القصيدة المركزة ووحدة التشكيل

دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4053)

المرسومي، علي صليبي

القصيدة المركزة ووحدة التشكيل / علي صليبي المرسومي :-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4053).

الواصفات:/ الشعر العربي//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-162-6

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

القصيدة المركزة ووحدة التشكيل
دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق

الدكتور
علي صليبي مجيد المرسومي
كلية التربية الأساسية/الجامعة المستنصرية
العراق

الطبعة الأولى
2016 م – 1437 هـ

الفهرس

المقدمة 7
التمهيد 11

الفصل الأول
التقانات النصية الشكلية

المبحث الأول: القصيدة – الصورة 25
المبحث الثاني: القصيدة – الخاطرة 50

الفصل الثاني
التقانات النصية الأسلوبية

المبحث الأول: قصيدة المفارقة 79
المبحث الثاني: قصيدة الأسئلة 99

الفصل الثالث
أنموذج التشكيل البصري والهيكلي

المبحث الأول: التقطيع الصوري – المونتاج – 121
المبحث الثاني: الأساليب الطباعية 142
المبحث الثالث: دلالية العنونة 162
المصادر والمراجع 185

المقدمـة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبي الرحمة محمد وعلى اله وصحبه أجمعين.

وبعد:

تعد " القصيدة المركزة" من المصطلحات النقدية الحديثة، التي يقترحها البحث بديلاً عن مصطلح " القصيدة القصيرة" نظراً لأنه بعد دراسة مستفيضة ودقيقة لمصطلح " القصيدة القصيرة"، وجدناه لايقوم على أرضية اصطلاحية قوية، تحددها أسس نقدية معينة وواضحة، ولربما كان شكل القصيدة وحجمها السبب الرئيس والمباشر لوضع ذلك المصطلح من دون النظر الى بقية أجزاء القصيدة وتفاصيلها ومكوناتها، ومدى إنتمائها الى الفضاء الاصطلاحي للمصطلح، فضلا عن ذلك نجد أنّ جميع النقاد الذين عاينوا مصطلح " القصيدة القصيرة"، تحدثوا على نحو أو آخر عن مفهوم التركيز الذي يعد من الأسس المهمة التي تحكم فضاء هذا النمط من القصائد.

ومن هنا كانت لتلك الاشارات النقدية الخاطفة والمتفرقة في الكتب التي تحدثت عن " القصيدة القصيرة " دور مهم في التنبيه إلى مصطلح "القصيدة المركّزة"، فبعد دراسة معمقة لمصطلح " القصيدة القصيرة " ومقاربة قصائدها والكشف عن مؤونها الشعرية من حيث الشكل والمكونات، وجدنا أن مصطلح " القصيدة المركزة" هو الأقرب إليها، من سابقها " القصيدة القصيرة ".

تقوم خطة البحث على تمهيد وثلاثة فصول، جاء التمهيد على محورين، حاول المحور الأول بناء أرضية اصطلاحية قوية لمفهوم " القصيدة المركزة "، من خلال معاينة بعض الأحكام النقدية التي أصدرها النقاد القدامى في بعض المواقف، والتي تقترب على نحو أو آخر من فضاء مصطلحنا الحديث، ومن ثم الانتقال عبرها لبيان مفهوم النقاد المحدثين حول هذا المصطلح، وقد جاء على شكل إشارات ضمن دراسة القصيدة القصيرة، فضلا عن مفهوم التركيز الذي جاء منفصلاً عن تلك الدراسات، ودار المحور الثاني حول (وحدة التشكيل)، وسعينا في هذا الجزء الى إيراد بعض الأسس النقدية المهمة، التي من خلالها يمكن الاهتداء الى نمط " القصيدة المركزة"، وهذا بدوره يؤكد شرعية المصطلح، ويعطيه قوة تداولية كبيرة تساعده على الانضمام الى فضاء المصطلحات النقدية الأخرى.

جاء الفصل الأول من الدراسة تحت عنوان (التقانات النصية الشكلية) وقام على مبحثين، تخصص المبحث الأول بدراسة (القصيدة – الصورة)، في حين تخصص المبحث الثاني بدراسة (القصيدة الخاطرة)، أما الفصل الثاني الموسوم (التقانات النصية الاسلوبية)، فقد قام هو الآخر على مبحثين، المبحث الاول (قصيدة المفارقة)، والمبحث الثاني (قصيدة الاسئلة)، وركز الفصل الثالث على دراسة

(أنموذج الشكل البصري والهيكلي)، وهو مختلف عن سابقيه، بقيامه على ثلاثة مباحث، يتصدرها المبحث الأول تحت عنوان (التقطيع الصوري – المونتاج -)، والمبحث الثاني (الأساليب الطباعية)، أما المبحث الثالث فقد ذهب الى البعد السيميائي في (دلالية العنونة).

وإذا كان لابد من التركيز على نقاط مهمة في هذه الدراسة، فأولها خصوصية المرحلة التي خاض هذا البحث في مياهها، والمتمثلة بـ (جيل الستينيات) لما لهذا الجيل من خصوصية لا على مستوى الاجيال الشعرية المعروفة في المدوّنه النقدية العراقية حسب، بل على مستوى الوطن العربي، إذ احدث هذا تغيرات جذرية كبيرة، لا على صعيد الشعر فقط بل على صعيد معظم الأجناس الأدبية الأخرى، ولاسيما (الرواية، والقصة، والمسرحية).

أما بالنسبة لشعراء هذا الجيل وطريقة ترتيبهم في البحث، فقد خضع لمعيار الأهمية والحضور والتمثيل الحقيقي في المشهد الشعري الستيني وما تمخض عنه من إنجازات شعرية لكل شاعر منهم ترك علامته التي تدل عليه فضاء المشهد.

وعلى صعيد المصادر والمراجع التي أغنت هذا البحث وخصبت مقارباته، فقد ركزنا بالدرجة الأساس على الكتب النقدية التي إشارت الى مصطلح "التركيز"، القديمة منها والحديثة، والتي كانت خير معين لفهم هذا المصطلح ومعالجته، وغيرها من (الكتب والدوريات) التي عاصرت تلك الفترة الشعرية المهمة، سواء ماتخصص بها على نحو مطلق، أو بأحد شعرائها، ونحن مدينون بالفضل الكبير لجميع تلك المصادر والمراجع، لما قدمته من مساعدة قيمة في فهم تلك الفترة الشعرية المعقدة، ورفدت بدورها هذا البحث بما استطاع اكتسابه من رصانة وكفاءة.

وبعد، فلا يسعنا إلاَّ أن نقدم هذا الجهد العلمي المتواضع، الذي كان نتيجة قناعة ورضى، على الرغم من الصعوبات التي واجهته، سواء أكان على المستوى البحثي، المتمثل في صعوبة الحصول على المصادر النقدية الحديثة، أم على المستوى النفسي المتمثل بالظروف التي مرَّ بها بلدنا العزيز، وكان لها الأثر البالغ على نفسية الباحث.

أما المنهج الذي اعتمده البحث، فهو منهج نصي يتوسل بمعطيات المناهج الحديثة ورؤاها ومقترحاتها، وذلك لتنوع الظواهر التي قاربتها مباحث الدراسة، إذ من خلالها حاولتْ أن تفتح أفقاً قرائياً واسعاً يمكنها النفاذ الى طبقات النص واستنطاق جميع مكوناته البنائية.

وإذ استطاع هذا الجهد المتواضع الحصول على الرضى، فانما كان ذلك نتيجة عمل جاد وحرص عميق من أجل الوصول الى مستوى ما أنيط به، وإن لم يدرك ذلك فعذره بداية أولى في ميدان علمي واسع، يحاول تجاوزه في الأيام القادمات.

التمهيد

يقترحُ البحث مصطلح (القصيدة المركزّة) بديلاً لمصطلح (القصيدة القصيرة) لما لهُ منْ قابلية على الدلالة على ذلك النوع من القصائد الذي يكون "القصِر" فيه إحدى صفاتهِ وليست الصفة النهائية كما هو الحال في مصطلح (القصيدة القصيرة).

ذلك أنّ مفهوم (القصيرة) لايدلّ أولاً على معطى فنّي، فضلاً عن مشكلة تحديد "القصِر" التي لا يمكن حلّها، إذ كيفَ يمكن تحديد صورة معينة لذلك، بعدد الكلمات أو الأسطر، المقاطع، الصفحات ..... الخ، ومن هنا يمكننا القول إنّ هذا المصطلح غير دقيق وسيبقى خاضعاً لارادة الدارس في تكييف صيغة "القصِر" وطبيعتها حسب منهجه ورؤيتهِ، وهو مالا يقود الى استقرار المصطلح وثباتهِ عند كلّ الدارسين.

من هنا يمكن لمقترح بحثنا في استبدل المصطلح أن يشتغل على تأسيس مفهومي يؤكد على فنية الشكل في المصطلح، إذ إن الكثير ممن قارب (القصيدة القصيرة) يتطرق الى مفهوم "التركيز" الذي يتطلب قصِر القصيدة لكنه لا يشترط صيغة معينة لذلك، إلا بالقدر الذي يستجيب لمنطق "التركيز" ومنطلقاته وضروراته ووظائفه.

لذا فأننا سنذهب في الإعداد لمقومات مصطلح (القصيدة المركزة) الى الاعتماد على المعنى المعجمي للتركيز والانطلاق منه الى المعنى الاصطلاحي، عبر حشد كلّ المقولات التي قاربت مفهوم "التركيز" ومعناه ودلالته على النحو الذي يتصل بالجزء الاخر من العنوان وهو(وحدة التشكيل) إذ يسهم إدراك معنى (وحدة التشكيل)، في إضفاء طاقة اصطلاحية جديدة للمصطلح، فهو يعني التماسك والانسجام والالتئام والتداخل الذي يخضع له تشكيل القصيدة، بحيث أن عناصر التشكيل تندمج فيما بينها اندماجاً حياً و فاعلاً وخلاقاً، يتيح فرصة للنظر الى (القصيدة المركزة) بوصفها كياناً تشكيلياً موحداً ومستقلاً في منطقة لغوية وصورية وإيقاعية، يخضع لقراءة بصرية كلية تستقبل التشكيل الشعري للقصيدة استقبالاً كاملاً.

وإذا ما عدنا الى معنى التركيز في المعاجم العربية القديمة سنجد ((الرَّكز غرْزُك شيئاً منتصباً كالرمح ونحوه تركزُه ركزْاً في مرْكزه وقد ركزَه يركزهُ ويركْزه رَكزهَ غرزُه في الأرض...والمراكز منابت الأسنان ومركز الجند الموضع الذي أمروا أن يلزموه...ومركزُ الدائرة وسطها...ركزةً عقل أي ثبات عقل ... والركزُ الصوت الخفي ... والركيزة والركزةُ القطعة من جواهر الأرض المركوزة فيها...))[1].

([1]) لسان العرب، لابن منظور: مادة (ركز).

فالمعاني الخاصة بمادة (ركز) نجدها تدل على، التوسط والثبات، والتمركز ويعني أصل الشي وكذلك تعني الشيء الدفين الخفي الذي لا يمكن للإنسان الوصول إليه بسهولة ألا بعد أن يبلغ جهداً كبيراً لكي يصل لما فيه من جودة وتفرد.

من هنا نجد جميع هذه المعاني تتصل اتصالاً، وإن كان غير مباشر – بمصطلحنا (القصيدة المركزة)، ولعلنا نجد أن الشعراء العرب القدامى قاربوا هذا المصطلح واشتغلوا على حدوده على الرغم من أنهم لم يقولوا به مفهوماً أو مصطلحاً. إذ كانت البدايات الشعرية كلها تأتي على شكل أبيات قليلة ومقطعات يمكن وصفها بالقصائد المركزة، لأنها تستهدف التمركز حول مقولة معينة تؤدي وظيفة محددة، ولم يكن سوى ((أبيات يقولها الرجل لحاجته)) [1].

أذن ما مدى التركيز الذي تحمله هذه الأبيات لكي تعبرّ عن حاجة الشاعر، وما بلغته من تكثيف لكي تحمل تجربة الشاعر ومعاناته التي يسعى في إيصالها الى المتلقي؟

من المؤكد إنها كانت على درجة عالية من التركيز والتكثيف والإيجاز لكي تصبح أهلاً لحمل تجربة الشاعر وإيصالها الى المتلقي على النحو ينفعل بها ويستوعبها.

وكذلك نرى أن النقاد القدامى قد أصدروا أحكاماً نقدية في بعض الأغراض الشعرية، وكيفية نظم الأشعار حسب الموضوع الشعري الذي ينظم الشاعر من أجلهِ القصيدة، فنجد ثمة معايير لتلك الأغراض.

ومن هذه المعايير، أن العرب كانوا أميل الى التركيز والإيجاز في بعض الموضوعات منها الى الإطالة، ففي موضوع الهجاء والمدح أميل الى التركيز والإيجاز لما فيه من غاية معينة.

وفي رواية للجاحظ في كتابهِ (البيان والتبين) نجد مثالاً على ذلك، ((وقيل لأبي المهموش:- لم لا تطيل في الهجاء؟ قال:- لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً)) [2].

بمعنى أن البيت الواحد المكثف والمكتنز، خير من الأبيات الطويلة التي قد لا تستطيع إيصال ما أراد الشاعر، وهي في الوقت نفسهِ أقدر على الانتشار والشهرة.

ومن هنا يمكننا أن ندرك مدى الحساسية الشعرية التي كان يمتلكها العرب في مقاربة شعرية التركيز، ليس على الصعيد الفني الوظيفي والجمالي لفعالية التركيز

---

(1) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي / ت. محمود محمد شاكر السفر الاول، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر : 26.

(2) البيان والتبين، اثو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، ت، عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، مصر، المدني، السعودية، ط5، 1985: 207

الشعري بل على الصعيد التواصلي أيضاً، إذ عرفوا القوة التداولية التي تتمتع بها هذه الأبيات القليلة أو المقطعات في الانتشار والحفظ والتمثيل، لتجلب الشهرة للشعراء وقصائدهم على حدّ سواء.

فحين سئل أبو عمرو بن العلاء ((هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم ؛ كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها)) [1].

(1) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال الحسن عبد الله بن سهل العسكري / ت، علي محمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952 : 92 0

ونجد الدكتور يوسف حسين بكار في كتابه (بناء القصيدة العربية) يعزو ما تعدم الى ثلاثة أسباب، وهي فني وشكلي ونفسي [1]، فالسبب الفني، هو التخلص من الزوائد والتكرار والحشو، الذي يحصل بسبب طولها، وكثرة عدد أبياتها.

أما السببان الآخران. الشكلي والنفسي – فبالنسبة للأول ((لرواج سوقها في الحفظ والعلوق بالأفواه والأسماع، والسيرورة بين الناس، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة)) [2].

والسبب الثاني ((تجنب السامعين السآمة والملل، وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى عن هذا الطريق)) [3].

لكنهم في الوقت عينه يجنحون الى الإطالة حين يستدعي الموضوع الشعري ذلك، فثمة تجارب شعرية لا يمكن أن تستوعبها (القصيدة المركزة) فيذهب شعراؤها الى الاختيار المقابل، وفي ذلك شعرية متوازنة تعكس صلاحية النظرة الشكلية عند العرب، إذ قال في ذلك ((بعض العلماء يحتاج الشاعر الى القطع حاجته الى الطول، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثيل والملح أحوج إليها منها الى الطول)) [4].

وربما كانت مشكلة التركيز على صعيد الإنجاز الشعري واحدة من أهم مشكلات التأليف الشعري، إذ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الشعرية من جهة، وكفاءة التقانات والآليات التي يستخدمها الشاعر في إنجاز (قصيدة مركزة) خالية من الزوائد والاستطالات من جهة أخرى،إذ ان "الكثير من شعرنا الحديث، والقديم ايضاً يفتقد الى التركيز...يغترف من ذاكرة غير مسيطر عليها،أو من تجربة لم يتح هضمها واستخلاص زبدتها! أو من عاطفة سياحة تندلق مثل مياه مسحوبة لم يتم تصريفها" [5].

من هنا نجد ما مدى معاناة الناقد، والقارئ لكي يصل الى فكرة محددة أو عاطفة موحدة من خلال هذه القصيدة أو تلك، وذلك لكثرة القصائد التي تتسم بحشد الكلمات والجمل مع فقدان التجربة الخلاقة والعاطفة المتوهجة، على الرغم من أن الشعر قادر على ذلك لأن ((البنية الشعرية تمثل آلية شديدة المرونة والتعقيد معاً، وإمكاناتها

---

(1) ينظر، بناء القصيدة العربية، يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1979: 322 .
(2) م. ن: 323
(3) م. ن: 323.
(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو الحسن بن رشيق القيرواني، ت / محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1963: 186.
(5) كتاب المنزلات (منزلة الحداثة) – طراد الكبيسي، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992: 209.

المتنوعة في حمل المعلومة ونقلها تبلغ التكثيف والاكتمال حداً لا يمكن أن يقارن به في هذا المقام أي إبداع آخر تصنعه يد الإنسان)) [1].

فاللعبة الشعرية إذا ما تم إتقانها وتنظيمها – أي تنظيم اللغة حسب التجربة والعاطفة والانفعال- فإنها يمكن أن تؤدي عملاً شعرياً متكاملاً يصل بدرجة كماله الى أي إبداع يصنعه عقل الإنسان ومهارته.

((فالشعر فنَّ تكثيف الانفعال، يحشد ما يثيره، ويدرك الشاعر الروابط المشتركة بين الأشياء، متحمساً ومنفعلاً، فيجمع بين الأمور البعيدة، ذات الرابطة المشتركة، فيتقوى شعره ويرهف انفعاله)) [2].

من هنا نجد أنّ الشعراء والنقاد القدامى قد اقتربوا من مصطلح التركيز، ولكن لم يعلنوا عنه بالصيغة الاصطلاحية التي نقترحها على الرغم من ميلهم الى هذا النوع، ولكن نجدهم عبروا عنه بمصطلحات أخرى منها (القصيدة القصيرة، المقطعات)، وحتى هذه المصطلحات لم نجد لها أي تأسيس اصطلاحي معين.

بل حتى النقاد القدامى الذين خاضوا في هذا المضمار لم يخرجوا إلينا بنتيجة محددة أو مقننة، بل كانت نتائجهم ضبابية ومضطربة.

---

(1) تحليل النص الشعري – يوري لوتمان، ت، محمد فتوح، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1999 : 249.

(2) الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، الطاهر احمد مكي، دار المعارف، مصر، ط1982،1: 87.

على عكس الأنواع الشعرية الأخرى التي نجدها في النتاج الأدبي الغربي مقتربة من مصطلحنا مثل (ألها يكو والتانكا والابكرام والسونيت) * واذ نجد لها تعاريف محددة تم الاهتداء إليها عن طريق تطبيق نقدي معين، وذلك لان هذه المصطلحات خضعت لاسس نقدية معينة وفرت لها قوة تداولية كبيرة.

بخلاف (القصيدة القصيرة) إذ نجد الكثير من النقاد الذين خاضوا في معترك هذا المصطلح لم ينجحوا في وضع مصطلح نقدي دقيق يمكن الاطمئنان إليه واستخدامه استخداماً واسعاً على النحو الذي يوفر له أرضية اصطلاحية بعيدة عن اللبس والتداخل وعدم الدقة، ويعزون هذا المصطلح الى وحدة الشعور والعاطفة كما أشار (هربرت ريد) في كتابه (الشكل في الشعر الحديث)، إذ اعتمد عليه اعتماداً كبيراً مجموعة من النقاد العرب، كالدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره المعنوية)، حيث يقول بـ ((وحدة العاطفة وتطور هذه العاطفة في إنجاز واحد)) [1]، وكذلك نجد هذا التأثير لدى الدكتور يوسف حسين بكار [2].

إذ رحلوا بنا في طرق طويلة ومتاهات كثيرة يحفها الكثير من المقولات والآراء التي تصاغ حسب أهواء الباحثين، ولكنهم لم يصلوا بنا الى ضفة الاطمئنان الى

(*) الهايكو / شكل من أشكال التعبير الشعري اليابانية، يستخدم شكل أولي أسماء ومحاور تدور حولها زمر من الكلمات في مجموع كلي مقداره سبعة عشر مقطعاً: تعتمد في تجربتها على ثلاثة عناصر (متى، أين، ماذا) أي الزمان والمكان والموضوع.
ينظر، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق دراسة جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، تأليف كينث ياسودا، ترجمة وتقديم محمد الأسعد، مراجعة زبيدة علي اسكناني: سلسلة ابداعات عالمية، الكويت، 1999: 194، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د0سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، الدر البيضاء، ط1، 1985: 224.

(**) التانكا / (شكل شعري مركز بلورته العقلية اليابانية، مكون من خمسة سطور تجري على وفق نسق 75-75-7، أي خمسة مقاطع ثم سبعة وينتهي سبعة مقاطع ايضاً، يتعامل في الزوج الأول مع موضوع واحد عادة، بينما يتعامل مع الزوج الثاني موضوع آخر، أما في السطر النهائي فيبدو انه كان يخدم كلازمه أو تكرار).
ينظر: واحدة بعد أخرى نتفتح أزهار البرقوق: 207-208.

(***) الابكرام: ((وقد جاء تعريف الابكرام في الموسوعة البريطانية على أنها (في الأصل كتابة صالحة للنقش على نصب تذكاري، ولكنه صار منذ زمن بعيد الأدب الإغريقي يشير الى الشعر البليغ والوجيز الذي يلخص على نحو خاص فكرة أخلاقية))).
القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث (الحر) ، رائد وليد سليمان جرادات، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1998: 31 نقلاً عن الموسوعة البريطانية.

(****) السونيت: (قصيدة مركزة، يقصد بها التعبير عن فكرة مفردة او لحظة شعورية).
الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط8: 92.

(1) الشعر العربي المعاصر / عز الدين إسماعيل،دار العودة، دار الثقافة،بيروت،ط2، 1972: 251، وينظر، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1986،3 : 359.

(2) ينظر / بناء القصيدة العربية: 335

المصطلح كما في الأنواع الأخرى من النتاج الغربي *، فبعضهم يدل على "القصِر" بالغنائية، أو وحدة العاطفة والشعور أو عدم تجاوزها الصفحة الطباعية الواحدة..... الـــخ

أما الدراسات الأكاديمية التي تناولت هذا الموضوع فإنها ظلت تراوح في حدود مصطلح (القصيدة القصيرة)، وتردد المقولات ذاتها بتحديد المصطلح من دون مناقشة حقيقية لكفاءة المصطلح وصلاحية النظرية، وهو ما دفعنا الى اقتراح مصطلحنا الجديد الذي نعده أكثر تعبيراً عن هذه القصيدة وأكثر دقة وتحديداً لشكلها ووظيفتها، على النحو الذي نطمع أن يتجلى في الفصول التطبيقية للبحث .

إذ ((إن مجرد ذكر القصيدة القصيرة يستدعي معيار القصِر والطول فصيغة القصِر صفة لازمة لهذا النمط من الشعر، وربما يأتي اليوم الذي لا يجد الإنسان فيه داعياً آو حافزاً أو حاجة الى التساؤل عن هذا القصِر كما لا يجد أيا من هذه اليوم عند ما يسمع بـ (القصة القصيرة)، على الرغم من أن مقدار هذا القصِر لم يقرره ناقد أو باحث أو مجموعة من النقاد والباحثين أو إحدى المؤسسات الأكاديمية، وإنما صار مقدار القصير تقريبياً أقره التراكم الإنتاجي والتقاليد المتوارثة لهذا الجنس الأدبي وليس الحال كذلك مع القصيدة القصيرة)) (1) .

بمعنى أن قضية الاطمئنان الى سلامة المصطلح وكفاءته تبقى مرهونة بعوامل كثيرة لا يمكن حسمها الآن كما هو الحال في مصطلح (القصة القصيرة)، الذي أسهمت كثرة النتاج النوعي في تكريسه وإشاعته .

وهذه النتيجة هي نتيجة متوقعة لان الباحثين الذين سبقوه لم يصلوا الى تعريف محدد، وكذلك النقاد الذين تناولوا هذا المصطلح لم يجدوا تعريفاً محدداً .

نرى مثلاً الناقد (طراد الكبيسي) يقف متسائلاً أمام هذا المصطلح الغائم المتداخل الذي لا يمكن وضع تعريف محدد له بقوله ((نحن لم نعثر على تعريف محدد للقصيدة القصيرة)) (2) ، في الوقت الذي نجده يميل الى مصطلح التركيز الذي أعلن عنه بصراحة من خلال مقترحاته النقدية في هذا المجال ((فأفضل الشعر وأكثره بقاءً وتأثيراً في العالم كله، منذ فجر الحضارة وما قبل الكتابة وحتى الآن، هو الشعر الأكثر تركيزاً وإيجازاً ولمحة دالة أي ما يغنيك قليلة عن كثيره)) (3) .

ولعل هذه الالتفاتة الاصطلاحية الدالة على قضية التركيز الشعري وأهميتها في تكريس فنية القصيدة وشعريتها، تقودنا الى البحث في الكينونة الاصطلاحية لهذا

(*) القصائد التي تنتمي الى هذا النوع (كالهايكو، والتانكا والابكرام، والسونيت) .

(1) بنية القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث الحر: 39.

(2) كتاب المنزلات منزلة الحداثة، ج1: 241.

(3) كتاب المنزلات منزلة الحداثة، ج1: 112.

المصطلح، ابتداءً من إدراك معنى التركيز المتمثل في ((حصر الذهن في أمر معين، أو زيادة قوة الكلام بضغط ألفاظه)) [1].

نجد أن المعنى الاصطلاحي قريب من المعنى المعجمي، فالمصطلح يشير الى التحديد، والتمركز، وتحميل الألفاظ القليلة معاني كثيرة .

أي تحميل الدوال الشعرية أكبر قدر ممكن من مقاصد الشاعر، سواء عن طريق تكثيف تجربته أو إيجازها إذ المقصود ((بلفظة الإيجاز، هو تركيز ماله أهمية كبيرة في حيز صغير)) [2].

ولعلنا نلمح التقارب الكبير بين التركيز والإيجاز، فنجد أن جميع الآراء التي قيلت في الإيجاز، تقترب كثيراً من مفهوم التركيز، ((لنضرب مثلاً يسيراً بالإعجاب المتواتر في التراث بالإيجاز، لقد قيل كلام كثير في قيمته، وارتباطه بسيرورة الكلام، واختلاقه للسمع وقدرته على البناء وسط كلام كثير يحيي أو يذهب أو ينسى)) [3].

فجميع هذه الصفات تقترب كثيراً بصورة أو بأخرى من مصطلح التركيز (القصيدة المركزة)، إذ إن الإيجاز ليس القصد منه هو ((القصِر (القصيدة القصيرة) في بضعة أسطر حسب، بينما المقصود به هو عدم وجود فائض لغوي، فقد توصف القصيدة بالكثافة والايجاز حتى لو بلغت عدة صفحات طولاً، وقد تحتاج (تقليم) مع أنها لا تتجاوز الخمسة أسطر مثلاً، ولكن المبدأ الأساس هو ان تكون موجزة مكتوبة بأكبر اقتصاد بالوسائل)) [4].

فضلاً عن أن (التكثيف والإيجاز والومضة والتوقيعة) * جميعاً هي صفات يمكن أن يجمعها فضاء هذا المصطلح.

إنّ مصطلح التركيز على وفق هذه المعطيات لم يقتصر على مصطلح (القصيدة القصيرة) وانما يتجاوزه لكي يشمل جميع هذه المصطلحات التي أطلقها النقاد على شكل آراء نقدية منفردة يحكمها جوهر القصيدة وتجربتها في التمركز والاقتصاد اللغوي في ضوء الرؤى الاصطلاحية السابقة التي سعينا من خلالها الى تأسيس شرعية نظرية لمصطلح القصيدة المركزة، يمكننا القول إن هذه الرؤى على محدوديتها تستطيع أن تضع الخطوات الأولى لقاعدته الاصطلاحية على أمل أن نعززها بمعطيات (وحدة التشكيل) وهي تمثل سبيلاً مهماً وأساسياً في توسيع حدود

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة – كامل المهندس، مكتبة لبنان، 1979: 56.

(2) الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة، احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، ط1، 1982: 44.

(3) اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، الكويت، 1995: 327.

(4) كتاب المنزلات، (منزلة النص)، طراد الكبيسي، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995: 160.

(*) التوقيعة (قصيدة مركزة تسعى في الوصول الى موضع الإعجاز) جماليات الفنون في شعر يوسف (الصائغ والمسرح، الرسم، القصة، السينما) رسالة ماجستير،فاتن عبد الجبار الحيالي، 1999: 18.

المصطلح ووضوح دلالته، وربما تمكنت التطبيقات المتنوعة لافاق المصطلح في فصول البحث على النصوص المنتخبة عملاً حاسماً في تكريس المصطلح وجعله قابلاً للتداول.

نسعى هنا الى مقاربة الجزء الثاني من عنوان البحث (وحدة التشكيل) لنضع قواعد وأطر محددة لهذا النوع من القصائد وهو استكمال لمشروع فنية المصطلح.

فهذا النوع من القصائد يتسم بوحدة التجربة، أي يجب أن تعكس (القصيدة المركزة) تجربة شعورية موحدة، بحيث نضع القارئ تحت تأثير هذه التجربة، من دون الحاجة الى تشتيت فكره بمواضيع متعددة، بل تلخص بـ ((تجربتها الخاصة، التجربة الملموسة، المحددة وذات الأشكال المختلفة)) [1].

من هنا نلاحظ أن هذه التجربة تتميز بتركيز وتكثيف شديدين يصلان بها الى درجة الخطف، على النحو الذي يثير المتلقي ويحرضه على الانفعال بها، إذ هي((تلبي حاجة الشاعر الى التكثيف والسرعة والتعبيرية كما هي حاجة القارئ أو السامع أوالمتلقي إليها بوحدة الانطباع)) [2].

فهذه التجربة المحددة تولد لدى القارئ انطباعاً محدداً ومركزاً، تموضع تلقيه في بؤرة شعرية واحدة تتمركز فيها فعالية التلقي لاستشعاره بوحدة العاطفة الشعرية فيها، فضلاً عن تفعيل القراءة البصرية التي تهتم بشكل القصيدة وطريقة ترتيبها على الورقة.

وكذلك الاهتمام بالحيز الذي يشغله السواد على سطح البياض متمثلاً بـ ((ترتيب الأبيات في الصفحة الواحدة والمساحات الخالية والأحرف المختلفة)) [3].

وتستثمر(القصيدة المركزة) تنوع الأساليب الطباعية، التي تحظى بأهمية كبيرة في هذا النوع من القصائد، كـ((الصمت، والفراغات)) [4]، وهي تمثل جزءاً مهماً من تجربة الشاعر ومعاناته فضلاً عن الدلالة الفنية الكبيرة التي تحملها هذه الأساليب لنقل تجربة الشاعر الى ميدان التلقي.

كما نجد اهتماماً عميقاً بالمفردة الشعرية، بوصفها أساساً بنيوياً في الجملة، إذ تسهم في مضاعفة الكثافة البؤرية لعناصر القصيدة، فـ ((التركيز الذي قد يوجد في قصيدة الثلاثة أبيات أو الأربعة كثيراً ما ينجح في اختراق جدار الزمن)) [5].

---

(1) مملكة الغجر، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، ط1981:120،1.
(2) بنية القصيدة القصيرة في الشعر العربي (الحر) : 16.
(3) الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة، ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، المجمع الثقافي، ابو ظبي، ط1، 1998: 29.
(4) م. ن: 29.
(5) الشعر ونهايات القرن: 7.

ومن السمات الأخرى التي تتسم بها (القصيدة المركزة) هو اندماج البداية بالنهاية أي اندماج مقدمة القصيدة بنهايتها.

وتتسم كذلك بالقصر الذي يعد خصيصة مركزية من خصائصها، فهي لا تتجاوز الصفحة الطباعية الواحدة أو تتجاوزها بقليل.

ومن سماتها المركزية الأخرى، وحدة الموضوع، أي جعل القصيدة، فكراً، وعاطفة، وانفعالاً تدور حول موضوع واحد، فيه ((تتم التضحية بالتنوع لصالح الوحدة)) [1].

من خلال ما تقدم يمكن القول إن (القصيدة المركزة) شكل شديد الخصوصية يتطلب من الشاعر مهارة فنية وقدرة مدربة، يكون فيها قادراً على اختزال أكبر قدر من الفكر والعاطفة والانفعال، في تشكيل شعري موحد وقصير وكثيف وغزير.

وهو ما يمهد لنا القول إن (القصيدة المركزة) شكل شعري خاص يتسم بالتكثيف والاكتناز الفكري والعاطفي والشعوري، فضلاً عن خاصية "القصِر"، إذ نجد أنّ "القصِر" ليس هو الصفة النهائية والحاسمة لهذا المصطلح بل هو صفة من صفاتها، على النحو الذي لا يدفع البعض الى التوهم ((أن كل قصيدة قصيرة، قصيدة بليغة مكتنزة ومشحونة بالضرورة)) [2]، ويمكن أن تنتمي الى هذا الشكل الذي نفترض تسميته بـ(القصيدة المركزة).

وفي الوقت الذي لا نعتقد فيه أن بوسع هذا التمهيد تكريس المصطلح ومنحه شرعية نظرية تكفل له سهولة التداول وسلامته، فأننا نعول – كما أشرنا – على الجانب التطبيقي الذي نسعى فيه – عبر فصول البحث – الى دعم كفاءة المصطلح ووضوحه، بالشكل الذي يجعله يتمتع بقوة نظرية وتطبيقية تساعده على الانتماء الى شجرة المصطلحات الخاصة بالقصيدة العربية الحديثة.

---

(1) م. ن : 12.

(2) كتاب المنزلات،منزلة الحداثة، ج1 / 214.

الفصل الأول
التقانات النصّية الشكلية

المبحث الأول: القصيدة – الصورة
المبحث الثاني: القصيدة ـ الخاطرة

المبحث الأول
القصيدة – الصورة

اهتم النقاد منذ القدم وحتى الوقت الحاضر بعناصر القصيدة، وأخذوا على عاتقهم مسؤولية وضع الأسس الأسلوبية لبناء هذا الجنس الأدبي، دراسةً وتحليلاً للوصول إلى نتائج قيمة في هذا المجال.

ومن العناصر المركزية التي شغلت بال النقاد القدامى وكان لها دورٌ فاعلٌ في القصيدة هي (الصورة الفنية) * التي عدّها النقاد في كثير من الأحكام النقدية جوهر االقصيدة، وكانوا يحكمون على القصيدة بمدى جودتها ومدى إصابتها في التشبيه – حسب تعبير النقاد القدامى – لذلك نجد أن الصورة الفنية قديماً صورة بلاغية محضاً، أي تعتمد على مطابقة المشبه للمشبه به، ومدى ملاءمة المستعار منه للمستعار له.

وبفعل التطورات التي طرأت على عناصر القصيدة بشكل عام، والصورة الشعرية بشكل خاص تغيرت نظرة الشعراء في هذا الجانب، فبعدما كانت شيئاً ثانوياً يمكن أن يتلاءم مع بقية عناصر القصيدة لكي يحكم على جودتها، أصبحت في العصر الحديث أساساً بنيوياً في القصيدة الحديثة، إذ ((كان طبيعياً أن يزداد اهتمام الشعراء الشباب تبعاً لتطوير اهتمامهم بالجانب الفني من القصيدة، عبر تفتح وعيهم وازدياد اطلاعهم على نماذج الشعر العالمي ونمو تجربتهم الحياتية والشعرية بشكل عام)) [1].

فنجد أنّ الشعراء قد تجاوزوا الأساليب القديمة التي كانت تحكم (الصورة الفنية)، والتي تعد عيباً على الشاعر ولا يحكم له على أساسها بالجودة، إذ خرج عن تلك الأساليب التي كانت تشكل الصورة الفنية، وقام الشعراء بـ(تجديد الصورة الشعرية بالاتجاه إلى كشف نمط جديد من العلاقات، تتجاوز أساس المشابهة والتماثل والنظرة المنطقية والنفعية التي اتسمت بها النظرة البلاغية القديمة) [2].

وبدأوا يبحثون عن سبل جديدة في تكوين صورهم الشعرية، لا تعتمد على قوانين محددة ومعينة، بل اعتمدوا في تكوينها على ما يمليه خيالهم وتجاربهم الشعرية.

من هنا أصبحت الصورة الشعرية من أكثر مشكلات الفن الشعري تعقيداً، وأكثرها تعرضاً للتحليل والاستنتاج، فظهرت أنماط كثيرة من الصورة الشعرية،

(*) الصورة الفنية: مصطلح نقدي واسع يشمل جميع أنواع الصور وليس الصورة الشعرية فقط، وكان النقاد القدامى يطلقون مصطلح (االصورة الفنية) قاصدين فيه الصورة الشعرية في المصطلح الحديث،

(1) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 (دراسة نقدية) ، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1978: 178.

(2) الشعر الحر في العراق: 32.

بعضها نهض على أرضية اصطلاحية ساعدته على الانتشار والتداول في فضاء المصطلحات النقدية الحديثة، وبعضها الآخر بقى يعبر عن رأي صاحبه.

ولسنا هنا بصدد البحث في هذا الموضوع الشائك، وذلك لكثرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، ولكننا سنعاين القضية قدر تعلق الأمر بموضوع بحثنا هنا والمخصوص بالقصيدة – الصورة.

فالقصيدة – الصورة هي نمط من أنماط الصورة الكلية، فكما نعلم أن الصورة الكلية تتكون من عدّة صور جزئية لتشكل في النهاية صورة القصيدة الكلية، فالقصيدة – الصورة تهيمن على القصيدة لتشكل نصاً شعرياً متكاملاً [1].

والقصيدة – الصورة نمط بنائي ((وفيه يعمد الشاعر إلى تكثيف تجربته واختزالها إلى الحد الذي يجعل من القصيدة صورة شعرية واحدة)) [2]، أي على الشاعر أن يختزل تجربته ويكثفها، إلى أن تصل حد التركيز، فيقدم قصيدته ((بصورة واحدة مركزة تتميز بتكثيفها وتقدم الفكرة والانطباع باختصار فنّي شديد)) [3].

وغالباً ما يطلق على القصيدة – الصورة، القصيدة التوقيعة، و((التوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار)) [4]، فنحن نجد ثمة علاقة بين هذا النمط من القصائد وبين البناء التوقيعي، تتمثل بعلاقة التركيز والتكثيف.

ويعتمد هذا النوع من القصائد في بنائه على البناء التوقيعي ((المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والإشعاع، والضغط على نقطة التشكيل المركزية)) [5].

البناء في القصيدة الصورة يعتمد على تكثيف التجربة الشعرية، ويتطلب من الشاعر مهارة فنية قادرة على اختزال تجربته إلى درجة لا تتجاوز فيها التجربة الواحدة، ولا تخرج عن نطاق الصورة الشعرية الواحدة التي ((أصبحت نسيجاً موحداً بعد أن كانت أشبه بخطوط متوازية)) [6].

ويلعب الرمز والخيال دوراً فاعلاً في بناء هذا النوع من القصائد، لما له من أهمية في اختصار أشياء كثيرة، يسيء وجودها إلى رشاقة الصورة وتماسكها النصي،

---

(1) ينظر: المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء واالكتاب في العراق، ط1، 2000: 135.

(2) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1994: 117.

(3) الصورة الشعرية في النقد االعربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994: 161.

(4) التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة – دار الثقافة، بيروت: 76.

(5) المتخيل الشعري: 135.

(6) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983: 209.

((فقد قام الخيال بتتبع مسار الصورة الجزئية وجمع شتاتها للخروج بصورة شعرية واحدة تمتد في القصيدة كلها)) [1].

وقد مال عدد من الشعراء إلى هذا النوع من القصائد لما له من خصوصية للتركيز والتكثيف وجعل المتلقي تحت تأثير موقف شعوري وعاطفي وصوري واحد، بحيث يمكن للشاعر التخلص من الاستطالات التي عانى منها الشعر العربي كثيراً، فلم يعد تكوين القصيدة ((هو التتابع والتعاقب والتسلسل، بل هو التركيز والتكثيف وتفجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي نحصل على الوحدة الذاتية العميقة)) [2].

ومع ذلك فإن هذا النوع من القصائد يتطلب من الشاعر ثقافة وقدرة ومهارة شعرية عالية، لكي يستطيع احتواء جوهر الفعل الشعري فيها ((وقد يومئ هذا الضرب من البناء إلى سهولته غير أنه في واقعه ليس كذلك، فتركيز القصيدة وتكثيفها في صورة تقتطع جانباً نفسياً متكاملاً لتعبر عنه، يقتضي قدرة متميزة في الانتقاء للتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغوية وصور المحسوسات على نحو لايقبل الاختصار ولا يخوض في التفصيلات، مستغنياً عن الزوائد والاستطالات التي لا توحي بل تقدح حيوية الصورة وتركيزها)) [3].

من هنا نجد بأن نمط القصيدة - الصورة، نمط شديد الخصوصية، ولا يستطيع أي شاعر أن يمارس هذا النمط والنظم عليه، إلا إذا كان على قدر كبير من المعرفة والخلفية الثقافية والمهارة الشعرية التي تستطيع أن تجاري هذا النمط الشعري المركز.

من خلال ما تقدم يمكن القول إن القصيدة – الصورة شكل شعري شديد الخصوصية، ينقل موقفاً شعورياً واحداً بعاطفة موحدة وتوتر انفعالي يشغل القصيدة، تعتمد في ذلك على التركيز والتكثيف، وكذلك تعتمد عنصر المفاجأة والمنافرة واللاتوقع الذي يأتي مناسباً مع حجم الصورة التي تنسجها القصيدة.

وقد حفل شعر الستينيات في العراق بهذا النمط الشعري بفعل نزوع هذا الجيل إلى تحطيم المألوف واستحداث أشكال أكثر إثارة وتمرداً على الواقع.

وشكلت القصيدة – الصورة حضوراً متميزاً لدى الشاعر (سامي مهدي) *، في أكثر دواوينه الشعرية، وحققت نجاحاً باهراً حتى عدّ هذا النمط من القصائد ظاهرة

---

(1) صور البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (1980-1960م) ، هيا محمد عبد العزيز الدرهم، دار الثقافة، قطر – الدوحة، 1986: 181.

(2) شعرنا الحديث إلى اين ؟ غالب شكري، دار الآفاق الجديد، بيروت، ط2، 1978: 124.

(3) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 162.

(*) سامي مهدي، شاعر عراقي ولد عام 1940، يحمل بكالوريوس إدارة واقتصاد شغل مناصب ثقافية مهمة وترأس العديد من الصحف والمجلات العراقية، أصدر أكثر من ديوان شعري

تشكيلية بارزة في شعره بل أبرز ظواهره الفنية، لأنه استطاع عبر مسيرته الشعرية أن يؤسس لهذا النمط تقاليده الشعرية الواضحة [1].

ومن القصائد التي تنتمي شعرياً لهذا النمط (قصيدة المهر) التي استطاع الشاعر من خلالها في التفاتة ذكية أن يلتقط لنا مشهداً من مشاهد حياتنا اليومية الكثيرة، ويعبر عنه بصورة مركزية ومكثفة، مستخدماً في ذلك عين الكاميرا التي صورت (المهر) من الخارج منتقلة إلى الداخل:

هذا المهر الطافح في المرج،
كم كان فتيّا!
كان إذا ما استلقى فوق العشب شفيفاً،
وخفيفاً كان إذا ما هبّ.
لكنّ السمنة تأكل من دمه الآن.
تأكل من أطراف القلب،
تأكل من أطراف الروح [2].

يقوم الشاعر في هذه القصيدة بدور الراوي الذي يمد القصيدة بالأحداث ويجعلها تنمو نمواً صورياً متماسكاً، ويبدأ دور الشاعر المصوّر منذ افتتاحية القصيدة المكونة من مرحلتين مستخدماً في المرحلة الأولى مخزوناً ذاكراتياً كبيراً، يمكن أن نطلق عليها المرحلة الماضية، بدلالة تكرار الفعل الماضي الناقص (كان) ثلاث مرات في هذا المقطع:

كم كان فتياً
كان إذا ما استلقى فوق العشب شفيفاً،
وخفيفاً كان إذا ما هب

فضلاً عما تقدم نجده يستخدم صفات تدل على مقتبل العمر، ويمكن أن نطلق عليها تجوزاً مرحلة الشباب (فتياً، شفيفاً، خفيفاً) فكل هذه الصفات تدل على نحو أو آخر على القوة والمرونة المشبعة بالحياة.

ثم ينتقل بعينه الكاميراتية انتقالاً سريعاً معلناً بداية المرحلة الثانية الموازية للمرحلة الأولى، من غير أن يترك للمتلقي فرصة للتأمل والتفاعل معها، مستخدماً حرف الاستدراك [لكن]، معلناً بداية هذه المرحلة:

لكن السمنة تأكل من دمه الآن

عبر مسيرته الشعرية الطويلة، وله كتب نقدية مهمة، ينظر: الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان، 2002: 145.

(1) ينظر: المتخيل الشعري: 135.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، 1965 – 1985، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986: 184.

تأكل من أطراف القلب.
تأكل من أطراف الروح.

فهذه المرحلة هي المرحلة الحاضرة، ويبدو أنها المرحلة الأخيرة، إذ تمكن الشاعر أن يصور هذه المرحلة مستخدماً في ذلك التسلسل المنطقي في انتهاء الحياة، والقارئ يستطيع ملاحظة ذلك في القصيدة، فالشاعر بدأ بـ(الدم) باعتبار (الدم) هو السائل الحيوي الذي يساعد على ديمومة الحياة، ثم (القلب) وهو العضو المهم الذي يضخ هذا السائل الحيوي، ثم ينتقل إلى الروح التي تجمع هذين العنصرين، مكرساً الجانب البصري والنفسي لدى القارئ لمتابعة الموت البطيء المرمز له (بالسمنة)، كما في التخطيط الآتي:

دمه

↓

قلبه

↓

روحه

قدّم الشاعر أنموذجاً إستعارياً لقصيدة مكونة من عدة لقطات سريعة، معتمداً في تصوير ذلك على ((عين كاميرا متنقلة، وهو أسلوب يصعب على من لم يخبره النسج على منواله، فالقصيدة التي تقترب من كثافتها وشدة اختزالها، من الدفقة الشعورية الأولى للمرء دونما إفاضة تبقى القصيدة الأصعب والأكثر فناً وجمالاً))[1].

أما في قصيدة (التلميذ)، فيعمد الشاعر إلى الأسلوب الحواري المركز في خلق قصيدته:

حين قال المعلم " قُمْ "
ربت الأرض،
وانتزعت من عراها الوثاق.
حين قال المعلم " قم "
قام طفلٌ
وخط على اللوح " عاش العراق " [2].

الأسلوب الحواري هو الأسلوب المهيمن على القصيدة، والحوار هنا قائم بين الشخصية المركزية المتمثلة بـ(المعلم)، والشخصية المصاحبة وهي التلميذ، وعن طريق الحوار المركز والمكثف استطاع تشكيل قصيدته – الصورة، قاطعاً جميع الاستطالات والنتوءات التي يمكن أن تؤثر على تماسك القصيدة.

حين قال المعلم " قم "
قام الطفل

والشاعر يصور (الطفل) هنا بطريقة تدل على الصفاء والبراءة حتى نجد الأرض تستجيب لعاطفة انتمائه منتهياً بفكرة عميقة ظلت ملازمة للشاعر منذ طفولته، وهي فكرة الانتماء الوطني:

وخط على اللوح (عاش العراق)

---

(1) تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله ابراهيم، صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 1998: 148.

(2) الأعمال الشعرية: 208.

ويمكن أن نطلق على هذه القصيدة بأنها (غنائية تحليلية) كما أشار قيس كاظم الجنابي في كتابه (في الذاكرة الشعرية)، ((لأن غايتها كشف بواطن الشخصيات بشكل يقترب من أسلوب القصة الذي يستند إلى شخصية المؤلف وينطلق منها لتطوير فكرته الأساسية)) [1].

وفي قصيدة (تخطيط) يستخدم الشاعر البناء الدائري في تشكيل القصيدة -الصورة، فكأنما نلاحظ القصيدة مكونة من دوائر تتمركز إحداهما داخل الأخرى، وتدور حول بؤرة مركزية واحدة.

كل شيء لهم، وهم يفتحون
للرياح مسالكها،
وهم يصنعون
للحواضر أبوابها..
كلّ شيء لهم،
كل ما كان،
أو يكون [2].

فالقصيدة هنا – كما قلنا – تعتمد على البناء الدائري، تتمثل الحلقة الأولى في المقطع الأول من القصيدة:

كل شيء لهم، وهم يفتحون
للرياح مسالكها،

إذ نلاحظ مدى اتساع قدرة هؤلاء الأشخاص وهيمنتهم بحيث يصبحون بهذه السلطة التي تمكنهم فتح مسالك للرياح وهي كناية عن القوة والتسلط والأنانية.

ثم تأتي اللقطة الثانية وهي أيضاً مشابهة للقطة الأولى، ولكن جاءت أصغر، لتشمل جميع نواحي الحياة:

وهم يصنعون
للحواضر أبوابها...

لترسم اللقطة الثالثة نهاية البناء الدائري إذ ينهي الشاعر مع دورة اللقطات عبر العودة إلى بداية القصيدة:

كل شيء لهم

أما اللقطة الأخيرة فجاءت أكبر لتجمع اللقطات السابقة جميعاً في فضاء شعري واحد، وهي أكبر دلالة على استمرار هيمنة هؤلاء في الماضي والحاضر القادم.

---

(1) في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد: 199.
(2) الأعمال الشعرية: 204.

إن استخدام الشاعر للبناء الدائري في هذا النمط من القصائد، مكنه من تركيز تجربته في بؤرة مركزية واحدة على الرغم من اتساع الموضوعات التي تحتويها القصيدة، فـ((حين تكون تجربة القصيدة متوترة وبحاجة إلى ملاحقة توترها يكون الشكل المدور للقصيدة طبيعياً وحالة صحية)) [1].

أما في قصيدة (امرأة) فنجد الشاعر يستخدم الثنائيات المتضادة في بناء القصيدة – الصورة، لما لهذه الثنائيات من قدرة على التكثيف والتركيز:

عند نافذةٍ من نوافذ بيتٍ عتيق
ثمة امرأة نصف ساهمةٍ
نصف حالمةٍ
نصف قانعةٍ
نصف جائعةٍ
نصف محضورةٍ
نصف مهجورةٍ
وهي نصفان:
نصف تراوغه في الفراش
وآخر تطلقه في الطريق..[2]

فالقصيدة هنا مكونة من مجموعة من الصفات المتناقضة التي يجمعها (فضاء المخالفة) * المعتمد على التضاد اللغوي (ساهمة × حالمة)، (قانعة × جائعة) (محضورة × مهجورة) (تراوغه في الفراش × تطلقه في الطرق).

فهذه الصفات تناقض إحداهما الأخرى، فالساهمة، وهي صفة تدل على الضجر، غير الحالمة الدّالة على الفرح والسرور، والقانعة التي تدّل على التواضع، غير الجائعة الدّالة على الفقر والضياع، والمحضورة التي تدل على وجودها وعدم نسيانها، غير المهجورة المنسية.

يبدو أن استخدام الشاعر لهذا الأسلوب حيث ((تتجاور المتناقضات أو تتناقض المتجاورات في بنية عميقة يكسوها وشاح الأسى حتى أنه ليجمع بين الصورة المبهجة

---

(1) حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية، حسن الغرفي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط1، 1987: 33.

(2) ديوان سعادة عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987: 76.

(*) فضاء المخالفة: وهو المصطلح الذي اقترحه الدكتور محمد صابر عبيد، يعود في مرجعيته إلى الفن البلاغي القديم وهو الطباق (والطباق – كما هو معروف- فن مهم ينطوي على شكل بنيوي وسيميائي في آن واحد ويعد أهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة) ، فضاء المخالفة وتوطين الحلم، د. محمد صابر عبيد، مج الأقلام، العدد 2، 2000: 41.

والصورة المحزنة في البيت الواحد أو البيتين المتجاورين)) [1]، جاء تعبيراً عن الواقع المتناقض الذي يعيشه، وتجسيداً لما في داخله من مشاعر وأحاسيس متناقضة.

فضلاً عن ذلك نجد المناصفة تهيمن على جو القصيدة، وذلك لتكرار كلمة (نصف) عدّة مرات، فكأنما تتخيل وجود شخصين في شخصية واحدة، وهذا يدل على التناقض الذي تعيشه الذات في حالين مختلفين.

أما قصيدة (وجوه) فإنها تقوم على تفعيل الجانب البصري في القصيدة وجعل القارئ يركز على جانب واحد، من دون النظر إلى باقي الجوانب مما يوجه نظر المتلقي إلى موضوع معين ومحدد ومرّكز في بؤرة بصرية واحدة:

وجوه، وجوه
وجوه
وما من قدم.
وجوه. وجوه.
وجوه.
وما من ندم.
وجوه مصفحة بحديدٍ وثلجٍ
تكاثرن حتى العدم.
وجوه / قدم.
وجوه / ندم.
وجوه / عدم [2]

الناظر لهذه القصيدة يجدها مكونة من عدة لقطات، تقوم على تفعيل الجانب البصري لدى القارئ كما تقدم.

ففي اللقطة الأولى نجد الشاعر كأنما يصف لنا لوحة تشكيلية ازدحمت حتى لم يستطع المبصر رؤية أقدام لهذه الوجوه التي تكاثرت واحتشدت على سطح اللوحة.

وجوه. وجوه.
وجوه.
ومن من قدم

ينتقل إلى اللقطة الثانية التي تصف الجانب العاطفي لهذه الوجوه، فالشاعر هنا تجاوز مرحلة النقل البصري للوحة، إذ نجده هنا في حالة تعايش مع هذه الوجوه حتى أصبح قادراً على وصف الجانب العاطفي لها، فهي بلا رحمة ولم تحس بالمودة والعطف، وهذه اللقطة مكافئة للقطة الأولى:

---

(1) استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، د. بسام قطوس: 148.
(2) مراثي الالف السابع وقصائد أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1997: 52.

وجوه. وجوه

وجوه

وما من ندم

أما اللقطة الثالثة فهي موضحة أيضاً للقطة السابقة ومبينة لها، فهذه الوجوه قاسية وصلبة فضلاً عن ذلك هي خالية من جميع العواطف بدلالة استخدام صفتي (الحديد والثلج)، إذ من خلال هاتين الصفتين استطاع الشاعر اختزال الكثير من الصفات والأحوال وركز الصورة لتبين حالة هذه الوجوه.

وبسبب ما تقدم نجد أن هذه الوجوه التي كانت مكتظة باللوحة وما تحمله من صفات انتهت في رؤية الشاعر إلى (لاوجوه)، وكأنّ اللوحة أمام الشاعر خالية من أي شيء:

وجوه مصفحة بحديد وثلج

تكاثرن حتى العدم

وفي نهاية القصيدة يركز الشاعر تجربته، بحيث يضع لكل وجه من هذه الوجوه صفته المقابلة له في معادلة شعرية قاسية:

وجوه / قدم.

وجوه / ندم.

وجوه / عدم.

هذا المقطع المركز من القصيدة يمكن أن يكون المرادف للجزء الأول من القصيدة.

لقد تمكن الشاعر من خلال هذه القصيدة التعبير عن الواقع الذي يعيشه الشاعر ((مستفيداً في ذلك من إمكانات الجسد الشعرية، وإمكانات الشعر الجسدية)) [1].

استطاع الشاعر سامي مهدي أن يؤكد براعته وتميزه في هذا النوع من القصائد، مستخدماً أساليب متعددة ومتنوعة سهّلت له هذا التفرد الشعري الذي عُرف به، بحيث كان من أبرز شعراء جيله – إن لم يكن أبرزهم – في ميدان إبداع القصيدة – الصورة، التي تعد من أكثر الأنواع الشعرية تمثيلاً فنياً للقصيدة المركزة، ((فهو شاعر من طراز خاص له لغته المكثفة... البعيدة عن الاستطراد التي تعتمد على بؤرة معينة تتمحور حولها وتبني أركان بنيتها من خلالهما))[2].

---

(1) المتخيل الشعري: 94.

(2) في الذاكرة الشعرية: 197.

أما الشاعر (حميد سعيد) * فينحو منحى آخر في بناء القصيدة – الصورة، جاعلاً من الفن التشكيلي مرجعية شعرية في بناء هذا النمط من القصائد مستفيداً من التجانس والتداخل الفني الحاصل بين الشعر والرسم، حيث التفت إليه الفلاسفة والأدباء منذ أقدم العصور.

ويبدو أنه اتخذ من هذا الجانب طريقاً للتعبير عن ذاته الشعرية، الذي أثبت تميزه فيها ((ولكن من حق الشاعر علينا أن نقر له بأنه يحمل قصب السبق في ابتكار "طريقة" خاصة به في تنفيذ الفكرة.. فكرة استلهام اللوحة شعرياً على نحو يمكنه من تحقيق ذاته شاعراً)) [1].

من هنا يمكن القول بأن هذه الظاهرة ليست طارئة على الشاعر بل تكونت عبر تجربة شعرية حتى عدت مهيمناً تركيبياً – دلالياً عبر مراحله الشعرية المختلفة [2].

ففي ديوان (باتجاه أفق أوسع) وتحت عنوان (خارج مربع اللوحة) نجد معظم تلك القصائد تستلهم الفن التشكيلي موضوعاً شعرياً.

في قصيدة (أصفر نجيب يونس) نجد الشاعر يتخذ من اللون الأصفر الذي يشكل حضوراً مميزاً لدى الفنان في أغلب لوحاته الفنية، موضوعاً شعرياً مركزياً، مبرراً استخدام الفنان لهذا اللون:

كلما حاصر الظلام ريشه..
وضاقت اللوحة..
ضيقت دائرة الضوء..
فاجأها..
بفيض من الزعفران
وفيضٍ من العسل
مدد من حقول تضيء سنابلها البراري
وآخر من نسب الحدائق الموصليّ
وثالث من كوي المنزل العائلي
تتسع اللوحة
تخرج الريشة من أواصر الحصار [1].

(*) حميد سعيد: شاعر عراقي، من مواليد 1941 الحلة، حامل شهادة بكالوريوس لغة عربية، شغل عدة مناصب ثقافية، ترأس العديد من الصحف والمجلات العراقية، له أكثر من ديوان شعري، له كتب في السيرة والنقد، ينظر: الشعر العراقي الحديث: 165.

(1) الضوء والشرفة، جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد، معين جعفر محمد، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999: 159.

(2) ينظر:المرآة والنافذة، بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2001: 93.

القصيدة هنا مكونة من لقطتين متصارعتين، اللقطة الأولى متمثلة بالظلام الذي ينقض على اللوحة فلا يترك مجالاً للضوء لكي يتيح للفنان استكمال مشروعه التشكيلي، بسبب ضيق اللوحة التي داهمها الظلام:

كلما حاصر الظلام ريشته..

وضاقت اللوحة..

ضيقت دائرة الضوء

ثم ينتقل الشاعر إلى الطرف الثاني من الصراع المتمثل بالضوء ابتداءً من كلمة [فاجأها] الذي بدأ يفيض على اللوحة، متخذاً من اللون الأصفر دليلاً عليه، وأن لم يعبر عنه بشكل مباشر ولكنه رمز له بصفات تدل على اللون الأصفر (الزعفران، العسل، السنابل، الكوي) فجميع هذه الأشياء توجه التلقي البصري والذهني إلى اللون الأصفر.

وبفعل تدفق الضوء إلى اللوحة وانتصاره على الظلام الذي كان يجثم على اللوحة نجد فضاء اللوحة يتسع، ويصبح أكثر حيوية بحيث تخرج ريشة الفنان من الحصار الذي كانت فيه، فيكمل مشروعه التشكيلي:

تتسع اللوحة

وتخرج الريشة من أواصر الحصار

إذ استطاع عبر خبرته الشعرية أن يكثف هذا الصراع ويجعل من الأحداث أحداثاً متسارعة، تنتهي في انتصار الضوء الذي يمثل الحياة على الظلام الذي يمثل الموت.

ولعل آلية التركيز الشعري، تشتغل هنا على الفاعلية التشكيلية للغة الشعرية، فتمركزها في بؤرتها وتحيل على مرجعيتها شدّاً وتكثيفاً وتبئيراً.

الرسام يعمد في تشكيل لوحته إلى اتخاذ العالم الخارجي موضوعاً معيناً مؤثراً فيه، يعمد بعدها إلى تخيل هذا الموضوع، ومن ثم يشرع برسمه على اللوحة، أما حميد سعيد فيعمل العكس إذ يبدأ من داخل اللوحة، لكي يخرج منها بانطباع ليصوره في الخارج، أي تخيل ما هو متخيل أصلاً [2].

ولم يكتف الشاعر في هذا النمط من القصائد، بنقل اللوحة شعرياً، أو إعادة تخيلها، أو تبرير استخدام الفنان لهذه الظاهرة، بل نجده يتدخل في اللوحة ويقلب ما أراد الفنان إيصاله إلى المتلقي من خلال لوحته الفنية.

---

(1) باتجاه أفق أوسع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2000.

(2) ينظر: الضوء والشرفة: 161.

ففي قصيدة (غراب علاء بشير) حيث تذهب الدلالة الرمزية التقليدية للغراب إلى الشؤم وتوقّع الشرّ، نجد الشاعر يقلب هذه الدلالة الرمزية السالبة إلى دلالة موجبة:

يقترب الشك...
كما يقترب الجواد من نهاية الشوط..
خفيفاً مرهقاً
الأسود الناعم مثل امرأة زنجية
يداهم البياض في اللوحة
يستدير فجأة... مكبلاً برغبةٍ مخاتله
الرأس آيل إلى السقوط...
فليكن في موضع الرأس...
إلى أن تظهر الغزاله [1]

إذ يذهب إلى قلب سيرورة ما أراد الفنان إيصاله إلى المتلقي، مستخدماً جميع الوسائل الشعرية في خدمة هذا المشروع، ففي بداية القصيدة نجده يصف اللوحة وصفاً شعرياً معتمداً في ذلك على انطباعه حول اللوحة، مبيناً ضعف هيمنة الغراب أو دلالته على اللوحة، مستعيراً له صفة الجواد الذي يقترب من نهاية الشوط، فهي دلالة على فوزه، مصوراً هيمنة هذا الغراب التي بدأت في نظره تغيب من على أفق اللوحة الشعرية، ثم يعود ويصف الغراب بشكل دقيق واصفاً إياه بامرأة زنجية، معتمداً في التشبيه على دلالة اللون الأسود المشترك بينهما وتفعليه شعرياً:

يقترب الشك..
كما يقترب الجواد من نهاية الشوط...
خفيفاً مرهقاً
الأسود الناعم مثل امرأة زنجية

ينتقل بعدها إلى تصوير نهاية هيمنة الغراب على اللوحة، عن طريق مداهمته باللون الأبيض الذي يعد النقيض المركزي للون الأسود، جاعلاً الغراب في صراع مع هذا اللون، الذي يبدو دخيلاً عليه وعلى اللوحة، مستخدماً في ذلك أسلوب المراوغة:

يستدير فجأة... مكبلاً برغبة مخاتله

ثم يعود إلى وصف اللوحة الفنية مستخدماً في ذلك عين الكاميرا التي تنقل عبرها اللوحة نقلاً حرفياً:

الرأس آيل للسقوط
فليكن في موضع الرأس

---

(1) باتجاه أفقٍ أوسع: 49.

وبعد هذا الوصف نجد الإنفراج يشع في اللوحة معلناً انتهاء هيمنة الشؤم على اللوحة، ليقوم مقامه الغزال الذي يمثل رمزاً للحياة والقوة والفرح:

إلى أن تظهر الغزالة

لقد تمكن الشاعر في هذه القصيدة وعبر الأحداث المركزّة أن يشعرن اللوحة، معتمداً في ذلك على رؤية الشاعر لها وليس على رؤية الفنان، اذ إنَّ ((القصيدة مرتكزه، على بنية هندسية تشكيلية داخل بنيتها الشعرية متكئة على عين قارئه أوسع من وصفها عيناً كاتبه)) [1].

أما في قصيدة (رمال سعدي الكعبي) فيعالج الشاعر عبر التركيز الشعري سعة مساحة الرمال في لوحاتهِ الفنية، بوصفها مهيمناً دلالياً في أكثر لوحاته الفنية مبرراً وجودها تبريراً فلسفياً – شعرياً:

على مُربع اللوحةِ.. او فضاء الروح
يقيم عرش الضوء ... للصحراء
مِنْ ذَهَب القباب والقهوة والحناء
ويصطفي الرملُ أخاً..
من صلبه تنحدر القبائل الأولى
وأبجدية السماءْ
يوحد البني بالبني ... والطيني بالطيني
ويؤاخي وردة الرمل وورد الماء
السيد الفضاء ... مقيلُهُ
والآل
نشيده الممتد في الفضاء [2]

القصيدة مكونة من عدة لقطات مترابطة فيما بينها ترابطاً دلالياً، لتشكل في النهاية صورة مركزه لهيمنة الرمال في تلك اللوحة، مستعيراً لها الصحراء التي تعد الموطن الأصلي للرمال.

اللقطة الأولى تمثل ارتباط الشاعر باللوحة، فهو ينقل حضور الرمال على مستوى اللوحة وعلى المستوى النفسي للفنان:

على مربع اللوحة ... او فضاء الروح
يقيم عرش الضوء ... للصحراء

---

(1) المرآة والنافذة: 94.
(2) باتجاه أفق أوسع: 50.

أما اللقطة الثانية فنجده يؤاخي بين الصحراء بوصفها إنموذجاً للحياة البدوية والمدينة بوصفها أنموذجاً للتحضّر، مستعيراً لها لفظة " القباب " الدالة على فضاء مدني:

من ذهب القباب والقهوة والحناء
ويصطفي الرمل أخاً.

اللقطة الثالثة، تصور الرمال ظهيراً مكانياً وموطناً أصلياً انحدرت منه القبائل العربية، فكان لها الفضل في احتضان تلك القبائل التي توزعت فيما بعد على تلك الحواضر، فهو في هذه اللقطة أعطى الرمال المشّكلة فنياً بعداً تاريخياً في مشهده الشعري:

من صلبه تنحدر القبائل الاولى
وأبجدية الأسماء

ليعود تاره أخرى الى شعرية التآخي بين الصحراء والمدنية، مستعيراً لذلك وردة الرمل التي تمثل الجفاف الصلابة بسبب نشأتها في الصحراء، ووردة الماء التي توحي بالحياة.

لقد نجح الشاعر في إعطاء " الرمل " بعداً تشكيلياً وبعداً تاريخياً في آن واحد، تمثل البعد التشكيلي بهيمنة الرمل على اللوحة، أما البعد التأريخي فتجلى في صورة الصحراء التي تعد المرجع الأول الذي انحدرت منه جميع القبائل العربية، وتبعاً لذلك تحول " الرمل " في لوحة سعدي الكعبي الى أسطورة معرفة، وأسطورة تاريخ، تبرر مقولة الفنان في اللوحة، كما تبرر قراءتها شعرياً عند الشاعر.

من هنا نجد ان " حميد سعيد " وعبر نصوصه الشعرية المختارة، استطاع ان يقرأ اللوحة شعرياً، فهي ((ليست قراءة إمتثالية، بل تاويلية تنافذية بين الشعر والرسم / الكلمات والصور /)) [1]، لأن جميع هذه اللوحات لوحات حقيقية، يحاول الشاعر قراءتها شعرياً (شعرنتها)، وفي مرحلة تحولها شعراً تتحرر من كينونتها الشكلية وتكتسب فضاءً شعرياً يحتوي البعد التشكيلي المرجعي (السابق)، ويتمثّل البعد الشعري في الوقت الحاضر.

ويجنح خالد علي مصطفى [*] الى الغموض والإبهام في تشكيل القصيدة – الصورة، ففي قصيدة (بحار) يقوم الشاعر بنحت مجموعة من الصور الغامضة لتشكل من خلالها رؤيته الشعرية، صورة للبحر الممتدة على طول القصيدة:

---

(1) كتاب المنزلات، منزلة القراءة، الجزء الثالث، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية، 1997: 154.

(*) خالد علي مصطفى: شاعر فلسطيني من مواليد عبن عزالة 1939، هاجر من فلسطين الى العراق حيث أكمل فيها دراسته، وحصل على شهادته العليا فيها، وله دواوين شعرية متعددة،

بحرٌ تقلص فوق كرسي ونام
بحرٌ تدلى من حزام الذكريات
بحرٌ تأنق في شرايين الرخام
بحرٌ أناخ بجبهةٍ
بحرٌ تسلق بهلواناً وارتخى بين العظام
بحرٌ تأبط سلماً
وأضاع ذاكرة الجدار
بحر يهرب في أظافره القطار

* * *

وجهي على سبورةٌ
ومعلم الأحلام يستوفي ديون الخوف من كل البحار (1)

الشاعر في هذه القصيدة يجسم " البحر " ويؤنسنه، إذ يستعير لهُ صفات وكأنه إنسان (تقلص، نام، تدلى، تأنق، ناح، تسلق، ارتخى، تأبط، هرب).

إن الدلالات التقليدية للبحر، هي التهيج والثورة الجنون ولكن خالد علي مصطفى في قصيدته يصور " البحر " بطريقة مغايرة للمألوف، صورة تدل على الخمول والكسل والضياع، وربما ذلك يعود الى نفسية الشاعر التي تجد في البحر المنقذ الوحيد لتحرير أرضه السليبة، ولكن في الواقع لم يجد ذلك، لذا استعار له هذه الصفات التي تصور عدم جدارته في استرداد أرضه، وربما رمز في ذلك الى حكام الدول العربية الذين وقفوا من قضية فلسطين موقف المتفرج.

أما السطران الأخيران فيمثلان المركز البؤري الذي تتبلور فيه رؤية الشاعر ونظرته الى البحر، وهي نظرة مكثفة تتأتى من عمق تجربته وتمركزها في بؤرة شعرية عبر دال تاريخي وأسطوري وحيوي " البحر " يداخل فيه الشاعر بين الخاص والعام:

وجهي على سبورةٌ
ومعلم الأحلام يستوفي ديون الخوف من كل البحار

القصيدة مكثفة ومضغوطة جمالياً ولكنها في الوقت عينه متشظية الدلالات وعميقة الرؤى.

إن القصيدة – الصورة واستنادا الى هذه المعطيات التحليلية تعتمد في بنائها على أساليب متعددة كما تقدم، ولاشك في أن تعدد هذه الأساليب وتنوعها من شأنه أن

فضلاً عن دراساته النقدية المتفرقه، وقد اختير هذا الشاعر ضمن الشعراء العراقيين، لدوره الفاعل في المشهد الستيني، ولانتمائه فناً وحضوراً ومناخاً إلى فضاء العراق.

(1) غزل في الجحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.

يسهم في تشكيل فضاء شعري يتسم بالوحدة الاستقلالية، ليخلص القصيدة من أية استطالات وانسياحات شعرية يمكن أن تخلّ بخصوصية البناء الصوري للقصيدة المركزه.

أما قصيدة (رجل في مزرعة) لياسين طه حافظ (*)، فتعتمد على الاختزال والتكثيف العاليين، إذ يتناسب ذلك مع شكل القصيدة ونمطها البنائي.

مِسحاتهُ ترسم في الفضاء
علامةً
ووجههُ يطفو على المغيب
قلت: انتظر!
لم ينتبه
وقدماه خاضتا في الماء

الجانب التشكيلي في القصيدة على درجة عالية من التركيز والتكثيف العاليين بحيث نجد مسحاة هذا الرجل تختزل حتى تصبح علامة صغيرة في الفضاء، تتجلى في لقطه " وجهه يطفو على الغيب " وهي لقطة وصفية تمركز الكلّ في الجزء.

وهذا الاختزال التشكيلي ينقلنا مباشرة الى السرد الخاطف الذي أراد الشاعر اقامته مع هذا الرجل، ولكن الظروف التي تساعد على نجاح هذا الحوار لم تتوافر بسبب عدم انتباه الاخر له، فتحول من حوار مكتمل في مخيلة الشاعر الى حوار مقطوع في واقع القصيدة:

قلت انتظر!
لم ينتبه.

ونتيجة الحوار المقطوع، وعدم انتباه الآخر له، ينتقل الشاعر انتقاله سريعة الى وصف فعل المنادي معلناً خاتمة القصيدة:

وقدماه خاضتا في الماء

القصيدة هنا قصيدة مركزّة تعتمد على النقلات الشعرية الرئيسة في المشهد، وأتخذ الشاعر من الاختزال والتجاوز سبيلاً لتركيز الكثير من الأحداث وطريقاً في بناء قصيدته إذ ((إن الاختراق والتجاوز، يعمل على توفير فرصة أكبر للاختزان الشعري الذي يمنح الصورة – فيما بعد – طاقة فنية كبيرة، وزخماً شعرياً غير إعتيادي مشحوناً بقيم فنية غير متوقعة)) (1).

(*) ياسين طه حافظ: شاعر عراقي من مواليد 1936 بغداد، خريج كلية التربية – قسم اللغة الاجنبية، عمل في التدريس، ألف وترجم العديد من الكتب، له أكثر من ديوان شعري. ينظر: الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات: 139.

(1) الصورة الشعرية، التشكيل والانفتاح، محمد صابر عبيد، جريدة الجمهورية، العدد 6392: 1987: 5.

يؤدي الرمز دوراً مهماً في العملية الشعرية التي يتمركز اشتغالها الشعري في الفضاء الصوري، إذ يعمد اليه الشاعر في قصيدته من أجل التلميح والايحاء بدلا من التصريح. (1)

أما في القصيدة – الصورة، فوظيفة الرمز تأخذ حيزاً أكبر وتعمل عملاً مركزياً في البناء، إذ تنتقل فعالياته وتعطيه مفهوماً جديداً ((خارجاً عن دوره المقتصر على التوظيف، بوصفه عاملاً مساعداً في تحقيق المعنى، الرمز في القصيدة - الصورة هو المعنى، هو النص كاملاً)) (2).

ومن الشعراء الذين نجحوا في توظيف الرمز توظيفا صورياً مركزاً في قصائدهم، الشاعر (حسب الشيخ جعفر) (*).

الذي استطاع تفعيل طاقة الرمز في قصيدة (الغزاة) متخذاً من البومة، وهي رمز للشؤم، رمزاً للأعداء:

بومةُ التاريخ في وكر العيون الفارغة
أمطرت بؤبوها الريح رماداً وحجر ...
بومةٌ تلعقُ قتلاها، وتثوي في الحفر
خوفَ ان يوقظها الفجر بلمعٍ أو شرر..
تلطم الثدي العقيم
وتشق الجيب عن أغساقها المثقوبة
المنطفئة ...
تأكل الموتى، تقيم
حفلها الدامي حيث الأوبئه.. (3)

يؤدي الرمز هنا دوراً جمالياً فاعلا، فهو يمثل معادلاً موضوعياً لعنوان القصيدة " الغزاة "، إذ ينمو الرمز في القصيدة نمواً درامياً مستخدماً في ذلك جميع الصفات التي تدل على وحشية هؤلاء الغزاة (تعلق، تلطم، تشق، تأكل، تقيم حفلها الدامي حيث الأوبئة) فجميع هذه الوحدات الرمزية استطاعت أن تتوحد وتشكل صورة شعرية واحدة، وهي صورة دموية قاتلة ووحشية.

---

(1) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة عام 1048 حتى 1975 (دراسة نقدية) ، د.صالح ابو اصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979: 109.

(2) المتخيل الشعري: 136.

(*) حسب الشيخ جعفر: شاعر عراقي من مواليد 1942 العمارة، خريج معهد غورجي للآداب بموسكو، ترجم العديد من الكتب عن الروسية، وله دواوين شعرية كثيرة، ترجمت قصائده الى اللغات الاجنبية. ينظر: الشعر العراقي، قراءة ومختارات: 149.

(3) وجئ بالنبيين والشهداء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988: 67.

لقد تمكن الشاعر عبر هذا التشكيل الصوري، أن يعكس رؤيته لهؤلاء الغزاة في صورة (بومة التاريخ) مكتسبة بعدها الاستمراري الدائم في الزمن عبر منعطف التاريخ.

في قصيدة (حاضرة الأمل) تقوم القصيدة – الصورة على تشكيل صوري ثنائي متعادل تعادلاً رياضياً!

أسواركِ الشهداء
والموتى على اعقابهم يتقوضون
زحفوا حطاماً وانطووا عن وجهك الصافي رمادا
يابصرةً في أُفقنا المفتوح تخضرُّ اتقاداً
تخبو قذائفهمْ،
وفي عينيكِ تأتلقُ الكتائبُ والحصون ... [1]

فبعد الانتقال من عتبة العنوان الوصفية (حاضرة الأمل) إلى الموصوف المنادى (بابصرة) في المتن، يقوم التشكيل الصوري في بناء معادلتين، ففي الطرف الاول تلبث مفردات (الدنى، يتقوضون، زحفوا حطاماً، وانطووا، تخبوا قذائفهم).

أما الطرف الثاني فتكوّنه مفردات (وجهك الصافي، أفقنا المفتوح، تخضر اتقاداً، في عينيك تأتلق الكتائب والحصون)، وعبر مزج طرفي الصورة المتوازيين – تشكيلياً ودلالياً. على هذا النحو الشعري المركز، تتبلور الرؤية الفكرية للقصيدة متمثلة في تعالي صورة (البصرة) في مشهد الزهو والازدهار، بما يعكس مقولة الشاعر.

(1) وجئ بالنبيين والشهداء: 68.

المبحث الثاني
القصيدة – الخاطرة

على الرغم من المحاولات النقدية الكثيرة في التفريق بين جنسي الأدب – الشعر والنثر – وإيجاد الكثير من المعطيات الفنيّة التي تفصل بينهما، وربما كان المعطى العروضي الفاصل الأول والرئيس بين هذين الجنسين الأدبيين.

إلاّ أنّ هذا الجدار الفاصل بينهما بقي ماثلاً لفترة طويلة من الزمن، حتى جاءت الحداثة الشعرية وسعت إلى تهديم هذا الجدار، وتحطيم الكثير من الفواصل التي تفصل بين الشعر والنثر، حتى أحدثت تقارباً كبيراً بينهما من دون الإخلال بالفضاء الفني لأيّ منهما.

إذ نجد الكثير من الفنون السردية قد استعارت من الشعر غنائيته، فهناك الكثير من القصص والروايات تتمتع بغنائية كبيرة، وكذلك الشعر، إذ نجد بروز الكثير من التمظهرات السردية في الشعر الحديث، متخذة من الرواية، والقصة القصيرة وسيلة للتعبير عن تجربة الشاعر، بعدما أصبحت الغنائية قاصرة وغير قادرة لوحدها على نقل عواطفه وأحاسيسه، فهناك القصيدة الدرامية، والقصيدة ذات الطابع القصصي... الخ.

وربما كان نزوع الشاعر إلى توظيف تلك التمظهرات السردية في شعره، دافعاً للتخلص من غنائية قديمة أثقلت عليه وأتعبته، لدرجة لم تعد تمتلك أسباب البقاء والقدرة في التعبير عن الموضوعات الشعرية.

فكان الشعر الحديث مجالاً رحباً لاستيعاب الكثير من الفنون، إذ ((بدأ الشعر في السنوات الأخيرة يميل إلى الاتحاد مع الفنون الأخرى: الرواية الرسم والقصة القصيرة والنحت، وليس غريباً إذ يوسع دائرة هذا الاتحاد مع الفنون الأخرى في السنوات القادمة)) [1].

ومن الأساليب السردية التي نجح الشاعر الستيني في استخدامها وتوظيفها توظيفاً فاعلاً في قصيدته هو أسلوب – بناء الخاطرة- ((وقد شاع هذا النمط من البناء لدى شعراء الستينات، لكنه بقى يراوح بين اللقطة الطريفة، أو الفكرة الطريفة، أو الحالة العاطفية السريعة)) [2].

---

(1) البيان الشعري، مجلة شعر 69، العدد الأول، مايس 1969: 14.

(2) نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة، ذنون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 30، 1985: 138.

ويقترب هذا النمط من البناء الشعري من بناء الخاطرة النثرية التي لا تعالج فيها موضوعاً معيناً أو قضية محددة، بل تبقى أسيرة أفكار وعواطف كاتبها، إذ يجد القارئ نفسه حيال موضوع غير محدد أو مقنن.

فالخاطرة ((تعبير عن حالة شعورية من الفيضان العاطفي الذي يستفيد من الشعر بصوره، ومن القصة بحوارها، ومن دفق اللغة وبوحها وإيحائها)) [1]، فنجد الكاتب يعوض انعدام ذلك الموضوع المركزي في خاطرته النثرية، باتخاذه من الشعر صوره، ومن القصة حوارها، ومن اللغة حسّاسيتها على النحو الذي يسهم في إكمال بناء خاطرته النثرية.

ونظراً لذلك ((تصبح الخاطرة المكتوبة – على الرغم من صغر حجمها- عملاً مثيراً للذهن وممتعاً في الوقت نفسه، فيه من الشعر خاصية التركيز، وعمق النظرة، ووحدة الشعور بالأشياء)) [2].

إنّ الخاطرة في أنموذجها النثري تتطلب مهارة فنية كبيرة مع قدر من التركيز، حتى لا تتجاوز فضاءها الكتابي، ولكي لا تذهب ضحية عواطف فياضة، وأفكار متعددة، إذ لا يضمها قالب معين، يمكن من خلاله معرفة الكاتب من أين يبدأ، وأين ينتهي، كما في الفنون السردية الأخرى، بمعنى أنها ((ليست فكرة ناضجة وليدة زمن بعيد، ولكنها فكرة عارضة طارئة... وليست فكرة تعرض من كل الوجوه بل مجرد لمحة)) [3].

والقصيدة الخاطرة استناداً إلى هذه المعطيات لا تعتمد على موضوع معين بقدر ما تعتمد على ذات الشاعر، وتجعله موضوعاً رئيساً في القصيدة، معوضاً بذلك انعدام الموضوع الذي يساعد على تماسكها، فضلاً عن استخدامه الكثير من الصور، وتوظيف تقانة التكرار ممّا يساعد على نمو القصيدة وترابطها ((وفي هذا النوع من القصائد، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره واحساساته وتفريقها وتجميعها، فإذا أحسَ بالنضوب أو التعب، أنهى قصيدته))[4].

و في إشارة لبعض الباحثين يُعزى هذا النمط من القصائد إلى (الهيكل المسطح) *، وهو من مجموع الهياكل التي أوردتها (نازك الملائكة) في كتابها قضايا الشعر

---

(1) القصة القصيرة جداً (مقاربة بكر) ، أحمد جاسم الحسن، دار عكرمة، دمشق، ط1، 1997: 32.

(2) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل: 186.

(3) الأدب وفنونه: 184.

(4) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: 200.

(*) الهيكل المسطح: ((أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل أنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما تتركه من أثر في نفسه... بوسعنا أن نقول إن نظرة الهيكل المسطح نظرة ذات ثلاثة أبعاد

المعاصر، إذ تعتمد على معطيات تقترب كثيراً من القصيدة الخاطرة منها فقدان هذا النمط إلى الحركة بشكلها الزمني، فضلاً عن استخدام الصور والتشبيهات والعواطف التي تعوض هذه الحركة، يضاف إلى ذلك احتواؤها على الموضوعات الجامدة [1].

ليست هناك شروط محددة يمكن من خلالها بناء قصيدة الخاطرة، فهي –كما ذكرنا- تبقى أسيرة أفكار الشاعر وعواطفه، ومتى أحس بالنضوب الفكري والعاطفي أنهى قصيدته، ولكن ثمة بعض الشروط التي يمكن من خلالها الإشارة إلى خصوصية هذا النمط من القصائد، ولكنها ليست مطلقة لمعرفة النوع وتحديد أسسه وقوانينه.

إذ تتطلب قصيدة الخاطرة من الشاعر قدرة شعرية كبيرة، ومهارة فنية خلاقة، تساعده في ضبط بناء قصيدة تفتقر إلى موضوع محدّد، إذ إنّ ((هذا النوع الأدبي يحتاج... إلى الذكاء، وقوة الملاحظة ويقظة الوجدان)) [2].

ولا تعتمد في حركتها على التسلسل الزمني الذي ينظم ويحكم تسلسل الأحداث، كما في القصائد الأخرى، بل تعتمد على التأمل والاستغراق الفكري، فحركتها ذهنية مبعثها التأمل وعليه تكون محكومة بالمكان لا الزمان [3]، وكذلك ((يحركها الوصف المجرد أحياناً والمناخ الشكلي القصصي أحياناً أخرى)) [4].

من هنا نجد أنّ قصيدة الخاطرة تلتقط رؤية شعرية تأملية فيها قدر كبير من الانتماء والخصوصية إلى روح الشاعر، فيذهب إلى التعبير عنها خارج إطار التكوين الشعري الكامل للقصيدة المتكاملة، وخارج إطار التكوين السردي الكامل للحكاية.

ونظراً لانتماء الخاطرة إلى الأساليب السردية، نجدها تتخذ من الحوار وسيلة لبنائها، إذ يقيم الشاعر من خلال هذا النوع من القصائد حواراً مع الذات، أو مع الآخر المستقدم إلى الذات، ليساعد في نموها وتماسكها.

على حدَّ تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذي ينشأ عن الحركة الزمنية... وهو يصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف، وبذلك نجد الموضوع الساكن تلون من ألوان الحركة)، ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط3، 1967: 209 – 210.

(1) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 122.

(2) الأدب وفنونه: 184.

(3) ينظر: القصيدة القصيرة في الشعر العراقي الحديث، فهد محسن فرحان، القصيدة العربية وتحولاتها، مهرجان المربد الخامس عشر، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 57.

(4) نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد 2، 1987: 103.

ويعمد الشاعر إلى التكثيف والتركيز، واعتماد اللقطة المميزة في هذا النمط من القصائد، معوضاً في ذلك فقدانها للتجربة الشعرية المحددة، ولكي يستطيع إحداث التأثير في المتلقي، كما هو الحال في القصائد الأخرى فهو ((وإن بدا سهلاً، إلاّ أنه يفشل في إحداث التأثير المطلوب إن لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضاً عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناه تجربة شعرية كاملة)) [1].

وكلما نجح الشاعر أكثر في تركيز هذه المشاعر والعواطف الخاطراتية الدقيقة والمرهفة، انعكس ذلك إيجابياً على قصيدة خاطرة ذات مواصفات تشكيلية متفوقة.

ونظراً لانعدام الموضوع المحدد، فنجد أن خاتمة هذا النوع من القصائد سهلة، يستطيع الشاعر أن يتوقف عندما يحس بالنضوب والتعب، بل يمكن للشاعر فيها ان يتوقف حيث شاء، بل لعله يستطيع أن يجعل النهاية أي مقطع من القصيدة خاتمة لها)) [2].

من خلال ما تقدم نجد أنَّ قصيدة الخاطرة تندرج في إطار القصيدة المركَّزة بوصفها نوعاً شعرياً ينهض في تشكيله على استظهار المنطقة الأدق والأكثر خصوصية في الذات الشعرية العميقة للشاعر، إذ ينتمي الشاعر فيها إلى ذاته الشعرية انتماءاً تأملياً، يحاورها محاورة تأملية شفافة بلغة يختلط فيها الشعر بالسرد بالتأمل، وهي بذلك لا تلزم بأية شروط يمكن أن تحددها أو تضعها في قالب معين، وربما كان شرطها الرئيس هو التركيز والتكثيف الشديدين، بحيث لا تذهب ضحيّة الانسياح والتدفق العاطفي فتستطيل وتترهل.

وقد استطاع الشاعر الستيني أن يستخدم الخاطرة في بناء قصيدته على نحو جاء ملائماً لعصر الشاعر ونفسيته فـ((هذا النوع من البناء يذكرنا بإيقاع العصر السريع وببعض فنونه كالسينما، وأسلوب التوقيعات في الأدب العربي، أو يستدعي إلى أذهاننا بعض الأنماط الأجنبية)) [3].

ويتخذ الشاعر سامي مهدي من الحوار أسلوباً مركزياً لبناء قصيدته (محاولة ثانية):

ليس ما بيننا طرفة ننتقيها ولا خبر ندعيه
إن ما بيننا هذه الأرض، نمضي إلى بعضنا فوقها،
ونطارد أحلامنا في الزحام.
قد يغَّيبُ وجهكِ عنّي،
وقد تخلفين معي موعداً، أو مواعيد، لكنني ألتقيك هنا،

---

(1) نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة: 137.
(2) الشعر الحر في العراق: 222.
(3) نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة: 137.

لنراجع أنفسنا في سلام.
أنه قدر أن نكون معاً ذات يومٍ ونمضي معاً..
قدرٌ أن تكون لنا ساعةٌ لنمدَّ وسائدنا وننام [1].

لا تنطوي القصيدة على قضية مركزية ولا على حكاية معينة، بل فيها قدر واسع من التأمل، أو من الحوار مع الذات أو مع الآخر المتخيل المستقدم إلى منطقة الذات، فهو يحاور آخر، ولكنه لم تتضح ملامح هذا (الآخر) الذي قاسم الشاعر ذاته في القصيدة:

قد يغيب وجهك عني،
وقد تخلفين معي موعداً، أو مواعيد، لكنني ألتقيك هنا،
لنراجع أنفسنا في سلام.

وعلى الرغم من الحوار الحاصل بينهما إلا إن ملامح الشخصية الأخرى ظلّت غائبة أو مؤجلة أو غير معروفة وغير واضحة، في حين ذات الشاعر تتجلى وبصورة واضحة.

ونجد الشاعر في هذه القصيدة يصور لنا واقعة يومية تحدث في كل يوم، فهو من خلال هذا الحوار المكثف يصل إلى نهاية حكمية، وهي أن لقاءه لتلك المرأة هو قدر، كما هو حال جميع البشر منذ بداية الخلق وحتى هذا اليوم:

إنه قدرٌ أن نكون معاً ذات يومٍ ونمضي معاً..
قدرٌ أن تكون لنا ساعةٌ لنمدَّ وسائدنا وننام.

أما في قصيدة (النار) فإن الشاعر يتخذ من (النار) بعد تجسيمها وأنسنتها، طرفاً آخر يصلح للمحاورة:

((أنا النار))
إن قلتها فهي مني ومنكَ
كلانا لها،
وكلانا يقول ((أنا النار))..
فلنحترق في صباباتنا
ولنضيء بعذاباتنا غيهب الروح..
ما أضيع النار أن لم تجدْ زيتها،
أو تجدْ ما تضيء.. [2]

الشاعر في هذه القصيدة – وكما ذكرنا – يجسم النار ويؤنسنها، إذ يجعلها شخصاً مكافئاً للشاعر كما يصرح في بداية القصيدة (أنا النار) ثم يقوم بمحاورتها، ولم

---

(1) الأعمال الشعرية: 125.
(2) الأعمال الشعرية: 183.

تقتصر (النار) على تمثيل الشاعر فقط بل تتسع حتى تشمل جميع الناس، فهو يتحول من خلال الحوار معها من الخاص إلى العام:

((أنا النار))
أن قلتها فهي مني ومنكَ
كلانا لها،
وكلانا يقول ((أنا النار))

وعندما تترسخ فكرة اتساع رمز النار ليشمل جميع الناس، يأخذ الشاعر في تأمل تلك الصورة التي أعطاها (للنار) عبر حدودها وفلسفتها في الحياة:

فلنحترق في صباباتنا
ولنضيء بعذاباتنا غيهب الروح.

وربما أتخذ الشاعر من (النار) رمزاً للثورة والعطاء والتجدد، إذ نجده في آخر القصيدة، ومن خلال تجربته الشعرية يلجأ إلى تركيز الخاطرة في حكمة، وهي أن على الجميع أن يعطي وأن يكون له دور فاعل في الحياة، وأن يستغل جوهر الطاقات الخلاقة الموجودة في داخله، ويستثمر قواها الخفية وإشعاعها المنتج لأنّها قابلة للزوال، وقد تمكنت الصورة الشعرية الخاطراتية أن تمركز هذه الحكمة في مشهد يكافيء بينها وبين القصيدة، من خلال تشبيهها بالنار التي تنتهي إلى موتها إذا لم يمدها الزيت بمواصلة حياتها من جهة، وإذا لم تؤدِ هدفاً يبرز إنتاجها للضوء والنور:

ما أضيع النار أن لم تجد زيتها
أو تجد ما تضيء..

ولم يقتصر سامي مهدي في بناء قصيدة الخاطرة على حدث يومي معين أو لحظة معينة، بل نجد في قصيدته (شيخوخة) يوسّع من حجم الخاطرة ليشمل تاريخ الشاعر وتجربته الحيوية، متأملاً تلك الفترة تأملاً دقيقاً:

هاأنا الآن يربكني أصدقائي،
ويحزنني أنهم يفدون على القلب بعد الأوان.
فلقد شختُ يا صاحبي،
وتجاوزت سِنَّ المحبّةِ،
واخترت من لغةِ الصمت مُتّكأ للأمان.
وأنا الآن، يا صاحبي، مرهقُ
ليس لي غير دمعٍ أهرُّ به،
وأبادله خلسةً بنبيذٍ،
فإن شئتَ فاشرب معي،
أو فدعني أخضب به تربة الروح سرّاً،

وفزْ أنت بالصولجان [1].

المقطع الأول من القصيدة مقطع (استهلالي) يحاول الشاعر فيه بيان حالة الأنا الشعرية في تلك الفترة من العمر، ثم ينتقل من عتبة (الاستهلال) إلى الحوار مع الذات، أو مع الآخر، لبيان حالته النفسية، فهو في آخر العمر فاقد للشباب والحيوية، بدلالة استخدامه تعبير (سن المحبة) بوصفه رمزاً لحسّاسية وجدانية معينة في مرحلة معينة وأنه اختار الصمت وهو دليل على انحسار دوره في الحياة، فهو الآن شخص مسالم إلى درجة الصمت على المستويات كلّها، باعتبار الصمت حاجزاً يجنبه الكثير من المشاكل التي هو في غنى عنها في هذا الوقت:

هاأنا الآن يربكني أصدقائي
ويحزنني أنهم يفدون على القلب بعد فوات الأوان
فلقد شخت يا صاحبي،
وتجاوزت سنَّ المحبة،
واخترت لغة الصمت متَّكأً للأمان.

ويعد الوصف المركز الذي استطاع من خلاله أن يلخّص رؤيا مرحلة الشيخوخة، وهي أطول مرحلة في حياة الإنسان من الناحية النفسية، عاملاً تقانياً ساعد الشاعر في آلية النقل من الوصف النفسي الداخلي، إلى الوصف الخارجي فهو مرهق غير قادر على القيام بأي عمل، ولم يبق لديه سوى الدمع وصديقه المحبب الذي يشاركه نشوته، في عمر لم يبق منه سوى خريفه، وشمس ذاهبة في الغياب:

وأنا الآن يا صاحبي، مرهقٌ
ليس لي غير دمع أهرَّ به،
وأبادله خلسةٍ بنبيذٍ،

ومن خلال المحاورة والمناجاة مع الذات، أو مع الآخر نجد أنّ الشاعر يصل إلى صوغ حكمته في نهاية حياته الطويلة، وهي أنه لم يعدْ يطمع بشيء في هذه الحياة، بدلالة تنازله عن (الصولجان) وهو رمز للحياة والقوة والسلطة لصاحبه:

فإن شئت فاشرب معي
أو فدعني أخضب به تربة الروح سراً،
وفز أنت بالصولجان.

كما هو واضح من عنوان القصيدة، نجد أن قصيدة الخاطرة واسعة لتشمل تاريخاً، وكان الشاعر يناجي تاريخه الذي مضى بأسلوبية شعرية تنهض على التركيز والتكثيف الزمكانيين فضلاً عن اختزال الحدث.

---

(1) الأعمال الشعرية: 224.

وفي قصيدة (مكان)، نرى الشاعر يعمل على المتبقي له حتى ولو كان هذا المتبقي صغيراً، ولكن له دورٌ في إكمال حياته، وشعوره عبر نظرة تفاؤلية بامتلاكه أشياء كبيرة على الرغم من صغر مساحتها:

وما دام لي في الزحام مكانٌ
وما دام لي في السماءْ
مساحة سقف صغيرْ
فلي هذه الأرض ما اتسعت
والسماء وما ارتفعت، والفضاء
ولي كل شيء عظيمٌ...
ولي كل شيء كبير (1).

فالمقطع الأول من قصيدة الخاطرة يبين لنا الشاعر ما هو ملك له، على الرغم من صغر مساحته، فهو يصور لنا ذلك تصويراً دقيقاً، كما يصور مدى صغر المساحة التي يمكن للشاعر أن يحصل عليها من خلال هذا الزحام، ومدى صغر السقف الذي يحتمي تحته في هذه السماء العريضة:

مادام لي في الزحام مكان
ما دام لي في السماء
مساحة سقف صغير

وبالرغم من صغر مساحة الأشياء التي يعمل عليها، ويحتفي بها، إلاّ أن روح التفاؤل والانسجام والتواصل تتمظهر في حساسية رؤيته الشعرية، إذ يرى أن له الأرض والسماء مع سعة أُفقهما ولم يقتصر على ذلك، بل يرى أن له كل ما عظم وكبر مما يمكن وجوده على هذه الأرض:

فلي الأرض ما اتسعت
والسماء ما ارتفعت، والفضاء
ولي كل شيء عظيم،..
ولي كل شيء كبير.

تنهض القصيدة في سياقها الخاطراتي " التأملي " على جدل العلاقة بين صورة الكثير / الكبير، والقليل / الصغير في مرآة الشاعر ودور حساسية الشاعر في ترتيب جدل العلاقة خارج القياسات التقليدية، إذ يمنحها قياسات شعرية جديدة تتمركز فيها الرؤى والقيم الشعرية منفتحة على قناعات جديدة تنبع من تجربة الشاعر المتمركزة في بؤرة هذا الجدل.

---

(1) بريد القارات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989: 72.

في قصيدة (الحيّة) يوظف سامي مهدي الموروث توظيفاً فاعلاً في بناء قصيدته الخاطراتية، فهو يتخذ من ملحمة كلكامش والحية التي أكلت عشبة الحياة والخلود حين ذهب أنكيدو باحثاً عنها موضوعاً شعرياً، كما هو واضح في إشارة العنوان:

لا أُريد من الحية الحكمة المطمئنة.. لا..
بل أُريد الجنون،
عشبة لم تكن لي،
وما كان لي غير ريح المنون.
وقد قبلت الغواية،
أهبط من جنة لسواها..
وهل بعد حواء من جنة عرف الأولون؟ (1)

تنهض هذه القصيدة الخاطراتية في بناء أنموذجها الشعري على الميراث الأسطوري والملحمي عبر التقاط الإشارة الروحية والقيمية فيه والسعي إلى توظيفها في بنية القصيدة، إذ إن ((التراث كقيمة بدأ يدخل حلقة الحاضر وبدأ يكفل حتى مهمة الخلق، فهو رمز مهمته المعادلة ومنطقه لا يحدد بزمان، وقد يقف في حده الفني كقيمة جمالية منطقها الثبات الذي تعرفه في المقياس التأريخي)) (2).

فهو يوظف حساسية تلك الملحمة في شعره ولكن بصورة جدل مضادة عن طريق التناقض اللغوي (لا أريد × أريد، الحكمة × الجنون، لم تكن لي × كان لي)، وعن طريق هذه المتضادات اللغوية يصور لنا الشاعر تمسكه بالحياة، بدلالة استخدام كلمة (جنون) وهي رمز على عشق الحياة والجنون بمفاتنها ورفض الحكمة، وفعّل ذلك الرفض عن طريق فصل كلمة (لا) عن السياق الشعري:

لا أريد من الحية الحكمة المطمئنة.. لا..
بل أريد الجنون،
عشية لم تكن لي،
ما كان لي غير ريح المنون

ولم يقتصر الشاعر على توظيف ملحمة كلكامش في قصيدته، بل نجده يتخذ من آدم وحواء (عليهما السلام) وقصة هبوطهما موضوعاً شعرياً، مستغلاً تشابه المغزى من تلكما القصتين، وهو الخلود وعشق الحياة، فهو يؤكد في هذا المقطع وعن طريق الحوار مع الذات الذي يبدو مهيمناً على جو القصيدة، على تمسكه بالحياة:

---

(1) مراثي الألف السابع: 59.
(2) من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1977: 23.

قد قبلتُ الغواية،
أهبط من جنة لسواها
وهل بعد حواء من جنة عرف الأولون؟

قدم لنا الشاعر سامي مهدي قصيدة خاطرة معتمداً في ذلك على ذاته اعتماداً كلياً، من خلال حواره مع ذاته أو مع الآخر المتخيل، موظفاً جميع الوسائل الفنيّة التي تساعد على بناء قصيدته، ومتخذاً من الحياة موضوعاً لها، متأملاً ذلك الموضوع تأملاً شعرياً ((ذلك أن هذا الموضوع ليس مجرد بارقة ذهنية، أو ملاحظة عابرة في حركة الواقع، بل هو الواقع "المعاد تركيبه" بعد تأمله وتحليله، فهو إذاً لايتأمل في القصيدة بقدر ما يقدم (خلاصة تأمل) ولا يحلل بقدر ما يقدم (نتيجة تحليل))) [1] فهو يعاين الملحمة معاينة ذاتية تأملية خاطراتية ليطرح من خلالها رؤيته الشعرية الخاصة، وهي تعبّر عن قراءة خاصة بالشاعر تفارق معطيات الملحمة.

من هنا نجد أن قصيدة الخاطرة عند سامي مهدي مكثفة ومقننة، وبعيدة عن جميع الاستطالات، إذ يقدم لنا ((قصيدة مركزّة مكتنزة بعيدة عن الترهل وغير مثقلة بالصفات، والتعابير الجاهزة، أو هي خلو منها تماماً، ويقدم لنا تجربة تعتمد على قوى الشاعر الذاتية: بصيرته ووعيه ومخيلته دون أن يتوكأ على شيء آخر)) [2].

أما الشاعر (حميد سعيد) فيتخذ من الشخصيات البارزة محوراً أساسياً لبناء قصيدة خاطراتية، من خلال حواره مع تلك الشخصيات المشار إليها في بنية العنوان، ففي قصائد (أصداء الخروج إلى المحال) نجد جميع هذه القصائد تكون على شكل إهداءات إلى شخصيات كان لها دورٌ بارزٌ في الحياة الأدبية والفنية والفلسفية، كما في قصيدة (إلى كفافي):

على ساحل الأبيضِ المتوسط
كانت لنا مدن..
سيحاول أن يتذكرها.. الآن
كنا على ساحلِ الأبيضِ المتوسط
كان لنا موعدٌ..
أو كنا على ساحل الأبيض المتوسط؟
من أنتِ سيدتي؟
سيحاول أن يتذكر..
لكنني..

---

(1) مذكرات وما أشبه، سامي مهدي، مجلة الأقلام، تموز 1979، العدد 10: 16.
(2) الغابة والفضول، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، 1979: 269.

لم أر الأبيض المتوسط [1]

في هذه القصيدة يتخذ حميد سعيد من الشاعر اليوناني المغترب (كفافي) موضوعاً مركزياً، كما هو ظاهر في بنية العنوان – على شكل إهداء - ثم يقوم الشاعر بدور السارد الذي يأخذ موقع السارد الذاتي في سرد الأحداث.

ففي بداية القصيدة يقوم باستخدام مخزون ذاكراتي حول تلك المدن التي كان يعيش فيها الشاعر، مستحضراً بعض المواقف التي تساعده على إنشاء لغة حوارية بينه وبين الشخصية المهداة إليها القصيدة، عبر تركيز وتكثيف الكثير من الأحداث التي تحتويها القصيدة، على الرغم من عدم تذكر الشخص المتحاور لتلك الأحداث:

على ساحل الأبيض المتوسط
كانت لنا مدن..
سيحاول أن يتذكرها.. الآن
كنا على ساحل الأبيض المتوسط
كان لنا موعدٌ..
أو كنا على ساحل الأبيض المتوسط.

يتماهى الشاعر مع شخصيته المنتخبة في حوار أشبه بالمونولوج داخل مشهد شعري خاطراتي، يفضي إلى قدرٍ عالٍ من التأمل للزمان والمكان والحدث وآفاق الشخصية في اتصالها بالذات الشاعرة، وربما كان للتكرار المكاني الدّال دلالة عميقة على فضاء الشخصية ((على ساحل الأبيض المتوسط)) قيمته التعبيرية في تشكيل أفق خاطراتي يعمّق رؤية الشاعر للشخصية.

ويبقى التواصل ماثلاً بينهما في المحاولة ونفي الإبصار والتوقّع:

من أنتِ سيدتي
سيحاول أن يتذكر..
لكنني لم أرَ الأبيض المتوسط.

في قصيدة الخاطرة هذه نجد أن ذات الشاعر موجودة وبصورة متميزة تتجلى من خلال ذلك الحوار، الذي بدأ يهيمن على فضاء القصيدة، فضلاً عن فقدان القصيدة إلى فكرة مركزية، لذلك نجد الشاعر يعوض ذلك النقصان بإيراد الكثير من الصور والأحداث المركزّة والمكثفة التي تساعد على نمو القصيدة وتماسكها والابتعاد عن كل ما هو زائد وتقريري في بناء القصيدة.

ونجد ذات الشاعر المغيب مصورة تصويراً دقيقاً في هذا النمط من القصائد، كما في قصيدة (إلى شفيق الكمالي)، إذ يصور الشاعر نفسه تصويراً دقيقاً شفافاً مستخدماً جميع الصفات التي تساعده على تشكيل تلك الصورة:

---

(1) فوضى في غير أوانها، دار الشؤون الثقافية، ط2، 2000: 14.

ليس هذا الزجاج سوى كذبٍ أبيضٍ
العصافير تدفعه باتجاهي..
وأدفعه باتجاه الفضاء.
أمرُّ خلال الزجاج إلى حيث تجلس سيدتي في الحديقة.
أدخل في ما تقول
كما تخرجُ الأرض أزهارها والبقول
أخرج من ريشتي كوكباً حذراً..
ثمّ أطلقه في مدار جديد
ليس هذا الزجاج..
حائلاً بين سيدتي والمكان البعيد (1)

الشاعر هنا يصور نفسه، وربما كانت تلك الصورة هي الصورة الغائبة التي لا يعرفها الجميع وهي الصورة الذاتية للشاعر، إذ يصف نفسه بالصفاء والنقاء والبراءة والشفافية التي تصل إلى درجة النفاذ حتى من الزجاج، وإنه يتسلل في كل ما تقوله حبيبته، ثم ينتقل إلى وصف طموحه وانبعاثه وتجدده في إخراج كل شيء، ففي صورة (أخرج من ريشتي كوكباً) يرمز إلى التجدد، ويكرر ما افتتح به القصيدة، مستخلصاً من ذلك عدم وجود أي حاجز أو مانع يحول بينه وبين طموحه الكبير الذي يريد تحقيقه في المستقبل، وحتى إذا وجدت فهي سهلة يستطيع الشاعر التغلب عليها:

أخرج من ريشتي كوكباً حذراً..
ثم أطلقه في مدار جديد
ليس هذا الزجاج..
حائلاً بين سيدتي والمكان البعيد

نجح الشاعر حميد سعيد في بناء هذا النوع من القصائد، إذ اعتمد الرسالة الشعرية وسيلة في بناء قصيدة الخاطرة، وجعل العنوان جزءاً مركزياً من هيكل القصيدة، عن طريق الترابط الحاصل بين بنية المتن وبنية العنوان – بنية الإهداء الموجودة في بداية القصيدة – كاشفاً عن تجربته في الحياة عن طريق الحوار القائم بينه وبين الشخصية المهداة إليها القصيدة، إذ إنّ ((الشاعر اختار ذواتاً شعرية لمخاطبتها وهي ذوات رموز أشرت دلالاتها في الحياة من حيث اقترابها في تعاملها من العصر وارهاصاته لذا فإخبارها كمخاطب وضعها الموضع المناسب، ومن ثم

(1) فوضى في غير أوانها: 18.

توظيف دلالاتها وتفردها الشعري الذي أسفر ويسفر عن صوت متوغل في لحمة الواقع وسداه)) [1].

ويعمد الشاعر خالد علي مصطفى في قصيدته (صمم) إلى حوار من طرف واحد في بناء هذا النمط من القصائد، رامزاً في كل جزء من هذا الحوار إلى حالة معينة:

كنت أقول لاحجاري انقسمي..
لم تسمع.
وأقول لقلبي دع نصفك في قفطان التكوين..
لم يسمع.
وأقول لمحراثي حاورت البحر ببطن الحوت.
لم يسمع
** * **
كان طفلاً يطيح بعهد التابوت [2]

يقوم الشاعر في هذه القصيدة بدور السارد، بدلالة وجود الفعل الماضي (كان) أي سرد أحداث ماضية، في حوار ذاتي بين الشاعر وذاته، ولكن هذا الحوار نجده من طرف واحد، ذلك لأن الطرف الموجه إليه الخطاب لم يستجب له.

إذ يقول لأحجاره التي يرمز بها إلى (الثوار) أن تنقسم لكي تتكاثر لمواصلة الانتفاضة ضد الأعداء المحتلين وأستعارة جذوتها، لكن هذا لم يحصل بسبب عدم سماعها له:

كنت أقول لاحجاري انقسمي
لم تسمع.

ونظراً لعدم سماع أحجاره لندائه، ينتقل الشاعر إلى قلبه طالباً منه ترك نصفه الذي بقى في فلسطين عند رحيله عنها منذ صغره والاقتناع بأنها ملك لليهود كما هو موجود في أسفارهم.

لكن وطنية هذا الشاعر وعدم مقدرته العيش بنصف قلب، لم يستطيع نسيانها، لذلك لم يستجب له قلبه:

وأقول لقلبي دع نصفك في قفطان التكوين.
لم يسمع

---

(1) ما هو مخبأ في سياق القول الشعري، جاسم عاصي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 50، 2001: 66.

(2) غزل في الجحيم: 28.

ثم ينتقل إلى (المحراث) وهو يطلب منه الخلاص من الأعداء، موظفاً في ذلك الموروث الديني، وقصة يونس υ في محاورته لله (جل ذكره) من بطن الحوت، التي انتهت بخلاصه من ذلك السجن حيث مكث فيه وقتاً طويلاً، توظيفاً شعرياً جميلاً.

لكن هذه المحاورة لم تقدم للشاعر الحرية والخلاص من الأعداء، كما قدمت الحرية ليونس υ:

وأقول لمحراثي حاورت البحر ببطن الحوت
لم يسمع.

نجد خالد علي مصطفى يكرر كلمة (لم يسمع)، إذ جعلها على الرغم من قلة تكرارها بؤرة مركزية ومشعة في القصيدة، لكي تستطيع توضيح ما غمض منها، وهي ارتفاع صوت الشاعر في محاورة جميع الأشياء، عسى أن يتمكن من تخليص وطنه من المحتل، إذ ((كلما قلت مراكز الطاقة أو البؤرة المشعة في القصيدة... كانت أقوى إضاءة وتوتراً، ذلك أن الشحنة الشعورية أو الفكرة في القصيدة كالطاقة الكهربائية كلما قلت مراكز توزعها، كانت أقوى إضاءة لتركزها في مراكز أقل)) [1].

فضلاً عن ذلك نجد كلمة (لم يسمع) جاءت مطابقة لفضاء العنوان (صمم) لجعل القصيدة أكثر تماسكاً وترابطاً بين بنية المتن وبنية العنوان.

ولعل الحالة الشعورية المتوطنة في ذاتيتها دفعت القصيدة إلى منطقة الخاطرة بتجلياتها التأملية المعمقة، أكثر من أيّة منطقة أخرى من مناطق القصيدة المركزة.

ويتخذ الشاعر (ياسين طه حافظ) من السرد المكثف المتسارع للأحداث طريقاً لبناء قصيدة الخاطرة، كما في قصيدة (رحلة)، إذ تعتمد على سرد الأحداث المركزة والرئيسة في القصيدة:

كفي على يدها،
بقينا صامتين، افترق الوجهان
كانت رحلةً
مرَت دقائق،
حين عدنا
عاتب الوجهان بعضهما، وقمنا! [2]

يأخذ الشاعر هنا دور السارد، فهو يسرد أحداث لقاء بينه وبين حبيبته، وعلى الرغم من الحميمية والتحابب بين الشخصيتين كما هو مبين في السطر الشعري الأول من القصيدة (كفي على يداها)، نجد الصمت وربما التأمل مهيمناً على جو اللقاء.

---

(1) الغابة والفضول: 250.
(2) الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، دار الشؤون الثقافية، 2000: 259.

ثم ينتقل الشاعر انتقالة سريعة من دون أن يجعل للمتلقي، فرصة لفهم هذا الصمت المبهم الذي يؤدي إلى افتراق الوجهين، وحصول التباعد على الرغم من الحميمية التي كانت موجودة بينهما:

كفي على يداها

بقينا صامتين، افترق الوجهان.

ثم ينقطع عن سرد الأحداث، وربما كان هذا الانقطاع انقطاعاً حالماً، فهو يصور هذا الفراق معتمداً على نظرة العاشق، فعلى الرغم من أنَّ مدة الفراق قصيرة تقدر بالدقائق، ولكن نجدها لدى الشاعر طويلة تتكافئ مع طول الرحلة التي تستغرق أياماً طويلة:

كانت رحلة،

مرت دقائق،

ويعود إلى مواصلة سرد الأحداث بعد هذا الفراق القصير، ولكن نجد أن الصمت ما زال مهيمناً على جو القصيدة، ذلك لأن العتاب اقتصر على الوجوه فقط، على الرغم من إن العتاب يحصل عادة عن طريق الكلام، ثم ينتقل سريعاً معلناً انتهاء ذلك اللقاء القصير بكلمة (قمنا):

حين عدنا

عاتب الوجهان بعضهما، وقمنا،

لقد تمكن الشاعر تصوير ذلك اللقاء، تصويراً مكثفاً ومركزاً معتمداً في ذلك على النقلات الرئيسة والمركزية في القصيدة، مكوناً قصيدة خاطراتية مركزّة ومتماسكة.

أما في قصيدة (شتاء القرى) فهي من القصائد الخاطراتية التي تعتمد على فعل سردي استعاري يقترب من السرد السير ذاتي:

النهرُ مرآةٌ تكسر وحدها في الليل

أسمع ضجّة الأمواج فوق زجاج نافذتي

والقرية انطفأت

وريح الليل سكين بحجم الأفق

تقطع ما تمر به

تصادمُ، تصرخ الأغصان، إني أسمع الصخب

المخيف

وأنا وحيد جالس في حجرتي – الطين الصغيرة

جمرتي في الرأس موقدةٌ

أحدق من شقوق الباب بالريح التي

جنّت.

وبالكلب الذي شغل الطريق..

القصيدة مكونة من مقطعين المقطع الأول – يفعل به الشاعر الكاميرا الشعرية مصوراً في ذلك المكان والزمان الذي يحيط بالشاعر، جاعلاً من ذلك خلفية بونارامية للأحداث التي يسردها الشاعر.

فيما يخص الزمان، فزمن قصيدة الشاعر هو الشتاء وبالأخص ليله فهو يصور إحدى عواصف ليالي الشتاء كما هو واضح من بنية العنوان ثم ينتقل إلى وصف المكان، حيث يصور النهر عندما تهب عليه وتتلاطم أمواجه كالمرآة التي تتكسر، ثم ينتقل إلى وصف القرية وقد سكنت تحت الظلمة والريح التي اصبحت في نظرة الشاعر كالسكين التي تقطع كل ما يقف في طريقها، ثم ينتقل انتقالة سريعة إلى وصف أشياء تساعد على جعل المتلقي يعيش تلك الحالة التي يصفها، وقد تمكن من جعل المتلقي يعيش تلك الحالة التي يسردها في قصيدته:

النهر مرآة تكسر وحدها في الليل
أسمع ضجة الأمواج فوق زجاج نافذتي
والقرية انطفأت
وريح الليل سكين بحجم الأفق
تقطع ما تمرُّ بهِ
تصادم، تصرخ الأغصان، إني أسمع الصخب
المخيف.

في المقطع الثاني من القصيدة، ينتقل الشاعر إلى تصوير وضعه في تلك الظروف، على الرغم من هول الأحداث التي يسردها عبر عين الكاميرا الشعرية، نجده وحيداً متوتراً ويقظاً (جمرتي في الرأس موقدة)، دلالة على انتباهه وتحفزه، لكل ما قد يحدث بسبب تلك الظروف التي يواجهها بحصنه الطيني الهش وبابه المتشققة:

وأنا وحيد جالس في حجرتي – الطين الصغيرة
جمرتي في الرأس موقدة
أحدق من شقوق الباب بالريح التي
جُنت
وبالكلب الذي شغل الطريق..

في قصيدة (اسل) يتأمل الشاعر هذا النبات عبر تجسمه وأنسنته وتحويله إلى شخصية مركزية، محاوراً إياه من خلال نص خاطراتي مركز:

وأنا عابر للضفاف النظيفة، أدنو
لذاك النبات المؤدب،
أعرفه مذ زمانٍ يعيش هنا:
أسلٌ لدنٌ

فوق أذرعه
فرح واهن
وهباء ندى.
يا صديقي، أتأذن لي بالجلوس؟ (1)

في بداية القصيدة يسرد الشاعر أحداثاً أقرب إلى الحكاية، إذ يصوّر نفسه بوصفه الشخصية المناصفة، لذلك النبات الذي يبدو في مقطع القصيدة الأول نباتاً غير واضح بالنسبة للمتلقي:

وأنا عابرٌ للضفاف النظيفة، أدنو
لذاك النبات المؤدب

ثم ينتقل إلى وصف ذلك النبات وصفاً دقيقاً، مستخدماً في ذلك مخزوناً ذاكراتياً شعرياً حول ذلك النبات، فهو نبات طري وشفاف وندي، مستغلاً الجانب البصري بالتأمل الذهني، في رسم الكلمات وتوزيعها على نحو يناسب انفتاح لحظات التأمل على الفضاء، وينتهي إلى رغبته في مجالسة ذلك النبات، الذي يبدو فيه النظير الأول لنفسية الشاعر الشفافة:

أعرفه من زمان يعيش هنا:
أسلٌ لدن
فوق أذرعه
فرح واهن
وهباء ندى
يا صديقي، أتأذن لي بالجلوس؟

ويقوم الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته (قصة حب) ببناء خاطرة حلمية، يحلم فيها بلقاء حبيبته، والتحدث إليها، لعدم تحقق ذلك في الواقع:

أنا ما التقيتك، تحت أوراق الخريف، خطىً وئيده
أو في رذاذ الفجر مسرعةٍ، ضحوك
في المعطف المطري، مهملة الحقيبة..
ما كان إلا صوتك الشفقيُّ، في التلفون،
يسألني لقاء
فتعثرت شفتاي، واختنقت يداي..
لكنني سأظل أحلم أن خطوتك الخجول
ستمرّ يوماً، فوق قنطرة القصيدة.. (2)

---

(1) جنة الزاغ: 39.
(2) وجيء بالنبيين والشهداء: 71.

وعلى الرغم من نفي الشاعر حصول اللقاء في بداية القصيدة، لكنه يقوم بتأمل تشكيلي لصورة خاطراتية ذهنية متمناه، مصوراً ذلك اللقاء تصويراً ذهنياً، فهو يتمنى اللقاء بها تحت أوراق الخريف، أو في الفجر مسرعة ضحوكاً، أو يسمع صوتها يسأله عن موعد يجمعها، ويضطرب ويرتجف، حتى يصبح غير قادر على الرد عليها، كما يفعل العشاق:

أنا ما التقيتك، تحت أوراق الخريف، خطى وئيدة
أو في رذاذ الفجر مسرعة، ضحوك
في المعطف المطري، مهملة الحقيبة
ما كان إلا صوتك الشفقيّ، في التلفون
يسألني اللقاء
فتعثرت شفتاي، واختنقت يداي.

ونظراً لعدم حصول ما تمناه، نجد الشاعر مصراً على البقاء حالماً، وانتظار ذلك الموعد الذي ربما سيحصل في يوم من الأيام، أو يبقى مجرد حلم لايتحقق إلا في فضاء القصيدة، كناية عن عدم إمكانية حصوله في الواقع:

لكنني سأظل أحلم أن خطوتك الخجول
ستمر يوماً، فوق قنطرة القصيدة..

وكذلك تقوم قصيدة (عزله) للشاعر فوزي كريم * على محاورة ذاتية تنقسم فيها الأنا الشاعرة على ذات وآخر لتستجيب لفضاء العنونة:

أبحث عنك الآن
في نكهة التبغ، أراك منهمكاً.
وأرتضيك عاجزاً عن البكاء
فراشة من الزجاج في يديك
والجليد متّكا،
وبابك الذي بنيت، موصد، كما تشاء،
معذرة، إذا انتصبت واقفاً دونك أو مودعاً.
فوجهك الذي حملت، مطفأ
شهقت فيه مرّة... ومرّة
فما أضاءه (1).

(*) فوزي كريم: شاعر عراقي من مواليد 1945، بغداد، حاصل بكالوريوس لغة عربية، اشتغل في التعليم ثم تفرغ للنشاط الأدبي والفني، له دواوين شعرية كثيرة، وله دراسات نقدية قيمة، ينظر: الشعر العراقي الحديث: 177.

(1) جنون من حجر، منشورات وزارة الأعلام العراقية، 1977: 84.

تنهض القصيدة هنا على المحاورة بين الشاعر وذاته المتمثلة بالآخر، الذي يبدو أنه بحاجة إليه في هذا الوقت بالذات، ويصور الآخر منهمكاً متعباً غير قادر حتى على مشاركة هموم الشاعر الذي يحاوره، ثم ينتقل إلى تصوير عدم استجابته له وعدم اكتراثه لندائه، تصويراً بشعاً، إذ يصفه بالصلابة (فراشة من زجاج في يديك) ولم يكتف بذلك بل يصفه أيضاً ببرودة المشاعر والعواطف (والجليد متّكأً)، لعدم مشاركته همومه، ويصل إلى درجة يرى فيها الباب بينه وبين ذاته موصوداً، فتحققت هنا (عزلة) تامة بين الشاعر وذاته، على الرغم من عدم وجود فاصل بينهما:

أبحث عنك الآن
في نكهة التبغ، أراك منهمكاً
وارتضيك عاجزاً عن البكاء
فراشة من زجاج في يدك
والجليد متّكأ
وبابك الذي بنيت، موصد، كما تشاء

وعلى الرغم من انفتاح المدى الشعري في بداية الخاطرة، ووجود المشارك الآخر، وقبوله حتى لو كان في هذه الصفات، ليشاركه عزلته التي يعيش فيها فقط، نجد الخاطرة تنغلق في النهاية، "واقفاً / أو مودعاً " ذاته، إذ إنه لم يجد تلك المشاركة الفعّالة التي تساعده على التواصل معه (فوجهك الذي حملت مطفأ) فهي رمز لعدم التجاوب مع الشاعر على الرغم من جهود الشاعر المتكررة (شهقت فيه مرة.. ومرة) فهذا الفاصل من النقاط (...) يدّل على كثرة تكرار محاولات الشاعر لكي يعيد الحياة إلى ذات المخاطب، ولكن جميع تلك المحاولات باءت بالفشل، لكي تستقر في نقطة (الظلمة / العزلة):

معذرة، إذا انتصبت واقفاً دونك أو مودعاً
فوجهك الذي حملتُ، مطفأً
شهقت فيه مرةً.. ومرة
فما أضاء

أما في قصيدة (الوهم) فإن الخاطرة الشعرية تدخل في الاستبطان الذاتي للحالة التي تمثلها بوصفها وهماً كما هو مشار إليه في بنية العنوان:

أبتني سُلَّماً لهواها...
وأعْرفُ!
ثم اختلق اللحظة البكر بيني وبين هواها..
وأعرف!
ثم يأخذني طيشها المستحيل
إلى حيث أعرف وهمي

وأعرف أني القتيل
بها...
وبجرح سواها [1]

على الرغم من معرفة مصير الشاعر في نهاية الأمر بالنسبة له، ولكن نجده يواصل المشوار، فهو يصور حبيبته على درجة من الرفعة والسمو والشموخ (ابتني سلماً لهواها) ثم يختار اللقطة أو اللحظة المناسبة لكي يعلن عن حبه لها (ثم اختلق اللحظة البكر بيني وبين هواها).

وينتقل انتقالاً سريعاً مكثفاً لبيان نهايته، إذ ينتهى مقتولاً بسبب الوهم الذي كان يعيش فيه، مستغلاً الجانب البصري لبيان تلك النهاية، إذ نجد ترتيب الكلمات في القصيدة، كأنما الشاعر يسقط شيئاً فشيئاً:

واعرف أني القتيل
بها..
وبجرح سواها.

من خلال هذه النصوص الشعرية المنتخبة، نجد أنّ الشاعر الستيني قد نجح في بناء قصيدة خاطراتية مركزة، بعيدة عن جميع التفاصيل والاستطالات التي تهدد كيان بناء هذا النمط، آخذاً بنظر الاعتبار المقومات التي تقوم عليها الخاطرة النثرية من أهمها التكثيف والتركيز، التي تجعل منها خاطرة ذات بناء قصير، لا يتجاوز عدّة سطور، ولعل ما يمكن ملاحظته أيضاً أن قصيدة الخاطرة في المتن الشعري الستيني انتمت على نحو واضح إلى منطقة التأمل الشعري الذاتي، الذي يواجه فيها الشاعر ذاته الشعري مناجياً ومحاوراً، من دون الدخول التفصيلي في أحداث شعرية تقللّ من حسّاسية الخاطرة الشعرية في عفويتها وحرية تحرك الذات الشعرية في فضائها.

(1) جنون من حجر: 85.

الفصل الثاني
التقانات النصيّة الأسلوبية

المبحث الأول: قصيدة المفارقة
المبحث الثاني: قصيدة الأسئلة

المبحث الأول

قصيدة المفارقة

تعد " المفارقة " من التقانات النصية الأسلوبية التي شكلت حضوراً متميزاً في القصيدة العربية الحديثة، لما لهذه التقانة من قيمة جمالية ودلالة فنية تعمل على إثراء النص الادبي.

ونظراً للأهمية التي تتمتع بها " المفارقة " سوف ننظر أولاً في المعنى اللغوي للمفارقة ثم ننتقل عبره الى المعنى الاصطلاحي.

المفارقة لغة " هي ((فارقَ الشيء مفارقةً وفراقاً: باينه)) [1] فالمعنى اللغوي للمفارقة هو التباين والاختلاف والتباعد، أما المعنى الاصطلاحي لها فهو ((قول شيء بطريقة تستثير لاتفسيراً واحداً بل سلسلة لاتنتهي من التفسيرات المغيرة))[2]، وتعتمد على التأويل الذهني، الذي لايعتمد على تفسير واحد بل على تفسيرات متعددة فهي ((سلسلة من الاستعاضة وإحلال شيء محل اخر)) [3].

أما فلسفياً، فتعني ((إثبات القول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد الى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الاثبات)) [4].

وتقوم المفارقة على التناقص الحاصل بين طرفين متقابلين يجمعهما فضاء القصيدة الواحدة، فهي ((تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الالفاظ اكثر مما تعتمد على العلاقة النغمية والشكلية)) [5].

ويتخذ الشاعر من نمط المفارقة وسيلة للتعبير عن إحساسه تجاه العالم المتناقض الذي يعيشه، إذ يستطيع عن طريقه التعبير عن تلك المشاعر والأحاسيس.

ولم تقتصر " المفارقة " على الشعر فقط بل نجدها في جميع الفنون الأدبية الاخرى، بوصفها الطريق الوحيد الذي يستطيع فيه الأديب الهروب من واقعه المتناقض، ((ولعل أهمية المفارقة في الأدب مسألة لاتحتمل الجدل، فالأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر)) [6].

---

(1) لسان العرب، مادة فرق.

(2) المفارقة وصفاتها، دي. سي ميويك، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، ط2، 1987: 43.

(3) المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، وليم راي، ترجمة، يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، ط1، 1987: 194.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 206.

(5) المفارقة،نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان 3-4، 1987: 132.

(6) المفارقة في مشتائل اميل حبيبي " الوقائع العربية في اختفاء ابي سعيد النحس" د.بسام قطوس، مجلة جامعة مؤته للبحوث والدراسات، مجلد 7، العدد 1992،1: 81.

تعود النشأة الأولى للمفارقة الى الأدب الغربي، على الرغم من أنَّ هذا المصطلح، لم يظهر إلا متأخراً، فقد كانت هناك بعض الالفاظ التي كان يطلقها الأدباء الغربيون، يمكن أن نعدها البدايات الأولى للمفارقة مثل ((يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين)) [1] فجميع هذه الألفاظ مهدت لولادة لفظ المفارقه.

وقد تطرق العرب الى مفهوم " المفارقة " ولكنهم لم يعرفوه بهذا التحديد المصطلحي بل عبروا عنه بفنون بلاغية أخرى مكافئة لمصطلح " المفارقة " كـ(("التعريض " و " التشكيك " و " المتشابهات " و " تجاهل المعارف" و " تأكيد المدح بما يشبه الذم " و " تأكيد الذم بما يشبه المدح ")) [2].

فإذا رجعنا الى تعريف تلك الفنون البلاغية نجدها تقترب على نحو أو آخر من مفهوم " المفارقة" الحديث، وتحمل دلالته.

وقد أظهرت الكثير من الدراسات التي تناولت مصطلح المفارقة دراسة وتنظيراً العديد من أنماط المفارقة، مثل (المفارقة اللفظية، والمفارقة الرومانسية، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث ... الخ) وكل نوع من هذه المفارقات يُعبر عن الفضاء الذي يعمل فيه.

ولم يقتصر الأمر على هذا الحد، إذ نجد بعض المفارقات تقترن بأسماء أصحابها، فـ ((لانجد فقط مجرد مفارقة منمطة، أي مفارقة من نمط، تنضوي تحت مفارقات مشابهة لكتاب اخرين، بل نجد مفارقات تتسم بسمات كتابها أكثر مما تتسم بانضوائها تحت أنماط ثابتة)) [3].

وتندرج قصيدة المفارقة ضمن إطار القصيدة المركزة، لأن المفارقة من الناحية الأسلوبية ((إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً)) [4] وهي تقترب كثيرا من مفهوم التركيز الشعري.

إذ إن قصيدة المفارقة تضع القارئ بازاء طرفين متقابلين وذلك لوجود مستويين من الكلام، المستوى الظاهري للمتلقي الذي يعبّر عنه الشاعر، والمستوى الخفي، الواقع خلف المستوى الظاهري الذي يحاول القارئ عبر التأويل الوصول اليه [5].

وذلك لأن المفارقة ((لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه الى

---

(1) ينظر: نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة ابحاث اليرموك، مجلد 9، العدد 2، 1991: 62.
(2) م. ن: 65.
(3) المفارقة في شعر محمود درويش، خالد سليمان، مجلة ابحاث اليرموك، المجلد 13، العدد 2، 1995: 226.
(4) المفارقة وصفاتها: 63.
(5) المفارقة، نبيلة ابراهيم: 133.

رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً مايكون المعنى الضد)) [1].

من هنا نجد أن قصيدة المفارقة، تحاول أن تستعصي على قارئها وأن تكون أقرب الى الغموض والتعقيد، لتحفيز ذهن القارئ لإعطاء أكثر من تفسير للنص الواحد، فضلا عن ((كونها تفتح فضاءً واسعاً للتأويل لتحقق بذلك درجة عالية من الكثافة في الوظيفة الشعرية، لاقترابها من الغموض والتعقيد الذي تستعصى معه بصحة تأويل معين دون غيره من التأويلات المتعددة) [2].

وكذلك نجد أن اللغة المفارقة، لغة منعزلة، غالباً ماتكون خارج الموضوع وتتعمد أن تكون غير واضحة للمتلقي وعصيه على الافهام، وتعتمد الايحاء لا المباشرة [3]. فضلا عن كونها (لغة المواربة: قاسية، بارعه، وطريفة. وكلما توفرت لغة شعر على هذه الخصائص استطاعت أن تعبر بديناميكية عالية عن تناقضات الحالة الواحدة، وتستوعب غناها الداخلي، وتقدمها، اخيراً، بنسق متماسك لكنه ممتلئ ومتشعب الدلالات) [4].

لذا يتطلب هذا النمط من القصائد قدراً كبيراً من التركيز والتكثيف الشعري، الذي من خلاله يستطيع الشاعر إحكام السيطرة على قصيدته، لأنه في قصيدة المفارقة يضع الشاعر المتلقي بازاء معنيين مختلفين معنى سطحي يمكن للمتلقي فهمه، ومعنى آخر كامن مناقض للمعنى الاول، وهو ما أراد الشاعر إيصاله، لذا يحتاج هذا النمط من القصائد الى قارئ متميز يستطيع سبر اغوار النص، والكشف عما يخفيه النص خلف ذلك البناء اللغوي المتناقض الذي لم يصرح به على نحو مباشر.

من هنا نجد أن المفارقة، ليست وسيلة تزينية يمكن بها تزين العمل الأدبي الذي ترد فيه، بل هي تقانه ذات مغزى خاص، فضلاً عن كونها ((وسيلة بلاغية (rhetoric device) لإثراء شعرية النص ... ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيرية ممكنة)) [5].

وكذلك يمكن اعتبارها ((تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التقنيات (بأسلوبها الخاص) في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية)) [6].

---

(1) م. ن: 132.
(2) الشعر المعاصر في موريتانيا (1998-1980) ، للطالب محمد ولد عابدين وله سيد امين، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الاداب، جامعة الموصل، باشراف الدكتورة، بشرى البستاني، 2000: 141.
(3) ينظر: المفارقة، نبيلة ابراهيم: 140.
(4) عن مقدمة ديوان حميد سعيد، د. علي جعفر العلاق، ج1، مطبعة الاديب البغدادية، ط1، 1984: 23-24.
(5) المفارقة في شعر محمود درويش: 228.
(6) القصة القصيرة جداً: 44.

من خلال ماتقدم يمكن القول بأن قصيدة المفارقة، ذات طابع خاص تعتمد على التناقض اللغوي في بنائها، ولكنها تتطلب في الوقت عينه التركيز والتكثيف الشعري الذي من خلاله يستطيع التعبير عن طرفين متناقضين في آن واحد، وإلا فانها تذهب ضحية الاستطالات.

وقد استطاع الشاعر الستيني توظيف تقانة المفارقة في قصائده سواء أكانت جزءاً من بناء القصيدة كاملاً، أم أتسعت لتشمل بناء القصيدة وذلك للتعبير عن الواقع المتناقض الذي كان يعيشه الشاعر، إذ إنه ((كان يعاني وضعاً نفسياً واجتماعياً غاية في التعقيد، وكان يعاني من حالة إحباط قاسية جعلته يشعر بكونه مسحوقاً ومحاصراً من قبل قوى وضغوط وكوابيس أخلاقية واجتماعية وسياسية هائلة) [1]، لذا جاءت معظم قصائدهم تعبيراً عن ذلك الواقع، أو تعبيراً عن نظرة الشاعر، أو ما خلق من مشاعر وأحاسيس متناقضة تجاهه.

سنسعى هنا الى انتخاب بعض نماذج المفارقة المميزة لدى شعراء هذا الجيل، إذ نجد الشاعر " سامي مهدي " يعتمد في قصيدة (السيد) على مفارقة حركية من خلال استخدامه البناء الحكائي:

رجلٌ من سامراء سيأتي
سيدور هنا حيناً ويدور هناك..
وكما لو كان يفتش عن احدٍ، سيقلبُ نظرته فينا،
ويحدق في أوجههنا،
والأشياء المبثوثة حول مقاعدنا،
وسيختار له ركناً منعزلاً،
ويظل يُحدق فينا!
فاذا ماهمَّ كريمٌ منا أن يطلب شاياً للسيد،
أو حاول أن يسأله شيئاً،
قام وغادرنا نتلفتُ مذعورين [2]

يستخدم الشاعر في هذه القصيدة أسلوباً حكائياً مبسطاً، ويتخذ فيها دور الراوي العليم، إذ نجده يسرد أحداثاً لم تحدث بعد على طريقة الاستباق السردي، بدلالة استخدامه " سين الاستقبال" مع الفعل المضارع، إذ إن جميع هذه الأفعال لم تحدث في الواقع، وهي من نسج خيال الشاعر.

---

(1) مدارات نقدية، في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987: 190.

(2) الاعمال الشعرية: 102.

ونلاحظ ان المفارقة هنا هي مفارقة حركية تعتمد على الفعل الحركي (سيأتي، سيدور، يدور، سيقلب، يحدق، قام، غادرنا) فجميع هذه الأفعال تركز على دينامية الفعل الحركي، وحتى الحال الذي تنتهي به القصيدة يدل على طاقة حركية كبيرة (نتلفت مذعورين).

ويتخذ من المفارقة الضدية وسيلة للتعبير عن الواقع المتناقض الذي يعيشه الشاعر، فهي ((حركة استقطابية يلتقي قطباها في نقطة محرقية واحدة، أو ينبعان من نقطة محرقية واحدة، واللبس والتشابك الدلالي يتجسد لهذه المحرقية على درجة أكبر من تعددية المعنى)) [1]، ومن القصائد التي اتخذت من المفارقة الضدية وسيلة للتعبير عن ذلك الواقع قصيدة (كبرياء):

لن أقول: أغثني.
وإذا ما غضبت، فلن أتقيك لتصفح عني
فالقليل الذي بقي الآن مني كثيرٌ،
فخذ ماتشاء ودعني [2].

على الرغم من صغر حجم القصيدة فقد استطاعت وعبر التكثيف الشعري، أن تصور حال الشاعر، فالقصيدة هنا تقوم على مجموعة من المقابلات اللغوية التي توضح فيها حال الشاعر (غضب × تصفح، القليل × كثير، خذ × دعني)، إذ نجد كل لفظ منها مقابل للآخر ومضاد له، وتكون بدورها مفارقة ضدية تهيمن على فضاء القصيدة الدلالي.

فضلاً عن استخدامه حرف النفي (لن)، وهو رمز لعدم الرضوخ والخنوع للمقابل، حيث تأتي بنية المتن متلائمة ومتجاوبه مع فضاء العنوان (كبرياء).

وفي (قصيدة سيدة عابرة) يتخذ الشاعر " سامي مهدي " من الأسلوب الحواري، المركز والمكثف وسيلة لبناء قصيدته، لتشكل في النهاية مفارقة حوارية:

ادخلي:
قالت الأرضُ: هيا ادخلي!
حين مرّتْ ودقّ على الأرضِ كعبُ الحذاء.
ادخلي، قالتِ الأرض،
لكنها عبرت في ثباتٍ، ولم تكترث للنداء [3].

القصيدة قائمة على لغة حوارية مكثفة ومركزة، بين الارض وهي الشخصية المحاورة بعد تشخيصها، والسيدة التي تمثّل الطرف الثاني من الحوار، ويبدو أن

---

(1) في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،ط1987،1: 102.
(2) الاعمال الشعرية: 230.
(3) م. ن : 156

دخول القصيدة في الحوار دخولاً مباشراً، وذلك باستخدامه كلمة (ادخلي) جاء مقطوعاً، فضلاً عن أن الحوار في القصيدة حوار يعتمد على النقلات الرئيسة، حتى ان النداء الأخير كان مقطوعاً لم يكتمل.

وعلى الرغم من كثرة نداءات الأرض وتكرارها، ورغبتها في التوحد مع السيدة، اذ تكررت كلمة (ادخلي) ثلاث مرات، وهي رمز للرغبة في التوحد معها، فأنَّ جميع هذه المحاولات والنداءات باءت بالفشل، لعدم استجابة الطرف الثاني لتلك النداءات والتفاعل معها، وهنا تكمن المفارقة إذ يتحول الى حوار مقطوع، وتصبح جميع تلك النداءات، نداءات صامته، لعدم اكتراث الطرف الثاني لها:

قالت الأرض: هيا ادخلي!
ادخلي قالت الأرض،
لكنها عبرت في ثبات، ولم تكترث للنداء

لقد كان استخدام الشاعر لتقانة المفارقه في القصيدة واسعاً وشاملاً، سواء ماكان يستخدمه بشكل جزئي لإثراء القصيدة، أو ما يتسع لكي يشمل القصيدة جميعها.

ومن المفارقات التي نجدها تهيمن على القصيدة، حيث تتصف بالمفارقة منذ بدايتها حتى النهاية " المفارقة التصويرية " وهي ((تكنيك فني يستخدمه الشاعر لابراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض)) [1]، ومن القصائد التي تنتمي الى فضاء هذه التقانه، هي قصيدة (مرثية رجل مات في حينه):

متَّ قبل الأوانِ وبعد الأوان.
وافتقدناك حينَ هممنا جميعاً بشتمك..
لا..
ليس في الأمر إلا مفارقةً كنت سيدها،
وهو الاعترافُ،
فلو لم تمتْ
لقتلناك من حنقٍ
وانقلبنا لنثأر منْ بعضنا لك،
فالخوف متصل بيننا
والخيارات ملغومة
وسواء لدينا
التعلل بالحب
أو بالجنون [2]

---

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر: 137.
(2) الاعمال الشعرية: 239.

المفارقة واضحة في القصيدة ابتداء من بنية العنوان، إذ إنَّ استخدام كلمة (رثاء) تدل على التحسر والتوجع وإظهار محاسن الموتى، ولكن إذا مارجعنا الى بنية المتن نجدها مفارقة لبنية العنوان، فضلاً عن استخدامه كلمة (مات في حينه) وهي تدل على انتهاء حياة ذلك الرجل في وقتها، ولكن في البداية نجد أن دلالة الموت مستمرة قبل حصولها وبعده.

وجميع الالفاظ التي تكونت منها القصيدة تدل على تلك المفارقة (قبل × بعد، افتقدناك × شتمناك، لم تمت × قتلناك، الخوف × الخيارات، الحب × الجنون) إحداهما مضادة للأخرى ومطابقة لها.

إذ إنَّ الافتقاد هو رمز الأسى والحزن على ذلك الشخص المفتقد، وهذا الافتقاد يقابلة لفظه " الشتم " وهي رمز لمدى الكراهية التي حملها لذلك الشخص، وتتصاعد ظغينة الكره الى درجة " القتل " لو لم ينته قدره بالموت.

وتتصاعد وتيرة هذه المفارقات الى أن تصل الى حد التركيز في بؤرة شعرية مركزة، وهي (الحب والجنون)، إذ نجد القصيدة مكونه من فضائين هما الحب رمز لجميع الأعمال الطيبة، والجنون رمز لجميع الأفعال الخبيثة.

أما الشاعر " حميد سعيد " فيتخذ من لعبة (الحضور والغياب) وسيلة لبناء قصيدته التي تقوم على المفارقة، ففي قصيدة (منصور) يستغل الشاعر تلك التقانه لبناء قصيدته:

حين أذكرهُ لا أراهُ..
وحين أراهُ يغيبُ عن الذاكرهْ
ولدٌ وعصا..
أيهما كان؟ لم أر صاحبنا وعصاه...
على فرقةٍ..
فهما واحدٌ..
سأناديه حين يعود الى اللعبة الآسرة
ولد وعصا..
وأسميه وقت الغيابِ عن الذاكرهْ..
حالةً عابرهْ.. (1)

إذ استخدم الذاكره بوصفها رمزاً " للغياب "، والرؤيا رمزاً " للحضور " ولكن بطريقة المفارقة، إذ من المتعارف عليه هو أن " الذكرى " هي حضور الشخص الغائب في الذاكرة حضوراً واضحاً، ولكن الشاعر هنا على الرغم من حضور ذلك الشخص في الذاكره الا انه تعذرت رؤيته (حين أذكره لا أراه).

---

(1) طفولة الماء، مطبعة الاديب البغدادية، ط1، 1985: 36-37.

ثم ينتقل في الشطر الثاني الى الطرف الاخر المتمثل " بالحضور " رامزاً له (حين أراه)، ولكن نجد أنّ عنصر الغياب مازال يعمل في الجزء الثاني وذلك من خلال غيابه عن الذاكره (أراه يغيب عن الذاكره).

ويستمر الصراع الجدلي بين تلك الثنائية في القصيدة، إذ نجد أن الغياب يعود مرة أخرى في القصيدة، وذلك من خلال استفهامه عن ذلك الشخص، إذ تؤكد على عدم دقة الرؤية لدى الشاعر، بينما نجد في الطرف المقابل " الحضور" من خلال وصف ذلك الشخص، الذي يرمز من خلاله الى وحدة العراق:

أيهما كان، لم ار صاحبنا وعصاه
على فرقه..
فهما واحد..

أما المقطع الثاني من القصيدة، فنجد أن المفارقة مازالت هي المهيمنة على القصيدة، ولكن هنا وعبر التكثيف الشعري يحاول الشاعر تبرير ذلك الغياب الذي يهاجم ذاكرة الشاعر وعلى نحو مستمر، تبريراً مفارقاً بأنها (حالةً عابره) وقتها قصير ويمكن أن تزول:

ولد وعصا..
وأسميه وقت الغياب عن الذاكرة..
حالةً عابره

استطاع الشاعر حميد سعيد وعبر التركيز الشعري بناء قصيدة قائمة على المفارقة، إذ لانجد في أي سطر شعري حاله معينه إلا ووجدنا بصورة مكثفة الحالة المتناقضة والمقابلة لها.

ونجد تقانة المفارقة واضحة في قصيدة (بيت) من خلال إقامة الشاعر لقاء وهمي من نسج مخيلته واستخدامه شخصين متناقضين يتعذر حدوث لقاء بينهما على أرض الواقع، إلا في الخيال:

الرجلُ الوهميُّ والسيدة الغائبه
يلتقيان في مدينة صاخبهْ
لايعرف اسمها
ولاتعرف من أي البلاد جاء
حنجرتان سوداوان
يتساقط منهما جليد..
فتوهماهُ بيتاً دافئاً
ناما على سريره..
ومارسا موتهما..
وفي الصباح.. كانت جثتاهما

تستفسران عن طريق المقبره [1]

تستخدم القصيدة هنا الخيال بصورة فاعله، إذ نجد الشاعر يُفعل مخيلته لكي تساعده على إقامة ذلك اللقاء الذي يستحيل حدوثه في الواقع، فضلاً عن المفارقة التي نجدها تهيمن على فضاء القصيدة، ابتداءً من الشخصيتين اللتين يحدث بينهما اللقاء، لأنهما قائمتان على الوهم والغياب الذي يتعذر معه إقامة أي لقاء (الرجل الوهمي، السيدة الغائبة).

وتستمر المفارقة وعلى الرغم من إقامة تلك العلاقة المتوهمة والمقامة فقط في مخيلته الشاعر، لا نجد هناك تقارباً بين تلكما الشخصيتين بل بقى كل واحد منهما غريباً عن الآخر فضلاً عن ذلك نجد الشاعر يوظف جميع الصفات التي تبين برودة ذلك اللقاء، من خلال استخدامه (مفارقة لونية)، إذ يربط الشاعر بين "اللون الأسود " وهو رمز للموت والتفحم واليأس، والجليد الذي يرمز الى البرودة والتجمد:

لا يعرفُ اسمها
ولاتعرفُ من أيِّ البلادِ جاء
حنجرتان سوداوان
يتساقطُ منهما جليدٌ..

لقد استطاع الشاعر تصوير برودة ذلك الموقف الذي يجمع بينهما، وذلك من خلال تصوير طريقة الكلام تصويراً دقيقاً، التي تعّد الوسيلة الاتصالية بينهما، والتي من خلالها يمكن أن تقيم العلاقة.

وعند الانتقال من ذلك الموقف الذي يربط بين تلكما الشخصيتين، نرى أن مخيلة الشاعر بدأت تنشط من جديد، وبدا أفقها يظهر على فضاء القصيدة إذ نجد الشاعر يسرد أحداثاً من صنع مخيلته تبين التطور المتسارع في العلاقة بينهما، من خلال توهم بيتٍ يجمع بينهما، وسرير دافيءٍ يضمهما. ولكن وعلى الرغم من ذلك نجد أن المفارقة مازالت هي المهيمنة في القصيدة، وذلك من خلال تصويره تلك اللحظة التي تجمع بين تلكما الشخصيتين والتي تمثّل قمة النشوة والحب بالموت (مارسا موتهما).

ثم تستمر المفارقة التي بدأت تظهر على نحو جلّي في القصيدة، الى جثتين هامدتين تبحث عن طريق الى المقبرة التي تضمهما، بعد ذلك اللقاء الذي جمع بينهما، ويصبحان لا رجلاً وهمياً ولا سيدة غائبة:

فتوهما بيتاً دافئاً
ناما على سريره..
مارسا موتهما..

---

(1) باتجاه أفق أوسع: 11.

وفي الصباح ... كانت جثتاهما
تستفسران عن طريق المقبره

تمكن الشاعر وعبر تركيزه على النقلات الرئيسة والبارزة في الحدث الشعري، من إقامة قصيدة مفارقة قائمة على الفراغ والوهم، التي تتحقق بحضور الوهم والغياب.

وتتخذ قصيدة (توأمان) من السرد الحكائي الموجز طريقة لبناء قصيدة مفارقه، إذ نجد أن الذات الشعرية تنقسم على اخر:

تسلل في آخر الليلِ عبر سياج الحديقة
واندس بين الضنى والظلالِ
رأى شبحاً مسرعاً..
فإسرع في إثرهِ..
عند مصطبةٍ كان يأوي اليها
إذا مسهُ الضرُّ
أدرك توأمهُ..
ثم شاركه الصمت
واختلفا..
في اقتسام المخاوف والمصطبه (1)

القصيدة تحاول أن تصور حالة الخوف والاضطراب التي تكتنف تلك الشخصية، حيث نجد أن جميع الصفات التي استخدمها ترمز الى تلك الحالة (تسلل، اندس، رأى شبحاً) فجميعها تدل على مدى الاضطراب والخوف الذي يعتري الذات الشعرية، فضلاً عن تصويره زمن خروج ذلك الشخص وهو "الليل" زمن السكون لجميع الناس، وهو دلالة على عدم قدرته على الخروج في وضح النهار، وذلك للمخاطر العديدة التي يحاول أن يتجنبها.

وتستمر هيمنة حالة الخوف في القصيدة الى أن تصل الى حالة تخيل شخص آخر، وتبدأ المطاردة بينهما، إذ يتعقبه أينما ذهب، ويجد الآخر يذهب الى جميع الأماكن التي يحاول الذهاب اليها، وهذا ما زاد خوفه الى أن استطاع أن يدرك أن ذلك الشخص الذي يطارده هو توأمٌ له:

فأسرع في إثرهِ...
عندّ مصطبةٍ كان يأوي إليها
إذا مسَّهُ الضرُّ
أدرك توأمَهُ..

---

(1) باتجاه أفق أوسع: 12.

وعلى الرغم من ذلك لا يستطيع أن يرى القارئ في القصيدة، شخصاً اخر فجميع الأفعال الموجودة في القصيدة تدل على أن هناك شخصاً واحداً، وأن الذات الشعرية وبفعل المخاوف العديدة والاضطراب تنقسم على اخر يحاول أن يقاسمها تلك المخاوف التي يهرب منها:

ثم شاركه الصمت
واختلفا
في اقتسام المخاوف والمصطبة.

وعلى الرغم من حصول المفارقة في الجزء الأخير من القصيدة، ولكن نرى أن القصيدة تقوم أصلاً على هذه المفارقة، إذ تتحول تلك المطاردة بين تلك الشخصية واخر في بادئ الامر، الى المطاردة بين الشخص وذاته، وهي دليل على مدى التناقض والاضطراب التي تعاني منه تلك الذات، وقد كان اختيار الشاعر حميد سعيد لتقانة المفارقة اختياراً صحيحاً. لانها تستطيع ((ابراز مايكشف الموقف الوجداني أو الفكري الواحد من تناقضات يتداخل فيها الأمل باليأس والقوة بالهشاشة)) [1].

ويتخذ الشاعر حسب الشيخ جعفر من الموروث طريقة لبناء قصيدة المفارقة، ففي قصيدة (ألف ليلة وليلة)، يوظف الشاعر جميع الأشياء التي ترمز الى تلك المدينة وهي " البصرة":

حدّثنا عن جدّهِ السندباد
عن آدم، عن نخلةٍ لما تزل مثمرة
أنَّ بلاداً هي صحو البلاد
والدوحةُ المقمرة
مرت قرون واقتفتها قرون
وكلما اكتظ المدى بالجنون
بالغبرة المصفرة الزاحفة
غاض الردى، وهي على أعتابها واقفه.. [2]

القصيدة هنا قائمة على السرد الشعري، إذ يتوحد الشاعر مع الشخصية التراثية وهو الرحالة البصري " السندباد"، مستغلاً في ذلك الجانب السردي الذي تميزت به تلك الشخصية، إذ من المعروف عن السندباد سردة الممتع عما يلقاه في رحلاته من مغامرات، ووصفه لتلك البلدان التي يمر بها، الشاعر اتخذ من الشخصية، وسيلة لوصف مدينة " البصرة"، رامزاً لها بـ (النخلة) بوصفها انموذجاً لتلك المدينة،

(1) عن مقدمة ديوان حميد سعيد: 24.
(2) وجيء بالنبيين والشهداء: 69.

ثم يسترسل بطريقة مركزه وسريعه في وصف تلك المدينة، منتهجاً في ذلك الوصف طريقة السندباد في وصف البلدان التي يمر بها:

حدثنا عن جده السندباد
عن آدم، عن نخله لما تزل مثمره
أن بلاداً هي صحوة البلاد
والدوحة المقمرة

بعد هذا الوصف الدقيق والجميل لمدينة "البصرة"، ينتقل الشاعر وبصورة سريعة لوصف تأريخها، وما مرت عليها من قرون عصيبة وحروب كثيرة، مصوراً تلك الحروب على نحو دقيق يمكن للمتلقي الإحساس بوصفه.

واصفا حشودها الكثيرة في تعطشها للحروب والدماء، فضلاً عن تصويره زحف تلك الجيوش التي لا يكاد يرى منها سوى مما تركه من غبار في زحفها وهو دلالة على كثرة عدتها وعددها.

وعلى الرغم من كثرة تلك الحروب والحشود التي تعرضت لها تلك المدينة الصامدة، وتعرض كل الاشياء للتغير والزوال تبقى " النخلة " واقفة محققة في ذلك أصالة الأنموذج وخلوده، وانتصارها على جميع تلك المحاولات:

مرّت قرونٌ واقتفتها قرون
وكلما اكتظَّ المدى بالجنون
بالغبرةِ المصفرهِ الزاحفة
غاض الردى، وهي على أعتابها واقفة..

لقد كان استخدام تقانة المفارقة في القصيدة ملائماً لبنائها، ذلك لانها قائمة على الصراع الجدلي والمستمر بين المدينة بوصفها رمزاً للصمود والشجاعة والحروب التي تجتاحها على مر العصور، وهي رمز للأعداء الحاقدين، الذين يريدون النيل منها، ولكنها على الرغم من كل المحاولات تبقى مدينة الشاعر واقفة وصامدة الى الأبد.

تشكل بنية المكان في شعر حسب حضوراً واسعاً، فمنذ البدايات الشعرية الاولى نجد اهتمامه البالغ بالمكان، وتسمية بعض دواوينة وقصائده بأسماء أمكنه مختلفة، وربما كان دافع اهتمامه الكبير هو تكريس انتماء الشاعر وحبه لوطنه وبيئته، وكان للغربة السبب القوي لتعميق ذلك الشعور، فضلاً عن ذلك نجد أنَّ المكان ((من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيداً، وهو ليس كياناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي أرى فيها هذه التواريخ وقد اثبتت بطريقة منهجية)) [1].

(1) اشكالية المكان في النص الادبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1986: 394.

ومن القصائد التي تشكل فيها بنية المكان حضوراً واضحاً قصيدة (الحجر الحي) فإن المفارقة واضحة من عنوان القصيدة. إذ يحاول الشاعر أنسنة (الحجر) وهو رمز للقسوة، وإضفاء صفة العيش والحياة عليه:

والتين والزيتون والجبل الامين
البصرةُ الزرقاءُ أغنيةٌ ورايه
هذي السرايا الخضر تتبعها السرايا..
سياب قمْ.. وتلمس الحجر الطعين
سيمر عن وضحِ الجبين دُخانهمْ،
سيمرُّ عن وضحِ الجبين
وتظلُّ في يدك القَصيدة.. (1)

قصيدة المفارقة هذه مكونة من مقطعين متناقضين، في المقطع الأول يحاول الشاعر وصف بنية المكان التي تمثل المركز الشعري في القصيدة وهي "البصرة". بعد توظيفة الموروث الديني المتمثل بذكره آية القسم، نجد الشاعر يسترسل في وصف تلك المدينة، إذ يصورها مدينة نابضة بالحياة ويعمها كرنفال من الفرح (الزرقاء، أغنية، راية، سرايا الخضر) فجميع هذه الصفات تدل على الصورة الكرنفالية التي تعيشها المدينة، إذ يستطيع المتلقي الاحساس بذلك من خلال بناء القصيدة:

البصرة الزرقاء أغنية وراية
هذي السرايا الخضر تتبعها السرايا

وبعد تلك الصورة المشرقة للمدينة، ينتقل الشاعر الى المقطع الثاني من القصيدة، يصف فيه الطرف الثاني الذي يقع نقيض الطرف الأول، المتمثل بالأعداء الذين يتربصون بتلك المدينة ومحاولة إسقاطها، ونجد الشاعر يحاول أن ينبه الجميع حتى الحجر، الى تلك المخاطر، وتأكيده على ذلك من خلال تكرار جملة (سيمر عن وضح الجبين دخانهم) مرتين، ولكن في المرة الثانية لم يكمل الشاعر الجملة، كما في المرة الاولى، لكي ينتهي الى فكرة الصمود والبناء على الرغم من كل المحاولات، وبناء صوته الوطني مدافعاً عنه وذلك عن طريق بناء قصيدة الشاعر وتمكنه منها:

سباب قم.. وتلمس الحجر الظغين
سيمر عن وضح الجبين دخانهم
سيمر عن وضح الجبين..
وتظل في يدك القصيدة..

---

(1) وجيء بالنبيين والشهداء: 73.

من هنا نجد أنَّ المفارقة تنهض على علاقة المكان برمز الشاعر، حيث تنهي العلاقة الى استمرار حضور المكان المتمثل " بالبصرة " من جهة واستمرار شموخ الشاعر وتمكنه من قصيدته من جهة اخرى.

أما قصيدة" الشعر" للشاعر علي جعفر العلاق * فانها تقوم على المفارقة الحركية. إذ يقوم الشاعر بايراد بعض الأفعال التي تدل على الحركة في قصيدته:

حين فاجأني الحلم، وانكسرتْ
سعفةٌ الغيم،
طاردني الشعرُ،
طاردتهُ
هارباً من دخانِ يديه
والتجأتُ الى الجنّ،
أضرمتِ الجنُّ في جسدي النارَ،
اهدت رمادي
اليه.. (1)

القصيدة هنا – وكما سبق – قائمة على المفارقة الحركية، ففي القصيدة نجد مجموعة من الافعال التي تدل على حركتها واضطرابها (طاردي، طاردته، هارباً، التجأت)، فجميع هذه الافعال تدل على حركة القصيدة، حيث تضع المتلقي تحت تأثيرها وشده لمتابعة المطاردة الحاصلة بين الشاعر بوصفه الطرف الهارب، والشعر بعد تشخيصه بوصفه الطرف الطارد له:

طاردني الشعر،

طاردته،

هارباً من دخانِ يديه.

ويوظف الشاعر في هذه القصيدة، اسطورة قديمه ظهرت في العصور الشعرية السابقة، بسبب اعجاب العرب بالشعر ونظمه، وعدم مقدرة أي شخص، نظم ذلك الفن الجميل الا من كان يحمل موهبة شعرية فذة، اعتقد العرب ان اولئك الشعراء لديهم شياطين هي التي تلهمهم الشعر وتطلقه على السنهم.

---

* علي جعفر العلاق: شاعر عراقي، من مواليد محافظة واسط عام 1945، حاصل على شهادة دكتوراه في اللغة العربية، شغل مناصب إدارية كثيرة، وله مجموعة من الدواوين الشعرية، ومجموعة من الدراسات النقدية المهمة، التي كان لها دور مهم في الحركة الشعرية الحديثة. ينظر: الشعر العراقي الحديث: 187.

(1) أيام آدم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993: 45.

وعندما التجا الشاعر الى ذلك العالم، الذي كان يعتقده ملاذاً امناً للتخلص من تلك المطاردة المتعبة، تحدث النهاية المفارقة لتلك المطاردة فبدلاً من حماية هذا العالم للشاعر والوقوف معه، نجده يشغل جذوة الشعر في داخله لكي نقدمه غنيمة سهله له:

والتجات الى الجن

اضرمت الجن في جسدي النار

اهدت رمادي

اليه..

على الرغم من أن لغة العلاق كانت واضحة وسهلة، ولكنها كانت تخفي تحت سطحها الشفاف، قضية أكبر مما يعنيه سطحها الظاهر، وذلك لأن ((لغة العلاق هي اختراق للغة، هي دائما اللغة لما وراء. لغة الظلال وائتلاف المتناقضات: الماء ظل النار، النار ظل الماء.. ولغة الشفافية التي ترينا ماوراءها)) [1]، إذ ليست المشكلة هي بين الشعر والشاعر، ولكن هي مسألة الصراع القائم بينها، فعلى الرغم من رغبة الشاعر في التخلص من سلطة الشعر والتحرر منه، إلا ان الشاعر لايستطيع ذلك، لأن الشعر قائم مع ذاته، ولايمكن التخلص منه سهولة، وكلما حاول ذلك نجده يعود إليه مرة أخرى ويفرض سلطته عليه.

(1) لغة للصحو.. لغة للغيم، قراءة في الاعمال الشعرية للشاعر: علي جعفر العلاق، طراد الكبيسي، مجلة عمّان، ع 36، 1998: 66.

المبحث الثاني
قصيدة الأسئلة

تعد قصيدة الأسئلة من المهيمنات الأسلوبية التي شكلت حضوراً مميزاً في القصيدة العربية الحديثة، وقد استطاعت الأسلوبية الحديثة – من خلال معاينتها الدقيقة للنص الشعري على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي – أن تلتفت لها، وتبين مدى أهميتها في المتن الشعري.

إذ تحتشد قصيدة الأسئلة بمجموعة من أدوات الاستفهام، يسخر فيها الشاعر الطاقة التعبيرية والدلالية التي تتميز بها تلك الأدوات للتعبير عن الواقع المتناقض الذي كان يعيشه والظروف القاسية التي كان يعانيها، إذ ترجع أسباب شيوع هذا النمط من القصائد ((الى اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم، والأحساس بالغربة. والدأب في البحث عن المثال)) [1]، لما لهذا النوع من القصائد من قدرة على الإفصاح عمّا في داخل الشاعر من اضطراب وتمزق وتمرد.

وعند معاينتنا للشعر العربي القديم نجد حضوراً ما لفضاء الأسئلة في بعض قصائده، إلا ان استخدام صيغ هذا الفضاء كان محدوداً وواضحاً في بعض الأغراض، أما في النص الشعري الحديث فقد اتسعت دلالات قصيدة الأسئلة وتشعب مفهومها، إذ لم يعد استخدامها استخداماً عفوياً، بل كان فنياً دقيقاً على النحو الذي يتلاءم مع بنية القصيدة وتجربتها.

وجاءت فنية توظيف الشاعر الحديث لذلك المهيمن الأسلوبي، من خلال فهمه للدور المهم الذي تؤديه تلك القصائد، والطاقة الخلاقة التي تمتلكها تلك الأسئلة نصياً.

إذ ((إن الأسئلة.. نتاج وعي وصانعة وعي، والعملية الإبداعية، أية عملية ابداعية، هي نتاج وعي، والنص الشعري الناجح هو الأقرب الى عالم الأسئلة))[2]، فهي إذاً لم تكن أسئلة عادية، تنتظر اجوبة سهلة وجاهزة، بل كانت أسئلة إبداع وموقف، تبيّن من خلالها موقف الشاعر بازاء العالم والواقع والاشياء.

ولم يكن استخدام الشاعر لأدوات الاستفهام في قصيدة الأسئلة، استخداماً محدوداً وضيقاً في أفقه الدلالي، بل كان مستجيباً لما تمليه عليه تجربته الشعرية، إذ نجد في بعض القصائد تكرر أداة الاستفهام نفسها على طول امتداد النص، في حين نجد في البعض الاخر اختلافاً وتنوعاً في صيغ الأدوات وأشكالها.

---

(1) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، دار المعارف بالاسكندرية، 1987: 150.

(2) الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، ط1988:71،1.

فضلاً عن الأغراض البلاغية التي تؤديها تلك الأدوات والتي استطاع الشاعر توظيفها على النحو الذي يستلهم تجربة الشعرية، كالاستفهام الانكاري، والتقريري، والتوبيخي، فالاستفهام ((غرض بلاغي، تقع فيه قيم تعبيرية شتى))[1].

وقد اتخذ الشاعر الحديث من قصيدة الأسئلة، منفذا للتعبير عما يعانيه من قلق وخوف وريبة، استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن حالة التمزق والضياع التي تلف العالم والأشياء من حوله.

إذ ((تصطنع أدوات الاستفهام للدلالة على الحيرة، والقلق، والتوتر، والتطلع، والمعاناة. وتنوع طبيعة السؤال من وحدة الى أخرى ؛ وهي في جملتها تتضافر لتبلور هذه الحيرة النفسية، وهذا البركان من القلق الدفين في نفس الشخصية الشعرية)) [2]، فمن خلال تلك الأدوات الاستفهامية المحتشدة والمتكررة، استطاع المتلقي ان يتصور الجانب النفسي القلق الذي يعيشه الشاعر، إذ طوى الاستفهام على ((أسلوب تعبيري تتحقق فيه للشاعر افاق من الرؤية والخيال)) [3].

فضلاً عما تفتحه من فضاء تأويلي واسع، يمكن للمتلقي من خلالها اقتراح فضاءات للإجابة عن تلك الأسئلة التي تحتشد بها القصيدة، والتي كان ورودها في كل جزء من أجزاء القصيدة، ينم عن وعي الشاعر بالوظيفة الدلالية التي تقوم بها تلك الأدوات، حيث أنها إذا وردت في بداية النص مثلاً فإنها تفسح مجالاً واسعاً أمام اكثر من احتمال ممكن، على عكس الابتداء بصورة محددة وواضحة [4]، في حين ((تكسب ركامية الجمل الاستفهامية بعداً دلالياً أعمق عندما تغدو في نهاية النص، حيث ما من نماء لساني، وتصبح الاستفهامات المتتابعة لايقيناً مؤثراً يعمل على فتح فضاء تأويل كبير يمنع انغلاق النص، على الرغم من انتهائه)) [5].

من خلال ماتقدم يمكن القول بأن قصيدة الأسئلة تدخل على نحو أو آخر في فضاء القصيدة المركزة، وعلى الرغم من صغر المساحة اللسانية التي تحتلها تلك الأسئلة، إلا أنها تفتح فضاء تأويلياً كبيراً، يُساعد المتلقي في ولوج مناخ الاستفهام وتمثل معطياته الدلالية والاندفاع باتجاه تأويله.

---

(1) أسلوب الاستفهام في شعر السياب، رسالة ماجستير مقدمة من قبل الطالب، هاني صبري علي، الى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، باشراف الدكتور طالب عبد الرحمن، 1989: 1.

(2) بنية القصيدة عند حميد سعيد، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (يا جارة الدم والدمار) ، د. عبدالملك مرتاض، مجلة الاقلام، العدد 5، 1990: 37.

(3) أسلوب الاستفهام في شعر السياب: 1.

(4) ينظر: أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، ارشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1999: 98.

(5) م. ن: 98.

تعد قصيدة الأسئلة أنموذجاً أسلوبياً فاعلاً من نماذج القصيدة المركزة، وتعتمد هذه القصيدة على استثمار الطاقة الاستفهامية بتجلياتها المتنوعة، من أجل تركيز المحتوى اللساني للغة الشعرية وتكثيفه في مساحة كتابية ضيقة، لكنها تنفتح في تشكلها الصوري ومحتواها الدلالي على آفاق واسعة ومتعددة ومتنوعة.

تتجه قصيدة الأسئلة الى أنموذج بنائي خاص في تشكيلها الشعري داخل فضاء القصيدة المركزة، يقوم على مجموعة من الجمل الاستفهامية التي تشترك جميعاً في فضاء لغوي ودلالي متلاحم ومتماسك، وغالباً ماتكون الجمل موجزة ومركزة على نحو كبير، وكأنها انبثاقات أو التماعات خاطفة تسعى الى تحريك منطقة التلقي وإثارتها واستفزازها، إذ يجد المتلقي نفسه أمام امتحان تأويلي يحرضه على معاينة الأسئلة معاينة بصرية وذهنية، تتيح له فرصة إدراك الجوهر الجمالي الذي تختزنه وحدات التشكيل المتمثلة بشبكة الأسئلة من جهة، ومن جهة اخرى احتواء التشكيل الكامل للقصيدة بمنطقها التكثيفي المركز.

ولاشك في أن تنوع الرؤية الاستفهامية وتعدد أنماط الاستفهام والسؤال في قصيدة الأسئلة، من شأنه أن يزودها بتلوين شعري كبير يمنحها شخصية واستقلالية وتفرداً.

وربما كان الستينيون قد أدركوا أهمية ذلك، فقادتهم إمكاناتهم ووعيهم التجريبي وإدراكهم لخطورة الروح الحضارية التي يجب أن تشيع في قصائدهم، الى التركيز على منطقة الأسئلة واستثمار خواصها الاستثنائية للتعبير عن قلقهم وحيرتهم أمام أسئلة الزمن، والمكان، والنوع، والشكل.

ويعد الشاعر " سامي مهدي " من أكثر مجايله اهتماماً بهذا النمط من القصائد، إذ شكلت قصيدة الأسئلة حضوراً مميزاً في بناء بعض قصائده، فهي ((ذات مدى أوسع من مجرد الحضور الذي يلاحق إحصائياً وتستوعبه الأرقام، وإنما بفاعلية مضمونية تشكل موضوعه (ثيمة) بارزة في تجربته الشعرية)) [1]، ولفرط اهتمام الشاعر بهذا النمط من القصائد، نجدها تتصدر لتكون عنواناً لأحد دواوينه الشعرية، وهو ديوان (الأسئلة).

وقد كان توظيف " سامي مهدي " للطاقة الدلالية التي تملكها تلك الأسئلة توظيفا متنوعاً يتفاعل مع تنوع تجربته من جهة، ومع منطق التركيز الذي يحكم هذا النوع من القصائد من جهة أخرى.

ففي قصيدة (هل عشت أبداً؟) نجد سامي مهدي يوظف الطاقة الاستفهامية ابتداءً من بنية العنوان وامتداداً على طول النص الشعري، مستثمراً المظهر البلاغي الذي تخرج اليه تلك الادوات، وهو الاستفهام الانكاري – التوبيخي:

هل تفيأت عند الظهيرة ظل الشجر؟

---

(1) أسلوبية البناء الشعري: 94.

هل رأيتْ الشقائقَ تبحثُ في الليل عن بلل في رذاذ القمر؟
هل فهمت اختلاجتها حين تلمسها خلسة؟
هل تحسست نبض الحجر؟
هل تحدثت للشمس تعبر عارية من سماء لأخرى،
وتتبعها الريحُ من سفرٍ لسفر؟
هل عرفت الغواية والحب؟
هل كنت؟
هل عشت؟
هل مت؟
هل أنت ممن يكون البشر؟ (1)

تنهض القصيدة هنا على أداة استفهام واحدة (هل)، تكرر أكثر من مرة على امتداد النص الشعري، يقصد فيها الشاعر توبيخ المخاطب.

ففي بداية القصيدة نجد تفجر الأسئلة وتلاحقها، إذ يحاول فيها الشاعر بيان علاقة المخاطب بالحياة ومدى إحساسه بها، لأن طبيعة الأسئلة التي يطرحها الشاعر على درجة عالية من الرومانسية والاحساس الشفاف، إذ يختار مواقف تنم عن روح شفافة وإحساس جمالي عالٍ، لايملكه إلا إنسان يتميز بمشاعر فياضة، تتحسس حتى الأشياء الفاقدة للحياة، ويرى ويتحدث مع أشياء ورؤى وصور وحالات لاتتوافر فرصة التفاعل معها إلا باستحضار حساسية خاصة تنبع أساساً من طبيعة الفضاء الاستفهامي في المواجهة والحوار:

هل تفيأت عند الظهيرة ظل الشجره؟
هل رأيتْ الشقائقَ تبحثُ في الليل عن بلل في رذاذ القمر؟
هل فهمت اختلاجتها حين تلمسها خلسة؟
هل تحسست نبض الحجر؟
هل تحدثت للشمس تعبر عارية من سماء لأخرى،
وتتبعها الريحُ من سفرٍ لسفر؟
هل عرفت الغواية والحب؟

وبعد هذا الكم الهائل من الأسئلة في المقطع الشعري الأول، التي حاول فيها الشاعر بيان موقف الشخص المخاطب من الحياة ومدى علاقته بها، والتي يبدو فيها فاقداً لذلك الاحساس، نجده في المقطع الثاني يركز نظرته ويكثفها في ذلك الشخص من خلال إنكار وجوده وحياته وفنائه، ثم يتحول في السطر الشعري الأخير من

---

(1) بريد القارات: 116.

الإنكار الى التوبيخ، إذ ينفي كونه من جنس البشر، لأنه فاقد للجانب العاطفي الذي يتميز به البشر:

هل كنت؟
هل عشت؟
هل مت؟
هل أنت ممن يكون البشر؟

تمكن الشاعر عبر استثمار القيم الفنية – شعرياً وبلاغياً وتشكيلياً – في فضاء الأسئلة، من تجسيد القيمة الوجودية للمخاطب في معطاها الانساني، وخلق حوارية استفهامية يقودها الراوي الشعري لتكريس البعد الانساني الخلاق الذي يستهدف السؤال ضخه في جسد المتن الشعري، إذ ((إن " السؤال " بث المرارة لانه استنكاري، والاستنكار يشمل مجمل ماهو مسيء الى الواقع الموضوعي والذاتي)) [1]، ويستمر في إشاعة فضاء الاستفهام في القصيدة.

وعن طريق قصيدة الأسئلة يفعل الشاعر فكرة الزوال وعدم الاطمئنان للواقع، والتلاحق السريع والمستمر الذي يتميز به عالمه من خلال قصيدة (أسئلة الأرض):

الى أين تمضي بنا هذه الأرض، هذا القطارُ
المعبأ بالنملِ والقملِ، هذا القطارُ الرهيبْ؟
الى أين تمضي بنا، وبما حملت معنا من متاعٍ عجيب؟
وأين ستلقي حمولتها عند أي المحطات؟ ماذاً
ستفرغ؟ ماذا ستبقي؟ متى؟ كيف؟ مامن مجيب!
سؤال قديم؟!
أجل، والجواب قديمْ!
ولكن متى كانت أسرع مما هي اليوم؟
أضيق مما هي اليوم؟
أثقل..
أحفل..
أغرب..
أرهب.؟
هل كانتِ الأرض هذا الجحيم؟! [2]

---

(1) القصيدة لا الشعر، دراسة نصية لعدد من قصائد الشعر الحديث في سورية، دريد يحيى الخواجة، ط1، 1992: 46.

(2) بريد القارات: 13.

تقوم القصيدة بنهجها المركز على مجموعة من أدوات الاستفهام المتنوعة (أين، ماذا، كيف، هل) التي جاءت مكافئة لبنية العنوان، وبناء القصيدة المركز، الذي بدوره يستجيب لفكرة الزوال التي تهيمن على فضاء القصيدة، حيث ((أن الشاعر قد ينوع الأداة في المجموعات الاستفهامية، فيتنوع اتجاه الاستفهام فينكشف مافي نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام)) [1].

في المقطع الشعري الأول يحاول الشاعر إقامة حوار مركز بينه وبين ذاته من خلال تلك الأسئلة، التي يُفعل فيها فكرة الزوال، عن طريق تشبيه الأرض بالقطار رامزاً بذلك التشبيه الى التسارع وعدم الثبات الذي يتميز به العالم من خلال فلسفته في النظر الى الأشياء.

ثم يستمر يطرح الأسئلة المتعددة والمركزة، مستفهماً فيها عن مصير تلك الارض – القطار، فضلاً عن محاولاته المتعددة في معرفة ذلك من الاخرين، إلا أن جميع تلك المحاولات باءت بالفشل، على الرغم من تكرار تلك المحاولة مرات كثيرة، معلناً ذلك وعلى نحو مكثف ومركز، عن طريق الحوار المقام بينه وبين ذاته (سؤال قديم؟! / أجل والجوابُ قديمٌ!).

وعلى الرغم من فشل محاولاته في تلمس إجابات ترضي فضوله الاستفهامي، إلا أن اسئلته في المقطع الثاني، تتفجر مرة اخرى، مصوراً فيها الارض تصويراً مضطرباً من خلال صيغ التفضيل التي تدل على ذلك (أضيق، أثقل، أحفل، أغرب، أرهب)، فجميع تلك الصفات تدل على عدم الاضطراب وعدم التوازن، بسبب التغيير المتسارع الذي يحدث في عالم الشاعر، منتهياً بسؤال مركز يفتح فضاءً تأويلياً واسعاً، يتمكن المتلقي من خلالها تصور رؤية الشاعر:

ولكن متى كانت أسرع مما هي اليوم؟
أضيقُ مما هي اليوم؟
أثقل..
أحفل..
إغرب..
أرهب..
هل كانت الأرض هذا الجحيم؟!

وفي قصيدة (مفاتيح):

كيف أنفذ مني اليك؟
كيف أنزع عن هذه الروح أقفالها، وأواري
الغصون التي خَددتها، وأبسط ظلي عليك؟
أنت مرتحلٌ أبديٌّ الى عالمٍ كلما وضحت فيك

(1) خصائص الاسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981: 352.

صورته إزداد فينا غموضاً وظلت مفاتيحه في يديك. [1]

يتخذ الشاعر سامي مهدي من قصيدة الأسئلة أسلوباً للتعبير عن حالة التمزق والتناقض والغربة التي يعانيها الشاعر، حيث تنهض القصيدة على شبكة استفهامية ذات طاقة تعبيرية ودلالية كبيرة تخدم تلك الفكرة.

ففي المقطع الأول يحاول الشاعر الاستفسار عن السبل التي يتم من خلالها إقامة اتصال أو علاقة مع الشخص الذي يقيم معه الحوار، بدلالة الأداة (كيف)، أما السطر الشعري، فجاء مفصلاً للسطر السابق، إذ نجد الشاعر ينتقل وعلى نحو مكثف الى الداخل – الشعري بدلالة (الروح)، إذ عن طريقها يتم إقامة تلك العلاقة، وانتزاع جميع العوائق التي تقف بوجهه:

كيف أنفذ مني اليك؟
كيف انزع عن هذه الروح أقفالها، وأواري
الغصون التي خددتها، وأبسط ظلي عليك؟

أما المقطع الشعري الثاني، فقد جاء مفارقاً للمقطع الاول، إذ نجد الشاعر يفشل في تحقيق إقامة ذلك الاتصال، على الرغم من محاولاته العديدة من أجل ذلك، إذ أنه كلما حاول الاقتراب منه وأحس بدنوه منه، يجده في الحقيقة أكثر ابتعاداً وغموضاً وغربة عنه، لأن تلك العلاقة لن تحقق إلا عن طريق رغبة الاخر – المخاطب – في إقامتها، وفتح جميع السبل المتاحة لنجاحها، بدلالة بقاء مفاتيحها بيده:

أنت مرتحلٌ أبدي الى عالم كلما وضحت فيك
صورته إزداد غموضاً وظلت مفاتيحه في يديك

من خلال هذه القصيدة المركزة، استطاع سامي مهدي تصوير حالة الغربة التي يعيشها، على الرغم من وجود الكثير حوله، مؤكداً في ذلك فكره الزوال التي مازالت تسيطر عليه، متخذاً من قصيدة الأسئلة وسيلة للتعبير عن ذلك.

اما الشاعر فاضل العزاوي * فيتخذ من قصيدة الأسئلة سبيلاً للتعبير عن ثوريته وتمرده على واقعه المرير، ويسعى من خلال هذه الأسئلة إلى تغيير ذلك الواقع، كما في قصيدة (أسئلة):

من الذي يقتلُ هذا الجسدُ – الصحراء؟
الليل في هبوطه المنحرف؟
الحبُّ في القلبِ الذي يرتجف؟

---

(1) مرثي الالف السابع: 53.

(*) فاضل العزاوي: شاعر عراقي من مواليد 1940، كركوك، حاصل على شهادة الدكتوراه في جامعة لايبزج في ألمانيا عام 1983، عمل في الصحافة، له عدة دواوين شعرية، وعدة أعمال في القصة والرواية، ينظر: الشعر العراقي، قراءة ومختارات: 157.

الظل؟ الأسماء؟
من الذي يقتل هذا الجسد – السماء؟
القوس؟
لاشيء إلا القوس
لاشيء حتى القوس [1]

تنهض القصيدة على طاقة استفهامية كبيرة ابتداءً من عنوانها (أسئلة)، على الرغم من عدم تكرار أداة الاستفهام إلا مرتين، إلا أن الاستفهام يهيمن على فضاء القصيدة.

ففي بداية القصيدة يحاول فاضل العزاوي، البحث عن المثال الثوري الذي يستطيع تغيير ذلك الواقع المتناقض، والتخلص من جميع الأجساد والعقول التي لاتمتلك حسا ثوريا، إذ نجده يركز نظرته فيها من خلال تشبيهها بالصحراء للدلالة على الجفاف والتيبس وعدم العطاء، فهي كالصحراء التي لايمكن التفكير بالحصول على شيء منها، ولم يقتصر على ذلك بل نجد نظرة الشاعر الثورية ذات البعد التغييري تمتد لتشمل جميع الأشياء التي يمكن أن تقف حاجزاً بينه وبين مبتغاه الثوري.

فهو يحاول قتل الليل الذي يعيشه، إذ أصبح لديه هاجس خوف بسبب مايجري تحت جوانحه، وتمتد نظرة الشاعر الثورية حتى الى الجانب العاطفي، إذ يريد قتل ذلك الحب الهزيل الذي لايمكنه من الوقوف بوجه المصاعب ليستبدل به حباً ثورياً يتكشف عن عقيدة ومبدأ، لان هذا الحب هو الذي يستطيع تغيير الأشياء كلها، عابراً الى الأماكن والأسماء التي تذكره بذلك الخضوع والاستسلام، لكي يتسنى له بناء نظرة ثورية جديدة لتغيير واقعه:

من الذي يقتل هذا الجسد – الصحراء
الليل في هبوطه المنحرف؟
الحب في القلب الذي يرتجف؟
الظل؟ الأسماء؟

ونجد نظرة الشاعر تتسع، فذلك الضعف الذي يراه الشاعر لم يعد يقتصر على جانب معين بل أنه يتسع ليشمل الأفق كله، من خلال انفتاح نظرة الشاعر، وتداخل الخاص بالعام، (من الذي يقتل الجسد – السماء).

في حين نجده في السطر الشعري الثاني ينتقل وعلى نحو مركز، معلنا مقاربة الاجابة عن جميع تساؤلاته، من خلال إيجاد تلك الأداة الثورية التي تستطيع القيام بتلك التغييرات، والتي في وسعها الإجابة عن تساؤلاته، حيث تتركز رؤى إجاباته عن

(1) سلاماً ايتها الموجة، سلاماً ايها البحر، دار العودة، بيروت، 1974: 63.

شبكة الأسئلة التي تضافرت وتفاعلت فيما بينها، في رمز (القوس) على أنه السبيل الوحيد لانجاز مايحلم به.

وبسبب الضعف وعدم امتلاك القوة الثورية التي تستطيع القيام بذلك، فقد أخفق عملياً في الحصول على (القوس) وظل في إطار الحلم، لكي تأتي نهاية القصيدة نهاية مفارقة:

لاشيء إلا القوس
لاشيء حتى القوس

لاشك في أن تداخل الأسئلة وتنوّع فعالياتها الدلالية خلقت مناخاً صالحاً لاستقبال خطابها الشعري ومقاربة أبعادها الدلالية، وهو ما ناسب حلم التغيير الماكث في جوهر القصيدة.

في حين نجد خالد علي مصطفى يركز أسئلته في بؤرة القضية، إذ يسخر قصيدة الأسئلة، لخدمة قضيته والبحث عن حلمه الفلسطيني الضائع، فـ ((هذه القضية دخلت حياته ... من بابها الأوسع)) [1]، لذا نجده يوظف هذا النمط من القصائد توظيفا فكريا وفنيا يقارب القضية مقاربة حيّة، كما في قصيدة (الثلاثة):

صعد البيت الى السطح، رأى خلف السهول
زرقة البحر تزيح الأفق عن حقل الذهب
ربما يبحر في كف أبيه منجل – كيف الوصول؟
ماحصاد الأب؟ - قمح أم حطب؟
* **
ماتزال الدور في شمس الضحى مسترخيه،
والدكاكين بنت بالقرش والقرشين أهرام الزمان
- (كيف ياأمي أباري نجمة فوق الضحى مستلقيه؟) "
لم تجبه.. فدعاه الحقل كي يربح للقمح الرهان.
* **
هبط البيت الى السهل على ألف جناح
- ((أين ياطفلي تمضي؟ أن درب الجلجله
نصب الخيمة في ألواح موسى واستراح))؛
ولم السرعة؟ ... والمنجل وجه المقصله
* **
سقطت رجلاه في السهل ؛ فلم يُدركْ أباه،

---

(1) رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982: 105.

لم يجد في البيتِ أُماً...
فارتدى حلماً وتاه! [1]

يوحي عنوان القصيدة المعرف(الثلاثة) على وجود ثلاث شخصيات مركزية في القصيدة، هي (الأب، والابن، والأم)، تتبادل فيما بينها الفعل والحضور على نحو سردي ورمزي.

ونجد ظهور تلك الشخصيات في القصيدة ظهوراً متبايناً تمظهر مع سياق بناء القصيدة ودلالتها التعبيرية، ففي كل مقطع من مقاطع القصيدة، نجد ظهوراً جلياً لشخصية معينة تهيمن على فضاء ذلك المقطع مع غياب مؤقت للشخصيات الأخرى.

ففي بداية القصيدة يحاول خالد علي مصطفى أنسنة (البيت) وتشخيصه بوصفه الرمز المكاني الذي يؤوي تلك العائلة، مصوراً رؤيه ذلك (البيت)، بعد تشخيصه رؤية تدّل على الانفتاح والحياة، من خلال إيراده بعض الصفات التي تدل على ذلك مثل (البحر، الحقل)، وهي تتجه في إنتاجها الدلالي الى بلورة صورة من صور التفاؤل، فضلاً عن أنّ (البحر) يحتل مكانة مهمة في نفوس الفلسطينيين، إذ هو المنفذ الرمزي الوحيد الذي تحقق به أحلامهم.

وعلى الرغم من تلك النظرة التفاؤلية، ينتقل وعلى نحو مركز الى إطلاق بعض الأسئلة ذات الصيغ الاستفهامية المتعددة التي تتميز بنبرة الانكسار، إذ انه غير متأكد من وصول (الأب) – وهي الشخصية المهيمنة في هذا المقطع – الى ماينشده الشاعر، حتى إذا حاول ذلك نجده أيضاً يتساءل عن الكيفية التي من خلالها الوصول، وهل أن هذا الوصول يحقق جميع تلك الأحلام المؤجلة (ربما يبحر في كف أبيه منجل – كيف الوصول / ما حصاد الأب؟ - قمح أم حطب؟).

في المقطع الشعري الثاني يصور الشاعر حالة الكسل والخمول التي أصبحت تدب في عروق أغلب العوائل الفلسطينية، من دون الإحساس بحجم الخطر الذي ينتظرهم، معززا ذلك سؤال انهزامي موجه من الابن الى الأم، في مشهد حواري مركز، يحاول فيه التساؤل عن الكيفية التي يواجه بها العدو، وأن الفرق بينهما كبير (كيف يا أمي أباري نجمة فوق الضحى مستلقية).

ونرى تجلي ظهور شخصية الأم في المقطع الثالث، من خلال توجيهها بعض التساؤلات للابن، تبين عبرها مصير العوائل الاخرى، وتحثه على الخضوع للواقع، ذلك لأنه إذا حاول الوقوف بوجه الأعداء سيكون مصيره الموت:

هبط البيت الى السهل على ألفِ جناح.
- ((أين ياطفلي تمضي؟ أن دربُ الجلجهْ
نصب الخيمة في ألواح موسى واستراح

---

(1) غزل في الجحيم: 10.

ولم السرعةُ؟ والمنجل وجه المقصلة؟))

أما في المقطع الرابع يحاول خالد علي مصطفى وعلى نحو مركز بيان مصير تلك العائلة، إذ نجد الابن يحاول اللحاق بأبيه من أجل تحرير أرضه السليبة، ولكن لم يتحقق له الوصول، لان تلك المحاولة جاءت متأخرة، ونجد في الوقت ذاته قد فقد والدته، فلم يبق أمامه سوى الحلم بالاجتماع بهما مرة ثانية بعد أن تاه عنهما:

سقطت رجلاه في السهل؛ فلم يدرك أباه،
لم يجد في البيت أماً
فارتدى حلماً وتاه

جاءت الأسئلة في هذه القصيدة معبرة عن الانكسار والانهزامية، فضلاً عن التركيز الذي تميزت به، واستطاعت فتح فضاءات متعددة، إذ إن ((لغة كهذه التي يستخدمها الشاعر، لغة يتقلص تحت غطائها الثقيل مخزون كبير من المشاعر)) [1]، فمن خلال هذه القصيدة استطاع الشاعر تصوير مصير معظم العوائل الفلسطينية، ومن ضمنهم الشاعر، وشكلت الأسئلة المتعددة المتنوعة قدراً من التماهي بين الذات الشاعرة للشاعر بوصفه راوياً، وشخصيات القصيدة الثلاث، فالأسئلة تبدو وكأنها تتردد تردداً واضحاً في أعماق الذات الشاعرة، وقد تركزت فيها الرؤى والرموز والدلالات.

أما قصيدة (ذئب) للشاعر ياسين طه حافظ، فنجدها تطلق أسئلتها في الخاتمة بوصفها سبيلاً للخلاص وإنقاذ الذات الشاعرة من حالة التهديد والحصار والرعب التي يعيشها:

وحين تعيش منفرداً
بلا دفء
بلا كلمات حبٍ،
دونما قربٍ الى شيء
تحدث نفسك الأخرى،
فلا فرق إذن
ما بين بيتك والصخور البيض
جرداء تُميتُ القلب.
أعاني الفقدَ
من ينقذني الساعة؟
الى أين أولي الوجه؟

---

(1) رؤيا العصر الغاضب: 112.

في غرفة نومي ذئب! [1]

في الجزء الأول " الاستهلالي " من القصيدة وقد احتل القسم الأكبر من متنها، يخضع السرد الشعري لراوٍ كلي العلم يخاطب مروياً له مقصوداً يتركز في منطقة الحال الشعرية، وتتجسد فيها ايضا الوحدة والوحشة ومعاني الموت والتصحر، عبر مشهد شخصاني ومكاني وزمني (وحين تعيش منفرداً/ بلا دفء/ بلا كلمات حب، / دونما قرب الى شيء/ تحدث نفسك الأخرى/ فلا فرق إذن / مابين بيتك والصخور البيض / جرداء تميت القلب)، ولعلنا نلاحظ تكرار نفي صورة الحياة من الجمل الشعرية (بلا، بلا، دونما، لا) بعد ذلك يحصل نوع من الالتفات السردي بانتقال السارد من كلي العلم الى السارد الذاتي، على النحو الذي يوحي بأن السارد كلي العلم في منطقة الاستهلال كان سارداً ذاتياً مقنعاً، أخضع الاستهلال لفعالية وصفية شملت المكان والزمن والحدث وهيأت المناخ الشعري لدخول الذات الشاعرة بصفتها الشخصية وضميرها الأنوي (أعاني الفقد)، مما سهل إثارة السؤال في قيمته المكانية والزمنية والحدثية (من ينقذني الساعة؟) داخل المكان، والانفتاح على التطلع نحو الخارج المكاني في السؤال اللاحق (الى أين أولي الوجه؟)، بحيث يشيع السؤلان أجواء الأزمة القاتلة المتمركزة في ذات الشاعر، ولاسيما حين يستكمل بناء المشهد عبر الجملة الشعرية الأخيرة (في غرفته نومي ذئب) التي يكمل فيها دائرة الخوف، بعد أن ينتشر حس الاستفهام في السؤالين على عموم القصيدة.

ويقدم الشاعر " فوزي كريم " في (فاتحة الظلمة) قصيدة أسئلة لاتتقصد الاستفهامية بقدر ماتعني تغطية الحالة الشعرية بروح الاحتمال والتردد، وإشاعة روح من الطاقة الاستفهامية التي تشتغل بالقرب من إجاباتها:

ما الذي ينتظر المُقعد في المقهى
أمام الواجهة؟
خطوات رطبة تعثر في الماء، وقد كان جليداً؟!
أم وجوها تائهه؟
أم ترى، يرعى المصابيح التي تطفأ
والنجم الذي غادر أحلام السماء
التافهه؟
إنه فاتحة الظلمة، إذ ينتظر الموت المؤجل [2]

تتمركز القصيدة حول مجموعة بؤر استفهامية تحيط بشخصية (البطل) الذي تسلطت كاميرا السارد الشعري على تصوير الحلم المقتول لها، وهي شخصية

---

(1) الاعمال الشعرية، المجلد الثاني: 244.
(2) جنون من حجر: 86.

(المُقعد)، إذ تتشكل الأسئلة من وحي انشغالات الشخصية وأحلامها التي كتب عليها الموت.

تتمركز الأسئلة في بؤرة السؤال الوجودي الكبير الذي يفتتح فيه الراوي الشعري متن القصيدة (ما الذي ينتظر المُقعد في المقهى / أمام الواجهة؟)، إذ يوحي فعل الانتظار هنا باللاجدوى وبالمصير المأساوي الذي أشاعته عتبه العنوان (فاتحة الظلمة)، قبل الدخول في فضاء المتن، فانتظار (المقعد) في مكان خاص (المقهى)، وفي موقع يراقب فيه الاخرين عبر الزجاج (أمام الواجهة)، يشبه انتظار (غودو) الذي يأتي ولايأتي، فهو في حقيقة الأمر لاينتظر شيئا سوى قرب نهايته، على النحو الذي يبدو فيه السؤال سؤالاً تأملياً في الوجود والمصير أكثر منه استفهامياً محدداً في قضية معينة.

لذا فان الأسئلة الأخرى التي تعقب السؤال الكبير تبقى تتردد في فضائه على شكل استفهامات احتمالية، كل سؤال فيها يحاكي احتمالاً ما في دائرة السؤال – المركز، لكنها تنتهي جميعاً الى مصير مظلم يجسد صورياً ودلالياً السطر الاخير (إنه فاتحة الظلمة، إذ ينتظر الموت المؤجل)، الذي يحسم أمور الأسئلة السابقة ويقرر شكل النهاية، عبر توكيد عتبة العنوان (فاتحة الظلمة) لاستثارة دلالاتها السلبية في هذا الاطار، ثم رسم المصير الذي لايقبل الاحتمال (ينتظر الموت المؤجل).

وتتجه قصيدة الشاعر علي جعفر العلاق (نار المغني) الى استثمار الطاقة الاستفهامية من الأسئلة التي تتوجه الى الخارج لتدعم موقف الداخل:

هل ذوت وردة التلفون؟
من سيحمل نار المغني
إلينا؟
من سينثر وردتهُ؟
أو هواه
علينا؟
البساتين من حجر،
والطيور مضت
فجأة،
ومضينا.. (1)

إذ يبلور السؤال الأول صورة الاتصال بين الذات الشاعرة والاخر (هل ذوت وردة التلفون)، فـ (التلفون؟) هو بؤرة الاتصال المركزة بين الذات والاخر بدت في السؤال معطلة، على النحو الذي يحيل فيه ذات الشاعر على العزلة والوحشة.

---

(1) ايام آدم: 38.

ولذا فان السؤال الأول في منحاه السلبي يقود الى السؤال الثاني الذي يتركز في الاستفهام عن الذات (الخارجية) التي يكون بوسعها إقامة التواصل المفقود (من سيحمل نار المغني؟ / إلينا؟) وربما انطوى السؤال هنا على قيمة اسطورية من خلال صورة النار التي يحملها المغني / (سارق النار) / الشاعر، المستمدة من اسطورة (بروميثيوس) الذي سرق قبسا من نار الالهة وأضاء فيها الوجود.

ويأخذ السؤال الثالث (من سينثر وردته؟ / أو هواه / علينا؟) بعداً مستمداً من جوهر السؤال الثاني، إذ تبحث فيه ذات الشاعر عن منفذ ينهي حالة الوحدة والعزلة التي آلت اليها.

إلا أن المقطع الوصفي الذي اختتمت به هذه القصيدة المركزة / قصيدة الأسئلة فعالياتها، جعل الأسئلة المتعاقبة والمتداخلة أشبه بمونولوج داخلي تأملي تناجي فيه الذات الشاعرة حلماً صعب التحقيق، وربما وهماً (البساتين من حجر، / الطيور مضت / فجأت / ومضينا)، ويتجلى المقطع الاختتامي الوصفي في ثلاث صور توازي الأسئلة الثلاثة، تمثل الصورة الأولى موت الحياة (البساتين من حجر)، وتمثل الصورة الثانية الرحيل المفاجئ (الطيور مضت / فجأة)، بحيث تؤدي بالضرورة الى هزيمة ذات الشاعر بصيغتها الجمعية (ومضينا)، فتتلاشى الأشياء ويصبح المكان فارغاً وخالياً على النحو الذي تكون فيه الأسئلة غير مجدية.

ولاشك في ان قصيدة الأسئلة على النحو الذي رأينا في المقاطع المنتخبة تنسجم مع طبيعة القصيدة المركزة، وتستجيب لشكل التركيز ودلالته فيها، إذ هي تنهض على التركيز والاختزال وتشغيل الحس السيميائي فيها.

الفصل الثالث
أنموذج التشكيل البصري والهيكلي

المبحث الأول: التقطيع الصوري -المونتاج-
المبحث الثاني: الأساليب الطباعية
المبحث الثالث: دلالية العنونة

المبحث الأول
التقطيع الصوري - المونتاج –

دأب الشاعر الحديث على تفعيّل عناصر التشّكيل في قصيدته والصعود بها إلى أرقى مستويات التعبير، فكلما أحس بقصور ما في قدرتها على تمثيل تجربته وإيصالها، أو أنها بدأت تفقد بريقها الشعري، راح يسخّر جميع التقانات التي تستطيع النهوض بها، وإستئناف ألقها الشعري وتفجرها التعبيري، سواء أكانت هذه التقانات نابعة من منطقة الشعر ذاتها أو مستعارة من حقول أدبية أو فنية أو جمالية أخرى، إذ إن ((الشعر كعمل المخيلة، الشاعر يقتبس أريحيته من الفنون كافة ويسبغ روحه عليها)) [1].

وكذلك اعتاد الشاعر المحدث الاتجاه إلى الامكانات التشكيلية والجمالية للفنون الأخرى، رافعاً بذلك جميع الفواصل التي تفصل بينهما، والتفاعل معها وتوظيف كل ما هو متاح من عناصرها الفنية وما مناسب من تقاناتها لتصعيد مستوى شعرية القصيدة بما ((ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانياً)) [2]، ولكي يتخلص الشاعر من ((أسر الغنائية المباشرة، وإثراء القصيدة بأساليب تستقيها من الفنون الأخرى)) [3].

ومن الفنون التي اقترب الشعر منها كثيراً وأحدث بينه وبينها تفاعلاً وتبادلاً كبيراً، هي السينما، الفن السابع، الذي على الرغم من صغر عمره الفني، إلاّ أنه استطاع التأثير في جميع الفنون الأخرى.

إذ ((هي الطفلة المدّللة، انتاج الفن والطباعة، آخر الفنون وأخطرها، سطت خلال تأريخها القصير الطويل، على الكثير من الانجازات والممارسات في عالم الفنون التشكيلية والموسيقى والأدب)) [4]، وقد حقّق ذلك التقارب الكبير بين السينما والأدب، نتائج باهرة من خلال التفاعل المتبادل بينهما، إذ إن ((العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد، أشار العديد من المعلقين إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة)) [5].

---

(1) نظرات جديدة في الفن الشعري، ابراهيم العريض، الكويت، ط2، 1974: 105.
(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 45.
(3) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، 1982: 38.
(4) تأثير السينما في الأسلوب الروائي، رضا الطيار، مجلة الكلمة، عدد 3، 1974: 108.
(5) فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981: 471.

تحتوي السينما على مجموعة من الأساليب في عمل المادة السينمائية، ومن بين تلك الأساليب التي استطاع الشاعر الحديث استعارتها وتوظيفها توظيفاً فاعلاً في قصيدته، هو أسلوب التقطيع الصوري – المونتاج -، إذ يعد من التقانات المهمة في السينما الحديثة، فهو ((عصب اللغة السينمائية)) [1]، وقد استطاع هذا الأسلوب اختصار الكثير من الصعوبات التي كانت تواجه السينما وتسعى إلى تذليلها، إذ ((لولا هذه العملية لأصبح الفيلم السينمائي وصناعته عملية صعبة ومجهدة)) [2].

فالمونتاج بالمعنى السينمائي هو ((ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى، اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة)) [3].

---

(1) القصيدة معبراً عنها بأدوات السينما – رؤية سينمائية في قصائد (محمود بريكان) ، فراس عبد الجليل الشاروط، مجلة الأقلام، العدد 3، 2002: 40.

(2) م. ن: 40.

(3) فهم السينما: 185 – 186، وينظر: جماليات الفنون، د. كمال عيد، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للنشر، 1980: 92.

ويتم إيصال تلك اللقطات المفردة والمنفصلة إما عن طريق (("المزج" أو "المسح" أو "طبع اللقطات فوق بعضها" وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو أي تغير آخر)) [1]، بحيث تأتي جميع هذه اللقطات ((في السياق الطبيعي، ليطابق السرد العلمي أو التقطيع الفني، الذي صنعه المخرج مع المؤلف)) [2]، ولكي تستطيع هذه اللقطات وعن طريق العملية المونتاجية أن تعطي ((معنى خاصاً لم تكن تعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة)) [3].

من هنا نجد مدى أهمية المونتاج في العمل السينمائي، إذ إنه استطاع اختصار الكثير من الأحداث التي يمكن أن تؤثر على مجرى الفيلم، والبقاء على المشاهد الرئيسة التي تساعد على سير أحداث الفيلم، وهي الفكرة التي تلقّفها الشاعر الحديث إمعاناً في تركيز قصيدته وتكثيفها.

لقد وظف الشاعر تلك التقانة الفنية توظيفاً فاعلاً، إذ من خلالها وجد منفذاً تشكيلياً صالحاً للتعبير عن الواقع المضطرب الذي كان يعنيه، والذي ترك أثراً عميقاً في نفسه.

إذ يقدم لنا قصيدة ممنتجة، محتشدة بمجموعة من الصور المتباعدة، التي لا يمكن للمتلقي إيجاد أي رابط مباشر فيما بينها، ولكن عند متابعة سير أحداث القصيدة وتحولاتها التقانية، وبعد الانتقال من جزئها السطحي الظاهر إلى أعماقها ولتجميع تلك الصور المتباعدة، فإنه ((يتسنى للمتلقي – بعد أن يستوعب هذه اللقطات في مجموعها – أن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها)) [4]، حيث يجدها ذات مدلول فني ونفسي لتحقيق الأثر الفني المطلوب [5]، إذ هو ((تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة)) [6]، فضلاً عن كونهما وسيلة للتعبير ((عن أحوال مضطربة معينة وإيقاعات وسرعات مدمرة)) [7].

يقترب أسلوب المونتاج في سياقه التشكيلي والتقاني كثيراً من مفهوم القصيدة المركزّة، إذ إنّ المونتاج في العمل السينمائي يقوم أساساً على النقلات الأساسية في

---

(1) فن المونتاج السينمائي، كارلي رايس، ترجمة: احمد الخضري، مراجعة كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1965: 159.

(2) معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي،مجدي وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973: 92.

(3) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 227.

(4) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر والشعر المصري أنموذجاً، علي حوم، اصدارات دائرة الثقافة والأعلام – الشارقة، ط1، 2000: 69.

(5) ينظر: الشعر الحر في العراق: 211.

(6) الرحلة الثامنة – دراسة نقدية، جبر ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979: 41.

(7) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 327.

المادة السينمائية، والإيجاز الذي يعد ((ضرورة مهمة من ضرورات تكثيف قوة الإيحاء التي تقوم عليها السينما بشكل عام)) [1]، فضلاً عمّا ((تمتاز به من اختزال وتكثيف وفتح الصورة على دلالة جديدة)) [2].

ونظراً لما يمتاز به أسلوب المونتاج من مميزات، عملت القصيدة المركزّة على توظيف ذلك في بنائها، لأنه يلائم روح ذلك البناء، إذ يقدم لنا الشاعر من خلال قصيدته المركزة، مجموعة من الصور المتعددة والمتنوعة للتعبير عن موقف أو فكرة معينة، ولكن جميع هذه الصور ((صور سريعة خاطفة لا مجال فيها للسرد)) [3]، فضلاً عن استخدامه عين كاميراتية لتصوير ذلك الموقف، و((لتحقيق درجة عالية من التركيز الجمالي)) [4]، ومن خلال تلك الصور المتعددة يستطيع المتلقي فهم التجربة التي يحاول الشاعر إيصالها إليه، والإحساس بها على نحو أكثر جمالية وفنية.

ومن هنا نجد أن - أسلوب المونتاج – يقترب على نحو أو آخر من القصيدة المركزّة، ذلك لأن التركيز هو الأساس التقاني والفني الذي يعمل عليه كلاهما.

سعى جيل الروّاد أولاً إلى توظيف تقانة المونتاج في قصائدهم بعدما استعاروا هذا الأسلوب من الشعر الغربي، بفعل تأثرهم بالشعراء الغربيين فضلاً عن كونه وسيلة فنية استخدمها الشاعر كملاذ لحل إشكالاته، والتعبير عن عمق التناقض الذي يحياه بين روحه التوّاقة للحرية والسعادة، ومصدّات الواقع المرير الذي لا ينتج سوى مصادر الإحباط والهزيمة.

فقد استخدمه من الرواد الشعراء بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وغيرهم استخداماً تتفاوت نجاحاته بين شاعر وآخر، لما له من قدرة تشكيلية عالية للتعبير عن المواضيع المعقدة والأحوال المضطربة.

وعلى الرغم من كون هؤلاء الشعراء هم أول من استخدم المونتاج، وربما كان يمثل ظاهرة بارزة في شعرهم، إلا أنهم لم يضعوا ملامح واضحة لهذا الأسلوب في قصائدهم، بل كان استخدامهم استخداماً أولياً لا يستثمر كلّ طاقاته برؤية جديدة تفاعل بين الأداة الشعرية والأداة السينمائية.

إذ كان يمثل طريقاً بنائياً يضعوا فيه تجربتهم، مكتفين بحشد مجموعة الصور المتناقضة والمتباعدة في قصائدهم، للتعبير التشكيلي عن تجاربهم الشعرية، وكانوا يستخدمون (حروف العطف والتكرار) وسيلة رابطة بين تلك الصور المتعددة.

---

(1) الرواية والسينما – التأثير المتبادل، سامي محمد، مجلة أقلام، العدد 3، 1985: 36.
(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: 19.
(3) تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر: 139.
(4) قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999: 99.

وعلى الرغم من كون جيل الستينيات هو امتداد لجيل الرواد، فقد استطاعوا تطوير –أسلوب المونتاج- وتوظيفه توظيفاً فاعلاً في قصائدهم، إذ لم يكن استخدامهم للمونتاج استخداماً اعتباطياً، بل كان استخداماً قائماً على أسس معينة يتفاعل فيها الوعي التقاني الشعري مع الوعي التقاني السينمائي، وتفرضه التجربة التي يحاول الشاعر من خلالها بناء قصيدته، ولا سيّما في ذلك النوع الشعري الخاص الذي دعوناه في بحثنا بـ(القصيدة المركزة)، حيث يتجلى استخدام هذا الأسلوب على أفضل ما يكون، كما سيتضح ذلك من معاينتنا للنصوص الشعرية الستينية.

ومن الشعراء الذين استطاعوا توظيف المونتاج توظيفاً فنياً فاعلاً في قصائدهم بما يناسب بناء القصيدة وتجربتها، الشاعر سامي مهدي، إذ اتخذ من المونتاج وأساليبه المتعددة وسيلة لبناء بعض قصائده، كما في قصيدة (الإسراء):

إلى قدس الذات أسريت أحمل عشقي،
وعلقت مشكاتها فوق صدري...
فما أغزَرَه!
لقد كنت نهراً... وقد كان شوقي،
هو الجوع والزاد، والذنب والمغفرة!
وكنت أمدّ الخطى في فجاج السماء!
وأستر أسمال رقّي
وأحمل في مقلتي الضراعات إن لم تسعها يداي
وما كنت أقبل أن تدفع الريح عني خطاي،
لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي! (1)

القصيدة مكونة من ثلاث لقطات مونتاجية، وظف فيها الشاعر الموروث الديني عبر قصة إسراء الرسول ρ إلى القدس، فاللقطة المونتاجية الأولى هي (لقطة حاضرة) يصور فيها الشاعر، عزمه في الإسراء إلى القدس وتحريرها من أيدي الغاصبين، يدفعه إلى ذلك الواجب الديني وعشقه الروحي إلى تلك الأرض المقدسة وغيرها من الدوافع التي لم يصرح بها الشاعر، بل اكتفى بسطر من النقاط، دلالة على الكثير من الدوافع التي لا مجال لذكرها هنا، بدلالة وجود صيغة التعجب في نهاية اللقطة الأولى:

إلى قدس الذات أسريت أحمل عشقي،
وعلقت مشكاتها فوق صدري...
فما أغزره!

(1) الأعمال الشعرية: 24.

أما اللقطة الثانية فهي لقطة استرجاعية (Flash back) يحاول الشاعر فيها، استخدام مخزون ذاكراتي حول تلك البقعة الشريفة، إذ نجده يذكرها في بداية المقطع واصفاً إياها بـ(النهر) وهي دلالة على الحياة، ثم يعقبها بفاصل من النقاط، دلالة على صفات أخرى لم يذكرها الشاعر، رغبة منه في تنشيط ذهن المتلقي في التأويل لتلك الصفات المحذوفة، ثم ينتقل وعلى نحو مركّز إلى بيان حالة شوق الشاعر، وهو الطرف المقابل لها، مستخدماً صفات متناقضة لبيان حالة العشق العنيفة التي يعيشها تجاهها (الجوع × الزاد) (الذنب × المغفرة) (أمدّ × أستر)، فجميع هذه الصفات هي صفات متناقضة تعكس حالة الشاعر المضطربة:

لقد كنت نهراً.. وقد كان شوقي
هو الجوع والزاد، والذنب والمغفرة
وكنت أمدّ الخطى في فجاح السماء!
وأستر أسمالي

أما في اللقطة الثالثة فيحاول الشاعر العودة إلى الحاضر، وهذه اللقطة مكونة من ثلاث لقطات صغيرة، يصف من خلالها عزمه على مواصلة السير حتى الوصول إليها، والوقوف بوجه المصاعب وعدم قبوله بأيّة عروض يمكن أن تعيقه عن الوصول إلى تلك البقعة المقدسة، وذلك لأن فكرة الوصول هو هدف الشاعر الأخير.

وكانت اللقطة الأخيرة (لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي) هو الرابط بين اللقطتين السابقتين، لأنها تمثل البؤرة المركزية التي تجمع بين تلك اللقطات لكي تكوّن صورة مونتاجية كبيرة:

وأحمل في مقلتي الضراعات أن لم تسعها يداي
وما كنت أقبل أن تدفع الريح عني خطاي
لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي

قدم الشاعر سامي مهدي قصيدة مونتاجية مكونة من عدة لقطات ممنتجة على نحو معين، متخذاً من العنوان وسيلة ربط أخرى بين تلك اللقطات الثلاث، بدليل وجود كلمة (أسريت) في بداية اللقطة الأولى و(براقي) في بداية اللقطة الثالثة، وهي جميعاً تنتمي على نحو أو آخر إلى فضاء العنونة.

وفي قصيدة (العاشق) يتخذ الشاعر من البناء المحوري وسيلة لبناء قصيدته، إذ تتكون القصيدة من لقطتين مونتاجيتين، تحتوي كل واحدة منها على عدّة لقطات، مكونة بدورها لقطة مونتاجية كبيرة:

ها هو الكون يُزهر
والأرض توقد نيرانها
والشجر
يستطيل وتكتظ أغصانه بالثمر

هـا هو الكون يكبر
والعاشق المتعجل يُطلق من كفّه قمراً
ويباهل جيرانه بقمر (1)

اللقطة الأولى مكونة من عدّة لقطات مونتاجية، يصور فيها الشاعر نظرة العاشق للكون، من خلال التقاطه عدة صور مختلفة لذلك الكون، فاللقطة الأولى (هاهو الكون يزهر) واللقطة الثانية (والأرض توقد نيرانها) أما اللقطة الثالثة (والشجر / يستطيل وتكتظ أغصانه بالثمر)، فجميع هذه اللقطات تصور نظرة العاشق للكون، إذ ينظر إليه نظرة متفائلة ومنفتحه وكأن بالربيع يغطي الأرض، وإنها تعيش بداية كرنفال من الفرح، (يزهر، توقد نيرانها، تكتظ أغصانه بالثمر)، إذ تدّل هذه الصفات على الحياة الجديدة والانفتاح، التي جاءت ملائمة لفضاء العنوان.

أما اللقطة المونتاجية الثانية فجاءت مكافئة ومساوية للقطة الأولى، إذ نجدها مكونة من ثلاث لقطات أيضاً، وتعالج موضوع اللقطة الأولى ذاته، فبعدما يصف الشاعر الكون من خلال نظرة العاشق في اللقطة الأولى، نجده في اللقطة الثانية وعلى نحو آخر يتجه إلى وصف حالة العاشق الذي بدأ يظهر وبشكل جلي في اللقطة المونتاجية الثانية:

هـا هو الكون يكبر
والعاشق المتعجل يطلق من كفه قمراً
ويباهل جيرانه بقمر.

أما قصيدة (لآلئ) فتتكون من أربع لقطات مونتاجية، تعتمد في بنائها على تشكيل مونتاجي متداخل:

ثلاث لآلئ لم يحتبسها محار
ثلاث لآلئ لم تتسع لمداها البحار
ثلاث لآلئ أشرقن في أفق الروح
واخترن من فلك الحب هذا المدار
ثلاث لآلئ هنّ البذار
وهنّ المواسم
وهن الثمار (2)

فاللقطة المونتاجية الأولى (ثلاث لآلئ لم يحتبسها محار) تشيع فضاء من الحرية والتمظهر والاستقلالية.

---

(1) الأعمال الشعرية: 206.
(2) سعادة خاصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 14

في حين تتحول اللقطة الثانية و(ثلاث لآلئ لم تتسع بمداها البحار)، إلى فضاء بانورامي شامل يستند إلى اللقطة الأولى، لكنها تنفتح على رؤية تشكيلية أوسع فيها درجة أكبر من الحرية، وبعد وصف الشاعر الخارجي لتلك الآلئ، نجده في اللقطة الثالثة:

ثلاث لآلئ أشرقن في أفق الروح
واخترن من فلك الحب هذا المدار

ينسحب إلى فضاء الداخل – الشعري، بدلالة (الروح /الحب) في هذه اللقطة، ولكنها ومع ذلك نجدها تحاكي اللقطتين السابقتين بالتشكيل والاداء.

وتنقسم اللقطة الرابعة:

ثلاث لآلي هن البذار
وهنّ المواسم
هنّ الثمار.

على حلقات متجانسة (البذار، المواسم، الثمار) حيث تتركز دلالة اللقطات السابقات في حلقات هذه اللقطة، لذا فإنّ هذا التشكيل المونتاجي يعتمد على ربط اللقطات وتداخلها، وصولاً إلى تمركزها جميعاً في اللقطة الرابعة.

لقد استطاع الشاعر سامي مهدي بناء قصيدة مركزّة تعتمد على المونتاج كوسيلة بنائية رئيسة من خلال استخدامه أساليب متعددة من المونتاج في بناء تلك القصائد، ولكن جميع هذه الأساليب تستجيب على نحو أو آخر لمنطق التركيز الشعري الذي هو الشرط الأساس في (القصيدة المركزة).

وفي قصيدة (إمرأة) للشاعر حميد سعيد، نجد الشاعر يتخذ من استقلال اللقطات المونتاجية طريقة لبناء قصيدته:

ينتظر إمرأة لا أسم لها
ويقيم لها وطناً في السرّ
وبيتاً في الغيبوبة
يمنحها أوصاف المحبوبة
يتغافل عن أخرى.. ويغافلها
يفتح باب سريرتها
لا لون لبهجتها
لا صوت لضحكتها
في المرآة.. رأى وجه امرأة ثالثة
حاول أن يتذكرها..
ناداها..
يا..

لا أسم لها [1]

القصيدة مكونة من ثلاث لقطات مونتاجية، يحاول الشاعر في كل لقطة من هذه اللقطات أن يصف لنا امرأة غير موجودة في الواقع، فقط موجودة في مخيلة الشاعر ويصور لنا في كل لقطة علاقته بتلك المرأة.

ففي اللقطة الأولى من القصيدة يحاول الشاعر أن يصف لنا لقاءً حاصلاً من طرف واحد، إذ إن الطرف الثاني المتمثّل بـ(المرأة) غير موجود في الوقت الحاضر، وغير معرّف بالنسبة له بدلالة (لا إسم لها)، وعلى الرغم من ذلك نستطيع أن نلمس نشاط مخيلة الشاعر في هذا المقطع، إذ يصف ذلك اللقاء ويقيم بعض طقوسه، على الرغم من عدم تحقيق ذلك في الواقع، فضلاً عن ذلك نجده يصور لنا تلك المرأة التي ما تزال غريبة عنه وغير معرّفة بالنسبة إليه، ويصفها بصفات تدل على الحنان والرقة والعاطفة:

ينتظر امرأةً لا اسم لها
ويقيم لها وطناً في السرِّ
وبيتاً في الغيبوبة
يمنحها أوصاف المحبوبة

وينتقل الشاعر وعلى نحو مكثف ومركز إلى اللقطة المونتاجية الثانية، وكأن بالعين الكاميراتية انتقلت بالمتلقي إلى مشهد آخر مختلف عن المشهد السابق، يحاول الشاعر فيه وصف امرأة أخرى، على الرغم من عدم وضوح ملامح الأولى في المقطع السابق.

إذ بعد الوصف الخارجي للمرأة الأولى في اللقطة السابقة، ومنحها صفات تدل على الحنان والعاطفة، نجد الشاعر في هذه اللقطة ينتقل إلى الداخل – الشعري ويدخل في أعماق هذه المرأة بدلالة (يفتح باب سريرتها)، محاولة منه في وصف نفسية تلك المرأة وعاطفتها، فيجدها باردة العاطفة والمشاعر:

يتغافل عن أخرى.. ويغافلها
يفتح باب سريرتها
لا لون لبهجتها
لا صوت لضحكتها

أما اللقطة الثالثة فهي لقطة ذاكراتية يحاول الشاعر فيها التعرف على وجه امرأة ثالثة، خطف من أمامه، مستخدماً مخزوناً ذاكراتياً للتعرف على تلك المرأة، وعلى الرغم من محاولاته الكثيرة في تذكرها، وندائه لها، ولكن جميع تلك المحاولات باءت بالفشل، إذ ينتهي مستدركاً وعلى نحو مدور إلى بداية القصيدة (لا إسم لها):

---

(1) باتجاه أفق أوسع: 10.

في المرآة... رأى وجه امرأةٍ ثالثةٍ
حاول أن يتذكرها..
ناداها..
يا..
لا إسم لها

قدم الشاعر حميد سعيد قصيدة مونتاجية قائمة على استقلالية اللقطات، إذ يحاول في كل لقطة منها وصف امرأة مختلفة عن الأخرى ومنفصلة عنها على نحو أو آخر، وعلى الرغم من استقلال تلك اللقطات، لكن نجد ثمة خيطاً يربط بين تلك اللقطات المنفصلة، وهو أن جميعها تقوم على فكرة (الوهم) إذ إن هؤلاء النسوة جميعاً وهميات، بدلالة غياب ملامحهن عن المشهد الشعري وعن فضاء التلقي، فضلاً عن وصف الشاعر لأكثر من امرأة لتغطية فكرة (الوهم) التي تهيمن على القصيدة، لذا جاء متن القصيدة ملائماً لستراتيجية عنوانها المنكر (إمرأة).

أما في قصيدة (صورة):

صورة في الجريدة..
.....
.....
بيتان من حجرٍ.. وطريق إلى البحر يفصل بينهما
ذاك شباكهما
في أسفل الصورة قبر تظلله سدرة
هو غارسها
هي عشرون عاماً.. نأت
ونأى..
من سيفتح شباكها للغناء
ويلم له الضوء في أخريات المساء (1).

فالشاعر هنا يحاول أن يصف لنا صورة، وينقلها نقلاً حرفياً من خلال وصف ما يستطيع بصره من التقاطه.

ففي السطر الأول يحاول أن يعرف لنا تلك الصورة عبر تحديد مكانها (صورة في الجريدة)، ثم يعقب تلك اللقطة فاصل من النقاط، ويمكن أن نعده لقطة مونتاجية صامتة، يحاول فيها الشاعر، أخذ فرصة لتأمل تلك الصورة التي يحاول نقلها إلى المتلقي.

---

(1) باتجاه أفق أوسع: 14.

وبعد ذلك الفاصل، يقوم الشاعر بنقل تفاصيل تلك الصورة التي راها نقلاً حرفياً دقيقاً:

بيتان من حجر.. وطريق إلى البحر يفصل بينهما
ذاك شباكهما
في أسفل الصورة قبر تظلله سدرة
هو غارسها
قبل عشرون عاماً.. نأت
ونأى..

فجميع تلك اللقطات السابقة، تعطي دلالة الرأي المبصر، الذي يتوقف عند حدود الوصف فقط.

ولم يتوقف الشاعر عن الوصف الحرفي للصورة، إذ نجده في السطرين الأخيرين يحاول التدخل في تشكيل تلك الصورة، من خلال استفهامه الاستدراكي عمّن يحاول إدخال الحركة والفرح لتلك الصورة التي هيمن عليهما الجمود والحزن والفراق:

من سيفتح شباكهما للغناء
ويلم له الضوء في أخريات المساء

يستخدم الشاعر (فاضل العزاوي) المونتاج كوسيلة للتعبير عن الواقع المتناقض الذي كان يعيشه، إذ نجد بعض قصائده تحتوي على مجموعة من الصورة المتخالفة التي تصل إلى حد التناقض، تعكس وضع الشاعر وتبيّن نظرته لذلك الواقع، ومن القصائد التي يمكن أن نلمس ذلك من خلالها، قصيدة (تعالي معي هناك):

هناك جندي يعانق صديقة على رابية
حيث ينزف الدم من ابتسامةً مكبوتة
هناك أعرابي يجذف في نهر
ماداً يديه إلى كتفي
هناك شي غيفارا
يكتب قصائدي. (1)

تنهض القصيدة هنا على منتجة ثلاث صور تتباين في مرجعياتها الصورية، إذ كل صورة منها تختلف عن الصورة الأخرى الموجودة في المقطع عينه، ولكنها تلتقي عبر المنتجة في بؤرة الأنا الشعرية.

في المقطع الأول من القصيدة يصور الشاعر مدى الألفة والتحابب الموجودة في السطر الشعري الأول بدلالة (يعانق) وهي رمز للمحبة، ولكن ينتقل وبصورة

(1) سلاماً أيتها الموجة سلاماً أيها البحر: 93.

مكثفة في السطر الشعري الثاني إلى تصوير حجم الألم الكبير المختفي وراء ذلك (التعانق) رامزاً إلى بداية الفراق:

هناك جندي يعانق صديقه على رابية
حيث ينزف الدم ابتسامة مكبوتة

أما في اللقطة المونتاجية الثانية، فيصور الشاعر في السطر الشعري الأول، الانطلاق والمتعة والدهشة والانفتاح، رامزاً إلى ذلك باندفاع الأعرابي الذي يتسابق مع الزمن للوصول إلى هدفه المنشود، ولكن السطر الشعري الثاني جاء مناقضاً للقطة السابقة، فبعد الانفتاح والتفاؤل الموجود في السطر الشعري السابق، نجده هنا يصور حالة الإحباط والسوداوية التي تخيم على ذلك الشخص المفعم بالحيوية والتفاؤل، والتي دفعته إلى البحث عن الخلاص ويد العون التي تساعده على التخلص من ذلك الوضع:

هناك أعرابي يجذف في نهر
ماداً يديه إلى كتفي

في اللقطة المونتاجية الثالثة يصور لنا الشاعر في السطر الشعري الأول ذلك الرمز النضالي المعروف بفضائه الثوري (جيفارا) الذي عدّ رمزاً للتحرر والثورة، أما في السطر الشعري الثاني فيحاول تصوير الضعف الذي بدأ يصيب ذلك الرمز النضالي في مشهد الشاعر والتوحد مع ذات الشاعر، والاكتفاء بكتابة أفكار ثورية، من دون المساهمة الفعالة والقوية في تغيير ذلك الوضع:

هناك شي غيفارا
يكتب قصائدي

وقد يرثي الشاعر هنا ذاته التي لم تتمكن أن تتحول إلى جيفارا إلا على الورق.

قدم الشاعر فاضل العزاوي، قصيدة مركزة مكونة من عدة لقطات مونتاجية متباينة، من خلال التقاطه وعلى نحو مكثف وسريع لعدة لقطات تجعل المتلقي مشدوداً إلى متابعتها، مثيراً إياه بالعلامة المكانية (هناك) المنحدرة من العنونة والمتدخلة في المقاطع الثلاثة في آليته المنتجة في القصيدة.

أما قصيدة (لوحة) للشاعر ياسين طه حافظ، فتعتمد على أسلوب التقطيع الفوتغرافي، إذ يحاول الشاعر نقل تلك اللوحة نقلاً حرفياً، من خلال التقاطه وعلى نحو سريع ومركز للجوانب الأساسية التي تتألف منها تلك اللوحة التشكيلية:

رجلٌ أشيبٌ
ونساء ثلاث
وطفلْ
وطعام بأطباقه لم يُمسَ
وأحداقهم كلّهم

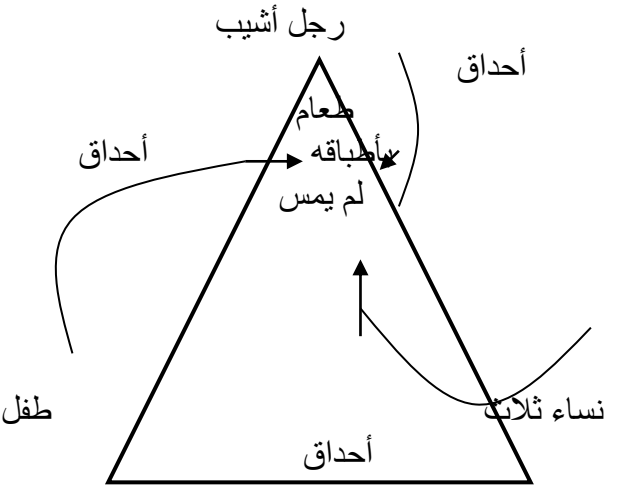
بانتظار! [1]

يقسم الشاعر القصيدة على أربع مناطق صورية رئيسة داخل اللوحة التشكيلية.

فاللقطة الأولى هي (رجل أشيب) ينتقل بعدها وعلى نحو مركز ومكثف بالمتلقي إلى اللقطة الصورية الثانية المتمثلة بـ(ثلاث نساء)، أما اللقطة الثالثة فتتركز في (طفل) ثم تتجمع تلك اللقطات الصورية السابقة في لقطة مونتاجية رابعة، تعدّ البؤرة المركزية في القصيدة (وطعام بأطباقه لم يمس)، فهي الرابط الوحيد الذي يربط بين تلك اللقطات السابقة حيث يهيمن عليها الانتظار.

ويمكن تصوير ذلك على شكل مثلث، كل رأس من رؤوس المثلث يشكل وحدة صورية من الصور السابقة، ومركز المثلث المقطع الصوري الرابع، والحركة تتجه من تلك الأطراف الصورية إلى المنطقة الصورية الرابعة، البؤرة أو (المركز)، ومن هنا نجد مساحة المثلث الفارغة مشحونة بالانتظار أو بدعوة مؤجلة، كما في التخطيط الآتي:

(1) الأعمال الشعرية، المجلد الثاني: 80.



ومن هنا نجد أن تلك اللوحة صوّرت الحرمان الذي كان يعيشه الشاعر والمجتمع، من خلال اختياره العناصر الرئيسة التي يتكون منها في تلك الفترة، بدلالة (أحداقهم كلها بانتظار)، ترميزاً لحالة التلهف التي يعيشها كلّ منهم بانتظار حصته من رفاهية مؤجلة.

ومن خلال تلك (اللوحة) البسيطة استطاع الشاعر بيان رؤيته في الحياة، لذا نجد الشاعر ياسين طه حافظ يسخر جميع الإمكانات مهما كانت درجة تباينها واختلافها، بشرط أن تكون قادرة على إيصال تجربته الشعرية.

ففي قصيدة (خريف) يتخذ الشاعر من ذلك الفصل، الذي يرمز إلى الشيخوخة والهرم موضوعاً شعرياً لتجسيد رؤيته الشعرية:

الخريف استهان بأسلابه
فتبّرأ مما استبى
ثم ألقى بآخر قمصانه
وتبرأ من جلده،
فاكتأب
الخريف
حينما حاصرته الرياح الجديدة
ألقى مفاتيحه
وخناجره
واكتفى بالغضب

كنت أسمع قصّته من فم الريح

أفعاله، ومكائده المخجلة

في الطريق تأملت كومة أوراقه
ورثيت لهيأته العارية (1)

تنهض القصيدة على أربع لقطات شعرية ممنتجة منتجة زمنية، مكرساً لذلك الأنموذج البصري الملائم لبناء قصيدته، إذ نجد بين لقطة وأخرى فاصلاً من الصمت (البياض) يبين استقلال تلك اللقطات، التي يتحدث فيها الشاعر عن فصل الخريف الذي يعد الموضوع الشعري الرئيس في القصيدة.

في اللقطة المونتاجية الأولى يحاول الشاعر أنسنة ذلك الفصل وتشخيصه (أسلابه، قمصانه، جلده، اكتأب)، فجميع تلك الصفات هي صفات تدل على الانسنة، فكأنما الشاعر يتحدث عن شخص لا عن فصل من فصول السنة:

الخريف استهان بأسلابه
فتبرأ مما استبى
ثم ألقى بآخر قمصانه
وتبرأ من جلده
فاكتأب

أما اللقطة المونتاجية الثانية فجاءت مفصلة للقطة السابقة، فبعد الوصف الخارجي الذي يعكس فيه الشاعر انهزاميته، نجده هنا أيضاً يضاعف طاقة الأنسنة، من خلال دخوله في مواجهة ضاربة مع الريح ومحاصرته (حاصرته، ألقى، مفاتيحه، خناجره، الغضب)، إذ تدل هذه الإشارات على تلك المواجهة التي تنتهي بانتصارها عليه واكتفائه بالغضب:

الخريف
حينما حاصرته الرياح الجديدة
ألقى مفاتيحه
وخناجره
واكتفى بالغضب.

ونجد ذات الشاعر تظهر وعلى نحو جلي وواضح في اللقطة الثالثة والرابعة، إذ تصبح هذه اللقطات موازية للقطتين المونتاجيتين السابقتين، ففي اللقطة الثالثة يحاول الشاعر الاستفسار عنه والتعرف على تفاصيل كثيرة عن ذلك الفصل، والواردة في اللقطات السابقة، والاستماع إلى قصته:

---

(1) جنة الزاغ: 23.

كنت أسمع قصته من فم الريح
أفعاله، ومكائده المخجلة

أما في اللقطة المونتاجية الرابعة، فنجد الاستفسار عنه والتعرف عليه، يرثي الشاعر ذلك الخريف المؤنسن من خلال تأمل بعض بقاياه والمتمثلة بـ(الأوراق)، وهو في الوقت عينه يرثي فيها ذاته، المواجهة لذات الخريف:

في الطريق تأملت كومة أوراقه
ورثيت لهيأته العارية

يبدو أن القصيدة جاءت تصور على نحو أو آخر، ذات الشاعر وتأريخه إذ نجده يؤنسن الخريف ويشخصنه في اللقطة المونتاجية الأولى والثانية، لكي يصبح المشهد قابلاً للتشكيل الصوري، وموازياً للأنا الشعرية التي تتدخل في اللقطة الثالثة والرابعة.

وفي قصيدة (اختبار سري) للشاعر فوزي كريم، نجد المونتاج يفعل طاقة الوجدان والمكان في آن واحد:

المياه،
البهاء الذي استوطن المزهرية،
إيماءة في الخطوط،
وأقرب مما ترى.. وطني
بين خيط الدخان الذي تتفشى
خيول المرارة فيه وبين المرارة
غير أنك غلقت أبوابك المستباحة
ثم أخليت بظلك..
هذه المياه..
وهذا البهاء،
وإيماءه في الخطوط،
وأقرب مما ترى.. وطني! (1)

المونتاج هنا يشتغل على الوجدان والمكان، فالقصيدة هنا تحتشد بمجموعة كبيرة من الصور في كيان شعري مركزّ يصور فيه المكان تصويراً وجدانياً.

فاللقطة المونتاجية الأولى لقطة مكانية، تصور المكان من خلال رؤية الشاعر وما يخلقه ذلك المكان من بعدٍ عاطفي بالنسبة له (المياه، البهاء، إيماء في الخطوط، وطني)، ففي هذه المفردات نجد تداخلاً كبيراً بين المكان وبين عاطفة الشاعر في

(1) جنون من حجر: 90.

تصويره، فالسطر الشعري الأول (مكاني)، السطر الشعري الثاني عاطفي من خلال إحساسه بذلك البهاء، السطر الشعري الثالث مكاني، أما السطر الرابع فعاطفي يصور مدى حب الشاعر لوطنه وأنه يراه في كل الأشياء حتى الصغيرة جداً:

المياه

البهاء الذي استوطن المزهرية،

إيماءةٌ في الخطوط،

وأقرب مما ترى... وطني

في اللقطة الثانية، نجد فوزي كريم يستمر بحشد الصور، مصوراً الحرمان والمرارة والوحدة التي كان يعاني منها بسبب ابتعاده عن وطنه الذي بدأ يشكل لديه هاجس الحرمان، من خلال محاورة أقامها الشاعر مع ذاته، إذ اكتفى بتصوير حساسية الابتعاد عن وطنه والعيش وحيداً (اختليت بظلك)، ولم يستمر الشاعر بذلك الحوار، بل ذيّله بسطرٍ من النقاط دلالة على الاستمرار والتواصل:

بين خيط الدخان الذي تتفشى

خيول الحرارة فيه وبين المرارة.

غير أنك علقت أبوابك المستباحة

ثم اختليت بظلك..

وبعد ذلك الفاصل من النقاط ينتقل الشاعر وعلى نحو مكثف ومركز إلى اللقطة المونتاجية الثالثة، التي يبدو فيها الشاعر يركز فيها رؤيته الشعرية من خلال اعتماده على العناصر الرئيسة في القصيدة، إذ إن هذا المقطع المكثف والمركز، يعادل القصيدة بأكملها حيث تنتهي بتصوير المكان تصويراً عاطفياً وفضائياً:

هذى المياه..

وهذا البهاء،

وإيماءةٌ في الخطوط،

وأقرب مما ترى.. وطني!

عبر هذه الالتقاطات الإشارية الخاطفة وهي تشكل حدود الصورة في محتواها الفضائي والوجداني الذي يتمركز في بؤرة الذات الشاعرة.

المبحث الثاني
الأساليب الطباعية

خضعت القصيدة العربية منذ ظهورها لشكل كتابي معين ومحدد لا يستطيع الشاعر الخروج عليه، بل أصبح ذلك الشكل الكتابي هو القانون أو القالب الذي يحدد بداية القصيدة ونهايتها، من دون معرفة الشاعر بثقل الشرعية التي يمتلكها هذا الشكل وهو يتحكم في بناء قصيدته، وربما كان الجانب الإيقاعي سبباً في ذلك، إذ نجد القصيدة الكلاسيكية مكوّنة من أسطر متساوية يوزعها البحر على محورين هما (الصدر والعجز) يفصل بينهما حاجز من الفراغ أو البياض[1].

وقد بقي هذا الترتيب الكتابي، هو المهيمن على فضاء القصيدة ولفترة طويلة، على الرغم من اختلاف الأغراض والتجارب التي تحتويها القصيدة، وظل الشاعر يعاني من أعباء هذا الشكل الذي تلبث ملاصقاً لشكلية القصيدة القديمة.

لكن الولادة الحداثية للقصيدة الحرة – قصيدة التفعيلة – أسهمت في كسر الكثير من الأطر التقليدية، وتجاوزت الكثير من المحددات الشكلية، ونقلت القصيدة العربية ((من بعدها الانشادي المتجذر في الممارسات الشعرية العربية، الى بعد بصري يقتضي من المتلقي امتلاكاً لسنن تلقٍ جديدة تعتبر هذا المعطى الجديد)) [2].

وحطمت ذلك الفضاء المكاني الذي كان يحكم القصيدة، وقامت بتطوير شكلها الكتابي، وأعطت للشاعر حرية اختيار الشكل الملائم لتجربة قصيدته، إذ لم يعد هناك طول مقنن ثابت له، وإنما اصبح ذلك على وفق رغبة الشاعر وطول عبارته " [3]، فضلاً عن ((تحول السطر الشعر فضاءً حراً أمامه، يملأ المساحة التي يحتاجها منه بالكلام)) [4] وهذا ماكان يعاني منه الشكل القديم ويفتقر اليه.

ومن خلال ذلك نجد أنّ القصيدة الحديثة قد تحولت من سماعية إنشادية، الى قصيدة كتابية بصرية، وأصبح الشعر ((يكتب للعين مثلما يكتب للأذن)) [5] إذ احتوت

---

(1) ينظر: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981: 114.

(2) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991: 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 139.

(4) إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر العربي الحديث) ، د. سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان، ط1، 2001: 92.

(5) نظرية الادب، أوستين وراين، رينيه ويليك، ترجمة، محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، الكويت، 1972: 186.

القصيدة على مجموعة من العناصر والادوات التي لايمكن معرفتها إلا عن طريق الرؤية المباشرة للقصيدة [1].

وعلى الرغم من الحرية الكبيرة التي أعطيت لتقانات القصيدة الحديثة، إلا ان شكلها البصري بقي خاضعاً للشاعر وتجربته، إذ نجد أنَّ الفضاء الكتابي للقصيدة أصبح يعطي دلالات شعرية كثيرة لم يصرح بها الشاعر، لذا لم يكن ((مجرد نزوة عابرة أو ترتيباً سطحياً يقصد منه كسر التطابق الرتيب لأبيات القصيدة الكلاسيكية، بل هو إسهام في تحقيق القصيدة الحديثة التي أصبح فيها عنصراً تعبيرياً متزايد الأهمية)) [2].

بمعنى أن شكل القصيدة الحديثة وترتيب أسطرها الشعرية لم يكن ترتيباً اعتباطياً، أو ((موضة كما يتصورها البعض، وإنما هي استجابة لواقع التطوير الجديد في الحياة العربية)) [3]، وحسب ماتمليه طبيعة تلك التجربة الشعرية ورؤيتها وخاصيتها وحساسيتها، فهي ليست ((مجرد تكوين أو تأليف خارجي، وإنما هي تجسيد لوعي، ولحركة، ولمسار تاريخي)) [4].

من هنا نجد القصيدة قد تحولت الى صراع قائم بين " السواد" الذي يعتبر المصدر الذي يمد القصيدة بالدلالة والتواصل، و " البياض" الطرف المقابل للسواد، وهو رمز للسكوت " الصمت"، فهو ذا ((أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة)) [5].

وقد وظف الشاعر الحديث ذلك الصراع توظيفاً فاعلاً بما يخدم قصيدته، بحيث يكون مرآة تستطيع أن تعكس مافي أعماق وجدانه، إذ هو ((يواجه الخطوط " اللون الاسود " بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الابيض) وهذا الصراع الخارجي لايمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه))[6]، فالقصيدة الحديثة تحولت من كيان كتابي غريب عن الشاعر وتجربته الى عنصر فعّال يمكن للشاعر استثماره في إكمال بناء قصيدته، كباقي الادوات التي

---

(1) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت – لبنان، ط1، 1980: 345.

(2) شعر الطليعة في المغرب، د. عزيز الحسين، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1987: 257-258.

(3) حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية: 29.

(4) زمن الشعر، ادونيس، دار العودة – بيروت، ط2، 1978: 298.

(5) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986: 68.

(6) ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985: 103.

يستخدمها، و((دخولها بقوة الى حقل دلالات النص، تزرع وتحصد مثلها مثل باقي الأدوات التي يمتلكها المبدع)) [1] إذ إن ((لكل قصيدة حرة عالماً خاصاً من السواد وعالماً خاصاً من البياض)) [2].

ولم يقتصر الشاعر على ذلك بل أدخل الكثير من الأساليب الطباعية الى القصيدة الحديثة، كاستخدامه علامات الترقيم، الأقواس، والنقاط، وغيرها من الأساليب التي كان لها دور كبير في إغناء الدلالات التعبيرية في القصيدة، بحيث تكون ((صورة تؤثر في وعي القارئ، وترشده الى الطريق المغاير الذي يسلكه الشاعر)) [3].

وربما كانت القصيدة المركزة من أكثر أشكال القصيدة الحديثة استثمارا لتلك التقانات البصرية المهمة في بنائها، لما في تلك التقانات من مميزات تتلاءم مع روح التركيز الذي يتميز به هذا النوع من القصائد.

إذ كرس الجانب البصري، وطريقة ترتيب الأسطر الشعرية، للتعبير عن تجربة الشاعر وحالته، وهو بذلك لم يعتمد على مضمون القصيدة اعتماداً كلياً في ايصال تجربته، بل استخدم الجانب الشكلي للقصيدة للتعبير عن ذلك، وتجاوز الكثير من التفاصيل.

فضلاً عن استخدامه (النثيث النقطي) تعبيراً عن الصمت الذي يختزل الكثير من الأحداث، بما يساعده في التركيز على الجوانب الرئيسة في القصيدة، وتجاوز الكثير من الاستطالات التي لا تتلاءم مع القصيدة المركزة، وتنشيط ذهن المتلقي في تأويل المسكوت عنه، والمعبر عنه بالسطر النقطي، فضلاً عن كونها تقوم بـ (خلق حالة بديلة – قدر المستطاع – للتلوين النغمي والنبري في النص الشعري) [4].

واستخدام علامات الترقيم وتفعيل طاقتها في القصيدة المركزة، التي كان لها دور مهم في بنائها، لمالها من دلالات تعبيرية تساعد على إغناء القصيدة، بما يتناسب مع تركيز القصيدة وحجم مساحتها الكتابية.

استطاع الشاعر استثمار ذلك الشكل الكتابي ومايحمله من دلالات تعبيرية استثمارا جيداً، بما يعبر عن روح القصيدة الحديثة وحركات التحديث في جوهرها، بشرط أن يكون هناك متلقٍ يستطيع فهم تلك التقانات التي يوظفها الشاعر في قصيدته،

---

(1) جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون للمقالات، الدار البيضاء،ط1988،2: 41.
(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 48.
(3) القصة القصيرة في الاردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، د.ابراهيم خليل، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ط1، 1994: 142.
(4) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992: 332.

ذلك لأن القصيدة ((مهما بلغت من مستوى حداثتها، يجب أن تجد من يستلمها لا أن تصبح إشارة مطلقة من مرسل، ضائعة في فراغ)) [1].

وقد وظف الرواد تلك التقانة التي جاءت ملائمة لحركة الشعر الحر – التفعيلة – في شعرهم، إذ استعاروها من الشعراء الغربيين، الذي دعوا الى التجريب في القصيدة الحديثة، وجعلها فضاء يطلق الشاعر فيه أحاسيسه المختلفة.

وطور الستينيون الافادة من تلك التقانات البصرية، موظفين تلك التقانة توظيفا محكماً، بما يمكنهم من بناء قصيدة تتخذ من الجانب البصري أساساً جمالياً في بنائها، إذ إن ((الشاعر الستيني وجد نفسه بين إنجازات الرواد وبين ثقل القصيدة القديمة، وإثبات شرعية القصيدة الحديثة، وهنا تكمن الصعوبة.. الصعوبة في البحث عن القصيدة المتميزة)) [2]، لذا ((صاروا يكسرون هذا الاستواء ويعبثون بهذه الانسيابية برسم القصيدة ويقدمون محاولات على غرار محاولات ابو لينير في قصائده الخطية "البصرية")) [3].

من هنا أصبحت القصيدة الستينية، قصيدة تحتاج الى قدرٍ كبير من التأمل، انفتحت على مساحات جديدة رحبة، يستطيع الشاعر من خلالها استخدام جميع الأشكال النصية المتاحة، حتى أضحى النص الشعري ((غير خاضع لنمط واحد من التشكيل، مؤسسا ذائقة شعرية قرائية مكتوبة لاشفاهية مسموعة)) [4]، بحيث أصبحت الفترة الستينية من أغنى العقود الشعرية إفادة من تلك الاساليب الطباعية التي لاتخضع لأسلوب معين ومحدد، بل تستجيب دائما لرؤى الشاعر الخلاقة وروحه الشعرية الباحثة عن شكل يعبر عن جوهرها الانساني والجمالي المدهش.

وعند معاينتنا لطائفة من النماذج الستينية، وجدنا أن كل شاعر من شعراء تلك الحقبة، وظف الجانب البصري في قصيدته توظيفا مختلفاً عن الاخر، حسب ماتمليه عليه تجربة القصيدة وظروفها.

ويعد الشاعر " فاضل العزاوي" من أبرز شعراء تلك الفترة، توظيفا للأساليب الطباعية وأكثرهم عناية واهتماما بالجانب البصري للقصيدة، إذ نرى في أكثر من ديوان شعري صدر للشاعر اهتماماً بالفضاء البصري للقصيدة، ففي دواوين (الشجرة الشرقية، الأسفار، سلاماً أيتها الموجه سلاماً أيها البحر) قام الكثير من

---

(1) السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية (دراسة نقدية) ، د. محمد صابر عبيد، اصدارات دار الثقافة والاعلام، الشارقة – الامارات، ط1، 1999: 93.

(2) حرائق الشعر: 73.

(3) الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 319.

(4) إشكالية الالقاء في جدل الحداثة الشعرية، د.ستار عبدالله، بحث مستل مطبوع، مقدم الى مهرجان المربد الشعري الثامن عشر، عنوان الحلقة (الشعر والجمهور): 2.

قصائدها على الصراع القائم بين السواد والبياض، حيث تستغل مساحة السواد في بعض القصائد مساحة مماثلة للبياض، مع استخدامه للأساليب الطباعية المتمثلة بعلامات الترقيم، وترتيب الاسطر الشعرية على نحو معين، فضلاً عن استخدامه الخطوط الطباعية التي بدأت تظهر وعلى نحو جلّي في بعض قصائده.

ومن القصائد التي يمكن أن نلمس فيها الشكل الطباعي وبشكل واضح قصيدة (**عمارة الاصدقاء**)، إذ وظف الشاعر الجانب البصري بما يتلاءم مع بناء القصيدة:

يصعد الأطفال عمارة الطبقات الاجتماعية
ويحدقون في الفضاء الخارجي بنبل
إذ لاصدقاء المعدنيون
يوظفون السعادة في الشوارع
وكالعادة يمكن للرجل
أن يذهب الى البيت
ناسياً
رأسه في فندق (1)

تشتغل القصيدة هنا على نوع من التجلي الطباعي المتناغم مع بنية العنوان، فالهيكل الطباعي للأسطر الشعرية المؤلفة للقصيدة وطريقة ترتيبها، يخيل للقارئ المبصر وكأنها عمارة مقلوبة، أساسها السطر الشعري الاول (يصعد الاطفال عمارة الطبقات الاجتماعية)، حيث تلتحم دلالة الصعود بالفعل "يصعد "، مع دلالة البداية والمتمثلة بـ " الأطفال"، مع دلالة البناء العمودي في " العمارة"، مع دلالة الفضاء الاجتماعي رامزاً له بـ " الطبقات الاجتماعية"، فكأنما القصيدة هنا قائمة على ذلك السطر الشعري، إذ استطاع الشاعر تركيز تجربته وتكثيفها في هذا السطر، الذي يعد الاساس الشكلي الذي تقوم عليه القصيدة – كما أشرنا سابقاً –

ثم يسترسل الشاعر في تفصيل الأحداث، بعد أن تتضح أمامه رؤية المشهد، إذ يصف الصراع القائم بين الفقراء الذين يمثلون الطبقة الدنيا في المجتمع – إذ ليس لهم الحق في ذلك إلا التحديق (ويحدقون في الفضاء الخارجي بنبل) – والاغنياء رامزاً لهم بـ (المعدنيون)، وهم يسيرون حياة أولئك الأشخاص حسب أهوائهم (يوظفون السعادة في الشوارع)، وباستمرار ذلك الصراع في الطبقة الدلالية من الحالة الانسانية يستمر الصراع بين السواد والبياض في القصيدة.

إذ يزداد طول السطر الشعري في بعض الأحيان، وينقص أحياناً اخرى:

ويحدقون في الفضاء الخارجي بنبل
إذ الاصدقاء المعدنيون

---

(1) سلاماً ايتها الموجه، سلاماً ايها البحر: 91.

يوظفون السعادة في الشوارع
وكالعادة يمكن للرجل
أن يذهب الى البيت
ناسياً

أما السطر الشعري الأخير(رأسه في فندق) فيمثل نهاية الهيكل الطباعي وقمة العمارة التي تمكن الشاعر من بنائها طباعياً، إذ تتحرك دلالة " رأس " انسجاماً مع القمة، أما (في / فندق) فتمثل إعادة الفضاء الدلالي الى تحديد العنوان.

في (القصيدة التي تأكل نفسها)، نجد الشاعر يفعّل الجانب البصري الذي بدأ واضحاً وعلى نحو جلي في قصيدته، إذ يقوم بحذف كلمة من كل سطر شعري في القصيدة، الى أن تنتهي القصيدة الى كلمه واحدة:

إنهم لايجيئون، لافي القصائد أو كلمات السفر
إنهم لايجيئون، لافي القصائد أو كلمات
إنهم لايجيئون، لافي القصائد أو
إنهم لايجيئون، لافي القصائد
إنهم لايجيئون، لا في
إنهم لايجيئون، لا
إنهم لا يجيئون
إنهم لا
إنهم (1)

تقوم القصيدة هنا على تشكيل طباعي يتلاءم مع بنية العنوان، إذ جاء التأكل الذي يصيب القصيدة طباعياً متوافقاً مع العنوان (القصيدة التي تأكل نفسها).

استخدم الشاعر ذلك الشكل الطباعي للتعبير عن حالة التمزق والتآكل التي بدأت تصيبه، لذا نجد السطر الشعري الاول كثيف السواد ويشغل مساحة أكبر من الأسطر الشعرية الأخرى، بوصفها بداية للتدفق الشعري الأول، ثم يأتي السطر الشعري الثاني أقل منه بكلمة، ويستمر التآكل في القصيدة حتى، تستقرّ على كلمة واحدة فقط هي كل ماتبقى من سواد الكتابة على بياض الورقة، فكلما خسر السواد جزءاً من كيانه استعمره البياض.

إن اختيار فاضل العزاوي لهذا الشكل الطباعي لم يكن اختيارا اعتباطيا، بل كان على أسس فنية واعية تتناغم بصريا مع رؤية القصيدة، وتستجيب على نحو او اخر لمنطق التركيز الذي يهيمن على فضائها، وذلك لأن القصيدة تتركز في سطر شعري واحد، استطاع احتواء تجربة الشاعر، فضلاً عن أن ((هذا النوع من القصائد

(1) سلاماً ايتها الموجة، سلاماً ايها البحر: 67.

يترك الانطباع جزئياً بالانقضاء والفناء شرط أن تظل الجملة الشعرية بعد كل حذف ذات معنى متشابه. إن لم يكن الحذف ليزيد الشعور بالتآكل والفناء))[1]، ويجعل بصر القراءة ينحسر شيئاً فشيئاً مع انحسار السواد لصالح سطوة البياض وهيمنته.

ويستخدم الشاعر " سامي مهدي " الشكل الطباعي للقصيدة على نحو دقيق يتناسب مع بناء القصيدة، وينم عن عمق التجربة التي يحتويها ذلك الفضاء البصري، كما في قصيدة (**أسئلة الأرض**):

الى أين تمضي بنا هذه الأرض، هذا القطار
المعبأ بالنمل والقمل، هذا القطار الرهيبْ؟
الى أين تمضي بنا، وبما حملت معنا من متاع عجيبْ؟
واين ستلقي حمولتها عند ايّ المحطات؟ ماذا
ستفرغُ؟ ماذا ستبقي، متى، كيف؟ مامن مجيب:
سؤال قديم؟!
أجل، والجواب قديم!
ولكن متى كانت أسرع مما هي اليومَ؟
أضيق مما هي اليوم؟
أثقلَ ...
أحفل ...
أغربَ ...
أرهب؟
هل كانتِ الارضُ هذا الجحيم؟! [2]

عند معاينتنا الفضاء الكتابي للقصيدة، نجد أن الشاعر استخدم الصراع بين السواد والبياض بشكل بصري دقيق وبما يتفاعل مع تجربة القصيدة.

فالمنطقة الاولى من القصيدة نجد فيها سواداً كتابياً بكثافة عالية، ذلك لأن الاسئلة في تلك المنطقة الاستهلالية تتفجر على نحو مركز وكثيف، بحيث لايعطي للمتلقي فرصة للتأمل، أو إيجاد إجابة لتلك الأسئلة التي طرحها، والتي تشكل مصدر قلق لدى الشاعر، لذا نجد أغلب الصفحة الشعرية في المنطقة الأولى تتميز بسواد كتابي كثيف:

الى أين تمضي بنا هذه الارض، هذا القطار
المعبأ بالنمل والقمل، هذا القطار الرهيبْ؟

---

(1) مواجهات الصوت القادم، دراسة في شعر السبعينات، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 122.

(2) بريد القارات: 13.

الى أين تمضي بنا، وبما حملت معنا من متاع عجيبْ؟
وأين ستلقي حمولتها عند ايّ المحطات؟ ماذا
ستفرغُ؟ ماذا ستبقي، متى، كيف؟ مامن مجيب:

وبعد طرح تلك الاسئلة التي تشكل لديه هماً كبيراً، والفروغ من حمولتها الاستفهامية والسيميائية، يكون النفس الشعري المستفهم بحاجة الى راحة، إذ نجد ثمة فاصلاً من البياض يفصل بين المنطقة الاولى المكتظة بالسواد، والمنطقة الاخرى التي تعقبها.

فعندما يقول (سؤال قديم؟!) يحاول هنا أن يتنفس ويرتاح من ثقل الأسئلة التي كانت تدور في ذهنه، فيكون السواد محدوداً في هذا السطر الشعري، وبعدها يمتد السؤال بشكل أكبر، بحيث يصبح حواراً بين السواد والبياض.

وينتقل الحوار بعد ذلك – على صعيد الذات الشاعرة – الى مونولوج داخلي تتواصل فيه الأسئلة ويستأنف الحوار:

سؤال قديم؟!
أجلْ، والجواب قديمْ!
ولكن متى كانت اسرع مما هي اليومَ؟

وبعد فاصل من الصمت يكرر الشاعر السؤال الموجه لذاته وعلى نحو أقل من النص السابق، وفي هذه المنطقة الشعرية نجد أن التعب والارهاق بدا واضحاً في تمكنه من الشاعر، لذا يتحول السواد الكتابي من احتشاد مكثف في المنطقة الشعرية الاولى والثانية، الى الانسياب والتداعي والهدوء، بحيث تبدو المفردات (**أثقل، أحفل، أغرب، أرهب**) – وجميعها أفعل تفضيل – وقد طرحت على نحو استفهامي، تتساقط وبصورة عمودية لتدل على مدى التسارع والزوال، وبذلك يوحي بأنه ((ذو وضع قلق غير مستقر، وبالتالي فهو عرضة للسقوط، ليحاكي بهذا واقع حال العالم الخارجي الذي تصوره القصيدة عالماً قلقاً مهدداً بالانهيار))[1]، ويحتل البياض أكبر مساحة ممكنة من الصفحة الشعرية، الى أن تصل وتيرة الاسئلة الى نتيجة مستخلصه منها، تتمثل في آخر الأسئلة (**هل كانت الأرضُ هذا الجحيم** ":

أضيق مما هي اليومْ؟
أثقل..
أحفل..
أعرب..
أرهب.؟

---

(1) سامي مهدي بين اسطرة الواقع.. وتوقيع الاسطورة، معين جعفر محمد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 22، 1999: 72.

هل كانت الأرضُ هذا الجحيم؟!

أما قصيدة (وجوه) فإنها تتكون من عدة مقاطع، يحاول فيها الشاعر استخدام بعض الأساليب الطباعية التي تتفاعل مع معطياتها الشكلية، وتستجيب على نحو أو آخر لمنطق التركيز الذي يحكم القصيدة:

وجوه. وجوه
وجوه.
وما من قدم
وجوه. وجوه
وجوه
وما من ندم
وجوه مصفحَّةٍ بحديدٍ وثلجٍ
تكاثرن حتى العدم
وجوه / قدم.
وجوه / ندم
وجوه / عدم. (1)

فالقصيدة هنا قائمة على عدّة مقاطع مستقلة، يفصل فيما بينها حاجز من الصمت (البياض)، وهو دلالة على استقلالية تلك المقاطع، إذ يحاول الشاعر في كل مقطع معالجة جانب من تلك الوجوه، كما هو مبين في فضاء العنونة.

المقطع الاول (بصري / جسدي) يحاول الشاعر وصف ما التقطه بصره، وهي وجوه كثيرة تفتقر الى أقدام تحملها، واستطاع الشاعر التعبير عن تلك الكثرة من خلال فصل كل كلمة عن الأخرى بنقطة وهي علامة وقفة وأخذ نفس، كما هو دليل على كثرة الوجوه:

وجوه. وجوه
وجوه.
وما من قدم

المقطع الشعري الثاني مقطع ذهني ذاكراتي، إذ ينتقل الشاعر فيه الى تصوير الجانب الروحي لتلك الوجوه، ذلك لأن (الندم) حالة عاطفية وجدانية، لذا نجد الفضاء الكتابي لهذا المقطع جاء مشابهاً للمقطع الشعري السابق:

وجوه. وجوه
وجوه.
وما من ندم

---

(1) مراثي الألف السابع: 52.

أما المقطع الشعري الثالث، فجاء مفصلاً ومبيناً للمقطع السابق، لذا نجد السواد الكتابي هنا يشغل أكبر مساحة ممكنة في الصفحة الشعرية، وجاء معبراً عن التفصيل الذي شرع به الشاعر:

وجوه مصفحة بحديدٍ وثلجٍ
تكاثرن، حتى العدم.

في المقطع الشعري الرابع يحاول الشاعر استخلاص وتقطير المقاطع السابقة من خلال استخدامه الشارحة (/)، وهي علامة تقطير وعصر للمادة اللغوية والكلامية، فنجد المقطع الاول وقد قطر الى (وجوه/ قدم) مختصراً في ذلك جميع الكلمات الموجودة بينهما، والمقطع الثاني قطر الى (وجوه/ ندم) اما المقطع الثالث فقطر الى (وجوه/ عدم):

وجوه / قدم.
وجوه / ندم.
وجوه / عدم.

من هنا نجد استخدام الشاعر " سامي مهدي " للأساليب الطباعية، جاء ملائما لمنطق التركيز والتكثيف الذي يحكم القصيدة، إذ من خلال تلك الأساليب استطاع الشاعر أن يتجاوز الكثير من الأحداث والتفاصيل التي يمكن أن تخل ببناء القصيدة المركزة، إذ ((تصل رغبة سامي مهدي في التركيز، في بعض قصائده، حدها الأقصى. أنه يمعن أحياناً، في انتزاع الكثير من التفاصيل والألفاظ التي قد يراها عبئاً على الحدث أو القصيدة، بحيث لايبقي إلا على النقلات الأساسية لذلك الحدث تاركاً بينهما بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارئ وذاكرته)) [1]، فلم يكن استثماره لتقانه الأساليب الطباعية مجرد لعبة شكلية لديه، بل قد دخلت في صياغة رؤيته الشعرية ونهجه الشعري.

وتتخذ الأساليب الطباعية لدى الشاعر " حميد سعيد" صفة أكثر شرعية بوصفها جزءاً فاعلاً من بناء القصيدة، وتوحي بدلالات كثيرة مثلما يوحي بها السواد الكتابي الذي يضاهي بياض الورقة ويحاوره.

ففي قصيدة (ملامح مستعارة) ثمة مفارقة أو نكتة سوداء تتطلب شكلاً طباعياً معيناً ومحدداً من الاشكال الكتابية، أو أسلوباً طباعياً يستجيب لجوهر هذه النكتة أو المفارقة:

باع أحلامه لمليك البلاد الكئيبة
وابتاع قبعةٍ

---

(1) دماء القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989: 44.

واستعار ملامح غير التي رافقته الى النوم
سار بها في الشوارع
في مطعم صاخب.. فارقته على غفلة منه
فانتبه النادل
ارتعب النادل
من ذا يكون ومنْ ذاك؟
.....
.....
لم أشلاءه وتوارى
وقد نسي القبعة [1]

القصيدة هنا ذات طابع سردي، يقوم الشاعر فيها بدور السارد، إذ يسرد لنا أحداثاً متسارعة تأخذ سبيل التركيز والتكثيف، لذا نجد الأسطر الشعرية الأولى تتفاوت في طولها وقصرها داخلة في جسد البياض دخولاً قصيراً وطويلاً، حسب ارتباط دلالة كل سطر شعري بحركة الحكاية وصولاً الى الحبكة أو المفارقة والمتمثلة بالسؤال الدائري الشامل (من ذا يكون ومَنْ ذاك)، وبعد هذا السرد الحكائي المركز، يعقب ذلك سطران منقطان، وهما تجسيد سردي للمضمر الشعري أو مايطلق عليه بلغة السرد الفاصل أو الفاصلة [2]:

.....
.....

وهذان السطران المنقطان يهيئان الفرصة – دلالياً – لبصر المتلقي، من أجل اقتراح أو تصور أو وضع احتمال لسلسلة إجابات عن هذا السؤال الذي وضعه الشاعر أمامه، أو أنها تمثّل فرصة تأمل لبطل الحكاية من أجل أن يتصرف.

فهي مساحة تفكير وتأمل له تجسدت على الورق في شكل فراغ نقطي، أفضى على نحو أو آخر الى خاتمة القصيدة، بوصفها حلاً أو إجابة أوحت به إليه تلك المساحة من الفراغ:

لَمَّ اشلاءهُ وتوارى
وقد نسي القبعة.

لاشك في أنّ ذلك التجلّي الطباعي والمتمثل بذلك التنثيث النقطي، استطاع أن يؤدي دوراً دلالياً وصورياً وجوهرياً في بناء القصيدة، إذ تمكن من أن يوحي بدلالات

---

(1) باتجاه أفق أوسع: 15.
(2) ينظر: نظرية التلقي، أصوال وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1999: 106.

وكأنها أسطر شعرية مكتوبة، فضلاً عن ((انفتاح الكون الدلالي على الكثير من الدلالات المسكوت عنها)) [1]، مما يمكن تخيله أو استنتاجه أو تأويله.

وفي قصيدة (إمرأة):

ينتظر إمرأةٍ لا إسم، لها
ويُقيمُ لها وطناً في السرِّ
وبيتاً في الغيبوبة
يمنحها أوصاف المحبوبهْ
يتغافل عن أخرى.. ويُغافِلها
يَفتحُ بابَ سريرتها
لالون لبهجتها
لاصوت لضحكتها
في المرآة.. رأى وجهَ امرأةٍ ثالثةٍ
حاول أن يتذكرها..
ناداها..
يا..
لا إسِمَ لها [2]

يتحرك الفاعل الشعري في هذه القصيدة على ثلاثة احتمالات لثلاثة أنماط من " النسوة"، لذا يتحرك سواد الكتابه على بياض الورقة على أساس هذه الاحتمالات.

يتمظهر التجلّي الطباعي في هذه القصيدة وعلى نحو جلّي في المقطع الأخير من القصيدة، لذا سنركز عليه في قراءتنا هذه، إذ إن الصورة المرآوية امتدت في بياض الورقة على أطول مدى في عموم أسطر القصيدة، لأنها تشتغل على مايشبه محصلة القصيدة، في السطر اللاحق يتناقص سواد الكتابة على بياض الورقة (حاول أن يتذكرها...)، حيث تمثل النقطتان في نهاية السطر فراغاً تأملياً مكملاً لفاعلية التأمل، يستأنف العملية في السطر اللاحق بمساحة سواد اقل بوساطة الفعل (ناداها..) حيث ينتهي بنقطتين أخريين دلالة على امتداد الصوت خارج حضور سواد الكتابة / الفعل.

في السطر الشعري الذي يليه تنفرد (يا..) النداء بمساحة بياض كاملة وتوضع النقطتان اللاحقتان احتمالاً لوجود اسمٍ لها، لذا كانت مساحة بياض السطر أكبر مساحة في القصيدة، أيحاءاً بتعدد احتمالات التسمية، ولكن النتيجة في السطر الاخير تأتي مخيبة للآمال ومتمركزة تمركزاً بؤرياً على ذاتها (لا إسم لها):

---

(1) م. ن: 113.
(2) باتجاه أفقٍ أوسع: 10.

في المرآة،.. رأى وجه امرأةٍ ثالثةٍ
حاول أن يتذكرها..
ناداها..
يا ...
لا إسمَ لها

أما في قصيدة (القرد) للشاعر ياسين طه حافظ، فنجد أنّ الفضاء البصري للقصيدة يؤدي دوراً فاعلاً، إذ استطاع الشاعر توظيف ذلك الشكل البصري، لكي يوحي بالحركة المستمرة والمضطربة التي يتميز بها هذا الحيوان، من خلال الترابط الدلالي بين النص وبنية العنوان، فضلاً عن قيام ذلك الفضاء باعطاء فرصة للمتلقي لتخيل تلك الحركة:

يتحفزُ
كلّ قواهُ تجمعُ دافعةٍ رأسه فوق جذعٍ طويلْ
يتسلقُ
منغمراً باللهاثِ وبالحذر – الخوف.. حتى الوصولْ.
والهبوط
الطويل على الجذع متجهاً للتراب وأقدامه للغصون! (1)

تنهض القصيدة على طاقة وصفية تعتمد على تقانة الأساليب الطباعية، ففي السطر الشعري الاول، نجد الفعل (يتحفز) منفرداً في مساحة بياض كاملة، وذلك لأن الفضاء الحركي والدلالي الذي ينتمي الى القرد – كما مبين في العنوان – يحتاج الى تأمل وتصور عاليين من المتلقي، لذا انفرد الفعل بالسطر كاملاً.

في حين جاء السطر الثاني مهيمناً على مساحة البياض كلها، بحيث أن سواد الكتابة يملأ بياض السطر (كلّ قواه تجمعُ دافعة " رأسهُ فوق جذعٍ طويلْ)، فالسطر هنا سطر وصفي محض يرسم صورة كتابية لحركة السطر السابق الذي انفرد فيه الفعل.

يعود السطر الثالث والمتمثل بالفعل (يتسلق) الى الانفراد بالسطر الشعري كاملاً لأنه يتوازى ويتماثل مع فعل السطر الشعري الأول – يتحفز – في أفقه الحركي والدلالي، ويجيء السطر الرابع (منغمزاً باللهاث وبالحذر – الخوف ... حتى الوصول) مماثلاً للسطر الشعري الثاني، من حيث تساوي حجم سواد الكتابة مع حجم بياض السطر، ويستغرق وصف حركة الفعل في السطر السابق.

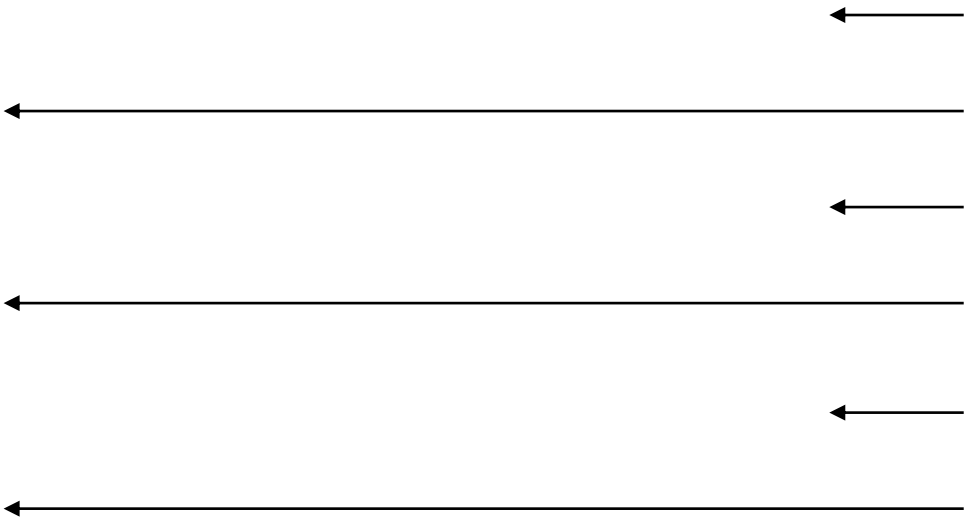
في السطر الخامس تنفرد مفردة (الهبوط) بالامتداد على بياض السطر كاملاً، وذلك لأنها تمثل حركة ميدانية هابطة الى الأسفل لاتسمح بوجود مفردات في سياقها السطري، مما يضطر بصرية القراءة أو القراءة البصرية الهبوط الى السطر اللاحق،

---

(1) الاعمال الشعرية، المجلد الثاني: 250.

الـذي يمتـد علـى طـول مسـاحة البيـاض (الطويـلُ علـى الجـذع متجهـاً للتـراب وأقدامـه للغصون!) معلناً نهاية لحركة القرد الى الأسفل.

يتضح من عموم الشكل الطباعي لقصيدة أن ثمة توازيـاً بين الأسطر الشـعرية (1،3،5) والاسطر (2،4،6) علـى نحـو نسـقي تتعاشـق فيـه الأسـطر وتـوحي بصـورة حركة القرد وكأنها تحدث في شاشة بياض الورقة:



عبر معاينة هذه الطائفة من القصائد المركزة يتبين لنا أن الشعراء الستينيين قد وظفوا الفضاء البصري للقصيدة (*). توظيفا مبنيا على أسس جمالية رياضية، تنم عن وعيهم بخطورته إذا استخدموه استخداماً تشكيلياً ناضجاً يتلائم وتطورات شكل قصيدتهم الحديثة بأنموذجها المركز، إذ استطاع الفضاء البصري تجاوز الكثير من التفاصيل والأحداث التي تؤثر على هذا النمط من القصائد، وفتحها الكثير من الدلالات والايحاءات أمام ذهن المتلقي من خلال استخدام بعض الأساليب الطباعية، التي عاينا بعضها وثمة الكثير مما يستدعي الفحص والتحليل.

(*) لقد اقتصرنا في هذا المبحث على النصوص الشعرية التي شكلت فيها الأساليب الطباعية عنصراً بنائياً مميزاً، مع الاشارة الخاطفة لتلك الأساليب من خلال معاينتنا لبعض النصوص في المباحث الأخرى.

المبحث الثالث
دلالية العنونة

أولت الدراسات النقدية الحديثة أهمية كبيرة لبنية العنوان، بوصفها أول مثير أسلوبي تصطدم به عين المتلقي، ولكونه عنصراً فعالاً في بنية القصيدة الحديثة، بعد ما عانى ولمدة طويلة إهمالاً كبيراً من قبل النقاد القدامى، إذ لم يعرفوا مدى الأهمية التي تشكلها تلك البنية، سواء أكانت بنية تحدد هوية العمل الأدبي الذي ينضوي تحته، أم في مدى علاقتها بالمتن النصي، وما تنتجه تلك العلاقة من أفق ومجال رحب للتأويل والاحتمال يحرّض المتلقي على الغوص في مياهه.

العنوان في إطاره الاصطلاحي العام ((مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصّاً أو عملاً فنياً)) [1]، فهو مكون من مقطع صغير لايتجاوز الجملة في أغلب الأحيان، حتى لايلتبس الأمر على المتلقي ويعده جزءاً من المتن الموجود تحته[*].

ويمكن النظر الى بنية العنوان من خلال زاويتين، ضمن السياق وخارجه، ففي الحالة الاولى يكوّن مع العمل الادبي وحده على المستوى السيميائي، ويمتلك وظيفة مرادفة للتأويل، أما في خارج السياق، فيكون مستقل عنه ومتفوقاً عليه سيميائياً، لذا نجد علاقة شبه منقطعة بين العنوان ومتنه النصي [2].

ونظراً لكون العنوان لغة، فباستطاعة الشاعر أن يكون من تلك اللغة وتراكيبها عنواناً لقصيدته، وذلك لعدم وجود محددات معينة تفرض على الشاعر اختيار عنوانه، لذا فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان من ((دون أية محظورات، فيكون " كلمة " و " مركباً وصفياً" و " مركباً إضافياً" كما يكون " جملة فعلية أو إسمية)) [3].

وعلى الرغم من الحرية التي أعطيت للشاعر في إختيار عنوانه، لكون اللغة وجميع تراكيبها طوعاً له في اختياره هذا، إلاَّ أن هذا الاختيار يكون محدداً ومرتبطاً ببنية المتن الموجود تحته، إذ ((إن العنوان ليس بنية نهائية، إنما هو بنية صغرى لاتعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان – بهذه الكينونة – بنية

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: 155.

(*) على الرغم من أن الشعراء الذين أعقبوا هذا الجيل وضعوا عنوانات طويلة لقصائدهم غالباً ما امتزجت بمتونها، ينظر: في هذا الصدد الكثير من قصائد خزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وسلام كاظم وغيرهم.

(2) ينظر: م. ن: 155.

(3) العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998: 39.

افتقار، يغتني بما يتصل به من قصة ورواية وقصيدة، ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي)) [1]، لذا لانستطيع أن نفهم بنية العنوان وماتحمله من إشارات ودلالات وايحاءات، إلا من خلال معاينة بنية المتن وفهم الترابط الدلالي الموجود فيما بينهما، إذ إنه ((ينجح في إقامة اتصال نوعي بين "المرسل" و " المستقبل " على قاعدة العمل الذي يعنونه))[2]، فضلاً عن كونه في بعض الأحيان((أشد شعرية وجمالية من عمله في بعض الابداعات التي يتوقف اكتشاف المدخل النقدي اليهاعلى بناء نصية العنوان أولاً وقبل كل شيء آخر)) [3].

ويمكن أن نلمس العلاقة الجدلية والمعقدة القائمة بين بنية العنوان بوصفها الموجه القرائي الأول للمتلقي، وبنية المتن، ومدى الأهمية التي تشكلها تلك البنية.

من خلال إدراك حقيقة أن العنوان ((ليس إعلاناً محضاً لعائدية النص لمنتج ما، وليس هو ورقة ملصقة تربط بين النص وكاتبه، بل هو استدعاء القارئ الى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه، إذ له طاقة توجيهية هائلة)) [4]، فضلاً عن الوظائف المهمة التي يقوم بها العنوان، والمتمثلة بـ ((التحديد، والايحاء، ومنح النص الأكبر قيمته)) [5].

ومن هنا نجد أن بنية العنوان بنية شديدة التعقيد والخصوصية، وأصبح الاهتمام بها من الأمور الأساسية في تحليل أي نص أدبي، إذ ((أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص وهيئته ونظامه)) [6]، ولم تعد معاينة تلك البنية من جانب واحد بل من عدة جوانب وتعرض على كل الوجوه، في سبيل ((تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، والبنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس الى المتن، او الصاعدة من المتن الى الرأس)) [7]، وبذلك يصبح العنوان ((جزءاً حياً من القصيدة لا لحاءاً خارجياً)) [8].

---

(1) ثريّا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي) ، محمود عبدالوهاب، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، 1995: 9.

(2) العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي: 21.

(3) م. ن: 31.

(4) شعرية الرواية، متاهة الاعراب نموذجاً، د. علي جعفر العلاق، مجلة دراسات يمنية، صنعاء، العدد 48، 1992: 106.

(5) إشكالية التلقي والتأويل، د.سامح الرواشدة: 96.

(6) جماليات العنوان وفلسفة العنونة، قراءة في ديوان الايقونات والكونشيرتو، د. محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي، سوريا، العدد 835، 2002/11/30: 5.

(7) م. ن: 5.

(8) القصيدة القصيرة في الشعر العراقي الحديث، د. فهد محسن فرحان، مهرجان المربد الخامس عشر، ضمن حلقة القصيدة العربية وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد، ط1، 1999: 54.

ونظراً لذلك نجد أن النقاد في العصر الحديث قد وقفوا طويلاً عند بنية العنوان دراسة وتحليلاً، سواء أكان ((طويلاً أو قصيراً، اسماً أو وصفاً، نكرة أو معرفة، مفرداً أو جمعاً، زمانياً أو مكانياً ... كما ويدرس من حيث تناصه مع عنونات أو كتب أو أقوال، أو ارتباطه بمتن النص)) [1].

فهو لم يعد تلك البنية الجامدة التي ليس لها دورٌ في الهيكل البنائي للقصيدة، بل تحول من ((عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ الى مشروع للتأويل))[2]، لذا لم يعد العنوان بنية بريئة، بل أصبح عنصراً مهماً من عناصر النص الشعري، إذ شرع في منح قارئه قاعدة " للتأويل " بعدما كان عملة يقتصر على تقديم المعنى جاهزاً بين يدي المتلقي [3].

تشكل بنية العنوان في القصيدة المركزة أهمية كبيرة، فعلى الرغم من العناية الكبيرة التي أولتها القصيدة الحديثة لبنية العنوان، إلاَّ ان الأمر في القصيدة المركزة مختلف، إذ يقوم " العنوان" بوظائف متعددة في هذا النمط من القصائد، وهو بذلك يعوض ما غفلت عنه بسبب التركيز، عن طريق فتح دلالات كثيرة تعوض ذلك النقص، لذا أصبح – العنوان – في القصيدة المركزة جزءاً مهماً من بنية القصيدة، مستغلاً ذلك ((الجدل الخصب والمعقد بين طاقة النص وطاقة العنوان)) [4]،فضلاً عن كونه يمثل((ثريا هائلة تضي مسار الحدث الشعري)) [5].

وبسبب ذلك الترابط الدلالي المتين الموجود بين العنوان ومتن القصيدة المركز، نجد العنوان في أغلب الأحيان يساعد المتلقي على فهم ماغمض من القصيدة، وذلك لأن هذا النوع من القصائد لايقف عند جميع الأحداث، بل عند العناصر الرئيسة للقصيدة، وذلك بسبب منطق التركيز الذي تحتكم اليه، لذا نجد بعض النتوءات الغامضة التي لايستطيع المتلقي فهمها فيعود الى بنية العنوان، لكي يستطيع فهم ماغمض عليه، وهو بذلك ((يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته... انه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ماغمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ... فهو – أن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد)) [6]

---

(1) مالاتؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993: 22.

(2) قراءات في النص الشعري الحديث، د. بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002: 32.

(3) ينظر: ثريا النص: 85.

(4) الشعر والتلقي (دراسة نقدية) ، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط1، 1997: 85.

(5) م. ن: 112.

(6) دينامية النص(تنظير وانجاز) ، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990: 72.

آخذاً بنظر الاعتبار إنَّ لكل عنوان ((دلالته فكراً، وفناً، وموضوعاً)) [1]، فضلاً عن دلالاته المتعددة والغنية والمتمثلة بـ ((دلالته وحده، والأخرى دلالة موازية مع النص، وربما دلالته مع نص عبر علائقه مع نصوص أخرى في المجموعة ذاتها)) [2].

ومن خلال ماتقدم يمكن أن نلمس مدى الأهمية التي حظي بها العنوان في هذا النمط من القصائد، إذ اصبح ((جزءاً من الشبكة الدلالية للنص الشعري... وجعل العنوان بؤرة تتجمع فيها دلالات النص الشعري)) [3]، وذلك لأن القصيدة المركزة ((كلما كانت أكثر تماسكاً وتركيزاً – يأتي العنوان – في مرحلته التطويرية جزءاً من بنائه اللغوي والفني)) [4]، لكونه ((مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، وتبقى أية دراسة نقدية للنص الابداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر الى النص)) [5].

على الرغم من الدور البارز الذي تؤديه بنية العنوان والتأثير البالغ الذي تشكله، سواء أكان في القصيدة الحديثة على نحو عام، أم القصيدة المركزة على نحو خاص، إلا ان الالتفات الى تلك البنية والاحساس بمدى الخطورة التي تشكلها في النص الأدبي – حيث لايستطيع الناقد تخطيها من دون الوقوف امامها طويلاً محللاً تلك الشفرة التي من خلالها يستطيع أن يفتح أبواباً كثيرة للتأويل والتحليل – جاء متأخراً، ذلك لأن ((الوعي بالعنوان بهذا الفهم الجديد لم يظهر إلا متاخراً في معطيات المنهجيات النقدية الحديثة، فقد كان طرفا التوصيل: المبدع والمتلقي كلاهما لا يلتفتان الى وظيفة العنوان في إنتاج الدلالة فلم يكن العنوان إحدى شفرات النص التي تنطوي على موجهات فعل القراءة والتأويل، وكان المبدع يؤسس عنوانه بالحدس والذائقة والحساسية)) [6]، لكنه في الوقت ذاته يستند الى موجهات الوعي والخبرة والثقافة.

وإذ كان الأمر في النص الأدبي عامة ينهض على كل هذه الاشتراطات والمحددات، فانه في النص الشعري خاصة يأخذ بعداً أكثر خصوصية وحساسية.

خضعت القصيدة المركزة عند الشعراء الستينيين في العراق الى جملة إجراءات فنية وتقانية، طورت كثيرا من أساليبهم التعبيرية ووضعت تجربتهم في مجال التحديد الشعري على عتبه مرحلة جديدة في تاريخ الشعر العراقي الحديث.

---

(1) القصة القصيرة جداً (مقاربه بكر) ، احمد جاسم الحسين: 85.

(2) م. ن: 85.

(3) عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية – دلالية مقارنه -، د. سامي علي جباره، مج الطليعة الادبية، العدد 1، 2001: 76.

(4) م. ن: 77.

(5) اشكالية العنونة، بين بنية القصد وجمالية التلقي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 4، 2002: 49.

(6) بنية العنوان في قصيدة السياب الموقع والتحولات، محمود عبدالوهاب، مهرجان المربد الخامس عشر: 107.

ولعل الاهتمام بعتبة العنوان وما تمثله هذه العتبة من خطورة في إنضاج القصيدة والتأثير العميق في بنيتها الفنية والسيميائية، كان من المحطات الجمالية البالغة الأهمية في إثراء أنموذج التشكيل البصري والهيكلي في قصيدتهم المركزة، على النحو الذي انعكس إيجابيا على فضاء التجديد والتحديث الشعري في أنموذجهم.

سنسعى في هذا المبحث الى معاينة طائفة من العنوانات في قصائد منتخبة من أهم شعراء هذا الجيل، لنتبين وعي العنونة وتأثيرها في المتن الشعري للقصيدة، والكيفية التي تتشّكل فيها هيكلية القصيدة المركزة عبر الجدل الواعي والمقصود الحاصل بين العنوان ومتنه.

يعنى الشاعر " سامي مهدي " عناية خاصة بعتبة العنونة ولاسيما في قصيدته المركزة، وينوع كثيراً في الأساليب اللغوية والتركيبية للعنوان على النحو الذي ينسجم ويتلاءم مع المتن الشعري، ويتفاعل معه تفاعلاً صورياً ودلالياً – وايقاعياً أحياناً -.

في قصيدة " حنجرة طرية " – وهي القصيدة التي لفرط أهميتها عند الشاعر احتلت العنوان الرئيس للمجموعة الشعرية – يذهب الشاعر في تشكيل العنونة الى صياغة تبدو للوهلة الاولى تقليدية، تتألف – نحويا – من " حنجرة" وهي خبر لمبتدأ محذوف، زائداً صفة " طرية "، وهذه الصيغة النحوية العنوانية من الصيغ الشائعة جداً – وربما السهلة جداً على صعيد التشكيل -، ولكن الشاعر ينجو بعنوانه هذا من دائرة العادية والتقريرية ليفتحه على أفق شعري ثري دلالياً.

فلو عاينا العنوان أولاً معاينة مستقلة بمعزل عن المتن، سنكتشف جدّة العنوان وطرافته، إذ إن انتخاب " حنجرة " بوصفها بؤرة إنتاج الصوت تدل على أهمية الصوت في الاعلان عن شخصية الانسان وتمثيله له، وعلى مركزية هذا الكون الجسدي للانسان، وحين ينتقل الى الجزء النعتي من عتبة العنوان " طريه " فاننا سنتعرف الى الفضاء الاستثنائي الخاص الذي تشكله الصفة عبر كينونتها المفردة، فضلاً عن الفضاء الجديد المتشكل من امتزاج الصفة بموصوفها وهو يقدم تشكيلاً جديداً يسهم كل طرف فيه " حنجرة / طرية" في إغناء الطرف الآخر وتعميق قيمته الدلالية.

هذا على صعيد السقف البصري لهيكلية القصيدة حيث ينفرد العنوان بالصدارة، أما حين يهبط العنوان الى منطقة المتن فانه يخوض تجربة أخرى لتوكيد حضوره في القصيدة، تتمثل في إحداث جدل منتج بين عتبة العنوان ومناطق المتن، من أجل أن يكتسب العنوان شرعيته الفنية والدلالية وأن لايكتفي بحضوره التزييني المجرد.

لذا فاننا سنورد المتن النصي لقصيدة " حنجرة طرية " كاملاً لنتبين مستوى الجدل الحاصل بينه وبين عتبة العنوان:

ذات ليلة سمعتُ جارتي تصرخ

فحملت ريشي وذهبت إليها،
منحتها هدهدةً
وشيئاً من الخشخاش.
غير أَنّ جارتي تعودَّت الصراخ في كل ليلة،
وتعوّدتُ، في كل ليلة، أن أذهب إليها،
حتى جاءت ليلة صرخت فيها كثيراً،
صرخت حتى الموت،
ولم يكن لديَّ ريش
ولاخشخاش،
وكانت بي حاجة
الى هدهدة.

صباحاً،
قيل لي ان جارتي ماتت
ولم يبقى منها سوى
حنجره طرية. [1]

تتجلي آفاق العنونة تجليّاً واضحاً وعميقاً في نسيج المتن النصّي كاملاً، فلو التقطنا الاشارة الصوتية في العنونه وتجولنا بوساطتها في المتن، لوجدناها تتمظهر تمظهراً صوتياً ودلالياً في الأسطر الشعرية الأتية:

السطر الأول: " سمعت " جارتي " تصرخ".
السطر الثالث: منحتها " هدهدة".
السطر الخامس: جارتي تعودت " الصراخ".
السطر السابع: جاءت ليلة " صرخت " فيها كثيراً.
السطر الثامن: " صرخت " حتى الموت
السطر الثاني عشر: الى " هدهدة"
السطر الأخير: " حنجرة طرية"

إذ إنّ مظاهر الصوت المرتبطة بشخصية الجارة أخذت منذ البدء نمطاً واحداً متكرراً يوحي بنشاط حنجرتها في إنتاج صوت سلبي (تصرخ / الصراخ، صرخت / صرخت) في حين تقابلها أنا الشاعر بآلة صوتية تجتهد في الحدّ من علو الصوت السلبي من خلال (منحتها هدهدة)، حيث ينشأ جدل المركز الصوتي في الصراع الحاصل بين القيمة الدلالية والشكلية للصوتين المتفاعلين.

---

(1) حنجره طريه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993: 48.

لكن صوت الراوي الشعري يخفق أخيراً في معادلة صوت الجارة (لم يكن لديّ ريش / ولاخشخاش)، لابل يصبح هو ذاته في حاجة الى ماكان قادراً على منحه سابقاً (وكانت بي حاجة / الى هدهدة).

ويأتي المشهد الأخير من المتن ليصوّر اختفاء صوت الآخر – صوت الجارة – (قيل لي أن جارتي ماتت)، بعد أن ضمر قبل ذلك صوت الراوي الشعري، وينتهي المشهد بالاعتراف (لم يبق منها سوى / حنجرة طرية)، إذ تمركزت القصيدة مرة أخرى حول عتبة عنوانها تتصل به وتدورمعه حول القصيدة، دلالة على بقاء صوت " الصراخ" ماثلاً في فضاء القصيدة بفعل طراوة الحنجرة التي أطلقته وفرضته على الفضاء.

وبهذا فان عتبة العنوان اشتغلت في المتن اشتغالاً تفصيلياً، وأسهمت إسهاماً فاعلاً في تشكيله وتمركزه حول بؤرة الصوت المنبعثة من " حنجرة طرية" بكل ماينطوي عليه من نشاط وحرية وديمومة.

ويكشف الشاعر " حميد سعيد " عن وعي تشكيلي واضح في وضع عنوانات قصائده المركزة، ففي إحدى قصائده المركزّة يضع عنوان (تداخل) بهذه الصيغة الافرادية التنكيرية، مما يمنح اللفظة طاقة احتمالية أكبر وأوسع على التدليل والايحاء.

إذ يبقى العنوان مفتوحاً على المزيد من الاحتمالات، فكلما كان العنوان عاريا من الاسناد ومنكراً ازداد نقصه وحاجته الى الدعم، مما يجعله أكثر قابلية على الاحتمال.

فالدال العنواني المفرد والمنكر " تداخل " وهو يوحي بوزنه الصرفي "تفاعل" على المشاركة والاندماج والتفاعل، يبقى مرشحاً لمزيد من الاحتمال داخل هذه الدائرة الدلالية، لكنّ إدراك القيمة الدلالية المناسبة لايتحقق إلاّ بعد اختبار هذه الاحتمالات بالمتن النصي، الذي يخضع أولا لصوت الراوي الشعري تم مايلبث أن يتداخل مع الصوت الآخر:

ماتبقى لي من الوقت سأعطيه لنفسي
واغنّي.. قبل أن يسبقني صوتي الى الحفل
وأدعو امرأةً لم أرها يوماً..
الى أن نبدأ النسيانَ.. نستدرجهُ
حتى إذا كنا معاً..
تسألني من أنت..
لاأدري.. ولا تدري
فنختار لنا اسمين جديدين..
وبيتاً..
ويدخُلُ البحر متى شاء إليهْ

حاملاً من شجرِ المرجان.. أحلاماً
وأطفالاً من اللؤلؤِ..
نستقبلهُ.. نحكي لَه ماكانَ
نسترخي معاً بينَ يديهْ. (1)

إذ إنّ حالة " تداخل " التي تقترحها عتبة العنوان تتحقق على مراحل على يد الراوي الشعري، وهو يتدرج في إنجاز الحالة عبر روايته الذاتية للحدث النصّي الذاهب الى منطقة " تداخل".

ففي المرحلة الاستهلالية الأولى يحتفي الراوي الشعري بمنطقته الذاتية المستقلة وينتمي إليها انتماء حاسماً (ماتبقى لي من الوقت سأعطيه لنفسي / وأغني.. قبل أن يسبقني صوتي الى الحفل).

لكنه مايلبث أن يفتح استقلاليته الذاتية على " آخر " مرشح للدخول في منطقته (وأدعو امرأة لم أرها يوما)"، ليتحول الفعل بعد ذلك من المفرد الى المثنى ايذاناً بحصول التقاء أو تقارب بين الصوتين (الى أن نبدأ النسيان.. نستدرجه)، الذي مايلبث أن يتمخض عن (تداخل) مايمثل بـ (حتى إذا كنا معاً.. / تسألي من أنت / او أسألها من أنتِ.. / لا أدري ... لاتدري)، بحيث ان ضمير المتكلم وضمير الآخر المخاطب يتدخلان ويندمجان في كيان واحد تضيع فيه الحدود ويتداخل الاسمان، مما يضطرّهما الى (فنختار لنا اسمين جديدين) حتى لايتحول التداخل الى اتحادٍ وتماهٍ، ويستمر مسلسل الاختيار ليشمل المكان والحال والحدث، حتى ينتهي المتن النصي الى حال شعري يتحقق فيه " تداخل " العنوان المقترح في الصورة الاختتامية (نستقبله.. نحكي له ماكان / نسترخي معاً بين يديه)، إذ إنّ تداخل أفعال المشاركة والمفاعلة (نستقبله / نحكي / نسترخي) تقود باتجاه تمظهر عتبة العنوان وتجليها.

وينحو الشاعر " فاضل العزاوي " منحى خاصاً في وضع عنوانات قصائده المركزة، إذ يميل الى ضخها بطاقة إثارة أكبر، ففي عنوان قصيدته المركزة " المهرج والراقصة" مثلاً يثير على صعيد عتبة العنونة وفي محيطها الايحائي صورة شعبية للشخصيتين المتعاطفتين اللتين تقتسمان العنوان (المهرج / الراقصة)، والشخصيتان كلتهما تنطويان على دلالة حركية صاخبة تستهدف الآخر " المشاهد " وتتقصد إثارته، لأن حركتهما الصاخبة تزاوج بين الفن واللعب وتتحرى الحصول على الكسب المادي.

كما ان وضع العنوان بهذه الصورة اللغوية شبه المستقلة، من شأنه أن يحفز ذهن المتلقي على استشارة معرفته وخبرته بازاء هذه الصورة المشهدية، وتكوين صورة إبتدائية يمكن اختبار مدى صحتها بعد الدخول في ميدان المتن، لأن النقص

---

(1) فوضى في غير أوانها: 47-48.

والفراغ والحاجة التي يعاني منها العنوان مستقلاً ومعلقاً في سقف القصيدة، يمكن أن يتكشف ويتضح ويملأ بعد دمجه بالمتن النصي.

يخضع المتن النصي لسلطة صوتي المهرج والراقصة، فضلاً عن صوت الأنا الشاعرة الذي يعمل في المتن بوصفه راوياً كلّي العلم ينقل الحدث بالحوار الحاصل بين الصوتين، كما يتدخل في رسم المشهد العام للقصيدة:

الخمرة في الأقداح
وهو يغني لهب الغابات
في عينيها
- : ياراقصة الحانة
أنتِ الحظوة في ليلِ الاعمى
انتِ الحظوة
انتِ الـ
أعمى.
-:لاتسألني أنا أعشق كل الناس
لكن العاشق قديس نادر.
المسرح تلهبه الرقصة
والدمعة تطفأ في قصه
يرويها سكير عاشق
يشدو
يشدو
والنجمة تخبو
شيئاً
شيئاً [1]

يحتل صوت الراوي الشعري المنطقة الاستهلالية في القصيدة (الخمره في الاقداح / وهو يغني لهب الغابات / في عينيها)، ثم يترك الفرصة لصوت المهرج وهو يحاور الراقصة منادياً (-: ياراقصة الحانة / أنتِ الحظوة في ليلِ الأعمى / أنت الحظوة/ أنتِ ال / أعمى)، إذ يذهب الصوت نحو تقسيم الصورة تقسيماً ثنائياً (أنتِ الحظوة / أنتِ الاعمى) انسجاماً مع ثنائية عتبه العنونة.

ومايلبث صوت الراقصة المحاور أن ينطلق باتجاه المهرج، وهو يجيب على ندائه إجابة إيحائية شعرية (لاتسألني أنا أعشق كلّ الناس / لكنّ العاشق قديس نادر)،

(1) سلاماً ايتها الموجة، سلاماً ايها البحر: 163-164.

ليحقق صوتها معادلاً موضوعياً مع صوت المهرج متمثلاً في التوازي الحاصل بين (الحضوة في ليل الاعمى / العاشق قديس نادر).

ثم ليعود صوت الراوي الشعري ليختتم مشهد المتن النصي برسم صورة ثنائية تطابق ثنائية عتبة العنوان، وعلى النحو الاتي:

المسرح	الدمعة
تلهبه	تطفأ في
الرقصة	الرقصة
يرويها سكير	النجمة تخبو
يشدو	شيئاً
يشدو	شيئاً

وبذلك تتكشّف المشاهد النصية " العميقة " لبنية العنوان عبر التفصيل الذي تتعرض له شخصيتا العنوان " المهرج / الراقصة"، وهما ينتهيان الى المحو والتلاشي.

أما الشاعر " خالد علي مصطفى " فهو من الشعراء الستينين المكترثين كثيراً في جعل عناوين قصائدهم – ولاسيما المركزة منها – رصينة ومحكمة الصياغة، ولها حضور بصري ودلالي ورمزي في متونها، ففي قصيدة مركزة له بعنوان " الشلال " يهديها الى حسب الشيخ جعفر نجد أن صورة العنوان لفظاً وتشكيلاً دلالة تتكرر في المتن على نحو مستمر:

شلالٌ في رأسكَ يدعوني
ويُثيرُ حصىً في رأسي. دَعْ جسدي
يتمطى بين الأوراق، ويجلخُ بالوردة سكيني ؛
قد نبلغ بالشلالِ ضواحي صَفَدِ!
* **
قد نبلغُ – من يدري؟ - شاهدةً دونَ اسمٍ، دونَ وَطَنْ ؛
قد أقرأُ فيها اسمَكَ، قد تقرأُ فيها اسمي ؛
قد نقرأُ فيها زمناً آخرَ دونَ زَمَنْ ؛
قد نقرأُ – من يدري؟ - شَغَبَ الروحِ بمصيدةِ الوهم!
* * *
يمضي الشلالُ ويدري أنّ البيتَ بعيدْ،
أنّ الجمرةَ في جوفِ محارَهْ ؛
أفتُقْطِعني من شلالِكَ بعض نشيدْ؟
فالوحْي أبى أن يرسلَ للدفّ إشارةْ.
* **

قد ندفأُ في ثلجٍ، قد نبردُ في شمس ؛
لكن العَرَباتِ تَظَلُّ تبيعُ غداً لحوانيتِ الأمسِ! [1]

تتجلى صور العنوان في المتن تجلياً واضحاً عبر التشكيل البصري اولاً وهو يتمثل بتكرار لفظة العنوان أربع مرات بصيغ مختلفة (شلال / بالشلال / الشلال / شلالك)،وعبر التشكيل التكراري المنهمر كمياه الشلال مثل (قد نبلغ / قد نبلغ / قد أقرأ / قد تقرأ / قد نقرأ / قد نقرأ / قد ندفأ / قد نبرد)، كما يتجلى دلاليا في معاينة عتبة العنوان بمعية عتبة الاهداء " الى حسب الشيخ جعفر " في صلتهما بالمتن، إذ إنّ توجه خطاب الشاعر الى المهدى اليه يتمركز في (أقتطعني من شلالك بعض نشيد؟ / فالوحيُ أبى ان يرسل للدفءِ اشاره)، حيث يسأله أن يمنحه بعضاً من تدفقه الشعري " شلالك" لان وحي الشعر استعطى عليه وكفّ عن إرسال إشارته له، بمعنى ان شعر حسب الشيخ جعفر في شاشة الشاعر " شلال" متدفق بوسعه أن يفيض على زملائه. ولو لاحظنا تقسيم المتن على أربع مقاطع فكاننا نرى المقاطع تدفقات متكررة متلاحقة للشلال، فضلاً عن التجمعات الصوتية الكبيرة لصوتي " الشين والسين " اللذين بتكرارهما الايقاعي يظهر صوت تدفق الشلال.

ويذهب الشاعر ياسين طه حافظ مذهباً فنياً وتشكيلياً مماثلاً للشاعر خالد علي مصطفى في انتقاء عنوانات قصائده المركزة، ففي قصيدته الموسومة (إرتياب) يجتهد الشاعر في أن يجعل المتن ممثلاً لحساسية العنوان من بدايته حتى نهايته، وكأن المتن برهان لفرضية العنوان:

ذا ممرّ قديمٌ ملامحُهُ يابسات
سكنتْ واستطالتْ حواليّ أحراشُهُ
وأنا بينها شبحٌ تائهٌ
أتهجسُ حادثةً حفيت بين أدغالهِ
أتشمم مابين خطوٍ وخطوْ
لفحةً..
عشُباً يحترقْ.
وهنَتْ خطوتي. أتهيبُ غُربةَ ذاك الصفيرِ
وأحذرُ من كتل الطين يابسةً
تتوالى وجوهاً على كتفِ الساقيه.
هي مسحاتهُ تركت رسمها فوقها:
متشابهةُ أوجهُ الميتينْ.
وحشةٌ ركدت من زمان ولا أحدٌ مرَّ،

---

(1) غزل في الجحيم: 14.

لا أثرٌ لقدمْ.
قلتُ أرجعُ، قد وصل الارتيابُ القُرى
رعا شبحٌ خلف هذي الفسائلِ ألمحُ
حدبتهُ،
ربما،
ربما،
ليست الريحُ خاليةً
الطريق التي كنتُ أسلكُ قد غيّرتْ شكلها
كل شيء يحدّق بي، وأنا مفردٌ
في طريقِ طويل،
أعود-
ألتفتُ،
وشيءٌ دَبقْ
تشبّثَ في ياقتي والكتفْ

.....
ساعةً أرتجفْ! [1]

يخضع المتن النصي لمجموعة تمركزات تستجيب في تشكيلاتها لفرضية العنوان، يستقل التمركز الأوّل في استهلال المتن يصف فيه الراوي الشعري ذاته وقد تمركزت في قلب المكان تمركزاً يهيء لفضاء الارتياب المتحدر من العنوان، وذلك في السطرين الشعريين الأولين.

في الأسطر الشعرية من 3-9 تتمظهر الذات الشعرية للراوي عبر شبكة الدوال التي تشكل فضاء الارتياب وتعمق حساسيته ((شبح تائه / أتهجس / خفيتْ / أدغاله/ أتشمم / لفحة / عشباً يحترق/ وهنت خطوتي/ أتهيب/ غربة/ الصفير/ أحذر / كتل الطين/ يابسة))، إذ تنتج هذه الدوال بمحتوياتها المعجمية والسياقية تشكيلاً دلالياً يتدخل في صوغ صورة الارتياب وانعكاساتها على مجريات الاحداث الشعرية للراوي في المتن النصي.

ثم يندفع الراوي الشعري خارج دائرة الذات في الأسطر الشعرية من (10-14) ليصور حركة المكان على محيط الذات، وهي ترفد فضاء الارتياب بمزيد من المعاني والدلالات والرؤى على النحو الذي يضاعف حصار الذات ووحشتها.

لكنه مايلبث في الأسطر المتبقية من القصيدة أن يعود الى الذات وقد امتزجت بخارجها ومحيطها، ابتداءً من (قد وصل الارتياب القرى) في المظهر المكاني

---

(1) جنة الزاغ: 102-103.

الخارجي، وانتهاءً بالتجسيد المادي لفضاء الارتياب في جسد الذات الشاعرة (وشيء دبق / تشبث في ياقتي والكتف)، عبوراً الى اللحظة الشعرية الاختتامية التي تتركز فيها كلّ صور العنوان وتجلياتها المتنوعة(ساعة أرتجف).

وينوع الشاعر " حسب الشيخ جعفر " في عنوانات قصائده المركزة مستخدماً في ذلك أساليب متنوّعة، تخضع لوعي شعري وتقاني عالٍ يلائم ملائمة تركيبية ودلالية بين عتبة العنوان والمتن النصي، ففي قصيدة له بعنوان " الوديع" مثلاً يترك المساحة اللغوية لعتبة العنوان كاملة لموحيات هذه الصفة المفردة المعرفة، ذات الدلالة الاستثنائية الخاصة.

لاشك في أن صفة " الوديع " بدلالاتها المتركزة في الدعة والاستقرار والكون والهدوء، فضلاً عن معاني الترفه والاشراق والجمال، تملأ مساحة المكان في عتبة العنوان بهذه المعطيات الدلالية، لكننا بولوجنا الى ميدان المتن النصي سنكتشف معطيات جديدة لاثراء الدلالة وتخصيب أبعادها السيمائية، وعلى النحو الآتي:

لم تغمض الجفون
في حفرةٍ، في قاع
الكفن الشراع
والبحر فجرٌ في ندى العيون
عيون أمٍ أو أبٍ
أو طفلةٍ يأبى لها العراق أن تكون
سبيةً يجرُّها الغزاة
جراحك الحياه
وبعثك التفتحُّ المزهر طلعاً أبيضاً
في نخلةِ الطفولةِ المحلولةِ الضفائر
في زنبق البري،
في أقمارنا الصغيره
نغفو وننسى رقصها العاري في البيادر
في الشاطئ الرمليَّ
في عيوننا النائمة المفتوحة الكبيرة
لم تطبق اليدين
على ثرىً موات
أطبقت كفيك على الفرات
على دم الحسين ... [1]

(1) وجئ بالنبيين والشهداء: 17-18.

لـو تأملنـا المـتن النصـي تـأملاً أفقيـاً وعموديـاً، بصـرياً وذهنيـاً، اسـتناداً الـى المعطيات الدلالية المتلبثة في منطقة العنوان، سنجد أن إشارات الاستهلال المتمثلة بـ (لم تغمض الجفون/ حفرة / قاع/ الكفن) تقود المعطى الدلالي الى معنى الموت، لكنّ البؤرة الشعرية اللاحقة للاستهلال تنتج إشارات خاصة تسعى الى منح هذا " الموت " معنىً جديداً ينزاح عن معناه التقليدي المادي، إذ إنّ شبكة الدوال الايجابية (البحر/ فجر / نخلة الطفولة/ المحلولة الضفائر/ زنبق البردي / أقمارنا الصغيرة / رقصها العاري/ البيادر/ الشاطي الرملي / عيوننا النائمة المفتوحة الكبيرة) تشتغل مجتمعة ومتداخلة ومتشابكة في إطار تخليص دلالة الموت في الاستهلال من معناه السلبي المتّجه الى العدم والفناء وغياب الحياة، والانفتاح على حياة اخرى دائمة تأخذ من الزمان والمكان والحدث روحاً جديدة، قادرة على بعث الأمل والديمومة والاستمرار والتدفق، على النحو الذي يتصل مع عتبة العنوان " الوديع" في اقتراح معنى الاستشهاد الذي يحيل الموت على حياة اكثر ديمومة وخلوداً.

إلا أن هذا المعنى يتمظهر أكبر وأدق وأكثر تمركزاً في خاتمة القصيدة، حيث تنحو اللغة منحى تصريحياً في التعبير عن روح الشهادة، ويتمثل في الاشارة الأولى النافية للموت (لم تطبق اليدين / على ثرى موات)، وفي الاشارة الثانية الدالة على رمز الاستشهاد في التاريخ العربي الاسلامي (دم الحسين).

وبهذا تتكشف عتبة العنوان " الوديع " عن رؤية دلالية بوصفها نعتاً خاصاً لـ " الشهيد"، تضفي على الموصوف قيماً سيمائية مضافة تزيده بهاءً وألقاً وهدوءاً. بمعنى أن عتبة العنوان هنا لا تضخّ طاقتها الدلالية كاملة في منطقتها المتمركزة في رأس القصيدة، بل إن شفرتها تتدخل في صلب المتن النصي وتستمر بانتاج دلالالتها حتى آخر لفظة في خاتمة المتن.

ويبدو الشاعر فوزي كريم أكثر تقنيناً في انتخاب عنوانات قصائده المركزة من بين شعراء جيله، فهو يضعها بحرفية أكبر يجعلها مفتوحة على الاحتمال والتأويل وتعدد القراءات. ففي قصيدة من قصائده المركزة يعنونها بـ " وجه "، يفتح الفضاء الافرادي والتنكيري المتصف بالاختزال والمحدودية الخطية مجالاً واسعاً للتعدد القرائي والتأويلي، إذ إن " وجه " بهذه الصيغة المفردة المنكرة يبقى عنواناً مفتوحاً على الاحتمال من حيث الشكل والقيمة وقوة التعبير والملامح والجنس وغيرها، فهو شكل مفتوح على جميع الجهات ولا يتشكل أنموذجه الشعري والتشكيلي إلا بوساطة الاستعانة بالمتن النصي، الذي يمكن أن تضيء مفرداته عتمة العنونة وتملأ الفراغات والاحتمالات القائمة في منطقته.

ينحو المتن النصي للقصيدة منحى أسلوبياً استفهامياً يسعى فيه الى الإجابة عن أسئلة العنوان " وجه ":

لماذا توهمتَ وجهكَ بين المرايا وجوهاً

وها أنت تفقدُ جُزءاً فجزءاً
جميع الخلايا.
صبابتك الآن تطفو بكأسكَ
أحلامك المثخناتُ تسارع كي تتركَ البار،
كلُ الشوارعِ تصبو إليك
وأنتَ امتدادُ الشوارعِ في مقعدٍ لايُحرّك ساكن
ويردُك طيَّ الأصابع
ماذا تقولُ إذا غادرَ البردُ؟.. وحدَك؟!
في الساعة الواحده
ليلاً،
وبين الركنِ والمائدة
يتركهُ: البارَ الذي يُغلَق والكرسيَّ والزجاجةَ الباردة
وفي الرصيف يحتمي بزهرة المجهولْ
منطوياً،
يداه في معطفهِ المبلول
ثم يولّي،
.. مُلغياً كلَّ المواعيدِ ولايقولْ (1)

يبدو خطاب المتن وكأنه يتوجّه الى " آخر " مخاطب عبر جسر العنونة " وجهك " في الجزء الأوّل من المتن، ويتحول الى " غائب" في الجزء الثاني منه عبر الأفعال (يحتمي / يولي / لا يقول)، غير أنّ التمعّن في حساسية الخطاب تقودنا الى استنتاج مفاده أن الذات الشاعرة تخاطب ذاتها في حوار استفهامي أشبه بالمنولوج، وتتمركز المحاور حول الوجه " وجهك "، وهو يتأنسن ويتجسد، فكل الأفعال الحيوية التي تقوم بها الضمائر الشخصانية (ضمير المخاطب/ ضمير الغائب/ ضمير الذات الشاعرة – الراوي -).

تنطلق من عتبة الوجه لتفيض على اعضاء الجسد الأخرى بتشكيلاتها المادية والمعنوية، وهي تحرك المكان والزمن في إطار حدث سردي ينتهي في الجزء الأول من المتن الى الوحدة والوحشة " وحدك "، وفي الجزء الثاني فيه الى المصير ذاته (... ملغياً كلّ المواعيد ولايقول)، على النحو الذي يناسب تماماً الوضع النفسي والانساني لعتبة العنوان " وجه " في فضائها التنكيري والإفرادي.

ويعنى الشاعر " علي جعفر العلاّق " عناية فيها قدر كبير من الأناقة في وضع عنوانات قصائده المركزة، ففي قصيدة " شيء من الخضرة" مثلاً، ينشر

---

(1) جنون من حجر: 81-82.

شذرات صورة العنونة وتشكيلاتها على جسد المتن النصي في عملية مزج كلي بين العنوان والمتن:

قيل:
أوشيءٌ من الحضرةِ،
أوشيءٌ من احتمالها،
يكمنُ في الاوراقْ؟
قيلَ:
هل العراقْ
يضربُ صولجانهُ،
في حافةِ الأفقِ
فتأتي غيمةٌ
يكون في استقبالها:
الصبيةُ،
والحقولُ،
والعشاقْ؟ (1)

فاللقطة الأولى من المتن حيث يختفي الراوي الشعري وراء راوٍ غائب " قيل: "، تتشرب بالعنوان تشرباً كاملاً، إذ إنّ الأسلوب الاستفهامي الذي جرى فيه تجسيد المقول الشعري المنسوب الى راوٍ غائب خضع خضوعاً مطلقاً لموحيات التشكيل اللوني وحساسيته الحيوية في عتبة العنوان، حيث تمظهرت في المتن صور (الخضرة / شيء من الخضرة/ أو شيء من احتمالها / الأوراق)، وشغلته وغطته بصرياً ودلالياً.

في حين راحت اللقطة الثانية تنفتح على مقول شعري للراوي الغائب ذاته بعيداً عن المنطقة التشكيلية الصريحة لأفق العنونة، لكنها تجسّدت فيها دلالياً ورمزياً، فالحساسية المكانية الوطنية المتمثلة بـ " العراق " وما يتفرغ عنها من فضاءات ورؤى تشتغل في حقل " شيء من الخضرة"، ولاسيما في الدوال (غيمة / الصبية/ الحقول / العشاق)، بحيث ان الصيغة الاستفهامية ولدت إحساساً ما بمحاكاة قضاء العنونة ورؤاها.

(1) شجر العائلة، دار الرشيد للنشر، 1979: 115-116.

المصادر والمراجع

- **الدواوين والمجموعات الشعرية:**
- الأعمال الشعرية 1965 – 1985، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1986.
- الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، 1978 – 1995، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- ايّام آدم، علي جعفر العلاّق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.
- باتجاه أفقٍ أوسع، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2000.
- بريد القارات، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- جنة الزاع، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.
- جنون من حجر، فوزي كريم، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977.
- حنجرة طريّة، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.
- سعادة خاصة، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.
- سعادة عوليس، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي، دار العودة، بيروت، 1974.
- شجر العائلة، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
- طفولة الماء، حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1985.
- غزل الجحيم، خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.
- فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2000.
- مراثي الالف السابع وقصائد أخرى، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997.
- وجيء بالنبيين والشهداء، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

- **مسرد المصادر والمراجع:**
- الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، د. عبد الحميد، مؤسسة نوفل، بيروت – لبنان، ط1، 1980.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط8، د.ت.

- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر والشعر المصري نموذجاً، علي حوم، اصدارات دائرة الثقافة والأعلام – الشارقة، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2000.
- استراتيجيات القراءة، التأصيل والاجراء النقدي، د. بسام قطوس، مؤسسة حماد ودار الكندي، أربد – الاردن، 1998.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط3، 1986.
- أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1999.
- إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر الحديث)، د. سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى – عمان، ط1، 2001.
- إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسة نقدية) ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
- بناء القصيدة العربية، يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1979.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، 1987.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، المدني بالسعودية، ط5، 1985.
- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة – السعودية، ط1، 1999.
- تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله ابراهيم صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1998.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، د. ط.
- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي)، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة 396، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
- جماليات الفنون، د. كمال عبد، الموسوعة الصغيرة 69، دار الجاحظ للنشر، 1980.

- جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين، يوري لوتمان، سيزا قاسم، ومجموعة أخرى من الباحثين، عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.
- حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية، حسن الغرفي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط1، 1987.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 وحتى 1975 (دراسة نقدية) د. صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- دماء القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاّق، الموسوعة الصغيرة 340، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- دينامية النص (تنظير وانجاز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.
- الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
- رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.
- زمن الشعر، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة الشعرية، دراسة نقدية، د. محمد صابر عبيد، اصدارات الثقافية والاعلام، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ط 1999.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، دراسة نقدية، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1978.
- شعر الطليعة في المغرب، د. عزيز الحسين، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1987.
- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان، 2002.
- الشعر العربي المعاصر، رولئعه ومدخل لقرائته، دار المعارف بمصر، ط1، 1980.

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
- شعرنا الحديث إلى أين؟ غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.
- الشعر والتلقي، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان – الاردن، ط1، 1997.
- الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1998.
- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (1960 – 1980م)، هيا محمد عبد العزيز الدرهم، دار الثقافة، قطر – الدوحة، 1986.
- الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- الضوء والشرفة، جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد، معين جعفر محمد ن الموسوعة الصغيرة 420، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي 139-231هـ، قرأه وشرحه: أبو فعد محمود محمد شاكر، السفر الأول، المدني المؤسسة السعودية بمصر، 1980.
- ظاهرة الشعر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي 390 – 406 هـ، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط3، 1963.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ن د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، مصر، د. ت.
- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998.

- الغابة والفصول، كتابات نقدية، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
- فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة: أحمد الحضري، مراجعة كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1965.
- فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، 1988.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- قراءات في النص الشعري الحديث، د. بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002.
- القصة القصيرة جداً (مقاربة بكر)، أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، 1997.
- القصة القصيرة في الاردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، د. ابراهيم خليل، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 1994.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001.
- القصيدة العربية وتحولاتها، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، إعداد: علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.
- القصيدة لا الشعر، دراسة نصية لعدد من قصائد الشعر الحديث في سورية، دريد يحيى الخواجه، ط1، 1992.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بيروت، ط3، 1963.
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البيجاوي ن محمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952.
- كتاب المنزلات (منزلة الحداثة)، طراد الكبيسي، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- كتاب المنزلات (منزلة القراءة) طراد الكبيسي، الجزء الثالث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.
- كتاب المنزلات (منزلة النص)، طراد الكبيسي، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

- الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط1، 1988.
- لسان العرب، لابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، 630هـ – 711هـ، دار المعارف بمصر، 1965.
- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة – الكويت، 1995.
- ما لا تؤديه الصفة (المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت – لبنان، ط1، 1993.
- المتخيل الشعري (أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث)، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط1، 2000.
- مدارات نقدية، في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.
- معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1973.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس – الدار البيضاء، ط1، 1985.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1979.
- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.
- المفارقة وصفاتها، د. سي ميويك، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط2، 1987.
- مملكة الغجر (دراسات نقدية) علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم، منشورات وزارة الإعلام، كتاب الجماهير (13)، بغداد، 1972.
- مواجهات الصوت القادم، دراسة في شعر السبعينات، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1986.
- الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

- نظرات جديدة في الفن الشعري، ابراهيم العريض، مطبعة حكومة الكويت، كويت، ط2، 1974.
- نظرية الأدب، اوستين وارين، رينية ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 1972.
- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1999.
- واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، كينث ياسودا، ترجمة: محمد الأسعد، مراجعة د. زبيدة علي اشكناني، سلسلة ابداعات عالمية (316) الكويت، 1999.
- **الدوريات:**
- إشكالية الإلقاء في جدل الحداثة الشعرية، د. ستار عبد الله، بحث مستل مطبوع، مقدم إلى مهرجان المربد الثامن عشر، عنوان الحلقة (الشعر والجمهور).
- إشكالية العنونة، بين القصد وجمالية التلقي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 4، 2002.
- بنية القصيدة عند حميد سعيد، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (يا جارة العام والدمار)، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الأقلام،العدد 5، 1990.
- البيان الشعري، سامي مهدي، فاضل العزاوي، خالد علي مصطفى، حميد سعيد، مجلة شعر 69، مايس 1969.
- تأثير السينما في الأسلوب الروائي، رضا الطيار، مجلة الكلمة، العدد3، أيار 1974.
- جماليات العنوان وفلسفة العنونة، قراءة في ديوان الايقونات والكونشيرتو، د. محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 835، 2002/11/30.
- الرواية والسينما، التأثير المتبادل، سامي محمد، مجلة الأقلام، العدد 3، آذار 1985.
- سامي مهدي بين أسطرة الواقع... وتوقيع الأسطورة، معين جعفر محمد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 22، 1999.
- شعرية الرواية، متاهة الأعراب نموذجاً، د. علي جعفر العلاق، مجلة دراسات يمنية، صنعاء، العدد 48، 1992.
- الصورة الشعرية، التشكيل والانفتاح، محمد صابر عبيد، جريدة الجمهورية 6392، 1987/3/12.
- عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية – دلالية مقارنة، د. سامي علي جبارة، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 1، 2001.

- فضاء المخالفة وتوطين الحلم ن د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد 2، 2000.
- القصيدة معبراً عنها بأدوات السينما، رؤية سينمائية في قصائد محمود بريكان، فراس جليل الشاروط، مجلة الأقلام، العدد 3، أيار – حزيران، 2002.
- لغة للصحو... لغة للغيم، قراءة في الأعمال الشعرية للشاعر: علي جعفر العلاق، طراد الكبيسي، مجلة عمّان، العدد 36، حزيران 1998.
- ما هو مخبأ في سياق القول الشعري، جاسم عاصي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 50، 2001.
- مذكرات وما أشبه، سامي مهدي، مجلة الأقلام، العدد 10، تموز 1979.
- المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، الاردن، مجلد 9، العدد2، 1992.
- المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السابع، العددان 3-4، 1987.
- المفارقة في شعر محمود درويش، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، الاردن، مجلد 13، ع2، 1995.
- المفارقة في مشتائل اميل حبيبي، في الوقائع الغريبة في اختفاء أبي سعيد النحس، د. بسام قطوس، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، اليمن، المجلد 7، العدد 1، تموز 1992.
- نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد 2، 1987.
- نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة، ذنون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 30، 1985.

- الرسائل الجامعية:

- أسلوب الاستفهام في شعر السياب، للطالب هاني صبري، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب – جامعة الموصل، بإشراف الدكتور طالب عبد الرحمن، 1989 م.
- بنية القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث (الحر) للطالب رائد وليد سليمان جرادات، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، بإشراف: د. سمير خليل، 1998.
- جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما)، للطالبة فاتن عبد الجبار، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، بإشراف الدكتور محمد صابر عبيد، 1999م.

- الشعر المعاصر في موريتانيا (1998-1980) للطالب محمد ولد عابدين ولد سيد امين، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب – جامعة الموصل، بإشراف الدكتورة بشرى البستاني، 2000م.