا احد الاختلافات عن قصيدة عارف التي تتبنى ايضا رؤية مختلفة.

فرؤية دنقل قائمة على مرتكز واحد هو الهيمنة والمركزية التي تتحول من الاب الى الابن وهذه سمة من سمات الحداثة في حين ان قصيدة عارف قائمة على تفكيك سلطة المقدس ومناقشتها وهذه رؤية ما بعد حداثية.

"....." "(٦٤)"

جاء طوفان نوح..

الحكماء يفرون نحو السفينة

المغنون- سائس خيل الامير- المرابون- قاضي القضاة....."

.....

بينما كنت

كان شباب المدينة يلجمون جواد المياه الجموح

.....

صاح بي سيد الفلك – قبل حلول

السكينة–

"انج من بلد لم تعد فيه روح "

قلت طوبى لمن طعموا خبزه

في الزمان الحسن

وادارروا له الظهر يوم المحن

ولنا المجد نحن اللذين وقفنا " وقد طمس الله اسماءنا "

....."

في قصيدة عارف يمكن الوقوف على مقطعين اساسين فيها. مع الاشارة ان لا فاصل فني بينهما فالقصيدة تجري في سياق واحد والافكار تحتشد، بعضها يدفع بعضا لكني اريد بالفاصل فاصلا زمنيا موغلا في التاريخ ومختصرا لتحولات طويلة ومعقدة. يفيد عارف هنا من منتجة مشهدين الاول تاريخي والثاني معاصر ليضعهما في سياق واحد وتحت سلطة خطاب واحد. واذا كان المقطع الاول – على الرغم من انه يمتد لمساحة اطول من الثاني اذ يستغرق ١٧ عشر بيتا الاولى– لا يسلط الضوء على الفكرة الرئيسة ولا نلمس فيه وضوحا كافيا لما قدمنا به الا اننا يمكن ان نؤشر فيه ما يأتي:

١– تحول مركزية السلطة الى الابن من " الاب بصفته ممتثلا لخطاب الرب الى كونه ممتثلا لخطاب الابن " وقد اظهرت بنى الاستفهام المجازي هذه السلطة بشكل واضح.

٢- تهديد مركزية الاب والتشكيك بها كما يظهر في قوله " و يا الذي ضاق بي تقواه والورع ".

٣- يختصر المقطع الاول " الحكايات كلها " كما يقول الشاعر في ايماءة مهمة عن قضيتين: الاولى تعدد مرويات الحكاية. والثانية اشارة الى توالد اجيال وانتاج خطاب عنها عمق مشكلة الرحلة الاولى الى صناعة الكون.

"كل الحكايات يا مولاي تبصرها وتزدريها لهذا حزننا جشع

انت الذهبت بعيدا عن مواسمنا لتصنع الكون لا خوف ولا طمع"

٤- في الملاحظة الاخيرة يعمد الشاعر الى شحن المقطع بشحنات عاطفية تمركز " الابن " وتدفع القارئ للتعاطف معه وفي ذلك " دسيسة شعرية " تعمل على قلب معادلة الخطاب الديني الذي وضع الابن موضع انكار كونه عصى الامر واخرج من " دائرة علاقة الاهل " انه عمل غير صالح ". ونستنتج من هذا ايضا ان العلاقة الزمنية بين " الاب والابن " وتحول الدور والسلطة بينهما الى " تحسس الشاعر قيمة الجيل الجديد الذي تقع على اكتافه تغيير نظام الاشياء والعلاقات بينها. مع وجود خيط رفيع رابط بين المقطعين يمده الشاعر مرة ويقطعه اخرى واعني تحديدا " تبرئة الاب او التعاطف معه " لما انتجته حمولة السفينة.

في المقطع الثاني الذي يبدا ب:

انت الذهبت...

يتم التركيز على ما انتجته الفئة النورانية المختارة من خراب وما اورثته من دم للأجيال. يركز الشاعر على " الرجوع الى السموات – صياغة الموت – المنافي- الموت المتواصل- الجشع-..." ولكي يعمق الاحساس بهذه الجرائم

والفتك بالبشرية، يقلب الكفة ليكون الابن الذي تقمص شخصيته، في موضع الراثي لاختيار الاب معلنا قلب المعادلة مرة اخرى:

"وقد رايتك ندمانا ومنكسرا..."

وبدلا من ان يكون الابن – وفقا للخطاب الديني – ندمانا كان الاب كذلك لذا ستكون النهاية نصيحة مشفوعة بقرار الابن الحاسم:

فاصنع سفينتك الاخرى وخذ بيدي فإنني الان بالطوفان مقتنع

مسجلا قيمة جديدة لما مر وهي صناعة السفينة والبحث عن تأسيس حياة اخرى.

يمكن ان نسجل الملاحظات الاتية على هذا المقطع:

١- التحول من " المروي " الى " المشهد " وهو ما يقابل التاريخي / الواقعي. وتبعا لهذا سيكون امامنا " السماوي " السلطة المنحدرة من السماء / الارضي " الهيمنة المنبثقة من الارض ". وكذلك نشهد الزمن بتحوله اذ سيكون الابن هو الوحيد الرائي لما سيحدث في الطوفان الاول.

٢- صناعة الرؤية بعد الكشف عن خيبة " الامل " وهو امر سيناط بالابن. وفي ذلك دلالة واضحة لما اسلفنا.

٣- تهشيم المركزية ليكون اعتماد اساس اخر يأتي فيه المبعدون الى المركز في حركة معاكسة.

" سورة ابليس "

تظهر فكرة تتبع وجود الشيطان بشريا أي قبل ظهور الديانات السماوية مرورا بها " اليهودية والمسيحية والاسلامية – ان له علاقة بتفسير الضر والشر، وبما ان الضر والشر بحاجة الى ربط وتفسير ومن ثم محاولة التجاوز،

فانه يصبح مفهوما ارضيا، يتولد منه مفهوم مقابل يمثل الفائدة والخير لذا وهو الاتجاه الى الاله " السماوي " اذ يعد الملجأ والخلاص.

نريد تأكيد فكرة العلاقة بين " الارضي / البشري " والسماوي / الالهي " وهي اقرب الى معادلة الشر / الخير. كما يذهب احد الباحثين " دور الشيطان إذن قد تقرر، وتقرر سلطانه على الشر وعلى العالم الأرضي، في مقابل العالم الإلهي في السماء. من هنا، صار كل صنيع يوصف بالشر من عمل الشيطان دون حاجة إلى روايات السماع، وكل خطيئة أو غواية أو ضلالة أو عاقبة محذورة، تنسب إليه بحكم البداهة." [٦٥] " وعلى الرغم من تعدد تسمياته في مجمل المرويات الدينية الا ان الوظيفة الاساسية له والتوصيف " وفقا لما هو شائع " انه اله ارضي.

اورد العقاد في كتابه " ابليس " ما نصه: " ويتردد من حين الى حين اسم اله الخراب او اله القفار " عزازيل " وهو اسم ورد في العهد القديم واختلف الشراح في نسبته الى اصله.....(اذ يقال انه) كان يسمى عزازيل ثم سقط فزال مكانه من السماء. وقد كان من عادة اليهود ان يقترعوا على ضحيتين تذبح احداهما للرب " يهوا " وترسل الثانية محملة بالخطايا الى عزازيل رب الارض والخراب [٦٦] وكأن الامر هنا ان ابليس الذي لم يرد بهذه التسمية الا في العقيدة الاسلامية جبار اله ارضي.

وربما ارتبط بذلك ان كل الاعمال العبقرية التي ينجزها الانسان تنسب الى قوى غيبية ارضية وهي الشياطين والجن. وقد اشار العقاد الى ذلك. كما اشار الى قضية مهمة هي تعدد صور الشيطنة بمقدار تصورات البشر عن الشر الذي تحول الى فكرة كونية معادلة للخير ومن ثم تحولا الى الهين صغير

وكبير " ثم امن الناس باله واحد هو الخالق المبدع القائم بذاته لاوجود معه للشر الا بمشيئته وتقديره فلا يقوم الشر في هذه الدنيا بذاته مستقلا عن الله " " ويخلص العقاد الى ان الحد الفاصل بين تصورات البشر في الديانات غير الكتابية والديانات الكتابية يقوم في الاولى على تقديم صفة السيادة والسلطان على الخلق والتكوين عكس الديانات الكتابية التي ابرزت صفة الخلق وجعلتها شاملة لكل ما عداها " (٦٧)

ونجد في تراثنا الاسلامي موقفا اخر يظهر ابليس

من خلال عرضه لمعادلة " الامر والارادة " المشيئة " ويدخل في حوار معه. كما يتجسد في كتاب ابن عربي " تفليس ابليس " (٦٨)

وهي الفكرة التي اعتمد عليها صادق جلال العظم نفسه في بحثه عن موقف ابليس. كما سنوضح، غير ان من المهم الاشارة الى طبيعة " الجدل " التي يعتمدها ابن عربي كما يقول " احببت ان اوقفه موقف الجدال واناقشه بلسان الحال الذي لا يدنسه محال " (٦٩)

السؤال المهم. هل اراد عبد السادة ان يظهر فعل المشيئة الانسانية نكاية ب السؤال الذي يفرضه المنطق ؟. و كيف لإبليس ان يعصي ربه في امر ويرضيه في امر اخر هو النزول الى العالم الارضي ؟.

طبيعة الجدل والحجاج والادلة والبراهين التي يقدمها ابليس لله لم ترد ابدا على لسان انسان. ان على الانسان ان يطيع امرا لا ان يناقشه مع الاله.

كذلك فطبيعة الجدل التي يوردها ابن عربي افتراضا مستندا الى الخطاب القرآني هي الهيكل العام التي اعتمدت عليها القصيدة. لكن لنلاحظ امرا.

ان القصيدة تجعل من ابليس مهيمنا على النص. ان التحول في السلطة مؤشر مهم لانه يغير مسارات الفعل ويعيد ترتيب المعادلة. ليس الامر ماخوذا على ظاهره. أي ليس تمردا على سلطة الاله ولكن ايمانا بمشيئة الانسان.

في عموم الخطاب الاسلامي تظهر صورة ابليس محرضا للإنسان "على الاسراف في اجتلابه واجتنابه فالواجب على العاقل ان يأخذ حذره من هذا العدو الذي قد ابان عدوانه من زمن ادم عليه الصلاة والسلام وقد بذل عمره ونفسه في فساد بني ادم وقد امر الله بالحذر منه "(٧٠)

لقد صاغ ابن الجوزي فيما ساقه من مواعظ ومن حكايات واراء بعضها مستمد من الفقه واخر من وجهات نظره، اقول صاغ خطابا يكرس كراهية ابليس للإنسان بل ويعلق الانسان كل اخطائه على اغواءات ابليس. انه العدو الاكبر للإنسانية

هذه الشخصية العنيدة التي احتلت مساحة كبرى في الخطاب القرآني وصيغت لا على وفق فهمنا للتمرد من انه خط الشروع عند المثقف فاما ان يرفض ليهدم او يرفض وفقا لتماسك عقائدي يفضي به الى حالة ثوروية. صورة ابليس اقترنت اذا في الخطاب القرآني بالاعتراض غير المبرر على السلطة الالهية ومن ثم صيغت افعاله وجداله وما نسب اليه على انه موقف سلبي. وبنيت على ذلك احكام شرعية وصيغت قوانين ومسلمات. الى ابعد من ذلك حين افرزت " المركزية الاسلامية " خطابا " يوحي بقدم عدائه للإنسان وليس في ذلك ما يثير مادامت المسالة متعلقة " بالسجود الى ادم " , يروي صاحب كتاب " تبليس ابليس " حكايات له مع نوح وكيف حاول اغواء راكبي السفينة , وحكايات اخرى ومواقف تدل على ندمه في مخالفة الاله

وغير ذلك ومثله صاحب كتاب "تفليس ابليس " فان مقدم الرسالة يشير الى انها رسالة في الامر والارادة " الامر يقول افعل والارادة تقول لا تفعل... فقوم علقوا بالأمر فضلوا وقوم علقوا بالإرادة فزلوا وقوم جمعوا بين الامر والارادة فهدوا ". في هذه الرسالة امتداد للسياق القرآني الذي ورد فيه ابليس, فهو يجادل ابليس ويحاجه " ولقد اوقفته موقف الجدال ونازلته في معارك النزال " [٧١]، المهم في هذا الطبيعة الجدلية لإظهار تمرد ابليس ودونيته والرسالة طبعا تحمل بعد ايدولوجي. وقبل ان ننتبه الى النص الاهم اشير الى ان ابليس في الخطاب الادبي هو غيره في النصوص الدينية. ان قصة خليل الكافر عند جبران او قصة الشهيد عند توفيق الحكيم " تشيران الى ان ابليس صناعة " ثقافة " انتجتها المؤسسة الدينية لفرض خطابها وهي الخلاصة التي تريد دراسة كتبها صادق جلال العظم بعنوان " مأساة ابليس [٧٢] الخلوص اليها. انه صناعة الهية تتوخى غاية تبريرية وان ابليس ليس بالصورة التي قدمت وانما هو يقوم بفعل المشيئة.

هذه النصوص التي سبقت نص احمد عبد السادة , والسؤال المهم هل ثمة علاقة بينها ؟. واذا افترضنا ذلك ما طبيعتها وما اهميتها ؟. الطبيعي جدا ان هناك علاقة لكن الاختلاف وهو الامر الاهم في طبيعة هذه العلاقة. مع ان النص يعود الى القران الكريم بدلالة مؤشرات نصية. ان اتجاه الشاعر الى مثل هذه التناصات يدل على انه لا يبحث عن قنوات ابداعية جمالية في التعبير , هذا اولا وثانية انه يحاول تفكيك تلك النصوص " الاولى " ومساءلتها ومن ثم تخليصها من الخطاب الاديولوجي الذي انتجها. لإثبات او محاولة ذلك العكس, ان ابليس يبدي القدرة والمناورة في الجدل لإثبات انه قادر على وراثة

الارض لأنه بالأصل معترض على ادم عارف انه " سيفسد فيها ويسفك الدماء [٧٣]. كما يرد في القران الكريم.

اول ما نؤشر في قصيدة احمد عبد السادة انه يتجه لاستثمار تقنية القناع. ابليس هو الذي يظهر الراوية متحدثا لذا يحقق حضورا نصيا اعلى اذا ما قسناه الى بنية الضمير ذي الدلالة المتكنية عن الاسم الحقيقي هذا اولا وثانيا وهو الاهم ان ادارة كفة الحديث " الحوار والجدل " ستكون بيده وهي الاشارة الاساسية الاولى لما يمكن ان نسميه ب " تحول السلطة ". كما لاحظنا ذلك عند عارف فضلا عن العنونة التي تحيل الى اختراق بنية المقدس من خلال تركيبتها الدلالية.

هذه الملاحظة الاولى ستقودنا الى اكتشاف بنى متضادة تعمل على توسيع مساحة اشتغال الدلالة لاحداهما لصالح الاخرى ومن المهم ان نفهم ان هذه البنى المتفرعة تنتمي الى عالمين ليسا افتراضيين بالمطلق بل هما واقعيان الى حد ملحوظ واعني بهما " العالم الارضي والعالم السماوي. يجري العمل على تقابلهما نصيا من خلال حشد واضح من الصور التي نلاحظ – كما سنورد – سعيها لقلب طرفي المعادلة اذ يتمثل العالم الارضي بالاتساع وتضييق مساحات العالم السماوي تدريجيا. هكذا تعمل هذه الثنائيات على شكل راس هرم مقلوب. تبدا من نقطة الاختلاف لتعيد رسم المشهد. يمكن تجسيد هذه الثنائيات وحصرها بالاتي:

١– الالوهة الارضية مقابل الالوهة السماوية.

وهي تمثل راس الهرم ونقطة البدء. وقد لاحظنا منذ عتبة القصيدة بضمنها العنوان فضلا عن الاستهلال الذي يركز على هذه النقطة:

"هل اتاك حديث اسمائي العظمى ؟.

انت يا سيد اوهامي القديمة

يا سادن الخديعة

يا شبيهي النقيض !!."

لو نعيد قراءة هذا الاستهلال بترو سنجد انه يرتكز على فكرة " الشبيه المناقض " وهي صورة لا تنمي حس التضاد فحسب بل تذهب بنا بعيدا لاستجلاء قيم المشابهة التي ستتعدد اتساعا وعمقا كلما مضينا مع النص لتكون فكرة الالوهة الارضية القائمة على مجموعة مبادئ " ارضية " ومعاشة ومحسوس بها. بدءا من الحرية وليس انتهاء بها.

٢- الحضور والغياب. هذه الثنائية هي الاخطر ورودا في النص. انها تسجل خطاب الهيمنة الذي يعيد تفكيك البنية المهيمنة ليشكل بنية اخرى وقد لاحظنا حضوره بشكل ملفت من خلال مجموعة من الصور جزئية التعبير وكليته منها مثلا:

" هل اتاك حديث اسمائي وهي تسطع في مرايا الابد

وهي توقظ الجمر في مسلة الاغنيات

لتحمي الينابيع من اغلالك ".

" هل اتاك خراب اياتك ورماد ماذنك الذي كمم الهواء

واشرع الحقول للجماجم وقايض المطر ببئر خرساء

هل اتاك كل هذا

ام دثر النوم سماواتك كضباب اسود "

او:

"واستعار الضوء نبرته القصية
وانشغلت المرايا بتأويل عنقائه "
"رعبك الذي تسميه الحياة، كان وردة في دمهم المعجون بخسوف مؤبد، كان سجادة تشتعل فوقها صلوات عارية من اقفال صوتك ".

٣- الاتساع مقابل الضيق.
وهي تتضح ب " الحقول / الجماجم، المطر، البئر / النجوم / العتمة، الصرخة / الصمت. " الى اخره .

٤- الوهم والحقيقة. وتتمثل بالاتي:
"عليك ان تعترف بالسراب الذي احتطبته للتائهين / لي الان ان انتشل ضوئي من النسيان / وان ادق شمسا في سقف الوقت / وخلصت نبضها من مسبحة الوهم / صوتي الذي اندلع بوجه عتمتك يا اله اوهامي ".

٥- الحياة مقابل الموت.
صوتي الذي ايقظ النار في صلصال ادم / عليك ان تعرض سيوفك ونياشينك وبزتك الحربية في متحف الندم / النار التي ايقظوها في غابة الليل التهمها رملك/

٦- الارض مقابل السماء.

اذا ما رجعنا لما انتخبناه من صور وكتل لغوية انفا سنرى ان الاشارة الاساسية التي تتفق عليها الدلالة هي انشاء قيم ارضية تهدد مركزية القيم السماوية مع التنبيه الى ان القيم السماوية ليست الا " الخطاب المتولد عنها " وهو ما شكل حجابا مضللا لذا يسرب النص في اكثر من موضع هذا التهديد المباشر لقيم الارض:" احزمة حراسك الناسفة " و " زفيرك / ذئاب ابديتك/ مخالبك.." ان هي الا اشارات واضحة. ليقيم بدله معمارا قيميا اخر. يمكن استنتاجه من مجمل ما مر فضلا عن اشارت اخرى تنذر بانقلاب الوقت:

"وعليك الان ان تعترف بان نبيذي كان مصباحا لنسيانهم شجرة عقاربك التي اسمها الزمن..".

يركز النص على تحول زمني خطير ف لفظة " الان " التي تشير الى ان عقربي الساعة تساويا " وهي اشبه باللازمة التي تتكرر انما هي ايذان واضح لبدء علاقة كونية محتمة. تؤمن جدا بارضية الانسان لابمثاليته السماوية ولذا سيلاحظ القارئ – بعودته الى النص – ان العنصر الارضي من العناصر الاربعة، يشكل مساحة واضحة واعني هنا " النار " وهي – على الرغم من ايحائها المباشر الى خلق " ابليس " الا نها دالة على " مادية الحياة ". ولذلك يكون الارتكاز النهائي لصناعة الحياة هو في الحرية.

وتبقى الألماحة الاخيرة في هذا النص الى انه كما اشترك مع نص عارف بالزمن وغيره يشترك بأمر اخر. انه يذهب مباشرة الى " الخطاب القرآني " مستثنيا ما قبله وما بعده وهذه السمة التي قادتنا الى تأشير جملة من سماتها

تتعلق بمسالة تفكيك المركزيات الدينية بعد ان تحولت الى سلطة اديلوجيا ومحاولة خلق الرؤية بنقلها الى سلطة الواقع.

نهاية يمكن ان نستنتج ان انموذج " القصيدة الرؤية " هو النمط الذي يميز الشعرية العراقية الان بشكل واضح، وهي على الرغم من تعدد وجهاتها واختلاف اطروحاتها حاولت وتحاول خلق الواقع بما يناسب قيمه الارضية. ويمكن التمثيل ايضا لنص فوزي السعد " حمولة ام قشعم " مع ملاحظة ان الوسيط " قصيدة زهير بن ابي سلمى لكن ثمة ملاحظة ان السعد ينفذ من خلال النص الشعري لفضح ثقافة عربية اعلت من شان الدم. وغيرها كثير.

القصيدة الاعترافية...
الذات ولعبة تفتيت المعنى

"ان التخييل هو وحده الذي لا يكذب, انه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما"
فرانسوا مورياك.

ليس أدب الاعترافات غريبا على القارئ , لكن ما يبدو أننا بحاجة فعلية للتحقق منه في كونه نوعا كتابيا لا بد لنا من تقعيد أصوله ووضع ملامحه , بعد أن تحول من تجارب قلقة ومتداخلة مع أنماط أو أنواع أخرى ليستقل أو في طريقه للاستقلال , ما يعني إننا سنواجه أسئلة التجنيس والتنميط بداية ثم التقعيد والتأصيل ثم تقديم تصور لدراسة احد اخطر ظهوراته وهو ما أسميناه بالقصيدة الاعترافية.

لا مناص بداية من الانطلاق من مفهوم الجنس الأدبي , لاعتبارات منهجية, مفترضين أن لكلا الجنسين الرئيسين للأدب " الشعر والسرد " قدرة على التطور ومن ثم التحول لإنشاء فروع جديدة تتسع لتكون جنسا أدبيا وبناءا على ذلك يمكن ملاحظة أن السردية أصبحت علما كليا[٧٤] قادرا على توليد أنواع هي بدورها تولد أنماطا وهكذا فيما يخص الشعر , والخطير في هذا أن القدرة على ملاحقة هذه التحولات الاجناسية ليس متاحا – عربيا – بشكل واضح لأسباب يبدو بعضها نتاج خلل جوهري في بنية العقل النقدي كون النقدية العربية تعنى بالثوابت لا المتغيرات وتهتم بالنتائج لا الأسباب

القائمة على تحريك الذهن باتجاه طريقة الكشف كما يشير إلى ذلك سعيد يقطين[٧٥]، وهو ما أنتج نمطين من التصورات , تصورات النص والرؤية الإبداعية وهي في تحول دائم بسبب متغيرات تفرضها عوامل مختلفة وتصورات نقدية تجري في سياق آخر إذ غالبا ما تكون اجراءات منبثقة عن نتائج وخلاصات وتلاحق النصوص وفق رؤى مسبقة. ما نريد الوصول إليه بشكل مباشر, أن ثمة نوعا أدبيا لم يعد من المناسب التغاضي عن استقلاله أو النظر إليه بصفته ملحقا في نوع آخر , واعني به " الأدب السيري " لقد أصبح من المناسب التعامل معه بصفته جنسا قائما له مقوماته الشكلية والفنية بصورة عامة , وله تفرعاته المرتبطة به , وهي آخذة بالأتساع ونتصور أنها في طريقها للاستقلال أيضا اعتمادا على سيرورة الأجناس الأدبية وإيمانا بأنها ظواهر ثقافية ترتبطا بالمنظومة التاريخية وتتفاعل معها.

لقد طرح هذا النوع من الأدب وكتبت فيه مئات الدراسات وأنتجت ضعفها من التصورات , لكنها لم تفصل فيه وفقا لنظرية الأجناس وقوانين تحولاتها , هذه النظرية التي أصبح من المناسب النظر إليها بصفتها علما للاجناس [٧٦] ولذا – من وجهة نظري – فان الالتفات بداية إلى تأصيل الجنس الأدبي , هو خط الشروع الأول لمراقبة تحولاته. وهي خطوة يمكن وصفها ب "التنظيمية المعرفية "متكأين على ما يسميه رينيه ويلك ب " المبدأ التنظيمي[٧٧] التي مازلنا لا نوليها الاهتمام الكافي كما في الآداب والثقافات الأخرى. ذاك ان المعرفة النقدية تعمل ضمن منظومة مؤسساتية تحاول دائما تدجين المشروع الإبداعي لصالح مقولاتها , أي بافتراض الاستمرارية أو الديمومة في حين أن ظهور النوع الأدبي لابد له من أن يكسر " افق الانتظار

"بتعبير هانس روبيريوس وتخييبه لدى الجمهور المتلقي باقتراح خصائص اخرى[٧٨].

وفي محاولة أولية سنتبنى الافتراض الآتي:

ان السردية بصفتها جنسا يتفرع إلى أنواع معروفة , واحد منها هو " الأدب السيري " و يضم أنماطا متنوعة منها " أدب الاعترافات " , لذا فنحن بحاجة ملحة إلى تقعيد نظمه وملاحقة تحولاته بعد أن بدأ يتفرع وأخذت فروعه تتسع , اذ لم يعد كافيا النظر إليه بصفته نمطا سرديا سيريا , كما يذهب د.حاتم الصكر مقترحا تسمية الشعر السيري والرمزي والمقنع انماطا على الجنس الشعري[٧٩] ". لقد كانت هذه الخطوة مؤسسة لخطوات يفترض أن تليها وهو ما يحتاج إلى مشروع جاد يتبناه المتخصصون. لا سيما وقد ظهرت أنماط من الكتابة لم يعد مجديا تصنيفها تحت جنس السرد أو الشعر , بمعنى أننا نواجه نصوصا يصفها بعض النقاد أنها " هجينة " والواقع إنها تمتلك قدرات وتحمل خصائص تؤهلها لصفة " نوع ادبي " إذا ما استندنا إلى تطور نظرية الأجناس أو علم الأجناس الأدبية. [٨٠] وهنا اعني تحديدا " أدب الاعتراف ".

لا انوي تقديم تصور تاريخي لارتباط هذا النوع من الكتابة بالسرد , فالأمر متعارف عليه ولأنه أصلا ارتبط بالكتابة السيرية والتراجم , سواءا كان عربيا أو غربيا مع إنها لم تعامل بوصفها " نوعا أدبيا " [٨١] عند الغالبية , على الرغم من وجود عشرات المؤلفات في مدونة السرد العربي القديم تحيل إلى ذلك. و قد بدا واضحا عند اغلب النقاد أنهم يعيدونه إلى أصوله السردية السيرية تحديدا. كما فعل د. محمد صابر عبيد معتمدا على لوجون في

فهمه لها أنها " سرد نثري استعادي يندفع فيه الراوي الذاتي الى منطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذاتية... [٨٢] . وغيره أيضا , لكن الغريب بالأمر حين يتحدث النقاد عن السير الذاتية الشعرية وأنماط تشكلاتها , يقايسونها في الاغلب من منطق السردي في الشعري ولم نجد من يصنفها ضمن مواضعة برؤية حديثة أي من خلال موضعها في تطور الأجناس الأدبية, رغم الإشارات الواضحة عند بعض النقاد إلى كونها نوعا أدبيا كما لاحظ د.حاتم الصكر [٨٣]، و ذهب لاحقا ملاحظا أن الحداثة ألحقت ضعفا واضحا بين الأجناس , منتبها إلى أن ضعف الحدود هذه أفرزت أنواعا جديدة ولذا كانت اجراءاته التحليلية بحثا عن شعرية خاصة تتخطى حد الجنس الادبي بصفته موجها قرائيا [٨٤].من منطلق إن الدراسات النقدية حول النوع الأدبي " تؤدي إلى تغيير قانونه وكذا الارتقاء به [٨٥] وقد تنبه د. خليل شكري هياس في دراسته للقصيدة السير ذاتية إلى أنها " تكرس أعرافا جدية في قراءة النصوص الشعرية تستلزم بالضرورة البحث عن شعرية خاصة بها تتخذ من السردي في الشعري نمطا للكتابة [٨٦]. هذه المقدمة تسوقني إلى افتراض إن النوع القادم هو " أدب الاعتراف " الذي من الصعب التنبؤ باتخاذه شكلا معينا. ومحاولات زجه في شكل ما محدد هي نوع من فرض سلطة الجنس الذي انولد منه وهذا من اخطر مشكلات النقدية العربية حين تسعى إلى فرض مهيمنات وفرض تصنيفات لا تقبل التراجع أو التغيير بدلا عن الكشف عن خصائص جديدة. " ذاك أن النصوص ليست إلا حقولا لظهور مزايا النوع الذي تنتمي إليه [٨٧] وليس العكس , أريد القول تحديدا أن أدب الاعتراف ومثله الأجناس الأدبية الأخرى يخضع إلى قيم الثقافة

كما تذهب إلى ذلك ماريا زامبرانو في كتابها 'الاعتراف جنس أدبي'، قائلة "نكتب بالنظر إلى ضرورة التعبير الكامنة في الحياة'." ومن هنا تبقى التعريفات التقعيدية دائما على هامش الإبداع وغير قادرة على الإمساك به. (٨٨).

قادتنا هذه المقدمة الطويلة نسبيا إلى المفصل الأخير من دائرة المفهوم , وهو فحص العلاقة التركيبية " السرشعرية " في الأدب الاعترافي.

لم ينفصل الشعر عن السرد في مجمل المدونة العربية ,وبمراجعة سريعة لمجمل كتب الإخبار العامة والمرويات السردية ومنها المقامات والسير والتراجم يتبين ذلك بوضوح , ويمكن ان نذهب في تحليل هذه الظاهرة الى سببين رئيسين الأول , إن الشعر – بصفته الخطاب الرسمي للثقافة العربية , مثل دورا توثيقيا , والآخر وهو الأهم – مع قلة تجلياته قديما هو ما يؤديه من دور لتسريب الانفعالات في المشاهد التي تستدعي ذلك , كما يلاحظ بعض النقاد " إن الشعر كان يؤدي وظيفة تمرير كشفرات مقبولة للتعبير عن أشياء قد لا تقبل ثقافيا إذا تم التعبير عنها بلغة أو أفعال واضحة (٨٩) والى ذلك يذهب لوجون أيضا(٩٠) والأمر معكوس أيضا كما يشير ابن رشيق في الماحة مهمة , إلى تضمنه أي الشعر للأخبار والحكايات , وقد استمر هذا إلى فترة استقلال السرد القصصي وتكونه بدايات القرن الماضي عربيا . لكن الأمر تطور باتجاه استثمار " اللغة الشعرية " في مشاهد تستدعي نمطا تعبيريا وتأثيريا عاليا لاسيما مشاهد الوصف واللقطات التعبيرية ذات الطابع البوحي في المنلوجات الداخلية , وإذا سلمنا بهذا , فان القول ممكن بوجود شذرات اعترافية انتثرت في الشعر العربي وعبرت – في لحظات انفعالية –

عن مناطق موغلة بالسرانية أو على الأقل مما لا تسمح بظهوره النظم الاجتماعية والدينية [٩١].

وعلى اية حال فان مدونة الشعر العربي لم تخل من الماحات اعترافية , يمكن ملاحظة ذلك عند امرئ القيس والمنخل اليشكري ونلمح في استشهادات الجاحظ لاسيما في رسائله , والمعري في تسريباته الفلسفية ومواقفه تجاه الدين والخلق والوجود وعند النجفي وعشرات غيرهم , لكن الأمر عند الشعراء ذوي الاتجاه التقليدي يمكن ان يكون لمحات خاطفة تضيع او تكاد مع أبنية القصيدة التي تتراكم فيها الصور وتتداخل الأساليب البيانية وفي أحيان أخرى تتجه إلى مبالغات الوصف جريا على عادة الشعراء في اسقاط القيم المثالية , وهذا ما لا نلمحه عند شعراء الحداثة العربية الأولى فهم على الرغم من القول ان نمط القصيدة الاعترافية لم يظهر عندهم بشكل يسمح له ان يشكل كتابة مستقلة , لكننا يمكن ان نرصد تجلياته واهم أسسه بعد ان تنصل عما يحكم بنية القصيدة وبيعد رؤية كتابتها.

وفي ملاحظة أولية يمكن القول ان هناك ثلاثة خطوط رئيسة مثلت كتابة قصيدة الاعتراف الضمني – اذا جاز لنا التعبير — الاول حين يواجه الشاعر قارئه بحديث شخصي جدا , مواجهة مباشرة , تكون الذات الشعرية متطابقة تماما مع ذات الشاعر الشخصية , ومنعكسة فيما يطرح عن حياته الخاصة في ملامحها الأساسية المعروفة يمكن ملاحظة ذلك عند السياب في مجموعة من نصوصه منها نصه " وما من عادتي..." ونص " القن والمجرة .. [٩٢]، وعند الفيتوري في نصه " دميم اجل..". اما الخط الثاني , فتمثله نصوص تجمع أكثر من نمط سردي , وتسرب ضمن تصوراتها البنائية ودلالاتها كسرا

سيرذاتية وتذوب الاعترافات فيها. ويمكن أن نحيل إلى نص السياب " سفر ايوب "[٩٣] بصفته حاملا للخصائص المذكورة – " والخط الثالث , نصوص تستعير شخصية أو تتقنع بها لتسجيل اعترافاتها , نلمح ذلك في قصيدة الصائغ , "اعترافات مالك بن الريب ,"[٩٤] وهي مزيج من الاعتراف والرؤى والتصورات الشخصية , التي قد لا تمس الذات الا بصفتها مدركة لما جرى معبرة عن حالة الانكسار والخطيئة على حد قول د. اثير محمد شهاب[٩٥] وعند نزار قباني في قصيدته " يوميات امراة لا مبالية "[٩٦] يقدم نزار قباني شخصية فتاة تعترف من خلال كتابة يومياتها في دفترها الأزرق المختوم بالشمع , تصوراتها وافكارها وما يجول في دواخلها.تجاه الثقافة الأبوية " وعلى الرغم من افتراضنا اعتراضا مسبقا من لدن قارئ حول عد قصيدة قباني اعترافا , وهو اعتراض وجيه , الا اننا نذهب مع جوليا كرستيفا في القول بالعوامل الاجتماعية التي تشكل الذكورة والأنوثة في الذات [٩٧], ما يعني أن ثمة اعترافات للشاعر تهدد المركزية الأبوية وتفضح علائقها.

لكن الملاحظة الأكيدة , تنتجها تصوراتنا عن قصيدة الاعتراف في مرحلة ما بعد, إذ بدأت تتشكل رؤية افترضتها تحولات ما بعد حداثية وأسهمت في بلورتها وهو حديثنا في المفصل الأخير.

ان الحديث عن " قصيدة اعترافية " تنتمي لمرحلة ما بعد الحداثة , أمر فيه من المجازفة بقدر ما له من الأهمية , و أحد المحاذير في ذلك إننا – على الأقل عراقيا– نعيش تحولات ما بعد الحداثة واقعا ونؤمن بالحداثة وربما بما قبلها معتقدا فنيا , ما يعني ان ثمة تناشزا ثقافيا نعيشه او يعيش في دواخلنا , وينسحب هذا الأمر إلى مستوى الخطاب الإبداعي وبضمنه النقدي , فمن

الغريب ان تترافق الرؤى في مسار واجد متواز , اعني ما قبل الحداثة والحداثة وما بعدها , ونحن على أعتاب تصورات قادمة عن "بعد ما بعد الحداثة ", ومن المثير للاستغراب ان نفكر بالحداثة بطريقة احتفائية في حين ان العالم ينظر الى " ما بعد الحداثة " بصفتها أمرا انقضى ويتم الحديث عنه بطريقة استرجاعية. ومن وجهة أخرى علينا الإشارة أن أمر الوقوف على تحولات الشعرية – عراقيا – في مرحلة ما بعد الحداثة مازال لم يأخذ نصيبه من الاهتمام على الرغم من وجود دراسات جزئية عنه , من هنا نريد القول إن الحديث عن القصيدة الاعترافية لا يتم الا من خلال التصورات التي أنتجتها أفكار ما بعد الحداثة أو على الأقل الوعي بها. والأمر الآخر الجدير بالتنويه إليه , إن القصيدة الاعترافية في هذه المرحلة , أنتجت نفسها في حاضنة تحولات كبرى على صعيد الفكر وعلى صعيد الفن شهدتها الأجناس والأنواع الأدبية , هذا اذا افترضنا ان فكرة " الاجناسية " مازالت صالحة للتصنيف وليست فكرة " جامع النص "[٩٨] التي تحدث بها جينيت.. وإذا افترضنا أيضا ان التحولات الفكرية امتدت اثارها الى الثقافة العربية بشكل واضح.

ومع هذه المحذورات , سنلتفت إلى بداية ظهور هذا النمط من الشعر ويبدو ان حاضنته الأولى أمريكية , لكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أن ظهور هذا الشعر لم يكن بمعزل عن تحولات كبرى على صعد مختلفة سياسية واجتماعية واقتصادية وأسهمت عوامل كثيرة في إنتاج تصورات جديدة عن الواقع واللغة تمخضت على التشجيع على الانكفاء الذاتي "[٩٩] الذي يمكن أن نعده ضمن اهتمامات نظرية الثقافة الشعبية " وهي من اهم مظاهر ما بعد

الحداثة[١٠٠] و,الاهتمام باليومي والعادي وانعكس ذلك على طبيعة الفن الشعري بما اطلق عليه البعض " النثر العفوي المتدفق [١٠١], بناءا على هذا يمكن ان نعتمد ما يورده "هولدن " بوجود سمتين رئيستين لشعر ما بعد الحداثة هما التناظر والذاتية , عادا هاتين السمتين ميزتين مختلفتين عن الشعر الحداثي المعتمد على التناظر غير الذاتي إذ يتحول " الى شعر اعترافي لا يستند الى تقاليد خارجة عن ما يرتايه " [١٠٢] وفكرة التناظر تعني المجاراة الشكلية " لوسائل وقنوات موجودة في الواقع من اجل معارضة أشكال الشعر الحداثي [١٠٣] مؤثرا في ذلك " البوح عن العاطفة المشبوبة والأفكار كما تحول في الذهن " [١٠٤] ويذهب بعض الباحثين الى تصنيف شعر ما بعد الحداثة الى مدارس ,. ويعنينا هنا توضيح مدرسة " شعر الاعتراف " الذي ازدهر في الخمسينات والستينات.... وهذا الشعر عبارة عن بوح ذاتي اعترافي اشبه بسيرة ذاتية تدور حول الحياة الشخصية للشاعر او الشاعرة "[١٠٥] في حين يطلق عليه اخرون نمطا كتابيا "٣٣" ويصفونه انه شعر شخصي يركز على التجربة الشخصية وتوغل في التابوهات مثل الأمراض الذهنية والتجارب الجنسية وغيرها. ويشير الباحثون أيضا إلى أن مصطلح الشعر الاعترافي ظهر مع روزنتال في دراستها المعنونة " الشعر كاعتراف " اذ اشارت الى جملة من الخصائص منها تميزه بتعدي حدود التقاليد وعبور الصمت والظهور المباشر من دون أقنعة وغيرها [١٠٦].

قد تقودنا هذه التصورات الأولية إلى تحديدات بدئية لقصيدة الاعتراف العراقية. اخذين بنظر الاعتبار آن ما اوجزناه آنفا لا يعني تقصيه وتفحصه ورصده وكانه صدى مطابق للشعر الامريكي او الغربي فمن الطبيعي أن

التحولات الكبرى لا تنتج تصورات متطابقة على صعيد النص . فضلا عن انها لم تتمكن من خلخلة تابوهات " القيم الاجتماعية " ان لم تسهم في تحويلها إلى مركزيات معرفية. [١٠٧] مع وجود استثناءات مثل ما كتبه " عبدالله ثابت " وعنونه ب " CV حرام " [١٠٨]" وهي اعترافات جريئة اتخذت من الغوص في عمق الذات إلى إيراد اصغر التفاصيل اليومية مستثمرا الحكاية والرسائل القصيرة والبرمجة الالكترونية إلى غيرها. وما كتبته حنان السريس بعنوان " اعترافات امرأة "[١٠٩]" وهي في الواقع لا تسجل اعترافاتها انما تبوح بمشاعرها , وتعكس تصوراتها الذاتية حول حياتها.

ويلاحظ المتابع لشؤون الشعر العراقي , ابتداءا من تسعينيات القرن الماضي"[١١٠]".ان ظهورات الاعترافي " , اتخذت أكثر من طابع أدائي , غير أن الطابع الأغلب فيها , أنها حافظت إلى حد واضح على غنائيتها وإيجازها وارتباطها بتقنيات " قصيدة النثر "[١١١] ". واعتمدت البوح دون الإيغال إلى مناطق عميقة من مكنونات النفس. كما إنها يصعب تحديد مناطق اشتغالاتها إلا بعد تفحص دقيق لكل النصوص بما في ذلك النصوص النسوية , فمن وجهة نظري إن الاعتراف قد يتعدى حدود الذات الإنسانية فيما يتصل بها من هواجس وما ينتابها من أحاسيس ومشاعر تجاه حدث ما مر ,إلى تسجيل اعتراف تجاه حدث قد لا يبدو شخصيا تماما. لكنه اثر في الذات واسهم في بلورة تصور لها.

ومثل هذا الأكثر وضوحا في الشعرية العراقية , وقد نميل ايضا الى تفسير بعضها بفعل حركية الاجناس داخل بعضها وتأثيرها ببعضها الى استخدام " الاعتراف " بصفة تكتيك سردي[١١٢], " وهو وان بدا في وقت مبكر على

التحولات المهمة في التسعينيات إلا إننا نلحظه فيها متواشجا مع تداعي جدران الثقافة واتجاهها إلى الشعبية , وقد برز كزار حنتوش في التقاطاته الاعترافية بشكل واضح.

ففي نصه " بطريرك العاصفة "(١١٣)"

في ١/١

"ابتعنا كل لوازم بهجتنا

وجلسنا.. القلب جوار القلب

والعين أمام العين

لكنا إذ أزمعنا رفع الأنخاب

قرع الباب

واطل علينا رجل ذو فودين رماديين..."

القصيدة تتكون من مقطعين , وسنكتفي بهذا المقطع لسببين , الاول انه مقطع اعترافي , بالاستناد الى مؤشرات سناتي عليها في التحليل , والاخر ان المقطع الثاني لا يضيف نموا إلى حدث الاعتراف لكنه يستدرج الشاعر فيه قارئه إلى لعبة شعرية قائمة على المفارقة. بما يبدو معه ان المقطع الثاني يمكن ان يستند الى حدث اخر مادام هو نتيجة تنوجد لا بفعل ارتباط عضوي وانما ارتباط تكتيكي.

يمكن ملاحظة – بداية – ان ثمة حدثا ينتجه الراوي هنا مستعيدا , ما قام به, ولذا يبدو الحدث متسلسلا وليس هناك قطعا او إظهارا للقطة أخرى. إلى ابعد من ذلك فليس ثمة اعتناء تصويري، فراوي الاعتراف يركز على

الحدث وشدة انفعاله به أكثر من اعتنائه بتصويره أو بانفعال القارئ على الرغم من ميله الى الكناية هنا:

"الابتياع ---------- " لوازم البهجة " -------- الجلوس --- ------- " طبيعته "

الشروع بفعل البهجة ---------- قرع الباب ---------- إطلالة رجل ".

ونلاحظ أيضا التطابق – من خلال إحالة الضمير – بين الذات الشخصية والذات الشعرية , وهنا الملمح الأساس في الفرق بين السيرة والاعتراف. ففي الأخير لا يشعر القارئ بمسافة زمنية تشغل الذات الساردة عن الشخصية ويملؤها " التذكر " بصفته انتاجا للحدث ومنتجة له. وملاحظتنا الأخيرة , إن طبيعة الحدث " المروي " الذي يشغل فضاء المقطع الأول , لا يبدو ذا طابع مهم واعترافي الا من خلال مؤشر خارج نصي هو " ١/١". سنلاحظ طبيعة المؤشر التاريخي ودلالته الاحتفائية , وارتباطه بممارسة سرانية في بعض أبعادها , ما يعني أن لجوء الشاعر إليها يمثل خرقا لعرف وانتصارا لذات تريد تأكيد حضورها. لكن بالوقت نفسه تشتيت إلى المعنى الكامن من خلال تسليط المقطع الثاني الذي يمارس دورا تحييديا للاعتراف(١١٤).

قد يكون الحجاج في نصه " القصائد عشناها لن نكتبها" (١١٥). مقترحا لشكل خاص في الكتابة الاعترافية , فهو فضلا عن إعلانه عن وجوده الشخصي في القصيدة – لاسيما من خلال التعليقات التي يثبتها– الذي يعزز العلاقة بين ذاته الشخصية والشعرية حد التطابق فيما يطلق عليه ظهورا ميتا شعريا , وفضلا عن إحالة القارئ إلى وقائع يدركها " رآها او عاشها أو

سمع عنها " والى شخصيات وتواريخ ذات بعد واقعي, يمرر اعترافاته بصيغتين رئيستين , الأولى يتوجه في مستهل النص إلى قارئه ليشاركه التفكير في تجنيس النص , ما يحيل الى ان الشاعر يعترف بأنه يكتب في وعن شكل ومحتوى شخصي جدا , ويستدرج القارئ للتفاعل معه لكن يذوب المعنى في احتمالات تبقى امام القارئ غير نهاية وهو ما نلاحظه في عموم الشعرية العراقية بعد تحولات ما بعد الحداثة. والصيغة الأخرى انه يعزز " اعترافاته " بوقائع ذاكراتية ,وهذا بالمجمل يضع قارئ النص امام معادلة ان القارئ امام خيارين في تحليله للصورة اللغوية الاولى حملها على ما تحيل اليه " بعد تحليل بنيتها الدلالية الفنية " وهو الامر الطبيعي , والثاني المستندة على الأولى , اعترافه وما تحيل اليه الذاكرة من وقائعية الحدث , لذا فالشاعر – من خلال لعبة التخييل – والذاكرة يسرب كسرا من اعترافاته:

"وان تخيلت مشهدا تلصصت عليه فوق سطح بيت بصري قديم
ام بثياب سود تعلق قمصان ابنائها على حبل الغسيل
.....
كان لي صديق كردي اعمى في كلية الشريعة
(١٩٦٤)
هو(عبد الكريم محمد نادر) تجرأت يوما وسألته
هل تحلم مثلنا يا عبد الكريم ؟
لن استطيع كتابة ابتسامته الحزينة وهو يجيب
انا لا أرى صورا في أحلامي ! اسمع اصواتا فقط
.....

هذه الحادثة الشعرية في مقالتي لدولة رئيس الوزراء
عن موضوع غلق ذلك المقر الجديد للحزب القديم ".
يمكن ملاحظة أشكال أخرى يتجه إليها الشاعر العراقي , مما لا يمكن حصره في مثل هذه الدراسة , لاسيما بعد ان توافرت للشاعر فرص تعبير جديدة " واعني هنا نظم التواصل والاتصالات " التي وظفها الشاعر لتسريب اعترافاته مثل الرسائل النصية / التعليقات القصيرة / نقل مشاهدات او حوارات سمعها او شهدها " وغير ذلك مما يستدعي وقفة تستكملها.
خلاصة ما أراه , إننا شهدنا تبلور نمط كتابي يسعى لان يكون نوعا أدبيا قادما , وأسهمت في إنضاجه وستسهم عوامل مختلفة , وهذا النوع انولد من السيرة , ومن المهم الإشارة إننا لم نعد نتعامل معها بصفتها جنسا سرديا , إنما أدبيا.

الشعر وارهاب اللغة...

اولا: ١– تهيئة لمفهوم الارهاب اللغوي.

لعل التساؤل الذي يثار لدى أي قارئ يكمن في البحث عن وجه العلاقة التي يمكن ان تجمع بين مفهومين ينتميان الى حقلين تفكيرين مختلفين " اللغة والارهاب ". فاللغة وتحديدا لغة الشعر مناخ جمالي مفتن مع محمولاتها الفكرية ودلالاتها الايحائية المختلفة. والارهاب بما يحمله من دلالة – سياسية في الغالب – وما يستدعيه من افعال مرتبطة بالقدرة على ازاحة الاخر " قتلا او نفيا او مصادرة لحقوقه ". كيف يمكننا ان نتصور وجود علاقة بين هذين العالمين ؟.

سنضطر بداية الى تأشير ملاحظات اساسية، حول دلالات الارهاب. ونلاحظ اولا ان الارهاب المشتق من الفعل " ارهب " وهو مزيد بالهمزة كما يقول الصرفيون فعل متعد يمتلك قدرة مجاوزة الفاعل الى من يقع عليه الفعل. جاء في اللسان " " ارهبه ورهبه واسترهبه: اخافه وفزعه " [١١٦]

. اريد القول ان الارهاب اذا عمل يقصد اليه قصدا، سلوكيا واضحا.

ملاحظتنا الثانية ان هناك عشرات من النظريات ومثلها من التصورات التي قدمت او حللت " ذهنية الارهاب "[١١٧] بصفته سلوكا عدوانيا، وعلى الرغم من ان بعضها قدم قبل احداث تفجير برج التجارة العالمي غام ٢٠٠١ الا ان الاغلب قدم كتصورات تحليلية لهذا الحدث، ما يعني ان فحص هذه الذهنية قائم على دافع " سياسي فكري ".

وملاحظتنا الثالثة ان الارهاب بصفته " اعلى درجات العنف وأخطرها"[١١٨] جرى فحصه وتحليله ضمن بنية نفسية سوسيولوجية بصفته نتاجا لمؤثراتها وفعلا كامنا في بنيتها. لكن الالتفات الى صياغة مفاهيم مؤثرة في الخطابات الجمالية، او تحول هذه الخطابات الجمالية الى ثقافة مواجهة للإرهاب، لم يحر العمل عليه، وهو ما نسعى ضمن هذا المحور بتقديم تصورات اولية عنه.

٢– اللغة مؤسسة اجتماعية، كما هو متعارف عليه[١١٩]. وقد سجل دي سوسير ملاحظة اساسية في كتابه علم اللغة العام يرى فيها ان " الطبيعة الاجتماعية للغة هي احدى المميزات الداخلية لها " وهي ما يفرقها عن الكلام الذي يصفه انه فردي[١٢٠]، واذا كان يعني ب " المميزات الداخلية " قدرة اللغة على تطوير نفسها وتغيير علاقاتها ونظمها بالتفاعل مع السمة او الميزة الاخرى وهي " الزمنية " فإننا نريد ان نؤشر الجانب غير الخاضع للبنى التركيبية النظمية ونعني به تحديدا قدرة اللغة على انتاج واقع او كما يعبر عنه عيسى برهومة ب " بناء واقع "[١٢١] ذاك انها اكتساب لطرائق التفكير الثاوية فيها و لأنها الذاكرة الجمعية التي تودع الشعوب فيها خبراتها[١٢٢].

٣– هذا الاستنتاج يمكن ان تعززه نظرية " النسبية اللغوية " لوورف " وفكرته ان اللغة تؤثر في طريقة رؤيتنا للعالم ". [١٢٣] ".وهو ما يعني – وفقا لافتراضنا– ان الكون الذي يتحرك فيه الانسان وتحديدا الشاعر هو كون لغوي بالدرجة الاساس، فالشاعر يفكر باللغة ويفهم العالم بها ايضا وهو ما يعني نشوء هذه العلاقة بين العالمين، الداخلي والخارجي نشوءا لغويا:

الاشياء ---------- الخارج

اللغة ---------- الداخل

هذه المعادلة معقدة التركيب جدا، اذ لا يمكن النظر الى أي طرف منها من دون الاخذ بالطرف الاخر، فعملية التواصل والتأثير متبادلة ومتداخلة بالوقت ذاته. لكن ما يهمنا التركيز فيه وعليه هو البعد الثقافي الذي تحدث فيه هذه المعادلة واذا ما اعتمدنا ايا من الطرفين بالشكل العمودي او الافقي او المتقاطع سنحصل على طرفين يمثلان قطبي الثقافة التي نريد الايماء لها اعني الثقافة الجمعية والثقافة الشخصية او ما يمكن ان نعبر عنهما بالمصطلح النفسي " اللاوعي " المكبوتات الشخصية او الموروثة " والوعي " المكتسبات الانية ".

فلو تمثلنا الاطراف الاتية:

اللغة -------- الاشياء

اللغة ------- الخارج

اللغة ------- الداخل

او عكسناها ايضا لوصلنا الى النتيجة نفسها وبناءا على هذا التصور سنستثمر مراقبة لغة الشاعر عبر حقلين ينتجانها ويؤثران بها وهما ثقافته المستمدة من ارث معرفي متراكم، وعالم الاشياء الخارجي.

٤- يقع الشاعر بين ثقافتين، الاولى يمكن تبويبها باقنومين: ثقافة الجنس العربي وثقافة الجنس البشري، وهما يصنعان الركيزة الاولى في لغته.

وفيما يخص الاول وبمراجعة سريعة سرعان ما نكشف عن وجود معجم لغوي وثقافي هائل وواقع ثقافي اكثر هولا لحقل العنف والارهاب بأشكاله المختلفة، وليس من الصعب الحديث عن اسبابه ومسبباته، ويكفي ان نلمح الى راي مهم جدا لمحمد عابد الجابري اذ يرى ان اللغة العربية جمعت وبوبت الفاظها من بيئة بدوية طلبا للفصاحة وما اشبه ذلك [١٢٤]، والامر متعارف عليه في الثقافة العربية ان البدو افصح من اهل المدر وهو ما خلق نوعا من التناشز الاجتماعي بين لغة تنبثق وتتفاعل مع الواقع ومنه واخرى تفرض عليه فرضا، وهي عين المشكلة التي اشار اليها بعض النقاد والشعراء مثل يوسف الخال وادونيس وغيرهم.

ان هذا المعجم يؤسس لطريقة بالفهم وصيغة بالتعامل واسلوب بالأداء، وقد يعترض القارئ ان لغة الشاعر الحديث لا تمت بصلة واضحة الى لغة الشعر القديم، بل ان القصيدة الحديثة ترفض رفضا قاطعا المفاهيم الشعرية التي ابتنت وفقها القصيدة القديمة لأنها ببساطة لم تعد فاعلة اجتماعيا ولا ثقافيا كما يشير ياسين النصير " [١٢٥] وهو ايضا امر صحيح تماما اذا تصورنا اللغة الفاظا وميادين لمباراة لغوية. لكن اللغة تُحذّر تاريخها الثقافي في داخلها، وتحافظ على جيناتها قرونا طويلة لأنها تشكل بها "الذات الانسانية " وتحدد طبيعة رؤيته للعالم كما اسلفنا في الجانب الثاني وهو جانب يشترك فيه " الشعراء " بصفتهم جنسا بشريا مع اختلافات وتباينات ويمكن تحديده بمؤثرات اللاوعي الجمعي. واعتمادا على نظرية رينيه جيرار في كتابه " العنف والمقدس " اذ يرى ان ملاحم الشعوب " وتاريخها وادابها وامجادها " مؤسسة على بعد " ماساوي دموي يسري في الانسان ويسم فعله ويغذي مخياله

".[١٢٦]. ويركز رينيه على " القدرة الخارقة للعنف لا كفعل عدواني ودموي فحسب بل ان ذلك الفعل لا قيمة له ولا طاقة لجبروته لولا القدرة المخيالية " الهالة القدسية التي احاطته به اساطير الشعوب فصار طاقة معنوية جبارة لها مفعول السحر " وهو ما ينشغل به كما يتضح عنده بتحديد العنف فعلا واعيا بأشكال ثقافية مختلفة "[١٢٧]. ما يهمنا اخيرا الاشارة الى ما يسميه رينيه ب " الجريمة التأسيسية " اذ يحلل واقعة القتل الاول للبشرية اعني " قابيل وهابيل. مستنتجا انه " بفضل هذا التأسيس الرغبوي الفطري اضحى للعنف طابعا مؤسساتيا في حياة الانسان "[١٢٨]

اما الجانب الاخر " الثقافة الثانية " فيمكن ملامسة محدداتها ب " الاشياء " الواقع واعني المؤثر الخارجي الذي تستمد منه اللغة حيويتها. وهو واقع يشكل فضاء يتحرك به ومن اجله النص الشعري، قد يكون هذا الفضاء مغرقا بمكتسبات الحياة اليومية وقد يشكل فضاءا" ايهاميا" وقد يعاد تشكيله وفقا لما يبثه من اشارات تتحول الى مركزيات صادمة داخل النص مشكلة لغته وقد يكون " ميثولوجيا " مقموعا في اللاوعي الجمعي لكنه قادر على ان يسرب نفسه الى لغة الواقع بدون مؤسسة اسطورية " [١٢٩] اعني تحديدا ما يطلق عليه النصير بالبعد " السوسيولوجي " ويفهمه على انه " " نتاج جماعية الفعل المشترك المركب من اشياء واقعية متفاوتة النشوء وتشمل الناس العاديين والنخبة، المدينة والبيت،.....هذه السعة التي عليها السوسيولوجيا تمنح الشعرية سعة معرفية بالارضية التي ينشا بها الكلام اليومي "(وهي ما يمكن ان نلخصه بتعبير النصير ايضا ب " الفاعل الاجتماعي ". [١٣٠]

اذا اضفنا الى ما ذكرنا انفا، تأثيرات الفنون البصرية وتكنلوجيا الاتصالات والسوشل ميديا عموما، وهي مؤثرات تدخلت بصناعة الانسان منذ دخوله العالم الخارجي " واشير تحديدا الى القدرات الهائلة للواقع الافتراضي الذي اصبح قوة موازية بل متحدية للواقع الاجتماعي، اصبح من السهل الحديث عن لغة افتراضية انتجها هذا الواقع.

السؤال الان ما علاقة كل هذا ب " ارهاب اللغة ؟.

٥– لابد من الاعتراف ان ارهاب اللغة يتسع لأكثر من تصور ورؤية وينفتح على اكثر من دلالة لأسباب عديدة قد يكون منها ما هو ناشئ عن طبيعة العلاقة التي تصورناها بين اللغة ببعدها الابستمولوجي والسيسيولوجي وبين الارهاب بصفتها فعلا سلوكيا له خلفيات فكرية وابعاد سياسية وغيرها. وقد يكون منها ايضا انه قادر على ان يذوب نفسه وينتجها بصيغ متعددة ومنها انه يتحول الى خطاب تحمله اللغة وتفككه هي ايضا بمعنى قدرة اللغة على تحولها الى " ارهاب " ؟ ومنها وهو الاهم عندنا القدرة على انشاء كون مخيل، عالم مخيل يتمثل الارهاب ويؤثثه ليكون معادلا رمزيا لإرهاب الواقع ومن هنا تنشا المعادلة المهمة " ارهاب الشعر وارهاب الواقع " غير ان ارهاب الشعر ارهاب رمزي مشبع بالدلالات التي تخلقها اللغة بناءا على ما تمت الاشارة اليه انفا وارهاب الواقع فعل سلوكي مغرق بالقسوة. ارهاب اللغة يتحول الى نوع من المكافاة ليعيد التوازن الى الواقع او ليعيد تهيئة الواقع او ليكون محاولة في تخطي الواقع لا الانكفاء عنه وهنا تكمن اهم الدلالات التي نريد توثيقها في الخطاب الشعري العراقي المعاصر.

٦- **ماذا** نريد بالإرهاب الرمزي ؟. يمكن الافادة تماما من مفهوم العنف الرمزي الذي يقترحه بورديو لتصور وجود ارهاب رمزي عن طريق خلق" مخيلة ارهابية " اعتمادا على مصطلح بورديو تعمل على عقلنة الواقع عن طريق صناعة بديل " ارهابي " يعادله ويعيد توازنه كما ذكرنا واذا كان الشعر نوعا من الممارسة الارهابية ضد اللغة أي انه يحطم ليبني ويجزئ ليعيد لتتكامل اللغة ويمارس العنف تعويضيا استثنائيا لاكتمال اللغة ما يعني ان القصيدة الارهابية نوع من النصوص التي تتبنى الثقافة المضادة.

لم تعد المخيلة الارهابية الا خلقا موازيا لمخيلة الواقع وعلى راي بوديار[١٣١] ان الشر يكبر مع الخير والعكس صحيح بمعنى اخر وهو ما نريد الخلوص اليه ان المخيلة الارهابية تكبر وتتسع شعريا وفقا لاتساعها في الواقع وتستند بعد كل ذلك الى ما قدمناه في الفقرات السابقة ليكون الشعر وتكون اللغة ممارسة ثقافية " ارهابية " ضد الارهاب نفسه.

في دائرة التحليل:

سنتخذ في هذا المتن الاجرائي تجربة الشاعر علي فرحان، مع الاشارة الضرورية ان ما تقدم من تصورات نظرية يمكن تطبيقها على متون اخرى تنتمي الى ما يمكن ان نسميه ب " المرحلة الفنية " تلك التي تكون معطيات الواقع والمؤثرات العامة فيها واحدة، مع الاخذ بنظر الاعتبار خصوصية التجربة الفردية لكل شاعر.

الالماحة الاولى ان المجاميع حملت العناوين الاتية " المسدس اول القتلى – ليل سمين – قاتل مجهول ". [١٣٢]. وباستثناء المجموعة الاخيرة التي حمل العنوان

عنوان احد النصوص فان الاثنتين جاءتا تركيبين مجازيين في النصوص. ليس هذا المهم غير ان دلالات العناوين تنفتح على دلالات كلية للمجموعات.
بمعنى ان العنوان يحمل دلالة تجربة. وفي نظرة اولى يتكشف امامنا البعد المجازي الذي يحمل – بالنسبة للمجموعة الاولى – معادلة ان يكون القاتل مقتولا، فالمسدس – اداة القتل – يمارس اول فعل ضد نفسه، والسؤال بالكيفية ؟.

مراجعة نصوص المجموعة تفصح عن تفاعلات تقدمها اللغة لتكون او تكوّن مناخا ضد ممارسة المسدس أي القتل ومن ثم سنلحظ ان فعل المسدس يجابه بفعل اخر يعمل على اقصاء الاول او على الاقل يضاده. فالنصوص – جميعها – تسرب ثيمة الوطن الضائع، الوطن المهاجر، الوطن المستلب، ولان الوطن " وطن " من خلال العلاقة التي تحكم وتصوغ ابناءه به، ولا يمكن ان تصور وجود هذه العلاقة الا بين هذين الطرفين، ولان "المسدس " رمز الى الاخلال بهذه العلاقة وهي ايماءة للسلطة، يصبح الامر اذن لاوجود لسلطة ما يشكل انتحارا لها.

لو تابعنا هذه الدلالات:

" قيدت اشرعة المسيرة قرب صلبان الولوج الى الدم "

" يقول النجم قد ودعت هذا الليل ما ودعت هذا الليل بل اجهضت رونقه الجميل "

" في كل مادبة يطل الوطن النائم / بحر من خراب يابس "

"في البحر الهة وميلاد من النجمات ".

تعال كي نبقي القصيدة مهرجانا اودما "

"كنا نماطل في الموت ليغفو المسدس "
"كنا ندق مساميرنا نتحسس ارواحنا ونغني نجونا "
"باتجاهك ياناي اعدو
وخلفي القنابل تجتر حلما طويلا "

نصوص هذه المجموعة تحتشد بالصور التي تكشف عن تشكيل ثقافة "مقارعة" ضد فعل المسدس / السلطة ". وما قدمته المجموعة بشكل عام ضياع " الوطن " بصفته حلما جماعيا وليس فرديا. وقد نلاحظ حتى في صياغة الخطاب تنسل العبارة الى ضمير " النحن " في مواضع كثيرة. ذاك ان الوطن مفهوم جمعي ولا يمكن ان يكون غير ذلك. انها رؤيا جيل كامل صحا على ضياع احلامه، ولأن كانت تجربة المجموعة مشكلة في مناخ التسعينات، فان امتدادها الرؤيوي يتجذر في العقد السابق له لذلك تظهر مناخات الحرب " فضاءا ايهاميا " يتشكل النص فيه.

في المجموعة الثانية " ليل سمين " تشيع لغة تختلف عن المجموعة الاولى، وتشكل هذه اللغة فضاءا مثيلوجيا شعبيا، لكن اولا نريد ان نرصد وجه العلاقة بين العنونة والتجربة. سنلاحظ ان دلالة " سمين " المسندة الى الليل تنتشر بشكل ملفت، طبعا لا قصد انتشارا صوتيا انما تستدعي ظلال معانيها المتوافقة او المتضادة ، نلاحظ مثلا ":

اتذوق فمها"

تمتلئ شراييني"

"ثمرة البياض"

"كنز " منجم"

فم الحروف "

" قمح / مواسم " الخ. هذا الانتشار لصور الامتلاء او الفراغ ايضا " لان كثيرا من الصور تشكل مفارقات حادة، اقول هذا الانتشار مبعثه واقع التسعينات. انه يهدر ليكتسح تجربة الشاعر ويشكل ابعادا جديدة فيها ما اعنيه انها تحوط وتسور تجربة النصوص، ولهذا دلالة " ليل سمين " التي تشكل المفارقة الاولى في المجموعة.

حين نعود الى قاتل مجهول، سنلاحظ فضاءا اخر،، فضاء الغياب والاسئلة التي لا تجد اجابات، نجد ملامح " لمسؤول " عن كل هذا القتل او الموت لكن لا احد يجرؤ ان يسميه انها الحقيقة الازلية التي لاحقت الانسان منذ بدئه، في هذه المجموعة تتشكل اللغة عبر مثيلوجيا دينية، ومعظم نصوصها ذات دلالات واضحة على ذلك والحقيقة انها تلتقي وبعض نصوص المجموعة الثانية بنقطة سنشير اليها لاحقا.

اريد ان اخلص الى ان تجربة علي فرحان في المجموعات الثلاثة تشكلت عبر ثلاثة فضاءات " فضاء الواقع. فضاء اليومي، فضاء ميثولوجي " وقد شكلت هذه الفضاءات لغة مضادة، لغة تقرا الواقع وتشكله بقيمه نفسها، لغة تقارع ولا تستكين، لغة " ترهب الارهاب نفسه. وسنتناول هذه الفضاءات بنصوص نختارها او بأجزاء منها.

في نص " بين الناي والقطار قتل المحارب "

هذا النص يرتكز " ويحيل العنوان على ذلك " الى نافذتين تعبيريتين تتكثف احداهما بدلالة " الناي" وتحتشد الاخرى بدلالة "القطار " وتجري اللغة بفيض دلالاتها ومخيلتها على ايجاد صراع يتنامى بين هذين الرمزين " الناي "

دلالة الحلم المفعم بالحياة ودلالة القطار المحمل ببشاعة الحرب. ولو لاحظنا ان مركزية " الناي " تتسع لتنشر لغة " الحلم " في حين ان مركزية القطار " تضيق " وهي تحاول ان تمثل لغة " الغياب ":

" من الناي:

- اشرب لحن البلاد القديمة
- اشرب تلويحة للنوارس
- واركض منه الى جنة يزرع الشعر فيها بلادا... يرفع قامته يسقط
- ظل الحروب
- باتجاهك يا ناي اعدو
- وخلفي القنابل تجتر حلما
- بفضلك يا ناي تنجو صلاتي من الطلقة الكافرة
- اراوغ صوت المسدس... انشب كفي بجسم القتيل
- اشرب رائحة الموت
- اباهي الحروب بناي يؤبنني ميتا في القصيدة "

الناي هنا البحث عن حياة اخرى، عن ارض اخرى، الافلات من قبضة " القطار " الذي يعادل رمزية سلطة " المسدس " او سلطة الحرب. لكن لغة الحلم المقارعة للغة الواقع " الحرب " لم تات بمسوغ رومانسي يغرق ي التخيل والحلم انها ولدت واتسعت مثل اشارة " الخير الذي يتسع باتساع الشر " وبغض النظر عن ايهما يكتسح الاخر في مرحلة انية، فانهما يولدان صراعا بين مركزيتين اساسيتين.

ولو لاحظنا ان استدراج للحلم ليبتلع الواقع " " ظل الحرب، مراوغة صوت المسدس،النجاة من الطلقة الاخيرة، شرب رائحة الموت.." هي محاولة واضحة للدفاع عن صرح هذا الحلم.

في حين ان " القطار " يحشد صورا ويرتكز على توليد لغة تجمع بين مادية الاشياء واستدعاءاتها الذهنية التي تثير عند القارئ مشاعر الرفض.

قبل ان استقل القطار:

- ادس بقية روحي بكيس الملابس
- اتذكر " صورة امي – بنات محلتنا – سيدة في الثلاثين غازلتها "
- اصفق للعائدين واحسدهم
- ابتاع تذكرة – مقعدا يلاصق نافذة
- الوح لامراة غائبة
- اهجس يا ناي نوحك ياتي
- يسمرني من اصابع روحي.

هذه اللوحة تكاد تشكل ظلالا للحلم، انها تعميق للصراع بين المركزيتين ولذك نلاحظ التشبث ب " صورة الام وصورة النافذة وكيس الملابس " وما يرافق هذا من استدعاءت عند القارئ لاجواء الحرب ورغبة اكيدة في قتلها.

في اللوحة الاخرى تستمر مركزية القطار ولكن هذه المرة لاحتضان الصور الاكثر قسوة:

- انزف فوق جدارك
- ابصر دمع النوافذ
- اخذت من الروح اجراسها

- للان تذرع اعمارنا

وهكذا على هذه الشاكلة. ليكون المقطع الاخير انتصارا لمركزية الحلم:

- نشرب نخب انتصار البياض على سحنة قاتمة
- سوف نقفل كل المحطات ".

خلاصة رؤيتنا لهذا النص، ان اللغة شكلها واقع، فضاء الحرب فاستدعت نمطين من اللغة: لغة الحلم ولغة الحرب نفسها لتصنع الثقافة المضادة وترمز الى انتصار الانسان على " المسدس "/ السلطة.

وقد تشكلت لغة النص هذه بشقيها " الحلم والحرب " من خلال مخيلة جمعية تعي مسألتي الحياة والحرب، وقامت اللغة بدور فاعل في ملء الفضاء النصي بمحولاتها الواقعية واحالاتها اليه.

فضاء اليومي

في مجموعته الثانية يسند علي فرحان نصوصه او يشكلها في فضاء اليومي، وهذا الفضاء الذي تتحرك فيه النصوص لإنتاج ثيماتها يترصد " ثقافة اليومي " ويستوحيها ولا نعني مطلقا به انه يميل الى لغة متداولة او دارجة بل الى ثقافة متداولة.

والثقافة المتداولة تشكلت او تتشكل من مزيج من الوقائع والافكار والاحداث والعقائد بما يمكن ان نطلق عليه بالميثولوجيا الشعبية، وهي قدرة المثيلوجيا الدينية وغير الدينية ان تتغلغل في ذهنية الواقع وتعيد انتاج نفسها ضمن مقولات او افكار او سلوكيات معينة.

علي فرحان لا يوظف – وهذه ميزة الشاعر الجيد – انه يكسبها طاقة شعرية، فكأنما لا وجود للغة شعرية بالمفهوم العام وانما لغة تكتسب طاقة شعرية. والقصيدة الحديثة بشكل عام " لا تأتي بالأشياء من الخارج لتصنع مشهدا واقعيا بقدر ما تغرب المشهد الواقعي لتستخلص مظهرا ديناميا " غير المالوف. هذا من جانب ومن جانب اخر تتحول هذه الطاقة الشعرية بكل مكتسباتها الى " لغة تطرح رؤية مضادة للواقع " انها تريد ان تكسر هذا الواقع لتقيم واقعا اخر. يوازيه بقوة الفعل ويضاده بسلوكه.

في نصه " " بانتظار القنطرجية "

"استفاق على الم ومرايا

فوق هاجسه صدى ميتة تدحرج فلوله

بمعيته اعضاء معطوبة وذكريات

وقلائد باميا

اعياد فرش بهجتها على الرصيف

فتناوشها الجزارون "

نلاحظ هذه اللوحة، لا يمكن للمخيلة الشعرية ان تتفاعل معها ما لم يتم استدعاء " ثقافة الصورة " وبعدها الذي انتجها، وهو بعد ثقافي شعبي، يمكن ان تكون " قلائد الباميا " "وفرشة الرصيف " المحورين الاساسين اللذين يفقهان القارئ بها وهو فقه يستعيد " مناخا زمنيا " ازدهرت به ثقافة الرصيف سواءا كانت لاكتساب العيش او لتداول الثقافة او الاخبار وكأنما حل محل البيت او المتجر، فضلا عن ذلك فان الرصيف يتحول الى " حافة " تفصل مكانين هما ملاذان اليفان." البيت والشارع " وكلاهما نظام اجتماعي

مديني. وقلائد الباميا، ليست دلالة على شحوب او كفاف العيش انما دلالة استبدال ثقافة باخرى وزمن باخر. اللوحة الاولى تواجه القارئ بثقافة حضور وليس انهزاما، ثقافة اكتساح قيم لاحتلال قيم اخرى تراجعت. وتتعمق هذه الثقافة حين تكتسب طابعا ميثولوجيا، تتحول الميثولوجيا هنا الى جزء من هذه الثقافة ومكون من مكوناتها:

"ومثل ام تسحب قباب الدعاء مضى يدق على جبهته
بروقا وفناءات وجناحي باز ذرق على الافق
واستدرج العويل الى منصة الخلق
كما جلبة الاجناس في التزاحم للقنص
راح يرقق حتوفه ويحشرها في فتوق السماء
ممسكا قرني ثور بياس كدرته
موليا وجهه شطر البلاد المسجاة في دمه كمومياء "

يمكن التركيز على ثلاث اشارت مهمة هي:

" – الام وعلاقتها بقباب الدعاء

- استدراج العويل الى منصة الخلق
- الامساك بقرني الثور "

هذه المؤشرات الثلاثة،تضع هذه اللوحة من النص بمواجهة اخرى، انها تضيف وتعمق الفضاء الشعبي الثقافي للنص هذا من جهة ومن جهة اخرى تنشئ ثقافة مضادة، عن طريق تعميق فكرة النص وهويته. ان الثور الذي يحرس المدينة عند السومريين هو معادل للقباب التي (يفترض ان تؤمن حياة المدينة)

لكن النص يتعالى من خلال هذه المتواليات الشعرية المجازية ليدحض ثقافة استهلاك الانسان نفسه.

يمكن ان نذهب مع نصوص مهمة اخرى مثل نص " شاعر في علاكة " او " شجرة الغرقى " او " عيد ".. وغيرهما. ومما نستنتجه ان الفضاء الذي يتشكل فيه النص، يستدعي لغته وثقافته لمواجهة المركزية سواءا كانت اجتماعية او فكرية كما سنلحظ في هذا المفصل الاخير واعني:

الفضاء الميثولوجي:

لعل واحدة من سمات هذا النمط ليس في اكساب النص بعدا جماليا فنيا، الشعر الان لم يعد من وكده السير على خطوات اجيال الحداثة الاولى ي التوظيف الرمزي الجمالي للميثولوجيا.، لذا سنلحظ اكثر من تحول على اكثر من صعيد.

منها مثلا الاهتمام الواضح بالمثلوجيا الدينية، وارمي هنا تحديدا الى " الاسلامية منها " لكن الفارق الاساس يكمن في مسالتين يمكن صياغتهما بالتساؤلين الآتيين:

الاولى: هل يمكننا القول ان الاحالات التي شكلت وتشكل فضاء النص هي مستمدة من الرؤية الاسلامية او مما سبقها ؟.

والاخرى: بناءا على الاولى هل يمكن تصنيف " الديني " على انه ميثولوجيا؟.

سنذهب بداية الى ان القصيدة المعاصرة " واعني ايضا القصيدة التي استوعبت تحولات ما بعد الحداثة " هي قصيدة رؤية. انها تطرح رؤية او تفكك رؤية وليس بالضرورة قادرة على ان تقيم دعائم رؤية جديدة فليس من مهمات

الشعر مثل هذا الا في حدود تصورات الشاعر وطرح الرؤية كما هو معروف نتاج تالف نظريات وفلسفات وغيرها، ولعل واحدة من اهم ما جابهته القصيدة العراقية ما بعد الحداثية هي " تفكيك المقولات الدينية " بصفتها مركزيات كبرى، هذا ان لم نذهب الى ان هذه المركزيات ادت الى تفكيك نفسها بنفسها على مستويات عديدة.

واذا عدنا الى التساؤلين سنجد في الاولى ان " شخصيات الانبياء " او الاحالة الى أي مشروع او فكرة انما يستمد وجوده من النص بعد ان تحول من خطاب ديني الى " مركزية فكرية " لم تعد جزئية ضمن المنظومة الاسلامية وهذا ما يكسبها ميثولوجيتها. وبناءا عليه ستكون اجابتنا عن التساؤل الثاني. ان الفضاء الميثولوجي يستدعي لغة قادرة على فرض مهيمناتها عليه، لغة تحاول ان تكون مركزيات في النص لتعمل على اقصائه او اضعافه. ومن هنا تنشا الثقافة المضادة والمخيلة الارهابية للغة.

"في الليلِ
كانتَ الريحُ أقسى
كانَ يعقوبُ أعمى
وما من قميصٍ على الحبلِ
ولا خيولَ سماويةٌ
لألكزها
حتى تمرَّ قريبا من الملكوتِ!"

سنلاحظ دلالة " الليل – الريح – القسوة " وهي تمثل صفة الحضور.

ونلاحظ " العمى – القميص المفقود كإشارة للمستقبل – الخيول " وهي تمثل دلالة الغياب. من هنا تنشا المعادلة المهمة والتي تشكل مركزية النص. طرفا المعادلة ينتصر فيها.

لكن القصيدة الاهم في هذه المجموعة هي قصيدة " ادم الجديد ". واهميتها تكمن في اثارتها اسئلة " العقل المثقف " الذي يسائل، ويفكك مركزيات طالما ضللت الانسان وابهرت عينيه واسرت قلبه وفتنت لبه، وانتهت به الى ضياع.

علي فرحان في هذه القصيدة يتحدى الميثولوجيات التي قمعت روح الانسان ليخلق انسانا عصيا على المعنى الذي تشكل به، لذا مراقبة القصيدة تكشف عن خارطة اسلوبية تقع بين طرفي الاقرار والنفي، اذ تسود الاولى صفات الانسان الجديد متخليا عن معناه الذي تنهض الثانية به .

"لن أقولَ أنا المسيحُ،
فقد خَبِرتُ سَلاسلهِ
وأرحتُ كفِّي مِنْ عصا الهذيان
فالفرعونُ يعرفُ روحي المتسائلة،
أيوبُ لا أنساهُ
فالصَّرخَاتُ
قَضَّتْ مَضجعي
مُذْ ألف عامٍ ، حُزتُ أجوبةَ العذابِ الكاملةِ،،
والخضرُ صاحبي القديمُ
نضا عِنِ الصَّبواتِ خاتمهُ

وأهملَ سائِلَه،

ووجدتني

طبعاً

نَبيَّاً

طيّعاً

وغنائمُ الرُّمَّانِ بين أناملِهِ "

اخر ما نشير اليه ان تجربة علي فرحان، تجربة الشاعر الذي لا يتوسل البلاغات لإنشاء نص، انما يستثمرها لاقتراح رؤية تمثله، فهو شاعر راء، والشعر عنده كشف وموقف وليس استدلالا وهذا مدار وقفة قادمة معه.

اللغة السردية
نحو قراءة جديدة للغة الشعر

اشارة

يظل الحديث ممكنا جدا عن لغة الشعر وعن اللغة الشعرية. وقد امتد طويلا وتشعب كثيرا في بناء تضايفي وتراكمي , غير ان..الالتفات الى اللغة السردية عند النقاد الجادين ظل مرتبطا بمفهومهم عن اللغة الشعرية ولم يول عناية حقيقية.

هذه الدراسة تريد إثارة أسئلة جديدة تتعلق بدراسة اللغة الشعرية وفهم طبيعة اللغة السردية وهو ما يعني ان هذه الأسئلة يمكن أن تثار مع أي شاعر حديث لكني اخترت اثنين في هذه الدراسة , ينتميان إلى بيئة مدنية واحدة مع اختلاف رؤيتهم الشعرية والكتابية وهم حميد حسن جعفر في مجموعته" من ذا أورثه قلقي وقال ليديه انطلقا " وحسن سالم الدباغ في مجموعته "والجنوب إذا تنفس".

ان التشكيل اللغوي في القصيدة الحديثة , كسر نمطية الإيقاع منتصرا للرؤية ما بعد الحداثية في الشعر ولا سيما في انفتاحها على الواقع مساءلة وإدانة وتشكيكا , فضلا عن تهديم أسورة الأجناس الصارمة ليعاد تنظيم البنى الشعرية في منظومات قولية قادرة على استيعاب المتغيرات.

ممهدات أولية:

أثير مثل هذا السؤال لدينا في دراستنا لحميد حسن جعفر قبل سنوات، إذ افترضنا في دراستنا لمجموعته " هبوط ادم وصعوده " أن اللغة الشعرية بصفتها منظومة دلالية وبيانية خاصة , توازي ولا تقاطع لغة التداول والايصال – اعني اللغة النثرية – قلنا حينها "إن اللغة الشعرية تمثل انزياحا كليا عن اللغة المعيارية فان هذه اللغة اعني الشعرية تخلق وتولد انزياحاتها الشعرية الداخلية بمستويات عدة فضلا عما مر،فحين نمعن في هذه المجموعة تدهشنا ان اللغة وضعت مستوياتها الجمالية وفق مستويات عدة لا استطيع المجازفة في القول أنها منظمة فالشاعر _نظامه _اللانظام،ذاك يعني أننا نلاحظ قيام الإدهاش الشعري في هذه المجموعة على تطعيمها بسياقات نثرية أثرت النص[١٣٣] ف"عندما تدخل عناصر الشعر في النثر أو العكس فان هذا قد يؤدي إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقا للنموذج المقابل له [١٣٤] من هنا بدأنا التفكير بمنطقة مغايرة. لكن تساؤلاتنا وتفكيرنا قادتنا إلى الفهم الآتي:

أساس الفكرة يطرحها سعيد يقطين في الكلام والخبر , وفي تصوره ان الأدبية بوصفها علما يدرس أدبية الخطاب الأدبي تنقسم إلى الشعرية والسردية [١٣٥]., وقد استندنا على هذا التصور لاستنتاج مصطلح " النقدية " بصفتها علما جزئيا يستقل لدراسة الخطاب النقدي في دراستنا عن لغة النقد.

حين نعود إلى يقطين الذي يستنتج أيضا أن استقلال السردية جعلها تنحو منحيين الأول السردية في الخطاب الأدبي والثانية السردية في الخطاب غير الأدبي "[١٣٦]

هذا التصور يدفعنا باتجاه دراسة " لغة السرد وعلاقتها أو تداخلها مع لغة الشعر , لكن من وجهة نظر تغاير مفهوم يقطين.

فإذا كانت السردية فرعا من فروع الأدبية وهو صحيح , هذا يعني ان علاقة الفرع بالأصل تبقى وطيدة بشكل من الإشكال وهو ما يشير إليه أيضا , لكن سؤالنا المهم هو ما علاقة السرد بالنثر وكيف نحددها وننظر إليها ؟.

جرى اعتبار الشعر قسيما للسرد في الانتماء إلى الأدبية. وبالوقت نفسه وضع الشعر مغايرا للنثر , والنثر غير السرد.

هذه العلاقات تدفعنا باتجاه أسئلة جديدة ومحاولة لفهم جديد يؤسس للغة النثر ولغتي الشعر والسرد بصفتيهما قسيمي الأدب في حين أن النثر خارج عن ذلك التقسيم.

لقد جرى تقسيم الكلام العربي إلى قسمي الأدب – الشعر والنثر ويبدو ان هذين القسيمين هما خاصان بالأدب وليس الكلام الاعتيادي والدليل انهم يتحدثون عن أجناس للنثر معروفة ومتعددة.

ونلمح في قول الفارابي عن " القول الشعري والقول النثري " " ان الكلام متى ما خلا من الوزن فلا يقال له شعر وإنما قول شعري ". ما يدلل على ذلك وما يدلل أيضا قضيتان أساسيتان الأولى أنهم حينما يتحدثون عن التشبيهات والاستعارات والكنايات والإسناد إنما يتحدثون عن الكلام الذي يجمع بين الشعر والنثر وأمثلتهم على ذلك جامعة بين الاثنين والدليل الثاني انهم يضعون ميزات خاصة للغة الشعر تختلف عن لغة النثر ومنها الإقناع وهذا وكل ما يرد في حاضنته إنما هو في باب الأدب أي القول الأدبي.

لقد توصل يقطين في كتابه " الرواية والتراث السردي " إلى أن السرد قسيم الشعر لكنه كان يدرك جيدا أن السرد يقع تحت مسمى " النثر " وهو ما لا نراه ولا نظنه صحيحا. الا وفقا لعد النثر ادبا [١٣٧]، إن النثر عند العرب يقع في باب الأدب. الأدب بوصفه ملفوظا لسانيا مصاغا بطريقة مخصوصة ويؤدي رسائل معينة هي غير الرسائل المباشرة في لغة التداول وقد جمعوا النثر والشعر في حلقة واحدة هي الأدب.

حين نعود إلى معظم مفاهيمهم التي تحدثوا فيها عن قسمي الأدب نراهم يجملونها ب " النظم والنثر "

يذكر صاحب الصناعتين ما نصه " البلاغة اسم يمدح به الكلام " ويقول " الكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه وإصابة معناه وجودة مطالعه ولين مقاطعه فتجد المنظوم مثل المنثور , فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا وبالتحفظ خليقا [١٣٨]

ويسوق يقطين استدلالات كثيرة في كتابه الكلام والخبر تؤكد ما يراه أن المقصود ب " الكلام " مقصود به الأدب.

سنلاحظ ان العرب يقولون ان البلاغة صفة الكلام والفصاحة صفة المتكلم. ولو تحققنا من ذلك جيدا لاستنتجنا ان ما تحيل اليه البلاغة بعلومها الثلاثة المعروفة انما يقع في باب تحسين الكلام الأدبي , في حين أن الفصاحة من الإفصاح بدلالته المعروفة عن الظهور والإبانة صفة المتكلم ودلالة التوصيل للرسالة اللغوية وهي ما يشمل الكلام الأدبي وغير الأدبي.

يقول العسكري " أجناس الكلام ثلاثة – الرسائل والخطب والشعر. وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب "[١٣٩]

ويتنبه الخفاجي ابن سنان الى قضية مهمة جدا في تقسيماته وتفريعاته للكلام المفيد اذ هو وفقا لرأيه " حقيقة ومجاز " [١٤٠] وهذه الانتباهة المهمة هي التي تعيد إلينا فهم " كلام النثر عن " الكلام العادي " الذي هو كلام مفيد ولكنه يقع في باب الحقيقة. ويتنبه الى مسالة مهمة أيضا هي قوله " أن حد النثر هو حد الكلام "[١٤١]

يظهر الفرق عند الفلاسفة العرب واضحا ويجري التركيز عندهم من خلال لغة البرهان ولغة البيان او لغة التوصيل العلمية ولغة الأدب المخيلة في قسميها الشعري والسردي.

فالفارابي في كتابه " الحروف " يرى أن استقرار الألفاظ على معانيها هو الأساس الذي تنبني عليه اللغة ومن ثم يقول " التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها " ويكون ذلك وفقا لتحديده بالأقوال الخطبية ثم الشعرية " [١٤٢], لتصبح اللغة عنده " ذات مستويين دلاليين فتستخدم استخداما حقيقيا يفيد التفهيم وآخر مجازيا يتجاوز الدلالة الوضعية الاصطلاحية الثابتة للألفاظ يفيد التخييل " [١٤٣]

ويجمع الفلاسفة على تقسيم الكلام من حيث كونه رسالة لغوية إلى قسمين ويؤدي وظيفتين هما التفهيم والتعجيب أو الالتذاذ "[١٤٤].

وهي عماد العملية اللغوية يقع الأول في مستوى الشرح والتوضيح والتداول وهو القسم النثري والآخر في المستوى الأدبي ويختلف من جنس قولي إلى آخر.

إن بعض الالتفاتات في النقد العربي توحي أن النثر يعنى بتجزيء الفكرة وتشتيتها , فالمسالة إذن لا تعنى تحديدا بطبيعة الصياغة عناية كلية وإنما

بكيفياتها وهذا لا يعني إنها لا تحتمل طبقات للمعنى بقدر ما تعني تنظيم القول والفكرة.

ويرد عند البلاغيين ومنهم الجرجاني التمثيل والاستعارة وغيرها في الخطب والرسائل كما يرد في الشعر والقران وهو ما يعني عد الاثنين أدبا وما لم تتمثل به تلك الانزياحات هو النثر.

لكن لماذا ظل الاهتمام قائما بلغة الشعر على أنها لغة الاستعارات ويضادها النثر ؟. ولماذا ينظر من خلال التوسع الى اللغة السردية على إنها " لغة سينما ومونتاج ولغة شعرية وحوارية وغيرها ".

إذا كان التداخل بين فني الأدب " الشعر والسرد " قديما حاصل ومقر به من القدامى والمحدثين.

جاء في لسان العرب – مادة نثر " ان النثر رمي الشيء متفرقا " ومعظم معاني الكلمة دالة على الاتساع والإكثار والتفريق. (١٤٥)

ونلمح عند الجرجاني وهو يتحدث عن الفصل والوصل قوله " واعلم ان العلم بما ينبغي ان يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة " (١٤٦)

نلاحظ كلمة " منثورة " الدالة على عدم الترابط الفعلي أي ضم الجمل الى بعضها وعلاقتها بالتركيب الشعري.

ونلاحظ ما يسوقه الجاحظ في تقديمه الكلام المطبوع على المتكلف في قوله " وقد علمنا ان من يقرض الشعر ويتكلف الأسجاع ويؤلف المزدوج ويتقدم في تحبير المنثور.... والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس سهوا رهوا مع قلة لفظه وعدد هجائه احمد امرا " (١٤٧)

يقول الجاحظ أيضا " ثم اعلم ان الاستكراه في كل شيء سمج وحيث ما وقع فهو مذموم وهو في الطرف أسمج وما أحسن حاله مادامت الألفاظ مسموعة من فهمه مسرودة في نفسه ". [١٤٨]. وهو هنا يتحدث عن لغة الكتاب العلمية.

اللغة السردية.

أول استنتاج إذا أن اللغة السردية تتشكل بمعزل عن اللغة النثرية ولها خصائصها ومقوماتها وطبيعتها المخصوصة , وهي فضلا عن ذاك لغة أدبية تتداخل مع لغة الشعر لكنها تنشا داخلها وليس بمعزل عنها والغريب الذي لاحظناه أن معظم الدراسات اتجهت لدراستها باتجاهين فهي حين تدرس في الشعر تقوم على أساس دراسة البنى السردية ,التي تشكل عملا سرديا بالمفهوم البنيوي , وهو ما يؤدي إلى تجزئة النص الشعري وضياع مهيمناته الشعرية الأساسية , والأمر متشابه إلى حد ما في دراسة اللغة الشعرية في المنظومة السردية حيث تتم دراسة الوظيفة الشعرية للغة وليس اللغة الشعرية.

أريد الإشارة إلى مسالة مهمة تلك هي إن النظرة التجزيئة للبلاغة التقليدية مازالت مهيمنة على طبيعة تعاملنا مع المناهج.

ان متابعتنا للنص الشعري أفضت بنا إلى تشخيص لغة شعرية ترتكن إلى مرتكزات يمكن تحديدها بالاتي:

١- الإحالة إلى الواقع بشكل مباشر.

٢- التفصيلية.

٣- الروابط الظاهرة او الدالة.

٤- الترميز النصي أو الإحالة الرمزية للنص.

٥- التراتبية والتزامنية.

وسنحاول الكشف عن هذه المرتكزات وعلاقتها بالنص الشعري.

تستوقفنا تجربة حميد حسن جعفر من أكثر من زاوية منها انه يبحث دائما عن مناطق اشتغال شعرية غير مأهولة , وهو اذ ذاك يقترح قراءة جديدة لجدلية الشعر / الواقع معيدا ترتيب النص داخليا ليكون النص / الواقع لا النص / اللغة. والحقيقة ان ملاحظة أولية لمتتبع حركية الشعرية العراقية لاسيما منذ التسعينيات وما بعدها يرصد انزياحا واضحا في تلك العلاقة المشار إليها على صعد عدة , وما دام الحديث مكرسا ومنصبا على سردية الشعر فان ملاحظتنا تتركز في هذا الجانب حصرا , لقد فرض واقع وثقافة العراق إلى وضع الشاعر أمام سؤال جوهري هو مساءلة الواقع وتفكيكه بدلا من التعالي عليه أو التمرد أو الانسلاخ عنه وتجلى ذلك بقيم تعبيرية سادت النص الشعري باعتبارات ورؤى متباينة خضعت لتجربة الشاعر وتواصله ومؤثراته المختلفة.

وحميد في مجموعته " من ذا أورثه قلقي وقال ليديه انطلقا "[١٤٩] المطبوعة عام ٢٠٠٨ إلا أن نصوصها مذيلة في العام ٢٠٠١ يجسد إلى حد كبير ما المحنا إليه إجمالا في السطور السابقة.

لكن المرور بنصوص هذه المجموعة يفرض على القارئ الوقوف عند موجهاتها القصدية إذ اثبت الشاعر في مقدمته لها بعضا من تصوراته لكتابة النص الجديد وضمنه فكرة خطيرة عن " سردنة الشعر "إن جاز التعبير. فهو يعي تماما ان منجزه هنا يميل الى السرد القصصي والروائي متمثلا بانتقالات الزمن

أو المكان أو طرح الذات والمجموع معللا ذلك بالانتصار لقيم الحياة تجاه قيم القتل والحرب والموت." [١٥٠]. لكن لا تبدو المسالة هنا ذات علاقة واضحة, إن واحدا من أهم أسباب " سردنة الشعر هو كما ذكرنا التشكيك بالواقع ومساءلته وتحديه , وهي أفكار ما بعد حداثية.

في نصه " عربة أو الجالس لصق النافذة "

ليس النص أكثر من مشهد يقدمه الراوي مستعينا الى حد ما بحركية الشخوص ملتفتا إلى استثمار اللحظات الدالة كاشفا من خلال تسليط الضوء على بعض الزوايا المهملة عن حركية ذلك المشهد.

مشهد لعربة قطار تجمع شخصيات مختلفة , امرأتان وطفل ورجل عجوز وجنود ورجل يجلس لصق النافذة , العربة تستعد للانطلاق نحو الجنوب , لكنها في لحظة واحدة , تتحول الى غرفة من حديد جاثمة.

هذا المشهد الذي يقدمه النص. لكن كيفيات الاشتغال فيه , في استثمار طاقة اللغة السردية لتتداخل وتتفاعل مع اللغة الشعرية ويبدو المشهد معبرا عن حوارية لغوية.

نلاحظ مثلا المدخل التصويري , ويتمثل بتتابع الصور وتلاحقها بكثافة , وهو ما يوازي البناء السردي , فالشاعر يحاول ان يوزع الصور لكي تظهر أمام القارئ بشكل متساو يضمها مشهد تصويري قصير محققة بذلك القدرة على نقل القارئ من مكان إلى مكان على شكل دفعات أو تقوده بسلاسة " يعلن بداية:

"امرأتان من بصرياثا وسط غرفة من حديد " هنا يقطع الوصف ليستمر وصف الغرفة ثم يعود " المرأتان اللتان كانتا تؤمنان طفلين , ثم يقدم صورة أولى للطفلين ثم يعود إلى المرأتين لنفهم أن أحداهما كانت أرملة.
هذا التقطيع بالصورة لغة لم نألفها في الشعر.

الجملة التفصيلية:

واحدة من أهم مرتكزات اللغة السردية , إن الجملة فيها تعاكس الجملة الشعرية التي تتكثف تعبيريا وان امتدت بمساحتها التعبيرية والأمر معاكس للجملة السردية التي وان قصرت , إلا أنها تعنى بالتقاط التفاصيل الصغيرة التي تبني المشهد.
"طفلان وامرأة تشبه فاكهة حزينة , بياض مخلوط بالبرتقال , حقيبتا المرأتين من جلد التمساح. يبدو أن التمساح يشكو حصارا – أو شيئا كهذا..".
لكن المثير للاهتمام أن الجملة التفصيلة في اللغة السردية / الشعرية غالبا ما تكون في بنية اعتراضية حيث تتقاطع على المستوى النصي التركيبي مع سابقتها ولاحقتها إلا أنها تضيف أبعادا جديد للنص , فمثلا بعد أن يكثف الشاعر صور الموت المفاجئ , ويلتقط صورا سريعة لمشهد بعثرة الجثث ينقل قارئه وفي سياق جملة اعتراضية طويلة نسبيا إلى صورة أخرى:
"كان الجبل يجلس تحتي يزينه كورد شماليون وبعض الماعز , وغابات من بلوط وتين بري , السناجب تؤثث لي غرفا ومزالق ,تعلم طرقا وممرات
ما ان ينطلق صفير حتى تبدو كجراء تبعث في النفس التراخي , ما إن يضرب كف بكف حتى تختبئ كصراصير....".

هذه الانتقالة في واقع الحال هي انتقالة المخيلة التي توازي انتقالة كاميرا التصوير , لكنها توسع المشهد من خلال عرض صورة مقابلة بل معاكسة صورة الحياة مقابل صورة الموت.

النص يتبنى هذه التقنية السردية ويلح على عرض الصور المتقابلة في سرد تضميني: " الأرملة ترص الطفلين إليها لتصنع مجالا لشيخ في السبعين من اوروك حشرته القاذفات ليسقط على كرسي فسحت الأرملة مكانا له , عاينت سحنته قد يشكو شيئا يشبه الربو – تذكرت الدخان – هبط عليها كالعاصفة – السيغار الهافاني الممتلئ بالمتعة –. بعد هذا نريد أن نطرح لغة السرد وعلاقتها بلغة الشعر.

ما الذي حققت الجملة الاعتراضية للنص ؟.

المسالة الأولى " إثارة الانتباه لدى القارئ وتنشيط ذهنه إلى جانب تأكيد أهمية الصورة المتناسبة مع طبيعة الحدث أو الموقف ". هذا من جانب. ومن جانب أخر نلاحظ على مستوى السياق التركيبي ظهور بنى تركيبية تعتمد الاستذكار سواءا بتصدير الأفعال الماضية أو باستدعاء الذاكرة وفي كلتا الحالتين نلاحظ التحول من " حديث عن الشخصية إلى حديث الشخصية ". وهذا التفاعل والارتباط بين بنيتين تركيبيتين أدائيتين , هو نوع من تفاعل حواري بين لغتين. ما يعني نهاية أن الشاعر هنا لا يكتفي بلغة واحدة ووعي لغوي واحد على حد تعبير باختين إنما يعرض لحوار لغوي وان كنا نستقبله صورة مبنية.

نرصد أيضا ,وضوحا واهتماما بحركة الصورة , فالشاعر يتنبه بجرأة إلى درامية المشهد:

رجل تبدو عليه المهابة , يجلس لصق الجوار , سحب الزجاج الجانبي , انفتح شباك بلا لون.."

أو " الطفل ذو الوجه الأنثوي يسقط في النوم , تمد الأرملة يدين لحقيبة بين ركبتيها...".

يمكن ملاحظة الميل إلى الكناية والاستجابة السريعة للانتقال الزمني لكن الأهم فيما لاحظناه بهذا النص , مسالتان – ان يتفاعل مع الواقع بطرحه ضمن عالم العربة التي يمكن التعبير عنها أنها كناية عن الواقع. وان تحيل اللغة بمعظم تفصيلاتها إلى ذلك الواقع. مع مراعاة أو ملاحظة التنوعات في صياغات الجمل وترتيبها وما لذلك من علاقة واضحة " بالتحولات المفاجئة للحبكة " (١٥١)

"لكل جنوب بدء

ثم تكتمل الأرض "

في نصه المهم " والجنوب إذا تنفس "الذي يحمل اسم المجموعة "(١٥٢) يطرح حسن سالم الدباغ سؤال الهوية العراقية التي شكلها أو تشكلت من نقطة البدء " الجنوب " , وهي ملاحظة جديرة بالانتباه عند كثير من شعرائنا بعد عام ٢٠٠٣ . اتجه الشاعر لترميم وجه العراق الحقيقي من نقطة البدء بعد أن فككته الاديولجيات المتصارعة. وقد لاحظنا ذلك بغزارة في الشعرية العراقية.

النص لا يقدم حكاية أو يخوض في أوليات التكوين إنما يطرح " الجنوب " ضمن رؤيتين تحيل أحداهما إلى الأخرى وتنفذ أحداهما في الأخرى في عملية تشبه إلى حد ما تسليط الضوء على واجهة لنفهم أو نتقرى الوجهة الأخرى,

مع خيوط توصل بينهما ما يعني ان الانتهاء من قراءة النص يولد صورة لواقع الجنوب عبر هذا السفر المحتشد بالحياة.

ومع ان النص بحاجة إلى وقفات تحليلية معمقة للكشف عن ترابطاته وشبكة علاقاته وإحالاته مما لا يدخل ضمن تصورات هذه الدراسة , إلا إننا سنحاول رصد ظهورات الحركة السردية عبر لغته.

قد نقر تماما على باختين قوله " لغة الشعر هي لغته انه فيها حتى النهاية [١٥٣]. لكن هذا يحدث بصورة مطلقة ربما في النص الذي يقدم رؤية ذاتية وتصورا شخصيا ويحتفي باللغة احتفاءا مطلقا , لكن في النصوص التي – كما أسلفنا – تفكك الواقع وتشكك فيه وتطرح أكثر من رؤية , فان اللغة فيها على الرغم من أغلفتها السميكة فإنها لا تتنازل عن سرديتها بشكل مطلق والحقيقة أنها لو تنازلت عن سرديتها , تفقد فاعليتها الشعرية بصفتها رؤية وليست تقنية اشتغال.

والجدير بالذكر أن نص الدباغ ينتمي إلى الشعر الحر , بمعنى أن لغته تنتظم بسياقات إيقاعية لكن انتباه الشاعر إلى إبقاء الوزن نفسه " المتدارك " هو من وجهة نظرنا تحطيم للرؤية التي أنتجها الرواد والستينيون حين مالوا إلى التنويعات الوزنية العروضية بهدف تقديم رؤى مشتركة أو متفاعلة للفكرة وإسناد نمط قولي يختلف عن الآخر سواء بتعدد الشخصيات او من دونها. الدباغ يبقي إيقاع الجملة بسياقه لكنه يقدمها برؤية تختلف بحسب نمو الفكرة.

ويعتمد في اغلب المشاهد على:

- اللقطة المشهدية حيث يوجه القارئ إلى لحظة الاستقبال / القراءة.

- تنويع الضمائر.
- الجمل التفسيرية.
- الإحالات القولية.
- التركيز على تكرار مواقف وإنتاجها بسياق جديد.

في الأساس الأول نلاحظ في مستهل النص العلاقة الرابطة بين شخصيتي " أنت مينا وشخصية الراوي ".

" جنوبا

أنت مينا

حملني وقع خطاه

باركني بالوردة

عند رنين الفجر وبالغصن المبدع

شيعني

ورؤاه

زودني بالفضة

- عذبا كان الدمع بحزن الفضة —

القى شمسا من مطر الرب

على كتفي

ويدا تتكشف عن سر رؤاه. "

هذه اللقطة تتشكل عبر زمنين هما زمن القول وزمن رواية القول , ما يعني ان ثمة لغة تحولت وأعيد إنتاجها عبر الشخصية الثانية , هذا بداية لكن المهم هو

التركيز على الأفعال الحركية التي أنتجت المشهد , ليتبعها سرد الراوي " ورؤيته التي تنتج تصورا عن المكان:

لجش: من قصب

جرة ماء قبل شيوع النار....

أريد القول بداية رؤية الراوي المنقولة عن وثم رؤية الراوي الشخصية.

وبين الرؤيتين نتفحص الأداء اللغوي , سنلاحظ قضيتين الأولى ان في اللقطة الأولى تظهر لغة تنتمي بدلالتها الاجتماعية والاديولوجية إلى سياق ثقافي مختلف " المباركة – الرب – القى شمسا –" وغيرها هي تعيدنا إلى سياق مختلف تماما عن اللقطة الثانية حيث تظهر رؤية الراوي الشخصية ".

هذا ممكن ملاحقته في لقطات أخرى وبتنوعات أخرى في النص. وهو ما يعني بالعودة إلى باختين التعايش الذي يتجسد بين " تناقضات الحاضر والماضي الاجتماعية الاديولوجية بين مختلف حقب الماضي وبين مختلف فئات الحاضر الاديولوجية الاجتماعية...ولغات التنوع الكلامي هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلة لغات جديدة " (١٥٤)

إذا عدنا الى الجمل التفسيرية , سنلاحظ انه يستخدمها لدلالتين الاولى حين يفتح من خلالها نافذة للإطلال على هواجس الواقع والأخرى حين يريد التفصيل.

- عذبا كان الدمع بحزن الفضة – هنا إحالة إلى الواقع.
- أطارد سرب أنوثتها
- وأتابع خيط الماء على الساقين
- بين الماء

- ودورة خاتم عرس – من علمني أن الأفق كدورة خاتم – هنا تفسير.

أما في تنويع الضمائر , فنلاحظ ان الإحالة في الضمائر توزع بين ضمير ألانا الراوي وضمير الهو الغائب في انتظام شبه متسق.

ان ظهور الضمير بمثل هذا التوزيع على اختلاف بنياته وتشكلاتها اعني " الحضور والغيبة " انتج ملمحين الأول هو كما تقول مونيكا فلودرنك " [١٥٥] " في السرود المقدمة من وجهة نظر شخصية رئيسة تسود الضمائر بوصفها طريقة للإشارة ". والملمح الآخر هو الحفاظ إلى حد ما على ربط الحدث التاريخ والرؤية يقدم بها بالواقع.

أما الإحالات القولية التي اتخذت مسارب عدة في النص , فاهم ما يميزها أنها تعالق اللحظتين التاريخية الحالية وتقدم رؤيتين مشتركتين في آن واحد من خلال لغة مشتركة تجعل " الفكرة أكثر إشراقا "[١٥٦] وبالتالي تتحاور لغتان في سياق شعري واحد:

" جاء بلوح الغربة

إن "البشكون بعيد ورود الماء

التمسوا النهر بعيد الفجر الأول من غربتهم

وجدوا في الماء

١- حقيبة طفل

٢- تراب جنوب مفترض

٣- ويمام

٤- حدائق أطفال ناموا بين حقائبهم

٥- وبقايا خيط

لا يعدل خمسة أقدام ".

أول ما يلفت الانتباه هذا الإسناد " لوح الغربة " فإذا كان اللوح دالا تاريخيا فان الغربة تنقسم على نفسها دلاليا يذهب شق إلى " البشكون " المنقطعين الى الله وآخر يحيل إلى الجنوب. اللغة هنا تشترك لا على صعيد ما تقدمه ولكن أيضا على صعيد صياغاتها التفصيلة , ونلاحظ أيضا أن بداية المشهد " جاء... " تنبيه للقارئ أن النقل هنا للنص الموجود كما هو إلا أن المفارقة التي يدخلها الشاعر حين يرمي بالأطفال وحقائبهم والجنوب المفترض في ذلك اللوح.

يظهر اخيرا في النص تكرار لمشاهد ولقطات واحيانا تراكيب لغوية استعارية او مجازية مطلقة بصيغتين الأولى كما هي والأخرى بضمن سياق مختلف.

ليس أمر التكرار سعيا للتركيز على فكرة فحسب أو تضخيم للإيقاع , انه هنا يؤدي وظيفة بنيوية للنص تتعلق بالرؤية السردية لأنها تتقصى بنية الزمان او المكان أو الشخصية " (١٥٧)

" أنت مينا

زودني بالفضة

والوردة

وبشمس من مطر الرب على كتفي

وبوقع خطاه

.....

يدرك

ان لكل جنوب بدءا
والغراف
وحيدا
يبدأ من مبتدأ الحلم
لاخر افق في عينين مبللتين
وأدرك أني اللحظ أكمل
لا يمكن ان انشأ في الأرض جنوب من لا حزن
فامنحني حزنا....".

يمكن ان نخلص الى ان اللغة السردية تتشكل بمعزل عن اللغة النثرية ولها خصائصها ومقوماتها وطبيعتها المخصوصة , وهي فضلا عن ذاك لغة ادبية تتداخل مع لغة الشعر لكنها تنشا داخلها وليس بمعزل عنها والغريب الذي لاحظناه ان معظم الدراسات لدراستها ذهبت باتجاهين فهي حين تدرس في الشعر تقوم على اساس دراسة البنى السردية ,التي تشكل عملا سرديا بالمفهوم البنيوي , وهو ما يؤدي الى تجزئة النص الشعري وضياع مهيمناته الشعرية الأساسية , والأمر متشابه إلى حد ما في دراسة اللغة الشعرية في المنظومة السردية حيث تتم دراسة الوظيفة الشعرية للغة وليس اللغة الشعرية.

ان متابعتنا للنص الشعري أفضت بنا إلى تشخيص لغة شعرية ترتكن إلى مرتكزات يمكن تحديدها بالاتي:

١- الاحالة الى الواقع بشكل مباشر.

٢- التفصيلية.

٣- الروابط الظاهرة او الدالة.

٤- الترميز النصي أو الإحالة الرمزية للنص.

٥- التراتبية والتزامنية.

وهذه اللغة الشعرية التي تظهرها نصوص كثير من الشعراء، لم تظهر بدوافع تجريب انية.واذا كنا نلمس في مرحلة سابقة وعند شعراء كبار " تضمينات نثرية وتقنيات سردية، انما كان لها ظروفها ومؤثراتها المرحلية وهي بالضرورة مختلفة، اذ انها هناك تقانات تعبيرية وتجريبية بينما هي الان رؤية تنبثق عن واقع.

" كل مسرحيات شكسبير لها نموذجان اسلوبيان وممكن ان نكون ملاحظات معقولة عن سبب استخدام الشعر المرسل والكلام النثري عادة ما يميز بين الشعر والنثر يعكس الفاصل بين الحالة الاجتماعية والنموذج السلوكي في الشخصية هذه الشخصيات في السرد وما يمثلها او يشبهها تحاول ان تتواصل مع وضع شكسبير الشعر جزء من سلسلة معقدة من نظام الاشارات الذي يسمح لنا " ص ١١٧ – رتشارد برات فورت – الاسلوبية – نيويورك – ١٩٩٧.

- يرجع بحثنا عن لغة الشعر.

وعي الذات وشخصنة النص

الشعر هو"التأكيد الخالد لروح الأنسان" جيمس جويس

"القصيدة الشخصية "تلك القصيدة التي تبدو وكأنها عالم ينفرد مجتزءا نفسه من عالم الشاعر الداخلي...ليعود مصورا خلجاته وانفعالاته ونبض احاسيسه وتطلعاته وافكاره وكل ما ينبض فيه عالمه الداخلي.

القصيدة الشخصية اذن تعي ذات مبدعها وتنتجها ملفوظا لسانيا ,ولذلك فالوعي هنا شرط اساس من شروطها. فلكي تكون القصيدة شخصية لابد من انها تنتج ضمن وعي الكاتب لذاته وعيا دقيقا فتتماثل من حيث البناء الفني وتجربة الشكل وعكس المشهد وتحسس المفردة وسياق الجمل وتركيبها اسلوبيا كل ذلك وفق ادراك شخصاني لا يكاد ينفصل عن الذات المبدعة.فهي كما يصف غوته علاقته بالشعر حين قال "لقد حاولت ان اجسد كل ما كان يشغلني او يفرحني او يحزنني في صورة..في قصيدة وبهذه الطريقة كنت اصفي الحساب مع نفسي..لقد حاولت ان اتخلص مما كان يعذبني بالأغنية..." [١٥٨]. ما عناه غوته ان الشعر الغنائي تفريغ لشحنات الشاعر النفسية،وما نريده من هذا المثال إن القصيدة تعد ذاتا شخصية والعكس صحيح أيضا.

ازاء هذا المفهوم يتوجب علينا اذن ان نفرق بين مجموعة من المفاهيم التي تقترب او تكاد من القصيدة الشخصية من مثل القصيدة "الذاتية و قصيدة

الشخصية و القصيدة الغنائية وقبل كل ذلك المفهوم القار للذات وللشخصية ليتسنى لنا طرح نماذج مما يمثلها ومعالجتها نقديا وقد اخترنا لذلك مجموعة الشاعر باسم فرات " بلوغ النهر ". مع ملاحظتنا أن القصيدة الشخصية ليست نمطا ليس له مثال في الأدب العربي أو العالمي،فعلى صعيد الأدب العربي لا تكاد تخلو تجربة شاعر منها الا ان تكريس التجربة لها وتبنيها خيارا في الكتابة كما وجدنا عند باسم فرات لم يكن متيسرا،فضلا عن شرط الوعي الكتابي.

يرى مورتن برني أن الشخصية "حاصل جمع كل الاستعدادات والغرائز والميول والقوى البيلوجية والموروثة مضافا إليها ما نكتسبه من صفات و استعدادات و ميول "وهي "تمتزج امتزاجا ويفقد كل منها سمته الخاصة ليخرج لنا منها كل واحد يعبر عن نفسه بهذا السلوك او ذاك."[١٥٩]. ووفقا لهذا المفهوم فان بالإمكان الافتراض ان النص بوصفه سلوكا لغويا يمكن فحص مكوناته وربط تمظهراته بمكونات الشخصية اخذين بنظر الاعتبار المؤثرات الخارجية المحفزة للاستذكار او الدافعة لاستنبات افكار جديدة ,وهو ما يعني من زاوية نظر اخرى فعل المؤثر الخارجي على الشخصية وتوازن انفعالاتها وبالتالي قدرتها على بث النص بالشكل الذي انوجد عليه.ومن هنا تكون شخصنة النص هي المسافة التي يتركها الشاعر بين شخصيته وبين نصه فكلما اقتربت المسافة اتضحت الشخصية حتى لتتوحد منتجة نصا هو ذاته المبدع. وعلينا التفريق بين شخصية الشاعر وذاته وسناتي عليه.

بعد التعريج على مفهوم الذات وهو مفهوم متشعب الدلالة ولم يستقر على تعريف الا انه بالمجمل "تكوين معرفي منظم للمدركات الشعورية والتطورات

والتقييمات الخاصة بالذات يبلوره الفرد "ويتكون من أفكاره "الذاتية المحددة الأبعاد من العناصر المختلفة لكينونته الداخلية "[١٦٠]..وللذات أشكال منها الاجتماعي والأكاديمي والمثالي وغيرها الا ان ما يهمنا الإشارة إليه هو مفهوم الذات المدرك ويعني "ما ينعكس إجرائيا في وصف الفرد لذاته وهو عبارة عن إدراك المرء لنفسه على حقيقتها وواقعها وليس كما يرغبها.."[١٦١].وهو ما رمينا اليه في العنوان بوعي الذات وإدراكها ,"فالشعر دائما هو "الرغبة الملحة في تحقيق الذات "[١٦٢] وإدراكها كما ترى الزابيث درو. وحين نتمكن من رصد ذلك الوعي نحيط الى حد ما ونمسك بتجربة الشاعر الشخصية كما نفترض ,الا ان من المناسب الاشارة الى مفهوم قريب مما طرحنا الا انه يختلف نوعا ودرجة ذاك هو ذات الشاعر والذات الشاعرة اذ يطرح بعض الباحثين هذا المفهوم رامين الى ان ذات الشاعر هي اناه التي تشكله انسانا ضمن بنية سلوكية خاصة صاغتها مؤثرات اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة في حين ان الذات الشاعرة "ذات وجودية عرضية حادثة او انية تمثل وضع الشاعر الاني..في فضاء الشعر "[١٦٣].و هذا الافتراض صحيح وواقع, ذاك انه يتجلى مفهوما ضمن مفاهيم الابداع وتشكله الرؤيوي والنفسي , وقد ادرك كثير من الشعراء والنقاد ذلك. ترى الزابث ان الشاعر ينعزل عن العالم في نصه اذ انه ما ان يندمج في عملية الخلق حتى "يصبح غريبا عن العالم الخارجي ويدخل في عالمه الحقيقي.."[١٦٤] وتؤكد ذلك مستشهدة بقول للشاعر كيتس يرى فيه "ان جوهرالشخصية الشاعرية ليس له طابع يميزه لانه يتقمص دائما طابعا اخر"كما تسوق كلاما اخر ليينس اذ يقول"شخصيتي ابعد ما تكون عن ذاتيتي.."[١٦٥] الا ان ما نريد طرحه هو ما يعاكس تقريبا هذا المفهوم اذ نرى

في الشخصية الشاعرة ما تحيل الى عالمها الشعري دواخلها بكل بساطة أي بعبارة اخرى شخصنة الشعر وليس ذاتيته.

القصيدة الشخصية تحيل الى تجربة هي في الواقع تجربة حلولية عرفانية احيانا انها مزج بين التجربة الذهنية والنفسية في اطار مؤثراتها الخارجية وبذلك لا ينتقل الشاعر الى الاخر ليحيل اليه ولا يسحبه الى الانا ليعيشه مرة اخرى فتكون رومانسية انها تبقى وفق شاغلها المركزي في منطقة محايدة.

لاشك تساؤل يطرا عن تلك العلاقة بين القصيدة الشخصية والقصيدة الغنائية.

اذا كانت القصيدة الغنائية تعني موضعة الواقع بشكل شخصي والشاعر يبقى هو هو لا يتغير على راي ارسطو "[١٦٦] "وبالطبع هذا لا يعني ثبات ذات الشاعر في نصوصه كلها على حالها ان هناك "انا جديدة في كل قصيدة من قصائده الجديدة "[١٦٧] فان القصيدة الشخصية وان كانت بالوصف العام غنائية الا انها ترصد تحولات الشخصية عند الشاعر من خلال نصوصه اذ لا يمكن على الاجمال الوثوق بان الشخصية تبقى على حالها باختلاف النصوص الا اذا عبرت تلك النصوص عن تجربة واحدة فاذ ذاك يمكن ان يكون الحافز الخارجي والمؤثرات واحدة او متقاربة ومن جهة اخرى فان القصيدة الغنائية تنطلق من الداخل الى الخارج وهي بذلك يصح وصفها بالذاتية.انها ترصد الاخر بعين الانا في حين ان القصيدة الشخصية تستقبل الاخر لتذوبه بالانا.

اما قصيدة الشخصية فهي نمط يقف ضديا مع الاولى ,اذ انها قصيدة ليست غنائية بل, (تنتقي من القصة حكايتها ومن الملحمة اختفاء صوت الأنا ومن

الرواية شيئاً من السرد والحبكة ومن الشعر وهي أيضاً (قصيدة تجمع بين الموضوعية والتوتر في آن واحد وتجمع بين حدث متطور بأسلوب حكائي في سرد شعري حاذق مؤكدة تأكيداً بارزاً على الشخصية في القصيدة)، وهذا يعني إن قصيدة الشخصية ذات صبغة موضوعية، وهذهِ الموضوعية متحققة(١٦٨).

إذا افترضنا ان ما قدمناه هو ملامح يمكن من خلالها رصد القصيدة الشخصية فان من المناسب الإشارة الى ان القصيدة الشخصية ليست غريبة عن تجارب الشعراء فهي تسربت الى كل شاعر عربي او غربي ,قديم او حديث الا ان من المهم القول ان الوعي بالتجربة يكاد ينافس اهمية التجربة نفسها وقد راينا في هذا الديوان وعيا واضحا للشاعر في تقديم تجربته ,التي اراد من خلالها عرض تصورين شخصيين لعالمين تسرب الاول في محيط الثاني ليبدعه خلقا وليضع القارئ امام مشهدين ينبثقان على مدى النصوص.

الان على عتبة اخرى اجد تبينها من الصعوبة بمكان اذ تحتاج الى وقفات طويلة متأملة في الشواهد لبيان نظم العلاقات التي تربط النصوص فيما بينها وتربطها بوصفها انبثا قات بشخصية الشاعر نفسه.

وتجنبا للتيه في عرض هذه التصورات نؤثر تحديد ثلاثة محددات نرى انها تكشف ما ننوي قوله.

الأول. المتن والهامش

الثاني.الأنا والآخر.

الثالث.الزمن ومعادلة النص.

الاول: المتن والهامش

بات من القريب جدا في المقاربات النقدية استثمار الملغي والمهمش بوصفهما متنا يسعى دائما للكشف عن نسق النص وسياقه وبالتالي تمظهره الأسلوبي، وقد اشتغلت على ذلك نصوص لها حضورها في المدونة الشعرية العربية واستثمرت ذلك في بنيتها الأسلوبية أو الإخراجية وغيرها "مثلا الكتاب لأدونيس وجوائز السنة الكبيسة لرعد عبد القادر وغيرها " مما يعني انتماء" الهامش" هنا الى بنية النص نفسه ويتلقاه القارئ بوصفه كلا مركبا يتداخل شرحا وتفسيرا وتأطيرا للمتن ولكن يبقى انتماؤه الى اللغة الشعرية بما يتضمنه من رموز وايحاءات وما يشكله من اضافة تتعدى حدود المنجز بحثا عن افاق جديدة لتقديم التجربة الشعرية.الا ان الأمر الذي نريد طرحه هنا مختلف الى حد كبير. واولى احوال الاختلاف واهمها اننا نقرا الهامش بوصفه منتجا لنمط من انماط الاداء الشعري وليس له علاقة بالتجريب الشكلي ولذا فهو في نصوص بلوغ النهر يحتفظ بمساحة قد تطول أو تقصر في بنية أسلوبية معرفية لأتمت إلى النص الشعري الا أنها وبالمقابل لا يمكن استثناؤها في القراءة ومن هنا تشكل نصا يتوازى مع النص الأصل لأنه يعضده ويكشف عن شفراته،ونفترض ان الهامش قصد إليه واعيا باثا معرفة شخصية لها علاقة بالرموز والإشارات ذات المرجعيات الاجتماعية والمثولوجية المختلفة التي تسربت الى المتن ,مع اشارتنا المهمة الى ان هذه المجموعة تقدم كشفا شخصيا لجغرافيا المدينة بوجهها الحضاري وعمقها التاريخي وكان نصوص المجموعة كلها تضمر تساؤلات للمخفي والمعلن ,المخفي من التاريخ والظاهر من الحضارة وتحديدا الانسانية بما يقابل _في تساؤلات حملتها معظم

النصوص_تمظهرات المدينة العربية /العراقية من عمق تاريخي مخفي وظاهر مديني مشوه ! فهي "مدن تعبرنا ونعبرها "كما يقول وهذه المدن ,غالبا ما تحضر في ثناياها الرموز العراقية القديمة والاسلامية العريقة ذات الطابع الحضاري الروحي والانساني من مثل "البراق، الزقورة،"اشور، اوروك،عشتار، مردوخ." ويمكن ان نعدها لذلك تجربة شخصية تحتاج الى فتح نوافذ للدخول لها.

نقف عند نص "عن الغريب الذي صار واحدا منهم "[١٦٩]

التجربة التي يقدمها النص كما في عموم المجموعة احتواء المكان وانتاجه برؤية تماهي الانا بالاخر ولذا ووفقا لهذه الرؤية فان الشاعر يضطر الى احضار المعرفي قرينا للشعري من اجل خلق نص برؤية شخصية.

فيحضر عند ذلك "ميكون النهر الذي يقطع لاوس من الشمال الى الجنوب تقريبا..والافعى الاسطورية ناغا وطلات ساو السوق الشعبي وهكذا شخصنة المكان أي انتاجه بالرؤية الشخصية.وقد اعتمد الكثير من نصوصه هذا الاسلوب. الا ان من المناسب الاشارة الى ان الشاعر لم يكتف بالنص الهامش فذهب الى تأكيد ذلك بكتابته شهادة عن هذا الديوان تحدث فيها عن رؤيته في الكتابة ولاسيما لقصائد هذه المجموعة متحدثا عن ظروف ومؤثرات كتابة النصوص فيها الا انه بالمجمل خضعت لرؤية واحدة يلخصها في الصفحة الاولى قائلا "راحت نصوصي تختلف فأصبحت نصوصا اقصر واكثر تكثيفا في الغالب الاعم وصارت ذاتية اكثر..."ديوان بلوغ النهر قصائد في الاماكن النائية[١٧٠] في نص اخر "تقريظ باشو"[١٧١]، لا يمكن الدخول الى تجربة النص الا من خلال معرفة "باشو" الشاعر الياباني معلم شعر

الهايكو الاكبر،والواقع ان النص ينطلق مستغلا افق الشاعر الياباني الفكري والمعرفي ولا يقف عنده ليحضر مقابله ابيقار الحكيم العراقي المعروف وليؤطر تجربة "الشعر الروحية العالمية" مضمنا نصه مقاطع من شعر باشو. ان الهامش الطويل نسبيا هو في واقعه نص ليس محايدا وانما متفاعل مع المتن صانع له الى ما يمكن القول فيه ان المتن يتعطل من دون استقبال الهامش، ومن ثم اختيار الشاعر ووعيه، يعني انتاج التجربة الشخصية.

ثانيا: الانا... الاخر

الانا في هذه المجموعة اما ذاتا تعي نفسها على ما هي عليه فتكون ساكنة تماهي الاخر فيها واما هي ذات ترى نفسها في الاخر فتعيها من خلاله وبالتالي فان الامر في كلا الحالتين هو تمظهر شخصي للنص. ففي نص وطن جديد[١٧٢] الذات هي المخبرة عن تحولات جديدة طرأت عليها بفعل المؤثر الخارجي "

يخبر اصحابه عن وطن جديد

عن المدن التي استقبلته

عن....

الانهار

غابات تقود الحكايا للبحارة

نسوة يقشرن الجمال

الى اخره

الذات واعية هنا لانها تتشكل وفق وعيها بالاخر او من خلاله.

ولعل نص "كش ملك"[١٧٣] وضح تعاملا وبيانا لهذه الثيمة.النص يقدم حدثا لنقل فكرة يجمعها الشاعر لتنبثق في نهاية نصه اخذة شكل المفارقة الشعرية اذ تستند على مثير خارجي يمثل الموقف من رجل ربما عابر يستوقف ذات الشاعر فيحث بها رسم موقف او استنبات فكرة.

حين هممت بعبور الشمال

نحو شمال يجر خلفه شمالا

رمقني باحلامه يتشبث بشبابه

حدثني عن اطفال ينسبون له

يرتدون اسمه

ويخلع وجوههم

عن رحلات الافيون

وشهداء الطريق

كان يدخن نخب ذكراهم وهي تسيل على شهيقه

قرات دموعا يتستر عليها برجولته

وحين انهمر البوح

جرحتني معارك وخيانات

شرطة تتكتم بنصف عرق جبينهم

وساسة بعد الثراء قالوا لهم كش ملك

الحدث الخارجي الذي استغرق معظم مساحة النص يكون مدعاة لأنشاء نص يوازيه الا ان الفرق بين الاثنين هو في ان الاول يعتمد المشاهدة الخارجية

والثاني الحافز الذهني التذكري، لأنه يرتبط برؤية ذهنية وعاطفية للشاعر.ومع ان هذا النص مكثف ومقتصد جدا الا انه يتيح لمتلقيه تفكيك شفراته اذا ما استعاد ذهنيا واقع العراق بلد الشاعر. وبذلك تتحول ذات الشاعر الى انا جماعية وتغادر منطقتها الى اخرى بفعل المؤثر الخارجي.

بالمقابل تنوجد نصوص تبقى الذات بها مراقبة للحدث أي بعبارة اخرى تذويب الاخر بالانا.في نص "سبادي[١٧٤]

قرا

امر على قرويين

اكواخهم تنبت الدهشة والبسمة

الم حياءهم واحزانهم في سلال رحيلي

بينما الغاضرية تستفيق على امتداد حقول القصيدة

.....

النص يعكس مشاهدة رؤيوية بعد ان تؤطرها الرؤية العيانية للمشهد بمعنى ان الصور التي تتعبا في نص الشاعر هي نافذة شخصية على ثقافة جديدة بما فيها من اللغة والعادات والطقوس الى جغرافيا المكان.

ويبقى: فضاء النص الزمني.

اذ يصح الى حد بعيد توصيفنا الشعر انه رؤية و موقف. و اذا جارينا هذا التوصيف فأننا بالإمكان ان نبحث في " زمن النص " من منطلق الرؤية و الموقف.

لا نريد ب "الموقف " موقفا من , و انما وفقا لتصورنا ان الموقف يعني الثابت, الذي تصنعه ذاكرة ذهنية تقف من الزمن موقفا موجها سواء كان

هذا الموجه نصيا " موجه قرائي " او موجها " ايحائيا " يحث ذاكرة المتلقي على انتاج زمن مواز للتركيب الدلالي الذي ينتجه النص.

الزمن وفقا لهذا التصور ثابت لأنه حتى في حركته يبقى سكونيا ملازما لمواقف اديولوجية خاصة بل و متبناة من لدن الشاعر نفسه , و في الاغلب تتسرب بنية الزمن هنا بشكل لاواع تغلفها احيانا مواقف نفسيه تشحنها انفعالات يومية و ربما طارئة. هذا النمط من الزمن يضع النص في تشكل رؤيوى.

ويتجه بحثنا عن الزمن من منطلق الرؤية الى ان نجد او محاولة ذلك نمطا من تشكيل بنائي و دلالي للنص رؤيويا. الزمن وفقا لهذا التصور رؤية خالقة للنص مؤطرة لتكونه.

ففيما يخص التمظهر الاول للزمن, نرى ان النصوص في الاغلب انتجت وفق منطق يحاول صناعة زمن رؤيوي شخصي باعتماده المزاوجة بين زمنين تاريخي وحاضر اما التاريخ فهو يتمفصل عبر رؤية الذات في بعض النصوص للتاريخ والارث الحضاري العربي مع اقرانه بالتراث والتاريخ العالمي "واقصد هنا تاريخ البلد الذي يمر به ويكتشف حضاراته ومن هنا نصبح ازاء زمنين يتحدان بالرؤية ويفترقان بنمط الحضارة وكذلك تشكلها.

وبالمقابل تنتج هذه الرؤية تعاملا اخر مع الزمن حين تتحد بالحاضر الذي تتسرب اليه رؤيتان ايضا رؤية بلد الشاعر والاخر البديل وهو ما يفضي بنا الى تصور ايجاد زمن ثابت اعني معبا برؤية من لدن الشاعر نفسه.

في نص" هنا حماقات هنا[١٧٥]

حدائقك تعيدني الى الجنائن المعلقة

تستلقي على ذاكرتي

تتعرى بطريق تثير اشمئزاز

حبيبتي التي استوطنها المسيح

انهارك لاتشبه الفرات

اراها تتعرق امام تبغدد دجلة

فيهطل شعراء ونواقيس

جبالك تحملني الى اشور والاله الاربعة

احاول ان ازيح عطب التاريخ

تباغتني وتندس في مخيلتي

كيف لم تفتحي ذراعيك ابتهاجا

بعربات اسلافي العظام

الذين علموا الغرين اللغة

ولماذا اختبات بعيدا

حين هم فتى اوروك

ان يستحم في شلالات بوين فولس

حيث لاافاعي تسرق مجده الابدي

في النمط الثاني لبنية الزمن,لايكون الزمن معبا برؤية الشاعر الاديولوجية وانما هو ظهور يؤطر النص ,كما في نصه

اضرحة تتناسل"و" حكايا ايقونات" و"مقطع عرضي من نهر ميكون[١٧٦]

بوذا بعينيه الماسيتين

لايكل من عبور النهر

ازمان تمر واساطير تنمو

كجراح الايام

طحالب تعرش مع الانفاس

بينما

شباك الصيادين

تلتقط بقايا الثياب.

الزمن هنا مهيمنة نصية تنتج فعل الاستمرارية وتغذي النص بدلالات التوحد فبوذا حاضر مستمر الحضور والافعال كلها تقريبا تنتج امتداد ازمنيا.والملاحظ ان هذا النمط لا ينتج برؤية شخصية كالأول.

ومنتهى الكلام تساؤلات اترك الاجابة عنها للقارئ.هل استطاعت القصيدة الغنائية تطوير ذاتها وانتاج نفسها على مر العصور وتبدل الاشكال وتداخل الاجناس الفنية عموما لتنتج القصيدة الشخصية على مستوى الرؤية كما انتجت من قبل قصيدة الشعر مقابلا لقصيدة النثر وقصيدة الومضة وغيرها... وهل يمكن ان تعد تجربة باسم فرات جديرة بالاحتذاء والتطوير ؟ وهل استطعنا رصد ظاهرة تستحق ؟.....

الشاعر..
من تخليق الواقع الى تهشيمه

١- قد يكون من المناسب التذكير , ان التجربة الشعرية عند كل الشعراء – على اختلاف ازمانهم واتجاهاتهم – تنبع من تأثيرات الواقع وتعود اليه ب: الكشف او النبوءة او المحاكمة او الادانة او..الخ. مهمة الشاعر اعادة انتاج الواقع اذا برؤية تستقل بنفسها متخذة نمطا من الافصاح الاسلوبي والتقاني ابتداءا من هذا الفهم تولدت فكرة ان يرتبط الشاعر بالواقع ارتباطا ذهنيا تحكمه وتتحكم به لغته.وسنتجاوز تفاصيل كثيرة قد لا تخفى على متابع الحركة الشعرية الحديثة وبالذات في العراق , لكننا سنقف على ما يقوله سامي مهدي في معرض حديثه عن جيله الستيني والتحول الذي اوجده على صعيد " علاقة الشاعر بالواقع ". يقول: "ان الشعر الخمسيني كان قد انهمك طوال عقد كامل او اكثر في شؤون الحياة السياسية ويومياتها..... (و) في عكس هذا الاتجاه ذهب الخطاب الشعري الستيني فلقد عاد الشاعر الى عالمه الداخلي بغوص فيه ويستجلي غموضه ويكتشف حقيقته الانسانية وطاف لحلم فيما وراء الواقع مغامرا في مطاردة المجهول....."[١٧٧]. هذا النص المقتطع سيضعنا امام تساؤل اكيد , هو , اين يمكن ان يوضع الشاعر الخمسيني ومن ثم الستيني من " حركية الحداثة العالمية " بوصفها وعيا اخر في الوجود وموقفا مختلفا ازاء الواقع ؟. واقع الحال يشير الى ان تشخيص سامي مهدي لم يكن مبنيا على رؤية واضحة للحداثة , لذا هو يهتم باقتطاع

مواقف الشعراء ورؤاهم عن سياقاتها العامة بناءا على مواقف الشعراء انفسهم وسعيهم في تجريبيتهم.

لقد اتجه الخمسينيون – في سعيهم لقراءة الواقع – اتجاها يعكس موقفهم من فهم الحداثة بصفتها انقلابا على تقانات العمود الشعري , وتوظيفا لإسلوبيات جديدة , اهمها في انماط البناء الفني " بتفصيلاته وتنويعاته " فضلا عن تعامله مع الواقع بصفة " المضمون و الفكرة " اذ تم التعاطي معها من الخارج غالبا وهنا برزت المسالة الاكثر خطورة وهي في موقف الشاعر نفسه من النص ؟ وهو ما اراد مهدي التأكيد عليه. فعند الخمسينيين يدار النص ادارة خارجية. الواقع تنتجه صور تتكرر امام الذات. وعند الستينيين اتجهت القصيدة لتكون محورا تتكون فيها الذات بمعنى اصبح الواقع مرئيا من الداخل. وفي كلتا الحالتين يصح ان نتساءل وان نجيب بالوقت نفسه , ان كلا الجيلين انتجا حداثة النص برؤية تتساوق فيما بينها وليستا متعارضتين. لكن اجيال الشعرية التي اعقبتهما انتجت تصورات اخرى عن النص والواقع , ومن الطبيعي ان يكون هذا التصور منبعثا نتيجة اغراءات جديد عملت على انتاج وعي جديد , اعني تحديدا افكار ما بعد الحداثة , التي شرعت بالحضور شعريا في مرحلة الثمانينيات ولكن بصور متفاوتة ليس هنا مجالات تفصيلها. وانما يهمنا الاشارة الى تاثيرات ما بعد الحداثة على موقف الشاعر من الواقع. فاذا كان الشاعر الحداثي مفتنا بالواقع وان اختلفت رؤيته في التعامل معه فان الشاعر ما بعد الحداثي , انتج موقفا اخر تمثل بتجريد شفافيته والاستجابة الاعكاسية الحداثوية من طبيعيتها على حد تعبير لندا هتشون [١٧٨] وحوله من بنية متماسكة الى بنية تشظي ,وذلك بوصفها – ما

بعد الحداثة – حالة من التغيرات العميقة في البنى الاجتماعية والثقافية التي قادت بدورها الى تكوين عملية ادراك جديدة للواقع الذي انحسر في ادب ما بعد الحداثة ولم يعد ممكنا التعبير عنه من خلال اللغة كما يقول ليوتار [١٧٩].

لقد استعاضت القصيدة ما بعد الحداثية عن الواقع وتعقيداته " بفيض من الصور البراقة الباهرة والترويج لمفاهيم التشتت والسطحية والسرعة. [١٨٠] والى ابعد من ذلك حين ركزت ما بعد الحداثة على الانسان المتعدد الطبقات فهو ليس اكثر " من نتاج متشظ لخطابات مشتتة " [١٨١] وبذلك يظهر في خطابها حديث النهايات بشكل واضح. هنا اردنا التركيز على جهة واحدة من تمظهرات شعرية ما بعد الحداثة , ومن الطبيعي ان هناك خصائص اخرى قد يكون من اهمها تغييب اللغة بوصفها دالا واحالتها الى منظومة متشابكة من الترميز , فضلا عن تكسير خصائص الجنس الادبي ليحتل " هامش الشعرية / النثر " مركزيتها وغير ذلك. مما اطلق عليه عباس عبد جاسم جماليات " اللامركزية الشعرية " وهي تتمثل عنده ب " التشضي وتفتيت الواقعة الشعرية" وغيرها. [١٨٢]

هذه المقدمة الطويلة نسبيا ستقودنا الى معاينة تشتيت الواقع " في نصوص جابر محمد جابر التي اسماها " دوائر مربعة [١٨٣] من خلال ثلاث بنيات دالة.

٢ – أ " **بنية التشكيك** ".

ليست هناك حقائق !. الحقيقة الوحيدة التي يؤكدها الشاعر هي " لغته "وفي ملاحظة اولية تدهمنا عنوانات نصوصه بوصفها علامات مؤسسة لها , بنمط

التشكيك " ابهام الظلام ,اسنان الوهم , الحاسة الكاذبة ,.خيول الشك..".
هذه العنوانات تعلن بدءا ان هناك بنية غير مستقرة , قلقة تجاه الواقع لذلك هي لاتشكله من جديد ولا تغايره او تضاده وانما تشكك فيه وتدهمه بالأسئلة. في نص " حافلة الرغبة " بمقاطعه الخمسة , تتحد نهايات المقاطع كلها في اثبات حالة الشك بمنطق التواصل مع الزمن , ولان الزمن هو المعيار الرئيس ان لم يكن الوحيد للتفاعل مع الواقع وكسبه , يصيح الانتهاء به والسكوت عليه تشكيكا فيه. وان تنتهي المقاطع كلها بالثيمة نفسها هو امر يستدعي القول ان الشاعر لم يكن في ذهنه المحافظة على تقانات جديدة في بناء نصه او استكمال بنائه بما يفضي مقطع الى اخر في حالة من الانماء العضوي انما يلمس قارئ النص ان ثمة نصوصا في نص واحد تتجمع لخلق حالة من تعدد زوايا النظر للانتهاء بوجهة نظر كلية لكنها تتكرر.:
في المقطع الاول: ذات مطر /جاء صوت على الهاتف /خلع صمتي /ولبس / صوتي وكلماتي المحترقة ". نلاحظ بدءا بنية التغييب القصدي للوعي الحاضر بالزمن من خلال التنكير " ذات مطر / صوت " غير ان المغيب بحركيته الفاعلة لن ينتهي الا الى "كلمات محترقة " واذا افترضنا ان " الكلمة " دائما تحيل على حركية الواقع وزمنيته فان الاحتراق هو النهاية لأية حركة مفترضة ما يعني التشكيك بقدرة الفاعل على انتاج واقع. وفي المقطع الثاني ينبني المشهد بالإسناد الى " فاعل مغيب عن الحضور قصديا في النص ايضا , لكن في " عتمة الحواس "كان الكسل الكاذب يقترب رويد/رويدا / من مظلة الكلمات ". ونلاحظ ان " شاطئ المفاجأة يرسم في عتمة الحواس ما يحيل الى السكت. وصولا الى الاسئلة المفضية الى لا رغبة في البحث والتقصي في

المقطع الثالث ثم الى " الجسد الاخرس " الذي ترك فوضى جميلة على " منطق الزمن " ثم الى الكلام المربك الذي ترك على " عنق الكلمات ". هذه النهايات لم تات اعتباطا انما كما اشرنا تؤشر حالة من الشك في قدرة " الواقع " على ان يتفاعل. تتكرر هذه الصورة بإدهاش في كل نصوصه , لكنها تتلون بالوان اللغة الزاهية التي يجيد الشاعر اللعب معها. ففي نص " في منفاي الضوئي " وبعيدا عن المفارقة التي يشي بها العنوان , ستكون الصورة الاثيرة فيه / النص هي " الانكفاء والهروب والهزيمة والذاكرة المستبدة والضياع " وكلها احالات واضحة على امكانية التشكيك بهذا الواقع المزدان بفجيعة الانا. وفي نصه " الحاسة الكاذبة " نلاحظ في اول انبثاقه شعرية حركية القدوم من الماضي كما اعتدناها في معظم نصوصه الا انها تسكن عند عتبات الحاضر. انهض من تحت انقاض حلم قديم /متهالك / احمل انكساراتي / نافضا عن كاهلي / ركام هائل / من الاوهام " هذا المشهد الذي تتراءى فيه حركية الزمن ينتهي في الخاتمة الى " بين طيات وسادتي / وقبل ان اغادر جسدي / وجدت خسائري اللذيذة / تتمدد على طريق معطوبة / تشبه /خطى راقص / على ارصفة الشفق ".

٢- ب: **تفتيت الانا.**

تظهر في المجموعة – قيد الدراسة – الانا " المنكفئة , داخلها. هي صورة من صور تهشيم الواقع وتفتيته لا لان – الانا – غير قادرة على انتاج الفعل – وان بدت كذلك – غير انها محاولة لصنع واقع مهشم ومرتد الى ذاته. وبالتالي فالرجوع الى الماضي والوقوف في اعتاب الحاضر دونما حركة , وتوزيع الانا

وتغريب المكان وتهميش دور الزمن وغيرها من الصور , دالة بشكل ملفت على تذويب الانا بصفتها مركزا نصيا لتتحول الى هامش متردد.

" كنا نطارد دخان الكلمات / التي احرقتنا منذ سنوات / ونحن نقف على مطفأة الذاكرة " انا عاطل عن الامل / لم ادخل ادغال الكراهية / لذلك شكرت اصدقائي / الذين اغتالوني بالنسيان ". في هذين المقطعين , صورتان دالتان على تفتيت مركزية الانا. الشاعر هنا مترق ومغتال " رمزيا " لم يعد الاشتغال اظهار" الانا " الا انفعالا بالآخر وهو ما يلغي مركزيتها , كما فعل بنصوص اخرى منها " ابهام الظلام " و " هو وانا والنهر "وخيول الشك " التي اعدها مقدمة واضحة لنص اخر ياتي تاليا لها , وكونها مقدمة نص لايلغي استقلالها بالبوح وشرطية وجودها مستقلة كما ان كونها نصا لا لأنها احتملت التأشير النصي للنص اللاحق وانمامهدت بشكل من الاشكال لرؤية الوجود الذي اقترحه النص اللاحق وهي رؤية مستلبة الى حد ما ودالة ايضا تشتت الذات وتحييدها.والنص التالي هو و دوائر مربعة " الذي تسرب عنوانه ليحمل اسم المجموعة بقصدية دالة لما تطرحه المجموعة. وسنقف عليه لأهميته. والبداية حين يترك الشاعر دوائره مفرغة من " الضلع الرابع " وهو ما يعني ان الدورة التي تكتمل جزئيا لاتحقق , اكتمالا كليا ضمن احالة المربع ناقص ضلع. ثم يحل ادراك الشاعر لواقعه من خلال " الدورة العكسية " التي لمسنا مؤشراتها في النصوص السابقة فهو دائما يبدا من نقطة النهاية لا ليعيد ترتيب الواقع وانما ليكشف عن انكساراته. في هذا النص الذي يبدا في " الربع الاخير من الليل " يكشف الشاعر عن تلاشي المكان , لم يعد قائما , وعن سكونية الزمن فالصمت لم يعد يقظا وعن اسئلة الوجود فالمعنى لم يعد قائما.

هذه الثوابت الثلاث يقترحها او تقترحها الدائرة الثالثة , وهي تتضمن ضمن سياقاتها التعبيرية , صورة مسكونة بالتلاشي والتشتيت " اهدابا تحاصر دمعات , لاتتركي الثقة في قاع البئر , ننتظر انشطار الاسرار لتتعفن الاسئلة.." , والوصول الى حافة التلاشي في هذه الدائرة ماذا سيفضي ؟ من الطبيعي انه سيفضي الى فراغ لايكتمل , يملأه الضلع المفقود لفضاء الدائرة الرابعة. وعلى الرغم من اقتراب النص من استثمار الصوفي – سواء باستثماره هندسة الشكل / التخطيطات او بالتسامي الروحي الذي تسرب الى بعض مفاصل القصيدة الا اننا – من وجهة نظر اخرى – نقرا فيها التفاتات الشاعر الى عكس رؤية مشتتة للذات. ففي المقطع الثاني الذي يحوطه الشاعر ب" الدائرة الاولى " ويجعلها بقسمين يستقلان النصف الاول من الليل , يعمد الى فعل الاستمرارية الذي يبقي المكان مقصيا , والزمن متفتتا " المساء فقد شهوته / وترك محله لعصافير الخيبة والموت ترك بصمته / على اغنية مدورة ".وفي القسم الثاني يفقد الشاعر قدرته على الحلم ".

تنتهي القصيدة بالدائرة الثانية يواجه الشعر نفسه بلا ملامح واضحة , الجسد هارب لذا حين " دق جرس المتاهة في اذني اتجهت الى ساحة الروح ".

٢ –ج: **بنية النهاية.**

حين تموت اسئلة الشاعر , وتتكسر اجوبته عند النهايات , لا يمكن ان يكون ذلك احساسا عاديا بالأشياء التي تذبل من حوله وترتحل الى عالمها الاخير. الموت / النهاية ليس فجيعة فردية تتملك احساس المرء الا في حالاته العادية غير انها عندما تكون احساسا بارتباك نظم الاشياء , وتحللها وفقدان

السيطرة عليها , تعني موقفا ما , وهذا ما المحنا اليه من قبل في قراءتنا للشاعر اديب كمال الدين وما نؤكده هنا في قراءتنا لجابر محمد جابر. ربما لم يخل نص من نصوصه في هذه المجموعة , من دون ان يترك سؤالا عن " ارتداد الاسئلة وانحباس الاجوبة والمضي الى الرحلة الاخيرة " لذا لايمكننا عدها مجرد نهايات محسوسة انها نهايات مرسومة تضع الواقع في زاوية مؤكدة تهشيمه.

في نصه " الصمت الملتبس " " عندما كنت في حضيض خيباتي / وقبل ان اطفئ / في منفضة الالم / اسئلتي / اطل علي الموت / لان القدر اصر في عبثيته / عجبا ". /". يكاد يكون هذا النص من النصوص القليلة التي تقف الانا الشعرية فيها موقف حجاج وتان من الموت. اسئلة الوجود القلقة لم تعلن جاهزيتها بعد ,لذا كان الاعتراض بل الحجاج مع القدر الذي ينتهي بالقبول والرضا بل التهيؤ لاستقبال النهاية او اذا شئنا لتضع الانا نهايتها:

" وعليه../ سأسقي اصدقائي / قهوة مرة بيضاء / وسأنصب سرادق عزائي / وافرش سجادا فاخر / لاستقبال من تجمدت دموعهم / ومن تملكهم / صمت ملتبس ".

لكن معظم نهايات الانا في النصوص , هي التي تعلن موتها وتختاره وهي دلالة صريحة على مانذهب اليه.:

قررت/ ان اخلع هم العمر.. / ان اخلق خوفي / واعلقه على مشجب احلامي / لم تعد رغبتي قائمة ". نلاحظ اقدام الشاعر على " الاقرار " وما يحتمله من تحد ومجابهة وليس استسلاما وتقبل وهو ما يعني ايضا " الاختيار بحرية " ان يعلق الخوف على مشجب الاحلام وان " يخلع العمر.

وفي نصوصه القصيرة جدا تتحد ثيمة الموت بإعلان ابدية الروح:

"الانتحار../محاولة معلنة/ للبحث../عن موت جميل " و" ليس لدي فائض من الحزن / لذلك../ وقفت ساكنا / عند اقدام../ صحراء من الرمال المتحركة / انتظر موتي / لاني اجله / ولا اهابه ". الحوار مع الموت لا يعني موقفا وجوديا , وان تمثل احيانا في ذلك وانما في الاغلب هو موقف ضد الوجود , موقف يعلن بينونة الاشياء وحقيقتها. من خلال الانفصال عنها سواءا بالموت او بالرجوع / الحنين الى الماضي الذي غالبا ما يتم باستعادة رموز دالة عليه وليس بوصفه واقعا وقد لاحظنا في معظم نصوص الشاعر تلك الالتفاتات " المرمزة بشكل ما الى الماضي ولاسيما في الميل الى الاسلوب ذي التراكم الصوري. فالصورة قد لا تلد صورة ولكن قد تجهضها صورة في بنية محكمة تنتج ضياعا او تفكيكا مستمرا للمعنى. ما ينتج عنه " تهميش وتحييد فكرة الثورة على ظروف الواقع ".

في نصه "قهوة الضجر ":

في ليلة ماكرة /تذوقت رائحة الغياب../ بعد ان خلعت ابواب الترقب / كانت المتاريس / تجنبني الانزلاق / وهتك اسرار اللغة / وعند اخر معاقل الحزن / وعلى يمين الذكريات / قبالة الضفة اليسرى لنهر الفرات / تركت الكراسي / تحتسي قهوة الضجر /استعدادا لمواجهة بياض الوقت / الذي سأنفقه في يوم صيفي / ممطر لامحال /لذلك صفقت باب الحلم / خلف جبيي بقوة /وفتحت../ ورشة الموت ".

يتم التركيز هنا على مجموعة من التفصيلات التي – على الرغم من جزئيتها – الا انها عامل مهم " لتجميع " بنية النهاية , ابتداءا من دلالة المكر المسند الى " ليلة محددة مرورا بالغياب واحالة الترقب الى " الخلع "وتجنب هتك اللغة

وترك الكرسي , لصناعة " بياض الوقت " التي تحيل الى تلاشي كل شيء , وصولا الى " ورشة الموت ". النهاية هنا مقترح بتكتيك الشاعر نفسه , خيار للتعامل مع الواقع , وقد لاحظنا ان تلك التفصيلات لا تتجمع لتصنع النهاية انما هي تجزء لتصل الى النهاية

يمكن ان نخلص في نهاية قراءتنا ان الشاعر " الفاعل ". هو من يتمثل ويتفاعل مع الموجهات الفكرية والتحولات العالمية لينتج موقفا منها , على الرغم من اهمية التأكيد على حقيقة ان الحديث عن " ما بعد الحداثة " يجب ان يتم بصيغة الاحالات – على اقل تقدير المعرفية – الى الماضي , بعد ان تحول العالم الى تفكير بعد ما بعد حداثي.

زعيم نصار والنص المؤجل
قراءة في نص "الحياة في غلطتها"

القسم الاول

أولا.. ملاحظات أولية. (١٨٤)

قراءة مجموعة زعيم نصار " الحياة في غلطتها " تثير نمطين من الأسئلة , النمط الأول سيكون مدار حديثنا في هذه الحلقة , ويتعلق تحديدا بالمشروع الشعري المؤجل له !.والثاني في الكشف عن تشكلات المشروع الشعري من خلال القراءة التحليلية للنص.

١ – ١. الجيل الثمانيني.

الجيل الذي ينتمي إليه فنيا الشاعر زعيم نصار , جيل اختلف عن أجيال الشعرية العراقية السابقة له واللاحقة أيضا , ووجه الاختلاف انه جيل – نتيجة لوقوعه تحت مؤثر سياسي واجتماعي" اعني الحرب " ومن ثم فني " بصفته لاحقا لجيل سبعيني لم تهدأ ثورته وحراكه إلى الثمانينيات – ولد بمشروع مختلف يحمل في كفتيه " ملامح الرفض الذي قاده إلى كتابة القصيدة الشخصية , وملامح التمرد الفني الذي قاده إلى تبني " قصيدة النثر " بصفتها خيارا إبداعيا أثرت في مرحلة لاحقة بالشعراء السابقين لهم وكسبت الفريق الذي كتب القصيدة الحرة بداية , وتسربت ملامحها إلى الجيل اللاحق. فهو

جيل " نشأ بين أجواء الحرب وأحلام التأسيس لتيار الحداثة الجديدة " كما يقول عدنان الصائغ "[١٨٥] .

هذا الاستنتاج لم يكن افتراضا , إنما بناء على تقصي مراحل ظهور الجيل الثمانيني وما رافقت " ولاداته " من مناقشات وحوارات وأراء من شعرائه أنفسهم أو من النقاد والشعراء الآخرين , ويبدو لنا أن الإشارة الأولى للجيل كانت في وقت مبكر من الثمانينيات , حين اصدر شاعران سبعينيان هما زاهر الجيزاني وسلام كاظم كتابهما " الموجة الجديدة " في عام ١٩٨٦ وقد ضم واحدا وخمسين شاعرا كان عشرون واحدا منه سبعينيا ومن تبقى ضم أفراد العائلة الثمانينية باستثناءات لبعضهم , وهو ما يعني ضمنا – كما اعتدنا رؤيته وملامسته في الثقافة العراقية – فرض الهيمنة الثقافية على الجيل واحتواء رؤيته , وقد أشار إلى ذلك شاعر من الجيل هو محمد تركي النصار قائلا " إن السبعينيين جيروا مشروعنا لصالحهم [١٨٦].على الرغم من أني لم أجد ذلك الصراع الا خفيا ولم يتسع ليظهر كما حدث بين السبعينيين والستينيين. وقد أحس الثمانينيون بذلك التهميش الذي دفعهم كما يقولون الى الإخلاص للحداثة , وربما يكون واحدا من اسبابه , عدم انضوائهم تحت المؤسسة الرسمية للثقافة الا بقدر محدود لاسيما في " منتدى الأدباء الشباب " الذي كان يهيمن عليه ايضا شعراء سبعينيون نافذون , ومن هنا ايضا نفهم ان ما كتب عنهم " بصفة الجيل " لم يكن بموازاة ما قدموا , وظلوا " وعد المنجز " كما وصفتهم جريدة الرافدين في ملتقاهم الأول عام ١٩٩٢ ,وهو امر لافت للنظر اذ ان الاعتراف بهذا الجيل , كان اعترافا خجولا وتأخر لسنوات طويلة. ويبدو ان الثمانيين فهموا " لعبة التجييل " جيدا , فلم

يطرحوا انفسهم بصفة المناوئ , ولم يعلنوا بيانات في التنظير لمشروعهم الشعري, بل قدموا ما ارادوا من خلاله اثبات علاقتهم بالحداثة الشعرية كما يشير الى ذلك الشاعر علي الإمارة بقوله ان التجربة الثمانينية " تجربة تاجيل فني لكنه تأجيل اكتنازي يبحث عن فسحة صافية من الزمن واطلالة على العالم... لذلك كان الشاعر الثمانيني يعيش الشعر ولا يكتبه..." , ولهذا خف صدامهم بسابقيهم بمن في ذلك النقاد الذين عارضوا مشروعهم الشعري, وخففوا من النظر الى تجاربهم. (١٨٧)

طبعا ليس هدف المقالة كتابة تاريخ الجيل وتحليل برنامجه التحديثي وانما هو مدخل تعريفي به وممر الى احد اركانه وهو كما اعلنا عنه الشاعر زعيم نصار. مع الاشارة المهمة الى ان مدخلنا تاريخي بالضرورة، لان شعراء الجيل – أي جيل – يتخطون دائما تاريخيتهم ليكون شعرهم ضمن تحولات المرحلة وليس ضمن صيرورة التاريخ.

١ – ٢. " اين زعيم من جيله او " زعيم والنص المؤجل ؟

لم يظهر زعيم نصار في " شعراء الموجة الجديدة , من بين ثلاثين شاعرا ثمانينيا , بشروا بالولادة " الطبيعية للجيل " الا انه احتل مكانة بشعرية الجيل وبوصفه واحدا من قادته التحديثيين , لذلك نقرأ اعترافا خطيرا لشاعر سبعيني مهم هو كزار حنتوش يقول فيه ان كتاب قصيدة النثر الثمانينية " أكثر حداثة واعلى كعبا من نصوص شعراء السبعينات (١٨٨) . وقد أوضح ذلك الأمر الشاعر السبعيني " زاهر الجيزاني في مقاله " انفجار الرمز في قصيدة النثر – جيل الثمانينات(١٨٩) اذ عد زعيما واحدا من مجموعة شعراء

ثمانينيين شكلوا بقصائدهم " بؤرا رمزية جديدة لم تكن لتظهر سابقا ". واشار الناقد فاضل ثامر في دراسة متأخرة عن الثمانينيين ظهرت في كتابه " شعر الحداثة " الملامح المميزة لهم ورأى ان زعيما ينضم الى قائمة من شعراء الجيل عملوا على " تحديث قصيدة النثر بما اسماه نصا كتابيا عنقوديا.

ما نريد قوله ان زعيما لم يمتلك الحضور الاشهاري في المشهد الثقافي وانما الفعلي , فنشره للقصائد متواضع إلى حد ما , والكتابة النقدية بناء على ذلك لم تتكثف على / في شعره , وهو منذ ظهوره في الثمانينيات الى منتصف العقد الثاني لم يطبع مجموعة مستقلة , وما بين أيدينا هي المجموعة الاولى له. هذا يقودنا إلى إثارة أسئلة نراها مهمة في هذا المقام , تتعلق ب" تردد الشاعر أي شاعر في نشر نتاجاته وتأجيلها إلى وقت لاحق ؟. ثم الى أي مدى ستحافظ نصوصه " المؤجلة " على سمات المرحلة التي تمثله ؟. ثم لماذا يعمد الشاعر الى تذييل نصوصه بتواريخ كتابتها ؟. والى أي مدى يمكن ان نضمن عدم تدخل وعيه الحالي في صياغة ذاكرته الشعرية ؟. واخيرا ما الذي يمكن أن تمثله هذه النصوص في مشروعه الشعري ؟.

سنجيب عن هذه التساؤلات بتأطيرها ضمن سببين الاول يتعلق " بكون الشاعر رافضا لهيمنة المؤسسة الثقافية بتوجهاتها الأيدولوجية المعروفة لذا افترض الابتعاد عما يمكن ان يضعه شاعرا ضمن سلمها , مكررا تجربة شعراء سابقين مثل هاشم شفيق و شاكر لعيبي واخرين تبعوهم اذ كان على موعد مخبأ لرحلة دامت سنين. بهذا المنحى يسوق الشاعر تصورا يهيمن عليه الرفض ويحاول ان يعلن القطيعة السياسية , ولا نستبعد انها تخفي قطيعة ثقافية لا

سيما وان القصيدة الثمانينية كما يقول علي الامارة " اريد لها ان تلبس الخاكي ".

والسبب الثاني يتضح في ان زعيما كان واعيا لتطلع جيله بمحاولة العمل والإمساك بمشروع شعري يمثل مرحلة وليس بنصوص احتفائية !.

والمشروع الشعري لا يعني المغايرة لما يكتب كما لمسنا عند الجيل السابق ولا يعني الإضافة والتجاوز المجرد لما موجود. إنما هو تأسيس رؤية جديدة للكتابة, هي رؤية اختلافيه وليست تضايفية , وهنا تنبغي الإشارة إلى ان زعيما والمتفردين من جيله حاولوا العبور على تجربة جيل السبعينيات من خلال البحث عن منابع اشتغال أخرى وفرتها ربما قراءاتهم للشعر الغربي " الفرنسي تحديدا " بتأثير ادونيس وآخرين من رواد قصيدة النثر. وينبغي التأكيد هنا اننا لا نعني بقصيدة النثر بصفتها تجربة كتابية تتعالى أو تخرج عن تصورات الكتابة لقصيدة التفعيلة او العمودية إنما نعني تحديدا تعميق الكتابة وتحويل انشغالاتها الفردية / الذاتية إلى رؤية شخصية في الكتابة كما أشار الى ذلك زاهر الجيزاني في وقت مبكر للتجربة , فضلا عن وضوح المؤثر الادونيسي لاسيما بعد ان اكتسبت تجربته حضورا مميزا في العالم العربي.

غير ان المقلق حقا إننا – ونحن ندرس تجربة شاعر مثل زعيم – لا نستطيع الإقرار بشكل نهائي من عدم تدخل الشاعر في صياغات أو عنونة نصوصه او التدخل في إخراجها الطباعي , وهي موجهات مهمة لا يمكن تغافلها في قراءتنا كما سيتضح في القسم الثاني من هذه الحلقة , لأبعد من ذلك , حين يذيل الشاعر نصوصه بالتواريخ ممررا بذلك رسالة مؤدلجة يفككها القارئ " افتراضا " بقراءة النص استعاديا وهو أمر لاحظناه في تجارب عديدة منها ما

نشره كاظم الحجاج عام ٢٠٠٥ وهو نص كابوس الشاعر " المذيل بعام ١٩٨٦ ونص خالد علي مصطفى المنشور في عام ٢٠٠٤ والمذيل بتاريخ قديم ,. ومجمل ما نرى في هذه المقدمة " الطويلة " ان زعيما يحاول ان يقترح مشروعا شعريا , لذا فالافتراض الطبيعي اننا سنسعى الى الكشف عنه في حلقات متتابعة تتقصى منشوراته اللاحقة , مبتدئين بمجموعة
" الحياة في غلطتها "وهو مدار حديثنا في قسمها الثاني.

القسم الثاني

٢- ١ باتجاه شعرية عراقية.

لابد من الإقرار بداية أن مساحات الشعر العراقي والشاعر العراقي وقفت منذ نهايات السبعينيات من القرن الماضي على أكثر من مفترق للقول ربما يمكن القول فيها – باستعارة الرؤية الاجتماعية في التقسيم أن هناك شعرية منسجمة فنيا مع مقترحات الحداثة الشعرية وأخرى متوافقة مع هيمنة وحضور الثقافة التقليدية وأخرى التي اقترحت لنفسها رؤية تمثلت باجتراح دروب جديدة للشعرية بإدماج وحضور لمجموعة من القيم الفنية.

هذه التوصيفات بشكلها العام قد لا تعكس تصورا وإنما في ذهن القارئ اعتراف بذلك وهي على الأقل معروفة لمتابع الشأن والمشهد الشعري بوضوح "(١٩٠)" لكني اذكر بها بصيغة مدخل إلى تشخيص شعرية أخرى رافقتها وانتهت إلى صناعة افقها التعبيري متجاوزة طبيعة القول إلى تأملات القول إن صح هذا التوصيف وسأعلن هنا تحديدي لمنطقة اشتغالات هذا النمط من الشعرية وفقا للمحددات التي سنأتي على ذكرها ونفترض مسبقا أنها

بحاجة إلى مراجعة وإضافة وتهذيب لاشك. إن شعراء هذا الاتجاه اجروا تحولات على صعيد البنية الفكرية للنص فلم يعد الشعر وفقا لتصوراتهم فنا للقول وإنما طريقة في التفكير وفن من فنونها والتأمل وإعادة إنتاج الذات الكائنة وليست المتكونة كما اتضح ذلك في أنماط الشعريات الأخرى , واعني تحديدا أن في الأخيرة " الذات المتكونة " تجري صياغتها وفقا لانعكاسات هامش الحياة ولذلك تقدم الذات عبر مشهد فني تطور ويتطور بأشكال مختلفة لكنه يبقى رهين الفن الشكلي وطرائق التعبير وتبقى الذات منفعلة وليست فاعلة ومنسجمة حتى وان اقترحت رؤية وتصورات عن الواقع. أما في الأولى " الذات الكائنة " فهي كيان وليست صيرورة والفرق أنها هنا لا تتوازى او تتساوى مع ذوات اخرى انما تتوحد في كونها " انا " إنسانية تتحد بها كل الملامح وتبقى بلا ملمح أكيد انها ذات تشكل العالم ولا تتشكل فيه وتطرح أسئلة الوجود بدل أن تتصير فيه وهذا يعني ان ملامح هذه الشعرية تنفرد بالاتي:

١- البناء الذهني للنص

٢- التأمل في خلق اللحظة الآتية

٣- تفكيك الأسئلة المركزية الكبرى

٤- العبور إلى حافات الحلم

٥- وضع الشعر بصفته معادلا للعالم.

ما يلاحظ على هذه الملاحظات انها تقترب من بعض طروحات نص ما بعد الحداثة على صعيد البناء الشكلي في كتابة النص المفتوح او البناء الذهني وهو أمر طبيعي نتيجة تداخلات العوامل وتفاعلها, وما يلاحظ أيضا ان

هذه الملاحظات المصاغة على شكل مقترحات الكتابة الشعرية يتم تنظيمها بصيغة متواليات لسانية مقترحة من الشاعر وتتمتع بمزايا لا يمكن تأكيدها إلا عبر النص لأنها قابلة لأخذ شكل النص ورؤيته عبر النص نفسه بدلا عن فرضها تصوراتها عليه فمن الصعب ان نؤشر بنية قارة وثابتة على مستوى الشكل للنص المفتوح كما ذهب إلى ذلك خزعل الماجدي. انه يأخذ شكله الذي تنبته التجربة ويحيل إلى دلالاته المتشاكلة مع الاجتماعي والتاريخي والديني المقدس والمثيلوجي والشعبي في آن واحد أو في لحظات أخرى وهو ما يعني أن الشكل يكشف من خلال تجربة القراءة.

ونص زعيم انولد داخل تجربة عميقة تجربة تأمل في لحظات التكوين الأولى من العدم وصولا إلى الذات وانتهاء بتذويبها أو تذويتها خارج محيط الحقيقة اذ لا حقيقة واضحة فيما يصل إليه زعيم أبدا وارى انه لم يتعمد الكشف عن قناعات وانما التوصل الى قناعات من خلال نصه . هنا نخلص في مؤشر أولي إلى أن زعيما واحد من أقطاب هذه الشعرية.

٢- ٢ ملاحظات خارج / داخل النص

يقول محمد بنيس " لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان من دون حساسية مغايرة فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعا ممنهجا لتحرره ومتعته " و نص زعيم يفضح شعريات البلاغة المحنطة فلست ترى الا تكسيرا لمعمارية البلاغة وإقامة لمملكة التخيل خارج حدودها المرسومة من قبل. وأنت قارئ لهذا النص تمتلك مفاتيح عالم اخر

يدخلك في عالم. العوالم يفضي بعضها إلى بعض من دون أن يبقى زعيم موحدا , انه يتضاءل ليبقى النص متسعا.

ان أقصى ما ينتجه النص المفتوح هو إحالة القارئ إلى مخيلة من نمط خاص اعني ان زعيما لا يشتغل بنصه على إفراد مخيلة الشاعر من وعيه الخاص وإنما بإنتاج مخيلة تحررت من أصولها المتعارف عليها. مخيلة زعيم تلغي اطراف ومسافات الدال والمدلول لتنتج مسافات " الكتابة ---------- القراءة " وبين هذين الطرفين ينبت فعل المخيلة المنتجة لكن أيضا علي الاشارة هنا ان هذين الطرفين لا يكونان بمعزل عن استعمال الاحالة والرمز والاستعارة وغيرها أي اللغة الشعرية بتوصيفاتها المعروفة انما الارتكاز على حقيقة أخرى سبق أن طرحناها ورصدناها في شعر الحداثة العراقية ونعني تحديدا التحولات المفاجئة بمستوى الخطاب وأدائه اللغوي.

وسيلاحظ قارئ زعيم انه يصنع الحياة ويتأمل في إعادة تكوينها منذ لحظة الخليقة الأولى لذا يبدأ نصوصه من أقصى زاوية هندسية في الكتاب الذي يضم ثلاث نسخ للحياة , الأولى منها تقع في طرف قصي وتحمل في ابتدائها الأول نصا يعنون ب " حياة على جبل اجرد ". يميل زعيم الى استعادة تلك اللحظة الأزلية التي رسمت مصير الإنسان حين هادن الغراب القاتل ونسي القتيل. الحياة منذ البدء تتكون بانتصار القاتل ونشر قيمه والمعادلة الكبرى كما يقول " دفنت الضوء تحت الرمال "

رمز الضوء والظلمة ووجود الغراب يطغى على المشهد الأول في إشارة واضحة الى مساحة الحياة الضئيلة ومن هنا تتسرب الى القارئ اشارة العنونة الرئيسة

التي ستتكرر في النسخ الثلاثة وتؤكد أن الحياة في غلطتها العظمى " سقطت في البئر ".

ويثير انتباهة القارئ أيضا ان النسخة الأولى للحياة تتكون من ثلاثة نصوص يشير تاريخها من عام ١٩٨٦الى ١٩٨٧.

الشاعر هنا لا يريد كتابة نص شعري وحسب إنما هو يكتب سيرة الحياة كما يتأملها ويعيد التفكير بها وإلا لا نتوقع ان يكتب شاعر على مدى سنتين ثلاثة نصوص تتواصل فيما بينها انها نص واحد بفصول متكاملة لا لان " القصائد " كما يوجهها غلاف الكتاب متواصلة مثلما يشير الناقد فاضل ثامر في دراسته لها وهو على حق , فنحن على قناعة تامة أن كثيرا من الشعراء كتبوا نصوصا شعرية بعناوين مختلفة لكنهم في واقع الحال كتبوا نصا واحدا نابعا من تجربة واحدة فالتجربة وحدها معيار اكتمال النص. غير ان المسالة هنا تزيد على ذلك كون النص بحثا لا ينتهي وسؤالا واحدا يتفرع إلى أسئلة كبرى ومن ثم يجد القارئ نفسه محاطا بالأسئلة في شبكة علاقات يحيل بعضها الى بعض ويلد بعضها من بعض . ثم أن ارخنة مقاطع النص بسنوات مختلفة دال على تلك التفرعات للأسئلة الكبرى وعلى أن هناك بنية تساؤل كبرى يجري تفكيكها بحثا عن أجوبة وقناعات، فزعيم واع أو غير واع يضع القارئ أمام شكه أو يقينه حين يبدأ من آخر ما توصل إليه إلى أول ما ابتدأ به لذا على المستوى الشخصي قرأت النص مرة ابتداءا من اليقين وأخرى من الشك ودخلت إليه لا من حيث أراد الشاعر وإنما من وجهة ما أقصاه إلى نهاية نصه.

وبمتابعة العنوان في هذه النسخة سيفضي بنا الى:

" حياة على جبل اجرد ---- سواد الحرب تبتغي قراءة ابن اوى ----- – جثث وراء البيوت ". هذا الإفضاء من منطقة كشف الى أخرى يشتغل على بنية تهشيم الحلم ومساءلة لحظة التكوين الأولى لكنه في هذه النسخة لا يقترح الا كون الحياة فخا وان " البياض تكرسه الأبدية والسواد يكرسه الزوال ". وهي إشارة مهمة الى فرضية تكون الحياة التي ستلد بتفاعلاتها خرابا تنتجه الحروب وهي في واقع الحال تمظهر عن الخطأ الأول – خطا الحياة. وسيلاحظ القارئ أيضا ان بنية الضمير تؤشر – وبحرفية عالية – هيمنة فاعل متسيد يختفي في الملفوظ النصي ليظهر فعله بقوة صانعا للخراب ومحرضا على الموت وهازما للحياة. بمقابل دوال لفظية تضغط بقوة وعمق على سيرورة الحياة وإنتاج المتواليات النصية هي تارة تبدو بصيغة الضمير الراوي " الأنا المتكلمة " وأخرى على لسان شخصية يروي عنها او سيرتها كما في النص الأخير او الأول من النسخة الثانية " حيرة قارئ الحرب.

هذا النص يتواصل بصفته منتجا اوليا للنسخة الثانية من الحياة. ان قارئ الحرب يواجه فعلا تدميريا منذ اللحظة الأولى. فالطفل " يرى صورته في المرأة فيظنها شخصا آخر " وهو " لم يصل إلى العشبة ولا إلى بيت من الطين تغطيه الأشجار ".

الحيرة والشك والحوم حول التفاحة أو التطواف وعدم الوصول إلى " العشبة " رموز دالة إلى ان ثمة من يحرك المصير البشري ويرمي بحياتهم إلى.... العدم.

ان الإصغاء إلى صوت الخارج " اذ " لم نكن مبالين بفراشات تتجول في وجداننا " مؤد حتما إلى تدمير الذات كما ذكرنا وإذا عدنا مرة أخرى إلى دوال الرموز التي اشرنا إليها سنلاحظ اشتغالات على رموز الخليقة الأولى بما

في ذلك " الطوفان " وهي اللحظة الأولى بعد تكون الحياة مرة أخرى. اعني لحظة المواجهة الأولى للإنسان.

٢–٣ النسخة الثانية للحياة تبدأ مع نص " بيت في بحيرة سيروان ". وأنت قارئ ستواجه حتما تكون الذات من خلال المواجهة وسنأتي على ذلك ومن قبل علينا الإشارة وابتداء من هذه النسخة أن الذات البشرية التي بدأت تعي وتصارع من اجل البقاء لا الصراع كما في النسخة الأولى تتداخل فيها ذات الشاعر تداخلا يشي برسم العلاقة وتأطير حدودها من جديد. الشاعر هنا يقفز إلى النص لا بصيغة خرقه وتشظية دلالاته وإنما للإعلان عن بدء التكون للذات البشرية المواجهة وليعطي بعدا استتيكيا عميق الغور لتاريخ المأساة، تاريخ التشظي والانهزام الى قصر الحياة بدلا من الظهور على سطحها فاعلا وسنلاحظ أيضا تبدل الرموز بما توحي او تعكس وبتغيير ملفوظاتها من النسخة الأولى أحيانا في سيرورة موازية لفعل التحول الممثل.

"في ظلام نهار طويل " هذه الجملة الدالة التي تعلن بداية المقطع ستتكرر او تتقارب في دلالاتها مع الأخرى والمشترك الدلالي بين كل تلك الاستهلالات اللفظية هي دال" النهار والظلام في إشارة مرمزة إلى ان الظلام ليس قرينا لليل وإنما قرين للحياة –للحركة والتفاعل المقيد الذي ينتجه دال النهار– وإيحاء واضح إلى دلالة الظهور والتخفي الناتج عن صراع الذات المتكونة مع ملامح حياة أخرى حياة ما بعد الطوفان، حياة تؤسسها او يؤسسها لها كتاب العميان كما أشار.

ان ثلاثية " الغراب – الجبل – الأفعى " ثلاثية تحيط مسالة الخلق والتكوين وتنتجها ولكن هذه المرة وفقا لتصورات زعيم نصار وحده. ولذا تكون متوالية " كل هذا رايته في غلطة عمري وقد كنت أخشى الجنون إذا قلت إني رأيت " آخر جملة تتدفق إلى وعي القارئ لهذه النسخة الثانية وفي النص الأول منها وفقا لقراءتنا وهي تؤشر ما ذهبنا إليه بداية هذه الفقرة من ان الذات الشعرية و"انا" الشاعر تدخل معلنة الحضور بصيغة شهادة تكون الحياة ومراقبة نزوعاتها.

النسخة الثانية تنتهي بتكامل الحياة لكنها ذات تتكامل في نصف حياة كما يعلن عنوان النسخة. نلاحظ بداية فعل التحرر الذي يشير إليه:

"بك خرجت من جنة العميان وتحررت من ذاك العماء, هربت حتى لا يراني احد من قفص الى قفص طائر بلا اثر , اختبأت وأنا اهمس نعم أكلتها فعلتها وسأفعلها وما ندمت ".

وقبل ان نكشف عن مرمزات هذه الجملة الشعرية نشير الى ان النص يفتتح بابتهال وترتيل اقرب الى القدسي يناجي به الذكر انثاه:

" لأنك نهاري وانت النوم كله ولأنك واحدة من أضلاعي ولأنك تفاحة النور...".

العالم يتشكل مرة أخرى ولكن في محاولة لإقامة فهومات اخرى محاولة أخرى لكسب رهان الحياة وتوسيع مدركاتها من خلال الأنثى وتأسيس الاختلاف عن محيط المقدس الذي ينزع الى التخريب وتصبح الخطأ الأول خطا بالإصرار على " اكلها "لصناعة الحياة وليس خطا انساقت اليه الغريزة الانثى هنا فعل يكون وليس هامشا منزوع الرغبة ومتروكا للأثر وبدء الخليقة " نهر مفتوح "

هو "كتاب الحياة " لكن الحياة وفق ما يطرحه زعيم سؤال يبقى في مستوى التساؤل غير القابل للتفكيك سؤال مشفر لان الذات تبقى ذاتا لا تدرك ماهيتها بعد ان أدركت تكون الماهية خارجها.

سيكون السؤال مشروعا اذن " من انا ومن أكون ؟ أين ذاتي ؟ هل هناك ذات من الطين..". السؤال المركزي الذي يقوم النص عليه كله يسحبنا زعيم الى مواجهته في نص النص بعد ان يضعنا في مواجهة المصير المحتوم وبعد ان يفتح نافذة التساؤل عما سيكون. لقد تكونت الذات لكن سؤال الماهية مازال لا ينتج الا فراغا:

"خرجت , وقفت تحيطني هاويتي... وانا بينهما خيط نور من وراء الشجرة اطوف بين متاهتين... اسقط في هاوية الموت... الحياة حية بيضاء وانا بينهما غصن تفاحة في متاهتين اطوف ".

المتاهة اذا ليست الموت كما انها ليس الحياة انها العلاقة الجدلية التي تحكم وجودهما معا وبذا لا تكون افعى حواء التي تمت الاشارة اليها حافزا على صنع الحية بإغرائها وانما رمزية " الحية " بصفتها الفعل السلبي الذي يؤسلب الحياة ويعيدها كرتها الاولى مكررة النهاية الحتمية التي اقتنع بها منذ عهد بعيد "كلكامش ":.

"من انا ومن اكون ؟ لماذا اريد حريتي هل حريتي موتا اموت ولماذا اموت ".

تتولد في هذه النسخة كلما مضينا في استكشاف عوالم نصيتها بنيتان متلازمتان هما القلق والشك. مفتاحان يدفعان باتجاه الاسئلة ويمضيان في كتابة سيرة الحياة التي تصدى زعيم لها وستكشف بالنهاية عن هيمنتهما على النص الكلي.

وانت قارئ زعيما ستدهمك هذه النسخة بإظهار نمط كتابي يتصدر كل مقطع , هذا النمط هو " ومضة " شعرية تعلن عن بدء الرحلة رحلة الاستكشاف والاسئلة التي تبقى او تبقي الشاعر متأرجحا:

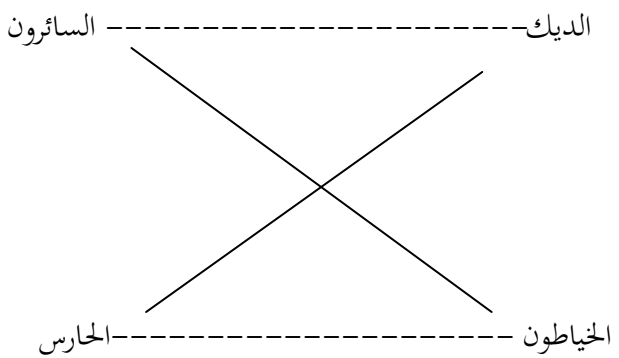
"أتأرجح بين الحقيقة والوهم "كما يقول.

ان الافتتاح بومضة شعرية تقانة ليست شكلية يندفع اليها الشاعر بهوس التجريب في ظني , ولا سيما مع شاعر مثل زعيم يبني له مشروعا شعريا. فلها حضور دال على مستوى النسخة الثانية من سيرة حياته فحين يصدر احد مقاطعها ب: "الديك لا ينسى الحارس / حين يلتقط حبات القمح ".

انما يسعى الى ايجاد نص يوازي المتن ويدخل فيه ويعيد قراءته من زاوية اخرى. ان وجه المعادلة الحادة بين الديك والحارس لا تتساوى اذا و فعل الحراسة لا ينفي عمل الديك ولكن يوجهه ويضعه في تأطير واضح. وهذا ما يتوازى مع خلاصة المتن اذ يسوق في اخر متوالياته النصية هذه الجملة:

"الخياطون وحدهم الان على جرف السماء يعرفون السائحين بلا اثر ساروا " . لتعاد المعادلة بين " الخياطون / السائرون "

المقابلة اذن:



وفقا لهذه الترسيمة يكون الديك متوازيا بالأداء مع السائرين ومتقاطعا مع الحارس الذي يتوازى أيضا مع الخياطين. وعلى صعيد البنية النصية سنلمس إحالة ملفوظية الى متن الومضة اذ يتدخل الشاعر بصفته الشخصية ليدل على تضمينه في تقنية ميتا شعرية.:

"مادامت لك هذه الومضة ولك المعارف لك ان تدفع المساء الى الصباح , لك ان تحيا حياة اخرى , فانت هنا وانت هناك , انت هنا غيرك هناك هو الذي يجمع العدم الحجرات ويحيطه بنسيج الندم انت الكاتب الماحي على الرمل روحها تقدم الان الى هذه الاعوام تكشف عن طفولتك ".

تتكرر هذه التقانة في المقطع الاخر والمتتاليات:

" في نظرة خاطفة يتم التعرف ".

اذ تلتقي هذه الومضة مع الدال الاخير من المقطع ويتم التعرف فعلا:

" مع نصف حياتها لا يصح ان تكون الواحدة اثنتين ".

٢-٣ حرب واحدة

المقطع الأخير او الأول من النسخة الأولى الفعل الموازي للكشف والبحث والسؤال لتحقيق النصف الثاني من الحياة إن التوحد بالأنثى لاكتشاف العالم هو بحث عن صيرورة يتم البحث عنها.

وانت قارئ ستلاحظ ان " فعل الكلمة " هنا مؤشر مهم ففي البدء كانت الكلمة وكان كل شيء بعدها:

"الأرض وشكل العالم "

ولذا يتحدى زعيم كل مرتكزات الكون ليكشف الكلمة الأعلى كلمة السر ويجري اكتشافها والدخول الى عوالمها في العوالم السبعة التي اشار إليها تباعا:
"انتزعت منه كلمة واحدة أصغيت لها شذبت خواطرها وغسلت حروفها ".
والإشارة هنا إلى المكان الذات تسكن الحرف لان الحرف ولان الكلمة حين تنوجد تحيل الى عالم يتسع:
"حتى صار لا مكان لي الا في حرفها , في زرقتها او في نبعها وكنت اراني صرت حارسها ونمت ".
ان القراءة السابقة، لحظة الاكتشاف ولحظة الالتقاء بالحارس:
"رأيت الملاك نفسه فجنبني فيه العلل وبلغني معرفة اخرى لها ". لكن هذه المعرفة تقوده الى التعرف الحقيقي خارج التأمل النصي والحلم النصي ايضا خارج قراءة الحرف انها لحظة المواجهة / الحرية:
"قرات فيها بلادي التي تشظت بلادي تشظت بلادي بلادي بلادي لك حبي ".
بضياع البلد يقترب زعيم من نهاية روايته للسيرة لكنه يصلها بالبدء فيعيد الى الذهان مشهد الطوفان فبين تكونه ذاتا لا تحمل إلا الفكرة ولا تتجسد الا لمحة خاطر وبين صيرورته:
"ثلاثون صقرا كتموا مصيري" ماذا سيكون المصير ؟
"وبعد كل هذا الذبح بسيف السماء ماذا يفعل لنا الكاتب اوراق كثيرة تسقط منه اوراق كثيرة تطير الى وادي السلام ".
وانت قارئ يشدك هذا المقطع الى تقويض النهاية اذ تتداخل الاسطورة باليومي المعيش والتاريخ الذي ينسل من رحمها ليبعث نفسه. هنا تحضر بغداد

الدخان بغداد الخرائب المتجاورة والفجر الاعمى والنهر كما يقول. ليعيد مشهد الطوفان:

" جثث طافية في نهر دجلة "

معلنا سقوط المئذنة في اشارة ذكية الى الأصل الأسطوري للطوفان.

يذهب المكان / البلاد اذا إيذان بالعودة الى لحظة البدء:

"مضيت احتمي بالكهوف وأنا أقول الموت غلطة الحياة .. الحياة التي صارت اثرا بعد عين لا كثر ولا اقل. "

ولم تتبق الا الذات امام هذا الكون المتهالك، الذات التي لا تستطيع صناعة عالمها.

ليس يخفى أبدا الرسالة التي يمررها اختيار التصدير. ان التصدير قائم على اختيار واع لتمرير رسالة نصية توازي فكرة الاشتغال او البنية الذهنية التي كونت او تكون النص ومن ثم فان التفكير باختيار تصدير يوازي المتن ويدفعه باتجاه ما استغلال بطريقة ما لفاعلية النص المصدر به وقابليته على الاندماج مع نص المتن. ان زعيما يتقصى حكمة توراتية ترى

"ان النسخة الشبيهة لا تخفي الحقيقة أبدا ان الحقيقي هو الذي يخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي. ان النسخة الشبيهة هي الحقيقة ".

ما تمرره هذه الحكمة قناعة اثبتها النص بكل تجلياته فصناعة النسخ الثلاثة للحياة وكتابة سيرة أخطائها تكمن في انها حقيقة يمكن الارتكان اليها.

ان كل نسخة يمكن ان تحيل الى نسخة اخرى وكل نسخة هي حقيقة ولكن لا يمكن الوصول الى الحقيقة المطلقة.

يبدأ مقطع زعيم الأخير بحقيقة ما توصل إليه ومن ثم واعتمادا على القراءة التي افترضناها سيكون التصدير اخر ما كتبه وليس الاول، وتكون النسخة الثالثة كما عنونها فعلا قصديا كما رجحنا.

ماذا يطرح في هذا المقطع ؟. انه الوصول الى حافات القناعة المطلقة بلا جدوى الحياة وربما بلا جدوى الحقيقة نفسها:

"وما هذه الغلطة منذ ثلاثين سنة تمر ايامي تتعثربين الصخور في الوادي ".

لكن زعيما هنا يميل الى استخدام لعبة شعرية لا تنطلي على القارئ / مقطعه "حياة على جانب النهر " ينقسم الى تسعة أقسام يعنونها بحروف اسمه لتنتهي بحروف اخرى " ز- ع — ي — م — ح — ا- ئ- ر — ز ". وهي ما تشكل نصا يكاد يتوازى مع المتن ويتساوى بالفعل الادراكي للتصدير , وفي اعادة دمجها تصبح الكلمة

"زعيم حائر + ز " وهو ما يساوي " زعيم حائر = زعيم حائز ".

ان الحيرة التي يكشف عنها المتن تترنح في آخر مقطع بحيازة الحكمة والوصول إلى نهاية كتابة السيرة. ويمكن النظر مجددا إلى التقسيم التساعي إلى الفراغ الذي يتركه تعبيرا عن الحكمة الممتدة في لا نهائيتها فضلا عن ترقيم مقطع العين بمفاصل أخرى تعتمد العد العكسي للأعداد " ١- ٣ " في إشارة إلى العقود الثلاثة التي انهمرت صانعة الحياة ولكن الحياة بأغلاطها المتكررة:

"من يلوي عنق النهر ليدرك سر النبع. كل شيء هنا تحاصره الحبال. حبال كثيرة لا رأس لها ولا ذيل هي قبضة رمل تتسرب بين أصابعه "

بل هي قبض ريح... تلك القناعة التي سجلها كلكامش منذ آلاف السنين.يسجلها زعيم هنا. وسأنتهي من القراءة بافتراض ماذا لو وضعنا

نسختين من كتاب " الحياة في غلطتها " امام قارئين في ان واحد وقدرنا ان لكل منهما برنامج قراءة. يبدا احدهما من النسخة الاولى " الثالثة " والاخر عكسه ؟ ترى ما سيحصل ؟

افتراض ليس الا !

الشعر.... والأشياء !
مقاربة نقدية بصيغة خاتمة [١٩١]

مدخلان ضيقان...

في الكتابة النقدية ثمة اتفاق مبرم بين النقد والنص، النقد بصفته رؤية والنص بصفته بوحا , ذاك أن النقد كشف لما يقترحه النص لا بحث فيما يقوله , وهذا هو وجه الاتفاق المبرم الذي افترض وجوده ليكون للقارئ وعي به.

وتأسيسا على هذا فان الشاعر الآن لا تغريه جماليات التشكيل ولا تدفعه اللغة لتكوين عالم يظل مشتعلا بها , الشعر يحترق باللغة حين ينتهي البوح بها , لقد غادر الشاعر منطقة البوح هذه وأصبحت تاريخا دالا وعلامة من علامات الشعرية انه استقبل بكل فتون وحكمة علامات أخرى ليضعها دليلا لشعريته , وهو ما يقودني إلى تأشير شعرية الأشياء , اعني تحديدا العلاقة التي ينشئها الشعر بين ذاته " بوصفه فن القول المنظم " والعالم الذي يتشكل ويرتبط عضويا بهذا القول. فلم يعد أمامنا الشعر شعرا حين نقطع علاقاته بالعالم , انه يتحول إلى خرائط ترسمها اللغة , وخطوط يتبعها القارئ أو الناقد , ولم يعد الشعر أيضا " ثيمات " أو أفكارا يقترحها علينا – نحن القراء – الشاعر لنتماهى معها أو نعيد التفكر والتفكير بها , قد يكون الشاعر رائيا , لكنه ليس حكيما، كما قد يكون الشعر إلها لكنه ليس قدسيا، انه في هذه المرحلة , شعر " دنيوي " (إذا استعرنا مصطلح الشاعر الناقد خالد علي

مصطفى) يعيد صناعة الأشياء العادية جدا، انه يقترحها لتكون على غير ما تبدو عليه , وهي تشكل–كما نريد لها – ضمن شعرية اليومي والمألوف التي يطرحها الناقد ياسين النصير في كتبه الاخيرة، وهي منطقة اشتغال مغايرة لمراحل الشعريات السابقة وربما تأتي – طبيعيا – لوحة أخرى لشعرية قادمة.

وفقا لتصوري السابق , علي أن أوضح قضيتين تتعلق الأولى بطبيعة العلاقة بين الشعر والأشياء , وتتضمن الثانية علاقتنا –نحن – بالشعر. ففيما يخص الأولى تكمن الشعرية حين تقام علاقة توازن بين " الشعر بصفته ذاتا والأشياء بصفتها آخر " العلاقة هنا هي مدار الشعر هي كمونه وتطلعاته , هي انسكابه ورؤاه , العلاقة بين الطرفين إذا شئنا أن نستعير مبدأ الشعرية عند كمال أبي ديب هي مسافة التوتر ولذا لابد أن تتزيا بخصائص قادرة على أن تحافظ إلى حد ممكن على كون الشعر شعرا. ليس من المهم طبيعة الشكل الذي تأخذه , لكن المهم في أن تكون قادرة على البث والتساؤل دائما. وقد نشير إلى بعض أوجه العلاقات وطبيعة شكلها لكنها ليست بداية وليست نهاية أيضا أنها أمور قد تكون عارضة ويشترك بها مجموعة شعراء أو تنفرد بها مجموعة أيضا. علاقة التوحد بالأشياء ومماهاتها بالنص لتكون جزءا داخليا منه وعلاقة التقابل بينهما وعلاقة الإقصاء لإحداهما وغيرها ممكن أيضا , لكن القراءة – بغض النظر عن طبيعتها أو مستواها – اذا لم تمسك بهذه العلاقة ولم تشخصها تفقد إحدى مرتكزيها واعني تحديدا " الرؤية أو البوح " النقد أو الشعر ". وفيما يخص الثانية " علاقتنا نحن بالشعر " فمن الطبيعي والمألوف للمتابع أن مقترحات الشاعر تحتاج دائما الى ترويض ذاكرة الشعر عند القارئ , ليس صحيحا بالمطلق أن نبقي ذاكراتنا معمدة بمقترحات

الشعريات السابقة – مع الإيمان المطلق بعدم إلغائها – نحن نقترح ان تكون الذاكرة قادرة على التحول مع الشعر والشاعر طبقا لقانون التحولات في المادة والفكر , من هنا لا تشكل " المداخل إلى الشعريات " صفات موحدة إلا إذا افترضنا الدخول إلى آليات تشكيل الشعر وهو امر يعفينا عن التصورات الجامعة لنرتكس إلى الجزئيات ما يفضي إلى تعطيل المحرك الأساس للشعرية اعني العلاقة التي تحدثنا عنها.

من غير السليم – جدا – أن نوحد بين آليات الكتابة الشعرية وبين مقترحات تشكلها , فإذا كان الممكن أن ندرس الأولى " الآليات " وفق قوانين علمية أقرت فإنما يكون ذلك مدخلا لفهم " المقترحات " لا للكشف عن شعريات , وإذا ما حدث – وهو ما يحدث فعلا عند البعض – فان القراءة والنقد عموما سيتحول إلى إقرار وليس كشفا , وسيخل بالعملية أصلا لإخلالها بشرط العملية النقدية القائمة على شرطي "الكشف والبوح ".

١-٢ إشارة بدء.

لقد كان تحدينا السالف مهما قبل الدخول إلى عوالم النصوص , فمثل ذلك التحديد لن نضطر معه إلى الغوص في جزئيات النص وخصوصياته التعبيرية بسب أن – وان كان ذلك من صميم العمل النقدي – مجابهة مجموعة من نصوص لشعراء مختلفي الرؤية والفن , في دراسة واحدة أمر تحفه أكثر من خطورة، والاهم فيها أننا إزاء ذلك سنسوق رؤية واحدة ندجن النصوص إليها أو في أفضل أحوالها سنلتقط العام والمباشر فيها و لن نمسك بما نريده فيما نراه من نقد. ان ما نبحث عنه هي تلك العلاقة التي تنوجد بين ذاتين كما

أسلفنا , أما في حال مثل هذا فسنتجه إلى " فن الشاعر " لا إلى الشعر، الفن بصفته الصياغة النهائية التي يقدمها الشاعر لتجربته ويشمل ذلك التكتيك الذهني والحس الانفعالي والقدرة على المناورة مع اللغة , إن الفن باختصار شديد لا يوازي أو يساوي الشعرية المتولدة عن العلاقة بالأشياء إنما هو طرفها المؤسس وبالوقت ذاته المتطور وفقا لطبيعة تلك العلاقة , فهي تسهم في أحيان كثيرة بل تتدخل في فن الشاعر لغة وأدوات وشكلا , لذا ازعم أيضا أننا نلاحقه بقدر عنايتنا. ويبقى أن نشير في إشارتنا البدئية إلى ان النصوص التي سنتفحصها تأسست على الشعر ,لا على فن الشاعر وما تصحبه هذه المفردة من دلالات لذا لن تتهيب بمحاولتنا القبض على شعريتها أو تحديد جوانبها غير غافلين عن الثانية بقدر ارتباطها بالأولى ومن هنا افترضنا توزيع النصوص إلى نمطين غير نهائيين من العلاقات هما:

١-التشييء و ٢- التذويت، مع التنبيه أننا نميل إلى استعمال المصطلحين من مداريهما النفسي والاجتماعي بالوصف العام ولسنا معنيين بالفهم الاديولوجي لهما.

٢-١- التذويت وبنية التوحد والانفصال.

يمكن للقارئ أن يلاحظ في هذا النمط من العلاقة النصوص الآتية: " لا إشارة لي ولا أصابع " لنامق عبد ذيب و" لا تقل أنا..قل أنا" لفليحة حسن و" لم اعد احبك كفتاة ستأتي" لنضال القاضي و "غرزة أخرى" لفراس السعدي.

مع نامق عبد ذيب يتشكل العالم داخل الذات الشعرية , الشعر والذات يشكلان طرفي العلاقة ويبدو ظهورهما الفني بمستويين أيضا شكلا الركيزة الأساسية للنص , فلو تتبعنا النص للاحظنا ان المقاطع الخمسة الأولى يمثلان بحيث أن كل مقطع يعيد نفسه إلى العلاقة الوحيدة اعني الذات والشعر:

المقطع الأول: المسك ---------- الافتقاد

المقطع الثاني:الظل ---------- الضوء

المقطع الثالث: الاشارة---------- الغياب

المقطع الرابع: الظهور ---------- الغياب "

المقطع الخامس: الاتحاد بين طرفي العلاقة " الأحلام ---------- الواقع

فيما تقترح المقاطع الخمسة الأخرى نمطا جديدا من العلاقة قائما على مرتكز واحد هو " الذات ". يبدأ الشاعر بمحو الأشياء بعد أن غيبها:

"لن امسك بأي شيء

يداي مشدودتان

وأصابعي مجرد أغصان في

شجرة ذاوية ".

هناك اذن علاقات داخل النص مثلت علاقات الانمحاء أو التذويت خارجه, ويمكن الإشارة إلى أن هذا التذويت واحد من أهم ما مثلته تحولات ما بعد الحداثة الشعرية , فالذات تنكفئ إلى داخلها والواقع يتهشم أمامها. إن فعل النفي المستمر على مدار النص رسخ فكرة التذويت من خلال إمعانه في إلحاق صور الغياب والتغييب ثم التلاشي الذي يختتم النص حضوره الورقي دالا على الذات بمقابل الشعر طرفه الآخر الممثل للغياب .

تبقى ألماحة مهمة , هي أن فعل التذويت لا تعني مقاطعة العالم الخارجي بقدر ما تشي بالسخرية، انه يتلاشى أمامها ولذلك يتلاشى الشعر أيضا.
ستطرح هذه العلاقة إمامنا من جديد معادلة " الشعر يكشف أو يحلل مقابل الشعر يكافئ ويعادل العالم "، لكن ما نتصوره للوهلة الأولى لا يخبؤه النص، الشعر يبدو هنا متراجعا خلف الذات، وهي قراءة للشاعر أمدها الواقع له. الشاعر لا يفرض رؤية مثالية، لذا فالشعر مفردة من مفردات العالم ولذلك يتساوى فعل المحو بينهما.

يمكن ان يكون نص نامق عبد ذيب " نص رؤية " انه يحتاط بتصور رؤيوي، الشعر طرف منه , لكن الأمر مع النصوص ذوات العلاقة التذويتية مدار تصور آخر , ففراس السعدي يقيم علاقة نصه بالعالم من خلال " ثقب الإبرة "يقدم صورة تكاد تحتل مساحة النص كله عدا جملة الخاتمة المستثمرة للمفارقة. هذه الكناية تتقصى العلاقة بين الذات والعالم الخارجي لتعيد إنتاجها , ما يعني أن الشعر هنا يقارب الطرفين " الداخل والخارج " عبر سلسلة متواصلة من الصور يضمها خيط سردي واحد وجملة كنائية واحدة:

"لم يبق من الخيط الرفيع
ما تلج به ثقب الإبرة التي صدئت من نزيز الجراح
القديمة
حتى تلك المساحة الفارهة
لم يعد بها حيز بحجم ثقب صغير..صغير جدا "

ومع ملاحظتنا أن الشعر – ولأنه يشكل الطرف الرابط بين العالمين – يمتد بسلسلة سردية ترخي من توهجه، انه يلاحق تفاصيل العلاقة بترابط منطقي

للغة رغم بعده التصويري، وكان قارئ النص يدرك أن تلك العلاقة تتشعب تباعا وكأنه أيضا يتساءل كيف للقارئ ان يميز بين الجملة الشعرية والجملة السردية ولماذا يتداخل المفهومان ببعضهما أو كل على حدة بالجملة التواصلية في اللغة، فلو تابعنا " بنية الأفعال في النص سنراها تتوثق بروابط لغوية متسلسلة وهو ما ينتج – على الرغم من انه ليس من طبيعة الشعر ذلك – ايحاءا بتراخي العلاقة بين العالمين وان الصلة الرابطة بينهما " الشعر" كان وسيطا لا أكثر. وسيط يوصل القارئ إلى تكسير العالم الخارجي لتبقى الذات متوهجة بحياتها وهو ما تخلص اليه الخاتمة:

" تلك القماشة التي
كنتم تسمونها القلب
لم يعد كذلك
لكثر ما اكتظ بالثقوب
وانسلت به من الغرز
صار غربالا.

فإذا استبعدنا البحث في دلالة " الغربال " وهي دلالة سربها الشاعر أكثر من مرة بدلالة " الجراح – الثقوب – الغرز " اقول اذا استبعدنا ذلك وأبقينا دلالة " الغربال " قرينة للتحول الذي يجري وفقا للصورة الكلية من " القماشة الناعمة ---------- القلب ---------- الغربال

فان ما نستنتجه هو أن الآخر " الخارجي " هو فعل التحويل الذي امسك الذات عنه وعزلها.

وبالرؤية المقاربة لهذا النص تتضح العلاقة الشعرية في نص ابتهال بليبل، مع الاختلاف الأكيد في صياغة التجربة وهو اختلاف لا ينبع من تباين في الشعرية وصياغاتها فحسب إنما من كون نص بليبل منبثق عن عالم أنثوي، الأشياء فيه مرتبة بطريقة أخرى، والعلاقات بينها ذات طبيعة مختلفة وهو ما ينعكس حتما على الأداء. واختلاف آخر أن " الذات هنا تتقاطع مع الأشياء لكنها لا تنكفئ، تبقى محاصرة بالأشياء دون أن تتوحد معها او تذوت بداخلها.

الإعلان في جملة الاستهلال، إعلان قاطع وحاد، يضع أمام القارئ شرطا استثنائيا للقراءة هو شرط " الذات ------ الأشياء " اذ يبقى كل من الطرفين محتفظا مسافته لذا تقول:

"لا انتمي للأشياء

أراها.. تلفها الشوارع

وأنا أسير.. أسير وتظل هنا، هناك، تنظر لك.."

هذا التقاطع هو مسافة البوح الشعري، فالشعر في نص بليبل مدار " التقاطع "الذي يظهر بمسافات تقترب أو تبتعد عن الذات ما يشكل في النهاية قلقا هو قلق " الأنثى " وليس قلق الشعر ":

مهيأة هكذا لاجتياح العزلة

واستيطان حرائقي، وكأنني أضرم النار تحت الحرمل

أبخر الكون...".

هذا ما يطرحه النص، لكن السؤال الأكيد هل توفرت لأسئلة الشعرية هنا حاضنة فنية تستوعبه ؟ وهو الأمر الذي يبدو لنا في نص نضال القاضي " لم

اعد احبك مثل فتات ستأتي " النص الذي يقاطع نفسه باللغة لكنه منفتح على الأشياء بطريقة تبديها كما تريد الذات.

العلاقة إذا تكشف عن مسار آخر، مسار يحدده الشعر ليكون متوسطا جامعا الطرفين.

نص نضال يعنى بالشعر " القول " اكثر من عنايته بتجسيد العلاقة بين الذات والأشياء، ولو تطلعنا إلى المقاطع الستة المكونة له لخرجنا بدءا بسؤال عن تماسك المقاطع ونموها من بعضها وهو امر اعتنت به الشاعرة إلى الحد الذي ضيق من بناء العلاقة بينه وبين الآخر " الأشياء ". إن افتراضنا قد لا يكون مقنعا إلا بتتبع النص كاملا، وهو أمر لا تستجيب له هذه المقالة لذا نكتفي بالماحات لكل مقطع، في المقطع الأول تنبني العلاقة – وفقا لجملتي الاستهلال والخاتمة – على نمط علائقي متحرك، من الممكن أن يغير أي طرف مكانه باتجاه الآخر ما يولد بالنهاية علاقة متوازية إنبات بها جملته " تأتي أو لا تأتي ". هذا التشخيص يظهر ويتطور في مقاطع لاحقة لكنها – وهنا مبدأ السؤال – ليست بالنمو العضوي المفترض كما نلحظ في المقطع الثاني إذ تبقى العلاقة محافظة على مسافة التحرك والتبادل نلاحظ:

" ما اقلبه في الريح

ليس حجرا

انه الاسم الذي اضعه لحجر

.....

والريح تقلبك في.."،

اعني في المقطع التالي إنما تتناوب المقاطعة بالإفضاء إلى نمط علاقات مختلفة.

وإذا انتقلنا المقطع السادس سنلاحظ ان " العلاقة " تنمو وتتحول من إطارها إلى آخر،:

"وفي مرآتي القديمة

أنت

حافة تمسك بحافة

وأنا أعدك واختلط بك

حتى دثرنا صراخ من زيت..."

في حين أن المقاطع المتبقية " الثالث والرابع " يخرجان عن هذا النمط إلى نمط يرسخ حالة الانفصال:

"لا احد عند القرنفل " " جدول حب على الحائط " " موسيقى غيرت حياتها " " ظهيرة تمشي إلى الوراء ".

إن الإمعان بهذه الصور يولد عند القارئ هذه العلاقة المتخلخلة بتحولاتها , وتتضح بشكل أوضح إذا ما راقبنا المقطع الخامس، فالعلاقة فيه على توحد مع الأشياء وتماه معها:

كما لو أنني امشي في جسم طائر

هذه الجزيرة

صار لي أخوة من غيم وصدف وسعف

وطحلب وفقمة وأجراف...".

لكن نضال التي تتوحد ذاتها في هذا المقطع مع الأشياء لا تضيف بعدا جديدا للنص، إن افتراضي لطبيعة العلاقة لا يعني بقاءها كامنة بشكل موحد وبالوقت نفسه لا يمكن أن تنبني العلاقة بين الشعر والأشياء إلا انبثاقا من

هاجس واحد يمثل تجربة واحدة وهو ما نلمسه بوضوح في نص لا تقل أنا... قل أنا " للشاعرة " فليحة حسن ".

نص الشاعرة فليحة كما ألحقت بالعنوان " جزء من نص طويل " لا نعلم مساحة اشتغاله ولا نفترض انه يعيد اقترانه بعلاقة خارج ما يظهره لنا هذا " الجزء " والافتراض قائم بناءا على الهيكلية العامة له، وهي تفضي إلى حوار يتشكل عبر مثير لفظي متمثل بجملة " قال لي " واستجابة غير منصوصة، ما يعني أن ثمة بنية حوارية استدعت استجابة، لا تظهر ببنية ملفوظية وإنما تتشكل برؤية شعرية تعكس الرؤية المقترحة وهي رؤية تصوفية تعيد ذهن القارئ إلى نص " خطابات حواء للشاعرة بشرى البستاني. وإلحاقا بهذه الملاحظة علينا الا نستثني – ونحن- نحدد طبيعة العلاقة – أن إسناد الفعل المحفز للإجابة والمحدد لبسط الرؤية هو إسناد للغائب، ليس هناك حضورا ماديا ملموسا على عكس بشرى البستاني التي أسندت الفعل إلى الحاضر المتكلم. إن بنية الغائب تمارس حضورا رؤيويا على سطح النص من خلال إعادة سلطة الحكي إليها، كما أن المستجيب لا يظهر إلا من خلال " الضمير " الذي يقترحه بهيئة المخاطب.

النص – بما انه رؤية صوفية – فانه يماهي بين الذات والأخر , الذات تتطابق مع الآخر " الأشياء " تطابقا تاما وتغدو المسافة البوحية للشعر بأقصر طرقها – لاعني فنا طبعا – إنما اعني أن الشعر يتوحد مع الأشياء كما انه يتوحد مع الذات، هذا التطابق المفترض يولد – بحد ذاته شعرية من نمط خاص، شعرية تسترسل ببناء التصورات وتنميتها لتحيط بالرؤية كاملة:

"وقال لي:

هكذا أنا تمنيتك فوجدتك فتكونت

وقال لي لكل شيء اصل

واصل الحب النظر

فان نظرت إلى أصل الحب

وجدتني

وان نظرت إلى أصلي

وجدت حبك

وان لم تنظر لم تع أصلك ".

لو تابعنا المقطع بدقة نلاحظ " وجود الفكرة الذهنية / تمنيتك ثم إتباعها مباشرة بالوجود المادي / فوجدتك ثم استكمال الهيئة بالتكوين الذي يرمي إلى اتحاد ذاتين , وهو ما يتراءى لنا في عموم النص.

ننتهي هنا بتشخيص النمط الأول من النصوص وقد لاحظنا أن الشعرية فيها توحد علاقتها بأنماط مختلفة وتتحدد تبعا لذلك طبيعة الفن أيضا.

٢- ٢ التشييء

في هذا النمط نرصد نص " لم يصدقه أحفاده " لعارف الساعدي ونص " الشاعر بعكازين " لعلي نوير ونص حفيف طوبى " لكنعان حاتم مراد ونص "عطل " لأمير الحلاج.

هذه النصوص تشيء الأفكار، تجعل منها ذوات مستقلة يتم الحديث فيها أو عنها، الشعر ينشئ كونه فيها أو حولها، يسكن عندها أو يحوطها.

في نص عارف الساعدي ثمة مستوى مغاير على أكثر من صعيد ويمكن أن نحدد بدءا أن

"الشيخ الذي يروي لأحفاده " هو شيء ! لا يتطابق نصيا مع الشاعر انه شيء كونه الشاعر برؤية استشرافية ليروي أحداث المدينة:

"بعد خمسين عام

كان يحكي لأحفاده

عن خراب المدينة

.....

يتذكر كيف الدروب اختفت تحت أقدام أبنائها

ثم يلعن صاحبه وينام

لم يصدقه أحفاده

فمدينتهم كلها شجر باذخ

وأغان تنث مع الغيم قبل المطر –

– ملاحظتنا لا تلغي تسريب وعي الشاعر إلى قارئه أن ثمة تماه بين الشيخ والشاعر الحقيقي على الأقل إذا ذهبنا إلى أن رؤية الشيخ هي رؤية موجهة وغير حرة ملاها الشاعر عليه — وثمة علاقة تنعقد للشيخ مع المدينة علاقة قوامها ذاكرة الدم والخراب، المدينة شيء متحول يجري الحفر بذاكرتها المدفونة لذا تظهر أمامنا بصور مختلفة والقارئ يراقب مرآة الشيخ وهي تظهر الأشياء المكونة للمدينة " الموت والإرهاب والسلطة بأشكالها وغير ذلك " ما يهمنا أن هذه المفردات جرى تشييؤها والتعامل معا وفقا، لكن ما يميز هذا النص إن التفاتات الشاعر ذكية جدا فقد جعل لنصه أكثر من نافذة يطل

منها القارئ لرصد شعريته ولتحديد منطلقاته، فبعد أن يتم تشخيص المدينة بصفتها المعزولة، يظهر الشاعر متدخلا بالأشياء التي صنعها ليعلن بظهور ميتا شعري مؤكدا روايات الشيخ عن المدينة. السؤال هنا هل يمكن عد هذا الظهور للشاعر تشييئا للذات ؟.

" – عندما كنت اقرأ هذي القصيدة

وهي تلبط بعد بكفي

توقف منزعجا صاحبي عند مفردة

أفسدت لحظة الانزياح البهي

قال لي...".

يبدو لي أن ظهور الشاعر دليل على التشييء انه يظهر ليدلنا على الأشياء التي صنعها سالكا إليها طرائق فنية مغايرة كما المحنا. فظهور الشاعر " بذاته الشخصية " ليعلن بوضوح أن ما يقرأه القارئ هو " قصيدة، هو نص شكلته انزياحات لغوية، هو شيء صنعه هو، لكن على القارئ أن يعيد ارتباطات اللغة ويفتش عن الرؤية والموقف الذي حملته وهو موقف ورؤية تمثلها الشاعر بنصوص سابقة حتى شكلت ملمحا مهما عنده، فعارف يشكل هويته الشعرية بضمه مواقفه التي تجمع بين " التشكيك بسلطة المقدس ورفض الأصوليات وإعادة تركيب الهوية العراقية " إلى رؤاه الفنية بالميل إلى اقتراحات جديدة في الشكل أو البناء بمفهومه العام أو توظيفها بمغايرة كما لاحظنا في نصه هذا حيث التنوع الإيقاعي الذي تولد عن وجود مقطع عمودي شكل انبثاقه انفعالية لم يتجنبها الشاعر،ولا يتحاشاها القارئ, ، انها انولاد

طبيعي عبرت عن تصاعد وجداني، كما لاحظنا الانتقال بمستويات السرد للحكاية والبنية الافتراضية للزمن.

وتتخذ علاقة التشييء عند علي نوير طابعا مهادنا، فهو يقترح حضور شخصية الشاعر بدر شاكر السياب وسيطا بينه وبين المدينة التي يتم تشييؤها لتبدو كما هي لا كما كانت أو ستكون مثل عارف.

حضور شخصية السياب بصفته علامة مضيئة في تاريخ المدينة تقاس عليها ما آلت إليه، لكن السياب هنا لي ليس إلا علامة يجري تحريكها أو الإيماء إلى أقوالها من دون ان تمتلك حق القول أو الرفض أو الإدلاء بشهادة:

"أبانا

لو قدر ل كان تعود

في حياة أخرى

عليك أن تأتي إلينا خفيفا

مثل طائر مهاجر

كي يسهل على جناحيك الارتداد عاليا

مع كل انفجار جديد او رصاصة طائشة "

ومع نص " حفيف طوبى " لكنعان حاتم مراد يجري تشييء الذات، ومراقبتها وهي تتخطى عالما إلى آخر، لكن الشاعر لم يوفق في تنمية هذه العلاقة لذا تتراجع بفعل ضخ متواليات لفظية تعمل على تشتيت هذه العلاقة:

تلك جثتي

يحملها عميان ثلاثة

كنت دليلهم الأوحد

وخلفهم الأعذار

تصطف ذنبا الى ذنب "

في هذا المقطع انفصال الذات، يجري النظر إليها معزولة، أنها تسلك عالمها، وافتراض القارئ إن النص سيقوم على تعميق العلاقة إلا انه يتراجع لان الشاعر ينشغل بمتواليات أخرى " هناك حيث جنوح الحدان

يسددون مهر دروشتي

لنجمة داكنة

اهرقت سرها

عندما كانت صبية ".

ختام المقاربة مع نص " عطل " للشاعر أمير الحلاج، وملاحظتنا الأساسية في نصه ان ثمة علاقات تنعقد بين الأشياء ودور الشعر انه ينميها ويراقبها بفتون لغوي. مع الحلاج تتكامل الأشياء بشكل دراماتيكي لغوي، اللغة تنولد من بعضها لتضاد أو تعارض بعضها ما يسمح بجود صراع داخل النص بين الأشياء، ويبقى الحلاج رائيا كأنما هو خارج اللعبة الشعرية، فالانزياحات تتراكم إذ تتضاءل العلاقة بين أصل الكلمة ودلالتها الجديدة بسبب انها تبني علاقة مع الطرف المنزاح ليكون الابتعاد عن الأصل منظما بطريقة متنامية تحتاج الى تتبعها بدقة.

الصباح الذي لم تعطره رؤياك،

سيرته

عاطل عن أداء تمسكه بالشموع

ليحيا انهيار يفتت قلب السراج

فتبتهج الطعنات،

لو لاحظنا بدقة هذه المفردات " الصباح ------- عاطل ------- – انهيار " وتفحصنا ارتباطاتها النصية سنلاحظ ان ثمة معارضه اقرب إلى الصراع الخفي تنشئه بين دلالاتها، فالصباح العاطل نفي لصفاته التي تتأثث بفعل الرؤية " نلاحظ كلمة تعطره " لكنه بالوقت نفسه عاطل أيضا عن أداء دوره " نلاحظ كلمة تمسكه " ما يعني ان ثمة فعلا خارجيا مستنتجا هو "الغياب" يعمل باتجاهين لتعطيل الصباح عن دوره. هذا المشهد الجزئي يقيم علاقة تنامي مع جزئه الآخر " ليحيا...." فالانهيار وما يستلزمه نتيجة طبيعية لتعطل الصباح، لكن المشهد التالي له يقيم علاقة اقرب إلى التعارض والتضاد مع سابقه حين تتحول الصور المستدعاة من حالة الإقرار والرضوخ إلى " التمني والتطلع:

فهل كوة تستفيق من الكبوات

لأسحب طيفا من الشمس ؟.

....."

خاتمة.. بصيغة سؤال " الشعرية العراقية إلى أين ؟.

إن ما يطرحه الشعر من ثيمات وأفكار ورؤى وتصورات، تستعاد عند الشعراء، ما يتغير هو اللغة. هكذا قال الناقد الانكليزي ريتشارد في الثلاثينيات من القرن الماضي، والأمر يبدو معروفا للجميع، وإذا ذهبنا مع من يقول أن الأشياء لا تتغير إنما طريقة تفكيرنا بها هي التي تغيرها، أمر معقول أيضا وصحيح أيضا، لكننا علينا دائما أن نفتش عن أسئلة جديدة للشعر،

الشعر لم يعد هدرا لغويا يصنع الجمال، ويكفينا مدار كل هذه السنين أن عشنا في الكلمات كما يقول ادونيس – دون ان نمس قداستها، لننظر إلى الشعر على انه يغير علاقتنا بالأشياء

لان الأشياء لا تتغير إنما علاقتنا بها تتغير واللغة كذلك.. تتغير لان علاقتنا بها تتغير، فهل يمكن ان نستدل من خلال علاقتنا بالشعر على شعرية جديدة ؟.

الهوامش

[١] حطب ابراهيم او الجيل البدوي – شعر الثمانينات واجيال الدولة العراقية:- محمد مظلوم – دار التكوين – ٢٠١٤: ٢٦.

[٢] ينظر دراستنا عن الناقد حاتم الصكر " ان يكون النقد خطابا اول " المنشورة في موقع الشاعر على شبكة الانترنت.

[٣] ينظر دراستنا " الشهادة الادبية وذائقة النقد " م. الاقلام – يونيو ٢٠١٧. ونشير ان للناقد والشاعر الراحل المرحوم خالد علي مصطفى كتابا اخر عن جيله بعنوان " شعراء خارج البيان ".

[٤] ان مراجعة مدونة التراث تظهر بشكل ملفت للنظر القيم الخلافية والجدل المفضي اليها. ولننظر في ابواب النحو واختلافات النحاة او اراء النقاد او فيما يخص قضايا الفقه.ما يولد عندي قناعة ان الثقافة العربية ثقافة خلاف وليس اختلافا.

[٥] ينظر: شعراء البيان الشعري – خالد علي مصطفى – دار ميزوبوتوميا – ط١- ٢٠١٥: ٧٧. ومراقب الشعرية العراقية يبدو له ظهور رموز شعرية عربية او غربية تؤثر تاثيرا واضحا في توجهاتها ومجمل ادائها مما سنفرد له دراسة لاحقة.

[٦] جدل النص التسعيني – علي سعدون – دار غيداء – الاردن ٢٠١٦ : ١١٣.

[٧] النص والحياة – حسن ناظم – دار المدى –ط١- ٢٠٠٨: ٣٩.

[٨] نقلا عن: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والاجراء – سعيد حميد كاظم – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط١- ٢٠١٣: ٦٢.

[٩] بشير حاجم – م الأقلام – ع ٢- ٢٠١٠.

[١٠] القصيدة الاعلامية في الشعر العراقي الحديث – حسين القاصد – ميزوبوتوميا- ط١- ٢٠١٣. قد نختلف مع الدكتور حسين القاصد في بعض اطروحاته

واستنتاجاته، وما نذهب اليه في دراستنا ان " اعلام الدولة " استثمر الخطاب الشعري لصالحه في حالات معينة لأنه تبنى معاناة شعب. وهكذا هي السلطة دائما.

(١١) غير المألوف في اليومي والمألوف –ياسين النصير– دار نينوى – ٢٠١٢: ١١٧ وما بعدها.

(١٢) تحولات النص الجديد – استبصار فني تاريخي في شعرية اجيال ما بعد السبعينيات في العراق – جمال جاسم امين – دار الشؤون الثقافية العامة " الموسوعة الثقافية " ٩٥ " ط١ – ٢٠١٠: ٧٤.

(١٣) حطب ابراهيم: ٣٧٣.

(١٤) تحولات النص الجديد: ٥٤.

(١٥) حطب ابراهيم: ٢٦.

(١٦) نفسه: ٢٧.

(١٧) نفسه: ٤١.

(١٨) نفسه: ٤١.

(١٩) العقل الشعري– خزعل الماجدي – ج٢– بغداد – ٢٠٠٤: ٣٠٨.

(٢٠) جدل النص التسعيني: ١٤١.

(٢١) رماد العنقاء – شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز – عباس عبد جاسم – منشورات الاديب الثقافية – ٢٠٠١: ١٨.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه: ١٤.

(٢٤) جدل النص التسعيني: ١٣١.

(٢٥) الشعر بعد الحداثة – النظرية.الاشكال. الرؤية – اثير عادل شواي – الروسم – ط١ – ٢٠١٦: ١٢٠.

(٢٦) الطلوع وسط انهيار اليقينيات – عباس عبد جاسم – لندن – ٢٠١٤: ١٩.

(٢٧) نفسه: ٣٩- ٤٠.

(٢٨) مج كنعان ٢٠٠٣.

(٢٩) غير المالوف في اليومي والمالوف: ١٦.

(٣٠) حركة قصيدة النثر: بسام صالح مهدي، دار التكوين، ط١، ٢٠١٠: ٤٣.

(٣١) نفسه: ١٤٣.

(٣٢) الطلوع وسط انهيار اليقينيات: ٥٨.

(٣٣) نفسه: ١٩٠.

(٣٤) ليل سمين ٦٦.

(٣٥) نفسه: ٦١- وما بعدها.

(٣٦) الليالي العراقية - دنيا ميخائل – ميزوبوتوميا- ط١- ٢٠١٣: ٥.

(٣٧) نفسه: ٢٣.

(٣٨) نفسه: ٤٥.

(٣٩) الاسماء كلها حمد الدوخي – مؤسسة شرق غرب ط١ – ٢٠٠٩: ٢٣

(٤٠) الاعمال الشعرية - عارف الساعدي – سطور –ط١- ٢٠١٨: مدونة: ٢٦٥.

(٤١) الاعمال الشعرية - كاظم الحجاج سطور ط١ – ٢٠١٧: ١٠١- ٢٦٥ – ٢٨٧.

(٤٢) الفضاءات القادمة.. الطريق الى بعد ما بعد الحداثة – د. معن الطائي. اماني ابو رحمة – مؤسسة اروقة للدراسات والترجمة والنشر – ط١- ٢٠١١: ١١١.

(٤٣) المصدر نفسه.

(٤٤) افدنا من هذه التسمية مما جاء ببيان " قصيدة الشعر في مهب الخلخلة وصلادة الاستقرار " ينظر: مدار الصفصاف. قصيدة الشعر – تحرير نوفل ابو رغيف وفائز الشرع – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١- ٢٠٠٩: ٧٣.

(٤٥) " مجلة فصول- مج ٥- ع-٣ – ابريل -١٩٨٥: ٤٦.

(٤٦) نفسه: ٨٣.

(٤٧) نفسه: ٦٠.

(٤٨) الروح الحية جيل الستينات في العراق – فاضل العزاوي – دار المدى – ط١ – ١٩٩٧. : ٣٤٨.

(٤٩) فصول ٨٢.

(٥٠) نفسه ٨٥.

(٥١) نفسه: ٨٠.

(٥٢) نفسه: ٨٥.

(٥٣) نفسه: ٨٦.

(٥٤) ينظر: المجموعة الكاملة – رعد عبد القادر – وزارة الثقافة / بغداد – ط١– ٢٠١٣ – ج– ٢: ٣١٣. والاعمال الشعرية – خزعل الماجدي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر –ط١– ٢٠٠١: ٧٢٠. ويمكن الاشارة الى توظيفات السياب وسامهي مهدي التي لا تخرج عن الابعاد الفنية الجمالية.

(٥٥) الملتقى الثاني لقصيدة النثر – منشورات اتحاد الادباء والكتاب في البصرة – ط١– سورة ابليس : ١٤ – احمد عبد السادة.

(٥٦) الاعمال الشعرية – عارف الساعدي. دار سطور – ط١– ٢٠١٨: ١٤٤.

(٥٧) نظرية التناص– جراهام الان – ترجمة باسل المسالمة – دار التكوين– ط١– ٢٠١١: ١٥١.

(٥٨) أَطْرَاسٌ* الأدب في الدرجة الثانية) –جيرار جينيت – ترجمة وتقديم: المختار حسني: ٩.

(٥٩) يراجع كتاب الطوفان في المصادر السومرية البابلية الاشورية العبرانية – فؤاد جميل – المركز الاكاديمي للأبحاث – ٢٠١٤ ".

(٦٠) نفسه: ٨.

(٦١) نفسه: ١٤.

(٦٢) سورة نوح. وتراجع " الصافات والشعراء ايضا.

(٦٣) " ١٩٥- اللزوميات – ابو العلاء المعري- تحقيق –امين عبد العزيز الخانجي- منشورات - مكتبة الهلال – بيروت / الخانجي- القاهرة – الجزء الثاني – ١٣٤٣.

(٦٤) مقابلة خاصة مع ابن نوح- ٤٦٥ – امل دنقل – الاعمال الشعرية – دار العودة- مكتبة مدبولي- د. ت.

(٦٥) فكرة الشيطان في المسيحية –كريم الهاني – موقع " مرايانا ".

(٦٦) ابليس- عباس محمود العقاد – نهضة مصر للطباعة والنشر – ط٣- ٢٠٠٥ - ٣٢.

(٦٧) ينظر: العقاد " ١٢٣ / ٢٤-٢٥ / ٦٥-٦٦.

(٦٨) تفليس ابليس لمحيي الدين بن عربي – مكتبة عالم الفكر – قدم له وعلق عليه عبد الرحمن حسن محمود: ١٦.

(٦٩) المصدر نفسه: ١٧.

(٧٠) تلبيس ابليس ٢٤" تبليس ابليس – ابن الجوزي – دار القلم – بيروت – د. ت.

(٧١) تفليس ابليس:٢٠.

(٧٢) نقد الفكر الديني – صادق جلال العظم –ط ٢ ١٩٧٠ دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت.

(٧٣) ٢٣- البقرة / ٣٠.

(٧٤) الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي- سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – ط١- ١٩٩٧: ٢٣.

(٧٥) افاق نقد عربي معاصر – د.سعيد يقطين و د. فيصل دراج. دار الفكر المعاصر. بيروت ٢٠٠٢: ٦٢.

[٧٦] جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم. د. فاضل عبود التميمي – منشورات المجمع العلمي العراقي – ٢٠١٢.:٢٢.

[٧٧] مفاهيم نقدية – رينيه ويليك – ترجمة محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة ١١٠ – ١٩٨٧: ٣٧٦.

[٧٨] السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الادبي – فيليب لوجون – ت عمر حلي – المركز الثقافي العربي – ط١– ١٩٩٤: ٧٩.

[٧٩] مرايا نرسيس –الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط١ – ١٩٩٩:٩.

[٨٠] الحقيقة ان لوجون يضع الاعتراف ضمن السيرة الذاتية أو ما يسميه أحيانا " الأدب الشخصي " ويضع له حدا عاما يتلخص بكونه حكيا استعاديا نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته " ١١– ٢٣. وهذا ما يميل إليه –كما يبدو الناقد حاتم الصكر. كتابة الذات ١٩٥. في حين يذهب نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد إلى كون السيرة بصفتها شكلا من الأشكال التي تمتزج بالرواية , وهي نثر تخييلي شديد الأهمية ويسميه الشكل ألاعترافي – ٤٢٦ – تشريح النقد ت– محيي الدين صبحي دمشق –٢٠٠٥. وهذا ما يذهب إليه ايضا د. عبدالله ابراهيم في كتابه السرد والاعتراف والهوية.

[٨١] ٨– ترجمة النفس – السيرة الذاتية في الأدب العربي – ترير دويت لاينولدز – ترجمة سعيد الغانمي – هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ٢٠٠٩ –: ٩.

[٨٢] المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي – د. محمد صابر عبيد – عالم الكتب الحديث – الاردن – ٢٠١١.: ٢٣٠.

[٨٣] يقول د. حاتم الصكر " لقد أصبحت السيرة الذاتية نوعا مستقلا يتداخل مع سواه من الأنواع " ويشير في الماحة مهمة إلى أهم خصائصها وهو عدم وجود شكل

معين يستوعب أو يحدد صياغتها أو بناءها " كتابة الذات – دراسات في وقائعية الشعر – ١٩٤- دار الشروق للنشر والتوزيع – ط١ ١٩٩٤ والى ذلك يشير أيضا د. هشام عبدالله في كتابه التجربة الشعرية العربية – دراسة ابستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة العربية – دار مجدلاوي -٢٠١٤ – ٣١ وخليل شكري هياس : " إن النصف الثاني من القرن العشرين سمح بظهور" انواع جديدة من الشعر – تبعا لطبيعة الجنس أو النوع الذي يتداخل معه الشعر فظهرت القصيدة المشكلنة التي تستعير تقانات الرسم في بناء القصيدة / اللوحة و القصيدة الممسرحة التي تستعير تقانات المسرح والياته والقصيدة المسردنة التي تفيد من تقانات السرد " " ١٥ " و لانعدم من يطلق على الادب السيري " جنسا أدبيا , كما فعل د. يحيى إبراهيم عبد الدايم في وقت مبكر من سبعينيات القرن الماضي كما يشير تاريخ كتابته للمقدمة , وهو يسميها " الترجمة الذاتية " إذ يقول " والترجمة الذاتية جنس أدبي يمكن أن ننتهي إلى نتائج بشأنها تصلح أسسا فنية لهذا الجنس وتمنحنا مفهوما له.." الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث – دار إحياء التراث العربي. وبالمقابل يتردد بعض النقاد في توصيفها جنسا أدبيا مثل جورج ماي . ينظر ٢١٧ – جورج ماي – السيرة الذاتية –ت محمد القاضي و عبدالله صولة – المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات – ١٩٩٢.

(٨٤) مرايا نرسيس: "١٥-١٦.

(٨٥) السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي: ٦٨.

(٨٦) القصيدة السير ذاتية – بنية النص وتشكيل الخطاب – د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث – الاردن ٢٠١٠. ١٧.

(٨٧) مرايا نرسيس: ٥.

(٨٨) الآداب العربية.. أدب الأعتراف.. مقال أدبي. منتديات ستوب ٥٥.

(٨٩) ترجمة النفس –السيرة الذاتية في الادب العربي: ١٤٢.

[٩٠] السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الادبي:١٦.

[٩١] يعيد كثير من الباحثين والنقاد , ادب الاعترافات الى اعترافات اوغسطين , ويربطونه ب " الاعتراف الديني " لكن السؤال العارض يكمن بين سرانيتها او علانيتها بين كونها تكفيرا او اشهارا !!!!!.

[٩٢] ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة – بيروت –١٩٧١ – ٦٧٨.

[٩٣] نفسه: ٢٤٨.

[٩٤] هامش الصائغ – قصائد – يوسف الصائغ – دار الشؤون الثقافية – ١٩٩٢ – ٥١.

[٩٥] مؤتمر السرد – الاعتراف والذاكرة في االسردية – العراقية – تجربة يوسف الصائغ نموذجا – د. اثير محمد شهاب – اعمال مؤتمر السرد الاول " الذاكرة في مشغل السرد – الجامعة المستنصرية –كلية الاداب – ١٩١٧:٧١.

[٩٦] نزار قباني – الأعمال الشعرية الكاملة – الجزء الاول – ٢٧٩ " عنوان النص اليوميات.

[٩٧] النسوية وما بعد النسوية – سارة جامبل – ترجمة احمد الشامي – مراجعة هدى الصدة – القاهرة ٢٠٠٢: ٢٥٥.

[٩٨] جيرار جينيت – جامع النص – ت عبد الرحمن ايوب – دار توبقال – ١٩٨٦ ٩٤.

[٩٩] الفضاءات القادمة – الطريق الى بعد ما بعد الحداثة – د. معن الطائي و اماني ابو رحمة – مؤسسة اروقة للدراسات والترجمة والنشر – القاهرة –ط١ – ٢٠١١:٥٣.

[١٠٠] نفسه: ٥٤.

[١٠١] نفسه: ١٣٣.

(١٠٢) الشعر بعد الحداثة – النظرية – الاشكال – الرؤى – اثير عادل شواي – دار الروسم – ٢٠١٦: ٣٣- ٣٤.

(١٠٣) نفسه:٣٤.

(١٠٤) نفسه: ٩٠.

(١٠٥) نفسه: ٤٥.

(١٠٦) Rosenthal.ML.Our life in poetry; Selected Essays and Reviews. Persea Books, Newyork. 1991. p. 149-6

(١٠٧) الشبكة العالمية للاتصالات – الانترنت – ويكوبيديا.

(١٠٨) ٢٠- أجرى الكاتب والاكاديمي المورتاني بدي ابتو استطلاعا لمجموعة من الكتاب العرب حول ادب الاعترافات وخلاصة أرائهم ان ثمة حاضنة ثقافية وضواغط اجتماعية تحكم سيطرتها على هذا النوع من الأدب وربما توجهه. أدب الاعتراف – الغائب في الثقافة العربية. سبتمبر ٢٠١٤.

(١٠٩) Cv حرام. عبدالله ثابت – دار الساقي – ط٢ – ٢٠١٢.

(١١٠) اعترافات امرأة حنان السريس – منشورات عشتار – لبنان – ٢٠١٠.

(١١١) نميل في انتخابنا للنصوص الشعرية او الاشارة لها الى رؤية زمنية وليست فنية محضة

(١١٢) ما نعنيه تحديدا ان قصيدة النثر استطاعت بعد أكثر من نصف قرن لا ان ترسخ وجودها بل ان تؤثر في شعراء يكتبون العمود او التفعيلة لكن تحيط نصوصهم الرؤية السردية والمفارقة الاسلوبية والاعتماد على المشهد التصويري واللغة البوحية وغيرها.

(١١٣) الأعمال الشعرية الكاملة – كزار حنتوش – مؤسسة بني الزهراء –ط١ – ٢٠٧.

[١١٤] ٢٠- تجدر الاشارة إلى أن د. أثير يرى في الاعتراف تقنية سردية كما نفهم من قوله " " ولعل تقنية الاعتراف جاءت لتؤكد فعل حضور الذاكرة..." ٦٩ وقوله ايضا " وربما تداولي لمفهوم الاعتراف ووضعه امام الذاكرة فنحن بصدد البحث في تقنية سردية..." ٦٩ ويمكن ملاحظة هذه التقنية عند بشرى البستاني في نصها المهم " مخاطبات حواء ". فالصيغة الإجرائية للنص , تستند الى اعترافات تستعيد صورة المحكي , محققة بذلك مساحة بوح اعترافية للمراة " الاعمال الشعرية – بشرى البستاني – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط١- ٢٠١٢- ٢١. وتكثر هذه التقنية عند احمد مطر . ينظر مثالا نصه " ما قبل البداية " " الأعمال الشعرية – احمد مطر – لندن ٢٠٠٣ – ط٢.

[١١٥] الأعمال الشعرية كاظم الحجاج – دار سطور – ٢٠١٧ – ٢٩٥ – وتجدر الاشارة الى ان الحجاج مال الى هذا الالنوع من الكتابة في السنوات الاخيرة كما تشير التواريخ المذيلة لنصوصه.

[١١٦] لسان العرب لابن منظور- مج ٥ ج ٦- مادة رهب:٢٤٠.

[١١٧] ذهنية الارهاب اعداد وترجمة بسام حجار- ط١- ٢٠٠٣.

[١١٨] سوسيولوجيا العنف والارهاب –ابراهيم الحيدري – دار الساقي – ٢٠١٥: ٢١٥.

[١١٩] ينظر نظريات نشوء اللغة ومنها النظرية الاجتماعية دلالة الالفاظ –ابراهيم انيس –المكتبة الانجلومصرية – ١٩٧٦: ٢٦ ".

[١٢٠] علم اللغة العام دي سوسير- ترجمة يوئل يوسف عزيز – بغداد – ١٩٨٥: ٣٢.

[١٢١] اللغة والجنس – عيسى برهومة – دار الشروق للطباعة والنشر – ٢٠٠٢: ٣٣.

[١٢٢] المصدر نفسه: ٨٧.

[١٢٣] مدخل الى فهم اللغة والتفكير د. مهدي حسن مرضي – الاولى للتوزيع والنشر : ٢٥.

[١٢٤] تكوين العقل العربي – د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية: ط-١٠ – ٢٠٠٩: ٨١.

[١٢٥] غير المألوف في اليومي والمألوف – ياسين النصير – دار نينوى -٢٠١٢: ٦٢.

[١٢٦] نقلا عن "الاسطوري – التاسيس والتجنيس والنقد – محمد الامين بحري – منشورات الاختلاف – ط١- ٢٠١٨:١٦.

[١٢٧] المصدر نفسه: ١٦٥.

[١٢٨] المصدر نفسه: ١٦٧.

[١٢٩] غير المألوف: ١٠٤ .

[١٣٠] نفسه: ٢٩٣.

[١٣١] ذهنية الارهاب: ٢٣.

[١٣٢] ١_ المسدس اول القتلى منشورات اتحاد الادباء والكتاب/ ديالى: ٢٠٠٢.

٢- ليل سمين – دار ميزومبوتيميا – ط١- ٢٠١٦.

٣- قاتل مجهول – قيد الطبع.

[١٣٣] اللغة وتقانات التشكيل – دراسة في مجموعة " هبوط ادم وصعوده لحميد حسن جعفر – د.علي متعب جاسم – مجلة واسط للعلوم الإنسانية – مج ١٢ –ع ٣٣- ٢٠١٦.

[١٣٤] نظرية البنائية في النقد الأدبي – صلاح فضل – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٧٨ – ٨١.

[١٣٥] الكلام والخبر – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – ط١ – ١٩٩٧ -٢٣.

[١٣٦] المصدر نفسه ٢٤.

(١٣٧) الرواية والتراث السردي:

(١٣٨) الكلام والخبر: ١٣٤.

(١٣٩) المصدر نفسه ١٤٠.

(١٤٠) المصدر نفسه – ١٤٤.

(١٤١) المصدر نفسه –١٤٦.

(١٤٢) الحروف – الفارابي – تحقيق محسن مهدي – دار المشرق –بيروت ١٩٦٩.

(١٤٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – الفت كمال الروبي –دار التنوير للطباعة والنشر – ٢٠٠٧ –١٦٠.

(١٤٤) المصدر نفسه ١٦٢.

(١٤٥) لسان العرب لابن منظور – دار صادر ط ١٤ – ٢٠٠٥.

(١٤٦) دلائل الإعجاز ت محمود محمد شاكر – مطبعة المدني –ط٣ – ١٩٩٢ – ٢٢٢.

(١٤٧) البيان والتبيين – ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – ت- عبد السلام محمد هارون – دار الفكر – ج ٤ –٢٨.

(١٤٨) رسائل الجاحظ - ت- عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي – ط١- ١٩٧٩- ج٣ – ٤٢.

(١٤٩) من ذا أورثه قلقي وقال ليديه انطلقا – حميد حسن جعفر –طبعة خاصة – ٢٠٠٨.

(١٥٠) المصدر نفسه: ٩.

(١٥١) ١- اللغة السينمائية – مارسيل مارتن – نقلا عن – أسلوبية القص في الرواية العربية , روايات غائب طعمة فرمان أنموذجا – د. إسراء جابر حسين: ١٠٢.

(١٥٢) اسلوبية القص: ١٣٢.

(١٥٣) مدخل إلى علم السرد – مونيكا فلودرنك – ت- د. باسم صالح حميد – مراجعة مي صالح ابو جلود – دار الكتب العلمية ط١- ٢٠١٢:١٤٦.

(١٥٤) والجنوب إذا تنفس – حسن سالم الدباغ – دار ومكتبة عدنان -ط١ – ٢٠١٣.

(١٥٥) الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين – ت يوسف حلاق – دمشق ١٩٨٨.

(١٥٦) مدخل إلى علم السرد: ١٤٧.

(١٥٧) الكلمة في الرواية:٣١.

(١٥٨) نظرية الادب.تأليف عدد من الباحثين السوفيت.ترجمة الدكتور نصيف جميل التكريتي دار الرشيد بغداد.١٩٨٠: ٤٠٧.

(١٥٩) علم نفس الشخصية.اعداد كامل محمد محمد عويضة.مراجعة ا.د. محمد رجب البيومي.دار الكتب العلمية.دار الكتب العلمية.لبنان.١٩٩٦. ٩٩.

(١٦٠) العلاقة بين مفهوم الذات والتكيف الاجتماعي لدى المعوقين جسديا.دمشق دار كيوان.٢٠٠١. ١٤.

(١٦١) المصدر نفسه.

(١٦٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه.الزابيث درو.ترجمة محمد ابراهيم الشوش.بيروت ١٩٦١: ١٥.

(١٦٣) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية.د.عبد الواسع الحميري.المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر.ط١. لبنان ١٩٩٩. ١٤.

(١٦٤) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه.٢٠.

(١٦٥) المصدر نفسه.٢١.

(١٦٦) نظرية الادب.٤١٢.

(١٦٧) المصدرنفسه.٥١٨.

[١٦٨] قصيدة الشخصية في شعر الحرب.علي عباس علوان.م.الاقلام.س٢٣ شباط ١٩٨٨. ٤.

[١٦٩] بلوغ النهر.باسم فرات. الحضارة للنشر.القاهرة.ط١. ٢٠١٢ .١٣.

[١٧٠] شهادة للشاعر غير منشورة.

[١٧١] بلوغ النهر.٨٧.

[١٧٢] المصدر نفسه.٦٩.

[١٧٣] المصدرنفسه.١٠١.

[١٧٤] المصدر نفسه.٢٩.

[١٧٥] المصدرنفسه.٧٩.

[١٧٦] المصدر نفسه.٦٥,٦٧.

[١٧٧] الموجة الصاخبة – سامي مهدي – دار الشؤون الثقافية / بغداد – ١٩٩٤:٢٢٥.

[١٧٨] سياسة ما بعد الحداثية – ليندا هيتشون– ترجمة د. حيدر حاج اسماعيل – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ٢٠٠٩: ١٥.

[١٧٩] الفضاءات القادمة " الطريق الى بعد ما بعد الحداثة " –د. معن الطائي و اماني ابو رحمة – اروقة للدراسات والترجمة والنشر – ط١ – ٢٠١١: ٢٠ .

[١٨٠] المصدر نفسه:٤٣– ٤٤.

[١٨١] المصدر نفسه:٨٩.

[١٨٢] جماليات الخروج على سلطة النموذج – عباس عبد جاسم – دار الحوار للنشر والتوزيع – ٢٠١٤ :١٥٥.

[١٨٣] دوائر مربعة – جابر محمد جابر – سوريا / دمشق – ٢٠١٢.

[١٨٤] من المهم الاشارة الى ان هذا النص الذي صدر عن دار الروسم بطبعة اولى عام ٢٠١٥، كتب في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات وقد يتساءل القارئ عن ضمه

الى هذه المجموعة من الدراسات، ومن وجهة نظري انه تمثل ارهاصات واضحة في الكتابة المتحولة التي ضمت هذه الدراسات اليها، ولنا قناعة اكيدة ان الشاعر وعى تحولات الكتابة بصفتها الفكرية.

(١٨٥) مج الف باء – ٢٢/ ٤ / ١٩٩٢.

(١٨٦) ألف باء / ٢٢/ ٤ / ١٩٩٢ "

(١٨٧) تراجع ج. الجمهورية – ١٤ / ٩ / ١٩٩٢ ".

(١٨٨) جريدة العراق – ٣/ اب / ١٩٩١.

(١٨٩) جريدة العراق بتاريخ ١٦ / ايلول / ١٩٩١.

(١٩٠) تناولنا ذلك في دراستنا الاولى من هذا الكتاب.

(١٩١) هذه النصوص نشرت في مجلة " تامرا " التي تصدر عن اتحاد ادباء وكتاب ديالى في ع "١" ٢٠١٧

***

الفهرس

ما قبل التقديم .. اشارات للقارئ 7
من سيكتب سيرة اجيال الالفية الثالثة ؟ مقدمة بصيغة متن 9
خفايا الحكمة.. القصيدة العراقية المعاصرة 39
القصيدة الاعترافية... الذات ولعبة تفتيت المعنى 66
الشعر وارهاب اللغة 80
اللغة السردية .. نحو قراءة جديدة للغة الشعر 99
وعي الذات وشخصنة النص 118
الشاعر.. من تخليق الواقع الى تهشيمه 131
زعيم نصار والنص المؤجل.. قراءة في نص "الحياة في غلطتها" 141
الشعر والاشياء .. مقاربة نقدية بصيغة خاتمة 161
الهوامش 179

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق
2022