عربة الشعر

التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة

الناشر

رئيس مجلس الإدارة

أسامة إبراهيم

المدير التنفيذي

سماح الجمال

لوحة الغلاف للفنان الفوتوغرافي العراقي العالمي

إحسان الجيزاني

التصميم الداخلي

محمد عبدالفتاح

دار النخبة

33 شارع السنترال - الحي الأول

مدينة الشيخ زايد - الجيزة - مصر

تليفون: 00202 - 38511969

002 - 01288688875

E-mail: alnokhoba@gmail.com

الكتاب: عربة الشعر - التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة

المؤلف: علاء حمد

عدد الصفحات: 352

الطبعة الأولى

1438 هـ - 2018 م

جميع حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 26264 / 2017

ISBN: 978 - 977 - 838 - 046 - 0

عربة الشعر

التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة

عــلاء حمد

النخبة
للطباعة والنشر والتوزيع
2018

الإهداء

ثمّة شجرة يابسة

وبقي الفلاح يسقيها.. ويسقيها

إلى أن جفّ الجدول..

وبقيت الشجرة يابسة

والجدول يعاني من شحّة الماء.

سيّدتي اطعمتني التفاحة بأغنية

وأنا أطعمتها القبلات

علاء حمد

مقدمة

نزهة بين حدائق الشعر

علاء حمد

الصيغ التعبيرية.. رائحة التعليل..

فتح رسام صيني بابا في لوحته، ودخل منها الى أعماق اللوحة..

والى الان، لا الباب وجد ولا الرسام خرج..

أسطورة صينية..

تعتمد الصورة على صيغة تعبيرية قابلة للتعليل، وتثير الأسئلة الشعرية، وبما نحن مع نزهة خاصة في حدائق الشعر التي قطفتها مع الاخرين، فالشاعر محارب مصغر مع أدواته القتالية عندما يمنح القصيدة حقها في القتال ومجابهة الطبيعة والمجتمع.. إنها أدوات الشاعر ويشكل المحارب الصغير إحدى تلك الأدوات في منظوره الشاعري.. أستطيع أن أطلق على القصيدة بأنها مستعمرة صغيرة لذلك المحارب، وهو يدافع عنها بكلّ طاقته، مستعمرة أوجدها من الذات الفاعلة، وسكنها بأريحية الألفاظ والكلمات، وشقّ الأنهر فيها وأوجد صيغه التعبيرية القابلة للرأي الأحادي، وقابلة الى تأويلات متعددة، فالتعددية في التأويلات ضمن المعنى الواحد، لايوجده الا الشاعر المحارب، الذي يعلن أدواته الحربية الشعرية في البناء والقتال معا..

إعادة انتاج المعنى، تجاوز المعنى من خلال المنظور الذاتي، البصر والبصيرة، النصّ الموازي، النظرية التوزيعية، اللغة بأنواعها ((هناك 12 حالة لغوية تخصّ الشعرية، ومعظم هذه الحالات تحمل مسالك خاصة بها، وكذلك تتطابق مع نظريات في الشعرية))، مطاردة الدلالات، مزرعة العلامات، الإدراك والإدراك الذاتي، الزمنية والمكانية، ونظرية الجمال.. الخ، وهناك الكثير الكثير والتجوال في المزرعة الشعرية التي تخصّ القصيدة

الواحدة، وقد كان التركيز على المستويات الفنية وماقدمه الشعراء من نماذج شعرية نوعية، تهمّ الشعر العربي الحديث ودون استثناء بأرجاء المعمورة العربية..

الذات التزامنية، وقد كتبت معظم القصائد تحت خيمتها، وتنوعت هذه الكتابات بتنوع الذات ومسالكها العديدة، فالذات التزامنية الحاضرة الآن، والذات التزامنية التي تعني للشاعر وماضيه من أحداث شعرية، وقد كانت اضاءة الفلاش باك شكلت عنصرا مهما بحضوره مع الذات التزامنية واعتماد الشاعر على حالات استذكارية، وحالات معكوسة له تمثل الوقت الراهن..

لقد تطرقت الى بعض النظريات التي تتماشى مع الشعرية بشكل عام، ومع النصّ الشعري بشكل خاص، وكما نعرف بأن العنونة لها مسلكها واستقلاليتها، فقد تم الاشارة اليها ولكن ليس بالشكل التفصيلي، وذلك لضيق المساحة التي أنا عليها في الدراسات النقدية التي قدمتها حسب رؤيتي الخاصة أحيانا وحسب رؤى ومناهج النقاد في العالم؛ فالشبكة التي دخلت بها شبكة نقدية فنية خالصة، خالية من شوائب التشريح لمعاني النصّ فقط، وإنما كانت جولتي التعبيرية والممنهجة بايجاد التعاليل للكتابة الشعرية، وهذه التعاليل تهمّ القارئ والدارس من خلال النصّ الشعري..

لقد كانت للصورة التكوينية الشعرية ومقابلاتها اللغوية وكذلك اشتقاقاتها حاضرة بشكلها التفصيلي ضمن التشكيلات اللغوية التي اعتمدتها في الدراسة التفصيلية لكتاب عربة الشعر الثاني، وتعد الصورة الرئيسية كجسد للقصيدة الواحدة، وهي تتجزأ الى اجزاء عديدة، ومن خلال هذه الاجزاء استطعت الدخول اليها ضمن رؤية نقدية والاعتماد على بعض المصادر المهمة، وكذلك الصورة الاستعارية والتي شكلت مسلكا من مسالك الدراسة النقدية مع رحلتي النقدية للشعراء... شعراء قدموا نتاجاتهم الشعرية بكل أريحية، وأنا أتابع واحدا واحدا من خلال نتاجاتهم اليومية ومشاركاتهم ومنشوراتهم في الصحف والصفحات الثقافية، كل ذلك لتقديم بعض الأعمال المميزة والتي تلائم اللغة المعاصرة للشعرية...

رحلة ممتعة أتمناها للقارئ مع عربة الشعر – التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة

مدخل الى النصّ الشعري

سلطة النص

لكي تدخل الى التجنيس الأدبي عليك بنظرية الأدب، والتجنيس الأدبي له علاقة واسعة مع التراث مثلا، وفي زحمة التراث، فالتصنيف في جدلية الحضور والغياب.. وعندما ندخل الى الحضور والغياب، هذا يعني نحن أمام تحديد النصّ الشعري ((مثلا)).. هل هو من النصوص المفتوحة، او النصوص المغلوقة، أو مازال مابين الانفتاح والانغلاق؟؟ الكثير من الكتابات النقدية خارج تجنيسها، وهي تحمل رؤية شفوية في تحديد النص الأدبي الشعري، عند مداخل النقد الحديث... الخ

ربما هي الجدولة الحسية العاطفية التي تنساق بشكل شفوي تعمل على تدمير النصّ والإبتعاد عن اللغة الشعرية والتي تشكل أداة من أدوات سلطة النصّ الشعري؛ وأدوات سلطة النصّ يحددها الباث عند الدخول الى غرفة النصّ المثلى، وليس هناك نصوصا خارج التخييل، والتخييل له علاقة مع الواقع، فالحدث الواقعي أمامنا، والشاعر هو الذي يحدد بتهديم النصّ من الواقع ومن البصرية الناقلة لذلك الواقع المتماشي مع الذهنية.. تهديم النصّ وإعادة البناء تختلف عن تدمير النصّ ليصبح حطاما، والكثير من النصوص هي عبارة عن حطام وتنشر في مجلات أدبية وازنة، وعادة يتم تدمير النصّ اذا كان انفراديا أي يفقد التفاعل مع الاخر، ولغة التفاعل لغة هدم وبناء من جديد وليس لغة تقليدية كما يلهث الكثير من الشعراء خلفها، وكأنه يحفظ قاموسا عن ظهر غيب.. فمن أدوات سلطة النصّ نذكر:

اللغة الشعرية

واللغة التصويرية

واللغة الحسية الداخلية والخارجية

لا أريد الدخول الى أنواع اللغات التي تهم القصيدة الشعرية الحديثة ولكن التركيب اللغوي وفعالية حركة الخيال من خلال اللغة لها الاثر الفعال في سلطة النصّ والتي هي شريكة فعل المتلقي، فعند ظهور المرسِل فلابد من اختفاء المرسَل اليه، وهذا الاختفاء يكفي بأن يقودنا الى حالة الظهور والغياب... فالشاعر يسرق نصّه ويبعثه أما الى التزيين أكثر وأما الى الحطام، فاللغة وحدها لاتكفي بأن تكون سلطة مطلقة للنصّ الشعري، فالدخول مع اللغة الشعرية هناك علاقة جدلية مع اللغة التصويرية والتي تدفعنا الى ايجاد الصورة الشعرية الكبرى لجسد القصيدة، وكذلك اللغة الحسية العليا والتي من خلالها يتم تحديد اللغة الحسية الداخلية المتقاربة من الشاعر واللغة الحسية الخارجية والتي منظورها يتقارب من خلال البصرية وألوانها والتقارب مع الحدث الشعري.. واللغة الصوْرية هي ليست نفسها اللغة التصويرية ((لم أذكرها لابتعاد معظم القصائد عن هذه اللغة وعدم التفكير بكيفية توظيف اللغة الصورية))، من ضرورات اللغة الشعرية عند توظيف المفردة وتركيبها أما بجملة إسمية أو فعلية، أن نحظى بجرس معين للالفاظ كي يحاكي حركة المسمى، وهنا الاعتماد على السواكن والمتحركات، واذا كان بامكاننا أن نتخطى هذه اللغة خصوصا عند تعيين الصورة الشعرية والتي مفادها عنصر الدهشة الاعتيادية وعنصر الدهشة الصادمة، فلها الأثر الفعلي بعد تخطي اللغة الصوْرية، بل الاعتناء كل الاعتناء والذهاب بها الى الالفاظ وخصوصا عند قراءة القصيدة، فحركة الشفاه لها العامل المساعد في تحديد المفردة عند النطق.. تتماشى أحيانا اللغة الصوْرية مع التفعيلة الخليلية والتي حددت البحور الشعرية، ولكن في قصيدة النثر نبحث عن التنغيم، خارج القولبة الوزنية وكذلك نبحث عن أهمية جرس الكلمة من خلال دربة الإذن.. ولكي نذهب الى المعنى المضاد للغة الصورية، فسوف تكون معنا اللغة الإعتيادية، وهي اللغة التي تخلو من تعدد الدلالات في القصيدة الحديثة، وغالبا ماتكون سهلة وخفيفة وباستطاعة أي شاعر الدخول اليها، ويجاورها الأكثر صعوبة بقليل اللغة الطبيعية والتي هي من طبيعة الإتجاهات الحكائية ومن الممكن جدا اعتمادها في السرد الشعري، وكذلك السرد الحكائي في الشعر، وهي تحوي على تعدد الدلالات وتوسيع المعاني أكثر بحكم السرد التي تدخله.

سلطة اللغة الاجرائية

النصّ بصفته الاجرائية يتحول من العام الى الخاص من لغة عادية طبيعية الى لغة تعيينية ناضجة تلازم النصّ الشعري؛ والباث يعيّن المفردات تعيينا من خارج الدقة والتدقيق الى الدقة الداخلية والابحار باللغة المعتمدة في النصّ الشعري، واللغة التعيينية الزامية مع عنصر الجمال، والتي تكون عادة جزء من لغة الشاعر في تشخيصها وتحولاتها المعتمدة في الشعرية، كأن الشاعر يذهب بنا الى الرمزية أو الى ماوراء الواقع ليجذب الينا الذائقة اللغوية والتي تكوّن الينا قسمة ترتيبية في المتن، وهي لغة تبدأ من العنونة بزاويتها الحادة، والتقليلية سمة من سماتها وكذلك الرمزية والتي تشكل إحدى عناصرها في النظام الشعري الخاص.. فمن الممكن تكون لغة اجرائية تصاحب النصّ والوقوف على العلامات والاشارات وكذلك الدال والمدلول، فهي عوامل لبناء النصّ واجراء محاكمته بالشكل الصامت من قبل الباث ((المرسِل)). بذلك يقف النص الى اجراء لايحصى من المعاني ونظرية التأويل تكون حاضرة في الدخول الى تشعبات النصّ الشعري ومثوله أمامها للوصول الى نتائج صافية خارج الاشتباكات اللغوية واشتباكات المعاني أيضا.

الاجراء الفعلي في حركة اللغة زمنية تواصلية أما أن تكون في الماضي والتحضير لها من مساحة واسعة تخصّ هذا المسلك أو التحضير اليها من الماضي والحاضر، وهذه الخاصية لأكثر القصائد استشهادا عندما نعرض المشهد الشعري من خلال تجربة الشاعر، فتتصل الجملة الصغيرة بالجملة الكبيرة من خلال علاقة لغوية اجرائية يوظفها الشاعر عادة، والجملة الصغيرة جملة فرعية لها حركتها اللغوية السريعة كأن تكون فلاشية ((كلقطة الفلاش للكاميرة)) وأن تكون فلاشية من خلال البصرية، وفي الحالتين هي من مكونات النصّ الاساسية..

سلطة المعنى

المعاني الشكلية، تصب مياهها في المجانية المتراصة، وهي معان شكلية لا تسيطر على النصّ الشعري، وخصوصا اذا كانت لغة النصّ لغة عادية أو طبيعية والابتعاد عن المنطق الفلسفي ((الديكارتي)) من جهة والمنطق من جهة أخرى، ويميل بعض الشباب الى هذه اللغة لسهولة الدخول الى النص من خلالها..

سلطة المعنى في النصّ الشعري، كل جملة لها معنى للجملة الشعرية ومنها المعاني التوليدية والتي يتوفر فيها أكثر من ملفوظ واحد في النصّ الشعري، والملفوظ من الطبيعي يحوي على معنى، وهنا تتكرر المعاني وتتسع كما تتعدد الدلالات في الجملة الشعرية الواحدة.. فالتقطيع في القصيدة الواحدة يجيز الملفوظ عنصرا عنصرا الى أن يكون وحدة، فهذا النسيج يكون لدينا الجملة الشعرية الأكبر والتي تحوي على معانيها إن كانت معان يومية للحدث الشعري أو معان بعيدة المعنى يبتكرها الشاعر بالشكل الذي ينظر اليه من خلال الرؤية..... ((**تجمع هذه الأدوات بمختلف معانيها في قسم واحد هو قسم «الأدوات المنطقية particules logiques»، لأنها علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الجمل، وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النصّ؛ ويرتبط استعمالها بطبيعة النصّ من حيث موضوعه وأشكاله. نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصّا – ص 37 – الأزهر الزنّاد – المركز الثقافي العربي**)).

تتوسع سلطة المعاني عندما تحوي الأشياء وتحوّلها الى كلمات.. الأشياء المتحركة تعني الينا الكثير فهي صاحبة الحدث الشعري بأحيان كثيرة، والاشياء الجامدة، يبتكر معانيها الباث، باعتبار جميع الاشياء متمثلة في الفعل، والفعل يمثّل القول في القصيدة الحديثة، لذلك تبقى الأشياء صاغية بكل خضوع، لانها حكائية وفعلية والباث ينفخ في روحها الحركة، والباث هنا هو صاحب الحركة بل جزء منها، وهو جزء من المعنى المتسلط، فلاسلطة للمعنى بدون الباث الذي يحرك تلك السلطة، يحركها من الاتجاهات الاربعة، ويرسم الزوايا الحادة، ويخلق المعاني ويجد العلاقات بين الجمل الشعرية.. فالمعاني المرئية والمعاني المقروءة وكذلك المعاني الرمزية فهي المعاني الخارجة عن النصّ، والباث يدخلها بعلاقات جديدة كمرحلة أولى، وكمرحلة ثانية يوظفها مع اللغة وتكون اللغة هي الفيصل الأول لتحميل تلك المعاني وتسلطها على النصّ الشعري، وتكون الذاكرة بمستوى التخييل مع تلك المعاني وليس بمستوى التذكير والتذكر كحالة الفلاش باك، فربما نسبة كبيرة من هذه المعاني وليدة اللحظة، فاللحظة الشعرية تميل بشكل تلقائي الى المعاني، لتتسلط تلك المعاني التي أوجدها الباث في لحظته الشعرية..

حالة الزمن في القصيدة لو تطرقنا اليه فهي حالة متشعبة ولايمكننا الدخول اليه من خلال موضوع مختصر كهذا، ولكن أحب أن انوه بأن هناك الزمن الجغرافي والزمن النفسي والزمن المرجعي... الخ

وتطرق القصيدة الحالة الزمنية حسب زمن الكلام مثلا وزمن الحدث الفعلي الشعري الخارجي، وكذلك الزمن الفعلي الداخلي.

عند حالة الزمن والسيطرة على العناصر المتنوعة، تنتج الينا الأفعال الزمنية حسب وقوعها وحسب موعد حدوثها، فلو دخلنا قليلا الى الحروف فهي حالات زمنية مثلا حرف السين وكذلك حروف النفي وغيرها من الحروف الدالة على زمن وقوع الحدث الفعلي.

السرد القصصي والحكائي هي الاكثر تحميلا من المعاني، اذا هناك لغة واعية طبعا، ويستطيع الشاعر من خلالها توظيف الدلالات، فالقصة بحكم واقعها تحمل السرد القصصي وكذلك السرد الحكائي ضمن واقع الحكاية ونقلها الى الشعرية، والمعاني ليست بغفلة من الشاعر وعملية صياغتها في المتن...

ذاتية لغة النصّ الشعري

تعمل ذات الباث على المعايشة مع النصّ الشعري باعتبارها ذات مفكرة وتحمل الكثير من المعاني وكذلك تتقبل الرغبات التي تدخلها كالمشاعر والحسية التي تملكها في حالة الخلق الشعري؛ ولا ننسى وجود الصور الملتقطة وهي المخزون الأول في الصور التكوينية للقصيدة الحديثة ((**ذات الشاعر هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، مابه يكون الشاعر ذاته أي شاعرا بعينه، وليس أيّ شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي بوصفه ((إنسانا + متميزا)) أو ((موهوبا)) أو بوصفه ((كائنا اجتماعيا تنهض فيه امكانية التفرد)) فهو، من جهة يحيا عضوا في جماعة انسانية ينتمي اليها ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضرورة الاجتماع البشري في مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي، وليس بالضرورة حاجة الفرد نفسه ((ككائن)) بيولوجي وحتى ((ككائن)) اجتماعي ويرث أوضاعا اجتماعية سابقة على وجوده. – الذات الشاعرة في شعر الحداثة – ص 12 – د. عبد الواسع الحميري**)).

وهنا تكون الأنا.. الأنا الشاعر الحديثة والتي تمتلك لغة النصّ الشعري، بل وتوجهه الى اتجاهات عديدة، وتخرج منه في بعض الوقفات لتستعين بـ أنا الخارجية والتي تعني الاخر، والاخر لاينتظر من الباث لتمثيله، ولكن وجوب وقوع الحدث يتحدث الباث عن ذاته الخارجية، وهي ليست تكلفة في عكس المعاني لوحودوية النصّ، وانما الانسيابات التي يملكها الباث عادة من خلال لغة الوعي، هي التي تظهر في في لغة الذات الشاعرة..

تحوي الذات عادة على منطقة الضوء ((الاخضر والاحمر)) وعلى منطقة الفلاش باك ولها علاقة مع الذهنية في تحريك الذات، وعلى المنطقة الطبيعية؛ وهي في حالة التفكير الطبيعي ضمن عامل نفسي متاح، وكل هذه الذوات تعمل على ايجاد الفعل اللغوي في حالة الخلق الشعري وهي ذوات ناشطة، وتمتاز بلغة نوعية، واشتغالاتها نحو الحاضر والماضي والاتي، ولكي نكون أكثر تفاعلا، فالذات عادة تتفاعل مع الان ومع الاتي، فالانا هي أنا الان عادة، وليست أنا الماضي، وهكذا في اللغة الذاتية والتي تتماشى مع الزمنية وايجاد المخارج المقنعة في تقرير العلاقة بين الذات والزمن...

هناك علاقة أيضا بين الذات والخيال، فالمعطيات الحسية التي تأتي من الخارج، فإن الباث يسقطه في تخيلاته الانية، ويوظف لغته التخييلية في زمن وقوع الحدث، وهكذا هي الذات تحمل لغتها أينما حطت بنا، لبناء الجسر الممتد بينها وبين القصيدة في ظاهرية الشعر الحديث.

القسم الأول

الأبعاد الجمالية في اللغة الشعرية

الفصل الأول

المقاربات الجمالية في مجموعة

الدكتور فهمي الصالح الشعرية

أكثر من عكّازة – للقلب الوحيد:

هكذا يقودنا عنوان مجموعة الشاعر العراقي الدكتور فهمي الصالح، ومن العنونة التي شكلت تشكيلات مراحل المجموعة الشعرية والتي تراوحت عدد صفحاتها اكثر من 200 صفحة، واستطيع أن اقسمها الى ثلاثة تشكيلات ضمنية وما يجود به الشاعر منذ زمن بعيد نحو كتابة القصيدة الشعرية، والتي شكلت لديه منظوره بكلّ مطالعه الضوئية التي اعتمدها في المجموعة..

القصيدة الشعرية لدى الشاعر الدكتور فهمي الصالح، لاتتوقف عند شكل واحد، لذلك فمراحل كتابتها اعطت تطورها الملحوظ من خلال المفردات وتجانسها وكذلك نوعية المفردة الشعرية واشتباكها مابين الحاضر والماضي، ومن هنا استطيع أن ارسم الجماليات المستحدثة اكثر من مقارباتها مابين التباعد والتقارب في جميع قصائد المجموعة، وما يهمنا هو نظرية الجمال التي دخلت في مجموعة الشاعر من خلال اتزان المفردة الشعرية ومكانتها في الجملة، ودرجة استيعابها مابين المفردات التي تشكّل الراصد الأوّل للتشكيل الصوري للقصيدة الشعرية، فالشاعر مابين الثمانينات والتسعينات والالفية الأخيرة كتب قصائده، وراح يدرجها بمجموعة شعرية واحدة، بالتأكيد ستختلف وظائف المنظور الشعري بين سنة 87 وسنة 2016، ولكن تبقى البصرية والتفاتها نحو الحدث الشعري ونقله هي واحدة، ودرجات اختلافها من خلال توظيف هذه البصرية من خلل الذهنية الشاعرية التي يتمتع بها الشاعر..

في علوم اللغة الفلسفية ومنطقها لدينا عدة منافذ للحيلولة معها، وليس وظيفتنا أن نعدد تلك المنافذ اللغوية ولكن سنعتمد اللغة الشعرية المنطوقة والتي يعتمدها الشاعر الدكتور فهمي في مجموعته الشعرية والتي هي تشكل بابا في الجمالية ومدى الابحار بين مفرداتها، فالفرق في التعامل مع المادة اللغوية هو خصوصية التعامل مع تلك المادة ومدى العمق اللغوي بصناعتها التشكيلية للقصيدة، وخصوصا نحن أمام شاعر ليس عاديا، وإنما يتحلى بتجربة عميقة وطويلة في فنّ كتابة القصيدة.. فاللغة هي التي تحمل سحر المعاني وهي القادرة على منح النصّ حضوره وديمومته.. ولم نستثن فنّ الجمال التأويلي في القصائد التي أسسها الشاعر، وبلغة تتعالى وتتعالى، لكي يثبت اقدامه من خلالها في الشعرية.. ((**لم يعد الشعر هو الكلام الموزون المقفى والمعتمد على الايقاع، بل هو الكلام الذي يقوم خارج المنطق، والوصف والسرد. إنّه التعبير عن عالم خفي بلغة سريّة. إنّه البحث عن حقيقة خفية لاتصل اليها العلوم والمنطق.** / ص 55 – في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية / د. رمضان الصباغ)).

فالممارسة الشعرية تختلف كل الاختلاف والانضمام اليها، فهي تمتلك رؤية خاصة.. يفلت الشعر من خلالها الى الذهنية التي هي المؤسسة الطليعية في تبني ذلك..

1 (كنْ)

موتي يوم ولادتي

كي أولد فيكَ فلا أموت!.

2 (كنْ)

يهوذا الذي فيّ

لأغدو عيسى الّذي فيك!.

5 (كنْ)

كن سجني الأرغب المكتمل

لأحظى بحريتي الّتي أريدْ

ص 8 مجموعة الدكتور فهمي الشعرية..

تظهر طاقة المفردات الشعرية عندما تكون الجملة الشعرية ذات مغايرات لغوية ولها جرسها المعنوي لتعلن صداها، فطرقة المطرقة على السندان، تعطي جرسا خاصا، هكذا هي الكلمة المنتخبة ووجودها بين الكلمات.. الشاعر في قصيدته هنا والتي تحمل اسم (مزامير) وهو ينزل بلغة خاصة وخصوصا أنّ القصيدة مؤرخة عام 87، ولكن ومن خلال هذه المسافة الزمنية بين الأعوام ونحن نعيش عام 2016، تبقى القصيدة حيّة ولاتلفظ انفاسها، طالما أنّ حضورها أعطى نتائج مؤثرة من خلال نسيج القصيدة والقصدية الشعرية التي تبناها الشاعر في زمن الشعر.. وبما أنّ نصوص المجموعة كلها قد أثقلت بالتشكيلات، ألا أن تبقى علاقة المفردات بينها كي تبان الدلالات بشكل أوسع علاقة نحوية بالدرجة الأولى، فالعنوان شكّل مرتبة لابأس بها في سيميولوجيا العنونة، وهو ينازل القلب الوحيد، وقد عرّف مفردة القلب بأل التعريف وهو يعرف جيدا أنه قلبه الوحيد، وللانسان بشكل عام لايملك قلبين، ولكن كحالة مجازية هنا، من الممكن أن يملك عدة قلوب يوزعها على العكازات التي رسمها في عنونة المجموعة الشعرية.. لو نلاحظ أن الشاعر من خلال هذه القصيدة والمنسوبة الى عام 1987، كيف فرز البياضات وعلّم السواد، كي يخلق مساحة تعني بالجمالية، وذلك من خلال الترقيم أولا، ومن خلال تكثيف الجملة الشعرية ثانيا، وتواصلها لتشكّل جسد القصيدة القصيرة جدا..

موتي يوم ولادتي / كي أولد فيكَ فلا أموت!... كنْ – كنْ أنت – موتي يوم ولادتي، لقد كان خطابه موجها كمذكر للذكور، وليس للنساء، وهنا ينتمي الخطاب الى العنونة (القلب) باعتباره مذكرا وليس مؤنثا، هذه الخاصية وربط جسد القصيدة بالعنونة، تعطينا مشهدا شعريا متكاملا مع جميع خصخصة المجموعة الشعرية التي آلت أن تتكلّم نيابة عن الشاعر..

كن سجني الأرغب المكتمل / لأحظى بحريتي الّتي أريدْ.. هي نماذج ضرورية أن أعلن عنها وذلك بما تحوي من وقفات مرقّمة، وهذه الوقفات هي التي شكلت بياضات إضافية للقصيدة، كي يظهر المشهد الشعري بشكل أوضح وأوضح.. فالحرية التي اعتمدها الشاعر هنا وجعلها مفردة مباشرة / تقريرية، أعطت ربطها مع القلب السجين والذي هو البوصلة الاساسية لمدارات البصرية، إذن مابين الذهنية والبصرية استطاع

الشاعر أن يوجد جملته الشعرية، وأحتاج أن ينتمي الى مفردات مباشرة وتقريرية، وهذا متواجد في الشعرية، لأن المفردات أحيانا هي التي تقود الشاعر بغفلة منه..

جمالية الكلمة الشعرية كوحدة فكرية، تتحلى بالجمال الخارجي والجمال الداخلي، فهي لدى مؤسسها تعني إدخالها مختبر التعويض الفكري، أي تعوّض حسيته الداخلية، فيرسمها بشكلها المأخوذ من الطبيعة، ومن هنا نقول تحويل الأشياء الى كلمات ناطقة ينتمي الشاعر اليها في رحلته الشعرية.. **((إنّ شكل المظهر المتحصّل من موضوع في مجال (التفكير) هو أصدق حقيقة؛ ولكن بالمقارنة مع مظهر الوجود المباشر والتاريخية فإنّ مظهر الفنّ له ميزة هي أنه يشير إلى مافيه وإلى مايتجاوز ذاته، وهو نفسه ينوه بشئ روحي من شأنه أن يعطينا فكرة، بينما المظهر المباشر لايطرح نفسه على أنّه خداع بل بالاحرى على أنّه الواقعي والحقيقي، رغم أنّ الحقيقة هي في الواقع محتواه وتخفيها مباشرية الإحساس. / ص 37 - علم الجمال وفلسفة الفن - فريدريك هيجل / ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد))**.

بكاء:

لماذا لم نعد نبكي على الطرقات
التي كنّا نبصر على قاراعتها النّاعمة
آثار احذيتنا القديمة التي تُشبه تجاعيد
وجوهنا العنصريّة؟!

ص 43 **من قصيدة الغاز مكشوفة لعام** 1998

مواصلة لغوية يعتمدها الشاعر في مقطوعته هذه، وقد تجاوز أسلوب التقطيع كما فعل في معظم قصائده الشعرية والتي هي قصائد نثر.. أسلوب التقطيع عادة استخدمه شعراء التفعيلة وذلك بالانتقال من بحر الى آخر في نفس القصيدة، ولكن في قصيدة النثر يتم الانتقال من حسية الى أخرى، والانتماء للقصيدة من خلال تعدد المحسوسات لدى الشاعر والوقوف عند المعاني الحسية، الداخلية منها والخارجية.. لو نلاحظ من صيغة الخطاب بالرغم من أنّ الشاعر استخدم الكلمات المجازية، لكنه حافظ على المعاني المباشرة والتي هي من قادت القصيدة مع لغتها التي أعتبرها الشاعر علاماته التصاعدية..

للذهب القديم النائم في الظلام
استبصارات الخداع الأنيق
دقّات القلب المتوحّد في الارتعاشات
حين يبرق شاهدا في خيالات الشّعاع
دم الزّجاج القديم على ذكرى الوجوه البعيدة
يستطيل مثل اغنية نسيها المغني فجأة
وللساعات الدّامعة في الطرقات
دهشتها المتوقّفة في الدّقائق الفقيرة

من قصيدة دمُ الزّجاج الفقير ص 65

يجد الشاعر العراقي فهمي الصالح سعة للغة الشعرية التي يتواصل معها، ليظهر مسافاته البعيدة من خلال تجاوز اللغة المألوفة، وهذه المسافات تعطي تواصلها دون توقف لجسد القصيدة والذي هو الصورة الشعرية الكبرى، وكما هي اللغة الشعرية العليا في التواصل واختيار اللغة الخاصة في الشعرية.. فالمتحولات الجمالية لدى الشاعر هو اعتماده على اللغة الخاصة في تسيير مركبه الشعري مابين الأمواج.. وهذه المتحولات من الطبيعي أن تعتمد على الدلالات المرسومة في القصائد التي يعتمدها.. حركة القصيدة (وأعني التشكيلات التي وضعها في نهاية المفردات) هي بحد ذاتها تعطي دلالة من الدلالات في استمرارية الحدث الشعري المعتمد، وهذه الحركة تدلّ على أن الشاعر لم يتوقف هنا، بل في جعبته المزيد كي يرسمه للمتلقي.. فلو اعتمدنا المفردات الرئيسية في الشطور التي نقرأها: **الذهب / الخداع / القلب / الشاهد / الزجاج / أغنية / الساعات / الدقائق**.. سنلاحظ هناك تفاوتا في أماكنها واعتماد المفردات بين الجمل، وهي كلها دلالات يقصدها الشاعر، كي يقودنا من خلالها الى مفهومية اللغة أولا وثانيا الى القصدية الجمالية وكيفية النزول بوسيلة فلسفية مع اللغة المعتمدة.. هذه الإشارات والترميز وكذلك الايقونات، وتركيب الجمل الإسمية (للذهب القديم النائم في الظلام، مثلا)، كلها تجري نحو سيميائية اللغة، والجملة الاسمية لها وقفتها الخاصة

مع السيميولوجيا، حيث تعتبرها من الجمل العليا من ناحية مجرى القصيدة أو العنونة – دم الزجاج الفقير – هو عنوان القصيدة ((وهي جملة اسمية، وتشغل مرتبة أولى من ناحية التقييم السيميولوجي (ليس من الضرورة أن يرسم الشاعر جملة إسمية ونعطيها نفس التقييم اذا كانت خارجة عن قانون السيميولوجيا، فالمجاز والبديع والترميز وكذلك الاشارات والأيقونات لها دورها في عملية تقييم العنوان أو الجمل المعتمدة في القصيدة))...

((إنّ الشعر ليس إشاريا على نحو ما نجد في الخبر والعلم والمنطق، ولكن الشعر ليس عالما مقفلا مكتفيا بنفسه متميزا تماما مما عداه، فالشعر أحيانا إشاري بمعنى آخر غير المعنى الّذي يلحّ عليه الوضعيون. / ص 24 – اللغة والتصور والتواصل – مجلة عالم المعرفة، اللغة والتفسير والتواصل.. تأليف: د. مصطفى ناصف)).

فاللغة الشعرية ليست دائما لغة دلالية كما يذهب اليه الكثير من النقاد وكما هو في كتاب نظرية الادب ل / وارين – ويليك.. فهي تعتمد الجانب التعبيري ايضا، لذلك نقول دائما عند خصخصة اللغة الشعرية وما تماشيه من مضامين عديدة، يطرحها الشاعر باشتغالاته الذهنية بصمت يسير وهو يزحف نحو المفردات بالشكل الاني..

1

سأترك قلبي للحجر
وصمّاماته لأنابيب السواقي
وأعلن دون سابق إنذار:
عن افتتاح نافورة الزّمن الدّموي!.

5

منِ الخاسر في ((مثيولوجيا)) التّصفيات النهائية
القاتل أم المقتول؟
اسألوا المسدّس بعيدا عن كذب الأصابع!

من قصيدة إنفجارات رمزية ص 77 – 78

التمرّد على الأشياء صفة من صفات الإبداع واحتواء الطقس الجمالي الكبير، فعادة ينفعل الشاعر عند التمرّد وذلك لسوء حالته النفسية، وعدم سيطرته على ذهنيته النازفة، ولكن لو نتابع بعض قصائد الشاعر العراقي د. فهمي الصالح، سنلاحظ تمرّده وخروجه عن طاعة الذات ولكن بهدوء نفسي، وهو يقسّم الأحداث التي التقطها في بصيرته النافذة، للشاعر عادة عدة التقاطات يستطيع من خلالها أن ينتمي الى الحدث الشعري، فالادراك وتوظيف اللغة وكذلك الخيال ومدى ابعاده وتقاربه، هي كلها وسائل في المحسوسات التي يمتلكها الشاعر برؤية مفتوحة للشعرية، فالرؤية ضدّ الإنغلاق مهما كانت الأمور ضيّقة، وهي عادة تكون مفتوحة على الأشياء خارج الذهنية..

النشاط الذاتي بين الأنا والموضوعاتية التي تدور في باطنها تجعل اللغة أكثر نشاطا، لأنها تصوير ذاتي نشيط، ترتكز على معرفة مسبقة، وهذه المعرفة كبرت ونضجت واتخذت قرارها بالتواجد بدلا من الذات، وهنا تنعزل الذات لأنها افرغت مهامها اللغوية، لذلك دائما يتكئ الشاعر على مخيلته الذاتية، ويعتبرها مخزنه في التواصل مع جمالية اللغة، وجمالية اللغة لايمكن رسمها دون تجربة مسبقة، فاللقطات التي ترسم هنا وهناك هي لقطات سريعة غير مجنّسة، ومن مثل هذه الحالات مهما كان جماليتها فتبقى معاقة وتحتاج الى تكامل من ذاتية الشاعر نفسه...

سأترك قلبي للحجر / وصمّاماته لأنابيب السواقي / وأعلن دون سابق إنذار: / عن افتتاح نافورة الزّمن الدّموي... لقطة ناضجة لاتحتاج الى اضافة ولا دورة اضافية، لذلك رسمها الشاعر وهي تسبح في فضاء المفردات الجمالية والتي عكست المعاني معها، فالفعل أترك، وقبله س، فالشاعر لم يفعل ذلك، وإنما ينوي على الفعل، وصوّر القلب بإشارت أراد منها أن توضّح اهزوجته التي هزّها وهي في المخزن الذاتي، فنافورة الزمن الدموي، موقع مدينته لذلك لملم المعاني، واختزلها بجملة واحدة، جملة واحدة ارتكزت على الموضوعاتية واعطت مرادها الفني بشكل مجاز، فالشاعر العراقي د. فهمي، له تجربته الشعرية العميقة، ولم يكتف بجملة وينتمي الى المسكوت عنه في لملمة الأحداث المتتالية، وكانت اللغة الشعرية هي التي مسكت المعاني وراحت تنثرها بمخيلة جذابة، لتجذب المتلقي نحو احداث الشاعر..

منِ الخاسر في ((مثيولوجيا)) التّصفيات النهائية / القاتل أم المقتول؟ / اسألوا المسدّس بعيدا عن كذب الأصابع!. / دعوة الشاعر ليست بعيدة عن المعرفة، فقد جعل الطرف الآخر أن يغوص مع معرفته الذهنية، لذلك أثار تساؤلاته حول الموضوعاتية التي كانت في شباك مخيلته الدائرة.. ((**إنّ القارئ المتمهل يوقن أننا لانملك وصفا سحريا لما ينبغي أن يكون عليه التعامل مع الكلمات / ص 40 - نفس المصدر**)).

الوصف السحري في الشعرية هو الذي يجعل القارئ مابين الكلمات، ومن مهام الشاعر الأولى، هو تحويل تلك الكلمات الى كلمات سحرية، وألا يسقط في دائرة الخاطرة والقصيدة المستسهلة، والكلمة السحرية ليست معجزة بأن تقف كاعاقة امام الشاعر، وإنما هو الراغب الأوّل بالمثول أمامها، لكي يجعل لصفحته بعض المؤثرات لجذب الاخر نحوه..

أكثر من عكّازة للقلب الوحيد

هو عنوان المجموعة الشعرية والتي اعتمد على إحدى القصائد المنظومة عام 2013، وسنقف هنا مع هذه القصيدة ونحصي شيئا من بياناتها ومفرداتها التي اعتمدها الشاعر العراقي د فهمي الصالح:

كم مرّة كنت تحلم بالطّيران الحريريّ
أيّها القلب الموقوف في نظارة الحبّ؟!
تلك الغيوم حملتك الى شهوة التساقط بعيدا
عن المطر الملكيّ وأنت واقف في السقوط
بلا عكازات
بلافراشات..
بلا أغنيات..
أكثر من عكّازة للقلب الوحيد.. ص 131

لقد صحّت التقابلات اللفظية بين المعاني التي اعتمدها الشاعر في هذه اللوحة التي تراشقت مع قصيدة مطولة تحمل عنوان المجموعة، وبما أن الشاعر يشغله بلده

ومحافظته الرمادي، نراه ليس آخر امرء يلجأ الى ترابها ولا هو أول امرء يقبّل ترابها.. هنا يؤكد الشاعر حول شخصية الباث وهو (القلب) ولكن القلب المتكلم ليس وحده بين اللفظات التي رسمها الشاعر، فهناك الأنا (الذات الثانية) والتي سحبها بلفظة ال هو ((أنت))، فأنت بلا عكازات = القلب.. وأنت بلا عكازات الشخصية الثانية ((الأنا)) وهي حال لسان الشاعر نفسه.. فهذه الاسلوبية الاستبطانية نمت لدى الشاعر من خلال هذه القصيدة ومن خلالها اعتمد على تحليل شخصيته وحال مدينته الرمادي..

لقد وزّع مفردات القصيدة مابين الأنا واصدقائها ((القلب، أنت، الفراشات والأغنيات)) كلّها اشارات تدلّ على القلب وحده لاشريك له، ولكن للصداقة ميزتها ومشاركتها في الكلمات التي حوّلها الشاعر الى اسلوبية خاصة به ((القلب))..

المغايرات اللغوية التي يعتمدها الشاعر لها زقاقها في تتويج النصّ ((**أكثر من عكّازة للقلب الوحيد**)) ومن خلال هذه المغايرات ((الانحرافات)) يوظف الجمالية المعتمدة في الشطور التي رسمها شعرا، فالتجديد لديه من خلال المعاني واللغة التي راح يتكئ عليها في القصيدة الواحدة، فظاهرة الشعر عامة هو الاعتماد على التجديد والابتكارات في الصور الشعرية وكيفية التواصل مع القصيدة دون ملل، فالأدوات، أدوات شعر وليس إلاّ.. وتتعلّق الرؤيا لدى الشاعر من خلال لغة الأنا متمثلا بالاخر، اصدقاء القلب وما حوله..

أمام بوابة الرمادي
وقفت منكسرا بكلّ دمائي اتساءلُ:
أين أنا وماذا حلّ بوجهي وقصائدي؟!
****
ذات دمع حائر مفعم بمرارات القصائد والدماءِ
وقفت أمام خاصرة الرّماديّ مجتهدا
يشهد الماء اليتيم حين اعترفتُ منكسرا بحزني:
أحبّها تلك البلاد التي خرّبها أهلها
أضعاف ماخرّبها الغزاة!.

لأنّك آخر الرماديين الّذين بكت عليهِ
رماديات القلب بالعطر والنواح والترياقِ
وحدها الرمادي كانت تستحثّ عمرك الحجريّ
للإقتراب من شفرة الماء الصافية عند النهر

من قصيدة: الرمادي.. وأنا أمام بوّابتها آخر الرماديين

ص 168 تاريخ: 20 - 5 - 2015

الموروث الجمالي مابين المفردات من جهة ومابين الذهنية التي يتحلى بها الشاعر من جهة أخرى، تجعله ان ينزف بخاصية من النشاط الفعلي وترجمة تلك الخاصية على ثلاث نقاط وذلك من خلال القصيدة التي أنا بين أمواجها (الرمادي.. وأنا أمام بوّابتها آخر الرماديين):

1 - **التعليل السببي.**

2 - **خصوصية الموروث الشعري.**

3 - **التعليل الجمالي عند الكلمات.**

الشاعر وقبل أن أبحر بين معاني القصيدة يدلنا على أنه ابن الرمادي، وكان يعيش على أرضها، وهذا مايشير الينا من خلال العنونة التي راح يخصّها ببوابة الرمادي، والتي شكّلت الكلمات في العنونة بمرتبة سيميولوجية، من خلال الاشارة الى الحدث أولا وثانيا من خلال اقتصاد العنوان باللغة التي يحتويها وكذلك الترميز التي تصيب العنونة من قبل الشاعر.. لذلك شكّل عنوان القصيدة أمامنا الى مفتاح دلالي لوظيفة ايحائية...

1 - **التعليل السببي:**

لقد كسّر لغته الشاعر د. فهمي الصالح أمام الحدث الشعري الذي نقله الينا، وهذا التكسير اضطره الى اللجوء نحو التقريرية ((المباشرة)) لكي يكون مع الكلمات المنقولة بشكلها الحي وهي تسبح في المخيلة الارتدادية من خلل الإنفعال الذي حصل للشاعر.

فالارتداد في المخيلة من خلال الانفعالات نستنتج منه، بأن هناك حوادث أو كوارث قد حصلت أمام الشاعر، وألا يبقى الشاعر بهدوءه النسبي وهو يسافر مع الحدث الشعري من خلال الخيال وحركته نحو الأحداث، لذلك ما حصل أمام الشاعر جعله أن يعجّل بنقل الأحداث قبل غيره على شكل قصيدة تحوي من العمق والطول وهو لايستأذن من اللغة التي يحويها في الذهنية..

2 – خصوصية الموروث الشعري:

الموروث الشعري لدى الشاعر يدلنا على أنّ هناك تجربة شعرية وهو ينساق من خلالها، لتشكّل أمامنا نظريته الخالدة وهو يقود المتلقّي بحقائق قد حصلت:

((الشعر ليس مجرد تواصل إعلامي، بل يتميز بشفرته الجمالية الخاصّة، فلابدّ من تحديد الغرض الأساسي في هذا التواصل، وهو أنه من خلال عملية تلقّي الرسالة الجمالية، تتشكّل لدى المتلقّي شفرة خاصّة، مضافة الى الشفرات اللغوية والثقافيّة التي مازالت حيّة عند بثّ الرسالة، تعتمد على الموروث المستقرّ من ناحية، وتهدف لتوسيع مداه بابتكار انماط جديدة من البيانات الجماليّة المستحدثة من ناحية أخرى، إعتمادا على توظيف الاستعداد المتوفر لدى المتلقّي في هذه اللحظة، لتنمية قدراته في التقاط هذه البانات وفكّ شفراتها / ص 21 – نبرات الخطاب الشعري – الدكتور صلاح فضل)).

إنّ متابعة النصّ بشكله الظاهري غير متابعته بشكله الباطني، فالبنية النصية تعتمد على سياقات مختلفة، مما تسهم في اتساق النصّ وتكامل مقاطعه المتواصلة، أما من خلال التقطيع ((رسم البياضات وحجم السواد على الورقة)) أو من خلال ابراز الجمالية وكتلتها المنحازة الى النصّ الشعري، لذلك تتكامل لدى الشاعر حواراته الذاتية الوصفية وكذلك مواصلته مع السردية الشعرية، فقد أشار هنا الشاعر العراقي د. فهمي الصالح الى ارتباط النصّ بالمكان واتصاله مع الزمان من خلال الأشياء التي حوّلها الى كلمات منطوقة... ذات دمع حائر مفعم بمرارات القصائد والدماءِ / وقفت أمام خاصرة الرّماديّ مجتهدا، فخصخصة المكان هنا، هذا يعني هناك زمنية لكتابة النصّ الشعري ونقل الحدث من الذاتية الى البياضات التي كانت على سطح الورقة.

3 - التعليل الجمالي عند الكلمات:

إنّ عملية التطابق والتعامد في النصّ يعطينا التوازي بين الشطور المعتمدة لنقل المعاني كما هو الحال مع الشاعر د. فهمي الصالح، حيث اشتغل مع البصيرة لنقل التعامد الّذي كان أمامه ليحوّله الى مشاهد شعرية، فالكلمة عند انتخابها ورسمها كمفردة شعرية لها اسبابها (الجمالية على وجه الخصوص طالما نحن ضمن الشعرية العربية). وهذا مايدعو الشاعر الى محاورة الرؤية التي أسسها من خلال رؤيته الخاصة ليقاسمها مع المتلقّي الذي هو رصيده الوحيد لاستقبال نتاجاته المتتالية.. الكلمة الجمالية هي المأخذ في تجميع الجمل وتوزيعها عند الشطور، فالجملة الشعرية الخام تأخذ بالـتسيس من خلال تأثرات الشاعر الحسية والشعورية، ولكي لاتبقى الجملة ضمن المسكوت عنه، تخرج الى الظهور لتعلن اصطفافها في القصيدة الواحدة..

إنّ اللّذة الذاتية واللّذة الشعرية التي انتهكها الشاعر في معجم تقويمه للقصيدة، تعكس مدى عمق الألم الّذي جابهه ومدينته الرمادي، وعندما نقول اللّذة، هذا يعني لحظة السعادة، ولم تخرج اللّذة الى الظهور الا اذاكان هناك ألم " ربما الام مخفية، أو آلام ظاهرة تسبح في الفضاء الخارجي "، هذا هو مبدأ الشاعر وما أستنتجه من قصيدته التي قرأتها بعناية تامة، وهو يقود الاخر الى لذّته الذاتية التي يختفي خلفها حجم الألم الّذي عانى منه، وعانى منه كذلك الرماديون: أحبّها تلك البلاد التي خرّبها أهلها / أضعاف ماخرّبها الغزاة!... فكانت اللّذة الشعرية التي عكسها شعرا الى المتلقّي، كي يشاركه وأياها حجم الألم المختفي خلفها..

2

لرؤية تفاصيل الليلة المحرّمة

التي جمعتني بالجنون

ليس عندي تماثيل محمومة ولا قرابين

لكي اكسرها بحركة سينمائية في وجه المرايا

3

أحبّ عمري كما المشاغبين

الّذين يهرّبون البنادق الى الغجر
وليس عندي منشّطات مضمونة
للفرار من قبضة حرّاس الحدود
سوى الإيمان بقوّة أحلامي في الزنازين

ص 191 من قصيدة: قبل مجئ العاصفة...

تنطلق الذات الشاعرة لدى الشاعر العراقي د. فهمي الصالح من حالة التفرّد بما يقلق الذاكرة، لذلك فقد انتمى الى زاوية خاصة ليرى العالم من خلالها، بمنظور بصري، لايحجبه الا الإنتهاء من عملية الخلق الشعري الّذي هو بين امواجه يعرض بما نقلته المخيلة اليه من الواقع الى الذاتية.. فالذات هنا هي الذات الممكنة والتي ينتابها في حالة القلق الواقعي أو حالة الهدوء، ومن خلالها أسس مايدور في الذهنية من شباك واسعة اصطادت الحوادث في مدينته الأم.. فالرؤية، رؤية جنون منتظم، والمرايا حركاتها سينمائية، بل لايستطيع أن يمثّل كما التمثيل السينمائي، وهو العاشق للتربة والحياة.. الشاعر يدفعنا مابين الذات الممكنة التي يمتلكها والذات الخارجية التي يصطاد الحدث من خلالها، فحب العمر والإيمان بالاحلام المتوازنة، كلها عوامل ذاتية ممكنة استطاع تسخيرها في الشعرية كي تعطي مؤثراتها...

لرؤية تفاصيل الليلة المحرّمة – التي جمعتني بالجنون.. لقد ذهب بنا الشاعر العراقي فهمي الصالح الى نظرية التوزيع من خلال السقطة الشعرية القبلة للتأويل فقد أقبل على متتاليات لجمل ملفوظة تعتمد الدلالات في رسمها فالطبقة الثانية من قصيدة ((قبل مجئ العاصفة)) نلاحظ بأن الشاعر يعرض بما تخللته البصيرة عوضا عن الذات ويقول كمال ابو ديب ((**تتضمن جماليات المجاورة طبعيا ما سأسميه الان جماليات اللقطة وجماليات الفتلة أو الإنفتال. أما الأولى فإنها تتمثل في نمط من التناول الشعري تحلّ العين محل الأنا.. تماما ويتعبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا مكتفيا بذاته في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة – أي أن يقف نقيضا للتناول الرومانسي. كمال أبو ديب – جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية – دار العالم للملايين**)).

إن الطبقة البصرية لاتعمل في الشعرية خارج الخيال وخارج العنصر الجمالي، فالخيال هو المحرك الاساسي للبصرية بالتقاط اللقطات المؤثرة والتي يتم ارسالها الى الذهنية، وهذا يعني أنّ الذات لها المساحة بالاشتغال ورسم كل ماهو يناسبها وعكسها كمرآة متتالية على البياضات، وخارج الذات يكون الحدث الشعري ناقصا؛ فهي المختبر الأول للبصرية وللذهنية..

ليس عندي تماثيل محمومة ولا قرابين - لكي اكسرها بحركة سينمائية في وجه المرايا

ظهرت المنهجية من خلال التقارب والتكافؤ في الجملة الشعرية لعنصر الجمال لدى الشاعر العراقي فهمي الصالح؛ فالتماثيل عادة غير ناطقة وقد اختارها الشاعر لجمودها وحركتها المحدودة؛ بينما المرايا عاكسة وتحوي الاف الوجوه، وهنا وجه المقارنة للمفردتين باستخدامين مختلفين، مابين الجمود للتمثال، ومابين حركة المرايا، وقد اعتمد في المفردتين الجمع وليس المفرد، لتقاربهما في اعطاء حالتهما المتمثلة في حركة ما.. في الطبقة الشعرية الثالثة اعتمد الشاعر على فعلين اساسيين في قيادة الجمل الشعرية، وهنا حالة سيميوطيقية اعتمدها في تحليل المعاني والذهاب بها من الاخر الى الذات كما جاء في الفعل الثاني ((يهربون)) وهي حالة تفكيك المعاني المنسابة من ذهنية واعية أرادت أن ترسم لحظتها الشعرية.. فقد اعتبرت الجمل المتكونة من اشارات وعلامات ومخططات، كلها في عملية التماشي مع النصيّة في الحالة السيميوطيقية التي توضح جميع الحالات عند الدخول بأبوابها المفتوحة..

الإمتداد الجمالي في اللغة

حينما نكون مع الإحساس الجمالي وما تطرقه القصيدة الحديثة من الطبيعي أن نكون مع فاعلية التركيب الصوتي؛ لذلك نذهب الى المكونات الدلالية للحصول على المعاني من خلال اللغة الشعرية والتي نعني بها الحسية الصادرة من امتداد ذهني للجمل الشعرية؛ فالجملة الشعرية الصادمة تخفي الجملة الشعرية العادية، وكذلك في اللغة المطروقة في الحسية، فاللغة الاعتيادية تختلف عن اللغة التصويرية وكذلك اللغة الصورية والتي تعني الينا التوقفات بين الحروف مابين المتحرك والساكن، ومدى اشباع الحروب بالمتحركات أو بالسواكن..

يمتد عنصر الجمال في اللغة بامتدادات عينية – بصرية، وكذلك حسية – بصرية، ونحن نتطلع وما قدمه الشاعر العراقي فهمي الصالح من قصائد ناظمة في اللغة:

7

بفؤوس ملطخة بشهوة التدفّق

ومترعة بالدماء في جميع الغابة

كيف سنحظى بدفء منها

حين يحينُ شتاء الإحتطاب من الشّجرِ؟!

ص 191 من قصيدة: قبل مجئ العاصفة...

دماء الفؤوس عادة، ماء الأشجار الخضراء، فهي تغدو لونها أخضر من جراء التحطيب، لذلك تسفح وتقتل الأغصان والجذور وتتلطخ بالاخضرار، والشاعر متواصل مع الغابة والتحطيب والشتاء، ولكنه في نفس الوقت ومع اللغة نلاحظ أن مكونات امتدادية للمفردات لم تتوقف بنقطة أو حاشية قصدية، الى أن انهى الطبقة الشعرية جميعها.. فبين الفعل واللافعل تكمن المفردات الامتدادية لتصنع عنصر الجمال؛ فعالم الفعل عادة داخل الرؤيا، الرؤيا التمردية للقصيدة، كحاضنة امتدادية، وعامل اللافعل خارج الرؤيا – كبصرية ممتدة من الداخل الى الخارج.. نحن أمام قمع السلطة الجمالية؛ أي التسليط والحكم الجمالي كنظرية تتواجد في اللغة الحسية لظهور القصيدة من جهة والمتعة الاستقرائية من جهة أخرى:

15

عبثا أحاول الطيران الى الأعلى

السماء تهبط أسفلي

كلّما حاولت أن أقفز باتجاه القصيدة

16

كذئب يعوي في قلب شتاء يابس

أشتاق الى اشتعالها مثل علبة حلوى أو كبريت

فلا يحصرني من وجهها المتداخل منها في عينيّ
سوى غبار رحيلها المجنون الهارب منها
إلى غبار جنوني المجنون الهارب منّي!.

نفس القصيدة ص 191

عبثا أحاول الطيران الى الأعلى.. تمتد الجملة بلغتها الأعتيادية لتلتقط جملا أخرى أكثر اثارة من الأولى، وهكذا جملة تجاور جملة مع المعاني وامتداد عنصر الجمال الذي يغطي عنصر الدهشة في بعض الأحيان.. التسميات الجميلة والنادرة ترفع من شأن النصّ الشعري بل وتزيده ايمانا بالشعرية وتكملة في لغته المتواصلة.. ولغة الجمال ماهي الا جزء مسمى من أي نصّ نصادفه، وليس غريبا أن يخلو النصّ من لغة جمالية ولكن هيئته وتكوينه الهندسي يدلّ على جمالية النصّ الشعري خارج المسلك اللغوي والتعبيرية..

إنّ شيئنة الأشياء المتحركة والتي تنفخ الارواح فيها، سمة جمالية من الضروري جدا امتداها لتكملة المعاني من جهة والحضور في أحضان التعبيرية من جهة أخرى، وألا تصبح جافة لاقدرة عليها بالتواصل اللغوي الممتد.. **كذئب يعوي في قلب شتاء يابس - أشتاق الى اشتعالها مثل علبة حلوى أو كبريت** - لغة التغريب والتقريب من الجمل الشعرية وحضور الأنا الفاعلة تعطينا نتائج تمتد الى العجائبية، وكذلك تكون الدهشة موازية لها؛ فالذئب الجائع والشتاء الجاف من كلّ الأشياء جعل الشاعر أن ينساب بلغته السلطوية، لانه هو وحده المالك الفعال لهذه اللغة، ويستطيع أن يتلاعب بحروفها تارة وبالمعاني وكيفية تركيب المفردات..

فلا يحصرني من وجهها المتداخل منها في عينيّ - سوى غبار رحيلها المجنون الهارب منها - إلى غبار جنوني المجنون الهارب منّي!. - هنا ربط الجمل مع بعضها بواسطة المعاني مما دلّ على تواجد دلالات عقلية، ويكون المدلول هو المعنى.. الشاعر العراقي فهمي الصالح؛ بتواصله الجاد مع اللغة رسم متنفسات في اللغة، وهذه المتنفسات ليست على شكل فواصل، وانما على هيئة معان نستنشقها بين الحين والاخر، وهذا النوع من النصوص يحتاج الى دراية لغوية، فشاعريته شاعرية اللقطة الضائعة، يوجدها أما بواسطة البصرية أو بواسطة الذهنية واشتغالاتها الفلاشية..

إنّ الغاء الحدود بين الجمل الشعرية يجعل النصّ الشعري متواصلا وقابلا للانفتاح، وأكثر النصوص المفتوحة هي في حالة الغاء الحدود ومواصلة المعاني وتعدد التأويلات والابتعاد عن الغيوم المتشابكة حول تحديد النصّ بمسلك واحد وخصوصا أن الشاعر عدد القصائد وجعلها على شكل طبقات مرقمة، كل هذا جعل من النصّ الذي تم الدخول اليه نصّا مفتوحا، وهناك نصوصا متقاربة من التأويلات الثنائية، مما تكون من مثل هذه النصوص شبه مفتوحة ويحتاج الاشتغال عليها، وخير من كتب حول النصّ المفتوح هو الإيطالي ((أمبرتو أيكو)) وقد جعل مجموعة من التفسيرات تلاحق النصّ، لذلك سماه بالنصّ المفتوح.. لقد خالف تودوروف بعض مفاهيم ((امبرتو أيكو)) إذ جعل النصّ المغلوق من لوازم النصوص الإبداعية، بينما جعل النصّ المفتوح، لنصّ النقد، لان نصّ النقد ليس له نهاية، وذلك لان النقاد يتابعون ولكل منهم رؤياه ولكلّ منهم قراءته وتحليلاته.. ((تودوروف نقد النقد)) ان كانت الفنية أو التفكيكية أو النصوص الحوارية والتي تكون لانهاية لها، وهي بكل تأكيد من النصوص المفتوحة...

الشاعر العراقي د. فهمي الصالح من خلال مجموعته الشعرية التي قرأتها (**أكثر من عكّازة – للقلب الوحيد**) استطاع أن يعكس الواقع الذاتي الداخلي والواقع الذاتي الخارجي، ونقل الاحداث بواسطة التعامد من الواقع وحوّلها الى كلمات، وهذه هي الشعرية التي تبنى دلالاتها على المواقع الاثرية في المخيلة وتتحرك من خلالها نحو الخارج، فقد أثبت الشاعر تواجده في ذهنية المتلقي من خلال مؤثرات قصائده التي راح يعكسها ليشرك الاخر معها.. فعنصر الجمال لدى الشاعر هي المفردة الشعرية وكيفية توظيفها والتعامل معها من خلال محسوساته التي يتمتع بها وسفرته الشعرية مع مجموعته (**أكثر من عكّازة – للقلب الوحيد**).

الفصل الثاني

الوظائف الهيكلية والجمالية واللغوية في القصيدة الحديثة

الشاعر المصري ابراهيم المصري في مجموعته الشعرية

وجبة الماء.. وجبة الكهرمان

تتفاعل القصيدة الحديثة في تعاملاتها الجديدة مع الهيكلية والمدرسة الجمالية واللغوية، باعتبارها أحدث ماينتج من الابداعات وهي تحمل اللغة التعيينية عبر هيكلها الجديد..

ولا شك عند الابحار مع اللغة الشعرية والمثول أمام التصورات النطقية المتنوعة ونقلها من المخيلة وترجمتها في مركزية اللغة ورسم هيكلها أن يبان لنا وجوه الأختلافات في هذه الرحلة القصائدية والتي ستكون مجموعة الشاعر المصري ابراهيم المصري **((وجبة الماء.. وجبة الكهرمان))**

وتتفاوت هياكل التصاوير النطقية في القصيدة الحديثة بين المدركة وبين النوعية الجاهزة الملتقطة عبر البصرية..

الصور النطقية تختلف عن المفردة النطقية، فالتصوير النطقي تصوير غير مجزء، ويعطي نتائج ومضامين واحدة بكلمات عديدة، وهي اللغة التصويرية التواصلية التي يعتمدها الشاعر في التشكيل الشعري، وهذا النوع من القصائد متواجد في القصيدة الحديثة؛ بينما تذهب الكلمات النطقية الى الجرس المنفرد، واعتماد المفردة بجرسها ورنينه عند التوظيف في القصيدة أو في الشطر الواحد، والكثير يطلق على الكلمات الانفرادية بأنها مطرية، تستغل فراغات الورقة البيضاء، لتنزل إلينا كحبات المطر، معتمدة على جرس الكلمة من خلال دربة الاذن (في حالات كثيرة):

الحديقة...

تغريني بأعناب وينابيع

وأنا أحلم

بيننا الطرق المتكسّرة

الأبواب المصرّة

على أقفالها

من قصيدة الحديقة - ص 7

تبدأ مفردة الحديقة بالصوت ((ألـ)) بينما تبدأ مفردة بيننا في القطعة الثانية بالصوت ((بي))، وتعتبر هذه أصغر وحدة صوتية جزئية، قادت المقطوعتين الى تنغيم متجانس، وقد ترك الشاعر الفراغات للتحويل من نغمة الى أخرى ومن معنى الى آخر، وسلسبيل القصيدة هو التحولات وتنوعاتها لهما الظاهرية اللغوية في التمظهر والتتابع مع التواصلية.. فقد مال الشاعر ابراهيم المصري الى تنويعات حرّة في التصوير الصوري للغة، ومن المستحيل الصورة الأولى تتطابق مع الصورة الثانية في نظام الأصوات، وإنما تكون الثانية امتدادا للأولى في العطاء اللغوي والتنغيم المتبع للمفردات وتحويلها الى تصاوير ولغة صورية، تعتمد الحركات والسواكن عند الدخول الى المفردة الشعرية كمفردة تحمل الجرس الشعري الانفرداي...

صيغة الكلمة الحر تتعدى الى أكثر من معنى كما في المثال أعلاه: الحديقة معرفة، أما الفعل تغريني فقد جعله الشاعر أن يعود الى الحديقة، وكذلك لو دققنا أكثر فمفردة الحديقة، مفردة استقلالية، ومن الممكن جدا أن يذهب المعنى الى أمرأة ((الأنثى)) لذلك فمفردة الحلم قد عاد الى نتائج الحديقة ((أعناب وينابيع)).

بينما في اللوحة الثانية فقد أعتمد الشاعر على الشكل السيميولوجي للغة، فقد ركز الشاعر على علاقات علاماتية وأعتمد الجملة الإسمية، فكانت هذه العلاقات هي التي حركت المفردات بتركيبها..

إنّ معظم الكلمات التي تواجهنا هي كلمات استشهادية تعتمد التركيب في الشعرية، وذلك لخلاصة المفردة عن العجز في تكوين الكلمة بمعان عديدة لوحدها، فالكلمة

الاستشهادية يدفعها الشاعر الى التركيب، ويتلاعب بمحتواها، ليراوغ باللغة الشعرية التعيينية ((لاتشمل الكلمة الاستشهادية اللغة العادية التي تؤدي الى أساليب تقريرية مباشرة))؛ لذلك يشدد الشاعر على المفردة اللفظية وينتمي الى الكلمة الاستشهادية التي تقود المعنى واللفظ، ويشدد عليها لتكوين صوره الشعرية.. فالصورة الشعرية هي نتاج خيالي عميق تنتج من عدة مفردات تعبيرية واستشهادية ليكون المعنى موصولا واتخذ قراره النهائي...

الأبواب مصرّة

على أقفالها

والعصفور الّذي طار إليها

حطّ أخيرا...

... على المقصلة

من قضيدة: هل تريد شيئا؟ – ص 10

الكلمة ناطقة بطبيعة حالها، ولكن الكلمة الشعرية تختلف عن النطق العادي، فهي ناطقة تعبيرية، وتذهب الى تأويلات عديدة، فالكلمات متواجدة في المعاجم وعلى كثرتها وتكتلاتها الكمية غير صالحة لاستعارتها دون تركيبات شعرية، وألا تكون الكلمة قاموسية لافائدة من وضعها واعتمادها كوسيلة مفردة تملأ الفراغات المعتمدة في الشعرية، فمعظم الكلمات التي يوظفها الشاعر مستمدة من رموز معينة أو علامة من العلامات: ((**تستمد الكلمة واقعيتها من حقيقة كونها رمزا أو علامة من العلامات لايمكن نكرانها. والكلمة كبقية العلامات الأخرى تدلّ على صورة سواء كانت مرئية أو مسموعة. وهذه الصورة هي ما مايسميه سابير بالعنصر اللغوي. وعناصر اللغة هي علامات التجربة كما يقول. فالعنصر اللغوي ((منزل)) مثلا علامة لاتقتصر على إحساس معين أو شئ خاصّ بل هي ((علامة مضمون فكريّ ملائم يضمّ شتى التجارب المختلفة. – سابير – اللغة ص 25)) وعليه أنّ اللسان نظام من العلامات، ومن أهم هذه العلامات الكلمة.. – الكلمة في اللسانيات الحديثة – د. عبد الحميد عبد الواحد – ص 17))**.

كرّر الشاعر ابراهيم المصري في قصيدته الثانية ((هل تريد شيئا)): **الأبواب المصرّة / على أقفالها...**

الأبواب مصرّة / على أقفالها.. في قصيدته الثانية أهمل الـ التعريف من كلمة مصرّة، وفي الحالتين فأن المعنى، قد اختلف لتواصله مع جملة ثانية في قصيدة ((**هل تريد شيئا**)) (والعصفور الّذي طار إليها /

حطّ أخيرا...) فهنا كلمة المقصلة الرمزية الدالة والتي غيرت مسلك المعنى الأول، لذلك فأن الشاعر قد تلاعب باللغة من جهة وبالمعنى من جهة أخرى، وهذه المراوغة والتي اعتمدت على توظيف المفردات كعلامات تارة وكرموز تارة أخرى، اعطت زخما إضافيا الى القصيدتين (قصيدة الحديقة وقصيدة تريد شيئا).

أعبر بحرا

لاشاطئ له

يسألني النخيل

هل تريد شيئا؟

أترك حذائي...

... وأمضي

من قصيدة: هل تريد شيئا - ص 10

أعتمد الشاعر هنا برؤيته للاشياء من جانبين: الجانب الظاهري والجانب الايحائي..

الجانب الظاهري هو أركان الأفعال في رحلته الشاعرية، فالافعال: أعبر، يسأل، تريد، أترك وأمضي؛ لو نلاحظ هذا الكم من الأفعال جاء بعدة شطور شعرية قليلة، فهنا قد دخل العامل الظاهري في تشخيص المعاني المعتمدة وهو ينتقل بمعان تسلسلية تواصلية، ومن خلال الإستقراء للشطور الشعرية المعتمدة وتجنيسها شعريا، فقد راح الشاعر أيضا الى الجانب الايحائي، فظهرت لدينا بعض العلامات من خلال الأفعال وكذلك ظهرت الرمزية؛ فالبحر والنخيل، رمز بها الشاعر وهو يوحي الى الأشياء من خلال العنونة، وتحليل العنوان؛ فقد وجه سؤاله الشاعر وأطلقه لذهنيته، ليتلقّ الجواب

من الذات الشاعرة التي يملكها، لذلك فالركن الايحائي لدى الشاعر قد أكدت مرحليته ((**إذا كانت الرؤية الايحائية تؤكد هذه المرحلية، فإن رؤية لاحقة تجاوزتها تكسر هذه المرحلية. – كريم الوائلي – مجلة علامات، العدد 53 – قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الايحائي**)).

إنّ الصورة القوية الصادمة والتي تؤدي الى الدهشة تكسر الصورة القديمة، لتحلّ محلها وتقودنا الى معان جديدة..

تكسير البنية بين الرؤية والرؤيا

قصيدة النثر هي بالاساس كانت تكسيرا للبنية القديمة وقصيدة التفعيلة وذلك لاعتمادها على دربة الاذن من ناحية وايجاد منظور مخالف لقصيدة التفعيلة، ولكن هذا لايكفي لدى الكثيرين من الشعراء والغوص في القصيدة الحديثة والتي تذهب بنا الى التفكيكية المستحدثة من جهة واعتمادها على المنطق الفلسفي من جهة أخرى..

ربما البعض يذهب الى تكسير البنية وينتظر المعجزات الجديدة، ولكن نقول هنا من خلال استقراء المجموعة الشعرية للشاعر ابراهيم المصري بأنه:

تجديد الرؤيا الداخلية وعكسها الى رؤيا خارجية من خلال المفردات والمعاني

الرؤية التي اعتمدها الشاعر، بصرية وقد ترجمها الى حوض القصائدية بنقل الأشياء من خارج البصرية والى داخل الذهنية

توظيف اللغة الايحائية وكذلك اللغة التعيينية المعتمدة على المنطق الفلسفي، والتي تترك دلالات جديدة تعتمد العمق والتي تبتعد عن التوظيف التقريري المباشر..

القصيدة الرؤيوية الجديدة (وهذا ما أتبعه في دراساتي النقدية) اعتمدت على الرؤيا المتجاوزة للادراك المباشر، لذلك فعامل ((الفلاش بك)) واللقطات الفلاشية التي تحوي على صورة الصدمة، والتي تأتي مابعد عنصر الدهشة، تتواجد بقوة، وليس من الضروري أن تكون القصيدة بكامل شطورها في حوض صورة الصدمة، فصورة الصدمة لقطة فلاشية أما سريعة أو بطيئة، فالضرورة منها أنها لسعة كهربائية نافذة..

إعتماد الاشارات والعلامات والترميز في الرؤى الجديدة، مما ننقاد خلف الإنتقال من دلالات العبارات الى دلالات إشارتها، وتصبح الرؤية بصرية بنقل الأشياء..

مناطق القصيدة الحديثة التي نغوص بين أمواجها اختلفت كثيرا بأبعادها الجمالية التراكمية، وكذلك هيكلية القصيدة وأشكال هندستها وتوزيع المفردات وتجانسها ضمن معان مستحدثة، وعناصر محتوياتها في فنّ النظم، وكذلك رؤية الشاعر وما يجود به وتطلعاته نحو الجديد الجديد..

أرى عينيك الآن تشربان الظلام

ماالذي هناك

يا أخي الخائن

ينتابني ماءٌ

فلا أقوى

على نزع الصراخ من القلب

من قصيدة: ماء لم يكتمل - ص 19

تؤمن الشعرية المعرفية بأهمية السياق في بناء المعرفة وكذلك فهي مقاربة تأويلية فعالة في النصّ الشعري؛ فقد تدرس الشعرية المعرفية بكل وضوح المقاربة مع المفاهيم القصائدية والإبحار في حيثياتها والاشتغال على ذهنية الشاعر ومدى توظيف الادراك في عملية التأسيس المعارفي للقصيدة..

أستطيع أن أتماشى مع جهة النص وخصوصية معرفته الذاتية من جهة ومعرفته البصرية من جهة أخرى، فالجهة النصية هي جهة نصية خارجية مخاطبة للاخر، وقد اعتمد الشاعر ابراهيم المصري التراكم الجمالي في بناء هيكلية النصّ الشعري لديه:

أرى عينيك الآن تشربان الظلام = ماالذي هناك يا أخي الخائن

لو نلاحظ جملة ((يا أخي الخائن)) هي جملة يخاطب بها الاخر، وقد استهزأ بخيانته المكتومة، وتعتبر هذه الجملة حسب هندسة اللوحة، جملة ارتدادية المعنى، أي حملت المعنى خروجا وعادت لتدخل ثانية، وهي طريقة ذكية من الشاعر وتوظيف المفردات وكيفية تركيبها..

أما من الناحية التخييلية الذهنية التي راح يغوص بلغة الشعر التعيينية فقد انتقل بها الى لوحة ثانية تاركا فراغا قصديا مابين اللوحتين، ويحملان معان مختلفة، ولكن لغويا، هي حالة تواصلية لتعيين الحدث الشعري ونقله الى الفراغات بواسطة الذات المتكلمة:

ينتابني ماءٌ = فلا أقوى.. على نزع الصراخ من القلب

الصورة حسية تحمل لقطة صادمة وهي تظهر بشكلها الظاهري، دون الدخول الى مفردات غير مفهومة، بل عالج تلك المفاهيم بشكلها التأويلي المتقارب من المتلقي ليكون معه دائما، وهذا هو الشعر المستحدث، يبقى الشاعر منفتحا مع رمزيته والعلامات التي يرسمها لكي تصل الى أبعد نقطة من ذهنية القارئ...

لعلني النداء

فلا تلبوا دما يحتضر

زاوية ضيقة

أفتحها لهروبكم

حصاري باهظ الحلم

وقد تكلفت عيني حتى أرى

العاشقون بخيامهم

قرب يدي

ويدي...

رغيف خبز يحترق.

قصيدة العاشقون بخيامهم - ص 23

تتوجه القصيدة في مطالعها الى الوجهة الذهنية في تواصلها التقطيعي، وكأننا أمام مقاطع موسيقية إيقاعية.. ولكن سقطة المفردة تواصلت في كلّ مفردة وحسب جرسها المفتوح على المفردات الأخرى، وهنا كان لدربة الأذن الدور في كيفية تجانس المفردات الشعرية وتركيبها أيضا ضمن الوحدة الخطابية للقصيدة الحديثة..

تتخطى اللغة الديالكتيكية المفاهيم الشفوية، فهي تعتمد البناء التوسعي والموصوف وكذلك تحتاج الى لغة تعبيرية.. وعلى اللسانية الوصفية أو البنيوية هناك اللغة التمكينية والتي ترتبط مع لغة الديالكتيك الضمنية، بالاضافة الى المنبع الأساسي لـ لغة الذات الخاصة والتي يوظفها الشاعر بشكلها المشاعي عند دخوله الى النهج القصائدي، وهذا النهج، هناك القلة القليلة من يبتكره ويميل الى بنوده في تكسير البنية الشائعة للقصيدة الحديثة.

لعلني النداء / فلا تلبوا دما يحتضر - زاوية ضيقة / أفتحها لهروبكم

لنفرض أنّ معنى الطبقة الأولى مستقلا، وإنّ معنى الطبقة الثانية أمتدّ الى معان أخرى تلحق بتواصله الفعلي، فهذا يعني أنّ الأفعال عندما رسمها الشاعر تقريبا بكلّ جملة طبقية، وكلّ طبقة تحمل دلالاتها، وهيكلها اللغوي التكويني ((وعندما نقول الهيكل البنيوي التكويني فأننا نذهب الى البنيوية التكوينية)).

ويقودنا الكاتب عبد المنعم صبور في كتابه المعجم الأدبي، دار العلوم للملايين، ط2، لبنان، بيروت، 1984م، ص52. على أنّ ((كلمة البنيوية التي تشتق منها البنائية هي نزعة مشتركة بين عدّة علوم كعلم النفس، وعلم السلالات لتحديد واقعة بشرية بالنسبة إلى مجموع مُنظم، فهي نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الدّاخلية في تركيب اللغة، ومُبينة أن هذه الوظائف المحدّدة لمجموعة من الموازنات والمقابلات هي مندرجة في منظومات واضحة، وليس للأعضاء وجود مستقل إلا من خلال تحديد وظائفها العامة)).
وهنا يبين الكاتب عملية التركيب اللغوي في البنية التكوينية، بينما تذهب بنا لغة الديالكتيك الى لغة تكوينية لاتعتمد السلالات وانما تعتمد سياق الجملة أولا، وماتحمله من معان تواصلية مبنية على المعاني التكميلية التي تليها، فلسنا هنا محض قوالب جاهزة، للدخول الى الهيكلية اللغوية وكيفية هندسة اللغة من جهة وكيفية تواصلها، ورسم الدلالات من جهة أخرى. وقد ذهبنا بعدة عوامل الى كيفية تكسير البنى مابين رؤية الشاعر ورؤاه التي يبحر بها في القصيدة الحديثة، وعلى هذا المسلك المتصل وما رسمناه وما هو متواجدا من قوالب نظرية، يكمن وجه الإختلاف والسعي نحو إيجاد منافذ ومسالك أخرى تخصّ اللغة وهيكلها التكويني من جهة، والجمالية اللغوية وكيفية الاعتناء بمفرداتها المركبة من

جهة أخرى. فإن اللغة الموصولة تختلف عن اللغة التوليدية، وقد ذهبت بنا اللغة التوليدية الى ماقدمه القدماء في فن الشعر معتمدين على سلالة لغوية متواصلة، بينما تذهب اللغة الحديثة الى العمليات الكيمياوية المختبرية في عملية صياغة اللفظ والمعنى، والنزول بهما الى لغة الديالكتيك الحديثة، والسعي الى رسم هياكل جديدة من خلال الشعرية وتعدد صورها، فقد اكتفوا بالصورة الشعرية مثلا، ولكن أنا لا أكتفي بهذه الصورة، فهناك الاكثر تجانسا والاكثر تأثرا من الصورة الشعرية، فقد تعددت لدينا الصور، وكلّ صورة تحمل بعض الخصائص، فالصورة الصادمة مثلا، من الممكن جدا الاعتماد على لفظة واحدة لاذعة؛ ((لاذعة كلذعة الكهرباء)) مما تدير المخيلة الى جهة أخرى.

حصاري باهظ الحلم – وقد تكلفت عيني حتى أرى = العاشقون بخيامهم – قرب يدي – ويدي... – رغيف خبز يحترق.

في هذه المعادلة فقد اخترق الشاعر وحدة النشأة، وراح يبني معادلته اللغوية الى وحدات وظيفية، وذلك لتمكنه من تركيب المفردات ومباغتة اللغة بالشكل الذي يراه ديلاكتيكيا، فالرنين السكوني الذي أشار اليه غولدمان، يختلف عن الرنين الحركي الذي أرسمه هنا؛ فالرؤية التصويرية لدى الشاعر من خلال المعنى الحركي في الجملة الشعرية، اختلف كل الاختلاف عند نقله وتصويره بشكله المتكامل، وعملية تحويل الجملة من لغة عادية متواصلة الى لغة صورية تواصلية يتطلب من الشاعر يمتلك الدراية الحركية وسعة رنين المفردة الشعرية والتي تم انتخابها المتجانس في الجملة الشعرية.

الفعل ((تكلفت)) امتد نحو الفعل ((يحترق)).. وملاحظتنا هنا هو اختراق اللغة التواصلي، وربط هيكلها بالمعاني التي رسمها الشاعر؛ فالطبقة الأولى تعدت الى الطبقة الثانية، وتواصلت معها كصور مستقلة، وقد رسم استقلال ذلك الشاعر ابراهيم المصري من خلال الفراغات المتروكة مابين الطبقات التي تم انتخابها كصور امتدادية، تحمل من الأفعال التراكمية في مكنونها التجنيسي...

الوظائف اللغوية

هناط عدة وظائف لغوية في مجموعة الشاعر المصري ابراهيم المصري ((**وجبة الماء.. وجبة الكهرمان**)).

نذهب معها على سبيل الحصر وليس على سبيل التوسع الوظيفي للغة من خلال قصائد الشاعر ابراهيم المصري؛ فعموما الوظائف اللغوية من خلال اللسانيات هناك الكثير اذا رغبنا الابحار من خلالها، وسنكتفي ببعض الوظائف المتوفرة وما نحن بصدده من دراسة نقدية للمجموعة الشعرية من خلال مشروعنا السنوي النقدي:

الوظيفة التعبيرية

الوظيفة الهيكلية

الوظيفة الجمالية

ولو نظيف الى ذلك ولكن سنمرّ على بعض الوظائف من خلال الاستقراء الابستمولوجي لدراستنا النقدية، سنظيف مثلا الوظيفة الاسلوبية والوظيفة التواصلية والوظيفة الدلالية، وسوف نذكر ونشير الى هذه الوظائف من خلال الوظائف الثلاثة التي ذكرتها أعلاه، لانها الحاضنة الرئيسية وقد كانت متجانسة مع العنونة المرسومة أيضا، وما نبحر به في دراستنا النقدية..

الوظيفة التعبيرية

لو نذهب الى قواعد النصّ الشعري هذا يعني سوف ندخل الى معان وتأويلات مدغمة وظاهرية كما في نظرية التأويل وما تحمله هذه النظرية من الأفعال التعبيرية والأفعال التمريرية وكذلك الأفعال التأثيرية في قواعد النصّ الشعري، وهذا ما تواجد في القسم الأكبر لدى الشاعر ابراهيم المصري، فاللغة التعبيرية وإداء وظيفتها حملت نتائج جمّة من التأويلات من جهة ومن تعابير تضمنت معان عديدة من جهة أخرى.. **((الأقوال الإدائية ليست سوى حالات خاصة من سمة عامة تعرضها أية فئة من الأفعال الكلامية سوى كانت أوامر أو رغبات أو أسئلة أو تحذيرات أو إثباتات. وكلّ هذه الأفعال فضلا عن قولها شيئا ما ((وهذا هو الفعل التعبيري locutionary))، تفعل شيئا بقوله ((وهذا هو الفعل التمريري illocutionary)) وتترتب عليها آثار من خلال القول ((وهذا هو الفعل التأثيري perlocutionary)) الفعل التمريري هو مايميز الوعد عن الأمر، أو الرغبة أو الإثبات و((قوة)) الفعل التمريري تمثل جدل الواقعة والمعنى.**

وفي كلّ حالة تتطابق ((قواعد)) معينة مع قصد معين يعبر من أجله الفعل التمريري عن ((قوته)) المميزة. مايمكن قوله بمصطلحات نفسية كالاعتقاد والطلب والرغبة، يكسى بوجود دلالي بفضل التطابق بين هذه الوسائل النحوية والفعل التمريري.. نظرية التأويل – بول ريكور – ترجمة: سعيد الغانمي – ص 40، 41، 42)).

الوسيلة الفعلية هي التي توصل المعنى من خلال حركة الفعل الثابت؛ وهنا تنتج الافعال التعبيرية والتي تحوي على أكبر المعاني من خلال حركته، وليس غريبا من خلال الفعل الثابت ((التعبيري)) أن يتعدى الى فعل متحرك، فالانا تشير اليه في هذه الحالة لتكوين صيغة متواصلة في الجملة الشعرية:

يلتفّ الهواء على عنقي

هو الاخر

يبحث عن الدفء

في رئة أو غرفة

وجهكِ كان في الليل

سابحا معي

حينا صحوت

قلتُ أكتب اليكِ

أستأنف الأسى

أستدرجُ السحب لبكاء شاهق

من قصيدة: هذه المرة – ص 30

قلتُ أكتب اليكِ – الفعل قلتُ وهو حال لسان الذات الناطقة للباث، فقد تعدى الى فعل آخر ثبتت صيغته: أكتبُ.. وهذا الاعتداء ضروري لتوجيه المعنى في اللغة التعبيرية.. ولكن لانستثني هنا بعض الأفعال التمريرية التي رسمها الشاعر من ضمن القصيدة، فمثلا: **يلتفّ الهواء على عنقي** – هو الاخر.. الفعل يلتفّ قد ثبت وحرك المعنى من خلال الجملة الشعرية وبمساعدة المفردات التي تعلقت به، وهو يعد من

الأفعال التمريرية، بالرغم من ثبوته على الحركة الفعلية وعلاقته مع مفردات الجملة الشعرية، وهنا قد اجتاز المعنى الأوّل ليربط الجملة الثانية ((هو الاخر)) ارتباطا تواصليا مع الفعل التمريري والذي حوله.

حركة الأفعال ومهامها الموكلة إليها حسب الوظيفة التعبيرية كثيرة، وكلّ فعل يؤدي نشاطه ضمن الجملة الشعرية أو الطبقة الشعرية التي يرسمها الشاعر، ويترتب عليها آثار القول والتي يذهب الشاعر به الى مارسمته الذاكرة والمخيلة وهو مابين الخيال الشعري ومابين أفعال القول ((اذا صحت تسميتها))..

طائران

يحرسان الذبيحة

أبدأ

وأنتهي بيديكِ

تعرفان جيدا

كيف تجعلان الليل رحبا

في صدري

من قصيدة: جدار - ص 34

طالما نحن مع الوظيفة التعبيرية والتي تتمركز مع الافعال التعيينية، فسوف نرسم لهذه الوظيفة ثلاثة اتجاهات قابلة للهدم والبناء مرة ثانية:

الطرح اللغوي الضمني

الطرح اللغوي المقاس

الطرح اللغوي الخيالي ((العجائبي))

ولست هنا الا لذكر بعض المؤشرات مع اللغة التعبيرية والدخول الى تعابيرها اللغوية لمراجعة تلك القياسات والتي تعني لنا ماهية الشعرية والكتابة في أنساقها...

طائران يحرسان الذبيحة

المعنى ارتدادي، وقد اصطدم بالطائرين مرة ثانية، فظهرت الينا هيكلية الطبقة العليا للقصيدة، والفعل يحرسان تمريري مما أعطى معان إرتادية وإضافية لما يحلو للجملة الشعرية ونحن بخصوص تأويلها إلزاميا مع المعنى العام..

ننقاد عادة الى المعنى الحسي الطبيعي وما يرسمه الشاعر من معان ومفردات لتساوي إلينا المعنى الضمني من جهة والمعنى الدلالي الصوري للذهنية:

أبدأ = وأنتهي بيديكِ

تعرفان جيدا.... كيف تجعلان الليل رحبا

في صدري.... هنا مراوغة الشاعر في اللغة التي عبر عن ذهنيته بثلاث وقفات، الوقفة الأولى كانت الجهة الطبيعية والوقفة الثانية كانت ماتضمنته العبارات والجمل الشعرية والتي امتدت لتكملة بعضها البعض، وكذلك المعنى الدلالي الصوري للذهنية كمنظور مباشر نزل مع الطبقة الشعرية.. **أبدا، وأنتهي بيديكِ.. في صدري... كيف تجعلان الليل رحبا.. في صدري**.. وهذا التقديم والتأخير هو تلاعب الشاعر بما يرسمه من لغة ضمنية وظاهرية..

الوظيفة الهيكلية

الرؤية الخارجية للكلمات تختلف عن الرؤية الداخلية وطريقة البناء للجملة الشعرية ((نقول الجملة الشعرية؛ لانها آخر جملة جاهزة وغير قابلة للتبديل في القصيدة)) ومن خلال عملية البناء ((التركيبي)) مثلا، تظهر لدينا هيكلية الجملة والتي تعتبر الجزء الأصغر للقصيدة مهما كان طول وعمق القصيدة، وهذا الجزء الاصغر الذي تكون من عدة مفردات بالتأكيد هناك علاقات بينها، وشكلت أكبر وحدة في القصيدة، مما تحمل دلالة جديدة مختصة بالجملة باعتبارها جزء من القصيدة، وهكذا تنمو الجمل بشكلها المرسوم كأن تعتمد التقطيع مثلا، والتي تشكل طبقة شعرية من عدة جمل، وكذلك تعتمد التواصل بين الجمل لتشكل هيكلية القصيدة العام كمنظور شعري خارجي، والرؤية إليه من خلال كلمة واحدة أو جملة بواسطة البصرية للدخول الى القصيدة من أصغر وحدة بدأت بها... الخ.

الطبقة الأولى:

تصفحت صلواتي

أرى.. هدهدا

يسوق الملائكة في قافلة القلقِ

الطبقة الثانية:

... إنّ الّذين تخلّفوا

ليسوا منك في شئ

فاستقم كما حلمت

الطبقة الثالثة:

لا الطريق العام ولا الأزقّة

لا المقهى ولا الحانة

متسع لنا

من قصيدة: أطلس الملائكة - ص 65

الأبعاد الطبقية التي حددتها في هذه القطعة الشعرية غير المتقطعة، رسمت مونتاجا ضمن هيكل القصيدة، وقد اعتمد الشاعر على هذا المونتاج من خلال المعاني التي كانت امتدادا للمعاني التي قبلها، ومن هنا قد بانت الينا هيكلية جديدة، تعتني بالجمل تواصليا وكان الغطاء الأول لهذه الجمل هو عنصر الجمال، الذي تواصل كهيكل إضافي لكل طبقة من الطبقات المتحددة.. لو قطعنا الطبقة الأولى وعزلناها عن الطبقة الثانية سوف نلاحظ أن المعنى مازال مستمرا، ولايحتاج الى الطبقة الأولى، وكذلك المعاني التي جانسها الشاعر ابراهيم المصري، قد أصدرت الينا تواصلها المفتوح من خلال القصائدية، وهذا يعني أنّ القصيدة مازالت تتحمل المونتاج والديمومة في هندسة جديدة، وتحت غطاء الهيكل العام للقصيدة.. عنما عزلت الجمل بكتل خاصة، فقد تجمعت هذه الكتل لتشكل تعاطفا طوعيا مع الكتل الأخرى، وكلّ طبقة بدأت بوحدة، وتركت دلالات من خلال السياق.. تمنحنا هيكل القصيدة بمعانيها وكل لقطة

تساوي طبقة، وان كانت هذه اللقطات متواصلة ومنسجمة مع بعضها: في المعاني، وفي المفردات، وكذلك عملية التركيب.. فالطبقة تختلف عن المطقع الشعري، وهنا دراية أخرى في المنهجية المحددة للقصيدة الواحدة ليقابلها التحديد التقابلي والذي يبان الينا من خلال معنى الشطر، وعلاقته بالشطر الذي يليه.. لايمكننا ايجاز الطبقة بجملة، فقد تكون الجملة تشكل الينا طبقة شعرية، والطبقة الشعرية هي غير مختصرة ومأخوذة من المتن الشعري، وتحددها المعاني وتواصلها المفهومي، لتشكل أعلى مرتبة هيكلية تقود القصيدة من خلال تجماعتها وعناصر تكتلها، وهذه المحدودية تقابلية تتواصل ووتعاطف بين طبقة وأخرى.. ((لم تتوصل كتب البحوث النقدية وتوزيع القصيدة على صيغة طبقات))، وقد تكون الطبقات الشعرية متشابكة وقد تكون متقاربة ((متعاطفة)) وقد تكون مفترقة بعضها عن بعض وتحمل معان مستقلة، ولكن جميع الطبقات ضمن هيكلية القصيدة الحديثة لتحديد المعاني والنزول بها الى أقرب شكلية ممكنة..

((يتعالى الخطاب الشعري وتزداد فيه التملصات والانفلاتات من عالم الواقع أو الإطار المرجعي للنظام اللغوي المستخدم؛ فتتحطم أمامه بعض القيود، لأنه وليد ((اللحظة الهاربة)) – التواصل اللساني والشعرية – ص 25 – الطاهر بن بومزبر – الدار العربية للعلوم، ناشرون)).

إنّ هذا التعالي الذي تم التأكيد عليه في كتاب التواصل اللساني للشعرية؛ بكل تأكيد له تجمعاته، ((فاللحظة الهاربة، كما أكد عليها تازفتان تودوروف في كتابه الشعرية ص 87)) ليس بالامكان أن تبقى هاربة، فلابد أن تتجمع مع لحظات أخرى لتستقرّ، وتهرب ثانية، وهنا تبدأ الذهنية وشرودها الذاتي نحو الشعرية ((لذلك نقول الذات الشاعرة))، واستقرار اللحظة ضمن إطار هيكلي لتجميع المفردات الشعرية وتركيبها..

وحيد
كشمس الظهيرة
تكتوي بسطوع أحشائك
مَن انبأك بمجراك
حتى تسيل هكذا...

... من الشرايين

... الى المنافي

تدرك

أنّك أكبر من خطوة الأرض

وأصغر

من عصفورة عمياء

تتخبّط بأسلاك شائكة

من قصيدة: هو أنت دائما - ص 76

لحظة القصيدة والانتماء اليها تعتبر من اللحظات المختفية، وبراهين الشاعر هي الوظيفة المثلى حول ظهور تلك اللحظة وتهريبها نحو القصائدية، لذلك وكما قلت سابقا في كتاب ((هبات الفقدان)) بأن الشاعر يشكل أحد أدوات القصيدة، وليس هناك قصيدة تكتب نفسها وانما هناك لحظة مختفية، يظهرها الشاعر عند فيض المعاني لديه وكذلك فيض اللغة والتعمق بشاعريتها.

التقارب الهيكلي للنصّ الشعري، يُبنى على هندسة المعنى وسياسة ظهورها بشكل أوفر من البناء المختفي، فتظهر اللحظة المختفية وتتقارب المعاني أكثر وأكثر.

الطبقتان التي تم نقلهما للشاعر ابراهيم المصري، عرفتا التجانس الممتد في القصيدة الواحدة، وقد جعل تلك الطبقات متقطعة وتحمل من التأويل ومن الفهم برسم بعض الاشارات التي ارتكزت عليها مضامين كل طبقة شعرية أراد توصيلها الى المتلقي: الشمس مثلا كانت اشارة، وقد رمزت الى الحرارة وقوتها، وهي من المعاني المفهومة وغير المدغمة، وكذلك مفرد المنافي، والتي كانت عاملا مساعدا في التماشي مع المعنى ووصوله الى المتلقي، بشكله اليسير.. ولو انتقلنا الى الطبقة الثانية والتي رسمها الشاعر ابراهيم المصري بشكلها الهندس المبان إلينا، فقد ذهب بنا الشاعر هنا الى هيكلية القطعة زائدا الى معان تصعبت على المتلقي الدخول اليها، والشعر الذي لايواجه الصعوبة بين الحين والاخر، يخرج عن لذته الشعرية، لذلك فالعصفورة العمياء والتي أشار اليها بأنها

تصطدم بالاسلاك الشائكة، من الطبيعي هنا الجملة قد رمزت الى حالة السجن، وصعوبة الخروج منه؛ وليكن ليس السجن بالمعنى المباشر، لو ذهبنا الى الحياة والتي رُسمت على شكل سجن كبيـــــر، من الصعوبة الخروج منها. كانت الاحالة التي اعتمدها الشاعر هي إحالة ذاتية، وقد مررها للمتلقي على أنها إحالة شاملة بواسطة ((العصفورة العمياء))؛ وما بين الذات والاخر تكمن المعاني التي يحيلها الشاعر عادة في تجسيد جدليته ومعانقة النقاش حولها.. ((**فكرة نقل التجربة للغة هي الشرط الانطولوجي للاحالة، وهو شرط أنطلوجي ينعكس في اللغة بوصفها مسلمة ليس لها مسوّغ محايث، مسلمة نفترض استنادا اليها الوجود الموضوعي للاشياء الجزئية التي ندلّ عليها. فنحن نفرتض سلفا أنّ شيئا ما موجود، لكي نستدلّ على شئ آخر ونشير إليه. – نظرية التأويل وفائض المعنى – بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي – ص 50 – 51**)).

من هذا الاستدلال الذي رسمه الينا الشاعر ابراهيم المصري، من الطبيعي نذهب معه الى اللغة وظهور الأشياء الجزئية التي تتناول الموضوعات، باعتبارها تعيينية دالّة، ويظهر الدال إلينا من خلال تماشي الشاعر الى وجود إشارات قصدية ظاهرة.. فاللغة لاتذهب الا الى الخارج، وتبتعد عن المعنى المثالي.

هيكلية القصيدة؛ هيكلية خارجية قبل أن تكون هيكلية داخلية، وذلك لظهورها أمام المتلقي بشكلها الجديد ومعانيها وموضوعاتها التي تناولها الشاعر، وان كانت بعض الأشياء جزئية وتم نقلها من أجزاء موضوعية كبيرة..

الوظيفة الجمالية

الوظائف الجمالية في القصيدة متعددة الأركان والجوانب، وكل وظيفة لها مكانتها من جهة ولها حيلولتها في الجملة الشعرية من جهة أخرى، ولكن سأحاول أن أكون مع الموضوعاتية الجمالية بقصائد الشاعر ابراهيم المصري، والدخول الى بعض تلك الوظائف والتي تعد لاهميتها في الجانب القصائدي والجانب اللغوي وحسب التزامنا بالعنونة التي رسمناها للكتاب وللبحث الذي نحن بصدده.. سنذهب في بداية جولتنا النقدية حول الجمالية الى جمالية الصورة الشعرية، وفيما بعد الى جمالية اللغة الشعرية.. واذا دخلنا بشكل تفصيلي الى جمالية اللغة الشعرية فهناك عدة أركان تتحلى بها اللغة

الشعرية وتحوي على أقسام عديدة ونحن في غنى عن هذه الأقسام والتي تحددها اللغة بشكل عام وتحددها الشعرية بشكل خاص...

الانطلاقة نحو الوحدة الجمالية انطلاقة لغوية خيالية قبل كل مفهوم لعلم الجمال في القصائدية، والمفهوم الخيالي مفهوم استدلالي جمالي بواسطة اللغة المنقولة الى الصور الشعرية من جهة والى مكامن الادلة الظاهرة والادلة المخفية في المفردات الشعرية.. وقد ذهب بنا الفيلسوف الالماني هيجل: ((**بطبيعة الحال فأنّ العمل الفني يطرح نفسه للاستيعاب الحسي. إنّه مطروح للشعور الحسي الخارجي أو الباطني للحدس الحسّي والأفكار، تماما مثل الطبيعة سواء كانت طبيعة خارجية تحيط بنا أو طبيعتنا الحساسة الخاصة داخلنا - علم الجمال وفلسفة الفن ص 74 - فريدريك هيجل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد**)).

إنّ الخاصية الحسية الداخلية تقودنا دائما الى الجمال ومسالكه المتعددة، وكذلك البصرية عند تحول الاشياء، فإنها لا تتأثر الا بالاشياء الجميلة، وان كانت ((الاشياء القبيحة على مؤثراتها القبيحة فهي جزء من الجمال وقانونه العام)).

فراغ آخر
لايتسع لغير اللوحة الجارحة
وشاهد مرّ من هنا
مطعونا في قامة الضوء
بيديه
وأصابعهم
رصاصة أزفت
ودنا الموتُ
بنقائه المباغت

من قصيدة: هدأة.. ليمر - الى ناجي العلي - ص 112

جمالية اللغة لها علاقة مع نظرية الجمال، لذلك فالنشاط اللغوي والتدقيق والدقة في اختيار المفردات وتركيبها يبعث الى أركان عديدة في النظريتين المتواصلتين، ولا تفترقان عن بعض، وذلك لوجوب التغني والكتابة تحت خيمتهما، ولو جاز ذلك لاتخذ المنظورون ووحدوا النظريتين بنظرية واحدة..

الجمالية تقودنا الى مؤثرات اللغة ونقلها من العامل الخارجي الى العامل الداخلي، والمتعة اللغوية بفلسفتها واختيار الرموز ورسم الاشارات وكذلك العلامات الظاهرة في القصيدة الواحدة:

فراغ آخر / لايتسع لغير اللوحة الجارحة... وشاهد مرّ من هنا / مطعونا في قامة الضوء

اللغة هنا ظاهرية امتدادية وقد كان امتداها لبيان الجميل منها، وعكسه على الشعرية، فالقيمة الجمالية لها علاقة مع الوعي اللغوي، الذي يحررنا من الذات الخاصة، لتنزل مكانها الذات الفاعلة لنقل الاشياء الجزئية؛ فالتجربة الذاتية الفاعلة تطرد كل المسميات غير الواعية خارج الذهنية، والبصرية خير وسيلة بالتفاعل الذاتي مع الذات الفاعلة وتزيينها.. **بيديه / وأصابعهم / رصاصة أزفت / ودنا الموتُ / بنقائه المباغت**

هنا الارتهان اللغوي الذي انساق كارتهان توليدي لديمومة المفردات وتجانسها بمعان تجرّ المتلقي بشكل أسرع مما يكون؛ وتتناسل اللغة لتولد لغة أخرى مرهونة وممتدة بلغة أسبقية ((**إنّ اللغة وعي تعبيري سابق على اللغة من حيث أنها منظومة إشارات أو رموز أو تراكيب أو معان.. الخ. كما يتعين علينا التنويه إلى أنّ اللغة بحكم بناها تخضع بالضرورة إلى الارتقاء والامتداد فما دام الوعي يكشف سرّانية منظومة العلائق الحياتية بكلّ أبعادها، فبطبيعة الحال، تخضع اللغة الى مرتهنات تطور منظومة العلائق، فالارتهان تولدي ((Engendrement)) المعني في طبيعة تراكيب نُسجه. – الوعي اللغوي ((الجمالي في فلسفة الكلام)) ص 29 – منير الحافظ – منشورات دار الفرقد**)).

ليس هناك سرّانية لمنظومة العلائق الحياتية طالما نحن مع لغة ظاهرية تنقل حتى المختفيات في علاقاتنا الحياتية، وقد ذهب علم النفس الى عدم التستر على الكثير من الحالات وان كانت سلبية، وذلك لتوفير البدائل عن تلك السلبيات، والحلول وان غير متواجدة، فالعروض الحياتية متماشية مع الكثير من الانظمة والنظريات التي تظهر بين

الحين والاخر، فاللغة كشفت تلك العلائق المختفية ((ومن طبيعة الحال هنا الوعي اللغوي له الدور الأمثل في كشف تلك العلائق))، وأخص بالذات الشعرية وأسس جماليتها وكذلك بعض الاجناس الأدبية الأخرى.

المفهومات الجمالية ((الصورة الشعرية))

تنطلق المفهومات الجمالية من الذهنية بوسيلة الادراك الحسي، فالادراك الحسي يحوي مكونات الاحاسيس بالاشياء أو العلاقات مابين الاشياء، ومن الطبيعي هذه المدركات تميل الى الجمالية في رحلتها الشعرية ومع فاعلية الخيال لاعادة التشكيلات ونسجها من جديد بما يلائم المفهوم الجمالي في الصور الشعرية المنقولة بواسطة البصرية أو تلك المخزنة في الذهنية.

اللحظات المتجمعة في الذات الشاعرة، هي لحظات جمالية تؤدي الى مفهوم الفجوات التي تركتها تلك التجمعات للنيل من الفراغ الذي لايؤدي الا الى الفراغات، ومن هذه اللحظات يبني الشاعر جمله الشعرية المعتقة أو تلك التي التقطها بتصاوير حديثة:

1

عصفورٌ

يجرّ شاحنة

ونسمة وردٍ...

... يجرّها وعلُ.

4

مرفأ

تصطفّ به الصواري

صارية جوار صارية

قلبٌ...

تصطفّ به الأحلام

حلم جوار حلم

... الريح ساكنة.

من قصيدة: شظايا - ص 115

وعاء القصيدة لغتها الجمالية، وخارج هذا الوعاء محدودية النسل والانجاب، وكما أذهب الى قصائد الشاعر المصري ابراهيم المصري، بامتلاء الفراغات والفجوات بمفردات شاعرية تؤدي الى ملء الوعاء اللغوي، فاللغة ساكنة لاتفجرها الا جمالية اللغة وحركة الأفعال، منها التمريرية ومنها الأفعال الحركية والتي تتزاوج لانجاب لغة أخرى ((الجمالية)) لذلك تترك القصيدة أثرا لايمكننا إزالته، الا بإزالة الشاعر وما أجاد به في تجربته الشعرية، لأن هذا الاثر جزء من رحلته ومحسوساته الداخلية والتي عصرَها على مدى سنوات لانجاب قصائد لها حضورها اللغوي في التعيينية.

الجمالية في اللغة تقتل المسكنات في النصّ الشعري وتحرّك لغته بواسطة الإثارة الفاعلة ((**والنص. في هذه الحال. إثارة السؤال، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر، وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد – إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر – د. عبد القادر فيدوح – ص 81**)).

اللغة والجمالية تتماشيان مع الطبقة الأولى الانفردايةالتي كتبها الشاعر ابراهيم المصري ضمن قصيدة ((شظايا)) **عصفورٌ – يجرّ شاحنة / ونسمة وردٍ... –... يجرّها وعلٌ**. والوعل هنا هو تيس الجبل وهو جنس من المعز الجبلية.. وبينما العصفور الذي دلّ الينا بشحنته المحدودة، والشاحنة بشحنتها العليا، فقد اختلف الموقف، واختلفت مطابقات المعاني المجازية، مما أضافت للقصيدة جمالية إضافية على شحنة هذه الاختلافات الشعرية والتي أزاحت اللغة وراحت تقودنا الى معان غير مباشرة، وكذلك علاقة نسمة الورد ((ولنفترض النرجس الجبلي)) فله رائحة زكية تنتشر في فصل الربيع، وعلاقة تلك النبتة مع وعل الجبل..

الشاعر خارج محدودية المعنى لذلك نراه أنطلق وفتح نصه بين الحضور والغياب، ووظف أدواته الشعرية بدقة متناهية، وهنا عامل الزحف الشعري نحو القصائدية والابتعاد

عن المباشرة والتقريرية، وحتى عن الحشو الذي يصيب القصائد عادة، وتفاصيل الكلام.. عندما نعود ونبحث عن فاعلية التخييل بين الصور الشعرية التي رسمها الشاعر فسوف نصل الى علاقة المحسوس مع العامل الخارجي الطبيعي، وعلاقة الذهنية مع التصورات والكشف عن الجوانب الخيالية التي تؤدي الى الجمالية.

مرفأ - تصطفّ به الصواري - صارية جوار صارية / قلبٌ... - تصطفّ به الأحلام - حلم جوار حلم =... الريح ساكنة.

بالتكرار لطبقتين متتاليتين، خلق الشاعر هنا نشاطا خياليا والذي يحمل شأنه في خلق اللغة التي تؤدي الى متراس الجمالية والدخول الى القصائدية.. لذلك نقول في بعض الأحيان الأخيلة الشعرية، والتي شأنها تجهيز اللغة الجمالية وتتماشى مع الشعرية الجديدة..

23

كلمة

تسحب الشاعر من ذيله

تضعه في حديقة الحيوانات

29

يستقبلنا البحر

غرقى بالوراثة.

نفس القصيدة

الجهاز اللغوي لدى الشاعر ابراهيم المصري جهازا اعتباريا، اذا اعتبرنا اللغة غاية في التعبيرية للوصول الى المعنى دون التخلي عن الخيال ضمن المنظور الشعري الذي اشتغل عليه الشاعر.. الجمالية في القصيدة، هي الجندي الذي انتصر بمعركة وكان وحيدا، نعم كان وحيدا، فاحياء النصّ الشعري وانتصاره بل وتمييزه من خلال لغة نظرية الجمال، لذلك فالبناء الحسي للصورة الجمالية بناء أخيلة قبل كلّ شئ..

كلمة - تسحب الشاعر من ذيله - تضعه في حديقة الحيوانات

طبقة شعرية تقشفية، وقد قادنا الشاعر ابراهيم المصري من خلالها الى الدخول لمنتجع الجنون، وهو الحارس الشخصي لذلك المنتجع، سأدخل معك وأنا أحمل جلبابي أيها الشاعر الذي تكلم بعد أن أخرس الكلمات، وجعل كلمة واحدة تنطق بالاخيلة.. هي كلمة واحدة، كما وظفها الشاعر الفلسطيني محمود درويش، والمعروف بخياله الواسع وتوظيفه للمفردات بشكلها الجنوني..

يستقبلنا البحر – غرقى بالوراثة. طبقة أخرى تحددها المعاني والذي ذهب بنا الشاعر الى أخيلة البحر ((والبحر من المفردات الذكية)) فهو يحمل لون السماء ((الأزرق)) ويحمل لون السراب، وكذلك اللون الليلي المائل الى الزرقة قليلا بحكم الظلمة التي تداهم البحر.. لماذا البحر بالذات أيها الشاعر؟

فالسفن تنتظر الغرقى، والبحر يرمز الى مساحته الواسعة، والى معنى الحرية، فالجميع بالوراثة يغرقون بهذا البحر، والجميع بهذه المساحة التي لاحدود لها..

المقاربات الحسية تعلن انسجامها عادة دون تمزيق النصوص، فهي متواجدة وتطفو على سطح الذاكرة بلغتها المتعددة الجوانب، وبحركتها غير المتوقفة، ومن خلال الانسجام الحسي تولد لدينا الوحدة التجريدية.

فالعامل الحسي يتحرك نحو الخارج لاستقطاب ماهيات الاشياء من جهة والتقاط أجزاء الاشياء أيضا، لتجميعها في ذهنية، تؤدي الى ذات تشتغل في المنتجع الشعري؛ فالذات الشاعرة مختبرا ماهويا تحطم السلبيات وتطرد كل المسالك القبيحة، اذن هي ذات إستطرادية تشتغل على مدار الكلمات وتحميلها الى الشعرية.. وهذه إحدى سبل البناء للقصيدة مع الحفاظ على المعاني التي يرسمها الشاعر، فالمعاني غير ثابتة لذلك فالجملة الشعرية تحمل أكثر من تأويل في رحلة الشاعر وهو على يقين بمراوغة المعنى واللغة، حيث اللغة شكل الغطاء الأعلى في رحلته الجمالية.. فالمعاني التفسيرية هي التي تتماشى مع المفردات، ولا تشكل هروبا في معمارية النصّ الشعري.

التعليل القصدي

البنية التكوينية للقصيدة الحديثة من خلال الوعي الشعري تنازلنا نحو الميول الى الحساسية المفتوحة وكذلك الذات المنفتحة، فالشاعر له علاقات جمّة بينه وبين المجتمع

وبينه وبين بيئته التي تحيط به، وكذلك لايخلو الامر برؤيته الواسعة نحو العالم، فليس غريبا أن يقودنا الشاعر الى جزر المالديف وهو بين حرارة أفريقيا وتعدد الاهرامات في مصر، وكذلك إنقياد الشاعر مابين النخلة في جنوب العراق وأشجار البلوط في شماله؛ وهذه الرؤية تمنحنا الحسية المفتوحة نحو العالم.. فالشعرية ليست بيانا منغلقا، بل رؤى مفتوحة نحو الذات ونحو العالم ونحو الوعي اللغوي.. في كلّ شكل قصائدي تقف وظائف جديدة من الدلالات تحوي على قيمة فنية جديدة؛ والشكل الذي مال إليه الشاعر ابراهيم المصري من الأشكال القصدية والتي لها مبرراتها بتوظيف اللغة وجماليتها عند سلسلة من اللغات والتي تحوي على بدائل في قيادة الفن الحديث للقصيدة..

ليس للقصيدة التي نعتمدها تتماشى مع الأنساق العشوائية، بل هناك تحديدية للموضوعية المتحركة لحركة القصيدة، وقد كانت الفراغات إحدى العوامل القصدية المرسومة في القصيدة الواحدة وذلك لتبني الشاعر على التغييرات في المعاني، وزركشة تلك المعاني بأحداث مؤثرة، تنزل بشكلها المتعامد مع المنظور الشعري بخاصية التكافؤ للغة وللمعنى المقصود.. **((إذا كان الشكل الكتابي يؤدي وظيفة دلالية ذات قيمة في التقنية الشعرية، فلا يقل عن ذلك أهمية مانلحظه في كثير من نماذج الشعر الحديث من غلبة ظاهرة ((التكرار الفني)) التي تشكل ملحا شديد البروز في واجهة الشعر المعاصر. ص 11- تحليل النصّ الشعري - دكتور محمد فتوح أحمد، استاذ الدراسات الادبية، جامعة القاهرة))**.

تبنى القصيدة عادة على النظام الكلامي الذي يكلف الشاعر على حرية حركته الذاتية وعلى نظام الاستبدالات كما هو معنا في حركة القصيدة لدى الشاعر ابراهيم المصري، وهذه الانظمة ذات طاقة تعبيرية تخترق المألوف وتتكئ على بصرية خارجية في مختبرها الداخلي:

27

مبللة هذه الشجرة

برغبات بدائية

وأراها

بعد تراخي المطر

تجفّف أحلامها من الغيب

وتوشي خضرتها الزاهية

بالقناديل.

من قصيدة: شظايا - ص 115

النظر الى الاشياء لم تكن نظرة شاملة مهما سعى الشاعر أن يكون مع تفاعله في المنظور الرؤيوي للاشياء، ولكن العلاقة بين العناصر علاقة توثيقية في البحث والتعمير، والشاعر هو أحد تلك العناصر التي تعمرها المخيلة والنطق الكلامي في دائرة القصيدة الحديثة.. فقد نزل الشاعر ابراهيم المصري من خلال هذه الطبقة الشعرية الى تشييد بعض الرموز والإعتناء بالاشارات وكذلك الى تأويل المعاني والدخول الى معنى المعنى؛ فالشجرة رمزَ إليها بإدامة الحياة والإعتناء وديمومة هذه الحياة من خلال لونها الأخضر أولا ومن خلال العطاء المكلفة بها الشجرة كجزء من الحياة، لذلك الشاعر أشار اليها ومكوناتها بشكلها البدائي، وأراد أن يعكس بعض المواقع المصرية من خلال موقع الشجرة في الحياة، وكذلك مفردة المطر والاعتناء بهذه المفردة والتي معظم الشعراء كررها مع ماهيتها الموضوعاتية ومع موقعها الفني في الجملة الشعرية.. فنحن أمام فتحات في الشعر وهذه الفتحات لإخراج ودخول العناصر من خلالها، لتكوين منظور شاعري مميز بقيادة الذات الشاعرة..

36

القيامة

بعد غد

تقول النبوءات

فلنتزود من التقوى

بأغنية

وذبيحتين

بناقوس ومخلاة أدعية

بصليب

ومئذنتين.

نفس القصيدة

عادة تسقط اللغة الكلامية العادية بمطبات من الصعب الخروج منها، وخصوصا في تثبيت الوحدات وانواعها ومنها الدلالية والصوتية والتعليلية، ولكن لغة الشعر والتي نحن بصدد مختبرها التداولي وبرهنة القصدية من خلال اللغة تختلف كل الاختلاف وتحمل من الاسرار لا يحملها إلا المتمرّس لتعيين أوقات الوحدات من جهة وظهور جمالية المفردات المركّبة من جهة أخرى دون التنازل عن المعنى واشتباكاته العديدة في الجملة الشعرية ومن خلال القصيدة الحديثة.

فالمنظور البنائي للقصيدة لايتجزأ في محتواها باعتبار النص أو النتاج الأدبي عضوا متكاملا مع العناصر التي تؤلفه وتتماشى مع التحليل البنائي للنصّ الشعري.. **القيامة / بعد غد / تقول النبوءات**

مركزية الحدث وحركته للقصيدة هنا هو الفعل المضارع ((تقول)) فلا يمكننا التخلي عن هذا الفعل وألا فقدنا أهم مفردة تجانسية حركية في الجملة الشعرية والتي تناوبت على ديمومة الشطور الشعرية لامتدادها مع الجمل الشعرية التي تلت هذه الحركة، وهي جزء من قصدية البناء للقصيدة الشعرية وماتحمله من عناصر مختصة بالبناء الشعري، وتعليل هذا البناء من خلال حسيّة الشاعر المفتوحة...

فلنتزود من التقوى - بأغنية - وذبيحتين / بناقوس ومخلاة أدعية - بصليب - ومئذنتين.

الكتلة الأولى من الجمل المتلاحقة، لاحقت الكتلة الثانية، لتحل الكتلة الثانية محل الكتلة الأولى لتكملة المعنى، ولتحفيز المتلقي من خلال اللغة المتواصلة مع القصيدة المرسومة..

القصيدة التي يقدمها الشاعر ابراهيم المصري قصيدة تبعث الى الأريحية من خلال التواصل الشعري واقتحام المنظور، ومن هذه الأسس البنائية للقصيدة الحديثة لدى الشاعر ابراهيم؛ نمت اللغة الجمالية باعتبارها لغة لانستطيع الاستغناء عنها، وقد كان المفهوم العام في القصيدة الواحدة مابين النصّ والنسق وفي رحلته الشعرية..

الفصل الثالث

الوعي اللغوي الجمالي

في قصائد الشاعر السوري الراحل بشير عاني

تخلق اللحظة الشعرية اللغة الجمالية وهي نتاج وعي الشاعر في ذاته الشاعرة؛ فالظاهرة اللغوية هي بناء فعلي جمالي تهندسه الذات بأسايب فنية خلاقة مابين الحاضر والمثول للماضي، فيصبح الماضي حاضرا من خلال التعدد الزمني في الشعرية، وهذا مايذهب اليه الشاعر السوري الراحل بشير عاني..

الذات التي اشتغل الشاعر عليها في رحلته القصائدية هي ذات تكوينية للزمنية خارج الحضور؛ أي أن الشاعر استطاع أن يحضّر الزمن ويجذب الماضي الى الحاضر بواسطة الأفعال التي تراكمت في قصائده،

لذلك فقد انصهرت الذات الشاعرة مع الممكن الحاضر.. فقد أعتمد الشاعر على الجسد الصوتي للكلمة وهو يسعفنا باللفظة المنطوقة قبل المكتوبة:

يا عكازَ وقتي الكفيف..

ويا مقاعدي على أرصفةِ التعبِ الطويل..

هـاأنـا..

أنا العاثرُ بجماجم اتّزاني..

الشاغرُ إلاّ منكِ..

من قصيدة: لهكذا حزن أسرجتني أمي

تماشيا مع الطبقات الشعرية للشاعر ضمن جسد القصيدة نلاحظ بأن المفردات حبيسة اللغة التي يحملها ويفسرها شعرا... فاللغة هي التي صنعت تلك المفردات

وجعلتها ذات دلالات متعددة، وكذلك عملية التركيب الفعلي التي يعتمدها الشاعر ليتخلص من لغة شفوية لاتناسب رحلته الشعرية..

يعمل الباث ((الشاعر)) على المنبهات الارسالية الدالة على الشاعرية، فيرسل رسالته التي تتخلل الترميز الخيالي، وهي عبارة عن كلمات تحضر أمام البصرية، ومن بعدها تعود الى الذهنية ثانية لتفكيكها على شكل شطور متناوبة، والتي تدخل النظرية القصدية ليستلمها المرسل إليه بشكلها النهائي، والشاعر بشير عاني واحد من المشتغلين عند الغرف الذهنية من أجل التركيز المتواصل على الشاعرية:

يا عكازَ وقتي الكفيف.. = لغة حوارية أعتمدها الشاعر في الذات لتعود الى الذات مرة أخرى باستقبالها من طرف الاخر

ويا مقاعدي على أرصفةِ التعبِ الطويل.. = ارتداد للجملة الشعرية الأولى، وهنا تجنب الشاعر القلق الذي داهمه، لأنّه خارج منظوره الداخلي، وعكس لغته الطبيعية في الوصول الى الحدث الشعري الداخلي..

هـا أنـا.. - أنا العاثرُ بجماجم اتزاني.. - الشاغرُ إلاّ منكِ.. لغة تواصلية، وقد أعتمد الحسية الداخلية، وهذه الطبقة المتكونة من ثلاثة شطور، إجابة للقلق الذي دار في داخل الشاعر، وقد عرّف عن حالته الحسية بالخروج من القلق.. نحن أمام شاعر يقودنا بزورق في أعماق البحر، وهو القائد لذلك الزورق.. وعندما نقول زورقا وبحرا، هذا يعني معاناة التجذيف والابحار في الشعرية وما يقدمه من لغة متواصلة تكسّر البنى ويعيد بناء اللغة من جديد، وهو يرواغ بتلك اللغة الطبيعية المطروحة..

ليس هناك مناطق قلقة في اللغة، فاللغة مستمرة بأنواعها نحو الشعرية، ولكن من الممكن جدا نقول هناك قلقا حسيا داخليا ((كأن يشعر الشاعر في بعض الأحيان بانكماش معدته ولا يستطيع التواصل مع قصيدته)) وهذه نتيجة عوامل حسية، تبرقعها في بعض الأحيان الحسية الخارجية وهي خارج اللغة، لأن اللغة لها أنواعها وهي ليست حبيسة الشاعر، ولا الشاعر حبيس اللغة عند الدخول إليها، فهي مفتوحة ولا نهاية لها ويستطيع الشاعر أن يتصل لغويا من خلال نتاجه القصائدي والذهاب الى أعمق فضاء، وهنا تكون التجربة الشعرية حاضرة وكذلك إمكانية الشاعر بتوظيف اللغة كأن تكون

حسية أو صورية أو تصويرية أو اعتيادية أو لغة طبيعية، وكلّ هذه المهام هي في الشعرية عادة، وهناك الكثير ما يخصّ اللغة ومهامها في اللغة الشعرية.. منطقة القلق لدى الشاعر السوري بشير عاني، بيئته التي عاش بها وماحولها من قذائف وإرهاب منظم، وهذا يؤثر ويتداخل مع حسيّة الشاعر الحياتية وهو يقاوم الحياة من أجل البقاء، وتبقى اللغة خير شفاء عندما يطرق أبوابها والعزف على حروفها بشكلها الديمومي:

أبحث عن صرّةٍ لملمتِ فيها أوجهي التي أنسربت..

لملمتِ فيها براءتي..

خسائري..

أنا الذي قايض الطمأنينة بالهزائم..

ويا وجعي الفسيح..

يا سبعينَ أرضاً يجوبها النشيجُ..

نفس القصيدة

لدى الشاعر مهارة انتاجية تصنيعية بتحليل الأشياء وتوظيف اللغة النسيجية الملائمة لها، وهنا يدخلنا الشاعر الى مهارته التفكيكية بتصنيع اللغة التوظيفية، وهي أعلى مرحلة شعرية والرجوع الى الذهنية وتحضير الألفاظ بألفاظ قليلة تعتمد التقشف وتوسّع الدلالات من خلال المفردات المعتمدة، واللغة هي خير عامل لتوظيفها للحسية والخروج منها بعلاقات جديدة..

أبحث عن صرّةٍ لملمتِ فيها أوجهي التي أنسربت.. + لملمتِ فيها براءتي.. = ويا وجعي الفسيح..

الشاعر يرسل وجعه الفسيح، وما لملمته المرسلة اليها ((الطرف الآخر))، وهنا قد تساوت الأوجاع، بين الباث والمرسل اليه، وهنا الاخر الذي مثله الشاعر من خلال لغة الأنا، فانتمى الشاعر الى معاني المرسل اليه، لأنها اعتنت ولملمت ما يحتاجه الشاعر..

نحن ندرك جيدا أن لمفردات اللغة معانيها اللغوية الثابتة، ولكن لو ذهبنا الى تراكيبها وصياغتها وايحاءاتها وتوالدها، لنحصل على معان جديدة، ودائما الالفاظ لها علاقة مع

الحياة؛ تتغير بتغيير الحياة، والوعي اللغوي لايترك حيزا للقلق عند الخلق، وهذا الحيز يقع به الشاعر الذي هو خارج اللغة وألا قد نكون خارج الرؤية التكوينية للغة...

تمتد اللغة الذهنية عادة مابين الماضي والحاضر، والحاضر يوظف الماضي لتغييره الى حالة حاضرة مع اللحظات التي تمرّ، وكذلك تمتد اللغة الى الحسية والى الشعرية وهنا تأخذ أشكالا أخرى حسب التوظيف الشعري للقصيدة الحديثة، وامتداد اللغة لدى الشاعر بشير عاني، امتدادات تعيينية تصويرية. ((اللغة التعيينية سنتطرق اليها بشكل منفصل)).

إنّ نقل الحدث الخارجي من بيئته التي قطن فيها، وكذلك نقل المشاعر الحسية الداخلية وهنا توظيف اللغة الحسية وخروجها بشكلها التقني المدروس لتمتد نحو لغة تواصلية ضمن نظرية التواصل..

تتحرر المفردة الشعرية عند رسمها من سلطة الذات لدى الشاعر السوري بشير عاني وذلك من خلال المشهد الشعري الذي وزّعه على رؤى متعددة الجوانب وهو يقودنا مابين مكاشفاته الرؤيوية ومنظوره التخييلي.. وهذه الاركان لها فعاليتها في الشعرية الحديثة.. فالقدرة لدى الشاعر هو التقاط اللقطة المتجانسة من خلال اللغة والخيال الذهني:

أنتِ الوحيُ الذي أنطقَ قلبي بالهوى..
وكعبتي التي أنقِّلها في جهات الروح..
وبلدي.. بلدي الامين..
وأنتِ التي أقفُ بين يديها على رؤوس دهشتي لأهتفَ:
يا أمـــــــي:
لماذا يُحلِّي شفتيَّ كفُّكِ الكريم..
لماذا تعجزُ روحي عن تلاوتهِ.. وعن تأويله..؟

نفس القصيدة

التراكمات اللغوية التعبيرية لدى الشاعر تقودنا الى الخروج عن الذات والدخول الى مشاهد شعرية مقرّبة، وأقرب حدث شعري هو بيئة الشاعر ((بيته)) والشاعر يوجه رسالته الى أمه والتي يعددها كوطن تارة وكحاضنة تارة أخرى، ولو راجعنا الحُكم الذاتي

فسوف نصل بأن خروج الشاعر من ذاته مازال في ذاته ولكن ذاته الخارجية وذلك لتبنيه الحدث المقرّب والذي يعني اليه الكثير وهي ((الأم)).

أنتِ الوحيُ الذي أنطقَ قلبي بالهوى.. - وكعبتي التي أنقِّلها في جهات الروح.. -وبلدي.. بلدي الامين..

هنا ماهية اللغة التي تنساق الى وعي الشاعر فتلتقي بواسطة الدلالة المتفرّقة بين الوعي والاشياء؛ وبين الوعي ومادار في ذاكرة الشاعر لحظة كتابته للقصيدة:

يا أمـــــــي:

لو تجاوزنا القليل من الشطور التي نادى بها لكي يتواصل مع مفردة ((**يا أمـــــــي**)): واضعا نقاطه الشارحة لديمومة الفكرة التي تبناها، ولم نخسر المعنى الذي حوله الشاعر من الماهية التعجبية الى الماهية الظاهرية:

وأنتِ التي أقفُ بين يديها على رؤوس دهشتي لأهتفَ: = يا أمـــــــي:

لماذا يُحلِّي شفتيَّ كفُّكِ الكريم.. + لماذا تعجزُ روحي عن تلاوتهِ.. وعن تأويله..؟

ترتد الجمل على بعضها لان الذات واحدة وهي ذات الباث، فيتوجه المعنى الذي يباشر الوعي نحو موضوعه.. والموضوع هنا وحدة الخلايا التفكيرية التي طرحها الشاعر من خلال ((الأم))..

لقد قادنا الشاعر الى فلسفة عادية من خلال لغة شعرية، وذلك لطرحه اليومي المبان أمام البصرية، وهنا الكثير من الشعراء ينتمون الى الفلسفة العادية، ولكن تختلف طريقة الطرح والمسلك الشعري من شاعر الى آخر.. وقد أحال الشاعر بواسطة وظيفته اللغوية الى علامات والتي تذهب بنا الى الدال والمدلول من خلال منجزه الشعري ((**الوظيفة اللغوية التي بواسطتها تحيل العلامة اللغوية على أيّ شئ في العالم الخارجي، وقد تبين لفلاسفة التحليل كما للسانيين أنّ كلّ علامة لغوية تؤطرها ثلاثة مكونات؛ الدال، المدلول والمرجع - ص 10 - محاظرات في اللسانيات التداولية - د. خديجة بوخشة**)).

تتبادل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي ((الكوائن)) وكذلك مع الأشياء فاللغة هي لغة اتصال وليس لغة إيصال بالنسبة للشعرية وما إنتمى اليه الشاعر السوري بشير عاني:

ولا إثمَ لي..

غير أني نذرتُ قطيعاً من القصائدِ..

وهَدْيَاً من الرِّضا أسوقُ إليكِ..

فملتُ ومالَ نحريَ نحو سكينِ البكاءِ..

ولا إثمَ لي..

غير أني سهوتُ قليلاً..

فتاهت في الدياجي نياقُ الهدايةِ..

لم أدرِ ما سُكَّرُ اللهِ حتى رشَشتِ الحمدَ والرحمنَ فوق أرغفةِ الرؤى وأذبتِ سبعينَ قطعةً في جِرارِ الرّضا.. وقلتِ اِشربْ:

وما أنا بشارب..

روحي تثلّمها الشكوكُ وحَنجرتي دريئةٌ للاسئلة..

أيامُنا بياضٌ لحبرِ الآخرين.. وأبجديتُنا خراب..

خطانا يُفصلها العابرون علينا.. والعابرون إلينا..

وقلت اِشربْ..

وما أنا بشارب..

وهل يروي الرضا عطشي..

نفس القصيدة

توظيف الأفعال في قصيدة بشير عاني؛ بشكلها التراكمي تقودنا الى ذاتية الباث المنشغلة بالحداثة الشعرية، وهذا يعني يملك ذاتا حداثية وهو في ماهيتها لتنتج الشعر من الإتجاهات الأربعة:

ولا إثمَ لي.. – غير أني نذرتُ قطيعاً من القصائدِ.. – يتحدث الشاعر عن قصائده وعن النتاجات الشعرية المتواجدة في تلك القصائد، مما يتقارب لديه المنظور الشعري

الداخلي والذي يعتمد الماهوية في قيادة القصيدة الشعرية، ومن هذا المسلك ليس عجبا وهو يتأثر وينقل تناصا الى قصيدته عندما يقول:

وقلتِ اِشربْ: – وما أنا بشارب.. – اقرأ.. لست أنا بقارئ... وقالت له أجمل امرأة مقربة إليه وقد استعار مسلكا حول توظيفها في قصيدته، وكانت الأم.. اِشرب.. لست أنا بشارب.. فالفعل اِشرب فعل أمر تأمره أمه على الشرب.. وهي حالة تواصلية ظهرت إلينا كدلالة من الدلالات التي رسمها الشاعر بشير عاني..

أيامُنا بياضٌ لحبرِ الآخرين.. وأبجديتُنا خراب.. – خطانا يُفصلها العابرون علينا.. والعابرون إلينا..

= **وقلت اِشربْ..** + **وما أنا بشارب..**

هذه المعادلة جزء من المطابقات للمعاني التي رسمها الشاعر، ولكن يبقى وجه الخلاف بين المفردات وتوظيف اللغة ومسلكها العام، ولو تغلغلنا أكثر في اللغة لتوصلنا الى لغة حسيّة تكرر مسلكها في المعاني وتتطابق مع بعضها، والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف لشاعر أن يكرّر مطابقاته في فنّ النظم، وخصوصا نذهب لشاعر مقتدر كبشير عاني؟؟ وذلك لأن الحسية كان يسبح من ضمنها الشاعر هي حسيّة مشاعر داخلية ونقطة تحولها الذات ((الأم)) فبقيت معلقة في ذهنيته بأشكال عديدة، وهنا العاطفة الشعرية قد تغلبت وذلك لشدة العشق للمعشوق.. ومحاولات الشاعر جادة جدا، وهو يحاول أن يخرج من هذه العاطفة، والذي يمنعه هو الحب المتعلق في دواخل الحواس للشاعر..

لو دخلنا الى حسابات السلبي والايجابي للغة التي وظفها الشاعر فسوف نحصل للسلبي على صفر، بينما الحالة الايجابية فقد كانت من خلال العلاقة بين المضادات والاختلافات هي عشرة من عشرة، وهذه معادلة رياضية تحسب بشكل تفصيلي لشدة العاطفة التي يعاني منها الشاعر، فالعاطفة تنقلب من البهجة الى معاناة، وهي أحد وجوه المضادات في الشطور المرسومة والتي حملت معانيها بكلّ أريحية.. أقرب علاقة تواجدت في القصيدة هي التقارب بين العنونة ((عتبة النصّ: وبين المتن.. فقد أختار الشاعر عنوانه بجملة فعلية ((**لهكذا حزن أسرجتني أمي**)) فالعنوان هنا هو الحاضن الأول للنص وقد تكوّن من مجموعة علامات لسانية، من كلمات وكلمات مركّبة، مما

دلّ على النصّ لتعيينه والغور في محتواه.. وقد كان للعنوان مجموعة من الأصوات للمفردات التي أختارها الشاعر مما دلّ على تموسقه عن القراءة بصوت مسموع، فله جرسه الخاص وانفتاحه للمتلقّي عند النطق ((لـ هكذا)) لو نلاحظ انفتاح الكلمة وانطلاقها عند فتحة الفم، ليبقى الفم مفتوحا الى أن ينطق المفردة التي تليها..

الرؤيا والشيئية:

لا تتشابه الرؤى بين الشعراء، فكلّ شاعر له نظرته وملازمته بنظرية شعرية تقوده الى حياة أخرى، لاتكاد أن تكون شبيهة بتجارب الشعراء الاخرين، أو في الحياة التي يقدّرها في الشعرية والبيئة التي ينتمي اليها.

وطبيعة الفنّ للقصيدة الواحدة وكذلك الجمالية بنكهة عليا لهما العامل الاساسي بتمييز شاعر عن آخر، وها أنا أمام أحد الشعراء من سوريا قد تم تصفيته من قبل عصابات داعش في محافظة دير الزور السورية مع إبنه، بتهمة الردّة.. الشاعر من خلال القصائدية كان دائما بأحلام جديدة، وهذا ماجعلني تقديمه اسوة مع شعراء جيله، فله خاصية منهجية في الطرح القصائدي للشعرية وله رؤية خاصة للحياة التي وظفها شعرا..

بين الرؤيا والشيئية تكمن بصرية الشاعر المقرّبة والتي تنفذ وتنتشر في الفضاء الواسع الذي يحضن الشعراء؛ وكلّما تعددت الرؤى في القصيدة تعددت القراءات الشعرية ودراسة تفاصيلها بالشكل الدقيق، والشاعر السوري بشير عاني واحد مم كتب قصيدته بين الحلم والشيئية والقصدية، إذن اعتمد على نظرية التوزيع بتعدد الدلالات التي تركها خلفه مما دخّل نتاجه الشعري.. فقد أعتمد على توزيع مؤثراته التكوينية في منظوره الشعري:

إثارة + تكوينات مباشرة + تحفيز داخلي + لغة داخلية = منظور توزيعي ذاتي

وقد رسم الشاعر وترجم هذا المنهج من خلال شاعريته والقصائد التي تبنّت الاشتغال عليها.. لابدّ هناك بعض الفجوات المتواجدة في القصيدة ومن خلالها يدخلنا الشاعر الى ماهيته الشعرية بوسيلة اللغة التي يتبناها، ولو ذهبنا الى اللغة الوصفية في قصيدة ((آخر الأمر)) يكون قد تقاربنا من الأشكال اللغوية والصور التكوينية التي اعتمدها الشاعر في رحلته الشاعرية:

ألم تفهم السكينُ بعد:
أن خمسة عشر شهراً من الدم..
ليست جرحاً صغيراً في خاصرة الوقتِ..
وأن الضمادَ (الطائفي) لن يوقف هذا النزيف..

من قصيدة آخر الأمر

الشيئية جزء من رؤية الشاعر التي تتحلى بالبصرية، وهو ينظر الاشياء التي أمامه من خلال مؤثرات حدثية تثير الحوافز الداخلية، فمفردة ((السكّين)) يعني من بعدها الموت، وقد عرفها بألـ التعريف، إذن هناك الموت المؤكد، الذي يلوّح أمامه وهو ينقل الزمن الفعلي وكذلك نتائج السكين ((الدم))..

ولكي نكون أكثر قربا من الشاعر وما يطرحه ضمن المنهج الوصفي، فقد بانت لدينا بعض المفردات الظاهرة، وهذه المفردات كانت هي البؤرة المتماشية مع حدث القصيدة مثلا: السكين، الدم والطائفي..

وهناك مفردات تخصّ الزمنية وهي عادة تقودنا الى المكانية أيضا مثلا: خمسة عشر شهرا.. وهنا بانت لدينا أيضا خاصرة الوقت وهي جملة مركبة فقد أراد منها أن تكون ذات توزيع شعري مبرمج ضمن الخاصية الحديثة للقصيدة الشعرية.. الشاعر والذات الخارجية والاماكن التي عاش بها خير دليل على تناثر الطائفية مثلا، وهنا يذهب بنا الى موطنه سورية..

عندما تكون اللغة آحادية فهي منقولة من لغة الجماعة الى اللغة الشخصانية الذاتية؛ وهنا لايملكها إلا صاحبها ((الباث)) فهو من يكون مخترعها، وهو من يبث الحنين إليها، وينشرها كولادة مدينة من الكلمات الجديدة، ويكوّن العلاقات بينها وبين الشيئية.. الشيئية التي تحتاج الى لغة خاصة لنقلها على الأكتاف، والشاعر ليس بحيرة من الأشياء، فهي في البصرية، وقد استعمرت مساحة لابأس بها، وهي بصرية الشاعر بذاته تماما، فبصرية الاخر تختلف، وكذلك بصرية المتلقي.. وليس هناك صعوبة من الباث لمنح الاخر بصريته، بل الاستعانة بها في بث الأشياء وتشخيصها من جديد، بمساعدة الباث الذي هو بؤرة الأشياء بأحايين كثيرة وكبيرة..

ألم تدرك الرصاصةٌ بعد:
أنها لم تعد قادرة على الذهاب أبعد من الأجسادِ..
وأن الموتى..
لا يموتون..
ثمّة حياةٌ يُسمعُ أزيزُها الآن وراء المتاريس..
في المنعطفاتِ..
وبين الأنقاضِ
ثمة شهوةٌ عتيقةٌ تتملص الآن من آسريها..
شبقةً.. تتمطى في أوردة الفقراء..

نفس القصيدة

ماالذي يجعل الشاعر أن يذهب الى السردية التعبيرية مع لغة واصفة تحمل بين مفرداتها الترميز الذي يدلّ على حضور قصيدة لها أبعادها الاجتماعية والسياسية وكذلك الاحداث الدامية وتصفية العقول بواسطة الاجساد...

حطّم الشاعر دوائر الانغلاق واعتمد على دائرة مفتوحة يستطيع أي إنسان المرور بها وذلك لتوصيل فكرته ودعوته الشعرية، ولا يمكننا الضغط على فكره الشاعري عندما وظف بعض المفردات المباشرة فقد أراد منها أن تكون مسلكا للمعاني التي يطرحها:

ألم تدرك الرصاصةٌ بعد: - أنها لم تعد قادرة على الذهاب أبعد من الأجسادِ.. - وأن الموتى.. - لا يموتون..

نعم أنّ الموتى لايموتون عندما يكون الموت قد داهمهم، فالرصاصة وأن كانت قريبة أو في الجسد، فيأمرها بأن تؤدي واجبها نحو الموت.. هذه الاشارات التي اعتمدها الشاعر بشير عاني ماهي الا استفزازا واضحا للموت ولايبالي الموت مهما اقترب من جسده.. قوة وشجاعة من الشاعر وما وظفه من معان متفاعلة مع الاخر ومع المتلقي الذي يذهب بالشاعر دائما الى المعاني المكتومة والظاهرية..

أبحثُ عن صُرّةٍ لمْلَمْتِ فيها أوجهي التي أنسربت
لمْلَمْتِ فيها براءتي..
خسائري.. أنا الذي قايضَ الطمأنينة.. بالهزائمِ
ويا وجعي الفسيحِ ..

من قصيدة: تغريبة الخاسر

تماسك المعنى من الطبيعي أن تكون الحالة الفنية بتماسك فعل، فحركة المفردة في الشطر الواحد وتجانسها مع المفردات شكلت عائلة لغوية إبداعية لدى الشاعر، وهو يدخلنا الى جزئيات من جسد القصيدة بلغة آحادية المعنى والمنظور، وهذه تعد أحد الاساليب الشيقة في الشعرية والتواصل مع القصيدة:

لمْلَمْتِ = أوجهي + خسائري، وربما نظيف الهزيمة أيضا لان هنا تعني ارتدادية المفردة الى الفعل لملم، وهي حالة المعنى والتأويل للشطور التي رسمها الشاعر، قد يقف الآخر في بعض الاحيان حائرا، ولكن توظيف من مثل هذه اللغة تدخل الى المخيلة مباشرة وتحوي على تباشير ايجابية في الاريحية النفسية عند القراءة..

وأجري في عـَرَاءِ الـوقتِ
مُثْخنٌ بالأجراسِ الغريبةِ
بطبولِ الخرابِ
أنزفُ الأصداءَ الصّفراءَ وأرْقـبُ روحيَ التي يشجُّها حَجَـرُ الخيبةِ
أركضُ في عـَرَاءِ الـوقتِ
لا انحني حين يعَـثِرُ قلبي بأحجارِ العـَزَاءِ
ولا أُبالي حين تنْبـتُ بأضلاعي عـِظامُ المُشفقين
وأنا حصانُ أيـّامكِ الخَاسَر

نفس القصيدة

الفارق الجمالي والفعالية الشكلية لـ لغة الشعر أعطت نشاطا إظافيا الى نشاط الذاكرة وفعاليتها التي تمنح الشيئية تراكمها في القصيدة المعتمدة، وهذا المسلك يقودنا

الى ذات فعالة تطالبنا الإنتباه الى تحطيم الانساق التقليدية للشعرية، والميول الى أنساق جديدة.. من مؤثرات الى بصرية خارجية وبصرية داخلية، وقد رسم الشاعر جملته المتكررة والتي طالبها بحضور متفاعل مع الشطور المرسومة لتكوين معان إضافية الى القصيدة: **وأنا حصانُ أيـّامكِ الخَاسَر**.. المنظور هنا منظور زمني استمراري بواسطة التعبير الذي أعتمده الشاعر وهو لايعتمد النجاحات مع الطرف الاخر: **وأجري في عـَرَاءِ الـوقتِ - مُثْخنٌ بالأجراسِ الغريبةِ -**

بطبولِ الخرابِ.. الوقت والاجراس والطبول كلها مفردات إشارية رسمها الشاعر لتدل على معان ذهنية وخرجت الى الاخر..

تتعدى اللغة الى وجوه تعددية في المسلك الشعري الذي تبناه الشاعر السوري بشير عاني، وهذه التعددية خالفت وجه التشابه في المعاني من جهة وفي التعابير اللغوية من جهة أخرى، وهناك عدة نظريات تقف على مسلك الشاعر في الشعرية ومنها نظرية التواصل والنظرية الوصفية للغة والنظرية التوزيعية، وقد أعتمد الشاعر على تعدد الدلالات وهناك عدة رؤى رسمها والغاية منها تعدد التأويلات والمعاني، وكل قارئ يستطيع أن يدخل قصائده، وهي حالات تشابه بعضها كأن وقعت حادثة فعلية لهذا وكأن فكّر بنفس العقلية امرء آخر.. فالشاعر مهندس فعال في تصميم ومونتاج قصائده بالاعتماد على وعيه اللغوي.

الفصل الرابع

الأبعاد الجمالية في الصور الشعرية

الشاعر العراقي خالد العزاوي

لن اتحدّث عن الصورة الشعرية بحضورها التقليدي كما جاء من مقالات نقدية تفتقر الى حركة الصورة وعوامل تحريكها في النصّ الشعري مثلا، وقد تطرّق العديد من النقّاد حول الصورة الشعرية، ولم يتوصّلوا الى تعريف موحّد، لكنّها في جميع الحالات فقد تعتبر عملية خلق لعلاقات جديدة، وقد سارت بنا الصورة مابين الواقع والخيال، وطالما نذكر مفردة الخيال، إذن هناك عوامل عديدة لتحريكه نحو القصيدة، رأس القصيدة، لوحة شعرية لها استقلاليتها، ويليه جسد القصيدة والذي يتكوّن من غرف عديدة، وكلّ غرفة لها خصوصيتها وما كتبه إلينا الشاعر العراقي خالد العزاوي...

الصورة الشعرية عادة تخترق النصّ وتتكئ على لغة شعرية يراوغ بها الشاعر ليجعلها أمثولة قصوى بما يكتبه من نصوص غنية، فالعوامل الداخلية للنص لها علاقة بالعوامل الخارجية، هكذا يقودنا الشاعر العراقي خالد العزاوي من على منصته الشعرية، مستخدما مفرداته، لتكوين جسد القصيدة، وجسد القصيدة هي الحالة النهائية للقراءة ترتبط ارتباطات سيمولوجية بالعنونة، والتي تكون الاخيرة خير حديقة مكللة بالزهور..

((تُعرّف الصورة الشعرية بأنها رسم بالكلمات؛ وتجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجرّدة بشكل حسي؛ وأنّ الخيال عنصر هام من عناصر إنتاجها؛ وأنها كما تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية – التشبيه والإستعارة والكناية والتقديم والتأخير – يمكن أن تعتمد الوصف الحسّي لكي توصل الى خيالنا شيئا يتجاوز الحقيقة

الخارجية للأشياء، وذلك من خلال إعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في ألفاظ ذات دلالة حقيقية.. سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين طبعة بغداد 1982، ص 83..)).

أنا امام شاعر يكتب بين الحين والاخر، ويواضب على مدرسته الشعرية دون ملل، لذلك تم اختياره ضمن منضومتنا النقدية التي أعتمدها...

إنّ حركة الزمن لدى الشاعر له علاقة بالجمالية التي تتأسس ضمن غرف الشاعر الشعرية، وهذه العلاقة هي التي تقودنا بما يفكّر به الشاعر واختراق النصّ، فليس سهلا السير مع اللغة الشعرية كما يعتنق ذلك الكثيرون، وما يكتبوه من نصوص باهتة سرعان ماتتوفى، وحتى وأن قدم لها قرابين النقد والدراسة، فالنصّ الذي يفرض نفسه، يبقى من النصوص التي يتقبّل القراءات النقدية من وجوه عديدة، لم التق بالشاعر خالد العزاوي في يوم من الايام، ولكن متابعتي له جعلني أن أنتمي الى مدرسته الشعرية، فجسد القصيدة لدى العزاوي، هو ذلك الناشط الحيّ، الذي بناه وأسسه من خلال الصور المتواصلة والتي شكّلت العمود الفقري لديه، وإن دراسة قصائده من الناحية السيميائية أو الناحية السيمولوجية، فتبقى نظرية التأويل هي التي تقودني الى نصوصه العديدة.. ويبقى النصّ الشعري مهما كانت درجات تعبئته، يحوي على فراغات غائبة، (والشاعر خالد العزاوي أنموذجا) وهذه الفراغات هي أصوات القصيدة التي يتم إبرازها ضمن الصور الشعرية التي أعتمدها الشاعر في إدارة قصيدته الشعرية، فهناك علاقات بين العناصر الحضورية والغيابية وهناك حالة اشتباك فضائي، وللزمن من خلال حراكه يبيّن لنا هذه العلاقات بارتكازه على شبكة الغياب، وفي النصّ الشعري تحديدا، فثمة عناصر غائبة من النصّ وهي على قدر كبير من الحضور، ففي زمن النصّ (هذا اذا اعتبرنا ان العلاقات الغائبة هي المعاني والترميز)، فالزمن هو الكفيل باحضار هذه العلاقات وجعلها تؤدي دورها في النص الشعري من خلال التقابل الفني، الذي يدفع باتجاه تجميع أولي للعناصر الفارغة في تكوين النص..

الصورة الشعرية، صورة حسية يعتمدها الشاعر في تقنيات القصيدة، والعلاقات الجمالية إحدى مسالكها الدائمة في الرسم والميول إليها ((**إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لاتعني نقل العالم أونسخه إنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف**

العلاقات الكامنة بين الظواهر، ليس من قبيل ((النسخ)) للمدركات السابقة، وإنما هو اعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها الى درجة تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقاتها / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – الدكتور جابر عصفور – ص 373))..

في البنية الحداثوية للقصيدة يرسم العنوان على هيئة صورة شعرية، والخيال ومسالكه الواسعة يكون المداخل الاولى لتشييد البناء الجديد للقصيدة الحديثة، وأن ماجاء به الناقد المصري جابر عصفور، فلا نستطيع عزل الصورة الشعرية ووصفها بكيان مستقل، بل الصورة الشعرية هي المكوّن للقصيدة (أي تكون القصيدة نفسها على هيئة صور شعرية مترابطة ومتجانسة بعضها ببعض).... إن مايميز الشاعر العراقي خالد العزاوي هو سرعة التقاط الصور من خلال البصيرة والحاملة لادق التفاصيل المخملية، ومنها يدخلها في منطقة الفلاش باك كي يستخدم حالة الإستذكار والتذكر، كي يعلنها للمتلقي، فالقوة البصرية وجاذبيتها لايملكها أي شاعر كان، ومن هنا نفرز التمييز بين شاعر وآخر، والبعد البصري الذي يتحلى به الشاعر:

– 1 –

الموت جهلاً
أهون من القاءِ صنمٍ
في النار

– 2 –

جماعة البسطيات
في باب المعظم
والأطفال الذين يرفعون النفايات
في شوارع بغداد
أكثر صبرا من أيوب

من قصيدة: !!!!!.....؟؟؟

عنوان القصيدة رسمها على شكل علامات لتشير الى التعجب وتثير التساؤلات، كأنه يقول لنا من خلال دهشته وما يكتبه حول المعاناة اليومية، فهو يقودنا الى الحدث اليومي، والحدث اليومي بالنسبة لشاعر أهم بكثير من الاحداث الاخرى، فهو يمرّ بها يوميا، وتشغله ساعاته على مدار العام، فلو دخلنا الى منظوره الشعري من خلال اللوحة الاولى، فسوف ننقاد الى لمعان أباريقه من خلال حكمة يحوكها ويضعها أمامنا، فالإشارة التي إعتمدها ليس من خلال السبابة، وإنما أيقونة شعرية، صبّت بالسيميائية / والمشهد الدلالي لدى العزاوي ((**إنّ العبارة تسعفنا في الحديث عن الأشياء فيما بينها بوصفها حيثيات الكم والنوع والشدّة. ويعد بأن اللغات هي «أحسن مرآة للفكر البشري، وأن تحليلا دقيقا لدلالة الأشياء لهو أحسن الأشياء قدرة على كشف عملية الإدراك» / ص 62 - الدلالات المفتوحة / مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة - أحمد يوسف**)).

فالمنطق اللغوي الذي إعتمده الشاعر، إعتمد على عملية الإدراك والتركيب ولها أبعادها الارسطية مع البعد النفسي الذي يعيشه في عراق المآسي اليوم، فالرصيد الفكري لدى الشاعر وما أنتجه من قصائد عديدة عبر تجربته الشعرية، له وقائعه التجريبية وهو يخوض حالاته بين الأشياء، ليستخرج سلطته الحياتية ويكتبها في الذهنية، وهنا للبصيرة مكانها وهي تجوب بشكل يومي كي تعطينا وتخزّن التفاتاتها الضرورية ضمن جاذبية الاشياء التي تحضنها (وان كانت سريعة نوعا ما)، فلو أخذنا على سبيل المثال مقطعه الثاني سنلاحظ إنّ الشاعر كان مع النوع والمكان / جماعة البسطيات = نوع الاشياء التي أنتمى لها الشاعر، وهي ضمن الطبقة المعدمة والكادحة، نراهم يجوبون الشوارع من أجل كسرة خبز / في باب المعظم / في شوارع بغداد = الامكنة التي أنطلق منها الشاعر، وهو بحالاته اليومية... لانستطيع أن نسلم كل هذه الامور الواقعية لمبدأ الواقع بشكله المباشر، دون مخيلة تقود الشاعر، كي يستخدم خياله الذي يعد شاقوله الحياتي في الشعرية، فالشاعر لايتصدّى لهذه العلاقات البسيطة، بل أصبح جزء منها، ليقابلها بمخزونه الفكري الذي وفره في بياناته الشعرية:

- 5 -

لم تعلن أي جهةٍ

مسؤوليتها لحد الآن

عن الانفجار الآخير
في درجات الحرارة.
القاتل مجهول الطلقة
وتم تعويض أهل الضحايا كالعادة
بمزيدٍ من الصبر
وعلى نفقة الحكومة

نفس القصيدة

المشهد البغدادي الذي بنى علاقاته اليومية شاعرنا خالد العزاوي، راح يفرزه بشكله الموجود، باستخدام طاقته في لغته الشعرية والتي كانت بمثابة جزء من فكره المخزون، هذه اللغة هي التي عرّفت لنا كيفية نجاح انقلاباتها، بين اللغة العادية المتداولة واللغة الشعرية الرصينة..

الأحلام التي تراودنا هي تكوينات حسية قبل كلّ شئ، ومنها يستيقظ الشاعر في رسم صوره الشعرية لينقلها بلغته الخاصة ((**إنّ التفكير في الحلم يتم بواسطة الصور الحسية قبل كلّ شئ.وغالبا ماتكون هذه الصور مرئية، إلاّ أنّ ذلك لايمنع أن تكون سمعية في بعض الأحيان / ص 44 – جماليات النصّ الأدبي، دراسات في البنية والدلالة – الدكتور مسلم حسب حسين**)).

بالنسبة للشعرية ومكوث الشاعر مع أحلامه اليقظة، لاتمنعه من تكوينات إضافية وتخزين الصور في ذاكرته ليراجعها في حالة فلاش باكية، وبصيغ أخرى أكثر جمالية، وهذا مانلاحظه لدى الشعر الناضج والّذي يشكّل حضورا استثنائيا بين الشعراء.. الشاعر خالد العزاوي يواكب غزوات الانفجارات التي تحدث في بغداد، ولانه يعيش في المنطقة فهو واحدا مم يذوب بين خلاياها... فعالية القصيدة لدى العزاوي فعالية معكوسة للحدث الذي يحمل دلالته ضمن الوسيلة السيمولوجية وما تحمله، فالعنونة لديه اشارة الى القصيدة، وهي جملة محفوظة مع الغرف التي تؤدي منافذها لقصيدة واحدة، فالمعاني تتباين بتباين الصور الشعرية، وذلك وفقا بما تعلق في الذهنية، وما

للمحسوسات من تجوال خارج البصيرة، فالجاذبية الحدثية لها هيمنتها على جميع الاحداث والصور المخزنة، فالصورة البصرية، هي ادراك حسي غير مرئي، وهذا ما انعكس على المشهد الشعري الذي التزم به الشاعر العراقي خالد العزاوي:

- 2 -

يبدو إن الجميع هنا
سيدخلونَ الجنة
هذا ماقالهُ الطفلُ لأمهِ
وهو يفتشُ مابينَ أشلاء الموتى
عن بقيةِ أبيه

من قصيدة في الطريق الى الجنة

نحن أمام ظواهر شبيهة بتلك التي تغذي صباحاتنا كلّ يوم، فالتفتيش بين الاشياء وظهور ايقونتها لايتم الا من خلال استخدام الذهنية التي تكون العامل المساعد في تشريح الحدث، وليكن الشاعر العزاوي واحدا مم يفتش بين الصباحات عن تلك الاحداث ليؤولها، ويعطيها جماليتها اللغوية كي تكون أكثر تأثيرا بالمتلقّي، والمتلقّي يعتبر الشخص الثاني وهو دلالة من الدلالات يبحث عنها الشاعر ليرسمها بين اشارات القصيدة، فمع كلّ ظاهرة سياقية تبرز لنا معاينة فردية...

((إنّ القصيدة تصبح كيانا خاصا له منطقه ونظامه وبنيته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية، أو بعبارة أخرى أنّ القصيدة لاتقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا. والّذي أعنيه بذلك أنّ علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلا من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بحادثة محدودة / ص 73 - اللغة وبناء الشعر - الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف / الأستاذ بكلية دار العلوم / جامعة القاهرة))..

إنّ كماليات اللغة مع ماكياج الشاعر هي التي يعتمدها الشاعر العزاوي في صفّ معانيه من على سطح القصيدة، ليغذينا بتراكيبها وعملية الخلق / فالتفتيش مابين أشلاء الموتى للطفل، جعل الواقعة تصعق بأذن المتلقي عن طريق طفل، من هذه التراكيب

التي اعتمدها الشاعر خالد العزاوي، وعذوبة اللغة غير المطروقة، جعلنا أن ننتمي الى أحداثه اليومية وهو يجرّنا بين الحين والاخر الى ذهنيته القصدية في مواكبة مايجري بعراق المآسي:

- 4 -

لم يبق لدينا مانكتبهُ
على حائط الطريق
غير تلك الأَنـــــا
الفانية.

نفس القصيدة

إنّ النصّ الشعري له أصواته الغائبة ((كما ذكرت)) ومن هذه الأصوات هي حالة ال نحن، وحضور القصيدة وتنوعاتها في المختبر الشعري، فقد أحضر الشاعر العزاوي حالة الجماعة، وليكن كلّ قريب اليه، وليكن أيضا الشعب العراقي بأجمعه، فالجميع يعاني بشكل يومي عن وقائع ارهابية تزور البلد، وتؤدي هذه الوقائع الى موت الالاف من بني جلدته، وغيرته الوطنية تجعله واحدا ممّ ينحاز الى ذلك الشعب الّذي لاحول له ولا قوة، فالحيطان صامتة، والأنا قابلة للزوال، إلا الكلمات التي اعتمدها، أو التي قالها ورسمها غيره، هي التي على قيد البقاء...

قصيدة (الطريق الى الجنة)، هي الطريق الى الزوال من هذه الحياة، وهنا يحضر كلماته الغائبة / الموت / الزوال من الحياة / ال نحن والأنا...

مسالك القصيدة لدى الشاعر العراقي خالد العزاوي، تعتمد أحيانا على مسالك مغايرة عن الذات، ومسالك مغايرة عن الحسية الداخلية، والتي أعتبرها أهم عامل من بين المحسوسات التي يعتمدها الشاعر في مشهده الشعري..

بنى الشاعر خالد العزاوي قصائده على الحياة اليومية التي تواجه المرء في بلاد مابين نهرين، مستخدما حالة الأمل في الذهنية، وهو ينطلق بتراكيب جمله الشعرية ويداعب اللغة تارة، ويروي لنا عبر الظاهراتية الشعرية ميوله الشعري على مشاكل الشارع في

العاصمة بغداد، هذا الانتماء التعبيري، والمجرّد من الانتماء الحزبي، يجعلنا أن نكون معه بقياسات تضاريس الأرض التي راح الشاعر يعدّها الينا من موطنه الأصلي بغداد... فأجنحة التحليق مع الدلالة التي يعتمدها، يظهر من خلالها الصورة الشعرية على شكل قصيدة، فلم يعزل تلك الصورة، وهو مع خيال شعري لذهنيته الشاعرية، فاستخدام البصرية في نقل الحدث، هذا يعني هناك ذهنية أيضا تراقب الأحداث، وتخزينها بقصائد ليست عفوية، وإنما الواقع هو الجزء الكبير في قصائده المرسومة.. فسيناريو القصيدة اليومية لم ينته، الا بانتهاء هكذا وقائع تحدث هنا وهناك، ومن خلال سيناريو القصيدة، استطاع أن يعتمد المونتاج في شخوصه أولا وفي كيفية إدارة القصيدة وتقطيعها والنزول بها مع المتلقّي ومع الآخر... ((**إنّ دلالة أيّ نصّ شعري ليست في معنى افتراضي مسبق له، وإنّما هي محصلة مجمعة لكلّ وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز / ص 34 - إنتاج الدلالة الأدبية - الدكتور صلاح فضل - مؤسسة مختار / للنشر والتوزيع، القاهرة**)).. فالشاعر العزاوي يشير الينا مع مفرداته الشعرية التي يجمعها من واقع مرآتي ملموس، وأثاثه الناس الذين حوله، ليقتحم ذلك الواقع ويبدل أثاثه بين كلّ قصيدة وأخرى:

- 1 -

كل حروبنا مقدسة
لاتقبل التأويل
لذا نحن لانسأل..
عن أسباب نزولها
ولاعن أنبياءها
كل ماعلينا أن نفعله
هو أن نغمس ألسنتنا
بـــ نجاسةِ الشتائم
و نحشو بنادقنا بالتعاويذ

ونترك البلاد بلا وصية

ونمضي للجنة

من قصيدة حروب مقدسة

الشاعر العزاوي مابين حديث الذات، وتوجيه هكذا أحاديث، لاشراك الاخر معه بما: يفكّر به، حالة اليقظة الشعرية، الذاكرة التي سخّرها للحديث وميوله للبلاد التي تنعم بالخراب... هذه النقاط تترك لنا حالة بياضات مملوءة في النصّ الشعري (سأتطرق الى عنصر البياض في كتاب مستقل لدراسة المجاميع الكاملة للشاعر العراقي سلمان داود محمد).. فالتقابل مع القصيدة هو الشطر الموازي، وحالة تقطيع القصيدة وإعتمادها كدائرة تكمل بعضها مع تراكيب الجمل التي إعتمدها.. مازال الشاعر، يزرع بعض الوصايا الوهمية التي تقابل الفرد العراقي (الجنة) وهذه المفردة راح ضحيتها من قبل الوكلاء على الارض الاف الضحايا، تحت وهم من سينتظرهم بعد الموت، بينما الوكلاء يتمتعون بالدنيا بقصورهم وسفراتهم المتتالية بل حتى تشييد المباني خارج العراق، فالبلاد التي تنعم من دون وصايا حالة ظاهراتية، بينما الشتائم اليومية التي تدوي هنا وهناك، هي حالة أهل البلاد الذين سيكونون ضحايا المستقبل، والموت لاينتظر الاخرين... فالمشكلة التي تواجه البلاد بين التأثير والتقليد: التأثير هو لزوم المرء وطرح أفكاره وأوهامه بالقوة (كما كان في النظام السابق) فهو اليوم أيضا تتكرر لدينا نفس المشاهد التي راح ضحيتها كلّ من يرفض هذا التأثير، ونفس العنف ونفس الأشخاص بأقنعة أخرى... أما التقليد، فهي حالة متوارثة من جيل الى الى جيل، وهذا تتخلله العفوية الناضجة وكذلك المسايرة وتوفير القناعات للاخرين.. فكل حالة تواجهها بندقية، فوهتها: لا إله الا الله، الله وأكبر، حسبي بالله ونعم الوكيل... الخ. هذه الممارسات اليومية هي جلّ ماتملكها الناس من بنادق لمقاومة الحالات المضرّة التي تواجه الاخر في البلاد، وهي خير وسيلة لايحاسب عليها القانون.. ((من يتمسّك بالطابع الفكري للثقافة يرى أنّ الأفكار قوة محركة للإنسان في سلوكه الفردي والجماعي، وهي التي تحدد نوعية ثقافته، فليست الثقافة سوى ظاهرة عقلية، ليست أدوات مادية أوسلوك يمكن وضعه تحت المراقبة والتجريب.. / ص 45 – تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الإهية لدانتي – الدكتور صلاح فضل))..

الصورة الشعرية كيانا يتعالى ويتعالى كلما ضغط الشاعر على قصيدته وسخّرها تحت خيمتها، فهي التي تنحى لعملية الخلق الجديد لعلاقات جديدة، فترجمتها في قصيدة مع خيال دقيق وله حراكه الدائم، تجعل القصيدة دائمة الحركة، ولن تنتمي الى تاريخ معين، والأمثلة كثيرة حول ذلك لشعراء أقدمين وشعراء الحداثة أيضا، والذين راحوا مع المفردة الشعرية عبر التعبير الفلسفي لها، وذلك لشموليتها وتعدد المعاني... **((تكاد الصورة تفقد كيانها المتميّز حينما يتم ربطها بما هو غريب عنها، كالعواطف والإنفعال «نص اليافي». فالوصف يهتم هنا بأصول الشئ بدل الشئ نفسه. والدارس يستبدل الموضوع الجدير بالوصف بموضوع آخر يتوهّم أنّه علته وسببه. وبهذا أمكن وصف التعريف المتكئ على أصل الصورة «بالميتافيزيقية» / ص 11 – الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – تأليف الولي محمد))**..

الحروب المقدسة هي النازلة على تنويعها، فالجمع يدل على استمراريتها، وهناك الكثير الكثير، وتقديسها من قبل شاعليها، الشاعر العزاوي، يعرض ماواجهته البلاد من خلال لغته الشعرية التي نقلها الينا، ولم يستثن مايدور بمخيلته التي لها جاذبيتها نحو الحدث:

– 3 –

للحربِ حكمتها

وللجنود أيضا

فما حاجتنا

لأفواه..

المجانين.؟

نفس القصيدة

وحدهم المجانين لايشعرون بالبرد والدخان، وأخذت البلاد تدخل هذا القصر، ليس منذ اليوم، بل منذ اشتعال الحروب في بلاد مابين رافدين، القصيدة وتعاطفها نحو الاخر الغائب، حاضرة بمفرداتها الشعرية، ومن دون انفعال، راح الشاعر يقودنا الى عوامل قصيدته وحيثياتها في كيفية التكنيك ولغتها المبسطة..

الانتقال من نصّ ماض الى نصّ حاضر، هو تغطية عليا بما يذكره الشاعر، فقد انتقل الشاعر العراقي خالد العزاوي بين نصّ ((الحروب الصغيرة)) والى نصّ ((الحروب المقدسة)) وإلى نصوصه التي ينتجها بين الحين والآخر وهو لم يلزم الصمت ومواكبة الحالة الشعرية ليأذن لقلمه حالات تمرّ بشكل يومي أمام بصيرته الواعية، وفي جميع الأحوال بالنسبة للحروب الجارية ((الداخلية والخارجية)) هي مواسم لحصاد الناس وعدم الطمأنينة الحياتية ونحن نعيش قرن الحضارات على مستوى العالم، ألا أنّ من مثل هذه البلدان ((العراق أو سوريا)) كنماذج مذبوحة على قبلة الله، وهي تدفع اثمان أناسها هنا وهناك...

تختلف البدايات للنصّ باختلاف النصوص، فكلّ نصّ له بدايته الخاصة، وقد أهتمت البلاغة العربية إهتماما كبيرا بعنصر البداية للنصوص وذلك كجهاز مفهومي من زاوية تلقّي النصّ أو إنتاجه..

حوّل الشاعر حروبه الصغيرة التي كانت تراود ذهنيته الى الاخر الحاضر الغائب أمامه، فرؤية الشاعر وبصيرته التفتت نحو حالات سريرية للاخر المسموع، هذا الإرتباط بين الهمّ الذاتي المشتغل على الأشياء وهمّ الموت المنتشر، جعلهما الشاعر بتناسل تام مابين الهمّين وعرضهما في قصيدة:

– 1 –

صوب
على رأسِ الفكرة:
هكذا
تُخاض الحروب

– 2 –

لتنال
شفاعة الحرب
عليك أن تُمرغ لسانكَ

يومياً
في قذارتِها

من قصيدة حروب صغيرة

المنظور المعتمد لدى الشاعر خالد العزاوي في قصيدته ((حروب صغيرة)) يتمتع بين:

محاورة الذات

نفاذ الحزن

اللقطات المقابلة..

محاورة الذات = نفاذ الحزن

محاورة الذات = اللقطات المقابلة، اللفظة الشعرية التي توازي الشطر عند تأسيس الذهنية الكاملة نحو القصيدة، وهذا ما ألاحظه في المشهد الشعري الذي يتكئ عليه العزاوي، وهو يبرمج قصائده الشعرية لإعلانها للمتلقي..

حروب صغيرة، تكبر في المعاني التي رسمها الشاعر إلينا، وهو يقتحم الاخر من خلال حواراته الذاتية تارة ومن خلال مداعبة الاخر واقتياده الى غرفته الشعرية، هنا المتلقّي هو الباب الرئيسية وكيفية افتتاح تلك الباب والدخول الى الأنساق التي بحوزة الشاعر العزاوي... ((على التأويل لأنه يلحّ على وضع الذات التآييني أو التزامني «أي في لحظة القول الراهنة» وعلى التفسير، لأنه يتجاوز وضع الذات التآييني أو التزامني في سياق معاناة القول، إلى وضع الذات الزماني أو اللاتزامني خارج سياق القول، أي في خلفيّة القول، أو في سياق المعاناة الواقعية أوالمرجعيّة، ليكتشف وضع الذات التآييني إنطلاقا من هذا السياق، أو ليبحث عن تفسير لوضع الذات التزامني في هذا السياق / ص 9 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – الدكتور عبد السميع الحميري / المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع))..

لحظة الشاعر عند الاغفاءة الشعرية، هي لحظة اليقظة أيضا عند الحدث الّذي يتناوله وتمييزه عن بقية الأحداث التي تلتفت البصيرة نحوها، فالجاذبية والتأثر، يصنع منهما انتماءه الشعري كي يستطيع ان يبحر للأشياء ومعها تتعايش ذهنيته وشاعريته.. أنا وطن كبير / يبحث عن ظلّ في خوذة جندي... هكذا أراد أن تكون بوّابة القصيدة وافتتاحيتها في قصيدة ((حروب صغيرة))

قصيدة ((حروب صغير)) تتمتع بماطرحه الشاعر وهو المدرك للأشياء وما يحدث من مآسي في بلاده (العراق) وهي قابلة للطرح والمناقشة واستيعاب ذهنية الشاعر بما آلت اليه ذاكرته في لملمة الحدث الشعري... فكلّ حرب صغيرة، حدث للحظة التي مرّ بها الشاعر العزاوي.. إذن نحن أمام حدث اللحظة ولحظة كتابة القصيدة. وتعدّ اللحظة من المفردات الذكية العائمة مابين ذهنية الشاعر ومستوى تفكيره بطابع اللحظة الحاضرة، فجميع حروب العزاوي، هي لحظات حاضرة، وراح يقسمها خارج الفلاش باك، لأنه عايشها بشكلها الواقعي:

– 3 –

في الحروب

بعض الألسنة

أشبهُ بقوادٍ

بعض المدن

أشبهُ

بعاهرة

نفس القصيدة

نحن لسنا أمام متعة سريرية، ولكن أمام أكوام من الرصاص والحروب، فسمسار العهر، هو نفسه سمسار الحروب الحاضرة وهو يحصد الناس من عروقهم ليبعثهم الى موت مؤكد، هذه اللحظات التي كان العزاوي يقارعها هي لحظات موت، فهي تصبغ الواقع، ومنه تولد في مساحات بيضاء، وهي تشكّل عنصرا زمانيا ينتمي الشاعر الى هذا

الزمان بتحديده للحدث المعاش.. ((ومن هنا وجب أن نأخذ الزمن باعتباره وحدة لكي نفهم حقيقته. إنّ الزمن هو ينبوع الدفعة الحيوية. يمكن للحياة أن تتجلّى في أمثلة آنية ولكن الّذي يفسّر الحياة حقا هي الديمومة / ص 23 – حدس اللحظة – فاستون باشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم)).

فديمومة العزاوي هي الحياة، والحياة مليئة بالحروب الصغيرة التي تواجهه في المدن الصغيرة والكبيرة ويرى ((**برغسون**)) **إنّ هذه الديمومة الجارية في المكان وسيلة غير مباشرة لقياس الزمن / نفس المصدر**))، فتحديد الزمن من خلال الوقائع التي راح العزاوي يشرّحها إلينا على شكل شطور شعرية، وليس برسومات رقمية:

– 7 –

كثيرون

هم الذين يذهبون الى الحرب

كثيرون

هم الذين يعودون منها

بلا سيقان

بلا ذاكرة

– 8 –

على مقاساتها

تُخيطنا الحرب

ميتاً...ميتاً

ثم تبيعنا

في دكاكينها

بأسعارٍ طائفيةٍ

جداً

-16-

مثل عاهرة

ستأخذك تلك الحرب

الى فراشها

لتنجبا الكثيرمن الموتى

الكثيرمن المعممين

والسماسرة

الكثير..الكثير

من المدن الخاسرة

نفس القصيدة

الشاعر خالد العزاوي، إنتمى الى قصيدة النثر، وراح يقطّع القصيدة على شكل شطور عمودية، وهو يعرف كيف يهيم ونقل الأشياء بلحظاتها المطروحة أصلا في الواقع، وليس للمخيلة سوى اشتغالاتها الانية في إصابة الهدف المنقول، فالتجربة الذاتية التي تمتع الشاعر بها وكتابة قصيدته، جعلته أن يشارك تلك اللحظات التي دامت مع الديمومة الحياتية، وليس من حقنا مصادرة لحظاته الشعرية وهو العائم بتشكيلات (أحيانا فلاش باكية في حالة الهدوء من تلك الحروب الصغيرة) وأحيانا يخرج بنا الى واقع يحاول الدفاع عن الهدوء والطمأنينة التي تواكبه على مدار العام.. صورة الشاعر الشعرية، شكلت إلينا جسدها، مثلا عاهرة / ستأخذك تلك الحرب / الى فراشها.. ليس مفاصل راح يجمعها الشاعر العزاوي، ولكن الجسد الّذي طرحه علينا بكامل أعضاءه، وهو المنفّذ الوحيد لهذه الصور الشعرية، وهي دلالة نجاحها الحداثوي.. فقد دخلت صورته الشعرية بين البنية وبناء القصيدة، وقلما نشاهد من مثل هذد الإنجازات الشعرية والمشاهد لدى الشعراء..

الشاعر خالد العزاوي:

شاعر عراقي ينتمي الى جيل الحداثة، يكتب بما تلتفت بصيرته إليه، من ناحية البصيرة المكانية والبصيرة الذهنية وكذلك الواقع الّذي برمجه لصالح قصائده التي هي موضوع دراستي الان..

له مجموعة شعرية قابلة للطبع وقد سماها: حروب قصيرة، وهي نفس القصيدة التي قدمتها للقراء..

صوره الشعرية التي نقّاها لها ماهيتها وانجازاتها المهمة..

جميع القصائد تمتعت ببصيرة ثاقبة قابلة للنقاش والقراءات الشعرية...

علاء. ح

اسطمبول - تركيا - 7 - 2016

الفصل الخامس

التفسيرات الجمالية والكشف عن اتجاهات القصيدة المعاصرة

الشاعر العراقي عادل قاسم:

الشاعر العراقي عادل قاسم، يقودني الى معرفته الشعرية وهو يدخل بين ثنايا النصّ الشعري، معلنا أبعاده الفنية من العنونة وحتى آخر دلالة في القصيدة وهي النقطة التي توقف كلّ شئ وتنهي الكلمات التي افرغها من الفائض المعرفي في الذهنية.. فحياة النصّ الشعري من حياة المخيلة وما تحمله من معرفة وتجربة شعرية، لذلك تختلف الرؤية بين نصّ واخر ومايحمله من أنساق ومخيلة لها أبعادها غير المتكررة، فالقصيدة لدى الشاعر العراقي عادل قاسم، تبدأ مابين المخيلة والبصرية ومايلتفت الشاعر إليه وهو يسجّل لنا أبعاده الفنية من خلال الحدث الشعري.

سبع قصائد ستكون ضمن دراستي النقدية والشاعر العراقي عادل قاسم..

البعد البصري لدى الشاعر العراقي عادل قاسم في قصيدته التي يرسمها بين الحين والاخر، يجعل المتلقي أن ينحاز اليها وهو يستخدم أدواته الشعرية، ضمن هذا البعد لنقل الواقع على شكل صور شعرية تشكل جسد القصيدة، ومن خلال هذا البعد والذي يبنى عادة على الجمالية وعلم الجمال، وألا لايستطيع أن يقود الاخر ضمن نصوصه الشعرية والتأثر وبناء التأثيرات في القصيدة دون جمالية منتظمة تعتمد على رؤية الشاعر ونقله للحدث الشعري.. فأن أدوات الشاعر من خلال هذا البعد أيضا الرؤيا المستقبلية والتي لها دورها في ابتكاراته للمفردات الجديدة التي يطرحها من

خلال القصيدة، والقصيدة التي لاتنتمي الى رؤى جديدة تصبح مختنقة، مكررة وليس هناك أسبابا لطرحها مرة ثانية...

إنّ فلسفة التصوير الذهني لدى الشاعر العراقي عادل قاسم لها أبعادها مابين حركة الخيال التي يتمتّع بها ومابين الفكر الذاتي الذي ينتمي اليه، فليس من السهولة التقاط الحدث الشعري وتقسيم معجزاته في قصيدة واحدة، إلا من خلال صورة حيّة مرسومة أما بالتفاتاته البصرية أو بالتفاتاته الحسية والتي ضمن الفلاش باك..الجمالية لدى الشاعر عادل قاسم تتواجد بين الذاتية والموضوعية وهذه النقاط تنتمي الى الحسية الداخلية والحسية الخارجية، فالذات الشاعرة لدى الشاعر ومن خلال النصوص التي قرأتها، هي اعادة النظام الجمالي الى القصيدة الداخلية والأخذ الفعال مع الفعالية الذهنية والتي سيطرت على المفردات من خلال أبعادها الفنية التي التجأ الشاعر اليها.. ((**إنّ الموضوعات الجميلة هي باستمرار مدركة في طابعها: فكلّ موضوع جميل مدرك أو هو سلسلة أو مجال من المدركات ومن المفيد أن نلاحظ أنّ الطابع الإدراكي لما هو جميل يضع أمامنا الفارق الجوهري بين الفنّ من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى. لأنّ كلّ علم - وأيّ فلسفة - يهتم بالتصورات والمفاهيم وهو نتاج للعقل التصوري.** / ص 41 - **معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا تأليف ولترت. ستيس، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام**)).

ترتبط الجمالية بأريحية الشاعر ومسلكه بين المفردات التي ينقّيها في عملية الخلق، حيث تظهر لنا الحسية الداخلية والمنظور البصري، ومقدار معين من التناسق والانسجام الّذين يثيران مستويات التأثر والتأثير للمتلقي:

- 1 -

مَن يَأخذَ بيدي
ليدُلني على وَجهي
الذي ضاعَ
في زُحْمَةِ الوُجوهِ المُحتَرِقةْ

- 2 -

لاشيءً غَيرً

أَنْ تَضعَ،
هناكَ على تَلِّ الخرابِ
فَجيعَتكَ،
التقط حَجراً آخرَ
واقذِفْ به في الفُراغِ
ليتأَكدَ لكَ إنَّ السماءَ
أَبْعَدَ بكثيرٍ مِمَّا ظَننتْ

من قصيدة أبعد ممّا ظننتُ

العنوان الذي يعتمده الشاعر العراقي عادل قاسم له علاقة طردية مابين جسد القصيدة والعنونة المستقلة التي رسمها في كلّ قصيدة، ومعظم عناوين القصائد تعتمد الجملة الإسمية، هذا يعني شكلت في المرتبة الاولى في سيمولوجيا العنونة، ولكن هنا في هذه القصيدة إعتمد الفعل ظنّ من مفردة ظننتُ، وهي تحولات مابين الجملة الاسمية والفعلية، لينتقل حسب الجمالية التي يعتمدها الى المرتبة الثانية، وهذا لايبشع القصيدة كما يظنّ الاخر، فقانون العنونة له قانونه ولكن الجمالية على اختلافاتها لها موقعها في النفس وفي الذاكرة، فهي عمود الشطر الواحد وديمومته الظاهرة في القصيدة.

النزول مع اللغة الشعرية الى عبقرية الحدث الشعري يعطينا المفتاح الأول في الخوض في المعرفة الشعرية ومدى تناسق المفردات، فالقطعة الأولى هي ليست قيادة للأعمى، عندما قال من يأخذ بيدي / ليدلني على وجهي، وإنما برز الشاعر الوجه النقي في الديمومة والاستمراية طالما هناك الوجوه المحترقة والبشاعة التي تدور مابين الجمالية والذاتية، فالذاتية من العناصر المستقلة في اللغة الشعرية، ويصطحبها عنصر الجمال، فالجمال الذاتي، ينفرد به الشاعر أو الفنان بتوجيهات أجمل وأجمل، على عكس المشهد الذاتي الاخر الذي هو خارج الفن والشعر، فقد ترى اللغة العادية من مثل هذه اللقطات بأنها تنحاز الى الذات بشكلها العفوي، بينما الشاعر راح أبعد من ذلك ليعكس الاخر من ضمن الذات، وهي ترددات لموجات اللغة الشعرية ((**لكن اللغة إذ تكون الواحد والاخر،**

العلم والادب، فإنها لاتنهض بهما، أو إذا كنّا نفضّل، فإنها لاتفصح عنهما بالطريقة نفسها. وإنه ليكون من مصلحة المرء، والحال كذلك، أن يجعلها شفافة وحيادية قدر الامكان، وأن يخضعها للمادة العلمية «العمليات، والفرضيات، والنتائج» والذي يقال أنها توجد خارج اللغة وتسبقها / ص 15 – هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي –)).

إنّ للسياق الأثر الكبير في تحديد الدلالة، وقد تكون هذه الدلالة متواجدة أو غائبة أو دلالة ايحائية، فقد أكد الشاعر لنا في المقطع الأول على دلالات غائبة ودلالة حاضرة بين المفردات، وقد كان الاخر من الدلالات الغائبة في سياقه الشعري الذي طرحه علينا، الا أنه قد أكد على الوجه، وهو من الدلالات الحاضرة في النصّ، وهو المعنى العام والخاص على حد سواء في قيادة القطعة العليا، فالبعد الأعلى هو الذي يتماشى مع سياق القطعة الشعرية التي رسمها، وفي المقطع الثاني أكد بشكل واضح وميوله الذهني نحو الاخر عندما قال: أَنْ تَضعَ، و فَجيعَتكَ وكذلك من فعل الأمر إلتقط.. هذه الدلالات واضحة وهو ينشرها ضمن سياق القطعة التي اعتمدها في رسمه للكلمات.. لقد إعتمد الشاعر على تشكيل مفرداته ضمن إيقاع داخلي معتمدا على جرس الكلمة وتواجدها ضمن الجملة الشعرية، وقد هزّ هذا الجرس المعاني وأعطاها أبعادا أخرى، لا لكي تحلّ محل المعاني المرسومة، بقدر ما هي الا امتدادا لهذه المعاني التي إعتمدها الشاعر وهو القائد الأعلى في خضم معركته الشعرية ورسم مفرداتها.. فلو تفحصنا جملة: هناكَ على تَلِّ الخرابِ ((مثلا)) فقد كانت التفعيلة واضحة ولكن غير موحدة، فمفردة هناكَ: فعولُ، ومفردة على تلّ ال: مفاعيلن، ومفردة خراب: فعولُ.. وهنا فقد كان لبحر المتقارب دوره، ودون أن يخنقه فقد انتقل الى تفعيلة الهزج، وهي مفاعيلن مفاعيلن.. إذن كان هناك أجراس للكلمات، أنزلها من الذهنية من خلال دربة الإذن التي يتمتع بها الشاعر العراقي عادل قاسم..

الإيقاع في القصيدة هو إضافة فنية تسير مع الجمالية كتفا لكتف، وتكمل مسيرتها وتعطي نكهة خاصة للقصيدة عند قراءتها، لذلك ومن خلال قصائد الشاعر العراقي عادل قاسم، ألاحظ هذه النكهة والفاكهة التي إعتمدها في قصيدة النثر والتي هي حصيلة تأليفه الشعري ضمن الشعرية العربية.. تواجد الإيقاع في القصيدة الداخلية ليس من الضروري إعتماد المفردة على الوزن المنظّم، كما في تفاعيل وبحور أحمد بن الخليل الفراهيدي، فهي

تعتمد المطرقة والطرق بها، مما يعطي الصدى الواضح كما في أشعار الشاعر الفلسطيني محمود درويش، ولكن يخالفه في ذلك بطرقة الإذن كما في أشعار الشاعر العراقي سعدي يوسف، والامثلة كثيرة، ولكن اعتماد هؤلاء الشعراء على التفعيلة المنظمة والوضوح في ميزان الشعر والنظم على مسالكه، ولو راجعنا اشعار الشاعر السوري محمد الماغوط فسوف نستنتج الايقاع الداخلي (التنغيم والتغني به) وكذلك لدى شعراء آخرين، وكيفية استخدام الإذن المدربة والاتكاء عليها في صنع الأعشاش الملائمة للمفردة الشعرية.. تنغيم القصيدة ضرورة من الضرورات لرفع نتائج عنصر الجمال بين المفردات، وقد كان للشاعر العراقي عادل قاسم القسم الأوفر في حالة التنغيم وإيجاد حالة الطبع السليم والملاذ الأوفر بين الشطور المعتمدة.. فالجملة الشعرية تحوي على أصواتها المتتالية، والايقاع الذي يأتينا من الجملة الشعرية هو مايرضي أذن الشاعر بالذات، فهو المؤسس الأول وهو الّذي يقودنا نحو إدراكه الشعري في القصيدة..

تدخل حركة الايقاع ضمن التشكيل النسيجي للمفردات الشعرية عادة، ومن هنا نفرّق مابين الموسيقى وحركة المفردات ومدى تجانسها في الشطر الواحد، وحركة المفردة يتطلب التفحص الشديد والاعادة المتكررة كي تستقرّ في مكانها، والشاعر عادل قاسم، اعتمد على هذه الحركة لتكوين بصيرته الشعرية وكيفية الدخول الى منظورها البصري من باب الشعرية العربية والقصيدة المعاصرة:

– 1 –

هاانذا اشيعكِ المسافةَ
حتى الباب،،،
أينَ أَنت،،!؟
أنا لاارى سوى ظِلِ
امراةٍ،،
بالكادِ اعرفها

– 3 –

كلِّ شي باهت وبلاطعم

حتى قهوةِ الصباح
وعطر الورود
وصوت البلبل الذي،،،
اَصابه الخَرس

من قصيدة ذكرى موحشة

العنوان الذي اعتمده الشاعر عادل قاسم قسمه الى قسمين.. القسم الأول ذكرى وهي مفردة ذكريات والتي عادة يذكرها الشعراء بشكلها غير المانسب ومن دون مناسبة تذكر.. والقسم الثاني ذكرى عائمة ولكنها موحشة، فهو لم يعرفها بالشكل الّذي يدفعها الى الاستخدام الشعري، فقد اكتفى أن تكون ذكرى، وأيّ ذكرى، أي جعل الدلالة مفتوحة، وتناسب الزمكانية في جميع فصول السنة.. هذا يعني هناك مقاربة سيميائية وما يطرحه الشاعر عادل قاسم من خلال العنونة التي يعتمدها بين الحين والاخر.. ((**يشير العنوان، إلى مستويين دلاليين: مستوى نسبية التقنين للخطاب الشعري والتقعيد له، والاخر يطلقهما بالزمان بحيث ينتمي الجمالي الى كلّ ما هو جمالي وسابق في الوجود، ويتحرك هذا المستوى في اشتغاله الدلالي، على الحد من ممارسة البلاغة في احتكامها الدائم بالوجود القبلي لمنهاج أو سراج الثقافة الجمالية العربية / العنوان ودلالة التلقي الجمالي للدكتورة الجزائرية خيرة مكاوي – ص** 113 –)).

تعتبر الجملة وحدة نصية أساسية في علم اللغة، والشاعر عادل قاسم، يصفّ تلك الجمل بشكلها المتواصل واضعا غمزاته بينها ليجعلها جزء من الوجه الأمامي الذي يرتّشه في القصيدة، الاتجاهات اللغوية التي يعتمدها الشاعر هي اتجاهات ذاتية لتمثيل الآخر والاقتراب من حسيته التي يحملها، هاأنذا أشيّعكِ المسافةَ / حتى الباب،،، / أينَ أَنت،، !؟... هذا التصوير الذهني الذي طرحه ومفردة التشييع، يعني هناك حزنا ما.. مابين المسافة والأنا، معتبرا الاخر حالة قصوى، كحالته التي طرحها مابين الأنا والـهي، مخطابا أنثاه.. الظلّ إشارة الى حضور امرأة غائبة وبدون أن يستخدم الضمير الغائب، استخدم مفردة الظلّ، وهو في حركة بكلّ تأكيد، وهذه الحركة، حركة لغوية تساعد الشاعر على طرح الجديد الجديد في سفرته اللغوية نحو القصيدة..

إن لغة النص عادة تعتمد على نظرية التواصل والتي تستند الى البراغماتية والتي تستند وتشرح شروط الفهم اللغوي الاجتماعي، وليس ظهور النص على أنه جمل مترابطة لتكوينه، وأنما كلغة تصبّ في اللغة الفلسفية، ومنظور النصّ من هذه الأبواب التي هي المطالع القصوى في عملية الخلق لدى الشاعر عادل قاسم.. وصوت البلبل الذي،،، / اَصابه الخَرس، هنا يباغت اللغة الشاعر ويصنع منها وحداته اللغوية في الجمال الذي هو احدى عناصر تزيين النصّ الشعري وزركشته في لغة خاصة غير مكررة، كأن يطلق المشاكسة في التعبير اللغوي، فليس من المعقول أن يكون البلبل أخرسا، وإنما هو يشدو على مدار اليوم دون توقفات، فهذه المشاكسة في المعنى اعتمدت على صفّ لغوي وجمالي في نفس الوقت.. ((**إنّ اختيار الوسائل اللغوية «الجانب النحوي» وبسط موضوع أو موضوعات نصّ ما أيضا «الجانب الموضوعي» يُوجه توجها تواصليا للباث وعوامل / الموقف الإجتماعي أيضا** / ص 27 – **التحليل اللغوي للنص – مدخل الى المفاهيم الأساسية والمناهج – كلاوس برينكر – ترجمة: الدكتور سعيد حسن بحيري**)).

تقديم الصياغة الجديدة للواقع الذي يعيشه الشاعر، تحدثنا هذه الصياغة الى كماليات نقدية تقودنا نحو النصّ بدون تكلّف، فأي شاعر يستطيع أن يوجد أدوات جديدة لمرحلته الشعرية ولكن ليس أي شاعر يمتلك المحسوسات الدقيقة في عملية الخلق، ومن هذا المنظور الحسي الذي ينتمي اليه الشاعر العراقي عادل قاسم، فقد استطاع أن يقودني مع أدواته الفنية لتشريح قصائده ضمن المنطق النقدي وحسب درايتي المعرفية حول ذلك، وبما أنه موضوعي هو ((التفسيرات الجمالية والكشف عن اتجاهات القصيدة المعاصرة))، فقد رسمتُ هذا العنوان وذلك لتنساب قصائد الشاعر مع هذا الإتجاه وايجاد المفردة التي تكون عادة المركز الفعال في محور القصيدة، فليس التركيز على الدلالات وحدها يشفع للنصّ الشعري من نجاحه وعدمه، فالنظرية الجمالية لها دورها الفعّال باستمراية النص وديمومته وكذلك بإعطاء الوجه الحسن لقراءة النصّ الشعري ومدى تأثره بالمتلقي أولا، وعدم حجب الاخر ثانيا، فالاخر وحضوره في النصّ هذا يعني هناك لغة اجتماعية أراد طرحها ضمن المنطق الفلسفي للغة...

دعي الخَجلَ..
على شُرفاتكِ المضيئة
وأنتِ تَهْمسينَ لعصفورة
قَلبي الجانحةَ
اَن تترنمَ بالصباحاتِ
الندية التي تَمطرُ
كلما اشرَقتْ الشمسُ
من شَفتيكِ..

من قصيدة سيدة القرنفل

تخضع هذه القصيدة الى ثلاثة معطيات:

الأول: بصرية الشاعر وتشغيل عدسته الذهنية لاعطاء البعد اللغوي ومدى تقويمها في النصّ الشعري.

الثاني: اشتغال الشاعر على مفردات متواصلة لتكوين الدلالات والتي تقود النصّ نحو المفهوم اللغوي العام في جسد القصيدة.

الثالث: هو توجيه النصّ وإشراكه مع الاخر (هي) والتي تُعتبر جزء من تكوينات مجتمعية أراد منها الشاعر أن تكون النموذج في قصيدته (سيدة القرنفل)..

فهذه المعطيات التي إعتمدها الشاعر تكوّن جدولا مهما وهو يطرح الفائض المعرفي في الشاعرية التي تواكب ذهنيته، ولكن ومن خلال اللغة التي اعتمدها استطاع أن يبيّن الوجه الحسن في الجمالية (**لا نستطيع أن نعتبر الوجه القبيح خارج الجمالية، فالقبح جزء من الجمالية في جميع الأحوال، ولكن الوجه الحسن له جماليته والقبح له جماليته في تحليله القبيح**).

إنّ اللغة الشعرية تؤطر المعنى وتعطيه قفزات جديدة متواصلة.. الخجل، والشرفات وقلب الشاعر زائدا العودة الى الشفتين وضوئها اللماع، فطالما ذكر الشمس، فالشمس

تمتاز باللمعة، إذن الشاعر ينظر الى الوجه الان تاركا أخيلة الجسد للمرأة والتي اتخذ منها نايا يعزف من خلالها مفرداته الشعرية.. اللغة التي ينازلها الشاعر لغة تعتمد على حركة الخيال لدى الشاعر وهو يبحر بنا مابين المعاني ومؤثراتها في دعم النصّ الشعري..

ومازالَ في الوَقتِ..
مُتسعٌ من الشموعِ..
التي تئن تحتَ رقعةِ الشطرنجِ

نفس القصيدة

اللغة باعتبارها فكرة سابقة لدى مخيلة الشاعر يتحرّك من خلالها معلنا موقفه الحياتي، ومن خلال هذه الحركة يطرح المأساة والفرح ويطرح كلّ ماتعلّق في الحياة من أفكار ودواع لها محركاتها، فالشاعر هنا حركته عنصر المرأة وهي العامل الأساسي في المجتمع، كما حرّكت من قبله الكثير من الشعراء، وقد أعطى إضاءة واضحة من خلال لغته الشعرية والتي حملت نظرية الجمال والخوض من خلالها كي يطرح بأسلوبية جياشة مايدور بذهنيته المكتومة والتي تخيّم على معان عديدة... يطرح هنا الشاعر الدلالة الزمنية من خلال الشموع التي أوقدها، فالشموع ليست لها القدرة على البقاء أكثر من ساعات متتالية، وهي بالأخير سينتهي وهجها، وأما اتساعها فهي تعددها كما تعدد الأيام التي يمرّ بها... فالشاعر محاط بشعريته من جوانب حسية داخلية، فالأنين لديه تثاقل كثيرا وهذا ماطرحه من رقعة الشطرنج، وربط الأنين في الشموع التي اتسعت تحت رقعة الشطرنج، وكما نعرف بأن رقعة الشطرنج عبارة عن حكومة بكاملها تحوي على الوزير والجيوش وكذلك كلّ وسائل وأدوات المعارك الهجومية، فالأبيض هو من يبدأ الهجوم وحركته الأولى ((الشطرج تأسس على قاعدة عنصرية)) لذلك فاللون اللأسود ينتظر الهجوم من اللون الأبيض، وهو في حالة دفاع دائمة... سيّدة القرنفل عبارة عن لوحة متواصلة الألوان وقد كانت الألوان الباردة الهادئة هي التي عممت المعاني من خلال اللغة وكذلك أعطت قاعدة لونية تهيم على ظاهريتها، لنقل اللون الأزرق، فهذا اللون قابل لإستخدامات عديدة، ويتقبّل العنف ويتقبّل الزهو والمسرّات وكذلك يحتضن معاني الشموع والتغزّل بالجسد، معتمدا على استخداماته العديدة في لوحة الفنان

المعاصر.. إنّ لغة اللون الأزرق هو لغة الفنان ولغة الشاعر في اللوحتين معا.. فاللون قابل لإستخدامات عديدة، ويتقبّل العنف ويتقبّل الزهو والمسرّات وكذلك يحتضن معان عديدة ويتعدى الى فرشة الفنان ولغة الشاعر، ويستطيع التغزّل بالجسد، معتمدا على استخداماته العديدة في لوحة الفنان المعاصر وكذلك في لغة الشاعر الجمالية والتي هي رصيده الأوّل باتخاذ قرار المخيلة والنزول بها نحو القصيدة...

((التواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء الى الكلمات، والثانية فكّ الرموز، ويسير من اللكلمات الى الأشياء. أليس فهم نصّ من النصوص عبارة عن تبين مايختفي وراء الكلمات، أي السير من الكلمات الى الأشياء، وباختصار، فصل المحتوى عن العبارة الخاصة به. وسيعترض بوجود حالات يتعذر فيها تصور الفكرة في ذاتها خارج الكلمات المعبَّر بها / ص 33 - المسألة الشعرية - بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري)).

اللغة بمعناها الواسع هي التي تحمل دهايز الجمالية، فالمادة المتواجدة في الفراغ، لها جماليتها ولها تحولاتها " الطبيعية والصناعية " وكلّ ماحولنا، تحمله اللغة وتصقله ضمن الجمالية، وهذا يتطلب بصرية خاصة وكيفية انتقاء اللغة اللائقة في علم الجمال..

الآن أدْرَكتُ..

إن الحكايةَ..

التي حذَّرني منها

أبي..

من قصيدة أبي

هناك حكاية وقد حذره الأب عنها، إذن هناك المخفي وغير المطروق، وقد لعب الفلاش باك مع اللغة لطرح الحكاية، وحكايات الأهل قواعد وحكم نستعين بها منذ أن كنّا صغرا، وهي تجارب حياتية حققوها ولملموا هذه التجارب الى أن انتهت الحياة امامهم:

وجدتُ نفسي..
على صُراطِ أبي
بحقائبي المُمَزقة..
أَقفُ على الحافةِ
متوسلاً القواربَ المَعْطوبةُ
علها تَقلَّني لضفةٍ...
من حِكمتهِ...
التي غيبتها القبورُ الدارسةُ

نفس القصيدة

الربط بين القبور الدراسة وبين الوقوف على حافة النهر، القبور الدرسة تعني القبور التي لاأهل لها، وهي مهجورة عادة، وهنا ربط الشاعر بين تلك القبور التي لايعرف أهلها وهي متواجدة بدون علامات تذكر، أما القوارب المعطوبة، فهي غير صالة للتجذيف، وهذا يعني، أن ينتقل بأية وسيلة كانت، فالحياة معطوبة أمامه، وهنا ربط الموت بالحياة، والأب بهيئته الذاتية أي أن الشاعر لايخرج عن غرفة العائلة.. اللغة الشعرية هي المنقض الوحيد كانت لتوصيل المعاني الى الاخر، وهنا حظر مابين هذه اللغة ثلاثة أبعاد:

البعد الأول هو حضور شخصية الأب، وهذا مايدلنا اليه الشاعر بأن الأب قد توفي، وذلك لعملية الاستذكار التي هو عليها، وهنا حضر ضمن هذه الغرفة مع الحكايات التي كان يرويها، وقد استخدم بذلك الفعل الماضي، كي يدلنا على حالة قد مضت..

البعد الثاني هو الباث، وحالته القصوى، فقد انتمى الى اللغة والمنطق الجمالي في تسيير الحدث الشعري وتوصيله الى الاخر والذي شكل لدينا البعد الثالث، فالاخر قد حضر أيضا في القصيدة، وألا الشاعر يخاطب من، إذا لم يكن هناك الاخر في عملية نقل الحدث.. اللغة كانت هي المجذاف لإعادة العلاقات الانسانية بين الباث وأبعاده التي اعتمدها في عملية الخلق، ومن هنا نستطيع القول بأن الشاعر ابن بيئته، فهو لم يخرج

منها، بل كان الواجهة للاخر الذي شكّل في القصيدة البعد الثالث، لتلقّي الأشياء التي كانت في ذهنية الشاعر..

الشاعر دائما يجدد أدوات فنه ويثير من خلال ذلك المكان الذي حوله، مما يقدم صياغة جديدة لواقعه، ورؤية فنية لها ديمومتها، ودعوة جديدة لادراكه، هذا يعني يثير ثورة في بيئته التي يشغلها، من خلال اشتغالاته المستمرة...

((المعادلة الصعبة أمام الفنان المعاصر هي أن يتخطّى بقوة ماقد تسلمه اليه ذاتيته المتفرّدة المشحونة بالتوتر. لن يستطيع الإنسان - فنانا كان أو غير فنان - أن يعبّر عن فكر سديد وفنّ جديد، إلاّ إذا استطاع أن يصوغ علاقته بواقعه صياغة سليمة؛ لذلك نرى أنّ الموقف الفنّي الّذي يصدر عن الأديب يعكس رؤيته لحركة الحياة على أرضه ومحاور الصراع في واقعه، كما يفصح هذا الموقف عن مدى وعيه بأدوات التشكيل الجمالي للنّوع الّذي يمارسه. / ص 48 - قضايا أساسية في الشعر المعاصر - جماليات القصيدة المعاصرة للدكتور طه وداي، طبع الشركة المصرية العالمية للنشر)).

- 3 -

خائِفٌ ومُضطَرِبْ..
كقطةٍ سَجينة..
مُتَجَهِمٌ مثل جبلٍ أحمَق
بائسٌ أتَطَلَعُ في الوجوهِ..
عالِقٌ في دائِرَةٍ منَ التكهُناتْ..
أنا وقلبي...
الذي مازالَ...
يَمْطِربالأمل..

من قصيدة متاهة الألم

القصيدة الشعرية هي النموذج الأكثر حركية وتعبيرا في خطوط الأدب الفاعلة، وما انتماء الشاعر العراقي عادل قاسم مابين المكان وذاتيته الشعرية، الا جزء من

هذه الحركة والتي أراد منها أن تكون ذات واقع ملموس مابينه وبين المكان في زمن حديث، فالزمن لديه: أنا وقلبي... / الذي مازالَ... / يَمْطِربالأمل.. ومن هذه الخاصية المطروحة والانطلاق من القلب الذي هو مركز الجسد، لتسخيره للذاكرة وللفعل مازال، وذلك لتحديد فترته الانتقالية والتي بدأها ب: خائِفٌ ومُضطَرِبْ.. / كقطةٍ سَجينة.. ثم يضيف الى ذلك: بائسٌ أتَطَلعُ في الوجوهِ.. / فالخوف والبؤس حالتان متلازمتان، يطرحهما الشاعر في قصيدته وذلك بما آلت اليه حسيته الداخلية، والتي اتكأ عليها في تحديد مفردته الشعرية، وهو الهائم مابين البيئة التي تحضنه والتفكير الذي يراوده في نقل الحدث الشعري.. فالقصيدة هي وحدها القادرة على التجاوز وعلى التعبير عن الإنفجار الذهني وتسخير الذاكرة، وهي التي تكوّن مكونات المنظومة الإبداعية لدى الشاعر..

أَخيرا تَيقَنتُ،،
اَنَّ الوجوهَ التي أَراها
في أَحْلامي،،
كُلّ يومٍ هي ليست،،،
لأَصدقائي،،،،،
الذين ماتوا في الحروبِ
اوفي السجونِ،،
اوفي التفجيراتِ المُفْزِعةْ،،
اذْ كُلما احدقُ مَليا،،
بكل واحد منها
على إنفراد
أَرى وَجْهيَ،،

من قصيدة وجهي

((إنّ كلّ كلمة لها معنى وليس لها دلالة، لأنّ الدلالة من خصائص الجملة، والجملة لاتتوفر إلاّ بتوفر التركيب.. فإذا كان المعنى يوجد بدون تركيب، فإنّه يستحيل أن توجد دلالة بدون تركيب، ومن ثمّ فإنّ المكونين التركيبي والدلالي يدخلان في علاقة وطيدة.. ص 43 - السياق والتركيب - كتاب السياق والنصّ الشعري، من البنية الى القراءة لمؤلفه علي آيت أوشان)).

إنّ الجملة المركبة هي التي تحمل التواصل الجمالي للشعر، وألا إذا انفردنا بالكلمات بشكلها الاني لاصبحت لدينا كلمات ذات تغيييرات ذاتية لاضرورة لها وذكرها ضمن دلالة معينة، ومن هنا نخمّن عملية السياق للجملة الشعرية وهي القادرة على احتواء الدلالات، والتي تعتبر داعمة للنصّ الشعري الّذي بين بصيرة القارئ..

الوجوه التي يراها الشاعر عادل قاسم بأحلامه كما هو على يقين تام، بأنها ليست لاصدقائه الذين معه على مدار اليوم أو السنة، ولكن هناك وجوها أخرى، تُقاد الى المحرقة والى السجون أو الى تفجيرات مروّعة، كما يحدث على مدار السنة في بغداد، والبحث عن وجهه، مابين تلك الوجوه، هو ضياح المء بشكل منفرد مابين الجماهة (ال هم) هذا التواصل في الشعرية أعطى زخكا جماليا وهو يدلينا ويقودنا الى حالات تتكرر في عراق مابين سيفين.. الشاعر العراقي عادل قاسم يطرح ماهو أمامه ضمن بيئته المتواجدة ليحولها الى مشاهد شعرية.. فالمشهد الشعري في قصيدة وجهي يحمل من التفسيرات مابين الذاتية - الباث - ومابين مايدور من حوله - ال هم - وهي العلاقة التي تبحث عنها الشعرية في التأليف وطرح مايدور في المجتمع من تراكمات وسلبيات لسحب الاحداث (وهي الاشياء وتحويلها الى كلمات) وتحويليها حسب امكانية الشاعر الى مشاهد شعرية لتغذي الاخر عبر التأثير والتأثر، ضمن منظومة الخيال التي تراقص الذهنية..

الشاعر العراقي عادل قاسم:

الشاعر عبر قصائده فقد فصل مابين الماضي والحاضر، وهو ابن الساعة والقصيدة الحديثة والمعاصرة، كما دعا اليها الشاعر الانكليزي **ت.س. إليوت**، ويرى أن عملية

الفصل بين الماضي والحاضر ليست إلا حالة عقلية في أذهان أبناء الجيل الجديد.. فقد انتمى الشاعر عادل قاسم الى جيل الحداثة وهو يمتلك بصرية نافذة بنقل الحدث الشعري من الواقع الى الذهنية التي يملكها، وعبر رؤى جذابة ساعدته على كيفية صياغة الحدث الشعري وعكسه للاخر، ويمتلك خزينا واسعا من التجربة الشعرية أولا ومن المفردات التي يطرحها بشكلها المشاكس للغة ثانيا.

فالحلم لديه، هو الطقس الاخر، ولم يستغن عن الخيال الذي يواكبه وكيفية تحريكه في داخل القصيدة مع محسوساته الشعرية...

أما لماذا (دراسات نصية) فلأن الكتاب يركّز – وهذا رابع الأسباب – على بنية النص بوصفها وحدة متكاملة مستقلّة جمالياً وفنياً ودلالياً.

الفصل السادس

المقاربات الجمالية في اللغة الأيروسية

الشاعرة المصرية نهى كمال:

ماخلف المرآة تحضر اللغة الايروتيكية لتسكين الجسد الممتد على مدار العام، فاللغة الايروتيكية (الجنسية) لها ألفاظها الممنوحة جهرا، لتشكّل غرفة الخيال النفسية للشاعرة التي ما أبت إلا لتعلن جرأتها والكتابة بهذه اللغة التي يحتاجها المجتمع العربي عامة، فالمرأة تهتزّ عندما تداهمها الألفاظ الجنسية، والكثير الكثير يخشى أن يقع بهذا الفخ، في الوقت الّذي كتب الكثير من الشعراء باللغة الآيروسيّةُ، حيث التصورات الفكرية والجسدية...

إنّ الجمالية في اللغة الأيروسية تقودني الى منافذ عديدة، عندما يكون الجسد جزيرة يطفو في عمق البحر، هادئة الطقس، لايزورها إلاّ الّذين مع الفطنة الجسدية وكيفية ادارته.. فنّ القصيدة الأيروسية على يد امرأة شاعرة، هذا يعني نحن في ساحة التحرير من عادات وتقاليد عديدة، لذلك ومن هذه الغرفة التي أعلن كتابتي عن الشاعرة المصرية وهي تغطّي بعض مايجول بذاكرتها، دون تراجع بما تفكّر المرأة به، وقد طرحت قصيدتها الصوفية الأيروسيّة، من منحى جديد بعيدة عن الألفاظ المباشرة التي تغذّي شجرة القصيدة الأيروسية... فاللغة الجنسانية التي ينتمي اليها بعض الشعراء، هي صرخة عليا بوجه التخلّف الذّي يقيّد المرأة بما تطرحه، وتعتبر عبوات ناسفة للتقاليد التي تفرك رأسها هنا وهناك، وهذا لايعني بأنّ هذه التقاليد قد تمّ القضاء عليها في المجتمعات غير العربية، ((فالعائلة مثلا في القرى الدنماركية النائية مازالت تحافظ على القديم، بالرغم من أن المدينة قد خطت خطواتها في الجنسانية وحرية المضاجعة بعد سن ال 16 – أذكر ذلك باعتباري أعيش في الدنمارك منذ سنين طويلة –)).. اللغة العربية غنية بالألفاظ الجنسانية

والتي هي مفاتيح مباشرة للشعر الأيروتيكي، الّذي ليس بالضرورة أن يعتمد المباشرة، ولكن: القصيدة المتمرّدة، تباشرنا بتلك الألفاظ التي تحوي على مفردات قد لايتقبّلها الاخر - المرأة على وجه الخصوص - ((**إنّ اللغة الجنسية عند العرب لغة غنية، خصبة ومتنوّعة، فعلى سبيل المثال تضمّ هذه اللغة أزيد من مئة لفظ تدلّ كلها على النكاح بمعنى الجماع، بالإضافة لأسماء متعددة للأعضاء التناسلية ويرجع المنجد غنى اللغة العربية الجنسي إلى تنوع لغة القبائل وإلى كثافة الحياة الجنسية عند العرب في العصر الجاهلي وفي العصور الإسلامية المزدهرة - الأموي والعباسي بالخصوص - فالحاجة الى تسمية الجنس وكلّ مايتعلّق به يعكس وجود حاجة اجتماعية ماسّة وملحّة الى ذلك** / ص 94

صلاح الدين المنجد: الحياة الجنسية عند العرب - بيروت / مطابع دار الكتاب))

المغايرات القصدية التي تبنتها الشاعرة المصرية نهى كمال، تلجأ إلى كونية الحسيّة الداخلية والتي تداعبها ضمن خيالها، لتدخل أعماقه... اللغة الايروسية وطرح جماليتها من خلال الجسد الممتدّ على مدار العام لإمرأة تزيل الضبابية وتتطاوس رنينها بصبغة قوالب الحياة والتي تأخذ المتخيّرات وأشعّتها بطرح كلّ ما هو مدهش في فنّ المعرفة الشعرية.. **يقول أرسطو: ((الدهشة هي بداية المعرفة))**..

إنّ علاقة الذات مع الجسد، هو تجسيد الاخر وحضوره مع الذات الشاعرة التي تتلائم وما تطرحه الشاعرة نهى من تفاعلات (إن كانت ذاتية / ذاتية - وإن كانت ذاتية مع الاخر)، ومن خلال شاعريتها الفنيّة أرادت أن تكون مختلفة كلّ الاختلاف وغرف الشعراء العديدة:

يا أبن الخضر أما يكفيك
زبد الحضرة يفور فوق جلبابي
قل للأمواج ألا تتأفف من شغبي
ريثما أغتسل من النار بالنار
و بعزيمة الماء أكفر

من قصيدة صلاة غجرية

لاتفسير للجمل الشعرية الا من خلال حركة خيال، تعتمد البصر والبصيرة، أي الرؤية الشاملة والتي تعد خير وسيلة لفعاليتها.. السؤال الذي يطرح نفسه في قصائد الشاعرة نهى كمال وهي تنمو مابين جمالية اللغة الأيروسية، هل استخدمت لغة ماجنة خليعة حدّ اللعنة وما طرحته من مفردات من خلال قصائدها؟

إنّ اللغة الخليعة عادة نطلق عليها باللغة البورنوغرافيّةٌ، وهي تنتمي الى لغة حيوانية لتبيان الغرائز بشكل مباشر، ولكن الشاعرة المصرية نهى كمال استطاعت أن تتجاوز المباشرة، وتغطّي مفرداتها بشراشف حمراء بيضاء، وهي تبحر بين أشياء الجسد في نصوصها التي تعتمد المتغايرات والمحسوسات الذاتية..

الدلالة المركزية المعتمدة للشاعرة نهى كمال، هي تلك المفردة الضمنية التي اتكأت على حسيتها الداخلية، من خلال جمل شعرية رصفتها للاخر كي تعلن ميزتها الكتابية.. فعملية الخلق الشعري لديها عملية الواقع المعاش بفستان أحمر، بلسان لايسقط من الفم، لكن يكتم أقواله، زبد الحضرة يفور فوق جلبابي / من خلال هذه الجملة واضحة مع رمزيتها الضمنية واتساع خيالها، فالنطق بالاشياء وتحول ذلك لايحتاج إلاّ الى دراية لغوية واسعة، ولكن من الممكن جدا أن يغذّي الشاعر لغته الخاصة بعنصر الجمال، والّذي هو لغة بذاته.. ((إذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما، فيحدث في الفكر حركة ما / ص 10 – النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال)).

الجلباب وما تحته من عالم مثير للدهشة، هكذا أرادت الشاعرة نهى أن تسمي الأشياء وتنقلها من الذاتية الى الاخر، قل للأمواج ألا تتأفف من شغبي / ريثما أغتسل من النار بالنار / و بعزيمة الماء أكفر / هذه ليست ثورة ذاتية كما يوصفها الكثيرون مم انتموا الى صفوف الشعرية الحديثة، ولكن هي لملمة لحسيّة داخلية هادئة، ولها سقفها وعواميدها التي تحمل هذا السقف، للشاعرة فكر ذاتي وهي تعيش في مناطق ريفية بمصر، وهذا يعني هناك أحكاما خاصة بالعشائرية التي تواجهها، وفي نفس الوقت، هي مترجمة من الانكليزية الى العربية، وهذا شغلها الشاغل اليومي.. نحن بصدد تبيان المغايرات النصيّة وعزيمة الدلالات التي تعتمدها الشاعرة نهى وكيفية إبرام الصفقة المتاحة مابين الذاتية وعكسها على المرأة بشكل خاص، ضمن عملية الخلق الشعري..

حصر المعاني بالدلالات المعتمدة يتطلّب الدقّة اللغوية في القصيدة، وهذا لاينتج من فراغات وتأليفات تظهر للمتلقّي بشكلها العفوي، وإنما هناك دراية شعرية، ومايجول في مخيلة الشاعر، كالشاعرة نهى كمال والتي استطاعت أن تتكئ على المعاني أكثر وأكثر من اللغة الشفوية، وهناك الكثير الكثير يعتمد اللغة الشفوية في إتمام قصيدته، وتبان لنا تلك اللغة أما سقوطها في الخاطرة أو تسلطها على معان مربكة وسريعة جدا، أنا قلت الالتفاتات السريعة، هي إلتفاتات بصرية، ولكن هذا لايعني نقل الاشياء بشكلها الشفوي والمفكك..

يطوقني بما تساقط من تنانير الأصداف

يصيرني خمرا لذكورة الملح

لما تحجب أناملك أن تتنفس عطري

كلما أنداح الكأس من فم ظلي

فيسكر

ستأتي خليلات الفراشات

نفس القصيدة

تكشف لنا الدلالات الرمزية التي تعتمدها الشاعرة نهى كمال عن حالة حسيتها التي تتمتع بها وهي في غرفتها الشعرية، وكردّ نهائي، للمغايرات التي في اللغة ومسيرتها الأيروسية، فقط أعطت بعض المفردات للاشارة التامة واللانهائية باعتمادها اللغوي وتعمقها الذهني، وهي التي أرادت أن تكوّن الملائمة الأساسية، وشطب اللوم واللائمة على الاخر بحكم المكان الّذي تعيشه، وليس غريبا على المتلقّي وهو يقرأ قصائد الشاعرة نهى كمال دون مراجعة ذاتية، فالذات لديها، مخازن من المفردات الايروسية السريرية، أرادت تفجيرها في معركة مع ذاتها، وهي لاتلوم تلك الذات التي اتكأت على الابحار في المعالم التي تشير الى المرأة بكلّ جوانبها، وأهم تلك المعالم هي الحالة الجسدية التي لها أسرارها الدائمة، واكتشاف تلك الأسرار لايتم إلا على يد امرأة مثلها، وهي تعرف جيدا مواصلتها للحدث الشعري الذي التقطته داخل الحسيّة، دون الخروج منه (هناك التقاطات كثيرة خارج الحسية وهي ممارسات المرأة مع المرأة وسميت بالحالة

الاسحاقية ونحن في غنى عن هذه التعريفات المباشرة والتي تمتلك مفردة الايروتيكية والوقوع في مباشرة المتلقي والذي ربما يرفض هذه الحالات لغمامتها أولا والشعور بذنب كبير اتجاه الباث ثانيا). فالكأس والظلّ وحالة السكر (النفسية، أو الاغماءة بالارتعاش) وكذلك خليلات الفراشات – الاخريات وربما المتأخرات وماتطرحه الشاعرة نحو المرأة الفراشة، الحالمة بالطيران الخليلي، ومن مثل هذه الحالات التي ترسمها الشاعرة، هي كلمات واشارات الى الحالة السريرية التي تمتّع الجسد في حالة السكر، أي حالة اللاشعور الذي يدخله الجسد في لذّته اللحظوية..

ليس لأحلام اليقظة إلا ولادة للأحلام الحيّة والتي تشغل مساحة النصّ الشعري للشاعرة نهى، وهي تُخرج من بين فوهة ذهنيتها تلك الرموز التحويلية التي تعتمد الحلم الحقيقي على مدار اللحظات.. ((**بينما يخرج الرمز التداعيات، يتحوّل الحلم اذن الى حلم ولد أوديبي: الميل السرّي للمرأة التي تمرّ بأزمة ضمير يلعب دورا مؤذيا يعود الى الرغبة المحرمة للطفولة. إنّ اللبيدو الجنسي وكبده الذاتي المتكرّر هو المخرج الوحيد لرمزية الحلم / ص 47 – الخيال الرمزي، جيلبير دوران** –)).

يطوقني بما تساقط من تنانير الأصداف / يصيرني خمرا لذكورة الملح.. سلوكية المقصد الشعري لدى الشاعرة من خلال بعض المطالع التي أرسمها، هي سلوكية مقصودة مع إرضاء النفس والجسد، عبر خيال له حركته الدائمة، فليس من الصدفة تقودنا الشاعرة الى تنانير الأصداف مثلا، وهي لاتفسّر الشعر إلاّ بالشعر، وكذلك ذكورة الملح، الوجه الآخر في الحياة الملمّة نحو تكامل الجسد، والابتعاد عن الحالات المفرطة، هذه اللغة الأيروسية تعدّ المداخل الأولى نحو تجلّي الشعرية لديها، وكأنها تخبرنا الحياة من دون جسد، حياة نقرأ عليها حياة الإلغاء، ونحن نعيشها كدمى لانبرح من جانبها.. الحياة لدة الشاعرة نهى كمال، تعني بها حياة التكامل من رؤى وبصريات، تجمعها وهي نضجها الأنثوي، إذن نبحر مع هذه الرؤى الإنسانية والتي شكّلت مونتاجها الشعري من خلال الحياة التي نعيشها، وخصوصا أن مجتمعاتنا هي مجتمعات ذكورية عشائرية، وكلمة (العيب) تصبّ بشكلها المتكامل مع هيمنة الرجل أكثر من المرأة، الشاعرة لاتدعو أختها المرأة الى التحرر والدخول الى اللغة التي اختارتها، ولكن هي قالت مع رسوماتها

المعكوسة علينا، بأنها تتبنّى حالات (ربما سريعة وربما بطيئة) وهذه الحالات شكّلت جزء كبيرا من مسيرة الحياة العامة..

إن المشاعر الذاتية لها ارتباطاتها الملائمة مع الخيال الّذي هو المنطوق الأول لدى الشاعرة المصرية نهى كمال.. **((أنّ نسقا عصبيّا حسيّا حركيّا يمتلك ترابطات استنتاجيّة أكثر، وبذلك له قدرة إستنتاجيّة أكبر، من نسق عصبي يخصّص التجربة الذاتية في حدّ ذاتها. وهذا هو سبب اللاتناظُر في الإستعارة التصوريّة الأوليّة. ينشأ اللاتناظُر لأنّ نتائج الإستنتاجات تصبّ في اتجاه واحد فقط، من المجال الحسّي الحركي نحو مجال الحكم الذاتي / ص 101 - الفلسفة في الجسد، جورج لايكوف / مارك جونسون، ترجمة وتقديم عبد المجيد جحفة))**.

هذا النبي الكلاسيكي

له من الآيات جلباب نعجة و حديث عنكبوت

ثم ماذا؟!

من قصيدة أنا الصوفيّة

وهل تنتمي الشاعرة الى الصوفية بمسلكها اليومي؟ هذا السؤال وربما أسئلة أخرى تنمو من خلال قصائدها التي أسستها على ركبة لاتعرف الإنحناء وهي تلتقط المفردات بجاذبيتها الخيالية.. فالجاذبية الخيالية تسافر بنا الى الممكن وتنثر معطياتها في معان عدّة.. الإيمان في اللغة الشعرية وفي معان متمرّدة، يولد من المسلك الفكري للشاعرة المصرية نهى، وهذا المسلك اعتبرته للمتلقّي كغابة واسعة مزدحمة بالاشجار على من يدخله أن يعرف المثمرة منها وغير المثمرة، لذلك تنقلنا عبر مفرداتها مع رمزية الحدث الشعري وهي تعرف جيّدا كيفية الحفاظ على تلك المعاني التي ألبستها فستان الرمز تارة وفستان اللغة الأيروسية تارة أخرى..

((الشاعر الّذي يخلق الأفكار، أي الأشياء المرئية في صور حيّة أومدركة، عليه أن يحقّق الجمال على قدر ماتتيحه له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنيّة تتم عن خبرة عميقة، محكمة النسج، منوعة الألوان موسيقية الأصوات / ص 80 - مجلة الهلال،

فلسفة الصورة في شعر البرناسيين – وقد تم نقلها من: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر / الدكتور محمد فتوح أحمد / ص 25)).

النحت الجمالي هو الّذي يخلق الجملة الشعرية، واخضاعها الى أفكار الشاعر وابتكاراته التي يسعى الى تسخيرها في قصيدة، ولم تتردّد الشاعرة نهى، وهي تنحت جملتها الشعرية، كي تكون؛ لامرئية من خلال اللغة الأيروسية التي طرحتها في بعض قصائدها المعتمدة.. فهي تعتمد على الوضع النفسي الّذي يلازم المرأة، ومن هذا الوضع ذاتيتها بالذات التي سخرّتها لتكوين الرمزية والخروج بحالات أكثر نضجا، فالكتابة شفاء الشاعر وهو يفرغ همومه ورؤاه المخزونة في قصيدة.. فتميل الى الذاتي والخارجي لتوحدهما كما رأى غوته في ذلك.. فمستوى الأشياء الحسيّة هي التي تلازم الشاعرة المصرية نهى مع مستوى الحالات الخارجية، وهنا تتكوّن لدينا بصيرتين: بصيرة داخلية ورؤية الشاعرة للاشياء وتحويلها الى لغة أيروسية، والبصيرة الخارجية وهي نظرة الشاعرة للاشياء ومستوى الحالات المعنوية وكيفية الانتماء الى الحدث الشعري وانجذابه الى الذهنية.. هذه المستويات هي ضمن التفاتات الشاعرة وهي تغذّي قصيدتها الأيروسية بما تمرّ من لحظات..

لا برهان اليوم
ذاتي تنبذ ذاتي
كأَن أخاديد الرمال
لي شفتين
هذا اللغو الثائر / أبي
و حولي مريدو الزيتون
يطوفون بالنواة
يا زيتها الأجيـر
كم من حِلكة توضأَت بدمي
لألد المعصوم
نفس القصيدة

التحولات في اللفظة الشعرية لدى الشاعرة نهى كمال، هي لأدخال النصّ الشعري في مساحته التي يحويه، مثلا اعتماد التقليلية في الجملة الشعرية وموازاتها مع الجمل الأخرى، وكذلك التصوّرات العقلية التي رسمتها الشاعرة كمغايرات في المعنى تعتمد التأويل وهي في لغتها الأيروسية التي كانت الهدف الوحيد لنقد الواقع الشعري لدى الشاعرة..

فالذاتية لدى الشاعرة نهى هي انعكاس لمرآة صلبة، تنقلها مع حسيتها الداخلية والتي إعتمدت كلّ الاعتماد عليها.. وفي جميع الأحوال هي الدخول الى سيميائية تأويلية، تفرضها الشاعرة على المتلقّي من خلال خبرتها الشعرية التي كانت لها مساحتها في كلّ قصيدة من القصائد التي أمامي.. ذاتي تنبذ ذاتي / لابرهان اليوم / ولو أعيد التشكيل في جملها الشعرية لبقيت محافظة على المعاني المرسومة، الا القليل القليل.. فأخاديد الرمال، لي شفتين، إذن كانت الذات هي التي ترسم الدلالة المركية، وذلك لانتماء النصّ الى الأنا، دون أن تذكر ذلك بشكل مباشر، وطالما هناك الأنا، إذن يقابله الـ هو أو الهم، ولكن ليس هناك مايبيّن بأنها تنتمي الى الجماعة، طالما تصدر الجمل الشعرية من الباث نفسه..

مايشغل النصّ..

إنّ القدرة اللغوية التي تعتمدها الشاعرة نهى كمال تفترش نصوصها وهي تعبّر عنها بقدرات وتجارب المرأة الداخلية، فالمغايرات الداخلية في نصوصها معتمدة على الطرح الفعّال لاستقطاب حالة من الحالات المرئية التي تشغل المجتمعات العربية خاصة، ومن مثل هذه الحالات، والتي غنّت بها الشاعرة كنماذج حيّة في الواقع العربي الداخلي، أو الواقع الخارجي الذي يحمل الضبابية والسريّة بين الجميع:

إن كانت قصائدي خضراء دمن
فآدمي كان يلهو مع عذارى الشجر
و تلك التي تناضل مع زغب الوقت بساقيها
حوائي

من نهاية قصيدة أنا الصوفية

العناية بتركيب الجمل الشعرية وعكسها للملتقي واحدة من التجديدات التي تتابعها الشاعرة وهي تجعلنا أن ننقاد الى معانيها المتواصلة.. ((**لقد تنقلت اللسانيات عبر مراحل تطورها من العناية بالدراسة الصوتية والصرفية إلى العناية بالتركيب ثمّ الدلالة. وفي كلّ مرحلة كانت تنكشف مظاهر جديدة تساهم الى جانب المظاهر الأخرى في بنية اللغة / ص 27 – التواصل اللغوي، مقاربة لسانية وظيفية، عزّ الدين البُشيخي**)).

إن كانت قصائدي خضراء دمن: تنقلنا الشاعرة من خلال اللغة الايروسية الى الباطن الذي يشغل بعض النساء، وزركشة الملابس الزاهية، بينما ممارساتها الخفية تخفيها بظلمة مستفحلة، هنا تخرج الشاعرة الى نبذ الممارسات التجارية الجنسية، وهي ليست حالات سريرية، وإنما اشارة الى الإصلاح الجنسي المتاجر به من قبل بعض المزدحمين عليه.. فآدمي كان يلهو مع عذارى الشجر / و تلك التي تناضل مع زغب الوقت بساقيها حوائي، الشاعرة نهى كمال مابين الاخر والاخر، لتشكّل البعد الاخر في عملية الخلق الشعري، فاللغة المستخدمة لدى الشاعرة استعارة حسيّة من المعنى الثالث لديها، بما هي قد قدمت معنيين في طرحها للقصيدة التي اعتمدتها، فالاشكال المصغّرة شكّلت دلالات اضافية بالمعاني الثابتة، وحدث القصيدة ضمن المكان الذي يراودها..

هل هناك بعض الرموز التي تدلّ على شعرية اللغة الأيروتيكية أو اللغة الأيروسية، كما هو المعتاد من تعدد الرموز في الصوفية، وقد اتخذ بعض الشعراء رمزيتهم وتداولها، وكما أن، الشاعر عمر الخيام فكانت الخمرة هي رمزه في اشعاره ((**قدم شعراء الفرس الصوفيون رمز الخمر في اشعارهم، وفي القصص الشعري الرمزي فرمزوا للطريق الصوفي والاصرار على المضي فيه، برغم الملامة والعذل، حيث نرى السالك في الطريق يصرّ على شرب الخمر / ص 61 – الشعر والتصوّف، الدكتور ابراهيم محمد منصور**)).

مايشغل النصّ أيضا لدى الشاعرة المصرية نهى كمال، العنونة التي تعتمدها وهي تصبّ في السيمولوجيا: **نصوص وقحة / أنا الغجرية وقصيدة أنا الصوفية**.. هي بيانات للشاعرة للدخول الى غرفتها الشعرية، وخصوصا أنّ العنوان يشكّل رأس هرم القصيدة، ومعظم قصائدها تستخدم الشكل العنقودي الهندسي والإعتماد على المفردة الشعرية أكثر من الجملة الطويلة، والتي حسب رؤية الشاعرة، اتخاذ النصيب الأوفر والأقرب للمتلقّي

ورسم المعاني، فالوظيفة يتخللها المعنى كما عند بارت، وكذلك فأنّ مايشغل المجتمع من تيارات حديثة للسيميائيات تدرج ضمن اقسام العلامات كما عند أمبرتو أيكو في كتابه: العلامة / تحليل المفهوم وتاريخه..

تتحرّك الجنسانية لدى الشاعرة نهى كمال في قصائدها المرسومة، وفق الزمنية، والشعورية التي تنتاب المخيلة بين الحين والآخر، ومن مثل هذه الأمور تأخذ طبيعة الحياة التي نعيشها في هذا الكوكب، فالحبّ علامة ظاهرة لدى الجميع، ومن حقّ الجميع، وتشكل مطلبا حياتيا يوميا، ولن نبتعد عن هذه العلامة التي تلازمنا على مرّ العصور، حتى في الحضارات القديمة...

فالبعد الزمني في قصائد الشاعرة يشكل تراكماته كما في حجمه من المجتمع الذي تعيش به، فهي تطرح ضمن قصيدة واحدة (بعض النصوص الوقحة) هكذا أرادت تسميتها، والعنوان له جاذبيته بما يحوي من حركة في خيال الشاعرة، وبيانه المباشر لتوصيل تلك النصوص الى أبعد ذاكرة تقرأ محتوى القصيدة أو تقرأ عنصر الحدث الّذي تنقله الشاعرة عبر بصيرتها المكانية والزمانية أيضا:

أنا- الصوفي ال مُتكِئ على عثرتي

- أنا- البربري أبقر بطن تمرتي

-أنا- الفناء العاري

عندما يحمحم الرب

فيقطع دابر خلوتي

- أنا- هذيان المقابض

و الأبواب رهينة محبسين

تارة نزقي

و الآخر زليختي

أيتها المحفوفة بالإستدارة و جسدك بؤبؤ العتمة

من قصيدة نصوص وقحة

الشاعرة أعطت الحجم الأدبي بشكل عام والشعري بشكله الخاص من خلال بوّابتها الذهنية التي احتوت على محسوساتها لتغذّي لنا بما ترسمه من مفردات شعرية لها أسطرتها الخاصة، فكلّ نص لدى الشاعرة له أسطورته وهنا يمكن أن أسميه زمن الأسطورة، فالنصّ لدى الشاعرة نهى كمال متعدد المظاهر لذلك ومن خلال مقوّماته خلق لنا أسلوبيته ضمن الأساليب المتاحة في الشعرية العربية، فالانتماء الى اللغة الأيروسية، هي أسطورة بحد ذاتها، فالمخيال لديها ذات حراك واسع الأفق، وهذا لايعني أن الشاعرة حبست تلك المخيلة بلغة خاصة، النهائية، وإنما حالة الإنتقالات واشتغالاتها على البديع بمعان جديدة، جعلتها أن تنحى نحو نظرتها الأخاذة، منها الذهنية والصور البصرية التي اشتغلت عليها.. ((**عندما يأتي العاشق الى منزل النديمة فإن عليها أن تعطيه مزيجا من جوز الطيب وأوراقه وأكاليل من الزهور ودهونا معطّرة وأن تظهر له مهارتها في الفنون وتسليه بحديث مسهب ويجب عليها أن تقدم له بعض هدايا الحب وتتبادل معه الأشياء وتظهر له في الوقت ذاته مهارتها في المتعة الجنسية. ومتى اتحدت النديمة مع عشيقها على هذا الوجه وجب عليها أن تبهجه دائما بتقديم هدايا المحبّة وبالأحاديث وباستعمال الوسائل الحديثة للمتعة / ص 166 – الكاماسوترا، فنّ الحبّ عند الهنود – تأيف: مالاينجا فاتسيايانا، ترجمه الى العربية: رحاب عكاوي**)).

ولم ننس حكايات العشق والغرام في حكايات ألف ليلة وليلة، والدوافع الجنسية التي كانت هي الذائقة الشفافة في هذه الحكايات والتي اشتهر بها كتاب الف ليلة وليلة، وكتاب الكاماسوترا، يعطي بالتفصيل وبكل أريحية عن بعض عادات العشق والمتعة في المجتمعات الهندية، وهي موازية لكتاب الف ليلة وليلة تقريبا..

إستاطعت الشاعرة نهى كمال الى خلق علاقات جديدة بين الألفاظ التي اعتمدتها في قصائدها، وللعنونة كان لها مذاقها الخاص وهي تقود الآخر بثلاثة أبعاد، بعد الأنا وبعد الآخر وبعد اللفظة الشعرية التي حولت البصيرة الى معان جذابة، وهذا يعني أنّ للغة تشكيلات أساسية في بناء النصّ الشعري، فجوهر القصيدة الشعرية يكمن في اللغة، وما تحويه هذه اللغة من أصوات وأبعاد، ممّا تعطي للقصيدة بعدها الجمالي، فالغريزة الجمالية لدى الشاعرة نهى كمال، نبتت من خلال دراية شعرية لها تجربتها التي أولت الى تصنيف المفردات وكيفية رسمها ضمن بصيرة الرؤيا، كالحلم، وهذا جزء من خيال، يتحرّك حسب حركة النص وميوله الزمكاني..

((ألا أننا لو عرفنا حقيقة وهي أن القيم الجمالية ذاتية بطبيعتها، لأدركنا أنّ موضوعية القيم تنشأ عن انطباعاتنا لإدراكاتنا الحسيّة / ص 21 - قراءات في علم الجمال، الدكتور محمد عزيز نظمي سالم - الجزء الثاني)).

-أنا- الفناء العاري / عندما يحمحم الرب / فيقطع دابر خلوتي، هذه الجمل التي بانت لي من خلال القصيدة، غذت النصّ بما يلائم حالة الخيال التي تعتنقه الشاعرة وهي في كامل ذهنيتها الشعرية، فارب يقطع الخلوة التي انتابتها، أو هي التي قيد ممارستها، ومفردة الرب ليس من الضروري (وكما هو معروف لدينا) أن يكون الاله، بقدر مايكون مثلا الوالد أو الوالدة أو الصديق المقرّب جدا.. هذه المغايرات والدخول الى النصّ من بوابة ذاتية، هي التي أعطت للنصّ حضوره الفعّال مابين جيل الشاعرة المصرية نهى كمال.

عنونة العنوان:

كما جاء في المصادر التي أبحرت بها من خلال اللغة الأيروسية التي اعتمدها الشاعرة نهى كمال في قصائدها المتاحة الان...

بعيدا عن المصطلحات والمسميات الفلسفية يمكن ببساطة القول أن الأيروسية مشتقة من إيروس الإله الإغريقي إله الرغبة والحب والجنس والخصوبة والمماثل الروماني له هو كيوبيد.

وإيروتك هى اللفظة الإنجليزية المشتقة من إيروس وتعنى المثير للشهوة.. من هنا باتت الأيروسية والإيروتيكية ترتبط بما هو محفز ومثير للجنس.. وبالتالي يصبح تناول الجنس كتابيا يندرج تحت مسمى الكتابة الأيروسية والإيروتيكية ولكن ثمة فارق بين التسميتين أخذ به المعنيون بالأدب.. فقد رأوا أن التعمق فى تبيان المشاعر والأحاسيس والدوافع دون التطرق للفعل الجنسي نفسه فذلك يعنى الكتابة الأيروسية أما في حال وصف الفعل الجنسي بالشكل الدافع للإثارة الجنسية يصبح المستوى إيروتيكي..

وفي حال الإسهاب الزائد والوصف التفصيلي للعملية الجنسية ووصف الأعضاء بمسمياتها المباشرة فهنا نحن أمام المستوى البورنوغرافي أي الإباحى..

وبورنوغرافيا كلمة مؤلفة من جذرين: بورن ومعناها بغي وجرافيا أي كتابة...

القسم الثاني

التشكيلات اللغوية وأبعادها

الفصل الأول

الملفوظات اللغوية في القصيدة الحديثة

بلاغ رقم (أسكت) للشاعر العراقي

الدكتور سعد الصالحي:

ندخل الى المتن الصالحي في القصيدة الحديثة، ومابين التماسك النصّي وحالة الانسجام، تكمن السقطة الشعرية والتي لها حركتها على مدار النص كله، فالتماسك باعتباره مؤشرا يخدم السطح الشعري (القصيدة) Marked))

والذي يشير ويخدمنا في الملفوظات النابتة في المتن الشعري، بينما تذهب اللفظة مابين الجمل بحالة ذوبان لتأسيس معان أكثر قوة، وهنا تقودنا الى حالة الانسجام مابين الملفوظات والجمل التأسيسية في المتن الشعري.. بلاغ رقم... مابين هلالين (أسكت) فقد دجّن الشاعر تاج المجموعة بحركة خارج الذات، بل انتقل الى ذاتية الاخر، ومن خلالها وظف ملفوظاته الشعرية الذاتية، وفي اللسانيات ومن خلال الربط العاملي كما أكد عليها (**عبد العزيز العماري – اللسانيات العربية بين النظرية والتطبيق – ص 32**) بأن حالة الذوبان تزال الحواجز، بل عدم تواجدها من خلال نظرية الربط العاملي ((في إطار نظرية الربط العاملي، كانت الحواجز تنحصر في المركب الاسمي، بينما في نموذج «الحواجز» ليس هناك حواجز مطلقة)).

عندما ينعدم الانسجام بسن الجمل الشعرية أو المفردة وما حولها، يصعب علينا الدخول الى المفهومية، بل واعطاء المعاني التي يعتمدها الشاعر:

يوم بـتَـرتَ يميني
ظلّ من بعضك مالاينبغي
وظلّ القمر على الشمال

يوم بـتَـرتَ شمالي
صرنا نتقن لعبة واحدةً
وصار القمر على الرأس

غادرتُ رأسي
وغادرَني القمرُ الى السماء

قتَـلْـتُ الحوتَ واستخرجتُ القمرَ
((ولن أترك هذا الأمر حتى أهلك دونه..))

من قصيدة المهاجر

حالة الانسجام الذاتي والانسجام الموضوعي، فقد افرغهما الشاعر وهو يرسم خطواته الشعرية في مدينته المفتوحة للاخرين ((بلاغ رقم «أسكت»))..

هذا البلاغ الذي رسمه يحمل فاتحة مجموعته الشعرية، وهو الناطق بجميع المعاني، بينما يطلب من الاخر السكوت، في المستويات المنهجية السيميوطيقية، انحصر العنوان في البنية والدلالة والوظيفة..

البياضات المتنقلة

لونلاحظ مزرعة البياضات الفاصلة بين المعاني التي أعتمدها الشاعر سعد الصالحي، لتوصلنا الى أن الشاعر اعتمد الجمل التعيينية في رحلته الشعرية، وهو ينتقل من معنى الى آخر بواسطة التقطيع المرسوم بين الشطور والجمل الشعرية المعتمدة،

والتقطيع عادة هو الانتقال من بحر الى آخر في قصيدة الشعر الحر، ولكن في قصيدة النثر، أعتمد التقطيع والبياضات المتنقلة على المعاني، فليس صدفة يقودنا الشاعر مع يمينه وشماله، بل هي حالة تناص إعتمدها الدكتور سعد، ليجدد المعاني بايات قرانية..

تراكم الأفعال ساعد على إيجاد البياضات والانتقال بها من حالة الى أخرى: بتر، ظلّ، صار، غادر، قتل وترك، كلها أفعال متوزعة بين الجمل، وتحمل دلالات واضحة، فهنا قد حدّد الشاعر إلينا حالة الصوت الأول، وهي أقرب نقطة ناطقة في القصيدة، وقد كانت نقطة الأنا.. فلو جمعنا الصوتان، الأنا وصوت الباث (الشاعر) لتوصلنا الى دلالات ايحائية مرسومة في الذهنية، وقد أشار إليها بإشارات واضحة: يوم بـَتـَرتَ يميني = يوم بترتَ شمالي غادرَني القمرُ الى السماء..

هذه المعادلة تدور على (إستخراج القمر، بل السيطرة) على عامل الشرّ والمتمثل بحالات كثيرة، ومنها حالة البلاد غير المستقرة، وحالة الإنسان المتدهورة، فقد أراد الشاعر العراقي سعد صالح، أن يداعب المعاني بقلبية أريحية وهو يقودنا مع مفردات تعلقت في الذاكرة، وآن أوانها لتخرج.. لذلك فالمحمولات في الجمل كانت خارج الموضوعية، ولكن هي إشارات ورموز وعلامات معتمدة في تحديد المعاني للجملة الشعرية، قتـَلـْتُ الحوتَ واستخرجتُ القمرَ / ((ولن أترك هذا الأمر حتى أهلك دونه..))، فكانت هنا العلامة أمام الشكل.. والعلامة أمام القول، وقد حمّل تلك العلامات بواسطة معان أراد أن يصل بها الى أغان تراثية كانت شائعة بين المجتمع العراقي.. فالعلامة مقابل الشكل: **((العلامة كيان واسع الامتداد. والعمل الذي قامت به الصوتيات على الدوال اللغوية، باعتبارها نتيجة تقطيع الى وحدات صوتية أصغر – ص 57 – السيميائية وفلسفة اللغة – أمبرتو إيكو – ترجمة: د. أحمد الصمعي))**. تبقى الارتباطات اللغوية محافظة على المعاني وان تم تقطيع الأشكال، وهذه السمات متواجدة في القصيدة الحديثة، من خلال نظرية التواصل في القصيدة الواحدة، ودور الذهنية ونزولها بشكلها العبقري مع الشاعرية ورسم الأشكال العجائبية، والميول الى الصورة الحسية والتي تعتبر ذات مركزية نافذة وغطاء لمجمع العملية الشعرية في القصيدة.

الرؤية الموضوعاتية

حركة اللغة تؤدي الى الكشف عن الموضوعاتية، والتي باعتبار ((**اللغة مجموعة من المتراكبات الدلالية - د. صلاح فضل - علم الاسلوب - ص 43**)).. لذلك فالدلالة تؤدي الى الموضوع، والموضوع يؤدي الى الكشف عن الرؤية.. وهنا تكمن الشعرية مابين الموضوع المستهدف والرؤية التي يحملها الشاعر من خلال تجربته الشعرية..

لايمكن للقصيدة أن تؤدي وظيفتها الجمالية وهي مبتعدة عن تجربة الشاعر الحياتية والشعرية، فاللغة الشعرية لها حسيتها وحضورها الدلالي في القصيدة الواحدة، مما تشير إلينا بامتياز الشاعر وعدوله في الشأن القصائدي، وهنا تظهر إلينا الادراجات الموضوعاتية والتي ينقلها عبر الذات الرؤيوية وعبر المؤثرات الخارجية، وماتحمله الذاكرة من عوامل غير متاحة (لنقل المسكوت عنه مؤقتا).. لو ننجر خلف الذات التزامنية، لتوصلنا الى قصائد كانت لمرحلتين:

المرحلة الأولى: الذاتية المتزامنة الان

المرحلة الثانية: الذاتية المتزامنة عند الصمت

المرحلة الأولى: الذاتية المتزامنة الان

الذاتية المتزامنة الان، هي لحظة كتابة القصيدة، فالفعل لايعبّر إلا الان ولحظة كتابتي للدراسة النقدية، وهي قصيدة ولادتها في تاريخها الحاضر، ولكن تبقى بفنيتها ومؤثراتها المنقولة وكأنها وليدة الآن، اذا كان الشاعر يجيد المخاتلات الفنية والاعتماد على عنصر الجمال والدهشة ليولد إلينا صدمة حسية تجري على مدى سنوات عديدة:

وحيدا بلا قمر
أيّها القمر
رتِّبني كما شئتَ
فأنا أعشق اخرَ أجزائي
وقد تركتها في الأرض الحرامِ..

تطيرُ،
نطيرُ، نصيرُ، ندورُ، أدورُ، تدورُ
الكرة في ملعبي

والملعب في أرض أخرى
والأرض الأخرى على كوكب بعيد

من قصيدة مساء الشظية الأخيرة

الامتداد اللغوي الذي يعتمده الشاعر يحضن ماهية المعنى، لكي يقودنا الى نزهة ذاتية باعتبار الذات هنا المحرك الأساسي للمفردات، لذلك وان كانت قوتها محزنة أو تبعث الى البهجة، فالقوّة الاريحية تبعث الى السرور والى ابتسامة الرضى، فما بين المعاني تتواصل الفراغات (التقطيع القصائدي)، ومنها يستنتج وقفاته الشعرية، لكي تكون المفردة القابلة غير المأذونة، فهي تتوافد باستيعاب الحدث في القصيدة.. فالتشخيص الصوري البصري، ينقاد الى اللغة الذهنية..

أيّها القمر = أعشق اخرَ أجزائي وقد تركتها في الأرض الحرامِ ..
= تطيرُ، نطيرُ، نصيرُ، ندورُ، أدورُ، تدور

باعتبار اللغة التي انجزها الشاعر لغة ذهنية، نزلت لتتوافق مع الذاكرة التي أحيا بها لغة اليوم، ولغة الان التي مرّ بها، وليس بعجلة من الانقياد ورسم الانساق، بل بذهنية باردة، خارج الانفعالات، وهذا مادلّت الينا الكلمات التي وظفها الشاعر والانجرار نحو الموضوعاتية المتزامنة مع الذات، فالقمر مع الطيران، ومع الدوران، وهي حالات متناسقة ومن خصوصيته المبرمجة في الحياة القمرية، ولكن عندما يتطرق الشاعر الى الجسد، هنا فقد وضع شاهدا لجسده، فالليل بعتمته والقمر بما يحتويه..

والملعب في أرض أخرى / والأرض الأخرى على كوكب بعيد.. نحن أمام تفكير زمني، وتفكير مكاني، فالارض تفكير مكاني، ومحل تواجدها.. فلو أدخلنا ميزة الذاكرة إليها لوجدناها معلقة في الفراغ، ولكن التصوير الزماني اختلف فالملعب بأرض أخرى، وهنا الشاعر ينقاد الى لحظته الشعرية بالتزامن والالتزام بما خزنته الذاكرة من أفكار...

المرحلة الثانية: الذاتية المتزامنة عند الصمت

نحيل الذاتية المتزامنة عند الصمت الى الدلالة الزمنية قبيل النشوء، فالماضي لم يخرج الى الحضور، بل مترسبا في الذهنية، وكذلك مالايقوله الشاعر في الحاضر (الان)، كل ذلك يدعو الى الصمت، ولكن لايدعو الى الخروج إلا بسبب من أسباب الحسية الداخلية، والتي يتعلق بها الشاعر من خلال ذاتيته الصامتة، فالصمت يختلف عن التفكير، بل حركته ومدى بلوغه الحد والدخول الى القصيدة، فالشاعر الحديث في جعبته الكثير، يجابه ذلك بالصمت، وبشكل هادئ، يشتغل مع الصمت الداخلي، والبصيرة تشتغل مع الصمت الخارجي، لتضيف الى ذهنية الشاعر المقابلات الصمتية، وهو مابين حالة الفلاش باك وحالة الشعور الحسّي غير المعلن.

لغة الصمت قد تقودنا الى صمت الألم.. وكذلك قد تقودنا الى صمت المفردات واستنطاقها، وتقودنا الى صمت الابتسامة وإخفاءها، فليس من الضروري نذهب مع هذه اللغة الى الحزن والبهجة، ولكن تقودنا الى لغة التفكير، والاشتغالات الفلاش باكية، والاشتغالات الجمالية والانتقائية للمفردات الشعرية بتراكيبها الصامتة.. اذن نحن أمام شاعر يجيد هذه اللغة وامتدادها في غرفة الصمت (الذاكرة) وهو يعرف جيدا ماهي اشارات الصمت، والمفردات التي ترمز الى هذه اللغة:

أهوي للنطق باسمك أيها النبي

وأسألك من راح يهذبني

وأذعَنك للتقوى

لتقوى

على ماللهرم من السكون

من قصيدة: الشبح أوحصني أيها النبي

إنّ التزامن المربوط بوقوع الفعل من الطبيعي يختلف عن التزامن الظرفي المرتبط بشكله المعجمي، ونحن مع القصائدية نبحر في المجال التزامني، ومقابلاته مع اللفظة وحركته بين الشطور كما جاء به الشاعر العراقي سعد صالح.. الافعال التي اعتمدها الشاعر تركت حركة للالفاظ مابين الشطور، وهي حركة تبلغ مداها مع تزامنية اللفظة مع وقوع الفعل:

أهوي / أسأل / أذعن..

كلها أفعال إحتاجت الى أن تدخل الى جمل شعرية لتقودها، وهي لها تزامنيتها مع زمن وقوعها، لذلك مانلمسه تجاوز الفراغات، وكذلك عبور البياضات والتي ذكرتها سابقا، فهنا تعبئة ذهنية لها خصوصيتها الفكرية، ولها بعدها التزامني. ((**إذا كان النحاة قد عودونا إلى التأويل الزمني من خلال مقولات نحوية، فإنّ هذا لايعني البتة أنّ تصورات الماضي والحاضر والمستقبل واردة لغويا في تمثيل الزمن. – ص27 – دلالة الزمن في العربية، دراسة النسق الزمني للافعال – عبد المجيد جحفة..**)). فالصمت أولده الشاعر، وراح يتكئ على زمن اللحظة التي قادته الى كتابة القصيدة.

أهوي للنطق باسمك أيها النبي = لتقوى

وأسألك من راح يهذبني --- (وهذبني ربي بأحسن تهذيبا).. اسئلة الحركة الذهنية تختلف عن الاسئلة المباشرة، فالسؤال الذهني سؤال فلسفي، يحمل صدمته الحسية ويتجاوز المباشرة والحديث المكرّر، لذلك فالشاعر فطن هنا وهو يجيز الى نفسه بهذه الاسئلة الموجهة والتي إعتمدها كتناص من أحاديث غير شائعة.. فلغة التهذيب لغة صامتة غير قابلة للحوار، لذلك انتمى الشاعر الى الفكر الذي يتحلى به، وينشر لغة الديالكتيك، ويذهب بنا الى وجوده، كنبي شاعر مرسل الى قومه ومحيطه وبيئته التي ينتمي اليها، ومنها يصبح كونيا (أمميا) في شاعريته التي إعتمدها كسهم نازل مع الصدمة الحسية، صدمة لاذعة، تعتمد اللقطة الفلاشية في تعزيز التزامن الفعلي..

لكَ وجهي
ولي ما أخطأتُ بالعفو عنك مرتين
وأجدر من يتذبذب في حكمه ليورطني بالأعجاب

لك وجهي برقـّـتهِ المبرَّأة من الأفتعال
وبسمتي التي تتسم بالقلق الذي تركته على الحدود

من قصيدة: الشبح أوحصتني أيها النبي

ننطلق مع اسئلة نضعها ونحن مازلنا مع حسية الصمت للقصيدة الحديثة، وهي الحسية الذاتية المتزامنة عند الصمت، تقودنا الى تراكمات الأفعال التي رسمها بصمت والشاعر هو الجمهور الوحيد على تلاوته من آيات الشعر؛ بالمخزون الدرامي تارة؛ ومخزون الشخصنة الذاتية تارة أخرى:

كيف نطقَ الصمت بقصائد كانت ساكتة؟

الوحدات الزمنية وعلاقاتها مع الألفاظ التي إحتوت على السقطة الشعرية في القصيدة الحديثة،

لماذا انساقت الذات الصامتة إليها...؟

المنظور الذاتي، كيف تحرّك بشكله الصامت نحو العالم؟

وهنا يرتبط مفعول الأثر الفعلي في التلفظ، وهو ارتباط تأويلي زمني، يعتمده الشاعر، فالمعلومات الزمنية في خصوصيتها المرتبطة هي دلالية أكثر مما تكون ذرائعية، فلو توجهنا الى كتابات الشاعر العراقي سعد الصالحي، فسوف نلمس حركة الدلالة من خلال الزمن، وهنا نخصّ زمن الكتابة وزمن الحدث الشعري من خلال التأويل المعتمد في الشطور الشعرية المرسومة أعلاه:

لكَ وجهي = ولي ما أخطأتُ بالعفو عنك مرتين

..... = **وأجدر من يتذبذب في حكمه ليورطني بالأعجاب**

في الجملة الأولى لو حذفنا مفردة أخطأت، فسوف يختل المعنى، وهو معنى تكاملي متصاعد له الاستعانة اللغوية في الجملة الشعرية وفي رصد الحدث الشعري وزمن كتابته، وكذلك مثالنا في الجملة الثانية والتي حلّت محل الجملة الأولى في وجهها التكاملي..

الحسية الصامتة يعتمدها الشاعر في حالة الترتيبات البطيئة، خارج الإنفعالات، فلو دققنا في معظم قصائد المجموعة الشعرية فسوف نتوصل الى؛ بأن الشاعر يكتب بهدوء وهو يرسم ظلاله بين الذاكرة والشمس المحرقة، وهنا قال أحد الفلاسفة (عندما تكتب، أكتب برأس حار وقلب بارد).. وقد حافظ الشاعر على العلاقة في زمن الأفعال المرسومة في القصيدة الواحدة، واعتمد التقطيع لكي ينتقل بالمعاني من معنى الى آخر..

ينظر الى الذاتية التزامنية من ثلاث زوايا:

زاوية الموضوعاتية المعتمدة

زاوية الحسية والادراك

زاوية الشعور المشترك

فالزاوية الأولى باختيار الحدث الشعري والذي يحوي على الموضوع المعتمد المؤثر، بينما لايتخلى الشاعر عن ربط حسيته الداخلية بالموضوعاتية التي لاتتجنب الحدث الحسي أبدا، وهنا في حالة الشعور المشترك مع الآخرين يتم الإنتقال من موضوع الى آخر ولم يبق الشاعر حبيس أفكاره فقط، فالانفتاح الشعري مطلوب، وكذلك حالة الإنسجام؛ والتماسك القصائدي.

الشيئية في الصورة الحسية

لا أعني بالشيئية خلق الأشياء وتزاوجها، فالشيئية متواجدة أمام العين، ومنظورة، وكل الاشياء مادية يتم نقلها عند البصرية وتحويلها في الذهنية، أذهب ما وراء تلك الأشياء وما يذهب الشاعر إليه من تواجدات للشخصنة الشيئية، وعلاقة الشاعر مع تلك الأشياء؛ إن كانت مرئية وإن كانت غير مرئية.. فالدخول مع النصّ هو دخول الشاعر نفسه، والاخر يصبح الشريك الحقيقي للنصّ الشعري، وقد دعاه الى الشراكة الحقيقية الشاعر مع أدواته، وأوّل اداة للنص الشعري هي ذهنية الشاعر ووقوفها مع الشيئية وتجانسها مابين العمل الذهني الشعري والعمل الذهني الخالق..

عندما نكون مع الشيئية نتوصل الى حالتين: **الحالة الأولى؛ الحالة الوصلية**؛ وهي حالة الثبات مع اللفظة الشعرية واختيارها، والذهاب بها مع الاخر في الكتابة وتوجيهها بشكلها المباشر..

الحالة الثانية؛ هي الحالة الصيغية؛ وهي حالة الحركة للفظة الشعرية مع الاشياء من خلال المعارف، وتبنّي تحويل ذلك والسباحة معها بدون توقف، وهذه الحالة تعد المحرك الاساسي في وضعية الألفاظ، ومدى اختيار ذلك بالشكل المتجانس للجمل الشعرية؛ فالصورة الحسية صورة غير جاهزة تخرج في لحظتها، ومدى حدية الباث

بذلك، أي يذهب بها من الزاوية الحادة، وهي تمتلك الشيفرات الصادمة، ومن الممكن جدا أن نطلق عليها بالصدمة الحسية بالنسبة للمتلقي؛ فهذه التغييرات هي التي تبعث الى النفس الاريحية، وإعادة تشكيل اللفظة من البدائية الى الصيغية، متجاوزا الباث هنا حالة الشعور، فهو في حالة تأسيس أوّلي، ونادرا مانرى الشعراء يميلون الى هذا النوع من الشعر وبلاغة الصورة الشعرية ومدى تفوقها المتحرك لولادة الصورة الحسية بالصدمة الحسّية، ولكن يبقى عنصر الدهشة هو المستهدف لدى الكثير من الشعراء وحتى في الرمزية والسيريالية، والتي تذهب بنا الى ماوراء الواقع، وبما نحن مع واقع منقول من الحسية الداخلية والخروج بها الى الشعرية، فنكون هنا أمام ألفاظ ومعان غير طبيعية وذلك نتيجة المركبات الجملية للجمل الشعرية التي يعتمدها عادة الباث..

وَرَدَ في (أوامر القسم...) الجميل
أن أول الكبائر
لا تأبهْ

ومن الآن فصـــــــــامتاً
يستقدمونكَ
وتترك ابن الزبير
يلمِّعُ صليبه بالدمَـــــــــ.....لوك

من قصيدة: سادن الباب الشرقي

(الى سلمان داود محمد ...عادةً)

وحدة الجملة الشعرية، إنها ملفوظ غير قابل للتجزئة، وقد كانت الكلمات هي المؤسسة لهذه الجمل المتواصلة وقد رأى علماء اللغة بأنّ الكلمة ((**وحدة في جملة تحدد معالم كل منها بإمكانية الوقوف عندها... والجمله هي - تتابع من الكلمات والمرقمات التنغيمية - ص 112 ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر**)).

تتباين هنا بنية الظاهرة اللغوية من خلال المسلك القصائدي الذي يتبناه الباث في مجمل عمليته الشعرية، وهو يقودنا ما بين اللفظ والمعنى ومابين اللفظة وتنغيمها؛ وهكذا تتداخل الكلمة والجملة في مفهوم متلاحم؛ لانتاج عملية النسيج الواحدة؛ وعليه فإن الجملة تتشكل من ((**مجموع الوحدات التي يصح أن يقف بينها (الكلمات) بالاضافة الى درجة الصوت والتنغيم والمفصل، ونحو ذلك مما يدخل في ايضاح المعنى – ص 113 – أسس علم اللغة – ماريو باي – ترجمة: أحمد مختار عمر**)).

وَرَدَ في (أوامر القسم...) الجميل / أن أول الكبائر / لا تأبهْ..... حرّكت الأفعال هنا هي الجمل التواصلية والتي غير منتهية بمعنى واحد، وانما هناك معان عديدة من الممكن إعتمادها؛ وهنا دلالة الفعل على الحدث الشعري وكذلك دلالة الفعل على الزمن الفلسفي ((وليس الزمن الفلكي))، وترتبط عناصر تركيب الجملة بأفعالها والتي تصبح هي المحركة للجملة الشعرية..

قالوا:

هكذا سترى البحر

بعدما تنتهي الحربُ

قلتُ:

إذن..لن أرى البحر قطُّ

كنتُ أحلم بغياب الرائحة

لأبحث عن أصابعي

في مواقع جمع القصائد

من قصيدة: سادن الباب الشرقي

(الى سلمان داود محمد ...عادةً)

من الممكن جدا أن تعطي لزمن الفعل صيغة أخرى خارج حضوره الزمني الدلالي المرتبط بالزمن الصيرفي له، لذلك تجلت المعاني لدى الشاعر العراقي سعد الصالحي

بتأويلات مدغمة وأخرى ظاهرة كما في المقطع الأول الذي نقلته من مجموعته الشعرية (بلاغ رقم... اسكت)؛ البحر يعني الحرية، وهو من المعاني المدغمة، ويتحلى البحر بلون السماء ومساحته الواسعة، كأنه الحاضن للسماء الأولى، فأية نهاية لهذه السماء، بل بالاحرى أي نهاية لهذا البحر؟؟ عادة المفردة الذكية تحمل أكثر من تأويل، فالانتماء الى البحر هذا يعني هناك مساحة واسعة لتأويل المعاني، والدخول الى إشتغالات جديدة، يترجمها الباث في لحظة كتابة القصيدة، والمعاني التي تحملها نافذة المفعول من زمن فلكي الى زمن فلكي آخر، ومن مرحلة الى مرحلة أخرى؛ لذلك فالميول الى البحر هذا يعني بأنّ الباث قد دخل تجربة لايستغنى عنها...

هنا إشارات قد أشار اليها الشاعر، بالاضافة الى توظيف البحر كرمز للحرية بعد انتهاء الحرب - الحروب -، من الطبيعي هذه الحروب لن تنتهي طالما هناك من يشتغل على إشعالها بشكل دائم...

كنتُ أحلم بغياب الرائحة / لأبحث عن أصابعي / في مواقع جمع القصائد.. الجملة الأولى حاضرة من خلال الفعل الماضي كان ((كنت)) بينما الجملة الثانية؛ جملة سببية في المعنى للجملة الأولى، مما جعل الشاعر هنا نسيجه المتكافئ مابين الجمل الشعرية وعدم إرهاقها أو تثقيلها بالمعاني، فقد استطاع بما فرزته الذهنية دون تكلّف أن يتماشى مع الحدث الشعري، ولتكن الجملة الثالثة والتي كانت جملة امتدادية في اللغة، فاللغة الامتدادية تكميلية للجملة التعيينية التي يرسمها الشاعر في محطاته القصائدية..

وفي التحليل السيميولجي فأن الجملة الجديدة تهدد الجملة القديمة لتحل محلها، وتتكامل بجمل جديدة تحمل من المعاني الجديدة، وهذا التحميل لايعني بأن الباث يغير بجمله الشعرية؛ وإنما تصل الحالة على أن ((مثلا)) الصورة الحسية القوية والصادمة تحل محل الصورة الشعرية والمدهشة، فدائما هناك الأقوى في التحليل القصائدي للشعرية، وقد انحاز الشاعر العراقي سعد الصالحي الى بعض الجمل اللاذعة، بينما اكتفى ببعض الجمل المدهشة والتي على تغيير متواصل مع المعاني التي إعتمدها الشاعر..

الأبعاد الجمالية في الملفوظات اللغوية

الابعاد الجمالية في القصيدة الحديثة كثيرة؛ فمنها جمالية التلقي وجمالية الصورة الشعرية وتحويلها، والجمالية الحسية، وجمالية اللفظة الشعرية وجمالية المكون، وجمالية الإيقاع في القصيدة الحديثة، والتي تعتمد على الايقاع الداخلي وتنغيم المفردة الشعرية ومدى جاهزية توظيفها تنغيميا بانسجامها مع المفردات الشعرية الأخرى في حالة تركيب الجملة وانتهاء منظورها الشعري، ولكن، هناك المقاربات الجمالية والتي تهمنا من خلال القيمة الجمالية ومتانة النسج وعنف التركيب الجمالي في الجملة الشعرية...

لكي نذهب الى الوعي الشعري الجمالي؛ نتوصل قبل كل شئ الى ماهيته وسمات اللفظة الشعرية المنغمة والتي تعطينا حركتها الجمالية الموسيقية، أي لاتبقى مراوغة في مكانها وأنما لها حركتها الماهية وذلك بوجودها ضمن معنى المعنى في القصيدة الحديثة.

التشكيل البصري للرؤية الشعرية لدى الباث يشتغل باشتغالات التقاطية، والرؤية لاتلتقط القبيح من المفردات بل تبتعد عن الموكنات غير المؤثرة في التجربة القصائدية، وهنا علاقة الصورة والتصور الشاعري له الأثر الفعال في التوظيف والابحار عند القصيدة الحديثة..

مَدَدٌ لكَ بدم رشيق
أوّله أنك العراقُ
وأنك مازلت في كنيتي
والأعداءُ.. في جدول الضبط

من قصيدة قضاء وقدم

الجملة الدالة ضبطها الشاعر ووظف كلمة ((العراق)) مما أعطاها زخما جماليا امتداديا وهو يقودنا الى مغاور اللغة في الشعرية الحديثة، لذلك نراه يؤسس الكهوف والوديان، ويتخاتل مع المفردات لتوظيفها بالشكل المغاير، مما يجعل المتلقي ممسوكا لديه، بل يمدّ إليه الجاذبية للحضور دون دعوة تذكر.. هكذا يبحر الشاعر في قصيدته وهو يكمش الأشياء بأسنانه، ويمضغ المفردات، ويطحنها طحنا صالحا لكل وجه شغوف وأراد أن يكون مع الشيئية الناضجة بين أنامل الشاعر.. أوّله أنك العراقُ / وأنك مازلت

في كنيتي / والأعداءُ.. في جدول الضبط.. الجملة الأولى صورة شعرية دالة تمتد الى الجملة التي سبقتها، وتتواصل مع جملة شعرية أخرى لا لتحلّ مكانها، وإنما لتأسيس حالة امتدادية مغايرة للمعاني والمفردات، فجدول الضبط ((ليس جدول الضرب))، وهنا الفاصل الذي رسمه الشاعر للدخول الى فلسفة الجمال من خلال الشعرية والاعتناء بالجمل...

بيني وبينَـك مهلة دبابة

فآغتنمها

وآغنم الشرق بآدعائك جحا.

من قصيدة: بلاغ رقم ((اسكت))

الرؤية الجمالية في تصفيف المفردات تجاوزت على الرؤية الالتقاطية، وهنا مساحة الخيال الشعري قد أعطى مساحة لابأس بها بالتخيل والخيال لدى الشاعر، ومن خلالهما، ينبت المنظور الجمالي، وهذه الخاصية؛ حسيّة داخلية يشعر بها الباث عند تأسيس القصيدة، والدخول الى دهاليزها المتعددة، وبما أن القصيدة كانت حاضنة المجموعة الشعرية كلّها، فقد كانت مشتركة مع باقي العناوين، والمعاني القصائدية التي أعتمدها الشاعر في رحلته الشعرية..

بيني وبينَـك مهلة دبابة = فآغتنمها.. الفعل الامر الذي تحرك هنا له مفعوله المستقبلي، وهنا حال لسان الباث وهو يعطي للاضاءة بعدا آخر في حركة الفعل في الصورة الجزئية له قاعدته الدلالية أو رصيده المعنوي، مما حمل المعنى المتقشف بمفردة واحدة، وراح يتسع لقيمة دلالية، والذي أدى الى معنى الحدث الشعري، وهنا تكمن الجمالية، والتي إستطاع الشاعر من خلال تقشفه باللغة الشعرية أن يتوصل الى معان ذات زوايا حادة...

أنت معنا

ومعاً نؤمن بأسمالنا

ونحلم بالفجر

بل ونلمح في العينين
أضواء مدينة تجهر بالمندثرات
على سُنـَّة الـ ((لاءِ)) ورصيفهِ

ثم تجهش ببلاغ رقمُهُ.. (إسكتْ):
أنتَ معنا
ولن تربح قدميك
واقفا
عند الله
لأجل طفل لم يره فيك

أنت معنا
عندما أشاحت بوجهها عنك
وكنتَ تحزنُ قدرَ ماآستهلكتَ من سعي النساء إليك..
...فآذهبْ

من قصيدة: بلاغ رقم ((اسكت))

ثلاثة معاني مطروحة على الطاولة القصدية من قصيدة (بلاغ رقم... أسكت) للشاعر العراقي سعد الصالحي...

المعنى الأول: الصورة المكانية في القصيدة المعتمدة

المعنى الثاني: حركة الافعال وتراكمها، مما تركت خلفها معان ظاهرة ومعان مدغمة..

المعنى الثالث: المعنى من خلال الجملة المركبة والتي إعتمدها الشاعر، كي تنتج إلينا معان امتدادية

ولغة تمتد مع المعاني..

ثم تجهش ببلاغ رقمُهُ.. (إسكتْ): أنتَ معنا

بل أنت معنا.. مع اضواء المدينة التي تجهر بالمندثرات... القيمة الجمالية لهذه المعاني قد تخطت الى الذاتية وراحت تبحث عن ذاتية الاخر، بل الميول الى الاخر، وقد يكون الاخر هو المقرب الى الشاعر، ولا أستثني هنا المكان أيضا؛ فللمكان أناسه ودهاليزه الممكنة، لذلك فقد جاءت المعاني ذات إمكانية منقولة من الحدث الشعري من خلال البصرية، فالخيال هنا تم توظيفه للمثول أمام انزياح المفردات، وتعدد الحالات التي تقودنا من معنى الى آخر.

الفصل الثاني

التشكيلات اللغوية و(الصورة في البناء الشعري) في قصيدة الشاعرة السورية نجاح ابراهيم

أُغنيةٌ للبلشونِ الحزين:

هي المجموعة الشعرية التي سأدخل بين حيثيات القصائد التي تحتويها، وإذا كانت النحلة تنتج العسل في خليتها، فالقصيدة تنتج المعاني في لغتها، اللغة هي القصر الفعال في الغرف العديدة التي ندخل اليها، ومنه ننحى نحو تشكيلات القصيدة ومداراتها الفنية.. لقد شكلت العنونة لدى الشاعرة السورية نجاح ابراهيم مطلعا جديدا وهي تطرق باب الأغنية في تشكيلها اللغوي الحزين.. سيموطيقيا شكّل العنوان درجة عليا، وهذا ماشدني نحو المواصلة مع الحدث الشعري والتشكيلات المتنوعة في اللغة الشعرية والتي نبتت بين القصائد بشكل عام، وبين الحروف التي صففتها بشكل خاص، فالعلاقة القائمة مابين العنونة وقصائد المجموعة، علاقة لغوية اعتمدت الديمومة في اطارها العام، ولكن في نفس الوقت ننزل الى حسية الشاعرة الداخلية وهي تطرق باب العنونة، لتمثيل هيئتها بشكلها الكينوني، ملتفتة الى البصرية العامة والبصرية المكانية، فالطائر الحزين ((كما وضّحت في حاشية للتعريف بالطائر)) يعني هناك البسة تعتمدها في اللغة وهذه الالبسة مرادها من أهل سوريا، هنا تشغل البصرية ورؤيتها نحو الاخر في تحديد العنونة، والعنوان كما يراه ليوهوك مجموع العلامات اللسانية ((كلمات ومفردات وجمل))، وجلّ مايجذب المتلقي من العنونة، اقتصادها اللغوي وكذلك عنصر الدهشة وكيفية تركيب الجملة (وخصوصا إذا كانت الجملة إسمية) فتعطي نتائج عليا في سيميوطيقيا العنونة، ويفيد التشاكل الجنسي الى الحد من العنونة ينتهي بتواز

نصي بين العنونة والاعمال التي منحت اليه.. ((إنّ المسافة بين الإنتاجية الدلالية للعنونة الموسومة بشئ من الشعرية وتعدد أنواع العمل وأجناسه يدخل العمل بقوة في بناء نصيتة العنوان لتتأكد – من ثمّ – سمة الشعرية أو تنتقي عنه، بمجرد أدائها وظيفتها / ص 45 – العنوان وسيموطيقيا الإتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار / الهيئة المصرية العامة)). فالبنية التركيبية للقصيدة لها علاقة وراثية مع العمل في ايجاد العنونة والعمل على نهجه في ديمومة القصيدة والخروج منها بمنحى يقنع المتلقي من خلال المؤثرات السحرية للجملة الشعرية التي تصطحب النصّ الشعري بجميع اشكاله..

الأبعاد اللغوية التي تعتمدها الشاعرة السورية نجاح ابراهيم مابين المطابقات والخيال، لها عدة منافذ، منها البعد الذاتي والبعد ضمن المنظور والرؤى الشعرية ومنها البعد البصري، فالبعد الذاتي هناك الأنا وهناك ذات الذات (الذات الثانية) والتي تعني بها الاخر، ضمن البعد البصري وكيفية تحويل ذلك الى خيال ذاتي في الذهنية الشعرية:

ألاحقُ أخوةً سدّوا
آخر كوّة
بين حنجرتي وأناشيدي الخُضْرِ
غيّبتهم احتراباتُ الرّمل المالحِ
وخبزٌ مُخَضّبٌ بأسرارِ القبيلة
ورياحُ الخماسين
وعمائم ورايات
خيامُهم من أغصانِ الرّيح
وأعينُهم لزهرةِ النُعاسِ جنازاتٌ

من قصيدة الصوت العاري

بين الحنجرة والملاحقة، علامة بارزة هي الأنا التي اعتمدتها الشاعرة لتمثيل الاخر، وليس هنا ملاحقة الذات، بقدر ما هي تدجيج الحالة الفنية في البعد الذاتي التي اعتمدته الشاعرة في رسم النوايا الداخلية للقصيدة، وطالما هناك نوايا مستفحلة، إذن نحن أمام

أمواج من الحسية، مابين المد والجزر، وهذه الأمواج تحوي على أصوات القصائد التي اعتمدتها، فالتشكيل اللغوي وهي ديمومة الحدث الشعري ليس كأنها تعرض تفاصيل الحدث من عنوانه، ولكن هو مافاض من لغة مكتومة في الذهنية.. لو نلاحظ تلك الاستمرارية توحي اليك الشاعرة بدلالات ايحائية ولكن، هي ليست ايحائية على الاطلاق، فالعامل المؤدي لهذا الحدث الشعري واضح ضمن كتمها للمفردات بمرايا عاكسة / **غيّبتهم احتراباتُ الرّمل المالحِ / وخبزٌ مُخَضّبٌ بأسرارِ القبيلة**، لو نلاحظ كيف استدارت الشاعرة وهي تواصل السرد الشعري لبيان الصوت الاخر المتمثل بالجماعة، وليس بالمفرد كما ابتدأت بقصيدتها بمفردة / ألاحقُ، وتعتبر هذه العمليات مفاهيم أخرى للبنية الشعرية ومفهوم النسق مثلا: ((**إنّ الكثير من دلالات النصّ التي يسعى المنهج البنيوي للوصول اليها، لايمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، أي بالنظر في النصّ الثقافي وربما الاجتماعي، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كترتيب لغوي نرى أنّه، ولكي يكشف عمقها، يحتاج الى إقامة هذه العلاقة بين داخل النصّ ((وخارجه)) بينه وبين النصوص الأخرى** / ص 38 – **يمنى العيد في معرفة النص – منشورات دار الافاق الجديدة – بيروت**)).

ليست اللغة التي اتكأت عليها الشاعرة السورية نجاح ابراهيم الا تمثيلا للغة الحسية الخاصة والتي تشارك بها الاخرين وهي ترسم مطالع قصائدها بأريحية شعرية متخذة من الهمّ اليومي كمادة شهية في ايقونتها الشعرية، وكذلك البعد الوطني وما تعاني البلاد من ويلات الحرب الداخلية الان، الشاعرة ابنة بيئتها في هذا الحراك الشعري الذي تنتمي اليه، واستطاعت أن تتجاوز الذات منطلقة من حسيتها الداخلية، والحسية الداخلية ان لم يكن هناك حسية خارجية، فتكون القصيدة محصورة من الذات الى الذات فتسقط شرعيتها الجماهيرية وارادة الشاعرة..

في دارِ الأوبرا
كان الصوتُ أخرسَ
إلاّ ظلال المصابيحِ
تمدّ رقابَها ليندى انتظاري

حقولاً من مذاق القهوة
أقبلَ
فأينعَ الطريقُ
يقرأ مساءً جميلاً
بين يديه
وضجيجٌ مُعَنبرٌ يعرّشُ
على قبابي

من قصيدة رعاش الطين

هندسة القصيدة لدى الشاعرة وهي تتواصل مع صور شعرية من خلال منظورها الشاعري، له تقاسيمه الدلالية، حيث الدلالات الايحائية وعنصر الاخر الغائب عبر قصائدها التي اطلعت عليها، وكذلك مزرعتها من الرموز التي أرادت أن تكون مواظبة للاخر الغائب والحاضر، مابين الصورة الشعرية والتي شكلت جسد القصيدة ومابين العلاقات التي اتكأت عليها على أساس المشابهة والتماثل، فقد بانت لنا مدى سعيها في ترتيش الحدث الشعري، فالتشابه نتيجة وجود الترابط مع الموضوع.. فوجه التشابه هذا يقودنا الى ما هو حسّي بشكله الديناميكي وكذلك تبيان بما تحمله من ذهنية في الشعرية والفكرية التي تواكب الذاكرة، هذه النقاط جعلت لنا أن نبيّن الايقونة، من خلال اللفظة الشعرية التي تحدد معاني " الانسان " في قصائدها المرسومة / في دارِ الأوبرا / كان الصوتُ أخرسَ / إلاّ ظلال المصابيحِ / فالمكانية التي حددتها في هذه القصيدة هي دار الاوبرا، وهي رؤية داخلية من خلال البصرية التي ركزت عليها، فالامكنة جميعها تتجمع من خلال البعد البصري وتعامده، ونقل هذا التعامد من الطبيعة الى البياضات، أما حركة الصورة والتي غير ثابتة، هي الضياء من خلال المصابيح الثابتة، فالمصابيح تنتج حزمة ضوئية متوازية، مما تنتشر بسرعتها القصوى لاضاءة المكان، هذه التراتيب الفيزيائية في القصيدة قادتني الى أفكار الشاعرة وتحولات الحياة، فهي رمزت الى تلك الافكار بالحزم الضوئية المتوازية لانها ناتجة من المصابيح..

فالصورة هي نسخة من الحياة، دخلت الى المختبر الفكري، وبواسطة الخيال وحركته الدائمة، استطاعت أن توجد المرآة العاكسة لتلك الصورة التي شكلت جسد القصيدة، وهي تحوي على ابنية معينة في البناء الفني، وحدها حسية الشاعرة من يسخر تلك المشاعر نحوها، ونقلها بشكل متواز، كما الضوء وانتشاره في الفضاء.. **((تثير نظرية «المثل» الخيال بشكل ما، بينما الواقعية، وخاصة الحرفية منها، تحد من ديناميكية عمل العقل المتخيل شيئا ما، وترى هذه الواقعية أنّ العالم الخارجي صورة مطابقة لما في العقل، ولا يخلو هذا من ضرر في دور الخيال المبدع المحلق في دنيا الافاق البعيدة التي تلوّن النتاج الفنّي بالإكتشاف والطرفة والدهشة / ص 63 – الصورة في التشكيل الشعري – لمؤلفه الدكتور سمير علي سمير الدليمي – جامعة بغداد كلية التربية / قسم اللغة العربية))**.

إنّ موضوع الفصل بين الإدراك والخيال، هو موضوع النقل للصورة الشعرية من خلال اللغة التي هي النافذة للصورة، فالافكار الأساسية تفصل بين ضرورة التمييز بين الشعور والمشاعر، وبين الشعور وموضوعاته المتواجدة، فالتجربة لاتخلط الأشياء، وإنما تشتغل على موضوعة الأفكار، وموضوعة الأفكار هي الموضوع الحقيقي والموضوع القصدي، والقصدية تجانس الشاعر في رسم ونقل موضوعاته، مثلا من التراث أو من خلال البصرية والمشاهد اليومية التي تمرّ على بصرية الشاعر، وهي مشاهد حقيقية، وهنا تشتغل الأفكار، أفكار الشاعر بين موضوع العقل وفعل التعقّل، وبين سياق العلاقة والذات المدركة، وبين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي للشاعر..

بأصابع روحي
ألامسُ قبابَ الجوامع
وأجراسَ المحار على شواطئ القلب
أتمدّد فيضاً

من قصيدة البلشونُ الجميلُ

الرؤية لدى الشاعرة تتعدد حسب الحدث الشعري المنقول، وليس تشتيتا للغة الأنا الشاعرية التي راحت الشاعرة تحرث بفأسها الناسكة، مابين الفأس والأصابع = إذن هي

الأصابع التي راحت تنقّب من خلالها مع جرس الكلمة وايقاعها في القصيدة، فقباب الجوامع عالية لاتطولها الأصابع، اذا توقعنا بنقل الموضوع على حقيقته، ولكن أصابع الروح، الخيال الذي جعل الشاعرة أن تتلق باصابعها لتطول قمم الجوامع، هذه الخاصية نبعت من اتجاهات الشاعرة النفسية وهي تنظر الى البلاد بشكلها المتعامد، كفنانة أرادت أن توجد لوحة باستيلية على بياضات الورقة..

أعرفُ أكثر
أكتشفُ أنّ الحبّ يأتي معجزةً
أترقبها صلاةً
تهبطُ بين راحتيّ
قلتَ:)) أنا نبيٌّ صغيرٌ))
ورحتُ أُعِدّ رسالةً تليقُ بالطريق
أدعو الضّالينَ في الهوى
والهائمينَ في الجنون
كنتَ تتكلمُ
وكنتُ أُعيدُ صياغةَ الأشياء
ألوّنُ الأفقَ الأسودَ منذ أبعدِ عتمة
أنفخُ الجناحَ في السّماء

من قصيدة البلشونُ الجميلُ

بين جمالية الحزن وعلى قدَر ذلك وجمالية الجمال، تدخلنا الشاعرة بألوانها القزحية المستمرّة، وهذه الألوان هي زوايا في فضاء القصيدة، تستغلّها الشاعرة نجاح لتبيّن للاخر مدى تمسّك الكلمة الجميلة الحزينة بالقصَدية الشعرية.. ((**إنّ مايسميه نقادنا ((كلمات)) ليس في الواقع سوى مجموعات من الصور الذهنية سواء كانت كاملة أو مبتورة. تظلّ تتوارى في ذهن المتكلّم والمستمع بطريقة تضارع الذهن البشري نفسه**

في تعقيده، ممتزجة بالتجارب السابقة لكلّ منها منتجه من ذلك ((انطباعا)) جديدا خاصا مثل بصمة الإصبع، لايتشابه بين إثنين / ص 19 – الكلمة والصورة – الصادق النيهوم – إعداد وتحقيق سالم الكبتي، بنغازي)).

قلتَ:((أنا نبيٌّ صغيرٌ)) / ورحتُ أُعِدّ رسالةً تليقُ بالطريق... وكنتُ أُعيدُ صياغةَ الأشياء..

صياغة الأشياء والانتباه نحو الاخر ك ((نبيّ صغير)) استمرارية داخلية لوجه الاخر وطرحه عبر القصيدة التي توالت بها البصرية، وهذه المتواليات زرعت الينا القصدية الشعرية التي نقّبت عنها الشاعرة وهي تنقلنا من الداخل الى القصيدة من مشهد الى آخر، لتوازي بها جميع قصائد الديوان الذي اعتمدته الشاعرة وهيأته للطبع.. لذلك هناك التشكيلات اللغوية التي صاحبت الشاعرة السورية نجاح ابراهيم، فبين الاخر والمتلقّي، تشكيلات مختلفة، وكذلك نقل الأحاسيس التي اعتمدتها في الداخل، فالحسية الداخلية تدفع الشاعرة مابين الإدراك والاشياء ومابين الإدراك والخيال، والخيال له حراكه بشكله الطبيعي الذهني، والا يكون جامدا معتمدا على رؤية واحدة في عملية الخلق الشعري..

سأملأ شراييَن الترابِ
بأحلامٍ مُهرّبة
وصهيلُ الحبرِ أفلته في صمتهِ
وأزيدُ من الاحتراقات

من قصيدة حاطب ليل

القصيدة عبارة عن جمل مركبة تقبّلت الانزياحات، وهي وحدات دالة الى الأشياء، فحاطب الليل من العنونة ونزولا الى هيئة القصيدة كمرآة عاكسة، تقودني تلك الجمل الشعرية الى مراوغات لغوية اعتمدتها الشاعرة في فنّ النظم، وإيجاد المعاني ماوراء القصدية، مما أعني هناك يجري عليها قانون التشاكل والتباين، مما خضعت الى التصوير الذاتي، والاعتناء كلّ الاعتناء بتلك الجمل عبر جمالية الكلمة الشعرية، ودورها في إيجاد الممكن والحاضر للغة، فالأحلام المهرّبة مثلا عبر شرايين التراب، وكذلك مفردة الصهيل،

وهي خصوصية الفرس، بينما دسّت المفردة مع الحبر والصمت، فجميع الكتابات على البياضات هي كتابات صامتة، نعم صامتة ولا تتقبل الفوضى وإن كانت منتظمة...

الصورة الشعرية وعبر البلاغة التي نعرفها، هي صراع بين التعددية وقبول ذلك بشكل شفاف، فالتعددية المجازية وتعددية التشبيه وكذلك نقل تلك الصور بعمل نفسي جميل، تتطلع الى أريحية الشاعرة وامكانياتها اللغوية عبر مجموعتها الشعرية التي قدمتها، ماهي الا نوافذ في علوم اللغة والانتماء الى تلك النوافذ، مع التشفير والترميز وكذلك التمثيل الحسّي للمعاني واستخدام الحسية الداخلية والحسية الخارجية.. الشاعرة السورية نجاح ابراهيم، شاعرة تمكنت من أدواتها الشعرية وقيادة المتلقي مع لغة شاعرية امتلكت الحسية أي اللغة الحسية في مجمل المجموعة...

التفاعل الكلامي في النصّ المكتوب:

الارتباطات الكلامية في القول تتباعد عادة، فلايرتبط الكلام بالقول، وكذلك لاترتبط الرؤية بالكلام، الا من خلال التفاعل المنسجم مع كلمات المتن، وكلمات المتن، حالة حركية تحتاج الى أفعال آنية وأخرى تذكريّة استذكارية، والعملية بمجموعها مجموعة بيانات للغة الوصفية التي يعتمدها الشاعر، ولا يمكننا الإبتعاد عن اللغة العادية في التفاعل الكلامي بحضن المتن، فاللغة هي لغة جماعية وليست لغة فردية، والانفراد بها من خلال الشعرية، وهنا الخاصية الشعرية مع اللغة التي ينفرد الشاعر بها، وهي خاصية كلامية منسجمة لتكوين قصيدة انفرادية، ووحدة القصيدة بمعانيها ولغتها وأدواتها ذات شأن شاعري، وتفاعلات عديدة، وهذه التفاعلات، تفاعلات مع الأدوات الشعرية التي يوفرها الشاعر بإدامة النصّ الفعلي وظهوره الى المتلقي، يحمل من اللغة الآحادية الشاعرية؛ وهي لغة الشاعر عادة، ولكن امكانية التغييرات والذهاب من لغة الى أخرى، يتطلب مهارة خاصة، مهارة في الوعي اللغوي وإيجاد تصنيفاته وأنواعه المعتمة في النصّ الشعري..

حركة الفعل في القصيدة تختلف حسب زمن الفعل، وهنا لانكتفي بهذه الحركة من خلال الرؤيا للنص ومدى الاشتغال فيه، فهناك الفعل الماضي الإستذكاري وهناك مادلّ على فعل مضى، وهناك الحركة الانية والحركة المستقبلية للفعل المضارع في النصّ الشعري؛ فالماضي المتجدد مثلا له تأكيداته وكذلك الفعل المتحرك في الذهنية بوقته

الحاضر، فهو بكلّ تأكيد ينساق الى التأكيدات، وقصيدة الشاعرة السورية نجاح ابراهيم واحدة من القصائد التي تحركها الأفعال الدلالية، وتختلف الحركة في القصيدة من ناحية الزمن ومن ناحية المكان حسب الالفاظ والمعاني المعتمدة في القصيدة الحديثة..

التصورات الجديدة في اللغة النصية للنصّ الشعري هي اعادة بناء اللغة القديمة بلغة جديدة، وهذا وارد في القصيدة الحديثة، كأن الحديث عن النصّ الشعري بشكل خاص يأخذ إستدراجاته بين نصّ وآخر، وله زمنيته التي تغذيه، ولكن عامل تكسير اللغة واعادة البناء من جديد هي من أهم الأدوات التي يحملها الشاعر في الزمان والمكان، ومن الممكن جدا إدراج النصّ القديم برؤية جديدة وحالته الفنية، فالتغيير هو تغيير زماني **((على الأغلب)) وهناك تغييرات مكانية أيضا ((ولكن مايهمني هو العامل الفني بالدرجة الأولى ومن ثم العامل التفكيكي للنصّ الشعري))**..

حينَ تُطلّ
غيرَ تائب
عن شهواتِ الافتتانِ
ورعافِ الندى
تأتي
ويهلُّ معكَ مهرجانُ
ضوء
يتهادى على قلبي
حشدٌ يُتقنُ الإدهاشَ
في سحائبَ لونٍ
فراشاتٌ تتلذذُ بسيرة احتراقاتها

من قصيدة: سيرة الضوء

حينَ تُطلّ غيرَ تائب.. الفعل تطلّ، من الأفعال التفاعلية الممتدة، لذلك فالشاعرة السورية نجاح ابراهيم، جعلت من الفعل تاب، وهو من أفعال الماضي وبتركيبته قبضت

عليه بجملة مضاف ومضاف إليه، وهنا ضمن لغة تشكيلية تتماشى من النص الشعري، فاللغة التشكيلية في النص لاتقتصر على الجوانب التركيبية بل تتعدى الى جوانب أخرى كالأركان الدلالية والصوتية والنحوية والبلاغية، وهنا تكون للمعاني دورها الواضح في العلاقات بين المفردات والجمل..

لقد امتد الفعل المضارع ((تطلّ)) لترسم الشاعرة كأنها ((ملحقات)) في الفعل بعض الجمل التي تركت دلالاتها في المعاني لتواصل بأشكال تصويرية لتنتهي وتبدأ بالفعل ((تأتي)) **تأتي = ويهلُّ معكَ مهرجانُ ضوء + يتهادى على قلبي + حشدٌ يُتقنُ الإدهاشَ + في سحائبَ لونٍ**

لقد أجازت الشاعرة ((الأنا)) الى الـ هو، لتحمّل الاخر سيرة المفردات والجمل من خلال المعاني الموكلة بشكلها المرسوم، وهنا أصبح لدينا الصوت النازل الى الجمل الشعرية صوته هو، وليستمر ويتوقف بأمر من الشاعرة عند جملة: **فراشاتٌ تتلذذُ بسيرة احتراقاتها**

وهكذا نلاحظ على مجمل القصيدة في مجموعتها الشعرية ((**أُغنيةٌ للبلشونِ الحزين**)) وكذلك تنازل الشاعرة القارئ والمتلقي في العديد من قصائدها، والتي هي وقوع المخاطَب بقصد المتلكم، والمتكلم هنا هو لسان الشاعر بالذات، فترسم تفاعلاتها الكلامية نسبة للاخر مع النصّ الذي رسمته الشاعرة..

إنّ الدخول مع اللغة بالشكل الواعي - اللغة الواعية - فمن الطبيعي سوف يتم توظيف الادوات التي يمتلكها الشاعر على نصوصه الشعرية، باعتبارها أدوات متكاملة التوظيف.. فالتشكل اللغوي للنصّ مثلا يضيف وحدة متكاملة لاجزاء النصّ، تنضح فيه الخلائق بين أجزاء النصّ الشعري:

في غمرةِ مشاهد لاهثة
تترامحُ من نافذةِ قطارٍ حرون
يهدلُ نظرُك على وجهي
لا شيء فيه
سوى وريثي الحزن

ورغبة مخنوقة في عشقٍ مؤجّل
مولعاً كنتَ بقراءة الأنوثة الصّامتة
ومجروحة كنتُ
حتى انزهاق الرّوح
حدّ خرابٍ وصل الحنجرة
فجفّ غناءُ العصافير
ماذا قرأتَ في الوجه الحزين؟

من قصيدة: قراءة خائبة

تتوازى المضمونات الشعرية مع التشكيلات الشعرية وذلك من خلال الوعي واللاوعي، فالشاعرة نجاح ابراهيم إستطاعت أن تتغلغل الى النصّ وتبرهن حالة الوعي اللغوي من جهة وحالة اللاوعي من جهة أخرى، فحالة اللاوعي لديها هو رحلتها في القصيدة الواحدة مع الحلم الذي يطرأ على ذهنيتها وكذلك عنصر الخيال الذي يشكل حالة غير واعية والرحلة مع الشعرية، أما حالة الوعي اللغوي، فهي مدى تحملها في الديمومة الشعرية وهي تمتلك أدوات النصّ الذي تشير اليه وفيما بعد الغوص بين دهاليزه المتنوعة.. **((أصبح النموذج الخطي موازيا للإدراك المعرفي، والذي غالبا مايستبطن اللاوعي أو الوعي... وعندما يتطور النموذج الخطي إلى تشكيل شعري يستمد أهميته من تلك الملائمة الاصطفائية للمضمون الشعري، ويصبح موازيا له... أو امتدادا لهذا المضمون الشعري – ص 14 – القصيدة التشكيلية في الشعر العربي – د. محمد نجيب التلاوي))**.

رسمت الشاعرة نجاح ابراهيم بعض الدلالات النفعية والتي تخصّ الحركة اليومية في هذا الكون، وإن أعتمدت على الاشياء المتقاربة لديها، فالمهم هي تغذي قصيدتها، فالقطار وصفيره أو تجاوزه المحطات يترك الأثر للمسافر المتأخر، وكذلك غناء العصافير، فهي تشير الى صباح مبهج له رونقه في الحدائق أو في البساتين..

بدأت الشاعرة بالفعل ((يهدل))، وأنهت مقطوعتها بالفعل ((قرأتَ))، والفعل الثاني مثّل الاخر بشكل مباشر، بينما الفعل الأول فهو تمثيل الغائب من النصّ، لذلك فقد

إعتمدت في النصّ على ثلاثة أصوات، الصوت الأول هو الباث " الشاعرة " والصوت الثاني الاخر الغائب، والصوت الثالث الاخر الحاضر، وهذه الأصوات دلت على تجانسها مع أدوات الشاعرة في النصّ الشعري، لذلك نعتبر النصّ من النصوص المفتوحة ويتقبل المزيد المزيد من الكتابة.. الدلالة التأكيدية تشير الى الغائب بماضيها، فقد استحضرت الشاعرة بصريتها في الذاكرة وهي ترسم إلينا المعاني التي إعتمدت الديمومة الشاعرية، فكلّ جملة امتدادية كانت للجملة التي تليها، وهي تدلّنا الى طرقات الشاعرة:

في غمرةِ مشاهد لاهثة + تترامحُ من نافذةِ قطارٍ حرون +يهدلُ نظرُك على وجهي + لا شيء فيه سوى وريقي الحزن.. نستطيع أن نتنفس قليلا هنا من خلال المعاني المطروحة والتي حملتها الجمل الشعرية، ولكن جميع الجمل لم ترسم الشاعرة فواصل بينها، لذلك بانت إلينا كجسد واحد لصورة شعرية واحدة، وتوزعت هذه الصورة بأجزائها على الجمل الشعرية:

ومجروحة كنتُ – حتى انزهاق الرّوح – حدّ خرابٍ وصل الحنجرة – فجفّ غناءُ العصافير – ماذا قرأتَ في الوجه الحزين؟ – كنت وكان، من الافعال الماضية وقد وظفته الشاعرة لدلالة تأكيدية لمفردة مجروحة، وتنزل الدلالات بشكلها المبرمج من الأعلى وإلى الأسفل، دون توقفات أو تقطيعات تذكر.. فتستقرّ المفردات الشعرية في الجمل ((الجزئية)) لتكون وحدة من وحدات القصيدة التي رسمتها الشاعرة السورية نجاح ابراهيم..

تستخدم الشاعرة جملة ((**فجفّ غناءُ العصافير**)) لتدل على حالة الحزن عادة، وقد أشارت بالجملة التي تلتها لتبين هذه الحالة، فكانت تفسيرا واضحا ومن خلال سؤال رسمه الشاعرة حول حالة الحزن التي أرادت منه أن يكون واضحا بالمعنى للمتلقي..

تتأسس القصيدة كخطاب مؤسس الى خطاب آخر، وتكون اللغة التشكيلية قد خرجت الى الرؤيا، ومن الرؤيا يبعث الشاعر مفرداته الاصطفافية ويعلن حضوره مع الحدث الشعري – المنقول منه – والحدث المخزون الذي يخرج ببصرية ناطقة وأخرى بصرية صامتة، ولغة الصمت إحدى لغات القصيدة الشعرية الحديثة، وهي تصطفّ الى جانب اللغة التعبيرية المواكبة للمعاني المطروحة في الجمل الشعرية، وتتأسس الصورة الكلية بالرؤية الشاملة الى ذلك الحدث الشعري، وهذا مانلاحظه في بعض قصائد الشاعرة السورية نجاح ابراهيم.

الفصل الثالث

اللغة التشكيلية في القصيدة القصيرة

الشاعر العراقي الراحل مشرق الغانم..

اقتناص اللحظة الشعرية

نتيجة للغة التصويرية التي يعتمدها الشاعر العراقي مشرق الغانم في تحديد قصيدته القصيرة فقد نلاحظ جلّ إهتمامه على اقتناص اللحظة الشعرية التصويرية والتي منها الصورة التكوينية للمتن القصير، مما تشغل قصيدته مساحة ضمنية؛ فكلّما تنال القصيدة كثافة، كلما ننال منها قوة في المفردات التعبيرية وتقشفها في القصيدة القصيرة، مما تجعل القراءة أسرع مما يكون، هذا من جهة، وعملية التقاط محتويات القصيدة أسرع أيضا من جهة أخرى، وهذه النتائج لاتجعلنا الى الوقوف طويلا، بل التأمل والتفكير بلحظات قصيرة، وذلك لدخول القصيدة القصيرة الى الذهنية محمولة بشكل أسرع من غيرها، بالاضافة الى إحتواء القصيدة اللغة المميزة وتخرج عن التفاصيل المملة والتقريرية..

إقتنص الشاعر في رحلته الشعرية مع القصيدة القصيرة بعض نقاط الضوء المضيئة والتي منحته التجول أكثر في استيعاب مرحلته المعرفية في النظام اللغوي الفلسفي، وهذه النقاط والتي خلقت فجوات جميلة في ذهنية الشاعر من نواح عديدة ومنها:

حالة الفرح والحزن والتفكر والتذكير واللجوء الى لحظته الانية والشعور بالان... وهنا يذهب الشاعر الى كفالته المضمونة بالمنتج وقدرته على تشكيل أبنية للغة من خلال القصيدة التي يعتمدها، وهذه الكفالة لاتأتي مجانا وإنما من خلال مطالعات في النصّ الشعري وكيفية التحايل على اللغة، فالبناء النصي يتوجب حضوره مع الدلالات ((الدال

والمدلول))، وكذلك مع مساحة كافية من الخيال بالمفردات المركبة، فاللحظة الشعرية لها علاقة مع عنصر الدهشة؛ وهنا يتحدد النصّ، هل هي دهشة عادية أم دهشة صادمة أم دهشة فكرية تحوي على تعويضات متتالية في الفكر الذي يحمله..

إنّ للمعنى المقتضب خاصيته الجزئية في القصيدة القصيرة، فالوحدات الدلالية الصغرى هي دلالات عادة متقاربة من بعضها ((**وهنا يكمن ربط بين المعنى الحقيقي والمعاني المجازية؛ إذ أنه عند تعديل دلالة الكلمة، يظل جزء من الدلالة الأولية داخل الأجزاء التي تشكل المعاني المتنقلة، وتسهم هذه الجزئيات في تشكيل بنية كبرى تستوعب تدرج الأنظمة، وينظر الى النصّ اللغوي بوصفه نصا في موقف أو حدثا اتصاليا أو شبكة من العلاقات الناتجة.. ص 75 - علم لغة النص، المفاهيم والتجاهات - الدكتور سعيد حسن بحيري، جامعة عين شمس**)). تفتيت عناصر النصّ الشعري ليس من السهل اعادة جمعه، بل الذهاب به الى الأنهيار وفيما بعد حطامه بالكامل، واعادة بناء النص وتكسير اللغة تختلف هذه الحالة من حالة تفتيت العناصر:

ظلال:

عندَ اصطكاكِ الجسرِ بالحَديدِ
أو الليلُ المُزرَقُ
تـزحفُ ظلالُ الموت
كأوراق خَريف إسكندَنافيٍ
على مقربة من العزلة المرة
حينما الشمسُ تُندحرُ ملطخَةً
والبرقُ يُفرشُ ألقـَه
على وجه الميت الحنون
الذي نسيَ أن يُقـَبلَ
طراوةَ يد أمه.

نطارد هنا بعض العناصر التي تتآلف مع النصّ الشعري وتؤكد إلينا نسيجه، وذلك من خلال مقاربات المفردات الشعرية المركّبة، فكل عنصر لايتم إظهاره الا وله علاقته مع بقية

العناصر، وهكذا هي الشعرية والذهاب بها الى نظريات عديدة.. ((ظلال)) يطلقها مفردة آحادية كأنها لاتستطيع التماسك مع النصّ، لذلك وضع نقطتين شارحتين لعزلها والتنويه على تأويلاتها من خلال النصّ المعتمد.. وعندما ندخل النصّ الشعري من خلال العنونة، هذا يعني هناك علاقة سيميولوجية للعنونة مع عناصر النصّ الشعري.. فالعنوان المرسوم أعلاه من العناوين الداخلية الممتدة نحو جسد القصيدة، ولا نستغرب تكرار العنوان في داخل النصّ وذلك لعلاقته الداخلية مع مكونات النصّ الشعري، والتحليل السيميولوجي يذهب بنا الى ايجاد الدال والمدول والمرجع اليهما، وهنا الشاعر يشرك ذاته المستقلة ويجعلها إحدى عناصر النص وهو يطرح حالة لها علاقة مع المعنى المقصود:

ظلال: عندَ اصطكاكِ الجسرِ بالحَديدِ ، أو الليلُ المُزرَقُ تـزحفُ ظلالُ الموت، كأوراقِ خَريفٍ إسكندنافيٍ

لو نلاحظ العلاقات بين المعاني أولا وبين الاتجاهات المشتركة بين الجمل ثانيا، فالمتكلم هنا الشاعر وليس غيره في حالة الاستعارة والنقل، بل النقل البصري وتحديد الكلام شعريا والنزول مع المفردات التي شكّلت المعاني مرسومة، فاذا رسم الشاعر أو قال هنا قد أعطى الدليل للمعنى المقصود.. ((الموت)) وهي المفردة المعتمدة في رحلة الشاعر مع اللغة المنطوقة والمرسومة..

على مقربة من العزلة المرة = ظلال.. فالعزلة مرة، والظلال خيمتها، ليس تعريفا لثوب الظلال هنًا وأنما فقدَ جعلَ من الظلال سقفا ليحمي تلك العزلة التي ((ربما يعاني منها الشاعر)) وحسب معرفتي نعم هو يعاني من عزلة غير مقصودة، وهي إرادية فاضت من قلبه هو بالذات، الشاعر مشرق الغانم، ربما أراد من خلال هذه الجملة أن تكون حسيته التعبيرية وما يعاني منه.. **حينما الشمس تُندحرُ ملطخةً**: واليك المعاني وما تحمله الجملة من معان متتالية، إذ تتآزر البنية اللغوية في عموم النصّ لتفسح المجال أمام عنصر الجمال يظهر في القصيدة، وهي علاقات منسجمة مابين العنونة الداخلية والمعاني القصدية وعنصر الجمال وكذلك حركة الدلالة بين الجمل..

ذراع الممرضة:

ذراعُ الشفيفةِ

ذات العسل والحليب
المقوسةُ بحنين
على وترٍ نشيجِ الميتِ
في مشفىً باردٍ
عندَ طرفِ غابةٍ إسكندنافية

في التكوينَ التصويري للغةً، يعود الشاعر مشرق الغانم نحو منظوره الشعري الداخلي، فيلجأ الى التكوين الاستبدالي بين القطعة الأولى والتي شكلت جسدا مستقلا، وبين القطعة الثانية والتي شكلت امتدادا للقطعة الأولى ((الجسد المستقل)) فيلتقيان، ونقطة الألتقاء هي، عنصر الجسد الحاضر وعنصر الجسد الغائب ((في هذه الحالة يغيب احدهما)) ولكن يحضر الغائب من خلال المعاني ليشكل حضوره في المعنى القصدي ((ذراع الممرضة)): والمتمثل بذراع الممرضة، فالممرضة غائبة، ولكنّها حاضرة من خلال المعنى..

القصائد القصيرة التي رسمها الشاعر مشرق الغانم لانستطيع أن نتخلى عن معانيها، لانها مرسومة بشكل تواصلي، لذلك علينا أن ندخل الى ثلاث قطع مكملة الواحدة للاخرى، فمفردة ((إسكندنافية)) قد كررها في القطعة الثانية ليرسم تأكيداته، ومواصلته العلائقية مع جميع جمل القصائد القصيرة...

ما تبقى:
الشجيراتُ تعرَتْ
والشفقُ خيمٌ كالدخان
والطيرُ ارتبكتْ في عكسِ هجرتها
واسودتْ صفحةُ الماء إنحداراً
واليابسةُ تجردتْ مثلَ كَف ميت
تنهبُها الوحوشُ من كل منحدرٍ
تعوي على الفراغِ
من أول الفجرِ
حتى إزرقاقِ الطياف.

ليس كلّ ماتبقى، فالمتبقي كثير الكثير، ومنها: الشجيرات والشفق والطير وصفحة الماء واليابسة والوحوش والفجر، وهذا كل ماتبقّى وهو يشكل دائرة خاصة ليس بالبقايا، وإنما بما تبقّى وما رسمه الشاعر مشرق الغانم في قصيدته ((ماتبقّى))، نحن أمام صورة وديمومة شاعرية وهو يعكس علينا محسوساته بصمت، وقد كتب، جلّ ما كتبه في غرفته الوحيدة التي كان يسكنها في مدينة ((فريدرس بيك)) بالعاصمة الدنماركية كوبنهاكن، ولكن عجبي كيف لم يقرّ بنتائج العلل الدنماركية وهو في عزلة بين جدرانها.. وهنا قد تعاملنا مع النصّ الشعري لدى الشاعر مشرق الغانم على أنه مقاربة نصية من خلال قصيدته القصيرة، وله تآلفه اللغوي وعلاقاته السياقية وكذلك محكمته الداخلية من خلال المعاني والمفردات المركبة، وهذا مايخرجنا من النصّ المغلق، باعتبار النصّ الشعري لدى الشاعر العراقي مشرق الغانم من النصوص المفتوحة، وخصوصا البنى الداخلية والتي قادتنا الى متابعة العناصر الخارج النصيّة والتي أثّرت على بناء النصّ الشعري ومنها المنظور المتقارب وعنصر الجمال في الجملة الشعرية..

التعويض الفكري

التحليل البنائي للنصّ باعتباره كلا عضويا متكاملا.. فيعوض الشاعر من أفكاره منطلقا الى الأشياء ومفاهيمها، وهنا يخرج عن عامل اللغة ويتصدى خارج النصّ الشعري، فالمكونات النصية عادة تظهر وجوه التشابه بين عناصرها، لذلك فالشاعر المدرك للغة أولا والمدرك خارج اللغة ثانيا، والذي يوظف البصرية لتحويل الأشياء ثالثا، يكون قد حصل على نتاج نصّي من طراز جديد، وهو بجولته الفكرية مابين النماذج التي يحتويها ((**ترتبط الدلالة بالدلالة المعجمية التي تقترن بالعلامة ((signe)) المعزولة عن السياق والتي غالبا ماتحيل على تمثيل ذهني أو على مرجع، أكثر مما تحيل على العلامات الأخرى. وهذا يعني أنّ العلامة لم تخرج بعد من وحدتها الخانقة – ص 32 – فنون النصّ وعلومه – فرانسوا راستيي، ترجمة: ادريس الخطاب**)). فالتعويض هنا بالنسبة لصاحب النصّ تعويض حسي أكثر مما يكون فكري، وبما أن الأفكار تطفو من على سطح النصّ الشعري، فتكوين العلاقات الداخلية مع الخارجية، يستخدم الشاعر

تعويضاته الحسية، وهو في عمق المخيلة لإيجاد مسلكا مناهضا للافكار القديمة التي عادة يدسها الشاعر التقليدي أو الذي خرج عن درايته الحسية..

الصَّمتُ يَرتَّجُ
في المساحةِ المائلةِ
للَّيلِ الذي ينعسُ في جوفِهِ

من قصيدة: حالات الصمت

الصمت يرتجّ = قطب داخلي للنصّ، بينما يجري الحديث عن القطب الخارجي للنصّ، وهي حالة الصمت المبصرة.. بينما نذهب الى التعبير على أنه متواجد عند تواجد المرسِل، وهنا عندما يكمل الشاعر في قطعته الشعرية:

في المساحةِ المائلةِ – للَّيلِ الذي ينعسُ في جوفِهِ .. يكون قد لامس الأشياء خارج النصّ من خلال حالة الصمت المنظورة، وحالة الصمت حالة تغيير في المفاهيم التي يتكئ عليها الشاعر، ومن ضمن هذه المفاهيم انغلاقه بالذاتية وعدم الخروج منها، بالوقت الذي هناك الكثير يسعى نحو انفتاح الذاتية وتمرير الاخر من خلالها، وهناك من يتخلى عنها ويعتبر الاخر هو صاحب الشأن في القصيدة، والشاعر ما هو إلا وسيلة للتعبير عن الاخرين..

الشاعر العراقي مشرق الغانم صاحب صمت منطوق عادة، وذلك من خلال عزلته كما نوه في قصيدته أعلاه، وكذلك صاحب رسالة أراد توصيلها الى أبعد مساحة ممكنة، كما ذكر في القطعة أعلاه عن المساحة المائلة، ورسائل الشاعر عادة كثيرة، فهو لم يكتف بفكرة واحدة، وكلّ فكرة رسالة، وعندما ندخل الى تلك الفكرة ونجد التغييرات، فهنا أقول القصيدة القصيرة عبارة عن فكرة مدججة بالمفاهيم والتأويلات، لذلك التجأ الشاعر نحو هذا المسلك في مفهومه للتعويض الفكري، وتبديل الحسية بحسية أقرب من الماضي، لأن الشاعر هو الآن وليس كما مضى تمضي الأشياء..

طيرٌ منذهلٌ
وذئابٌ تزينُ الزرائبَ

في ليلةِ الميلادِ
يالأناة الصَّمت
يتعمَّقُ في بُرهةِالموت
السَطحُ المُخادعُ
الذي يشي بالجمال
والجمالُ إذ يخافُ الذبولْ.

نفس القصيدة..

طير وذئاب والجمال، كلها رموز، يعتمدها الشاعر مشرق الغانم، حيث تشكيل الأشياء التي مالَ إليها من خلال تغييرات وتحولات كيميائية للتعابير، وباعتبارها علامات حيث يقول **فرانسوا راستيي ((تمثيل الأشياء أو الأحوال أو العلائق بالنظر الى أنّ العلامة رمز – ص 33 – فنون النصّ وعلومه – فرانسوا راستيي، ترجمة: ادريس الخطاب))**.

وقد ذهب الشاعر الى التعبيرية وليس الى التأويل، وهي اضافة نوعية يعتمدها وهو خارج النصّ بثلاثة أشياء، المرسل والمتلقي والنصّ، ولا يتم تحويل تلك الاشياء الا بالتفاعل مع الامكانيات التعبيرية والولوج الى النصّ الشعري: **يتعمَّقُ في بُرهةِالموت – السَطحُ المُخادعُ– الذي يشي بالجمال** .. وقد أشار الشاعر الى الموت والى الجمال، وهَنا إشارات قد ادخلها في عمق النصّ لكيَ يعوض درايته الفكرية بدراية شعرية تأخذ مسلكها الشعري التعبيري وتتماشى مع المعاني والمفاهيم.

ترتبط الدلالة الذهنية على أنها تمثيل تتماشى مع التعابير التي يرسمها الباث عادة، وهي تناشدنا بالمنطق الفلسفي في ايجاد الحركة القصدية للمعاني، فكلّ شاعر يتقصّد ممارسة الأشياء، ولا يبتعد عنها، لأنها تشكل مقاربة لبصيرته المتقاربة، وهكذا يقودنا الشاعر مشرق الغانم مع بصرية حادة، وصامتة، لاتظهر الا من خلال المفردات الشعرية، فحالة الصمت بالنسبة للعنونة، هي حالة تعميمية على مجمل الحالات التي ادخلها في النصّ الشعري:

الصَّمتُ:
إمرأةٌ بدويةٌ بخصرِ وردةٍ

في طرفِ الغابة الغَضِّ
إذ الماءُ ينصتُ
إلى تأوه الشَّجَر
والجلدُ المُستَفزُّ إلى رجفتِهِ

نفس القصيدة

القيمة الداخلية للنص الشعري لدى الشاعر العراقي مشرق الغانم تبدأ بالتفكير والتفكر الخارجي، وهي من البنى التي تعتمد على ماهية النص لديه، فبداية اللغة الشعرية وتحديد تآلفها في القصيدة تبدأ من الشاعر قبل كل شئ، فهو الحارس الامن لقصيدته، ويقف الى جنبها على مدار السنوات، فقد تطرأ تغييرات عديدة وتحولات في النصّ الشعري، فالشاعر مع ذهنيته يجاري تلك التحولات ويذهب بها مع ذهنية متجددة، بل هو الأول الذي ينقل الينا تلك التغييرات وزرعها بأرض آمنة، فلو نظرنا ودخلنا الى النصّ الشعري لدى الغانم فهناك حالة التقشف اللغوي والتحولات والابدالات والتوزيعات وكذلك الاستعارات، كلها لتكوين صورا تكوينية لها لغتها التصويرية، فالنموذج التحويلي نموذجا بسيطا غير معقد ولا يقودنا الى الغموض المفرط في اللغة الوظيفية للشاعر.. **الصَّمتُ**: = **إمرأةٌ بدويةٌ بخصرٍ وردة** + **في طرفِ الغابة الغَضِّ**+ **إذ الماءُ ينصتُ** + **إلى تأوه الشَّجَر** + **والجلدُ المُستَفزُّ إلى رجفتِهِ**. بؤرة الجمل الشعرية المتواصلة هنا تتكئ على الفعل ينصت، والفعل ينصت له مقارباته من مفردة الصمت، فالماء ينصت الى أوجاع الشجر، والماء حالة صامتة، لانسمعه الا من خلال هدير الماء، وهنا الربط والتواصل بين بنية النصّ وبنية اللغة النصية، فبنية اللغة النصية تقشفية متزنة، وقد مال الشاعر الى تنغيمها من خلال سلطة الشاعر على النصّ الشعري، وسلطة اللغة التي تماشت مع الموسيقى الداخلية، فلو شرّحنا بعض الجمل الشعرية فسوف نلاحظ اتكاء المفردات على الساكن والمتحرك، وقد أعطت حركة للنص الشعري من خلال التنغيم وانفتاح العبارات وتواصلها على بعضها...

الصَّمتُ:
قطراتٌ ناضجاتٌ
على نافذة الليل
الكأس ُترتَفع مُهتزَّةً
دمُ القتيلِ شبيه النبيذِ
.....
الموتُ
يقطرُ
على
الثلجِ
والدمُ يتصاعدُ بُخاراً.

نفس القصيدة..

مواقع المفردات الشعرية وعند خاصية اللغة الطبيعية، هذا يعني لا قوالب للغة عند التوظيف وخصوصا في النصّ الشعري، عندما تكون اللغة قيد التوزيع بأمر من الشاعر، وهنا لا نتجنب التكرار اذا ماكرر لاسباب فنية، مثلا مفردة ((الصمت)) والتي هي بؤرة التقطيع الذي أعتمده في القصيدة كجسد كامل، ووزّع ذلك الجسد على مفردة ((الصمت)) **((إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعا شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلاميا، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاما بل هو إحداث جزئي ((Realization)) للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظاما كليا تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى ((بالتوازي)) ص 63 -تحليل النصّ الشعري ((بنية القصيدة)) – الدكتور محمد فتوح أحمد))**.

محور القصيدة، محور ثابت وهو مفردة ((الصمت)) ومن خلال هذه المفردة عيّن الشاعر لغته التصويرية والتي أراد منها أن تتلقى التوسيع البنائي للقصيدة، ولكن بما أنه

ونحن أمام نصوص محكمة ((القصيدة القصيرة)) فإذن حالة التوسيع كانت محكمة بالنسبة إلينا ايضا، بالرغم من أن الشاعر أعتمد النصّ المفتوح:

الصَّمتُ: قطراتٌ ناضجاتٌ - على نافذةِ الليلِ - الكأس تُرتفع مُهتزَّةً - دمُ القتيل شبيه النبيذِ

الاستعارة ((**دم القتيل شبيه النبيذ**)) والاستعارة لاتدخل ضمن الصورة الشعرية ولكن لها محتواها التكويني ودهشتها اللغوية أيضا، فالشاعر أراد أن تمتد معانيه بشكلها المحكم، وذلك لانه أوجد نصوصا محكمة، والكأس هنا ليست وحيدة وأنما هناك عدة كؤوس، فالجلسة جماعية، وهنا وظف الشاعر الاشارات والدلالة حول هذا المسلك الشعري التوظيفي، وهي حالات من الشعرية الحديثة، ولم يكتف بل راح على الفراغات، ويقصدنا هنا بدلالة مبهمة، دلالة غير مرئية، فالنقاط دلت على الأشياء لم يقلها الشاعر، لينزل إلينا بمفردات مطرية، تجانس بعضها البعض..

النصّ الشعري من عناصره المنحازة الى الشعرية إيجاد الانحناء وعنصره غير المألوف، واعتناق المنظورات المتغايرة، وذلك ليبرهن للمتلقي مدى شاعرية النصّ والذائقة الشعرية التي تحكمه، وهنا يكون قد تخطينا الحالات التقريرية والتي يسقط بها معظم ((الشعراء)) للاسف وذلك لقلة التجربة والخبرة والاطلاعات بالشكل التفصيلي على معظم العمليات الشعرية ومختبراتها في العالم، فالاثار التي يتركها النصّ الشعري آثار دلالية، وخارج هذه الاثار يبحث المنقب ما يملأ مخيلته وذاكرته، وهنا تقرير مصير النصّ الشعري من العنونة الى آخر نقطة دلالية، تداخلنا وتذهب بنا نحو الاريحية.. وبما نحن مع شاعر من طراز شعري ((الشاعر مشرق الغانم)) فقد لحق بنتاجاته الشعرية معظم شعراء جيله، هو ذلك الشاعر الصامت وحركته الشعرية صامتة، ولا يرغب التفخيخ الشعري ولا الذهاب الى العلن، وبقي لايكتب الا لنفسه ويستحضر الاخرين..

المخالفة اللغوية في الشعرية، تنقضنا من كونية النصّ الشعري العاري، فلم يعد النصّ عاريا، وهنا حكمة التشفير للنص الشعري، والذي يبعث إلينا القناعة الرمزية بدءً من العنونة الى العلامات المرسومة في المتن، وتشفير النصّ هذا يعني هناك امتدادا في اللغة والمعاني، وهذا الامتداد قد يكون ارتداديا أو امتدادا تصويريا، فيكتفي بصورة واحدة كجسد يغطي معظم المتن:

((اللقاء الأخير)):

يا أبتِ
البارحةُ صَادَفتني في سُكونِ المحطاتِ
كانت سماءُ كوبنهاغن داكنةً
وكنتَ تمشي حالماً
تتخيلُ لوحة بشمسٍ ناضجةٍ
تنزلقُ عصراً على سلامِ البساتين
فَدَعَوتُكَ...
وفَضَحتُ إليك َثلاثين َعاماً من التشرُّدِ
كنت َمُبتسماً يَصدُّك َالموتُ عن النُّطقِ
مُندهشاً من الرحلةِ كلّها
وحينَ وَقعَتْ كأسُكَ على البلاطِ
ذهبتَ دونَ وداعٍ
وَخلّفتني غائصاً في الفَراغِ

الشاعر العراقي مشرق الغانم ومن خلال قصيدة ((اللقاء الأخير)) الذي استحضر أبيه من خلالها، واستحضر الفراغ ((الفراغ النصي)) وفراغ المعنى المتواصل، فالفراغ النصّي، حضور الغائب، وغياب الحاضر، مما ترك الباث إلينا فراغا نصيا، فعادة يحضر الحاضر والغائب يحضر معنويا، ولكن الشاعر جعل الشخص الاخر هو الحاضر..

يا أبتِ = البارحةُ صَادَفتني في سُكونِ المحطاتِ – كانت سماءُ كوبنهاغن داكنةً..
بما أن الشاعر قدم الى كوبنهاكن في نهاية الثمانينات، قادما بقميصه البني من ليبيا، ولكن في هذه المرة ليس كبيروت، وليس مقهى الروضة والاصدقاء في الشام، في هذه المرة دفعة واحدة الى شمال الدنمارك " ألبورك " وهناك التقرب من القطب الشمالي، وفي هذه المرة كوبنهاكن وغيومها الداكنة، وانبعاث البرد الثلجي، فالمحطات تنتظر،

والمسافر ذهب دون رجعة.. هنا ليس تعريفا، وإنما حوارا ذاتيا، فكانت ذات الشاعر هي الحاضرة، والباث مغيب تماما، وكان أبوه الحاضر، وكانت رائحة المقبرة.. وكنتَ تمشي حالماً - تتخيلُ لوحة بشمسٍ ناضجةٍ - تنزلقُ عصراً على سلامِ البساتين

ثلاثة اتجاهات يتجه الشاعر مع النصّ الشعري وهو يحملنا معه بكل الاتجاهات:

الاتجاه اللغوي، فقد كان هذا الاتجاه نحو الذات الشاعرة مع لغة تصويرية ولغة طبيعية غطّت المعاني واستطاعت أن توصلها إلينا ((المتلقي))

إتجاه الصورة الشعرية، وهي من الاتجاهات المتواصلة الجزئية التراكمية في المتن، مما نجح الشاعر في رسم خطواته في النصّ، واعتبره جزء من جسد ينضح بالمعاني واللغة..

الاتجاه الثالث، تلقي المعنى، فقد أضاف الشاعر مع المعنى؛ الواقعية الغائبة مع الخيال الشعري، وهذا النسيج من الأركان المبوبة في معرفة التشفير الذي أعتمده الشاعر، مما تعتبر عملية العلامات المرسومة كنقاط تؤدي الى التأويلية..

الشاعر العراقي الراحل مشرق الغانم، غيبه الموت في العاصمة الدنماركية - كوبنهاكن -، وهو من مواليد الديوانية، وقد خرج من العراق عام 1980، أسوة مم خرجوا من الملاحقين في تلك الفترة، وعمل في مجلات وصحف تصدر في بيروت قبل الاجتياح ((عام 1982))، كان متزوجا وله ولد واحد اسمه: وجد..

أصدر ست مجاميع شعرية وله مخطوطة شعرية حول النصّ المفتوح لم تطبع الى لحظة كتابة هذا البحث الذي خصصته بقراءة بعض قصائده المتناثرة من هنا وهناك، وهي من تطوع من اصدقائه ومحبيه في المنفى لنشر بعض نتاجه بعد رحيله.

يمتلك الشاعر مشرق الغانم خاصية شعرية فريدة وهو يركز حول امتداد الصورة الشعرية عادة، وكذلك له لغته الانطباعية والتصويرية والطبيعية، وليس هذه المرة الأولى أكتب عن نتاجه الشعري، فقد كتبت عن بعض مجاميعه الشعرية أبان التسعينات، وكذلك كان يهتم باللوحة والفن التشكيلي وفتح بعض المعارض الخاصة به وشارك في معرض سنوي مشترك في دار الثقافات المتعددة في العاصمة الدنماركية - كوبنهاكن، وكان يدير هذا المركز - قسم المعارض، الفنان العراقي القدير خليل ياسين.

الفصل الرابع

الوظيفة اللغوية والإستعارية

في قصائد الشاعر السوري نعمان رزوق

دراسة اللغة الشعرية وتوظيفها بالشكل الذي يطرأ علينا كبدائل متتالية عن اللغة الشعرية الحديثة بلغة أكثر حداثة والذاكرة الخيالية التي لاتنفكّ عن متواليات اللغة والغناء بتصفيف الحروف وهيكل الجملة الشعرية، فالوظيفة الحسية احدى البدائل المخزونة عادة، ولم تخرج إلا بانتفاضة ذهنية يعتمدها الشاعر في تأسيس مبدأه الشعري.. سأبحر بين النصوص الشعرية لايجاد البدائل اللفظية من خلال محسوسات الشاعر والعودة الى الذات، فالذات هي السنتر الأول لإنطلاقة اللفظة وتعيينها بالشكل المقنع، وايجاد ذات أخرى، يحصرها الشاعر من خلال الألفاظ التوجيهية، وأعني بذلك موجهة الى الاخرين، ومنهم الاخر بشكله الانفرادي، لان المجموعة من الصعب خلطهم في ذات واحدة.

تختفي المعينات الاشارية وتتحول الى وحدات تركيبية في حالة الميول اليها ويقول الدكتور جميل حمداوي ((**المعينات هي الوحدات اللسانية والتي لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية لوضعية التواصل / ص 11 – الدكتور جميل حمداوي – سيميوطيقيا التلفظ**)).

الشاعر السوري **نعمان رزوق**، أدخل الى محسوساته الشعرية التي تتناصب عبر الوظائف اللغوية والحسية التي يعتمدها في تأسيس قصيدته الحديثة ((**كسرب ليس فيه أحد**)).. سرب في صورة خيالية، وهنا يعتمد الشاعر السقطة الذهنية المتغايرة في اللغة، فالتوظيف اللغوي أعتمد على بناء علوي للجملة المركبة ((العنونة))، وبما نحن مع السقطة الذهنية، إذن هناك حسيّة مختطفة توالت على ايجاد الحدث الشعري:

لم يكن كلي معي
و أنا أحشو الحربَ احتمالات أخرى
رمادية
كعربة خرفة
تغفو على رحيلٍ كعكاز
و ليست طرية جدا كـ كثب مراهق..

من قصيدة ((كسرب ليس فيه أحد)) نعمان رزوق..

لسنا بعيدين عن الزمن الذي لايمكن للشاعر تحديده، مابين الماضي والزمن الحاضر، لانه اثناء لقطات حرب، تنازل عبقرية الذاكرة الشعرية التي يتحلى بها الشاعر السوري نعمان رزوق، فالحرب: تغفو على رحيل عكاز، لقد حال الشاعر هذه اللوحة من القصيدة الى زمن الابتعاد وانهاء الحرب في سوريا، والزمنية والمكانية تلازمان الحدث الشعري في حالة الإبحار مع الزمنية وتوظيفها في قصيدة، وهكذا قد وفر الشاعر من خلال رحلته متعة الألم المفروضة أمامه بشكل غير اختياري.

اللغة.. السقطة الشعرية

العنوان الذي يرسمه الشاعر هو التاج الذهبي للنصّ الشعري، وشيفرة يشير الى النصّ ((جسد القصيدة)) وبما نحن مع هذا الجسد الذي يحوي على جزيئات كثيرة ومنها اللغة والصور الشعرية مع صورة شعرية ((الأم)) الا أننا نذهب بعيدا مع دواخل النصّ الشعري من خلال دراستي ورؤيتي الخاصة بأشعار الشاعر السوري نعمان رزوق، ومنها السقطة الشعرية الحادة في نصوصه التي يتكئ عليها من ذات مشبعة باللغة ومن ذات أخرى يبحث عنها لتشاركه الذات الأولى، وفي آخر المطاف يرجع الى ذاتيته الأولى. لو رجعنا الى بداية النصّ الشعري الأول فسوف نلمس اشتباك الضمائر كما يقول ويسميها ياكبسون بـ ((عصب العمل الشعري)).

فالأنا الواضحة الأولى تأكيد مخصخص في إدراج العمل الشعري بنقطة ابتداء والشاعر يلوّح بها للاخر، والأنا المتشابكة الأخرى من خلال الضمائر المتصلة، هي

ذات الآخر، يدعوه الى العمل معه من خلال المعاني المطروحة، بقدر ماتكون الحرب الواضحة، فكانت اللغة التي أظهرت تلك المفردة، وتواصلت معها في ايجاد الساقية والماء المسيس دون حواجز، لتسييس الشعر.

تختلف المشبهات عن الصور الشعرية، وتتكاثر المشبهات بواسطة الادراك النموذجي وكذلك تتميز بسقطتها الشعرية عند التوظيف:

كأن تصير الوقتَ الذي أدهنه بحرية بيضاء

بيضاء

كنفقٍ لا يحملُ على ظهره عناداً غير مفتوح..؟!

أو تصير الوقتَ

الذي

أدهنه بحريةٍ أن يلكز باسمكِ الفاتحِ كنيلٍ أخير

من قصيدة كسرب ليس فيه أحد..

تستقرّ المفردات الشعرية في القصيدة كنمذجة ذاتية إدراكية، تقودنا الى مقتضيات فنية رؤيوية، وما تخلله منظور الشاعر السوري نعمان رزوق، في إحالة المفردات الى التشبيه، ورسمها باسم الاخر لمعطيات موصوفة يطابقها مع المضمون الذي اعتمده الشاعر في قصيدته (**كسرب ليس فيه أحد**). كأن / كنفقٍ / كنيلٍ أخير، مفردات معتمدة للشاعر وهو يبيّن لنا معنى الشطور التواصلية في القصيدة، ولا يطالبنا أن نكون معها، فقد اعتمد الشاعر على الذات المحرّكة للفعل الذي حرك المعنى، ويكوّن الفعل في هذه المقاطع التي أنقلها مفاهيم دلالية، لتركيز المعاني المعتمدة التي رسمها الشاعر، وهي مفاهيم لم يرسمها الشاعر بشكل عفوي، وإنما هناك تواصلا فكريا بين مفهوم الفكر لدى الشاعر ومفهوم الحدث الشعري المنقول، لذلك فقد ارتأى من خلال هذه المفاهيم أن ينتقل الى التشبيه، معتمدا على الوظائف اللغوية وكذلك الحسية التي يتحلّى ويتعالى من خلالها في الشعرية. ومن خلال تصاوير الشاعر فهو يمثل كل شئ بعلامة غير محدودة، باعتبار الكون شبكة من العلامات، مما يذهب بنا الى التنشيط الرمزي بين المفردات، باعتباره ناتج فعال لانتاج الدلالة وتداولها.

((إنّ نمط التصور الذي يحكم العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه. فهذه العلاقة تتميز بكونها غير مباشرة ويحكمها مبدأ التوسط «مايطلق عليه كاسرير الأشكال الرمزية» فالاشياء لاتدرك الا رمزيا أي باعتبارها جزء من نسق من العلامات / ص 93 - السيميائيات. مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد)).

لتقوية الطاقة الدلالية ينتقل الشاعر في القصيدة من الشكل الى اللفظ، فأشكال القصيدة الحديثة تدفعه الى التمثيل الجمالي في حركته التعبيرية التي يوزعها في اللغة وتشكيلاتها، وما يتركه الشاعر من آثار لها خصوصيتها الفنية وكيفية تناول الحسية من جهة واللغة من جهة أخرى.

لقد بانت الحركة التعبيرية واختصت في عمارة الفن التعبيري للوحة، وهذا لايعني أن الشعرية لا تتماشى مع المنظور التعبيري عبر التشكيلات اللغوية في الشعرية:

لم يكن كلي معي
و أنا أعطيكِ ورائي كُلّهُ
مِنْ غيمةٍ قصَّتْ جدائلها على كتفي
بِغِلٍ كان يلمع دائرياً
كنَوء يضاحك ظلالاً
و يُشبهُ قُبلةً تنسى أظافرها على رقبة..

نفس القصيدة

من يبحر مع تكامل الوظائف اللغوية وفنيتها، يعتمد الديمومة في ايجاد السبل المثلى بالتأليف والمماثلة وكذلك بالاستعارات المرسومة، ومثلها يقال حول التشبيه، ومرئية الحدث ووضوحه بين الجمل الساقطة: لم يكن كلي معي = و أنا أعطيكِ ورائي كُلّهُ

مِنْ غيمةٍ قصَّتْ جدائلها على كتفي، وتستمر تراكمات المعاني، وإيضاح تلك الأصوات التي أعتمدها الشاعر. الشاعر هنا ترك معانيه وعدد محتويات الحدث وماوراء كله، وهذا يعني، هناك الجزء الأكبر من جسده أو قلبه (اذا صح التعبير) لم يكن له بتاتا، ومن خلال هذه اللفتات البصرية التي أبحر بها الشاعر، فهو يعكس التجريبية الشعرية وتجربته مع القصيدة.

الاستعارة الجديدة لاتزيل الاستعارة القديمة لتحل محلها، وهي لاتشترط كما في حالة الصورة الشعرية، فالصورة الشعرية الصادمة تزيل الصورة الشعرية البسيطة، ولنقل غير الصادمة (ولو معظم الصور الشعرية هي صادمة) حسب شرطها الأساسي في المخاتلات الشعرية التي يعتمدها الشاعر.

البعد الحسي – الحركي

يظهر البعد الحسي عند حركة الذات واشتغالاتها الحركية، ويذهب بنا نحو البعد العاطفي الداخلي والبعد الاجتماعي الداخلي، وهو المحيط الذي يعايشه الشاعر من خلال عمله التجريبي، باعتبارنا أناسا نعيش على ابعاد غير متساوية وغير متجانسة، ومن هنا تظهر لدينا المؤثرات التي يرسمها الشاعر أو التي تنمو بتخطيطات أولية للرسم والازاحة، وكذلك بالاستعارة والاعتماد على ما تحمله الذات من قناعة قصوى نحو الحدث الشعري.

اذا كانت الاستعارة قد حلت محلّ الصورة الشعرية كأساس في جملة يعتمدها الشاعر، فالصورة الشعرية تساهم مساهمة خلاقة بايجاد العلامات والرموز، أما بشكل مخفي وايحائي وأما بشكل ظاهري متواصل كصورة كبيرة تظهر حول جسد القصيدة. وليس غريبا تتحرك الحسيّة مع ابعادها، وهو النموذج الإدراكـي بايجاد المعاني والالتفاتات البصرية والذهنية:

– 2 –

بينَ أنتِ

و أي قصيدة لي..

مدينة لم يحسنوا دفنها

– 6 –

لا أرتطم بشيء و أنا أسقط منكِ..

مع أني أتقنُ عناق الهاوية

من قصيدة لا هواء في الهواء

من خلال ممارسة الشاعر الشعرية ومنظورها المتواجد في الطبيعة فقد انتمى الى ماهو حيّ، مابين الطبية التي اصبحت جمهوره: الحرب.. وما بين النموذج الادراكي في الذهنية وما يتلوها مابعد الذهنية وتوقعاتها في الخيال النازل بشكل شاقولي، فالـ أنتِ، إشارة الى الباث نفسه، وهو الناطق باسمها منفردا، لكي يربط هذا التواصل بشكله المنقول مابين الخارج اللامنسجم ومع الذهنية المنسجمة: مدينة لم يحسنوا دفنها - هنا قد أسس الشاعر ذهنية غير مطروقة (من ناحية الباث والاخر) والتنقلات ماهي الا علامات إعتمدها الشاعر في تحسين القصيدة ليمنحها المعاني المنفردة والتي تخصّه (إنعكاسا للاخرين). فنقل الصورة من الخارج الى الذهنية بالتأكيد ستمر بارتطامات عديدة ومنها البصرية مثلا أو الفكرة الجاهزة والتي تسيطر عليها الصورة عند نقلها: (إن الإدراك لا يتم دفعةً واحدةً دون وسائط، فالصورة لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص، بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها ((البنية الإدراكية)) أو ((النموذج الإدراكي)). فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجردة التي تمد بها الثقافة متلقي الصورة، وحين يتم هذا التطابق تبدأ عملية التعرف والتسمية والتصنيف./ السيميائيات. مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص85، منشورات الزمن،2002).

لا أرتطم بشيء و أنا أسقط منكِ..ولادة الشاعر ولادة ذاتية من الممكن تحويلها الى العنصر الاخر بشكلها المؤقت، لذلك فالاشياء الفانية لاتدوم وأن تمّ نقلها واعتمادها كمركزية في الذهنية، وهي إثباتات مباشرة (خارج التقريرية)، ولكي أدخل الى أكثر ممّا عليه الشيئية، أتسائل ماهو الشئ؟ إن المسافة قريبة بين الشئ وحالة السقوط، وهنا يشير الشاعر الى الفراغ، ربما البياض الذي يعتمده في حالة إسعاف حالته القصوى قبل السقوط:

مع أني أتقنُ عناق الهاوية الشاعر السوري نعمان رزوق، يغذّي حالته الشعرية من اللغة التي يحملها معتمدا على ذاتية شاعرة خارج البحث والتفكير، لذلك تتقبل قصائده الوظائف التامة من ناحية تقبلها للمعاني والتأويل..

ينتاب الشاعر بحسيته المنفردة حسيّة الاخر أيضا في عملية التفكير والانتماء الى طبقة الذهن المشتركة مابينه ومابين الاخرين، باعتبار تفكيره بالاخر على مستوى محيطه

الذي يدور به ونقله الى الداخل، فهناك نفس المستويات في محيطات أخرى تشاركه هبة التفكير وثورتها بنقل الحدث الخارجي إن كان شعريا أو قصصيا، ولكن تختلف عملية النقل من شخص الى آخر، فحسية الشاعر هي أعلى حسية تتأثر بالحدث (الشعري إن صح التعبير)، لذلك ينفرد بقائمة التفكير مع الاخرين ويسيطر على عملية الإدراك بشكل أسرع. فلو أخذنا عملية الاقناع الشعري وتأثيراته السريعة فسوف نصل الى عملية التجانس – الشعري الحسي – مع الاخرين، باعتبار الشاعر يولد مابين الاخرين وينقل محتوى ومستويات تفكيرهم الى القصائدية..

بما نحن مع شاعر سوري يضجّ بالاحداث اليومية وهو الشاهد غير الوحيد على تلك الاحداث، ولكن هو الشاهد الوحيد على مستوى الإدراك الفكري للحدث الشعري، فالشاعر السوري نعمان رزوق، يذهب مع مشهده الشعري التعليلي في ايجاد مفرداته وجمله الشعرية والتي تخرج عن مألوفها، كأن الشاعر يحنّط تلك المفردات ويبث بها الحياة من جديد – كم شاعر اشتغل مع ذهنية صامتة، يبصر ولا يقول، ويقول خارج البصرية – . هذه العلاقات التي يعتمدها الشاعر هي علاقات الذات مع محيط اللغة، وعلاقة الذات مع محيط الحدث الشعري وكيفية انتقاله أما بواسطة البصرية أو الذهنية التي تبصر بعيدا، وخصوصا أن الشاعر ابن السلمية مدينة الشاعر السوري محمد الماغوط:

– 1 –

الوقتُ

أنْ أحبكِ من مكان مرتفع

مرتفع جداً

كأن أرسمكِ قمراً بنجمة

– 2 –

الوقتُ..

أن أحبكِ تكةً تكة

كأن أرقص َعلى ظل سنونو

حتى أثقبه

فيصير غيمة.

- 3 -

الوقتُ

أن أرسم وجهك على الفوقِ أيضاً

و أن لا تَمُرَّ حربٌ بجانبي

مفخخة بممحاة

من قصيدة الوقت

الوقت: مداهمة غير منتظمة، يعتمدها الشاعر وهو حبيس الوقت في جميع اقسام القصيدة، فالوقت يشرحنا ولا يحترمنا، نحترمه كثيرا، ولكن عندما نتجاوزه سيغضب علينا، لو نلاحظ تكرار الفعل أحبكِ، وقد أعطى معان مختلفة وحضوره بين الجملة الشعرية التي أعتمدها الشاعر نعمان، مما شكلت لديه تراكمات فعلية وحدوث الفعل، ولو كان على الشاعر أن ينحى بشكل آخر كي يقود دلالته المرسومة بالشكل الشاعري أكثر وأكثر، أي أن يأتي بمفردات تدلّ على الحب، متجاوزا هذه المفردة المكررة والتي الكثير من الشعراء يتكأون عليها دون سبب واضح، فقط لانها تشير الى المحبة وتقود الاخر بشكلها المباشر، أي تتكون من معان مباشرة خارج الشعرية، فالمفردة واسطة باستخادماتها اليومية صباحا ومساء وعلى مدى الاعوام.

الوقت كأن أرسمكِ قمراً بنجمة

الوقت كأن أرقصَ على ظل سنونو

الوقت أن أرسم وجهك على الفوقِ أيضاً

مجالات دلالية دورية، تجانست مع مفردة الوقت في المقاطع الثلاثة، مما جعلت الجملة تعيينية ثابتة غير قابلة للتجزئة، وهنا قد حذا الشاعر من خلال تجربته الشعرية على كيفية إدارة جملته الشعرية بشكلها المرسوم، وقد وحدت جميع الشطور مفردة (الوقت) غير المعرف بشكلها المباشر وإنما راح يقودنا نحو الوقت: في سوريا، وفي

مدينته السلمية، ولنقل إدامة الحرب وعدم انقطاعها، مما سيطرت على الوقت بسنوات طويلة.. هذه الاشارات والرموز التي اعتمدها الشاعر السوري نعمان روزق تدلّ على إمكانية الحدث الشعري وعند انقطاعه من الذهنية، بل أسس من ذاته الشاعرة ذات الاخر التي يقتحمها تارة ويدخل بذاكرة أمينة.

شكّلت الحرب لدى الشاعر على قطيعة درامية، مما إحتفظت الذات بتلك القطيعة بالقدر الكافي خارج الإشباع، ((كأن أرقص َعلى ظل سنونو / حتى أثقبه / فيصير غيمة.)) / **هنا تحولات مع اللغة بشكلها الكيميائي** (فيصير غيمة) فأنعش اللغة بشكلها الديالكتيكي النازلة من الذهنية الى الاخر.

اللغة الديالكتيكية تكون بين شدّ وجذب، في حالة التفكير الذاتي والسيرورة المتواصلة، وهنا ينبثق الحوار الذاتي للشاعر، فالتفكير الدرامي يكون متواصلا بينما التفكير اللغوي هو الذي يزرع البذرات الشعرية ويوزعها على مساحة المزرعة الشعرية، فيتداخل التفكير الدرامي مع التفكير اللغوي ليصنعا نسيجا من الفكرة، وهي فكرة الشاعر وحيلولته الصامتة، بل ومراجعته للحدث الشعري وكيفية الانتماء الى حالة جديدة غير منبثقة امامه أو غير متواجدة في التفكير الفلاشي الذاتي:

– 1 –

هادئ

لا أفكر في شيء

كسربٍ يرقص بين خيطان رصاص

و لا يصل أبداً

إلى ظله

من قصيدة سلوى

التفكير بالشئ خارج الاشياء، هو نظام الشاعر في إعادة تنظيمه الإدراكي، فلا يمكنه للشاعر أن يدرك الأشياء دون أن يحسّها، فالظلّ حسيّة بصريّة قبل كل شئ، وهو ليس حسية ملموسة، وتأسيس الشاعر لهذه الحسيّة من خلال الهدوء الذي أعلنه وهو خارج التفكير،

بل خارج الأشياء عموما، فتواصل مع ذهنيته الهادئة والتي أرسلته الى الطرف المنظور، خارج الاشياء الملموسة، وهي علاقات فجائية يملكها الشاعر ليرسو بعدة شطور لقصيدة.. فالحدسية الفجائية هي الاستبصار (Insight) وهو (الإدراك الفجائي للعلاقات).

(كسربٍ يرقص بين خيطان رصاص)، الشئ ضمن السرب، ضمن الاشياء المنظورة عادة، وكذلك الرصاصات، والشاعر يشير ويرمز من خلال جمله الشعرية الى حالة الحرب المعلنة في البلاد، مهما كانت هذه الحرب، فهي تحصد وتبيد، وتقتل وتدمّر.

– 2 –

هادئ

لا أكتب الشعر..،

أمامكِ فقط

أنصهرُ إلى قصيدة

من قصيدة سلوى

يتحرك الشاعر نحو الكتابة بالاخر، وليس الكتابة بالذات، وهي الاتكاء على مؤثر أمامه، يرصده وينتمي الى حيثياته ليرسم العلامات، فمنها العلامات الظاهرة الثنائية والثلاثية، فمن حول الشاعر تتحرك العلامات ((**إنّ الإنسان علامة وما يحيط به علامة وماينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة. والخلاصة أن لاشئ يفلت من سلطان العلامة، ولاشئ يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده وعمقه. ص ص 72 – 73 – السيميائيات والتأويل – سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي**)).

نستنتج من هدوء الشاعر السوري نعمان رزوق:

هادئ / لا أفكر في شيء

هادئ / لا أكتب الشعر..،

وهاتان الجملتان اشتغل عليهما الشاعر في إيجاد طقوسه الشعرية الذاتية والتي استطاع أن يرسم مخرجا بينهما، وهو أمام القصيدة.

النسيج القصائدي يختلف من شاعر الى آخر، ولكن عامل اللغة ودورها الفعال لها الأثر المباشر بقيادة القصيدة قيادة ناجحة وعدم سقوطها في الخاطرة، فقد شاهدت قصائد على مستويات شتى، للاسف أصحابها لايعرفون أين تقودهم، بل هي خواطر بسيطة، خليطة من لغة غير منتظمة، وتقرأ في مهرجانات دولية، وتكون العلاقات الخاصة قد سيطرت على فنية القصيدة، مما أصاب الشعرية (في هذه المهرجانات اختلاطات عديدة).

لنبقى مع قصيدة الشاعر السوري السلمي نعمان رزوق، والتي يعتمد على البناء شبه المحكم في قصيدته الشعرية (قصيدة النثر)، تنتمي القصيدة الى وجهتين من الجمالية، الجمالية اللغوية المفتوحة والحرة، والجمالية المغلوقة المصنّعة.. فالاولى تقودنا الى الطبيعة والى المدينة بعوامل نفسية مفتوحة، ويكون الشاعر له حضوره الفعال مع القصيدة لانه أحد عناصرها التي تبني القصيدة فنيا. والمبدأ الثاني، الدخول الى اللغة من باب ضيّق، كأن (الشاعر) أجاد العربية وانتهى، مما يغلق رؤيته الفنية مع القصيدة، ويحاول أن يدخل الفلسفة الجمالية من بابها الضيق والتابع، أو مقلدا الاخرين في المتابعة الشاعرية والقصائدية..

النماذج التي اقدمها للشاعر السوري السلمي نعمان رزوق، نماذج جمالية مفتوحة، وهي نماذج ادراكية، وحسية قبل كل شئ:

– 3 –

قبل أن أحبكِ
لم أكن أشبه الشعراء
كان جنوني الذي أشوقله نهراً إلى العدم
طفولياً
كخيط ليلٍ منسولٍ من كنزةِ سنونو

من قصيدة سلوى

الطرح الشاعري الديكارتي يقودنا الى الوجود، بل الحضور مع الشخصنة للقصائدية، ويحيا الشاعر مع لغته الحية، كالاستعارة التي يعتمدها بشكلها الديكارتي: **كخيط ليلٍ منسولٍ من كنزةِ سنونو**..

الأشياء متواجدة، وما على الشاعر الا أن يوظف تلك الاشياء، أما بواسطة الاستعارة أو ايجاد الصور الشعرية كجسد ملائم للقيادة الحية والمتحركة، بدون الحركة القصائدية لعواملها الفنية، تسقط القصيدة في الجمود، والجمود هي حالات المناسبات العامة والخاصة، تحيا وتتحرك بشكل آني، وتموت عند موت المناسبة.

معظم الانساق هي أنساق استعارية، تعتمد الحقائق ونقلها كخيط رفيع الى الشاعرية، ولا نتفاجأ من الشعرية التي تتقبل الإستعارة وتشمرها كأداة فعالة في القصيدة الحديثة:

((إنّ جزء هاما من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته. واذا كان الامر كذلك فأن نسقنا التصوري يكون مبنيا جزئيا بواسطة الاستعارة. وبهذا لن تكن الاستعارات تعابير مشتقة من ((حقائق)) أصلية، بل تكون هي نفسها عبارة عن ((حقائق)) بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري. / ص 12 - الاستعارات التي نحيا بها - جورج لايكون ومارك جونسون - ترجمة: عبد المجيد جحفة - دار توبقال - المغرب)).

فالتصورات منها الزمنية والصورية، ومنها الفلاشية والفلاشية باكية، ومنها الطبيعية المنظورة وغير المنظورة. ولكي نكون أكثر تقاربا نذهب الى التصورات الزمنية والتي تعد حاضرة لحظة كتابة القصيدة.

الشاعر السوري السلمي نعمان رزوق له خاصية ذهنية والدخول الى القصائدية، ومنها ينسج خيالاته الاستعارية والحقيقية وكذلك ينقل الصور والتصورات من الخارج (محيطه القصائدي) والى الداخل (محيطه الذهني).

الفصل الخامس

الانطباع الشعري بين اللغة الموضوعاتية واللغة التشكيلية في قصيدة الشاعر العراقي طارق الكناني

مجموعة أزاهير آنية الشمس الشعرية:

يتم الحفاظ على وحدة النص الشعري من خلال تطبيعه النهائي وإيجاد نظرة بصرية في تحديد اتجاهات النص الشعري والذي يحتاج الى بناء فعّال وأدوات شعرية يمتلكها الشاعر في رحلته الشعرية، وها هنا الشاعر العراقي طارق الكناني يقودنا من خلال مجموعته الشعرية (أزاهير آنية الشمس) وهو يدخل منطقة الفلاش باك في توظيف ذاكرته المسترجعة مابين الرسائل المعتقة ومابين وحدة الحدث الشعري الذي نقله من خلال البصرية المتفتحة..

تتسم القصيدة المعاصرة بازدياد معدلات حركاتها الداخلية والحركات هي التي تقود النص نحو ازدياد معدلات تناميها وتعدد عناصرها المكونة وخصوبة تجاربها وتنوعها وتوزع كل ذلك على حقول من دلالات النص، فالجملة لاتتحرك الا من خلال حركة للخيال الذي يصاحب الشاعر في رحلته الشعرية، وألا تترك الدلالات خلفها والكلمات وتجعلها مبهمة لاتفكها إلا عين الناقد وبصيرته التي تفتّش في التفكيكية...

فالنصّ الشعري لدى الشاعر طارق الكناني عبارة عن حقول ملغومة بالمفردات المستقرة في الذهنية، وهي حالة من حالات المدرسة البنيوية التي جاء بها الى فرنسا الكاتب الروسي تودوروف، وتحوي البنيوية بل تميل الى نظام العلامات والتي هي مداخل الى السيمولوجية لدى الشكلانيين الروس، ونظام العلامات متواجد في السيميائية أيضا والتي تعتبر الأكثر استخداما من باقي المدارس النقدية...

فالحقول الشعرية التي يطاردها الشاعر طارق الكناني هي رؤيته للاشياء ونقلها على بياض الذاكرة..

تلك الحقول التي لم تعد منضّدة بالشكل الذي وطابع الرؤيا لدى الشاعر، ولكن يبدو النص هو حالة معقدة ومن الصعب افرازه وتشخيصه، ولم تأتِ فكرة السيطرة عليه الا من خلال التجربة الشعرية... التجربة الشعرية هي حالة انصهار الشاعر مع الشعرية وديمومته في فنّ النظم، ومن هنا يستخدم رؤيته الخاصة في ايجاد الفكرة أو القصّة المناسبة والدخول مع الذهنية الى المخيلة.

ومن خلال حركات النصّ تتحدد لدينا نهوضية النصّ ومدى الايقاع الذي يتلبسّه في الرحلة الشعرية، هذا يعني أن النمط الذي تتشكل به حركية القصيدة من خلال عوامل وعناصر كثيرة، - منها ما يتعلق بالتجربة نفسها ومنها ما يتعلق بلغة القصيدة وصورها وعناصر تشكيلها الأخرى، - هو الذي يسهم إسهاماً كبيراً في تحديد طبيعة الإيقاع وشكله بوصفه إضافة فعالة الى روح القصيدة، وهذا النظام يتواجد في القصائد ذات البحور الموحدة، أما في قصيدة النثر فيتحول الايقاع الى تنغيمات مختلفة، تنغيمات داخلية يرددها الشاعر مع مخيلته وذاكرته التي تتوزع مابين التنغيم وحالة الخيال وحراكه على مدى ساعات ولحظة كتابة القصيدة.

من الطبيعي جدا ايقاع قصيدة النثر يختلف عن ايقاع قصيدة التفعيلة، فقصيدة التفعيلة يلعب البحر الشعري في ايجاد المنافذ القسوى من خلال الحركات لتحديد الايقاع في حضن القصيدة، بينما قصيدة النثر تعتمد على الايقاع الداخلي والذي يحوي على التنغيم من خلال دربة الاذن، لذلك دائما نؤكد حول التجربة الشعرية ومدى اهميتها في التواصل والتدقيق عند عملية تأسيس البنى الاولية للقصيدة..

إن الفروق في (الشعر) مثلاً، هي الفروق التي يتضمنها التعارض بين اللغة العادية، واللغة الشعرية، سيما وأن الشعر من طبيعته يعمل على رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء..

الأشياء هي التي تقود الشعر بواسطة اللغة المميزة وكذلك تنتمي الى الصور الشعرية والسياقات الداخلية والخارجية، فالشاعر طارق الكناني مثلا، ينتمي الى روحية القصيدة وجسدها الممدد على الساحل، وهو الذي ينفخ بهذا الجسد كي يعود أكثر وأكثر...

نحن أمام مرآة مصقولة بالمفردات وليس أمام مفردات عادية، فتعريف ذلك تصعب علينا مهمة الكتابة وايجاد مساحة ملائمة في القصيدة، فالشاعر العراقي طارق الكناني ومن خلال متابعتي لمعظم نتاجاته الفنية فهو ذلك المناضل الذي لبس قميصه الشعري وراح يزركش هيئته الشعرية... واللغة خير كفيل لها في ايجاد المعاني والتحليق من خلالها..

الأوراق المبعثرة تحت الدولاب

أخبئُها عن أنظار المارة

السجان يسألني عنها بإستمرار

من قصيدة أجندة

لقد استعمل الشاعرة ألفاظه الخاصة إستعمالاً إبداعياً يعتمد على مراوغة اللغة من خلال إعطاء هذه الألفاظ دلالات جديدة عن طريق تجاوزها وتوزيعها داخل النص، فأفاد في تشاكل الجمل فيما بينها لتحقق التواصل من خلال العلائق الإسنادية التي أوجدها الشاعر، لأنّ اللفظ قد يحمل أكثر من دلالة لعدم ارتباطه بسياق واحد، وهو هاهنا مرتبط بالسياق الذي أوردته فيه. ويكشف هذا العمل عن حسن تصرف في الأداء الفنيّ للغة.

كل الرجال الوافدين الى الشرق يتوقون

إلى مخدعي القرمزي

أنا هنا من عهد عاد

أنا جنته المفقودة تلك

من قصيدة بابل

استخدام حالة الأنا هي انعكاس لواقع يعيشه العراقي في بلاد الرافدين، والرجوع من خلال وقائع أكثر تطورا، حيث البلاد تنزح وتعاني من شلل دائم..

ومن ثمة فإن وعي الكاتب بأهمية تفجير طاقة اللغة المكنونة والمشحونة في مجال الإمكان من أجل إبداع خطاب أدبي مؤسّس لرؤيا فاعلة يجعل من اللغة تولد مع كل مبدع، يبدو لخصوصية توظيفه و فرادة تعامله معها تشكيلا ونسيجا وصناعة وكأنّه يؤسسها للمرة الأولى. لذلك ينتمي دائما الى لغته الخاصة ويحدد اللفظة التي ترافقه في

مسيرة ابداعه، الحياتية والشعرية، ومن هنا تتكوّن الاسلوبية ذات الخصخصة بالمبدع أو الشاعر.. حيث تنمو علاقاتها وبنياتها في ذاتها وتستمدّ رموزها وأبعادها ودلالاتها من ذاتها، فتتحوّل من وسيلة تهدف إلى تأدية غاية إبلاغية تواصلية بحتة إلى الوسيلة الغاية في الوقت نفسه وبدل أن يخضع الكاتب لسلطة اللغة العادية اليومية بمعياريتها وصرامتها، تخضع اللغة له ولقدرته على محاورتها والكشف عن طاقاتها الجمالية الفنية، مجسدا ذلك وفق نسج الجملة الشعرية بشكل يؤدي بها الى التواصل والديمومة والى تشكيلات وروابط وعلاقات لغوية دلالية تتجاوز المألوف العادي وتكسر رتابة العلاقة بين الدال والمدلول.. إنّ ايجاد الشيفرات الخاصة بالشعر بالتأكيد الرجوع الى حالات الماضي الفلاش باكية، وعندما نقول حالات الماضي، اذن هناك طفولة ومراهقة، وهناك نموا والقصيدة التجريبية التي تسعى دائما الى النجاح والاستقرار، لم تستقرّ القصيدة الا باستقرار الشاعر الابداعية والحياتية...

فحياة الشاعر الفكرية مرهونة بحالة الحدث الذي ينقله بواسطة الحسية الخارجية، ومكنون الحسية الداخلية هي لتوظيف الحدث وبثه من قبل الباث، الباث هو العطاء الأول والاخير في الشعرية لنجاح القصيدة ومدى تأثرها في المتلقي...

اللغة الموضوعاتية واللغة التشكيلية

المتعة الكلامية تتكئ على التفكير الكلامي في سيرورة المعاني والسير بها نحو الجملة التي تحصر تلك المعاني الـ((شعرية))، فالكلام العادي لايقود الى المؤثرات الا من خلال معان حكائية، قد تدنو من الشعرية، وكذلك قد تدنو من اسلوبية القصة القصيرة وفنيتها، وهنا الربط بين النظام الحكائي والنظام الشعري من خلال المتعة الكلامية.. لست مع اللغة التي تذهب بنا الى إنتماء الجزء للكلّ، فيكون الكلّ قد أطلق خيمته وراح يتلاعب بالجزء الصغير المجمّل، ولكني مع فكرة الإنتماء الى الخاصية الشعرية اللغوية، والتي تؤكد على صهر اللغة في الشعرية، وظهور الصور الخاصة بتلك اللغة والتي تنقاد عادة الى الذهنية، فمنها قد نزلت وليس إليها قد تعود، وهذا الإنقياد هو ظهور اللغة التي طفحت في الذهنية وراحت تداعب ذاكرة الشاعر بالوضوح والنزول به بالشكل الفيزيائي ليظهر الشكل الحسي للأشياء:

يا أنتِ
أسكبي لي بعض من صوتك
في قارورةٍ
سأمزجه ببعض لحني
يجعل كل المرايا تغني
ثوبي هو الآخر يغني
أعتصر كل فني

من قصيدة ياأنتِ

تنقاد اللغة الشعرية نحو التصورات ويجنسها الشاعر بالصور، ومن خلال الصور الشعرية التي تتجسد بالموضوعاتية ولكن بشكلها الشاعري والمعتمدة على ابتكارات ذهنية خارج التفكير وقبيل المعاني، وهنا تظهر لدينا الجدلية اللغوية وكيفية الانسياق نحوها، واللغة التعبيرية هي الاقرب الى الموضوعاتية ومنها الى التشكيل اللغوي.. لو نلاحظ الأفعال التي يعتمدها الشاعر العراقي طارق الكناني من خلال بعض قصائده، واللوحة أعلاه خير شاهد نحو ذلك، فإنه يقدم الفعل تارة ويوظفه متأخرا تارة أخرى، وهنا أراد تحريك الجملة من ماهيتها اللغوية لكي يكون الصوت ذات فعالية بتحريك الفعل:

يا أنتِ / أسكبي لي بعض من صوتك = يجعل كل المرايا تغني
سأمزجه ببعض لحني
ثوبي هو الآخر يغني = أعتصر كل فني

العلاقة اللغوية وحركة الأفعال بين الجملة الأولى والجملة الأخيرة، علاقة بصرية وهو قد دخل التفكير البصري بدلا من التفكير الذهني، وهنا تراوح العلاقة مابين البصرية والذهنية، فالتفكير البصري يعتمد الحلم عند اليقظة بينما التفكير الذهني يعتمد الحلم الخيال، فتدخل البصرية الى الذهنية لتستعار تلك الخيالات المدركة، وهنا عامل اللغة التعبيري يوحّد بينهما في جسد القصيدة..

زوايا الرؤية الفنية للغة الموضوعاتية والتشكيلية على عدة أركان تتهيأ:

1 - التحرر من الانشائية وتحويل اللغة الى لغة شعرية.

2 - لغة الأشياء وتحويلها فيزيائيا، تشكل رؤية الشاعر البصرية.

3 - التحرر من الغنائية والدخول الى اللغة القصائدية.

وهناك مايراه النقاد بلغات أخرى تنمو مع شاعرية النص، وتكوّن اللغة خصوصية مرحلية للقصيدة الحديثة، وهذا الجانب علينا تحديد اللغات والتي توصلت الى العديد منها..

نذهب مع الشاعر العراقي طارق الكناني كنموذج حي بتحولات لغته الشاعرية والدخول الى القصائدية من خلال نصوصه المرسومة في مجموعته الشعرية ((أزاهير آنية الشمس))..

كان السّياب يجثوا على ركبتيه قبل أن أغادره منذ ثلاثة عقود

في زاوية من شاطئ النهر.....

النهر يتراقص على نغم الحرب

يردد أغنيات لم يصغ لها أحدٌ من المارة خشية أن يُغَيَّبْ

كنت أحدثه خلسة عن بائع الصحف اليومية

اقرأ مقالاته المنشورة على ورق التوت

أخشى حامل الصحيفة المثقوبة

نديمي في ليل البصرة منذ عقود كان شرابنا حرفاً معتقاً

حيث يقف السّياب كانت السماء تساقط شعراً جنيا

من قصيدة: بقايا من شظايا يوم الفتح المبين

خارج المركزية الغنائية مع تخفيف للغة التي أعتمدها الشاعر العراقي طارق الكناني وهو يقودنا الى إستفهامات عديدة حول الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، فانتماء السياب يختلف عن انتماء الكناني من الناحية الشعرية لذلك جاءت قصيدة الكناني تفسيرية ذهنية منطوقة، وهي تبحث عن الشاعر وتدخل الأماكن بشكلها التحريري، هذه المساحة التي رسمها الشاعر طارق الكناني، مساحة من التناسق النغمي المكاني، فالاماكن لاترحل، تبقى كمحاكاة على مرور الزمن، مما شكّل إطارا تحريريا للنص الشعري الباحث عن علامات إضافية واشارات تشير الى الطبيعة مثلا والى مكان ولادة السياب ((البصرة)).

كان الفاو يصوغ بلورات الملح
كطعم الحياة
كان النخل يرسم ظلالاً على ضفتي بويب
كان العرس طرباً بصرياً
غير ممزوج بالإيقاع القادم من بعيد
كان كل شيء في أسواق حنا الشيخ أصيلاً
حتى عاهرات المبغى في شارع بشار
تلوث كل شيء الآن بسخام السفن الفارّة من ميناء المعقل

من قصيدة: بقايا من شظايا يوم الفتح المبين

يعدد الشاعر العراقي طارق الكناني بعض الاماكن في البصرة كميناء الفاو ونهر بويب الذي ذكره الشاعر السياب في قصائده، هذه التذكرات ودخول الشاعر الكناني الى مناطق الفلاش باك قد الزمته أن يكون الرجل الثاني بالنسبة للسياب، فقد استحضره في القصيدة الطويلة التي رسمها في مجموعته الشعرية ((أزاهير آنية الشمس)).

ليس هناك اغتيالا للمكان في قصيدة الكناني، وإنما أضاف أبعادا جمالية لقصيدته، وهو في ذاكرة المكان، ولكي يتكامل البعد الجمالي مع المكان فهناك الزمان أيضا المرافق للمكان في قصائد السياب، وهنا عامل الجدل يبدأ.. ومن هنا نجد البنى المحركة للقصيدة مع الدلالات المرسومة:

كان الفاو يصوغ بلورات الملح ---- كطعم الحياة
كان النخل يرسم ظلالاً على ضفتي بويب

لو نلاحظ بأن الشاعر قد وظف أفعاله في زمن الماضي، مما حرّكت هذه الزمنية الأماكن التي اعتمدها الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب، وهنا عامل التقابل الشطري بين قصائد السياب وقصيدة الكناني، والتي نفخ في روحها حياة جديدة من خلال لغته الفلاشباكية والتي تخللتها المخيلة في حالة الإستذكار والتذكر...

الرؤيوية تدفع النصّ الشعري وتحفزه على الإستقامة والاندفاع، فلما كان المكان؛ إذن هناك المؤثر المكاني؛ وعندما يذهب الشاعر الى الزمان فهناك المؤثر المكاني زائدا المؤثر الزماني، فالعاملان لهما صيرورة في الكشف عن النصّ الشعري.. فالتحولات الدلالية من خلال تعدد الرؤى تتحرك معهما عنصر الدهشة، والذي يحفز المتلقي على المتابعة وايجاد مرتكزات للصور الشعرية منها الظاهرة ومنها الإيحائية والتي تعتمد الإشارات والرموز..

(1)

قد تمتد يد الرقيب إلى حلمي

فيجتزئ الحب منه

وما يتبقى منه

سوى شعارات للأحزاب

(2)

كلّما غفوت

يوقظني صوت المطر

لا مطر في الصباح

إنه البياض

(3)

كم هو بذيء هذا الليل

يخفي بذاءته تحت رداء اسود

من قصيدة ومضات

ليس التصورات تنحاز الى التصور الموضعي للقصيدة، وإنما تنحاز الى الشعور الموضعي ومدى حسية الشاعر بتلك الموضوعات وتحويلها من البصرية اللاقطة الى الذهنية المفكرة، وهذا ماتركه إلينا الشاعر الكناني من مساحة والتقاطات فلاشية سريعة تموضعت في المخيلة ومكانها غير الثابت، وهنا حالة التفكر الذي يطرأ على تحويل الأشياء وإملاء البياضات التي هي مساحة الورقة.

((إنّ ((الشعر هو لغة الأم البشرية)) وأبحاثه تشهد بأنّ اللغة لاتنبع في الجانب النثري، بل في الجانب الشعري من الحياة، فمرجعها الأخير لاينبغي البحث عنه في العناية بالتصوّر الموضوعي للاشياء أو تصنيفها حسب خصائص معينة، بل في القوة الأولية للشعور الذاتي – ص 39 – التركيب اللغوي للأدب – الدكتور لطفي عبد البديع)).

ثلاث لوحات أمامي نقلتها من مجموعته الشعرية، وكل لوحة شكلت جسدا جديدا للقصيدة، وذلك فقد استخدم الشاعر نظام الترقيم في الانتقال من قصيدة الى أخرى، ومن لوحة الى أختها، لتشكل امامنا من خلال المنظور الشعري للشعرية عائلة واحدة تحمل عنوانها التجنيسي، وكان بامكان الشاعر الكناني أن يثبت عناوين مختلفة للقصائد القصيرة فسوف تعطي نتائج أوسع من خلال التشريح السيميولجي للعنونة وللصور الشعرية التي أعتمدت الشكل التعييني للغة.

كلّما غفوت – يوقظني صوت المطر = لا مطر في الصباح إنه البياض

البياض هنا شكل نتيجة نهائية للوحة الشعرية التي إعتمدها الكناني، فجميع الحركات التي سارت في الشطور لها أبعادها اللانهائية، فمثلا بدأ الشاعر في الصوت الأول، وقد شكّل الصوت جذرا في القصيدة، ومن خلاله استطاع أن يثير الصوت الثاني.. وهكذا، فعقلية الشاعر عقلية شعرية مؤمنة في مجاراة الحركات والتشكيلات التي كانت محركا للمفردات، مما أحيا فكرة جدلية بين المفردات الشعرية للمكون الشعري، وفكرة للمعاني التي راح معتمدا عليها..

كم هو بذيء هذا الليل = يخفي بذاءته تحت رداء اسود

العامل الزمني من خلال هذه اللوحة أدت الى السواد كبرقع أخير، وكانت امتدادا للقصيدة التي سبقتها، فهناك كانت النتيجة عامل البياض، وهنا النتيجة عامل السواد، مما شكلا خطا متوازيا لايلتقيان مهما سارا بين المفردات، وأدى ذلك الى انفصال المعاني من جهة والى تلاقي المفردات وامتدادها من جهة ثانية.

هذه الاثارة التي أعتمدها الشاعر العراقي طارق الكناني كانت تحمل ظاهرة اللغة التي قادت جميع المظاهر في القصيدة، وقد إعتمد على اللغة الموضوعية واللغة التعبيرية وكذلك اللغة التشكيلية في الحركة التخييلية للقصيدة وجسدها المتواصل.

القسم الثالث

تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة

الفصل الأول

الشاعرة العراقية ميمي أوديشو في تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة المنجز والتأسيس

صلاة في مبغى اسمه العالم:

تتحدد اللغة من حيث معطياتها الشعرية بعدة جوانب، فهناك اللغة الشعرية الطبائعية وهناك اللغة الحسية وهناك اللغة التواصلية (لقد توصلت الى الكثير من الحالات اللغوية تنتاب القصيدة) حسب نسبة البناء في القصيدة الحديثة، ولكن مايهمنا هنا هو اللغة الشعرية الحسية واللغة الجمالية والتي يأتي تأثيرهما للمتلقي أسرع من اللغة التفكيرية أو الإعتبارية، واللغة التواصلية وتمظهراتها لها المستوى الإشاري الرمزي، وهي تذهب الى اللغة التعبيرية واللغة الحسية والجمالية.. ومن هنا فان اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل النصّ الشعري؛ وتشير احيانا الى التزاوج في بعدها، فمن جهة التواصل تحمل ((مضمونا)) ما ومن الجهة الأخرى تذهب الى التأثيرات النفسية والجمالية واللقطات الفلاشية على المتلقي، وخصوصا الان يرغب المتلقي بالصور الفلاشية الخاطفة والتي تنبت في المخيلة وتزرع الرغبة الذاتية في التواصل.

ومن خلال العملية الشعرية في بناء القصيدة الحديثة نتوصل الى مستويين:

المستوى الإخباري والذي يحمل اللغة الاعتبارية والصناعية وكذلك اللغة التفكيرية..

المستوى الرمزي الإشاري، والعلاقة بينهما هو الفصل بين المفردات، وإمكانية الشاعر اللغوية، وهنا يكمن الجدل التواصلي في كيفية رسم الحدث الشعري في ناصية

النصّ ورغبة الباث بإدخال مايرسمه الى ذهنية المتلقي ((كل مايطرح من أشعار وقصائد على جميع المستويات، يرغب الباث وهو على قناعة تامة بأن ما قدمه هو الشئ المميز لديه، وآخر نصّ يقدمه، هو آخر امكانية كتابية إبداعية)).

الشاعر خلاّق في النمذجة الجمالية للشعرية لذلك يتكئ على معان غير مطروقة، كما هو الحال مع الشاعرة العراقية ميمي أوديشو، والتي كلفت رحلتها التنقيب بين اللغة الجمالية التواصلية، وكذلك الصور الشعرية والصور الحسية الصادمة والتي تتجمع في جسد القصيدة:

نعتوني بالتيه،

وحين كنت ضائعة

الكلّ وجدني.. ماعداي..

من قصيدة: توبة الأبالسة ص 8

الشاعرة تنازل ذاتها؛ الذات التي لاتكتمها عن الاخرين، لذلك أوجدتها ضائعة مابين أبناء بلدها، هذه المغايرات التي اعتمدتها الشاعرة هي زحافات في اللغة، وقد تطابقت لغويا مع المعنى الذي بحثت عنه الشاعرة، وهنا لم تنس الشاعرة بأنها قد أوجدت بديلا للذات المتكلمة، وهي الذات الداخلية والتي نطقت وطوّقت الحدث الشعري..

مقاربات قصدية في اللغة والمعنى

إدخال العنصر الجمالي بشكله المباشر مع قصدية الشاعر الى القصيدة، يضيف حركة خارجية إضافية الى الجمالية التي يعتمدها الشاعر عادة في بناء النصّ الشعري، والعنصر الجمالي المباشر هي تلك المعاني الجديدة والمستحدثة والتي تعتمد على صور حسية صادمة، تلوّح بتواصلها الايجابي، وإن اضطر الشاعر الى إضافة العنصر السلبي الى القصيدة، وحذف العنصر الايجابي؛ فالقصدية هنا قصدية تواصلية تعتمد عامل اللغة الحسي وكيفية إدارة المفردات وطرق بناء القصيدة، وهي تلاحقنا عادة في القصيدة الحديثة لإعطاء المعنى الجمالي والجمالية الظاهرة:

أيتها الشياطين
فلتعصري دماء وطاويط الجحيم في ثغره
ولتصطفّ الملائكة والأنبياء أمامه
ليتمرّن على اصطياد المصائب
قبل حدوثها
ولتحلّ لعثة مولودي
على كلّ مؤمن
وليعاقب بميتتين
الميتة الأولى
حين يُطرح أرضا بعيدا عن حضني
والميتة الثانية
حين يؤمن بغير عقله...

من قصيدة: ميتتان ص 6

تتطرق الشاعرة العراقية ميمي أوديشو الى نظرية الفعل، وهي تقودنا الى ((البراغماتية)) حيث تكمن الحالة الفعلية اللغوية تاركة خلفها الدلالات التي كانت خير وسيلة للغة الحسية المعتمدة والعوامل النفسية للمتلقي من ناحيتين: ناحية الحدث للمتلقي وتقبله، والناحية الثانية، التهيأة النفسية للشاعرة وغوصها لغويا بقصدية واضحة للمثول أمام الأفعال: تعصري فعل امتدادي لم ينته بمفرده

تصطفّ فعل امتدادي نحو الملائكة والأنبياء

لذلك لم يكتف بمعناه... و يتمّ توظيف القصدية بأفعال المفردات لتقودنا الى دلالات، يقصدها الشاعر، وهو في وعيه الشاعري، مدفوعا نحو منبهات المفردات الشعرية، واتخاذها كوسيلة للتوظيف، فهنا ومن خلال قصيدة ((**ميتتان**)) ذهبت بنا الشاعرة الى لغة تعبيرية، لتعيين المقاصد المرسومة في رحلتها القصائدية، وأستطيع أن أقول أنها حملت مقتولها على كتفها، وراحت تشيّع الفكرة وحدها (سوف نأتي الى اللغة الانفرادية فيما بعد).

يقول سيرل: ((القصدية هي تلك الخاصية للكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها الى الاشياء وسير الاحوال في العالم، أو تدور حولها أو تتعلق بها. ص 151 – صلاح اسماعيل، فلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل)).

المعنى لا وجود له قبل القصيدة ، ولايمكن تحميله خارج اللغة التي تكون العامل الفعال في بناء القصيدة الحديثة، لذلك لاتجتمع جميع اللغات في معنى واحد، فالمعنى لايتحمل الا لغة تعبيرية مثلا أو سيريالية (ماوراء الواقع) أو لغة حسية مباشرة أو لغة معلقة تخرج عن طريق الفلاش باك.. الخ.

الشاعرة العراقية ميمي أوديشو تعتمد الصور الشعرية الإمتدادية والتي تكمل معانيها من خلال القصيدة الواحدة؛ فجسد القصيدة = هو المنظور الفعلي لجمع تلك الصور في جعبته، والحاضن الأول للغة المعتمدة لتلك الصور الشعرية، **الميتة الأولى / حين يُطرح أرضا بعيدا عن حضني / والميتة الثانية / حين يؤمن بغير عقله**... فالمعنى الأول هنا له علاقة متروكة مع دلالة العنوان الذي يحمل كلمة ((ميتتان)) ومن هذا المنظور السيميوطيقي، تجلت المعاني لدى الشاعرة وهي تتقشف في اللغة معتمدة على الرموز والإشارات في لحظتها الشعرية لبناء القصيدة، فالميتة الأولى؛ إعتمدت على الفعل: يُطرح، بينما الميتة الثانية ربطت الفعل الأول بالفعل الثاني ((حين يؤمن بغير عقله)).. ((من ناحية المعنى))، لتحصل على نتيجة نهائية لقصيدة ((ميتتان)).

دموع تأبى أن تتساقط
كثقتي بالعالم..
أحتاج قسوة حضنكَ
لأرمّم انكساري.

من قصيدة: صفعة ص 11

إنّ التصورات التي تعتمدها الشاعرة هي تصورات إدراكية، الادراك الذاتي والتي تحلت بالشعرية لعكس العلامات المحمولة وإدراك الآخر الذي دخل الذات الشاعرة **((إنّ كلّ شئ يدرك بصفته علامة، ويشتغل كعلامة، ويدلّ باعتباره علامة. فالتجربة الانسانية**

بدءا من صرخة الرضيع الى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة، إنّه مبدأ الإمتداد الّذي يجعل من التجربة الإنسانية بكلّ لغاتها)) أو مواد تعبيرها ((تجربة كلية، تنتهي معه العلامة الى الانصهار في الفعل. ص 73 – السيميائيات – من كتاب السيميائيات والتأويل لمؤلفه: سعيد بنكراد)). وهنا لكي نكون أكثر تأكيدا بأن الذات هي الذات المتحركة، وعندما تكون الذات متحركة، إذن هي قابلة للانفتاح، فالتصور بمجمله هو تصور عملية الإدراك للذات، ومنها ذات الاخر وذات " الأنا " والذات الداخلية للباث والتي تعني إلينا الكثير في حالة الصمت والاشتغالات الصامتة مع الذات.

في المقطع أعلاه، كسّرت الشاعرة اللغة وبلغت حدّها لكي تعيد البناء من جديد، فهذا التكسير يقودنا الى معان ذاتية، لأن في أساس المكسرات للمفردات، مكسرات لإشتغالات ذاتية: **دموع تأبى أن تتساقط / كثقتي بالعالم.. / أحتاج قسوة حضنكَ / لأرمّم انكساري**. / إنكسار الجسد، بالمعنى الذي رسمته الشاعرة، إنكسار مهلهل، وقد أوجدت من خلاله المطلوب إثباته في الذات المتحركة، والاتكاء على حركة الأفعال المتواجدة في الجمل الشعرية، وهي لاتخرج عن هذه البنية الا وتاركة دلالات خلفها، مما يؤدي الى نظوج العملية الشعرية، واتخاذ القاعدة كهدف أمامها.. فالقاعدة الشعرية التي تبنى بشكل إنفرادي، وإنما تتطابق مع الكثير من الحالات والنتاجات في القصائدية..

أصنع من روحي مصطبة
أبيع عليها تمرا
وزبائني سعف النخيل..
في مشوار ملئ بالقبور
أدفن في كلّ خطوة
جزءا منّي
كي أحضن من ضاعت ملامحه
وأهديه وجهي
المضرّج بسرب دمع

وقع عنوة
في
شبكة
لاصطياد
المطر...

من قصيدة: صيادو المطر - ص 22

من خلال قصيدة ((صيادو المطر)) تقودنا الشاعرة العراقية ميمي أوديشو الى تجربة ثانية، وهي تلتزم بالعنونة كتجربة أولى، ومابين التجربتين تكمن المفردات التي هندستها بشكلها المطري، مما أعطت للعنوان نشاطه الإظافي في عملية الرصد والدخول الى البوابة الشعرية، وقد اتكأت في تجربتها الأولى الى عامل الإدراك وكيفية رسم الجمل بمغايرات قصدية، بينما التجربة الثانية وهي " في نفس مجموعتها الشعرية - صلاة في مبغى - اسمه - العالم ".. وفي التجربتين وتعلقها بالعنونة التي من الممكن جدا تحليلها سيميوطيقيا وعلاقتها بالقصيدة كجسد فعال جعلت منه ذو حسية خاصة، ليدخل المخيلة عبر عملية " المفهوم الفينومينولوجي ((وقد أكد)) إدموند هوسرل - الذي اهتم بالفلسفة الظاهراتية ومفهوم القصدية " حول أول مفهوم للقصدية أو الطابع القصدي للوعي الذي يعد مفتاح الفينومينولوجيا لفهم العلاقة بين الوعي والوجود بموضوعاته أو بموجوداته ".. القدرة اللغوية وعملية الغوص بها من خلال المعاني ومن خلال المفردات المرسومة، تعطينا نتائج ايجابية في النصّ الشعري، وبدون هذه القدرة لايمكننا الدخول الى غرفة العمليات الكيمياوية وتحويل المفردات وتجاورها.. من المفردات العادية الى المفردات التي تحمل من الصيغ المؤثرة في القصيدة الواحدة: أصنع من روحي مصطبة / أبيع عليها تمرا / وزبائني سعف النخيل..

هنا عامل الزمن قد ادخلته الشاعرة في الصيغة الشعرية، وهو موسم التمور، وإعطاء صورة شعرية خارجية لتعكس مايدور في المخيلة من حجج ومفردات ورحلتها الشعرية، فتراكم الأفعال له الدور الايجابي للنصّ الشعري، بل يقود القصيدة ليرسم

الدلالات، فالدال هنا هو الباث، لذلك فقد احتلت الأنا الصدارة في النصّ، وهي حالة مرضية كابتسامة الرضى. النصّ المتبقي ومايحمله من صورة شعرية متواصلة قد عبّر عبر لغته المرسومة، وهنا قد دخلت الشاعرة الى شروط توظيف اللغة التعبيرية وهي تناشد المقبرة، والتي تحوي على مختلف الأجناس..

المقــاربة التداولية

تتوسع المدرسة القصدية في اللغات وتذهب بنا ليس فقط الى الجمالية والتواصلية، وإنما تتقارب أيضا من التداولية والتي أكد حول ذلك الدكتور الناقد والباحث المغربي جميل حمداوي:

((إنّ المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي. وبتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة في النصوص والخطابات. وبهذا، تكون التداوليات قد تجاوزت سؤال البنية، وسؤال الدلالة، لتهتم بسؤال الوظيفة والدور والرسالة والسياق الوظيفي. كما تعنى المقاربة التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقي ضمن سياق معين؛ لأن البعد التداولي ينبني على سلطة المعرفة والاعتقاد. وتسمى هذه المقاربة كذلك بالمقاربة التواصلية، أوالمقاربة الوظيفية، أوالمقاربة الذرائعية، أوالمقاربة المنطقية، أو المقاربة البراجماتية، أوالمقاربة الحجاجية... وهلم جرا))..

ولكي نكون مع هذه المقاربات التداولية منها والقصدية وكذلك التواصلية، فلدينا عامل اللغة وتفكيكها من العوامل التي لها قيمة فعالة في النصّ الشعري، وكذلك قيمة عنصر الدهشة واللقطات الفلاشية والصور الحسية التي تعد من الصور الاشتقاقية للصور الشعرية، فالصورة الشعرية تهيمن على جسد القصيدة، بينما عنصر الدهشة واللقطات الفلاشية الصادمة، فهي جزئية تابعة للصورة الشعرية الأم.

وأنّ الشهادة مؤامرة

صدقتها الملائكة

وغنتها الشياطين

دون أن يفهم كلماتها أحد؟

....

وحضنت آخر أنفاسه

وأنا أردد أغنية المغدورين:

الشهادة

ليست

بالدم

بل

بالحناء..،

والقمر جاسوس على أبرياء

من قصيدة: ريعان الغباء - ص 12

إمتد العنوان لدى قصيدة الشاعرة ميمي أوديشو ليشمل القصيدة بحضنها المفتوح، وهنا النصّ طالما تعلق بالغائب والحاضر ((الحاضر هو الأداة الأولى للنصّ المفتوح = الباث)).

العالم بوجوده كما اللغة بحضورها وكينوتها، وكما اتجاهاتها القصدية مابين المعاني النازلة من الذهنية خارج المعاني الجاهزة والمطروحة على الطاولة، فالاشتقاق بالمعاني مسيرة الشاعر الحديثة، وهي المعاني اليومية والتاريخية وكذلك الذاتية الخاصة، رائية الشاعر التي تنزل بشكلها الجدلي، وهنا نذهب مع الشاعرة وهي تقودنا من بوابة واسعة المذاق، لتمنحنا الجديد الكلي وما حملته المخيلة: **وأنّ الشهادة مؤامرة / صدقتها الملائكة / وغنتها الشياطين / دون أن يفهم كلماتها أحد؟**

لونلاحظ عملية التزاوج بين الجمل المركبة واعتماد الشاعرة على - بين الأنا من جهة - وبين العالم الذي يحيط بها من جهة أخرى، فالأنا هنا ضمنية تعيينية مكتومة، لاتظهر الى اللفظة المعتمدة، ولكن إعتمدت المعنى في سيرورته الممزركشة بالنقد. الشاعرة وتركيب جملها الشعرية إعتمدت على فكر مغاير غير عادي، وهي تنتقد الموجودات لديها. وطالما التداول ينبني على سلطة المعرفة والإعتقاد، فذهبت معرفتها

واعتقاداتها في تشريح فكرها الحاضن للقصيدة، وهي تعكسه إلينا كمرآة دون محدودية؛ فالأثر الفعلي الأول:

وحضنت آخر أنفاسه – امتد على الجملة لتبيان المعنى، وبقي يمتد على الأثر الفعلي الثاني: **وأنا أردد أغنية المغدورين**: / امتداد الأفعال الى المعاني وتشخيصها كأن تشخّص الشاعرة المطلوب اثباته، فقد كانت أعلى استمرارية لديها، فعانقت ((الرؤيا))، وكانت ابتسامتها الأنا الفعالة، وكما نتوقف عند الفعل ((أردّد))؛ فهنا الشاعرة في أفق المواجهة التجددية، والمواجهة التجددية من الطبيعي تقودنا الى كلّ ماهو مذهل في الجمالية المعتمدة....

لكي نذهب الى الأفعال نثبّت مارسمته الشاعرة من أفعال القول، وهي تنقلنا بعلاقاتها بين فعل القول والجملة الشعرية الصورية، وهناك الكثير من الجمل تحمل اللغة الصورية لو اعتمدتّ على تشريحها وما هو متواجدا مابين الحروف من حركات، إعتمدت الى تنغيم متتالي في تحريك الجملة: **وأنا أردد أغنية المغدورين**: / **الشهادة / ليست / بالدم / بل / بالحناء..، – والقمر جاسوس على أبرياء** / لو نلاحظ حركة اللفظة هنا وهي قابلة للتموسق الخارجي والداخلي، معتمدة الشاعرة على دربة الأذن في تعيين ألفاظها، وهي تدوّر بالالفاظ تارة، لتستقيم الموسيقى، وهي تعتمد التراكمات تارة أخرى، لتكملة التنغيم في اللغة الصورية.

هبّت من نافذة اسمكَ

نسائم ماقبل العاصفة

ليستفيق النهدُ

ويصرخ بأعلى غلوائه

محذرا زوايا مفاتني

بين الـ – أتوسّل إليك تعال –

وبين الـ – دعني وشأني أرجوك –

من قصيدة: خديعة ص 27

الأفعال التي تواجدت في النصّ الشعري هي أفعال من مباهج الاستيطان لخلية اللغة المعتمدة في نصّ الشاعرة العراقية ميمي أوديشو، **هبّت من نافذة اسمكَ = ليستفيق النهدُ** - فالفعل هبّ وكذلك الفعل يستفيق، هما لغة رئيسية تشكلت في المساحة التي اوجدتها الشاعرة، وهذه المساحة تكميلية المعاني، فليس من المعقول، ترك الأفعال وحدها تسبح بمعان عادية تنتج إلينا، كلاما عاديا خارج المؤثرات الشعرية وما يقال على البياضات يقال في القلب قبل نزوله، فتشغل البياضات جزءً من القلب وتشغله معها في المعاني واختيار المفردات المتجانسة..

بما أنه نتواصل مع كتابتنا في قصائد الشاعرة العراقية ميمي أوديشو خارج التجريبية، بل نعتمد الموضوعية، فكذلك النصوص التي أمامي اعتمدت الحقيقة المشروطة، وهنا تساوت الرؤيا، مابين المطروح، وما رسمته الشاعرة، ومابين سعينا لايجاد دراسة نقدية تلائم هذه الجهود التي واكبت الشاعرة في رحلتها الشعرية.. ومن المعاني المشروطة التي اعتمدتها الشاعرة مثلا: **بين الـ - أتوسّل إليك تعال - /**

وبين الـ - دعني وشأني أرجوك - /

هذه المعاني تواجدت بشكل يومي، وشكلت حوارا ظاهريا مابين الأنثى والذكر، ولكي تكون الشاعرة أكثر تقاربا، راحت ترسم الذاتية وتعكسها بدلا من الآخر، وهي الذات الثانية كما أسميتها بالعديد من البحوث والاستقراءات..

لانذهب الى النزعة الجزئية لمواكبتها في البناء القصائدي، فالاشياء تتواجد منقولة بكمالها وكذلك بجمالياتها، وهي جهد الشاعرية التي تتبناها الشاعرة لذلك ننتمي بكل أريحية مع تلك الاشياء ونتجاوز الجزئيات، فالجزئيات لاتدعو الى تكامل النصّ الشعري، بل تتركه مشلولا يعاني من رؤية قد تكون إضافية، وهنا عامل التجريب خارج الموضوعية. **((إذا كان الكلام متعدد الأشكال؛ متنافر المسالك، مختلف الصيغ، تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية؛ وينتمي الى الدائرة الفردية والأجتماعية معا؛ فإنّ اللغة على عكس من ذلك كلٌ مستقلّ في ذاته قابل للتصنيف؛ فإذا ما أعطيناها أولية على وقائع الكلام فإننا ندخل بذلك نظاما طبيعيا على مجموعة غير سواء لاتسمح بتصنيف آخر. وعلى هذا فاللغة نظام من الرموز المختلفة التي تشير الى أفكار مختلفة. د. صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - دار الشروق - القاهرة))**.

ليس استيعاب العملية اللغوية قراءتها فقط، وإنما يشترك النطق بها أيضا، وهنا تظهر اللغة الداخلية للنص، وتظهر الإشارة التي تدل على شعرية النصّ، ومدى استيعابه بشكل أسرع، وطالما نتكلم عن الإشارة والعلامة فلا يسعنا أن نتخلى عن الرمزية وماتحمله اللغة الخارجية والتي تكون عادة مدفوعة بواسطة الرموز من اللغة الداخلية.. والكتابة في صمتها نستطيع أن نقول أنها ((**إنفجار السكون كما أكد على ذلك دريدا: – التفكيكية – النظرية والممارسة – ص 58 – كرستوفر نوريس – ترجمة: صبري محمد محسن، أستاذ علم اللغة المساعد**)).

يامن أفتّش عنك

في حيطان قريتي

وبين إيقونات كنيستي القديمة..

بين دفاتري وبين السطور

التي تحاول عبثا

أن تحمل الحروف

التي قفزت من أنامل طفلة

تحاول الكتابة..

أبحث عنك في تجاعيد الجدّات

من قصيدة: فتى الخابور

التجنيس الشخصي للشاعرة جاء ضمن حسية ظاهرية، وقد سجلتها في مفردات لتكوين تلك الماهية التي تنتمي اليها الشاعرة في حياتها الدنيوية، وبما أنّ التداولية تتناول مجموعة من البحوث اللسانية، **وكذلك الدراسة التي تعنى باستعمال اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحديثة والبشرية، وتهتم باللغة وتواصلها وهذا ماجاء به وأكد عليه تأكيدات كثيرة من المنظرين والنقاد والباحثين بمراجع عديدة.**

فقد وظفت الشاعرة العراقية ميمي أديشو لغتها وهي تشير الى ذلك الفتى ((**فتى الخابور**)) ومن خلال العنونة للقصيدة المرسومة بمجموعتها الشعرية، وهي تحاول

أن تتوسع أكثر وأكثر بالاشوريين والكنيسة التي مثلت علامة من العلامات، وكذلك الجدة وتجاعيدها التي زينتها (**أبحث عنك في تجاعيد الجدّات**) فالكنيسة وحضورها رمزت بها لإحتواءها الطقوس الخاصة بهذه الديانة، والجدّات لهن تقاسيم خاصة من التجاعيد.. ولم ننس الحضارة الاشورية التي تركت تاريخا واسعا، ومعظم الحضارات الواسعة تبنى على الانهر، وهناك العديد من القرى تقع على حوض نهر الخابور، وهناك الكثير من التسميات الآرامية لبعض القرى كقرية ((Iyil)) أسمها ربما مستمد من عبارة آرامية)) ((أين د إيل))، والربيع.. أي الله...

هذا التجنيس الشعري الذي رسمته الشاعرة العراقية ميمي أدويشو، وقد عاشت لفترة طويلة في سوريا، وهي تخاطب الكنائس القديمة، وترتاد الكنائس العراقية كغطاء ملمّ بجنسيتها الاشورية، وقد عكس ذلك من خلال الشعرية، وظهور تلك المحسوسات على شكل كلمات مركبة..

25

لم تصدّق يوما
إلا في وعد من وعودك
حين قلتَ لي على تلك البحيرة:
(ثقي بي)
وستمشين فوق المياه..
ويااليخيبتي فقد فعلتُ
ووثقت بكَ
فانتشلت أرضي
ولا زلت أمشي
على المياه التي لاتستكين..

ص 67 من قصيدة: مرويات نادلة السراب

تأخذ الجملة الأولى كوظيفة دلالية داخل الأفعال أي؛ ركبت الكلمات معتمدة على الفعل، وإذا ركبت الوظيفة الدلالية معتمدة على الاسماء كالـ ((مبتدأ والخبر)) فهنا تكون خارجية، وهي تتحلى بالتغييرات والتحولات الطارئة، فالجمل المعتمدة لدى الشاعرة العراقية ميمي أديشو، هي من الجمل الفعلية ذات الوظائف الداخلية، مما يكون وظيفتها الفعلية معتمدة على الافعال وحالة إعراب كلّ فعل حسب موقعه الوظيفي، أما من ناحية المعنى، فحركة المعاني تظهر بشكلها المتقارب وهي تطرق باب القصائدية المتواصلة، أي إعتمادها على نظرية التواصل، لذلك نلمس من هذا التواصل ظهور الدلالات وكذلك ظهور الأصوات في القصيدة الواحدة، وعندما نقول ظهور الدلالات بكل تأكيد يظهر لدينا الدال والمدلول... أما من الناحية السيميوطيقية وظهور الجمل الاسمية، فهي ظهور داخلي، من ناحية التوظيف التداولي، وظهور تواصلي سيميوطيقي يشرّح لدينا حالة الجملة وكذلك يفكك إلينا المعاني حسب الحالة المعتمدة لدى الشاعرة:

لم تصدّق يوما = حين قلتَ لي على تلك البحيرة

(ثقي بي) / وستمشين فوق المياه.. = ووثقت بكَ / فانتشلت أرضي / ولا زلت أمشي

هذه المعادلة من المعاني يقابلها: على المياه التي لاتستكين..

وهنا اصبحت لدينا لغة تقابلية تعتمد المعاني ولغة الحوار الداخلية، وقد كانت قصيدة: مرويات نادلة السراب.. امتدادا للقصيدة التي قبلها، فسيدنا المسيح هو الذي كان يمشي على المياه وهي إحدى معجزاته النبوية..

المشي فوق المياه حالة من الحالات غير المعقولة، ولكن توظيف الشاعرة لهذه الحالة، وهو توظيف اللامعقول ضمن المعقول في بلاد مابين خنجرين..

أقود حطامي

ورنين بقاياي يسبقني

أحسست بالدنيا ثكلى

ولك يكسر صمم اللحظة

سوى عويل نبضي

الذي يهرول ليلتقط فرحة
وتهبّ في وجه القلب
أنفاس كرامة معلولة
ووجع متعفّن
حتى وصل الخبر
عبر الضمير الزاجل لشفتيّ
اللتين ركعتا تتضرعان:
واااااااابتسامتاه...
فلم يستجب الا النفاق الرحيم...
قهقهة قهري تعلو
والمؤامرة تهمس لمثيلاتها
وصلت أخيرا أجرّ تابوت العزّة
قرب مقابر الهروب
من وجع لوجع.

من قصيدة: واابتسامتاه - ص 112

المعرفة القصدية لغرض التعريف بها، تعتبر إشارة واضحة معرفة، وليس من الضروري، أن ننقاد الى اشارات ورموز واضحة، وانما هناك المخفي منها، ولم تكن هذه اللغة محصورة لشخص دون الآخر، فالقصائدية موجهة، والكل يكتب بها، وكذلك الكلّ يستمع ويقرأ. اعتماد الشاعرة في قصيدتها المرسومة عدة مفردات استدلالية، وهي تقودنا مابين المعرف الجمعي الشامل ومابين المعرف المفرد.

مفردة الدنيا.. من المفردات المعرفة الشاملة وظفتها الشاعرة العراقية ميمي أديشو بجملة مركبة لتشخيص المعنى: أحسست بالدنيا ثكلى / ولكن هذا التخيص لمفردة عامة وشاملة، أرادت منها أن تكون معكوسة لتجربتها الحياتية: أقود حطامي / ورنين بقاياي يسبقني / أحسست بالدنيا ثكلى

ومابين الذات التي اشتغلت من خلالها الشاعرة والاشياء المرمية والمتواجدة أمامها، توحدت الذات وهي تذهب بنا الى المقبرة مثلا وكذلك الى الوجع، والوجع، وجع مشترك بين الذين من حولها وبين أناس في بلاد الرافدين، والشاعرة لم تكتف بتلك النوايا الذاتية المعكوسة، بل تعدت الى الطبيعة وكذلك الى المحسوسات التي تراودها بين الحين والاخر، مما تقود الافكار ((أفكارها)) مثلا الى تسييس الفكرة، وتجعل منها مواضيع صالحة للتقاربات الشعرية، وكذلك صالحة لعكس الاخر في ذاتها الداخلية.

الفصل الثاني

تحرير المعنى من خلال البنية السردية في الشعر ((ليس لدي ما أقوله)) للشاعر العراقي باسم الأنصار

الميول الى الحكاية الشعرية والتواصل مع الجمل الشعرية بشكلها الموضوعي، تقودنا الى اساليب سردية ورؤية الشاعر في تخطيه للعمل وانجازه، مما جعل الشاعر شحنته الأولى بطاقة بيانية شعرية لها عناصرها الحدثية الأولى، وتشابك الاحداث مع بعضها كي يتخلص من الفرز التياري للاسلوب القصصي والاسلوبية الشعرية، وهذا النوع من الشعر تواجد على مرّ العصور ((الشعر القصصي)) ولكن في قصيدة النثر اختلف عن القوالب الوزنية وكذلك انفتاح القصيدة أكثر وأكثر وما هو أمامنا من مشاهد شعرية للشاعر العراقي باسم الانصار والمقيم في كوبنهاكن..

ذات ليلة، دخل الشيطان حياتي، فأشرقت الشمس!

حينذاك، انطفأت الغيوم المحشورة في غرفتي، وأزهرت الأغاني بدلاً عنها. بينما راحت اللّعنة تدفع أسرارها بوجهي، وراحت تملأ أيامي بالرياح.

يا لفرحتي بشمس الليل!

تذكري يا روحي بأنّ الشمسَ قديمةٌ في سمائي. فحينما كنتُ طفلاً، حلّق الشيطان فوق رأسي، فبكيت!

وها أنا الآن ألتقي باللّعنة من جديد.

أنا الذي كان يتأرجح بين الضجيج والخواء،

وأنا الذي لَم يرَ كل شيء.

من قصيدة: الشيطان يولد من جديد

إنّ ماتفرزه العلاقات الداخلية في النصّ من قوانين ورؤى ذاتية وخارج الذات، وكذلك التصورات خارج الحواس، وهنا التزامن والنظام اللغوي والاهتمام بالتطابق، الاشارة والمعنى، وتواجد الاشارات تواجدا مكثفا وليس تفصيليا، فهناك تداخلات لباقي الاجناس الادبية عند الابحار في بنية السرد للنصّ الشعري؛ وكذلك هناك المطابقات للعناصر السردية المكونة للنصّ، ولكن هذا لايبعدنا عن الدلالات التي تبان بشكل أوضح في النصّ السردي، والتي تتوظف بترحيل المعنى من خلال التواصل اللغوي والتي تتجاوز معنى الألفاظ، وهنا يكون للجملة ذات أبعاد واتجاهات عديدة وكذلك من ناحية التأويل وبعد التصورات والحواس، والتي تكون البصرية لها الجانب الأمامي والحسي في نقل الاشياء.. ((الشيطان يولد من جديد))، وهذا يعني هناك ولادة قديمة يجددها الشيطان أو اعماله الشيطانية ((اذا صح التعبير)) ومن العنونة، نتكئ على علاقة الالفاظ بالمعنى، مما تقودنا العنونة الى تشريحات القصيدة التي أراد الشاعر العراقي باسم الانصار أن ندخلها، **ذات ليلة، دخل الشيطان حياتي، فأشرقت الشمس!** = علاقة الجملة بالمعنى = علاقة اللفظة بالمعنى... مما جعلنا الشاعر أن نرتبط بما كتبه، وما كتبه عبارة عن دلالة عقلية؛ وهذا يعني هناك عامل الربط بين الدال والمدلول بارتباط عقلي؛ فاللفظ يكون دالا والمعنى مدلولا..

وأنا الذي لَم يرَ كل شيء. = حينذاك، انطفأت الغيوم المحشورة في غرفتي، وأزهرت الأغاني بدلاً عنها. بينما راحت اللّعنة تدفع أسرارها بوجهي، وراحت تملأ أيامي بالرياح. = وأنا الذي لَم يرَ كل شيء.

لو نلاحظ هنا المعادلة بين الجمل المتواصلة والتي دوّر الشاعر المعنى من خلالها، فهو الذي لم ير كل شئ. بينما راح الشاعر من خلال غرفته يقود الاشياء بالطبيعة مما أدخل النظام اللغوي المتزامن ((**كما أنّ الاهتمام بالنظام اللغوي المتزامن يدخل في نطاق العلاقات الأساسية التي تدخل في نظام اللغة، والتي تطابق بين الاشارة والمعنى، من الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني إدراكا يرتكز على قاعدة من التميزات والمقابلات،**

إذ إنّ هذه المعاني يتعلق بعضها ببعض، كما تؤلف نظاما متزامنا – ص 8 – البنية السردية في النصّ الشعري – د. محمد زيدان – الهيئة العامة لقصور الثقافة)).

التخييل الجزئي الذي يزور الذات يحمل معه تصورات وأدوات اجرائية، كما نلاحظ في بعض الشطور التي رسمها الشاعر العراقي باسم الانصار:

تذكري يا روحي بأنّ الشمسَ قديمةٌ في سمائي. فحينما كنتُ طفلاً، حلّق الشيطان فوق رأسي، فبكيت! / وها أنا الآن ألتقي باللّعنة من جديد. فقد أعتمد الشاعر على إنتاج الواقع الذي يعيشه وتسجيله من جديد وقد طابق ذلك الواقع مع المفردة الشعرية التي كانت هي أساس ميوله نحو المعاني الجديدة، هنا اشتغلت لدى الشاعر الذاكرة البصرية من خلال حواره مع الذات من جهة وعروضه الطبيعية، مما ترك دلالات طبيعية في الجمل المعتمدة التي أسسها..

الشاعر العراقي باسم الأنصار يحاول أن يرسم الإضطرابات الداخلية التي تعلقت في الذهنية من خلال الذاكرة البصرية من جهة ومن خلال الصور الفوتوغرافية المعلقة في الذهنية من جهة أخرى؛ وهنا من الطبيعي يقودنا الى الأشياء الداخلية، وهي أشياء تم نقلها سابقا، ويعيد صياغتها من جديد ليعكسها الينا كمرآة عاكسة للطقوس التي يعيشها الان..

غبتُ في الخرافة، غير أنني أمسكت النغمات من يديها، وأدخلتها معي. صعدتُ الجبال رغبةً في استنشاق البصيرة، ومشيتُ فوقها بحثاً عن النداءات البعيدة. وحينما نزلتُ منها سقطت العبودية من على ظهري.

قيل لي: احذر، فلجأتُ الى النور. شربتُ كأساً من نهر الجحيم. تغطّيتُ بالقسوة، واحتميتُ بالسخرية. توجهت الى العالم الحديث، غير أنه أعطاني بالوناً ملوناً بالوعود. بصقتُ في وجهه.

يا أيها الناس!

لماذا تأخذون العربات الذاهبة الى الماضي؟

ولماذا لا ترتقون أجنحة الريح؟

من قصيدة: الزهرة النابتة بين الأنقاض

الفعل السردي المتحرك

يتحّرك الفعل السردي في القصيدة لدى الشاعر باسم الانصار لوجوده بزمن ليس بالقريب، لذلك تتقارب الاشياء لديه وخصوصا ومن خلال حركة المعنى وحريته المتكاملة.. فالبنية السردية تتصرف على الوحدات الشكلية وهذا يعني هناك الزمان والمكان وهناك الشخصية والتي مثلها الشاعر بالـ ((أنا)) ولكنه في نفس الوقت مثّل الاخر الداخلي لغيابه وعدم الحضور من خلال الحوار للحدث الدرامي:

غبتُ في الخرافة، غير أنني أمسكت النغمات من يديها، وأدخلتها معي. = قيل لي: إحذر، فلجأتُ الى النور.. وأن تباعدت الجمل عن بعضها ولكن الحدث المنقول هو هو واحدا، وذلك من خلال السلسلة الحدثية لتشكيل البنية والتشكيل العاطفي التي منحها للغة بشكل هادئ خارج الانفعالات.. ظهور الشاعر وتمييزه في النصّ الشعري من خلال عدة جمل أعتمدها الشاعر يجعل الدلالة دلالة سردية، وهنا اللغة الوصفية هي التي نالت الركن الأكبر في التماشي مع النصّ الشعري: **توجهت الى العالم الحديث، غير أنه أعطاني بالوناً ملوناً بالوعود. بصقتُ في وجهه**. فهذه القيادة التي رسمها الشاعر هي ميزته الواحدة وسيطرته الذاتية على النصّ الشعري، لذلك فقد أثار بعض الأسئلة ليكتمل لديه تتابع الوحدات السردية: **يا أيها الناس! / لماذا تأخذون العربات الذاهبة الى الماضي؟ / ولماذا لا ترتقون أجنحة الريح؟**

يعتمد الشاعر هنا متعمدا على الاخذ بالافعال المضارعة، لكي يكون النصّ الشعري من خلال تجانسه أكثر حركة وأكثر ظهورا مما ربط حركة الأفعال بالمجاز اللغوي. إنّ الرؤية التي يقدمها الشاعر، رؤية الراوي، الذي حلّ محله كمرسل للحدث الأول أو رسالة أراد توصيلها، ويقول الناقد محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ((**كلّ نصّ شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات**)).

فالنصّ الشعر نصّ تواصلي، وان أعتمد التقطيع في بعض الاحيان، الا أنّ كل قطعة تشكّل طبقة شعرية ((قصيدة)) لذلك نؤكد دائما على العلاقات المتواجدة بين الأدوات، ولكن في شكله العام النصّ السردي يكون متداخل الاجناس:

لا العواصف، ولا الزلازل تستطيع أن تحجب عنّي الزهرة النابتة بين الأنقاض. كنتُ أغمض عينيّ حينما يغزونا الشتاء. وحينما أفتحهما كنتُ أرى الأعشاب الصغيرة تبتسم لي. كنتُ أرسم الدروب للمشرّدين، وأبحثُ عن مفاتيح التأريخ تحت بوابة الشك. ليس غريباً أن أعيش في الظلال، وليس عجيباً أن تتجرّح التماثيل حينما ننظر الى الأفق.

كيف نشعل النار في الفيضانات؟

كيف نمزق الأخلاق أمام الأجداد؟

كيف نحرق الشرائع أمام الأوصياء؟

وكيف نجعل الماضي يرفع راياته لنا؟

نفس القصيدة

لو نلاحظ السارد في النصّ الشعري الذي رسمه الشاعر باسم الانصار، هو الذي مسك بحركة النصّ الرئيسية، وقد كان الادراك لمراحل، حسب مايتطلبه النصّ السردي الشعري، مما أثار الشاعر عدة أسئلة في نهاية النصّ السردي وهو يضع علامات لتلك الاسئلة، مما تشير الى حضور تام للسارد الأول ((الباث)) وهو السارد الفعلي الموجه للتشكيلات اللغوية من جهة، والغوص في تحرير المعاني بشكل أوسع من جهة أخرى، وليس غريبا أن يضع الباث ((السارد)) رؤيته الوحيدة؛ أي لا يشكل السرد فيه إلا وجها واحدا، وهو الذي يعرفه مع انفلات اللغة وأنه هو المؤلف الواقعي للنص، وهو المتكلم الذي بإمكانه أن يقتحم متكلما آخر داخل مناسبات مختلفة، فإذا تمكن السارد من وضع رؤيته الواحدة؛ فإنّ تلك الرؤية تحل محل العناصر الأخرى المشكّلة للنصّ الشعري، ولكن مانلاحظه من خلال ((الأنا)) التي امتلكها الشاعر، فقد ترك بعض الدلالات كما ذكرت ((العقلية)). لكي تكون الجملة ذات مزج متجانس مع المشهد الشعري.. تقول الناقدة د. بشرى موسى صالح بموضوع ((تداخل الشعري والسردي))

((ان النص الشعري وان تداخل مع السردي لايتبنى خطابا سرديا متكاملا ربما يشئ ببعض عناصر السرد او يوحي ببعضها الاخر ولكن عادة ما تكون تلك العناصر متقطعة اي محدودة النمو ومنحسرة التفاعل بسبب من طبيعة القصد الايحائي للشعر قد انتبه

روبورت شولز في كتابه (سيمياء النص الشعري) الى أننا ينبغي ان نكون ماهرين في فرز العناصر السردية والدرامية والخطابية والشخصية الغالبة بسبب طبيعة الشعر الاجمالي التي تعتمد على الحذف البلاغي في الخطاب الشعري)).. لذلك تجمع الدراسة النقدية بين ماهو بنائي وسياقي ضروري، للدخول واظهار العلاقات التي تعتمدها القصيدة الشعرية السردية.

تغرّبتُ مجدداً، وبدأتُ بداية أخرى. تسلّقتُ المنفى، وعملتُ في تنظيف الرغبات الى أن سقطت أحلامي في الأوحال. وحينما مشّطتُ المياه بأناملي المدماة بعد منتصف الزمن، سبحت الأقمارُ في عيوني.

كنتُ صديق الأمـوات. حملتُ السؤال، وألقيتهُ في منعطف التأريخ. خبّأتُ كوكبَ الزُهرة في معطفي، وذهبتُ إلى حانةٍ فارغةٍ إلاّ من رائي منبوذ. حملتُ الحربَ في حزامي، وأرتديتُ الغابات تحت أغصان الزيتون. تجسّستُ على الذهب في الأزقة المظلمة، وضمّدتُ جراح نهاراتي بالقلم. لم أقرأ كتاباً، إلاّ ودفنتُ السُمّ بين سطوره. وحينما خرجَت الأخلاق من المنجم ملطخةً بالفحم، رميتُ عليها أحجاري.

من قصيدة: غرابٌ لا يعرف النعيق

لوجود طلقة أخرى حول التغريب والمنفى يقودنا الشاعر العراقي باسم الانصار الى غرفته الشعرية، وهو مابين الرغبة الجامحة والاحلام التي سقطت خارج الرغبة؛ وطالما نتكلم عن الاحلام إذن هناك حركة خيال كليّة تجانست مع النصّ السردي المحمول من ذاكرة متجولة مابين الأنا وبين الاشياء.. فقد أطلق الاشياء رابطا اياها بالمرسل ((الباث)) وهو نفسه السارد في المتن الشعري ليتواصل معنا تاركا دلالات قد هدمت اللغة وأعاد بنائها من جديد، وتهديم اللغة تذهب بنا الى عاملين: العامل الأول هو الزمن الأول، والعامل الثاني هو الزمن الثاني، ووجه الإلتقاء بين الزمنين.. إنّ الزمن في المسرود يمكن أن ينتج إلينا عددا من المكونات الزمنية، لذلك تهديم هذا الزمن والاتكاء على اللغة الحسية أكثر، أعطى للفعل السردي تواصله الداخلي داخل النصّ السردي.

كنتُ صديق الأموات. حملتُ السؤال، وألقيتهُ في منعطف التأريخ. / حملتُ الحربَ في حزامي، وأرتديتُ الغابات تحت أغصان الزيتون.... هذا التواصل اللغوي

للحسية الداخلية قضى على جميع الاعتبارات، الا من أدوات النصّ الشعري، لذلك مانلاحظه ميول الشاعر الى لغة المجاز من جهة والى تصوير الصور الحسية من جهة أخرى، مما رسم صورا شعرية جزئية تناشد الصورة الشعرية لجسد القصيدة بمكنونها الفعلي وحركة اللغة النظامية..

المقاربة التداولية والمعنى

لاشكّ أن القاموس الشعري قاموسا واسع المعاني والالفاظ فمن خلال التراكيب للجمل الشعرية يستطيع الشاعر بتجربته أن ينساق الى عدة لغات نوعية منها اللغة الشعرية واللغة الدرامية واللغة القصصية، كلّ هذه الأشكال اللغوية يستطيع أن يدخلها بمهارته الشعرية.. التقارب التداولي يستطيع من خلاله أن ينتقل الى لغة الاقناع الحجاجي وكذلك الى معرفة وقدرة الفعل وحركته داخل النصّ الشعري، وهنا يتحكم الشاعر في حسيته ليذهب بنا الى تراكيب جديدة ووظائف جديدة لكي يصل الى دلالات تعمل على تنشيط النصّ الشعري.. ((**إنّ ثمّة لامجال لانكارها، وهي أنّ المضامين الخصبة المتطورة هي وحدها القادرة على تحقيق قيمة الواسئل الفنية الجديدة، وعلى تبرير وجودها، وأحسب أنّ هذه الحقيقة لاتقلل من أهمية الشكل بمقدار ماتصنعه في مكانه من الأهمية، وتحدد فعاليته في عملية الابداع الشعري، التي لايعتبر فيها الشكل قشرة خارجية بل يعتبر نسقا تبقى المادة الشعرية بدونه خليطا وفوضى – ص 54 – ظاهرة الشعر الحديث – أحمد المعداوي المجاطي – الدار البيضاء، المغرب**)).يساهم شكل القصيدة مع وحدة المعنى في المنظور الشعري الداخلي والخارجي، لذلك فاللغة ودوافعها العديدة تشكّل إحدى اشكال القصيدة الحديثة، وإنّ المعنى بوحداته المتتالية له من الاهمية وحضوره في نسق المتن عند الخلق، وكذلك تقودنا اللغة ((وهي العمود الفقري)) في وحدة القصيدة وتوجيهها بالشكل المناسب لرؤية الشاعر وتجربته الشعرية. نذهب الى الناقد المغربي د. جميل حمداوي الذي يقودنا مع – النظرية التفاعلية – واستحضار المتكلم والمتلقي فيقول: ((**ينبني النصّ الأدبي حسب النظرية التفاعلية على التفاعل ((– Inte action))، من خلال استحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة، والتفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي.**

بيد أنّ السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الايجابي والتعاون التداولي المثمر - ص 48 - د. جميل حمداوي - التداوليات وتحليل الخطاب)).

ولكن قد يفاجئ الباث المتلقي بواسطة الألفاظ التي يوظفها، ويذهب به الى ما وراء الواقع، وهنا يتطلب دراية عميقة والاشتراك مع المرسل في رحلته القصائدية.. نحن نهيء الاشياء ليتمكن منها الاخر ((خارج الباث)) لكي يكون معها، بل يحضّره بالشكل الذي يرتأيه.. اذن نحن مع وسيلة جديدة في النطق الشعري وفي السقطة المفرداتية، ومن الصعوبة جدا تقليدها:

ها هو زمنُكَ يتدحرج على جبل الثلج،
وها أنا أراك تسيرُ في الأزمنة الآمنة.
ها هي رغباتكَ تتلوّن بالعسل في الكهوف،
وها أنا أراكَ تنام مع الوجع القديم.
كنتَ ترغبُ في البكاء على الماضي،
وكنتَ ترغبُ في النحيب على المستقبل.
كنتَ تودُّ احتضان الخريف والأبدية معاً!
لم تكترث بعربة الشعراء يوماً،
ولم تركض سوى خلف الحكايات الميتة.
أخبرتك بأن تمشي معي صوب الأحلام الزائلة،
وأن لا تمشي وحدكَ نحو الأماني الخالدة.
حلمتَ بأن تضعَ خضرة الحشائش في الحقائب،
غير انّكَ وضعتَ لون السماء في الغرفة.
تذكّر، أنّك واللّذة توأمان.
تذكّر، أنّ السماء لا تنام تحت رغباتك.

وتذكّر، أنّ حياتَكَ محاطةٌ بالأشجار.

من قصيدة: حياة محاطة بالأشجار

تنساق اللغة في التداولية الى لسانيات التلفظ، وهنا كياني المتلفظ والمخاطب، وتنساق الى شقين حسب فرانسواز أرمينكو في كتابه ((المقاربة التداولية)) تداوليات اللغة الشكلية وتداوليات اللغة الطبيعية..

ولكن نبقى مع التفكيكية والذهاب الى اللغتين ضمن المنطق الفلسفي للشعرية وما تناوله الشاعر العراقي باسم الانصار في مجموعته الشعرية ((**ليس لدي ما أقوله**)). إنّ توحيد الجمل الشعرية وتواصلها مع اختلاف المعاني تضعنا أمام نوعية المزاوجة الكلامية في المعنى المنقول أو المعنى من خلال إدراك الشاعر..

نلاحظ من خلال تراكم الافعال لدى الشاعر في طبقاته الشعرية المعتمدة بأنه خارج أفعال القول؛ أي اعتمد على أفعال حركية لكي تتم عملية التركيب بمعان جديدة من جهة، وإيصال مايدور في مخيلة الشاعر من جهة أخرى، لذلك ننتمي الى هذه الافعال التي شكلت لغة فعلية في التداول وظهور المعاني المدغمة، فالشعر الحديث يعتمد الرمزية والاشارات والعلامات، ونحن هنا من خلال توجيهاتنا النقدية مع هذه الاركان المتعددة.. **ها هو زمنُكَ يتدحرج على جبل الثلج، / وها أنا أراك تسيرُ في الأزمنة الآمنة.**

ها هي رغباتكَ تتلوّن بالعسل في الكهوف، / وها أنا أراكَ تنام مع الوجع القديم.

طبقتان شعريتان غير متطابقتين في المعنى، ولكن نفس حركة الفعل تحويهما.. فالفعل يتدحرج يساوي الفعل تسير، ولكن تجنب الشاعر أن يقع بنفس المعنى من خلال تركيب جملته الشعرية الثانية، فجبل الثلج يختلف عن الازمنة الآمنة، والازمنة عديدة إن كانت آمنة أو خارجها، فالمهم لدينا هي الزمنية، وسبب وقوع الفعل من خلالها.. لقد أعتمد الشاعر من خلال افكاره الشعرية على حوار داخلي وحوار خارجي ضمن الذات التي اشتغل عليها، لذلك نستنتج بأنه قد شدّد على إعطاء المرسِل لغته الظاهرية، وقد اعتبر المرسل اليه الصوت الثاني في قصيدته، وهنا من الممكن أن ننصف العمل على:

الذات المتحاورة

المرسِل

المرسَل إليه

العامل الموضوعي

الحركة الموضوعاتية

ترغب في البكاء - ترغب في النحيب.. لو نلاحظ حالة التكرار في الفعل المضارع ((ترغب)) لوصلنا بأن الفعل له حركته بين الجمل، وهنا فائدة التكرار بالوصول الى الشكل التأكيدي واختلاف المعنى عند توظيفه، وهذا يمنحنا حركة أوسع عند رسم المعاني الموضوعاتية من خلال الذات المتحاورة..

حلمتَ بأن تضعَ خضرة الحشائش في الحقائب، - غير انّكَ وضعتَ لون السماء في الغرفة. ليس هناك مفارقة بين السماء الواسعة والفضاء الواسع فكلاهما يحضن الاخر، ولكن المفارقة في تصغير الاشياء بين الحقيبة المناسبة المحمولة وبين الغرفة الثابتة المنظورة، وكذلك الحشائش الملموسة والسماء المنظورة غير الملموسة؛ هذه الاشياء شكلت لدى الشاعر الحركة الموضوعاتية في تركيب جملته الشعرية.. ونبقى مع حركة الفعل مابين المرسل والمرسل اليه في المتن الذي رسمه الشاعر باسم الانصار:

تذكّر، أنّك واللّذة توأمان. - تذكّر، أنّ السماء لا تنام تحت رغباتك. - وتذكّر، أنّ حياتَكَ محاطةٌ بالأشجار.

تكرار الفعل تذكّر كونه لفظة تفيد المعنى لذلك اختلف توظيفه في الجمل الشعرية الثلاث، وقد أنتج الفعل تذكر من خلال تكراره إضافة جمالية وذائقة شعرية، مما قاد المعاني الشاعر بمفردة واحدة، مغيرا في المسلك العام للجملة الشعرية والميالة الى مسلك المحاور بين الذات ((المرسل)) وبين ((المرسل اليه)).

وهنا قد دلّ الفعل المكرر الى دلالات متنوعة ومختلفة في المعنى، وهذه هي الحيلولة القصدية لدى الشاعر عندما انساق خلف التكرار، بالاضافة الى ذلك صوت الكلمة ووقوعها الجرسي، مما أعطت نغمة أحادية لها صدى في الفراغ، وقد اصطدمت في الجمل المتواصلة.. كلّ جملة مرسومة من الجمل الثلاث تشكل طبقة شعرية ذات

صورة امتدادية الواحدة للاخرى ضمن جسد القصيدة التي أولدت هذه الجمل بمعان مختلفة، وقد انتمت بعض الجمل الى أسلوب الدهشة وذلك لنسيج الانفعال في ذاكرة الشاعر وترددده مع المشاعر والمحسوسات حول استقبال كينونته الشعرية من قبل الاخر..

القصد من تسلسل الحوار الداخلي وهو يعني الحوار الذاتي، وقوف الشاعر الى حالة البناء الخارجي للقصيدة وهذا الحوار مستمدّ من الرواية عادة، وخصوصا في حالة تشخيص الاخر ومخاطبته..

الصبية يتلصصون على الأرامل من ثقوب النهار،
والرجال يلعقون أكفّ العرافات.
أها!
الجنود يأكلون بنادقهم،
والباعة المتجولون يضعون النجوم فوق عرباتهم.
أها!
المرأة الفضية تدخل المرآة، وتضع الغيوم في الحقائب.
أها!
الشيطان يخلق الفراشات من التراب،
والأفعى تلتف حول البرج خانقةً الطفل في فمها.
أها!
أرى الحربَ تلعبُ حول منازلنا.
أها!
أرى الحربَ، هوية المحاربين، ودم الفكرة.
أها!
أرى الأبدية مع الرائي عبر نافذة الحانة القديمة.
أها!
أمي تشتري عدة سنوات من فرن الزقاق.

أها!

اخوتي يُحنّطون أرواحهم في فكرة الهوية.

أها!

أبي يقطع رأس الحرب بسكينٍ، ثم يتجه نحو الموت من دون رغبة.

من قصيدة: بانوراما الدهشة

هناك الكثير من أنواع التكرار وقسما منه يستخدم في الرسومات وفي الزخرفة، هذه من الناحية الفنية، وهناك التكرار الوظيفي في اللغة، والتكرار المتولد والمتابدل والدائري والمتناثر.. ولكن مايهمنا في التكرار نحو اللغة التكرار الوظيفي، حيث الشاعر يوظف بصريته ومخيلته في استيعاب جمالية خاصة، ويعكسها كمرآة متواصلة لتكرار المفردات أو الافعال.. لو نلاحظ مابين الجمل فقد كرر الشاعر باسم الانصار بتردد جميل وله خاصيته لمفردة ((أها)) والتي اعطت قوة جمالية بصرية وسمعية بالخصوص عند لفظها عند كلّ جملة نقف أمامها.. وفي نفس الوقت الشاعر لايستطيع أن يستغني على الأفعال الدائمة والافعال الامتدادية وكذلك الارتدادية في مسلك الجمل الشعرية والتي نزلت كصور صادمة، تحمل شحنة مغناطيسية في العمل الشعري؛ ومن هنا جاءت العمليتان، التكرار لمفردة ((أها)) والافعال قد اخذا نصيبها الظاهري عند الجمل الامتدادية المبتورة..

الصورة الشعرية باعتبارها ايقونة، وتشكيلا وتخييلا ذهنيا يختلف فيها المنقول والاصل، وهي شبكة معززة باللغة التواصلية الانفعالية الإنفرادية، باعتبارها تأسست في ذهنية واحدة واشتغل الشاعر عليها ليرسمها بتصاوير حياتية منقولة بواسطة البصرية والبصرية المكانية: **الصبية يتلصصون على الأرامل من ثقوب النهار، - والرجال يلعقون أكفّ العرافات. - أها! - الجنود يأكلون بنادقهم،**

لقد ربط الشاعر هنا من ناحية الاصل ومن ناحية اللغة المنقولة المختلفة عن اللغة العادية بانفعالية تفاعلية ومفردة ((أها)).. فقد مال الشاعر ومازال يميل الى بعض المفردات اليومية التي لاتخالف الكلمات المتداولة ومنها: الصبية، الأرامل، الرجال، العرافات، الجنود والبنادق، ألا أنّ الشاعر امتدت لديه البصرية المكانية ليوحّد فيها الأماكن في الذهنية وينزل بها على شكل تصاوير عديدة التقطها بكاميرة ((مزوّمة)).

لقد أفاض الشاعر البيان للمفردات ونقلها ليجعل مبدأ الفهم ميسورا:

الشيطان يخلق الفراشات من التراب، - والأفعى تلتف حول البرج خانقةً الطفل في فمها. - أها! = أرى الحربَ تلعبُ حول منازلنا.

نقطة الاستراحة للشاعر والفصل بين جميع التصاوير هي ((أها)) واراد من ذلك حالته التعجبية في المعاني التي نقلها، إذ أن مكوث الشاعر بين العجائبية الواقعية ضمن منطقة الخيال الذهني وبين العجائبية المنقولة، ضمن الخيال البصري.. وفي الحالتين كان مكوثه التفكر والتفكير بايجاد المفردات التعيينية في رحلته القصائدية.. لو نلاحظ الشخصيات التي نقلها الشاعر هي شخصيات مقرّبة من القلب ومن بيته الذي نشأ فيه، مما يدل بأن الشاعر لم يخرج خارج تفكيره الذهني المحصور بآل بيته وبيئته التي ترعرع بها:

اخوتي يُحنّطون أرواحهم في فكرة الهوية. - أها! - أبي يقطع رأس الحرب بسكينٍ، ثم يتجه نحو الموت من دون رغبة.

كلّ الأشياء مقربة من الشاعر وهو يتجول بينها ليأخذها منظوره الشاعري، وهذه هي الشعرية البداية من الذات الداخلية والخروج بها الى الاخرين.. فالمفردات التي حازت بصريته أن ينقلها: أخوتي، فكرة الهوية، أبي، الحرب والموت.. وكلها مفردات قريبة من الشاعر، وكل فرد عراقي عاشها، وهنا قد عكس الشاعر منظوره الداخلي بالعالم الذي حوله...

يتمتع الشاعر عادة في لحظته الشعرية على اكتشاف الذات واعادتها مرة ثانية، وعند الاكتشاف يذهب بنا الى حالته التداولية في السكوت وفهم الفهم، لان المعاني صامتة، تتمتع باريحية قلبية باردة، وتحتاج الى صياغة، أما صياغة محايدة، والتي يتمتع معظم الشعراء بها وأما صياغة ذاتية ذاتية، والتي لها خصوصيتها النفسية وحالات الحصار النفسي التي يعاني منه الشاعر...

وحينما شاهدتّ غودو حاملاً الفانوس في الغابات،
تذكّرتُ القبطان الذي أخذه الطوفان الى القرن الماضي.
راحت أمواجُ البحر ترسل كلمات يوليسيس إليّ،
وراحت الثعالبُ تسرق أوراقَ البحر لأجلي.
لنذهب صوب الفنار، ولنسأله عن أخبار السفن الغارقة،

ولنذهب الى القرية، ولنسألها عن الحكواتي الذي أحرقه الشتاء.

ـــــــ زايكو، زايكو، البحر هناك.

من قصيدة: نزهة

بنية الجملة الشعرية التي يعتمدها الشاعر العراقي باسم الانصار، ذات مشاعر وأحاسيس خارج الحسّ المباشر وهي عبارة عن أفكار ودوافع يعتمدها بدوافع لاشعورية، ليقودنا الى نصّه الشعري بشكله المرسوم، ولكن في نفس الوقت عندما يعتمد الشاعر على اللاشعور في مذهبه الشعري، فأنه في اغفاءة داخلية من الخيال ومع المفردات والجمل الشعرية، لذلك اطلقت على خاصيته بنية الجملة الشعرية، وليس بنية المفردة مثلا، فالجملة تعددت فيها تراكيب المفردات، واستخلصها الشاعر لتكون نواة أولى وكما نلاحظ من خلال إطلاعنا على مجموعته الشعرية **((ليس لدي ما أقوله))** فقد اعتمد على الجملة اعتمادا كليا وهو ينحت بالكلمات وتواصلها ضمن غرفة الجمل الشعرية: **وحينما شاهدتُ غودو حاملاً الفانوس في الغابات،**

ما نلاحظه هذه الجملة الطويلة وقد تواصلت وامتدت مع جارتها الجملة المتتالية: **تذكّرتُ القبطان الذي أخذه الطوفان الى القرن الماضي**... وقد أنهى الفارق بين الجملتين وباقي الجمل الشعرية بنقطة بداية وليس نقطة انتهاء.. ونقطة البداية تدل على شئ، إذن هي دلالة تركها الشاعر وراح يبحث عن جملة أخرى، فقد كانت بعض الاشخاص زوار الشاعر في قصيدته ((نزهة)) أمثال عشار ورامبو وزايكو..

وكذلك فقد أهدى الشاعر باسم الانصار بعض قصائده لاصدقائه الشعراء الذي يعيشون قربه، وهو يلوّح بلهيب الكلمة الشعرية وتوظيفها بالشكل الرؤيوي ومسيرته الشعرية..

انتمى الشاعر الى افعال التوليف في مماشاة قصائده وهي تثبيت لمكانته الشعرية من ناحية المكان والزمان وكذلك ايجاد وجهة نظر خارجية، تدحرجت من داخله في فنية القصيدة الحديثة..

اللغة الاستدلالية كانت ترافق الشاعر وهو يقودنا بمعان تجلّت بين الرومانسية وبين المعاني المنقولة بوسيلة المنظور البصري، وكذلك ماترسب في مخيلته، هذه رحلتي مع قصائد الشاعر العراقي باسم الانصار والمقيم في العاصمة الدنماركية كوبنهاكن...

الفصل الثالث

الرؤية الشعرية بين الأنا والاخر

الشاعرة السورية ربى نظير بطيخ

الشاعرة السورية ربى نظير بطيخ شاعرة وفنانة ستكون ضيفتي هذا الشهر ضمن منظومتنا النقدية، وثلاث قصائد في دفتري ((**صعاليك الشعر، يوما ما وصعوبة**)).

الكلمة الشعرية تدخل في مجال الصور الشعرية لتشكّل لنا جسدا متكاملا يميل اليه الشعراء في حالة فنّ النظم، ولكن لبيان هذه الكلمة ومجاريها في الشطر الواحد لها علاقة بالعنوان الّذي يشكّل البوّابة العليا للنصّ، فليس من الضروري ترك الكلمة وحدها تزأر بين الكلمات دون رابط يربطها مع أخوتها، بل وإدخالها في معجم القصيدة، ومن هنا تبتعد القصيدة عن التقريرية والتي تعتبر ذات ميزة بدائية.. فعملية الخلق الشعرية لجسد القصيدة المتواجدة في الذهنية هو الانتماء الى صور شعرية منتظمة، تحمل على عاتقها القصيدة كلّها، لايفاجئنا الشاعر مرّة بصورة شعرية تحمل الجمالية وحركة الخيال الواسع، ومرة أخرى على الهشاشة، ويطالبنا بالكتابة عن ذلك، وتماشيا مع الحدث الشعري لدى الشاعرة السورية ربى، أميل الى كتاباتها الهادئة والتي تقودني الى ماتحمله الذات من مشاهد عديدة في وطنها سوريا..

((اللغة واللغة الفنيّة هما قطبان يستقرّ بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من أحد القطبين أو من الاخر، الإنتاج المكتوب المحمّل بالمشاعر، والنثر الأدبي له دون شكّ وسائله الخاصة، لكننا أنّه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة / ص 44 – النظرية الشعرية – بماء لغة الشعر، اللغة العليا / جون كوين – ترجمة وتقديم: الدكتور أحمد درويش))

مخاطبة اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة، مخاطبة الذات قبل كلّ شئ، ومنه تتكوّن البوّابة النافذة للخروج مع الاخر، ولدى الشاعرة ربى، مخاطبة الاخر انطلاقا من شعريتها، فقد ذكّرت بقصيدتها المسماة (صعاليك الشعر) الشاعر، بينما هي الشاعرة والتي تحمل تقويمها الشعري في القصيدة:

الشاعر الصعلوك لا ديوان' له
يكتب أحلامه على ورق الخريف
و يمضي.....
و تمضي مثله وريقاته اليابسة
لتحكي' أقاصيص' الشجن...

من قصيدة صعاليك الشعر

من الطبيعي جدا أن تكون أوراق الخريف يابسة وهي قابلة للسقوط ولكن ليس من الطبيعي الإنتماء الى حدث الحكاية أو الأقصوصة كما بيّنت في قصيدتها، فقد نقلت الشاعرة عبر حكاية ما، ماحولها من طبيعة ساكنة، وحوّلت هذه الطبيعة الى كلمات، ومنه ركّبت جملتها الشعرية... إذن نحن أمام شاعرة منحت للاخر ذاتيتها، وراحت تمنح رموزها المتعلّقة في ذهنيتها لتفجيرها في جسد القصيدة دون أن تحدّد ذلك، وإنما بشكلها التلقائي، **يرى فرويد: أن الصراع هو أساس العمل الفني، ومنه يبرز الطاقة الغريزية المكبوتة لاشعوريا عن طريق الرمز (وهنا تظهر الحسية المكبوتة في رصد النص بشكل لاشعوري)**.. فالشاعرة السورية ربى نظير ارتمت باحضان الحدث السوري، وهي إبنة تلك البيئة التي واكبت تجاربها الشعرية هناك، والخروج من هذه البيئة يعني الإنسلاخ التام عن ثقافتها التي شربت وتغذت عليها.. لقد استطاعت عبر تأسيسها للنص أن توصل مايدور في مخيلتها بلغة شعرية مابين الإضافة والحذف، ويعني ذلك:

في حالة تغيير الجملة الشعرية تبقى محافظة على المعنى الذي رسمته، وكذلك في حالة التأخير والتقديم، فالتلاعب باللغة ينتج عن امكانية فحوى، وهي تمارس نشاطها الشعري:

الشاعر الصعلوك لا ديوان، له

وجوده مثل حبات الندى عشية، صيف....

او مثل قوس قزح خجول يبدده النهار....

الشاعر الصعلوك في زمن الدراهم و السياسة

لا أحلام، له

من قصيدة صعاليك الشعر

الشاعر الصعلوك لا ديوان، له / لاديوان له.. الشاعر الصعلوك / للشاعر الصعلوك لاشئ من ديوان... وهكذا وكما في جملها الأخرى: وجوده مثل حبات الندى عشية ، صيف..../

مثل حبّات الندى.. وجوده عشية صيف...

حركة الزمن هنا غير محددة، ولكن حداثة القصيدة وتأريخها، نستطيع أن نجعلها بأنها قصيدة الزمن الّذي رافقها الان، وتبقى القصيدة الزمنية غير محددة على مجمل الأعوام، لأنها غير خاضعة لتيّار، وهي مستقلّة في حدثها الذي راحت تنقله الشاعرة من الطبيعة الى الشعرية عبر الكلمات التي أطلقتها، وهذه الكلمات ليست بالكلام العادي، وإنما حملت فنيّة للدخول اليها وتصفيفها يتطلّب دراية شعرية وكذلك يتطلّب حراكا في المخيلة يصطحبه حركة خيال غير مستقرّة...

من الرؤية ونقلها، نلاحظ الحالة التعاقبية شكلا صراعيا بين الأشياء، وذلك من خلال الحرب الموجودة في سوريا، ونقل هذه الحالة بشكل هادئ، يتطلّب الانتماء الذاتي الكلّي، بل حالة اغماءة شعرية بغلق العيون، لترى الشاعرة كلّ شئ في مخيلتها، يدور كما هو تعاقب الليل والنهار.. أو الفصول الأربعة، أو دوران السنين وتعاقبها سنة بعد أخرى، فهل عكست الشاعرة هذه الأشياء بقصيدة

فعند شروق الشمس، هذا يعني بداية نهار جديد، وهو الإنتماء الى حدث جديد من خلال حركة الزمن والحرب الدائرة، ومن خلال هذا الحدث الجديد، يتطلّب قصيدة جديدة... ما أكثر الأحداث على مدار العام في بلداننا المنكوبة

الشعرية هي قراءة مقروءة من خلال حركة الزمن ورؤية ذاتية نحو الاخر، ففضاء الزمن غير مقروء، ودورانه يعني قراءته من جديد لتحديد الرواسب والسلبيات التي يحمله الينا ولا يمكن للزمن أن يقرأ نفسه، وانما ان يصطحب الياته معه، واليات الزمن وأدواته هو الشاعر والفنان والفيلسوف، وغير ذلك من علوم الفنّ الكتابية.. ومن خلال هذا الفضاء المتاح، أن يتحرّك الشاعر مع حركة زمانه، والامساك به، لكي ينتج حالة التفاعل مابينه وبين ذلك الفضاء المتاح له.. والشاعرة ربى نظير، استطاعت أن تتحرّك والامساك بتلك اللحظات الشعرية مع حركة الزمن وما يجلبه الينا، وكذلك بما جلبته الشاعرة وما قرّبته عبر قصائدها المرسومة...

((لقد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصيّة خاصة مع «ديكارت» في كتابه ((مقال في المنهج)) لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيّار العلمي، وهذا التيّار لايحتكم الى العقل فحسب وإنما كذلك الى الواقع ومعطياته وقوانينه / ص 10 - مناهج النقد المعاصر - الدكتور صلاح فضل)).

إن التشكيل الطباعي للنصّ لدى الشاعرة ربى نظير، علاقة العنوان بالنصّ أولا، وعلاقة المفردات الشعرية مع بعضها، فالنقطة التي ترسمها دلالة من الدلالات، وتعتبر نهاية لحظة قد دخلتها عبر البصيرة، وكلّ شطر له علاقة بالشطر الّذي يليه.. هذه العلاقات التي رسمتها ماهي الا لتوضيح الدلالات في النصّ الشعري، وكيفية الولوج اليه من بوّابته الأولى (العنوان):

يوما)) ما يا صديقي
سأخبرك دون' ان أتردد'
عن حزني' العميق
حين' قطفت' تلك' القرنفلة' البلدية' الحمراء'
و رميتها لي من شرفتك' الصغيرة
/ لطالما أحببت الورود ' على أغصانها /

من قصيدة: يوما ما

للمفردة الشعرية دلالتها في القصيدة، وهذه الدلالة تعتبر أحيانا محور القصيدة، فلو راجعنا قصيدة الشاعرة ربى نظير (يوما ما) لامسكنا بالقرنفلة البلدية الحمراء، وانتماء الشاعرة الى اللون الاحمر، اشتق من طبيعة الطقوس التي تعيشها، الدمار والنيران وكذلك الروح الشبقة وتعلّقها بالحياة... إذن نحن أما شاعرة ابنة الحياة وإليها تنتمي مع مفرداتها الشعرية لتكوين قصرا خاصا بأهزوجتها الشعرية...

اعتمدت الشاعرة على حوار متحرّك مابين الذات والانا ومابين الذات والاخر، ففي قصيدتها الاولى (صعاليك الشعر) أستطيع أن أسمي هذه القصيدة ب ((القصيدة الذَكر)) أمّا القصيدة الثانية (يوما ما) فقد انتمت من خلالها الى الحكاية، وراحت تعدّد تلك الحكايات وبعض مصادرها من خلال مخاطبة الاخر واستطيع تسميتها ب (القصيدة الانثوية) فقد اشارت ضمن إشارات عديدة وبعض المعاني على انتماء الشاعرة، بل انتماء ذاتيتها:

يوما)) ما يا صديقي
سأخبرك' عن كل هواجسي
و أحلامي...
و آرائي السياسية
/ أنا الأنثى التي كانت تحتفي بالضوء
أنا الأنثى التي أضحت تخاف اليوم' من ظلها /

من قصيدة يوما ما

استخدام مفردة الظلّ وكما أطلقتُ على هذه المفردة ببحث منفصل ب (بالمفردة الذكية) فهي عديدة الإستخدامات والمعاني، فقد سندت الشاعرة مفردة الظلّ الى المخاوف، والمخاوف عديدة، وهنا حالة التأويل للمفردة، كي تكون أكثر نشاطا مع الكلمات الشعرية التي رسمتها... لكي تنطق الشاعرة بأنوثتها أعلنت ذلك الاحتفاء بالضوء، لتنقلنا الى علم السيمولوجيا في تدجيج مفرداتها الشعرية، وهي علامات دالة على ما تنقله الينا الشاعر السورية ربى نظير بطيخ..

النصّ لدى الشاعرة ربى تكمن مفاتيحه من الداخل، وما الخارج الا علامة بصرية لنقلها الى داخل الذهنية، ومن هذا المنحى نستطيع القول بدون قراءة كاملة للقصيدة لانستطيع أن نبحر في مجالها الشعري، فهي تبدأ من العنوان / الرؤيا العلوية للقصيدة، ومن ثمّ تنازلنا كمنافسين وقرّاء مع نصوصها ((**إذا كان من القارئ الناقد يفرض عليه إزالة الإبهامات، وملء كافة الفجوات، فعليه أن ينظر إلى النصّ نظرة خاصّة ليصل الى مفتاح النصّ / الإتجاه السيمولوجي ونقد الشعر - الدكتور عصام خلف كامل - ص** 54 **(فالنصّ يكمن مفتاحه في داخله لافي خارجه، ويعني هذا أنّ النصّ لايكون مرجعا إلاّ لنفسه بدون ارتباط خارجي، أي أن تكون مرجعيته تكمن في نفسه، في لغته أساسا / مدخل في قراءة البنيوية - عبد الملك مرتاض - علامات - المجلّد الثامن - الجزء** 29 **- ص** 14**) ضمن كتاب الإتجاه السيمولوجي ونقد الشعر**)).

في الحواجز تعتبر الكتابة ابتكار من طراز خاص بالرغم من أنّ الضجيج يتكرر حولنا كلّ يوم، هكذا تبدو الأيام حين نتجه نحو الذهنية وحولنا كلّ الأشياء، تلمّ الشاعرة السورية ربى كلّ ماحولها من صعوبات إن كانت ذاتية أو نفسية، ولكن زراعة الأمل يبقى يعوم حول الحروف التي ترسمها بنقل الأشياء، لذلك جاءت قصيدتها (صعوبة) العنوان غير مثير، ولكن بهذه الاستسهالية أعطت مساحة واسعة لقصيدتها القصيرة كي تؤدي مهامها نحو الأمل ولو بقطف وردة أو زرع محبة هنا وهناك... فعندما تكون الصورة واحدة وتشكّل قصيدة، فهو النتاج الذاتي الّذي دفع الشاعرة نحو تحديد الحدث والانتماء اليه من خلال البصيرة الداخلية، وهذه الأعمال تقودنا نحو اللغة وكيفية تمثيلها عبر قصيدة، لذلك تتحرّك الرمزية لدى الشاعرة لتكوّن لنا منحى جديدا مع مايدور في ذهنيتها، فمن حقّ الرمزية الايحاء والدوران وكذلك من حقّها أن تشكّل للغة جماليتها مع مفهومية الشطور التي تتبناها.. فالنصّ لدى الشاعرة ربى هو نتاج زمانه ومكانه ومدى ضرورة ظهوره في المخيلة وعكسه على الواقع..

رسمت الشاعرة السورية ربى المساحة القصيرة بين الأنا والاخر وكانت بوّابتها القصيدة المفعمة بالجمالية كي توجد الأشياء من خلال نقلها لزفافها الأول للقصيدة، ومن هنا أستطيع القول، المسافة هي مسافة المفردات الشعرية فقط، فالأنا تارة هو انعكاس الواقع وتارة أخرى نقل المشهد الواقعي بعقلانية لتزفّه للاخر:

كأزِقَّةِ الحاراتِ الّتي تّبْحَثُ عن خُطىً
في زمنِ حربٍ...
كِلانا هائمٌ و حزينٌ....
أنا
شُجَيرَةُ زيزفونٍ صامتةٌ
تزهرُ أبداً
على خجلٍ
و لا تثمرُ
و أنتَ
سفينةٌ
ترسو بميناءٍ غريبْ...

هي قصيدة صعوبة كلّها فقد اعتمدت التقليلية القصدية لتبثّ مفرداتها بين الأنا والاخر، ولترسم تلك المسافة على شكل شجيرة زيزفونة أو سفينة، ولكن لم تحدد هذه السفينة، فقد اطلقتها للمتلقّي، ورسمت من خلالها الفراغ كي يعود اليها ثانية ملء البصيرة، ويحدّد تلك السفينة وانشغالها في الميناء..

ربى نظير بطيخ، شاعرة من سوريا، تحمل أدواتها معها وهي تحارب في هذه الحياة من أجل الحياة، وتملك بصيرة داخلية ومفاتيح شعرية تستطيع من خلالهما أن تتواجد هنا وهناك، وهي رسامة أيضا وتجيد الضرب بالفرشاة مع الزيت على القماشة وكذلك تجيد النحت على الخشب، الشاعرة ربى كانت مغنية صولو وعازفة على العود وشاركت في فرق موسيقية تعني بالتراث وقد شاركت في مؤتمر الموسيقى العربية بمصر وبمهرجان للموسيقى في اليونان وتكتب القصّة القصيرة... هذه الاهتمامات من الفنون الأخرى من الطبيعي جدا أن توجد التجديد دائما، وتحمل الجمالية على ظهرها أينما حلّت ولم يفصلها عن الاخرين سوى ماتملكه من رؤية تخصّ الحياة...

الفصل الرابع

الوظيفة الدلالية في ديوان

بياض السواد للشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني

العلاقة التي تقود الاخر بين البياض والسواد، هي علاقة تواجد الفجوة بينهما، والفراغ المتروك للشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني، لكي يرسم ماتيسر له من وظائف سحرية ولغوية ضمن البنيوية التكوينية.. فيجري العناية في هذه الحالة الى مكونات التشكيل اللغوي لأنها القادرة على تحديد الوجود الموضوعي للنصّ الشعري، وذلك بما تحويه من صور حسية ولغة يحملها الشاعر في ذهنية شاعرة بوصفهما ذائبين معا في إطار كلية النص وعضويته على السواء.

نذهب الى التشكيلات اللغوية والكتابية باعتبارهما عنصران دالان، ومندغمان في كلية النصّ الشعري.. فالعلاقات الدلالية تعتمد على المتواليات والاسباب وتتلاحم في بناء منطقي للنصّ، باعتباره نصا تحكمه شروط الانتاج الشعري ومكانتها في نظرية المعاني. والنص الشعري في القصيدة الحديثة يخضع لنظام دقيق من العلاقات يربط بين مستويات النصّ ومنه تتوالد إلينا الدلالات.

فالدلالة الحقيقية بقصد الباث، تاتي كاملة لها تأثيرها في الاتجاه اللغوي، وتحضر هذه الدلالة عادة من خلال الاتجاه الواقعي للمعنى المرسوم في القصيدة الحديثة، ولكي نذهب الى توظيف الدلالات في النصّ الشعري فهناك ثلاثة إلتزامات.. دلالة التطابق بين المعاني ودلالة التطابق اللفظي والذي يعني إلينا الكثير وكذلك دلالة الشطر الشعري وامتداده أو تعديه الى شطور شعرية أخرى تجانس الشطور السابقة:

لصمتها

تنحني نجمة

رأيتها

بين قلبي تنام

وبين عيوني لها

أسرارها...

بياض السواد من قصيدة حليب الماء ص 16

تخصص الذات القائلة دلالتها المعرفية وهي التي تغطي الشطور المرسومة عادة من قبل الباث، وهنا لو نلاحظ في الفعل (رأيت) فالقائل ضمير متصل هو التاء، الذي ناب بالرسم والمثول الى تغطية الفراغ نيابة عن القائل ((الباث))، وقد امتد الفعل بشكله اللغوي ليعتدي لغويا ويتجانس مع المفردات الأخرى لتكوين المعنى المقصود..

تطبيق اللكنة المفرداتية على المقاطع الشعرية، صعودا ونزولا، وهنا نميز مدى حضور الصوت الأول للباث وحضور أول دلالة تقتحم القصيدة، فلا نعتمد الدلالات وطرحها بشكل عفوي، وانما هناك تحديدات كشدة الصوت وانخفاضه بين الالفاظ. هنا الصوت الأول الذي تعالى على الصوت الذي سبقه، مما شكل بانفرادته وتغطيته الصوتية بشدته القائلة، لانه قد خرج من الباث مباشرة، فكانت الذات هي القائلة والتي تحكمت في القول الشعري وتناسبه الدلالي..

لصمتها / تنحني نجمة / رأيتها.. الصمت: صمتها، الهاء ضمير دال اليها؛ اللا الاخر المشار اليه، مما انفرد الشاعر بالمعنى، لينتقل الى معنى آخر، وقد غطى مفرداته بشرشف عنصر الجمال لكي تكون المفردات المتتالية والتي شكلت مع الفراغات عناصر إضافية، لذلك ومن خلال تصويره الذهني قد انساق الشاعر الى معان أراد منها أن تظهر فظهرت: بين قلبي تنام / وبين عيوني لها / أسرارها... تعود الجمل الى بعضها، متواصلة وتؤكد من خلال هذا التواصل دلالة الجملة.. ومن خلال دلالة اللفظة التي رسمها الشاعر، تطابقت المعاني مابين الالفاظ الشعرية بمفرداتها وديمومتها في رسم المعاني، وترك مساحة لدلالات أخرى متواصلة، كأن تكون دلالات وضعية معتمدة على دال ومدلول.

لننتمي للضياء

وحدنا

ياسماءُ.

.....

على ضفتي العيون أراها
تطوف بأغصانها الحالمة
وتسألني يا... أن أنام
وأتركها هائمة.!.!
إنني طيفها البعيد ولي
بين أمواجها
لغة قادمة.

بياض السواد من قصيدة حليب الماء ص ص – 17 – 21

تطوف الحسية نحو الألفاظ وهي التي تشير وترسم نهاية المعنى المحسوس، فالحسية عامل رئيس وليس اضافي في تحديد اللفظة الشعرية من جهة والدخول بواسطتها الى المعنى الذي يدور بمخيلة الشاعر، فالشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني استطاع أن يكون مع محسوساته الذهنية وحسيته البصرية، فهو الناظر للمنظور المتقارب من خلال الالفاظ المرسومة..

((بوسائل الإدراك الحسي الإنساني من سمع وبصر ولمس، وتحمل عن اللفظة المعبرة عن هذا النوع من الحركة سمات دلالية حركية لها حضور قوي يحتم ترشيح الكلمة للدخول في حيز مجال ألفاظ الحركة. / ص 47 – د. محمد محمد داود – الدلالة والحركة)).

الأفعال عادة تبحث عن حركة، وهي حركة حسية، من الممكن إدراكها زمنيا وكذلك مكانيا، وفي جميع الأحوال تبحث الأفعال عن فاعلها، وهنا (معظم ما رسمه الشاعر) فالفاعل هو الباث، ولم يبحث عن المشار اليه، فهي حاضرة من خلال المكان المقرّب للشاعر، وكذلك من خلال عامل التوقيت ونهوض هذا العامل وارتباطه زمنيا، فاللفظة التي يرسمها منحازة الى زمكانية، وهي تشير أو ترمز الى فعالية المكان والزمان، ومن خلال الحسية الداخلية تخرج اللفظات لتدلنا الى أماكن تواجدها..

على ضفتي العيون أراها / تطوف بأغصانها الحالمة / وتسألني يا... أن أنام

تصوير ثنائي للشاعر، وهو يدخل الخيال الشعري، فالأول من خلال الذهنية والثاني من خلال البصيرة، فالذهنية حولت الصورة الملتقطة للشاعر من خلال البصيرة، وفي نفس الوقت ومن خلال اللفظة التي تقودنا الى نتاجاته القصائدية، تم دخول الخيال الشعري، وهو يرسم إلينا بالألوان، ماتوصلت إليها المخيلة؛ فالعيون مرأى الباث ظنّ باعتبار الفعل ((أرى)) والفاعل ضمير تقديره هو ((الباث))، ومن خلال هذه النمذجة التعبيرية، نذهب الى أن الشاعر أراد أن يسقي ماحوله من مياه عذبة وهو ينتمي الى ألفاظ غير تحضيرية، وإنما توليدية في لحظتها.

عملية التفكير في المعنى، يترك الأثر الدلالي للشاعر وهو يخطو بخطوات مرضية لبناء نصّه الشعري، وما ألاحظه لدى الشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني أنه اعتمد القافية لتحريك النص، وينفخ بالجمالية من خلالها، فالقافية عند توظيفها في النصوص الشعرية (وحتى وأن كانت خارج البحور الشعرية الخليلية والمتعارف عليها) فهي بهجة الشاعر وهو يبثّ الروح من جديد في المعاني أولا وفي الايقاع الظاهراتي ثانيا، دون الاعتماد على الإيقاع الداخلي في القصيدة الحرة عادة (وهذا لايعني ابتعاد القصيدة الشعرية عن الايقاع الداخلي) فالايقاع الداخلي يحرك الايقاع الخارجي، ويبعث في روحه الظهور والتوقف، وكذلك التواصل اللغوي، وهنا تظهر لدينا عبقرية الشاعر (خير من نفخ في القافية وحركتها الشاعر المتنبي وكذلك الجواهري في عصرنا الحالي، وهو شاعر العرب الأكبر).

ركضتُ إليها
نخلة الروح أمنا
على صمتها كلّ العراق يتيمُ..
أراها بنومي
في الصباح.. وعندما
تراني
معا
بين الفرات نعومُ..

بياض السواد ص 71 من قصيدة غريبان

ترك الشاعر مساحة للاخر وهو يبرز الضمائر المتصلة والدالة الى ((الأنا)) في معظم قصائده في مجموعته الشعرية ((بياض السواد))؛ فالفعل ركض اعتمد الشاعر بربط الضمير المتصل ((ت)) كي يدل الى أنا، والعائدة الى الباث، وكذلك في الفعل أرى، اعتمد الهاء الدالة الى الأنا أيضا، وهذه المحاور ومابينها هي المساحة الدالة لقيادة الجمل وتواصلها، ولكن جلّ تأكيداتي هو تكرار هذه الضمائر المتصلة، وكذلك تكرار الفعل أرى في قصائد عديدة، وللتكرار ايجابياته وسلبياته في القصيدة الواحدة ((وليس توزيعه على قصائد عديدة))، وهنا التكرار لاأجد سببا معينا واعتماده في بعض القصائد كأنّ الشاعر لم يراجع قصائده لكي يرسم الجديد الجديد في رحلته الشعرية.. في جميع الأحوال كانت للقافية الدور الرئيسي وتعتبر محور الجملة التواصلية مما تجذب المتلقي نحو جمالية المنظور المتواصل للقصيدة.

الإنتقال من الخارج الى الذات عبر الخلايا الشعرية وذلك لمقاربة الذات أكثر من غيرها في عملية الرصد الحدثي للشعر، ومن هذه البوابة الواسعة الملامسة للواقع الخارجي ينتمي الشاعر عادة الى الذاتين الأولى والثانية (الأولى هي ذات الشاعر التي يوظفها في الأنا الخاصة عادة والثانية المتمثلة بالاخر ويتم توظيفها بالأنا أيضا ولكن تمثّل الاخر).

لاوقتَ لأمي
ثمة رحيلٌ
سرق دموعها
كلّ يوم..
لاوقت لأبي
ثمة كرسي
جالس على شفتيهِ..

بياض السواد ص 91 من قصيدة: قال لي نادما في وقتها

اللغة التي وظفها هنا الشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني لغة تعيينية اعتمدت المقاربات البصرية والتي نقلت تلك المشاهد عبر الخيال الشعري، ولكن اللغة التعيينية

عادة تتواصل مع العنوان والذي يتم تحليله سيميوطيقيا، وله الأثر الفعال في صنع الدلالات والتأثير على معنى القصيدة وتلازمها في الشطور المرسومة، ولكن الشاعر من خلال هذه القصيدة اعتمد المعاني المتقطعة عبر وقفاته المتتالية مما ترك فراغات تلغي تلك الوقفات، بل يتواصل معها بمعان أخرى، لرسم الجمالية مرة أخرى وهو ينتقل من مقارباته البصرية الى الذهنية.. لاوقتَ لأمي / ثمة رحيلٌ / سرق دموعها / كلّ يوم.. لو نلاحظ كيف يدجن جملته الشعرية الشاعر ليحافظ على المعنى بشكله المتواصل ضمن اللوحة الشعرية ولكن لكي ينتقل الى معنى آخر فأنه يقطع اللوحة وينتقل بجمل جديدة ترصد الحدث المرسوم أمام مخيلته..

لاوقت لبغداد
كي تفتّش ملابسنا
من المتسللين.. القتلة
ثمة جنديّ عميل
يقف على أبواب أقدامها

لاوقتَ للوطن
ثمة طائرة ترضع أحلامه
وطائرة تأكل أيامه
وطائرة
في النوم
كي لاينامَ
ولا يلتفت...

بياض السواد ص 91 من قصيدة: قال لي نادما في وقتها

كما نلاحظ الزوايا التي انتابت النصوص، فالرؤية تختلف بين نصّ وآخر، ولكن هناك دلالة مشتركة بين جميع نصوص القصيدة، وهي مفردة الوقت والمسبوقة بـ ((لا))

وهي نافية للجنس، فالوقت ضيّق، بل تجاوز الشاعر مهمة الوقت في النصين، فالزمنية هنا تعني الشئ، وهي لاتعني الاشياء وقد انفرد بها من خلال تسلطه على عامل الوقت وكذلك اشتغاله في العوامل الصورية، فسلطها على جسد القصيدة، فالصورة الذهنية عادة محفوظة، ولا تحتاج إلا الى عوامل لاخراجها، مثلا، التواصل الصوري للكتابة الشعرية، والمغايرات المعتمدة في رصد الحدث الشعري، وهنا خارج التفكير والتصنّع، تظهر الينا الصورة الذهنية بشكلها المهيأ من الذات الفاعلة لتنزل وتشغل البياضات..

البعد التصويري في النصين أعلاه إعتمدا على تركيب الجملة من جهة والمستويات الدلالية من جهة أخرى، مما كان لإيقاع المفردة وزنها الحاضر في الجملة الشعرية التي رسمها الشاعر، فالدلالة هنا قد قادت المتلقّي وحلّت محلّ الدال والمدلول، وهي رسومات لغويّة انفرادية أجادها الشاعر من خلال لغته الذهنية المحمولة دائما والتي تجانس الذات في سيرورتها.

لا وقت لبغداد لاوقتَ للوطن

كي تفتّش ملابسنا ثمة طائرة ترضع أحلامه

لو نلاحظ من خلال الجدول والعلاقة بين النصين من ناحية المعنى ومن ناحية حركة الجملة المركّبة التي اعتمدها الشاعر، وهو يدسّها على شكل موجة بهدوء تام..

من البديهي أن يجسّد الشاعر الحالة الجدلية التي تتواجد في بلد كالعراق، وحالة الخرابات المتتالية مما أسفرت عن ضياع تام للوطن وللشعب، ومن خلال هذه الحسية التي انتابت الشاعر راح يعكسها في الشعرية لتكون أسطورة زمنية، حلّت وقد تمضي، والمستقبل دائما يجهل التوقعات الملومسة.

شاهدتّ تنور المدينة

يأكل الأطفال

والشجر اليتيم

والرطب..

شاهدتّ موتى

يزرعون الموت
في كلّ الحدائق.!.!
شاهدتّ أصواتا
بلا ساقينِ
تسجد للحجر.. !!

بياض السواد ص 97 من قصيدة عصافير المطر

ليس العجائبية أن نذهب الى الفنتازيا خارج الخيال الواقعي فقط، وإنما كلغة ورسومات متتالية تعد من العجائبية، وخصوصا أن الشاعر رسم تعجّباته دون أن ينتمي الى الخيال خارج الواعية المرشوشة بالحزن دائما، فهنا تأكيدات حول اللغة المتواصلة والتي إحتوت على اشارات ورموز لكي تتوسع الدلالات أكثر وأكثر، وقد وظف الشاعر لغته التعبيرية بالاعتماد على ماتم تشويهه في البلد ((كالعراق)).

لقد وزّع اللغة الشاعر بمغايراتها على النصّ الشعر المعتمد، دون أن يغير الدلالات والتي قادت القصيدة الى توضيح المعاني: شاهدتّ موتى / يزرعون الموت / في كلّ الحدائق.!.! هناك مغايرات مابين المقبرة التي حوت الموتى ومابين الحدائق التي حوت الزهور، النزهة الأولى كان الموت، والنزهة الثانية كانت البهجة المتروكة والمهددة بالفناء، هذه الخاصية التي اوجدها الشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني لها حضورها في تدجين المعاني وايجاد المطلوب أثباته، لذلك اعتمد على لغة تعبيرية تصويرية من خلال التراكمات التي تواجدت في الواقع أولا وفي الذهنية ثانيا.

كتب الشاعر مجموعته الشعرية وهو يناشد وطنا يتآكل من كلّ الجهات، وعبر عبر القصائدية من خلال الاشارات والدال والمدلول لايجاد الدلالات المرسومة والتي قادت المتلقي نحو مارسمه الشاعر العراقي حسن رحيم الخرساني.

الفصل الخامس

بنية اللغة الشعرية وسيميولوجيا الصورة

قصائد الشاعر العراقي صدام غازي محسن

أطرق باب أحد الشعراء الشباب، وهو الشاعر العراقي صدام غازي محسن، كي اتبرقع بقصائده التي دفعتني بأن أقول أنّ الكتابة الشعرية ليست إلا وعي الذات والإنتباه الى مكان المفردة الشعرية من خلال الخيال الذي يتمتع به الشاعر، فقد يعتمد التقليلية أحيانا وأحيانا يطرق اللغة الشعرية من بابها الواسع في تكوين صور شعرية ليست إنعزالية، اي يبتعد عن تقطيع الصورة الشعرية، كي يجد القصيدة كلّها متضامنة مع مخيلته، ويجعلها صورة متواصلة، وقد استطاع أن يصهر اللغة ضمن إطار الصورة لتكوين جسد القصيدة..

فوعي المحسوس لدى الشاعر هي التي تمثل قولبته الشعرية، من عدم انغلاقها، فعندما نقول وعي الذات، أي هناك ذاتية شعرية واعية، لها حراكها الخيالي ونمط التخييل..

ونمط التخييل من نمط الوعي للمحسوسات لدى الشاعر وهو وحده القادر على تكسير الجدران والخروج الى العالم الذي حوله، فليس غريبا عندما يمرّ بلحظات شعرية دائرية، يبقى يلوذ نحو ذاته الواعية، ليحوّل تلك الأشياء الى صور ملوّنة، تدخل المخيلة من بابها الواسع، فالعالم أمامه بواسطة الخيال يراه ملوّنا وليس بالابيض والاسود، والالوان منها الباردة ومنها الحارة.. والصورة الشعرية لدى الشاعر صدام غازي محسن، صورة حية بقصائد غير منتهية، متسترة بالخيال وحركته الدائمة...

مالذي يجعل اللغة الشعرية عالية وتتحرك ضمن الألفاظ التي يخلقها الشاعر، فالشاعر على بينة وكيف يدير توجاهته في اللغة، فلم ينتم الى لغة التوصيل أو المقاييس بل يتّجه الى لغة التأثير واستخدام اللغة كي يعكسها على واقعه قبل كلّ شئ، وهنا تتحرّك

الذاتية والتي تعتبر السنتر الأساسي للشاعر في توظيفها والخروج بها ضمن محسوسات عديدة وهو يتلقى الألوان التي أمامه، ياترى أيّ من الألوان أكثر جاذبية، ولكي اعود الى الطفولة (وهي المادة الخام) فالطفل يجذبه اللون الأحمر، ولكن الشاعر، ينظر الى الشمس ويتحسس حرارتها، كما يتحسس حسيته التي سخّرها متابعا الحدث الشعري خارج الذات.. فالشعر يحتاج الى التخييل والتخييل يحتاج أن يستخدم الشاعر لغة خاصة، لغة قابلة الى المغايرات، والدخول اليها بواسطة تشغيل ذهنيته، والتي تقوده (بواسطة التخييل) مالاتراه البصيرة بالعين المجردة..

تقريب الصورة الشعرية وترجمتها الى كلمات وهي من مهمام الذهنية الجاهزة للشعرية، فالبصيرة تلتقط الأشياء.. الأشياء المؤثرة وتحملها معها، حتى أن كنت في طريق سريع، فالحالة التماثلية للصورة هو شبهها الحسّي للموضوع الذي تنوب عنه، وبالتأكيد هذه الصورة تحوي على أيقونات وعلامات، وتحويلها يعتمد على أهميتها التماثلية ((التماثلية)) أو ايقونيتها في اصطلاح السيميولوجيين الأمريكان))، والتماثلية (بواسطتها يتم) نقل التعامد بالبصرية من الطبيعة الى الذهنية، كما هي التقاطات الفنان في مرسمه - الذي ينقل التعامد من الطبيعة الى اللوحة -، وكذلك التقاطات الشاعر في قصيدته، والصورة الملتقطة تدخل المختبر الشعري ولها سيمولوجيتها في الإشارة والعلامات التي تحتويها:

- 2 -

كليل بارد

أحلم بشتاء يقضم مشاعري

- 3 -

أنا بحاجة الى حملة

لأطهّر جمجمتي من كل الوجوه الماضية

- 4 -

أوقف كل هواجسي

فيباغتني القديم منها

– 5 –

لا حاجة الى تقديم عذر مكتوب أو لم يكتب بعد

فقط نتجاوز الأمر

ك متسابق موانع

لم يعبر المانع لأنه أسقطه

فنهض وأكمل لنهاية هزيمته

من قصيدة ومضات

عدسة الشاعر العراقي صدام غازي محسن، تلتقط الحدث الشعري وتوظفه على الورقة، وهو يتكئ على لغة شعرية راح يعكسها للمتلقّي ليقول للاخر أنت معي، بما أنا أفكّر، وإن لم تكن معي، فأنا فكّرت وكتبتُ، هذه الحالة، هي ذاتية الشعر، فهو يدعو الاخر الى ذاتيته ولكن، من عدم حضور الاخر أو حضوره فهو مستمر في التفكير والكتابة، وكلمة تفكير هنا، هي ليست كيف يفكر كي يطرز قصيدته، وإنما يفكر بنقل الحدث الشعري والغوص بين شباكه، فالمشاعر لديه مشاعر شتائية وذلك الحنين الى التدفئة ولمّة العائلة، هذه الاشارات السيميائية قادتنا على تصورات هو يدركها في المكتوب وليس في المسموع، لذلك صهر تلك اللغة، ليحصل على محصلة نهائية لتوظيف صوره الشعرية، والقصيدة اعتمدت التقطيع فيما راح يبحر مع معان مشاكسة للواقع الّذي حوله.. إنّ الماضي مازال مترسّخا، والحملة التي يحتاجها الشاعر قد أوجدها، هي تلك الكاميرة التي راح يزوّم بعدستها، ليكون مع مشهد الصورة البصرية، وقد حوّل البصرية، لتحتوي على أيقونات، وهذه الحالات متواجدة لدى الشعراء، ولكن في نظام الألسنية قلّت الدراسة حول سيمولوجيا الصورة، ومحتوياتها التي تداهم المتلقّي بعنف اللغة الهادئة..

((إنّ مشكلة العلاقة بين النصّ الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش أكبر حول صلة الأقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكلمات بالأشياء.. لذلك أودّ أتناول التأويل السيميائي للشعر / ص 84 – السيمياء والتأويل، روبرت شولز ترجمة: سعيد الغانمي –)).

علاقة القصيدة علاقة مابين الذات وتوجيه ذلك نحو الاخرين، فالذات الشاعرة لدى الشاعر تحركت ضمن اتجاهين:

الاتجاه الأول: مرورها بالفلاش باك وبعض الاستذكار الذي طرأ على ذهنيته وهو يخاطب الاخرين - جمعا -

الإتجاه الثاني: علاقة الذات بالحدث الذّي نقله عبرها وتوثيق ذلك في قصيدة، والحدث هو علاقة اللغة بالأشياء المتناثرة من حوله..

فقد خضعت اللغة الى تخييلات الشاعر الذي راح يجانسها كمفردات وجمل لتحمل لغة مغايرة وتجربته الشعرية الشبابية..

جميع قصائد الشاعر العراقي صدام غازي محسن تقريبا تعتمد النص الغائب تارة وتارة أخرى النصّ الحاضر من خلال المعاني التي يرسمها الينا، ومن ذلك نستطيع أن نبحر بين قصائده ولغته الشعرية والتي كانت هي العون المنفرد في تجميع محسوساته وتبلورها في قصيدة..

- 1 -

أرى بغير عين
ولترى بثلاث أعين
أمشي
مثقل الخطى
ولتمشي كسيحة
لنخيط ثوبا من الهوامش
ونشرب عصير اللامبالاة المحلى بالتوافه
ولندخن أسوء أنواع التبوغ
ونشرب القهوة الرديئة
ولنضحك بكل سماجة

ولنرى ...

من قصيدة إختلافات

يبدأ الشاعر بتاج لقصيدته والتي دلّ على حضورها، فقد اطلق تسمية (إختلافات) عنوان من كلمة واحدة، ولكن هذه الكلمة دالة، تدل على هناك اختلافات، دون أن يعرّف في العنوان نوعية الاختلافات، فقد ترك تلك الاختلافات الى النصّ الشعري، وهي طريقة تكميلية للعنوان ضمن اللغة الشاعرة التي تحلّى بها، يبدأ الشاعر بالفعل أرى، وهو يدلّ على الأنا، موجها خطابه الى الاخر، إذن هناك باث ومرسل ومرسل إليه، ليشكل الينا، منظموته المعنوية في اتخاذ قرار القصيدة، وطالما هناك باث، إذن هناك دلالات أيضا تدلنا الى المعاني، وتكملة للدلالة هو المدلول / لنخيط ثوبا من الهوامش.. فالشاعر هنا ينحى منحى داخليا وهو يسعى الى خياطة الثوب من الهوامش، هنا اللغة، فالهوامش تعتبر مخزنا تعريفيا للغة، وخياطة الثوب، هو تجميع تلك اللغة التعريفية بثوب واحد، بدلا من ترقيمها مثلا أو بعثرتها..

هذه التأويلات التي اطلقها موجودة لدى الباث الذي هو باب القصر الشعري الذي اعتمده في دراستي الان.. فقد استخدم الفعل تسع مرات، فكلّ شطر من الشطور قد استخدم في مطلعه أحد الأفعال، وللفعل حضوره الفعال في القصيدة، وقيادتها قيادة سليمة..

الصورة الشعرية والدخول إليها هذا يعني هناك استعارات وهناك أشياء وهناك لغة ومجاز.. وتعتمد قصيدة النثر بمفهومها العام على الصور الشعرية، ولسنا هنا بمجال حول تعدد أنواع الصور الشعرية، ولكن سأتطرق حول الصورة الشعرية التي تتكئ على الحركة، وما سموها النقاد بالصورة الحيّة، أي التي تنقل الينا الأشياء وعكسها عبر مرآة..

((إنّ الصورة يمكن أن تقدم الينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكن توصل الى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إنّ كلّ صورة شعرية هي إلى حدّ ما مجازية. إنّها تتطلع من مرآة لاتلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ماتلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها. / ص 21 – الصورة الشعرية، تأليف سيسيل دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي / مالك ميري وسلمان حسن ابراهيم ومراجعة د. عناد غزوان اسماعيل)).

– 1 –

يدي في الحقيقة موجة

وجسدكِ هو الشاطئ

- 4 -

أغلب السكارى

لم تعد باستطاعتها الأختيار

أما المزة أو (السيكارة)

- 5 -

أنا فتنة نهدكِ

أوغل عميقا الى اللانهاية

هل يقبل الرب الإعتذار؟

من قصيدة فوق التقليل بقليل

اللحظة والمعنى، يتجانسان عندما تكوت البصرية في نقل الحدث الشعري قد أكملت نقلتها، فاللحظة الشعرية لدى الشاعر هي حسيته الداخلية لذلك انتمى الى التقليل والتكثير، وهما حالتان من نمط التفكير وكذلك التباعد والتقارب كما هي في كتاب الحدس والابداع لدى الدكتور عبد اللطيف محمد خليفة.. فالابتعاد عن الاشياء تصبح الاشياء صغيرة، والإلتفاتة البصرية تكون ضعيفة، لأن الحدث الشعري يتطلب التقارب، والتباعد والتقارب، موجودتان في المنظور الفني لدى الفنان عندما يهندس لوحته الفنية (وخصوصا في الرسومات الكلاسيكية).. ألا أنّ في الشعرية يختلفان كلّ الإختلاف وحضور اللحظة الحسيّة والدخول أحيانا مع الذاكرة الى الفلاش باك، الشاعر صدام غازي محسن، يعتمد لحظته الحسية الداخلية وهو يذهب ببصيرته خارج الجدران، ليكون مع الحدث المتواجد خارج الغرفة، وذلك من خلال الخيال والتخييل، فبدونهما لايستطيع أن يشغّل بصيرته مع الحدث الشعري..

عنصر اللحظة يتبعها الزمن، والديمومة هي الكفيلة بهذا الزمن وتمييزه مابين حالة الفلاش باك الماضية وحالة الحدس والمستقبل:

((إنّ اللحظة إذا كانت تقطيعا خاطئا للزمن فأنه من الصعب التمييز بين الماضي والمستقبل لأنهما دائما مفصولان فصلا مصطنعا / ص 23 – حدس اللحظة، فاستون بشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم)).

إذا رجعنا الى عنصر اللحظة والتقليلية، فأن الكتابة التقليلية لها لحظتها الزمنية الخاطفة، وهذا يعني تم تعيين الزمن من خلال الكتابة، وألا يبقى الزمن مجهولا في حالة الميول الى اللحظة دون تدوينها، فهي حالة خاطفة، أما بواسطة البصرية، أو بواسطة الذهنية، وكثيرا ماندخل اللحظة الشعرية وبعد ساعة ننسى ماكنّا عليه، وقد فات ذلك، ويتطلب لحظة أخرى بمعان جديدة.. يدي في الحقيقة موجة / وجسدكِ هو الشاطئ، الدلالات هنا واضحة، والعلامات كذلك، فهذه الكتابات اللحظوية المتقطعة، أراد منها أن تكون ضمن السيميائية وهي صور شعرية خاطفة، اعتمدها الشاعر وهو في حالة نفسية باردة، فاللحظة أيضا لها علاقتها مع العامل النفسي، كما يؤكد على ذلك علماء النفس، وألا لايستطيع أن يتخيل كتابته الباردة وهو في عملية إغفاءة شعرية ماضية.. هو يشير الى السكارى في النموذج الرابع، والاشارة هنا ينزل الشاعر بها الى تشخيص الدال والمدلول، والدال والمدلول ضمن اللغة السيميائية والتي تعطينا أيضا ارتكاز الشاعر على ديمومته في فنّ النظم، فالمزة والسيكارة التي حصرها بين قوسين، وكذلك رسم الفعل إستطاع، وهو في حالة الماضي، إذن كان للفلاش باك دوره في تشخيص لحظته الشعرية، فقد كتب الشاعر الكثير من القصائد المميزة، ومعظمها يتطلب الوقوف عندها، فهو يملك بصرية شاعرية وخصوصا دخوله الى منطق اللغة الفلسفية بإيجاد وتشخيص مهامه الشعرية...

القسم الرابع

المتخيل ولغة المعنى في القصيدة الحديثة

الفصل الأول

تعدد المعاني في لغة القصيدة الحديثة

الشاعرة الجزائرية سندس سالمي

مشلولة الأيادي التي مزقتك:

تختلف المعاني في اللغة الشعرية بين التأويل والمعنى الحقيقي للغة، وبما نحن مع المعاني الشعرية التي تحفظ إلينا العلاقة بين المعنى واللغة، فهناك العلاقة الواضحة والظاهرة وهناك العلاقة الضمنية غير الظاهرة، وهذه العلاقات يتم الاشتغال عليها ضمن فلسفة اللغة والتي هي على مستوى الحياة الشعرية والتي يكون للعبارة الشعرية ذات حركة مع الدلالة التي تحملها للمتلقي.

تتحدد العلاقات بين الالفاظ في القصيدة الحديثة ومن خلال علاقة هذه الالفاظ يتحدد النظام اللغوي للنص، ((**مشلولة الأيادي التي مزقتك**))، البنية النصية لتاج القصيدة ((العنونة)) كوّن علاقة مع معنى القصيدة وديمومتها في العمل وإعطاء نتائج تعيينية في العلامات التي احتوتها الجملة الشعرية، مما أثار العنوان على أسئلة النصّ الشعري وتوسيع إدراك الشاعرة وهي تطرح علينا تأويل العنونة من عدة جهات ضمنية.

يمتد العنوان بامتداد لغة القصيدة ويشكّل الجزء الأعلى منها ضمنيا، ولكن نال استقلاله تماما دون تكلفة من الشاعرة، مما أدى الى تضمين المعنى كقصيدة مستقلة تصلح لأي جسد يتركّب عليه، وهي خاصية اوجدتها الشاعرة الجزائرية سندس سالمي من خلال رحلتها القصائدية مع إيجاد المعاني الجياشة التي ظهرت ومحبتها لوطنها الجزائر.. لاشكّ من خلال اللفظة الشعرية وابعادها؛ فشكلت اللفظة إلينا بعدين: البعد الامتدادي للفظة، والبعد الدلالي وظهوره بين الجمل والعبارات الشعرية، وهذه

الابعاد هي توازي المعاني المعتمدة في القصيدة الحديثة، بالاضافة الى الابعاد الرمزية والاشارات والعلامات التي تتواجد في الجملة الشعرية:

تمضي السنون

تتعاط الساعات أقراص مكافحة

التجاعيد..

والأوبئة الناخرة

والشغب

لا جدوى

المسافات خطوات هاربة.

من قصيدة ((مشلولة الأيـــادي التي مزقتك)).

ممارسة رمزية ترسمها الشاعرة سندس سالمي وهي تقودنا الى التحدي لأعداء الوطن وكذلك الى الذين ينخرون الأوبئة، الشاعرة تكلّ شغفا خاصا بوطنيتها للجزائر (بلد المليون شهيد) فهي ترسم مفرداتها وتجمع الالفاظ لتقول شيئا مبهرا لم يقله من سبقها من الشعراء على ناصية الوطن.. الرأسمال الذي انتمت إليه وجمعته بعد سنين طوال كوّن لديها شكلا إجتماعيا واعيا وهي تعيش مابين أبناء وطنها الجزائر، لذلك: إن إدراك المدى الاجتماعي والبعد الرؤيوي للشاعرة، كوّن لديها ممارسة اجتماعية داخلية، وممارسة ذهنية تقولبت نحو وطنها وهي تقود المتلقي على مسافة بين حضورها وبين قراءة القصيدة التي رسمت ألوانها، فالتجاعيد أشارة وهي تشير إلينا والى تلك السنوات، وكذلك الاوبئة والشغب، مما أعطت دلالات لحركة القصيدة من خلال تراكمات فعلية على مدار القصيدة كلها.

تولد إلينا الالفاظ أصواتا، أما بالهمس أو بالايحاء، كما في قصيدة الشاعرة سندس سالمي، وأمّا بتكرار المعاني والمفردات، ويترك التكرار دلالات، تبان في القصيدة الحديثة، ومن خلال الاصوات نصل الى المرسِل والمرسَل اليه، وعملية توجيه ذلك الصوت عبر التقنيات الملازمة للقصيدة، ومعرفة نسبة الصوت الظاهري ونسبة الصوت الايحائي، حيث كلما تعالت الاصوات، إزدادت قوتها، وتركت آثارا دلالية:

في زمن التيه

عالقة هي أحلامنا..

مستدرجة صمت الشفاه

وفزع النخيل وحزن الشجر

في عريها انتكست الحقول

وشاخ الصنوبر..

((إن الشاعر يؤلف صورة وهمية من مفردات حسية، والمعنى مقصور على وصف هيئات محسوسة مخصوصة – ص 120 – نظرية المعنى في النقد الأدبي، الدكتور مصطفى ناصف)).

نبحر مع معاني ومحسوسات اللفظات الشعرية التي رسمتها الشاعرة الجزائرية سندس سالمي، فهي تعتمد الخيال الحسّي في جولتها القصائدية وكذلك الأبعاد الخيالية ومقاربة الاشياء من الذهنية، فلو تدرجنا الى محسوساتها الفعلية: **في زمن التيه / عالقة هي أحلامنا..** – سنقبض هنا على الزمنية والمكانية في ردة فعلها عند الخلق، وهي معان حسية خيالية اعتمدتها في قصيدتها الحديثة، مما رسمت نتائج إضافية للخيال الحسّي الذي أعتمدته، ومن هذه النتائج: التفعيل الذهني في زمن القصيدة وزمن الحدث الشعري، مما أسرعت الى استغلال لحظتها الشعرية في الحضور الحسّي لكي ترسم نواياها الشعرية.

لقد قال ابن سينا ((قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة))، ومدرك الوهم ((معنى))، ولكل واحد منهما خزانة)).

فقوة الإدراك هي القوة الباطنية – الداخلية، والتي تتحرك نحو الصورة بواسطة اللغة لإيجاد منافذ له في المعاني أولا وفي التشكيل اللغوي الذي يقود القصيدة ثانيا..

مستدرجة صمت الشفاه / وفزع النخيل وحزن الشجر – صمت الشفاه الابتعاد عن البوح والكلام، بينما فزع النخيل وحزن الشجر، هنا قد أوجدت الشاعرة سندس تقابلا لغويا بين الخريف ((حزن الشجر)) وبين فزع النخيل والذي يبقى مورقا على مدار السنة، وقد أرادت الشاعرة من خلال هذه التعابير الوصول الى إشارات للجملة ومنحها

للمتلقي، مما انتمت الى رمزية ضمنية مع اللغة التي اعتمدتها في المعاني أولا وفي امتداد اللغة وتعديها على مفعولين:

المفعول الاول التفاعل الذهني مع اللغة

المفعول الثاني التفاعل الحسي اللغوي

التفاعل الذهني مع اللغة:

اللغة الذهنية لاتطيل المعاني بل تختصرها، وتتقشف باللغة المنزوعة من الذهن بشكلها الإرادي، لذلك تنشط اللفظة وتبعث الى البهجة في مواصلة الحدث الشعري، فلو رجعنا الى الشطور الاخيرة من قصيدة الشاعرة سندس سالمي: ((**عالقة هي أحلامنا.. / مستدرجة صمت الشفاه / وفزع النخيل وحزن الشجر / في عريها انتكست الحقول / وشاخ الصنوبر..**))، سنلاحظ هناك مخاتلات لغوية وكيفية توظيف اللغة الشعرية ودسّها على شكل صور جزئية من جسد القصيدة ككل، فالقصيدة وعنونتها هي الحاملة لتلك المعاني، بل وتدرجها بشكلها الهادئ، لكي تصل الى المتلقي بألوان باردة دالة على سماء صافية خارج الفزع وخارج تشويه الالفاظ: **عالقة هي.. هي أحلامنا**، وهنا نلاحظ مفردة هي، الضمير المنفصل الذي أشار الى الاحلام الغائبة.. مما امتدت الجملة وذهبت بنا الى جملة أخرى، لتكمل الشاعرة سندس تفاعلها الذهني مع اللغة التي انتخبتها وديمومة القصيدة.

التفاعل الحسي اللغوي:

تحتل الحسية الجديدة مكان الحسية القديمة وتقبض على الأشياء الجديدة التي تداعب الشعرية، ومن هذا المنطق الاستعلائي نقيس التفاعل الحسّي اللغوي في ديمومة القصيدة وجسدها المرسوم للاخرين:

شاحبة عيون المساء

حين تزاحمت الشوارع

باللقطاء،

حسية مفردة خصّت ذهنية الشاعرة الجزائرية سندس سالمي وهي تنقلنا الى خارج البصرية، بل تبهجنا بمفردات حسية ناعمة، على قدر استيعاب الذهنية للمجال اللغوي الذي أبحرت من خلاله، وتدفعنا الى الألم... قد تكون هذه الالام محطة انظار الآخرين،

وليكن ذلك، لنتستنتج بأنها قد نقبت في المرآة وتوصلت الى إنعاكاسات مقعّرة، تتناوب في التحصيل المعاين للفظة الشعرية، فالمعاينات، معاينات أرسطية يومية نقلتها من الاخر أو من مجاري الحدث اليومي:

تشكلت خرائط

رسمتها الجغرافيا والحدود

على قاب قوسين وأدنى

في وعاء أسمه

و. ط. ن

هل ترغب الشاعرة بتجزئة مفردة الوطن؟ أم لأنّ التجزئة أعطت ملاذا آخر وهي قد مثلته بوعاء مملوء بكائنات من الألم اليومي؟ّ

فلو نتماشى مع رموز الوطن وحسب مارسمته الشاعرة سندس:

فالواو: الوطن..... ط: طلب الوطن.... ن: العناية بالوطن = وطن

هذه الحروف التي أشتقت من مفردة الوطن أعطت الينا تأويلات أخرى من خلال التجزئة، وألا لايمكننا تجزئة المفردة بشكل عفوي أبدا.. فالخاصية الجزئية جزء من الكل، ولكي يكون الكلّ مرئيا، يعتمد على الاجزاء وتجمعاتها؛ في اللفظة الشعرية وفي الكلمة المتداولة وفي عمق الجملة الشعرية؛ فالمفردة هنا كونية الوجود، باعتبارها جامعة للجمع المفرداتي من الناس والهيئات، مما قادتنا الى نظام حسي منتظم، لايبارح الكينونة الوجودية الكونية، وبكلّ تأكيد هي مع الوجود البشري أينما كانوا، وبأيّ بقعة متجانسة..

وعندما تشكلت الخرائط، فقد كانت خارطة الوطن متواجدة وعلى قاب قوسين، فالجغرافيا تخبرنا عن الحضور الفعلي، وهي تقسيمات أرغمنا عليها في زمن الشتات، وزمن الشتات مستمر الى اللحظة، والأقوى حاضرا مهما كانت الحدود... الشاعرة تشير الى حالة الاستعمار الفرنسي لبلدها الأم الجزائر...

في سكون ليل

أهاتفك على أرقام

حفظتها عن ظهر وجع

تبني الشاعرة الجزائرية سندس سالمي نصّها الشعري على وظائف لغوية؛ وهي تعي تلك الوظائف المبنية على العلاقات وأدوات النصّ، مما يضاف الى النص وحدة وتكاملا، تنضح فيه العلاقة بين أجزاء النص الشعري، ففي سكون الليل، هناك أرقام الوجع، وأرقام الوجع قسمتها الى ثلاثة أرقام، كأنها تحولت الى قصيدة ثانية ولكن بجسد واحد، تمايز بين المفردات وامتدت تلك المفردات لتشكيل المعاني التي اعتمدتها الشاعرة سندس سالمي..

كانت حلقة السكون ((**في سكون ليل**)) باعتبار الليل حالة طبيعية، ويعد علامة من العلامات في الجملة الشعرية المحمولة على أكتاف الظلام، لكن ما أضاء الجملة هي حركة الأرقام فقد ذكرت: أهاتفك على أرقام + حفظتها عن ظهر وجع

هنا صورة نسبية لحركة الملفوظات، حيث الصورة المتكاملة حركة تعتمد دورتها الكاملة في دائرة القصيدة، ولكي نكون مع هذه الصورة بكل تأكيد هناك تواصلا فعالا مع بقية الصور النسبية والصور الجزئية في القصيدة الحديثة..

.....

الرقم الأول

نبض على أرض

ملغمة بالمحارق وا لتفجير

الرقم الثاني

جرحك جرحي في الليالي

الغافيات

الرقم الثالث

أتى على الوصل المنسيّ

الضارب في الهجران والمنافي

ثلاثة أرقام محمولة على ظهر وجع، ولنقل ثلاثة أوجاع تمكنت من المكوث في رؤية الشاعرة التي تبنتها كمحطة واحدة، مركونة خارج الفلاش باك؛ لانها حيّة تقاوم

اللحظة التي استعمرت الشاعرة وكتابة قصيدتها.. فالرقم الأول على علاقة مع الجمل التي منحتها الخاصية التعبيرية وكذلك كوّن علاقة شبكية مع الرقم الثاني والرقم الثالث:

نبض على ارض + ملغمة بالمحارق وا لتفجير = الرقم الأول

جرحك جرحي في الليالي + الغافيات = الرقم الثاني

أتى على الوصل المنسي + الضارب في الهجران والمنافي = الرقم الثالث

لو ندخل الى جدولة الجمل التعبيرية سنحصل على نتائج مغايرة، فالواحد = 7، إذا أضفنا إليه العدد 6، وكذلك الستة يساوي واحد، اذا انقصناه من العدد 7..

نبض على أرض الضارب في الهجران والمنافي

وهنا نحصل على جمل ارتدادية، ومحصلتها العنونة المرقمة بأعلى الجسد..

فالرقم الثالث + الرقم الأول = لدينا الرقم الثاني.. وهكذا تستمر معادلة المعاني والالفاظ لدى الشاعرة سندس سالمي، وهي تبيّن إلينا مستعمرتها الأم..

الشاعرة الجزائرية ومن خلال متابعتي الاستقرائية لمنتوجها الشعري، تعتمد على دينامية الانزياح والانحراف اللغوي، وتجعل المتلقي أن يدخل الى قصيدتها من منافذ عديدة، فالمنتوج الشعري الذي أمامي، حاز على سميوطيقيا الفعل وعلى التوازي والمضاد، مما تعددت المعاني في قصيدتها التي أعتمدتها ((**مشلولة الأيادي التي مزقتك**))، ولو نتابع القصيدة أكثر فأنها مابين الذات الشاعرة واللغة الشعرية ترسم المعاني للقصيدة الواحدة:

وحدك كنت لي قبلة اعتكافي

كنت الحروف التي اختزلتها

في..

و..الوطن

ط.. الوطن

ن.. الوطن

ومازال العشق فيك نبضي الأزلي

فما زلنا في وعاء الوطن (الجزائر) وهي تجسّد حالة الوطن، وتفرّقه تارة برموز أعتمدتها في ((كقضية وطنية))، وجمعتها، في حروف اعتمدتها كغرفة واحدة غير قابلة للتجزئة.

المنعكف الذاتي والمعكوسات الذاتية، أشغلت بصرية الشاعرة وهي ترسم تارة قبلة، وتارة الحروف، وكل حرف شكل دلالة، فالمرسِل كان الباث، والمرسَل اليه غائبا، وهنا قد أعتمدت النصّ المفتوح، والحالة النفعية مابين المرسِل ((الباث)) ومابين الاخر الغائب، والحاضر، كانت الحروف والملفوظات المرسومة في حالة إغفاءة الشاعرة، لتزودنا بلغة تشكيلية معتمدة؛ فهي حالة مواجهة جديدة، تعتمدها الشاعرة سندس سالمي؛ مواجهة بحسية داخلية، عصرت أنفاسها لتخرج بمعان الى المتلقي.. فإمكانية اختراق الوقائع الحدثية في الشعرية وفي الواقعية، تشكلت عبر مرسوم شاعري، ضمن المنظور الداخلي لجسد القصيدة، ومن هنا منحتنا الوجود والتعايش الفنّي مابيننا وبين إشاراتها التي أشارت بها للوطن الجزائري.

الشاعرة مع الموجودات لتعتمد اللغة الوصفية في إدارتها للقصيدة، وهذه الموجودات خارج الغاية ولكن داخل الوسيلة، فالابتعاد عن الايديلوجيات المحنّطة، تجعلها أكثر انفتاحا، وأيديولوجية الوطن أقرب الغايات والوسائل، فالوسيلة لديها بحسية داخلية، والغاية بحسية خارجية، لذلك فالاستجابة مع ذلك الموقف ((الوطن)) وهي من طبيعة العلاقة التي تربطها برؤية مركزية، والرؤية المركزية رؤية القلب قبل كلّ شئ، ومن بعدها رؤية الصمت، ورؤية البصرية المحدّقة الى البعد المتقارب من الحدث الشعري..

في الرقم الثالث... أعتمدت الشاعرة الى مساحة فراغية عازلة مابين المقطع الأول والمقطع الثاني، وهي طلبت من الاخر أن يكون هنا، ففرشت له في هذا الفراغ المكاني عدتها وأدواتها؛ فكانت كلّ حرف تركته في القصيدة، ليشكّل دلالة واضحة، والفراغ دلالة، والنقاط الاسترسالية دلالة وكذلك الكامن مابين الألفاظ من أدوات غير ظاهرة..

لدى الشاعرة الجزائرية سندس سالمي حالات نطقية وألفاظ سمعية وكذلك دربة بالاذن الناصتة للملفوظات المعتمدة في القصيدة الواحدة، وهي تتنحى عن الشخصنة

والذاتية الملكية وتقودنا الى ذاتية شاعرية خارج الشخصنة، وتنفتح بالملفوظات لتشير الى الاخر والمتلقي بما ترسمه من قصائد ذات الحس الذاتي المفتوح والمحسوسات التي تسخرها للاخرين.. وهي لم تكتف بذلك بل تتعدى الى التواصل مع أنظمة التواصل اللفظية وغير اللفظية والتي أكد عليها سوسير، بل لم يكتف هو الاخر بعلامات اللغة الطبيعية..

لقد امتلكت الشاعرة حيوية اللغة، وراحت مع سياقاتها الشعرية، تجرّ المتلقي الى رؤيتها النافذة والتي بدأت من عتبة النصّ وحالة التمزيق والى نهاية النصّ وهي تجمع الوطن كحروف مبعثرة في قصيدة موجهة.

الفصل الثاني

الخيال الشعري وحراكه

في قصائد الشاعر العراقي هاني النواف

عندما نتكلم عن حركة خيال في قصيدة أو قصائد هذا يعني هناك رمزية تصطحب حركة الخيال وسعيها الشعري في الذهنية، أنا امام شاعر عراقي يكتب بشكل متواصل مستخدما بصيرة لها مستواها ونظراتها العالية في تشخيص الحدث الّذي يتبناه ليحوّله الى صور شعرية... ستّ قصائد للشاعر العراقي هاني النواف أدخل الى منظورها الشعري ضمن تفكيك المفردات وتأويلها وكذلك بما استخدم من رمزية لها حضورها في القصائد الستة..

المشاعر الشعرية تختلف درجات توظيفها بين شاعر واخر، فهي عادة تصبّ بالحسيّة التي تنتاب الشاعر (أيّ شاعر بدون حسيّة لايستطيع أن يواكب الحدث الّذي يتبناه).. وتبقى اللقطات الخفيفة أو السريعة نستطيع أن ندرجها باللقطات البصرية اللافتة **(كأن يلتقط الشاعر حدثا وهو يلتفت اليه وذلك لعمق الجاذبية الذي يحويه الحدث)**.. هذه الالتفاتات متواجدة في الشعرية، وهنا الشاعر العراقي هاني النواف والتفاتاته البصرية نحو جاذبية الحدث وتسخير الحسيّة له، بل وادراج ذلك في ذهنيته لتسخيرها أيضا..

الفضاء الرمزي في القصيدة يزوّدنا بالجمالية، وهذا يعني التعامل الرمزي مع المفردات الشعرية لم ينتم الى الأسلوبية فقط وأنما هناك موقفا جماليا أيضا بالتزاوج مع الرمزية، وهذا مانلاحظه في قصائد الشاعر العراقي هاني النواف.. الشاعر النواف مع الانتماء الجمالي من الممكن جدا يكون هناك استذكارا رمزيا، والاستذكار حالة فلاش

باكية، تنمو في حالة الابحار بين قصيدة المفردات لايجاد تقنية تلائم الحداثة الشعرية... فالخيال الذهني ومقدراته له الأثر الفعّال في ايجاد الأفكار المناسبة، والتي تكون ملائمة الى حدّ ما ومونتاج القصيدة في الشعرية ((**الخيال بالنسبة الى الفنان تعلو على أيّة موهبة أخرى ويفوّق كل ملكات الدماغ / ص 24 - الخيال الحركي في النقد الأدبي - الدكتور عبد الرحمن الديدي**)).

اذا كان هذا القول مبنيا بشكله النهائي فهذا يعني نعزل المؤثرات الخارجية حول الذهنية كي تتمتع بالخيال، فالمؤثرات الخارجية لها تأثيراتها ضمن البصرية وتلك الالتفاتات التي تعني الكثير للشاعر، والشاعر العراقي هاني النواف، واحدا من الشعراء، الذين ينحازون بما تمليه البصرية في لملمة الحدث وتحويله الى شعر عبر حركة خيالية صافية، يكون سكوت المكان له طابعه الخاص نحو المفردة وازدواجها مع الحدث... وبما أنّ البيئة العراقية شكّلت الكثير من المآسي، فليس غريبا أن تُعكس تلك المآسي على البنية الشعرية للشاعر العراقي هاني النواف، أو غيره من الشعراء، فالشاعر لم يستعر بصيرته من فنّان آخر (كما هي في الكتب مثلا) وأنما يمتلك تلك البصيرة كي يخوض مع الأحداث المتتالية...

((**نحن لانستطيع أن ننكر أثر البيئة المكانية في النتاج الأدبي، شريطة أن لايكون هذا الأثر هو التفسير الوحيد الّذي نقدمه للظاهرة الأدبية، لأنه - مهما كان خطره - أثر تفسيري يتجلّى في تصوير معطيات البيئة من مشاهد ومناظر، وذاتي يتراءى في بعض النواحي النفسية / ص 64 - الرمزية والرمز في الشعر المعاصر - الدكتور محمد فتوح أحمد**)).

لا تشترك الأنا لدى الشاعر مع الآخر، فقد عرض بقصائده صورة الآخر وراح الشاعر يعدّد المعاني عن الآخر وحيثياته، ليقتنص من خلاله الحدث والبيئة التي غذت هذا الحدث، وتشكّل سيرورة الاخر لدى الشاعر العراقي هاني النواف، دلالته المفتوحة، وهو منذ خطوته الأولى يدخل بمدخله الشعري، ليعرض وجهه السيريالي تارة، ووجه الرمزي مع حركة في الخيال ليدجّن بصيرته واثباتها بشكلها النهائي... إذن الشاعر يخرج من البدعة المحليّة ويدخل الى البدعة العالمية، فالاخر متواجد في دول عديدة، وهو غير محصور ببيئة معينة، ولكن اتكاء الشاعر على بيئته وهو الأقرب اليها، جعلته أن يستنتج مآسيها، ويكتب ليجعلها نقطته الأولى في متابعة الحدث (**ربما يكون متشابها في دول عديدة، ولن استبعد ذلك أبدا**).

الشاعر هو الحاضر في نقل محسوساته للمتلقّي، والاخر يشكّل لنا الغائب وعرضه بما يعانيه من استلاب للحقوق ومروره حتى الى مسالخ الورود...

من الممكن أن نتخذ الهيجلية كنموذج يجسّد الأنا من الاخر – وسوف اتطرّق بفصل منفصل حول الأنا الذاتية والاخر – فإذا رجعنا إلى نصوص هيجل، وتحديدا لكتابه المعنون ب ((علم ظهور العقل)) ((**نجد أنّ هيجل قد حلّل العلاقة بين الأنا والاخر منطلقا من الوضع الأول للذات، وتتحدّد الذات وفق معجم مصطلحات هيجل على أساس كونها الكينونة الفعلية، انطلاقا من جهة امتلاكها للكيفيات ومن جهة أخرى تنفيذها للأفعال، أي أنّ الوعي بالذات هو الوعي بكينونة الأنا....**)).

يذهب بنا الشاعر العراقي هاني النواف بين كينونة الآخر كي يمسّي علينا ليتخذ شكل الأشياء ونقله الى صور شعرية متواصلة:

وجهكَ المغبرُّ
يَنسرِبُ كفجاءةٍ زرقاءَ
في الأفقِ الباردِ
يَتقافزُ بِمذاقِ الحزنِ اليابسِ
فوقَ أرصفةِ الكلمات
ولُهاثِ السّكارى المَكسورِ
يُلملمُ أكمامَ الحليبِ البريّ
ويَندسُّ بكوابيسِ الأضواءِ
كممشى يَضيقُ
بأنفاسِ الظُّلمةِ المَرشوشةِ
برذاذِ الوهمِ الفاترِ..

من قصيدة زنبقة البرق

ينتمي الشاعر هاني النواف الى جيل التأكيد وعرض مسالك الآخر منطلقا من الباث (الأنا) دون أن يوضّح بأنه المتكلّم، ولكن بكلمة واحدة، ربط جميع مفردات القصيدة بهذه الكلمة (وجهكَ) وللحركة دلالتها وكيفية انتماء أجزاء القصيدة الى هذه المفردة..

إنّ الحديث الشعري، هو مكوّنات القصيدة واعتمادها على: الدلالات، اللغة الشعرية، الصور الشعرية، الجمالية، تحويل المفردة الى رمز متجانس مع الجملة الشعرية، والايجاز في الجمل واعطاء كينونتها القوية.. هذا إذا اوجزنا الحديث الشعري والتقائه مع المنظور الشعري تحت خيمة الشعرية العربية...

هكذا هي قصائد الشاعر العراقي هاني النواف وأن مابين كلّ حرف وحرف، وهو يشدّني ويقودني الى مرايا عاكسة في فنّ النظم... فسلطة النصّ لديه لها أحكامها ومقوماتها وكيفية قيادة المتلقّي نحو هدف مقصود:

وجهكَ المغبرُّ

يَنسرِبُ كفجاءةٍ زرقاءَ

في الأفقِ الباردِ

يَتقافزُ بِمذاقِ الحزنِ اليابسِ

لو نلاحظ كيف استمرّ الفعل المضارع يتقافز بالوقت الذي ترك بياض الحزن اليابس، والحزن نشير اليه باللون الاسود عادة، وقد إعتمد على عدم وضع نقاط استرسالية كي نستطيع معه تعبئة الفراغات المتواجدة، اذن هناك ذهنية قائمة وهو في باطن الحديث الشعري، كي يجعلنا أن ندقق مابين الحروف ونقل الاشياء...

تبقى من سمات ومقومات النصّ الشعري هو الواقعية ومدى ادراجها في زمن ماضي ولكي نكوّن دراية أكثر للنصّ أو القصيدة هناك المرجعية التخييلية وهي تصبّ للوقت الراهن عند انجاز النصّ، وهنا ينفتح النصّ على المتلقّي كي يكون أكثر قربا من الذاكرة المقروءة، ولكي لانشطب مرجعية المستقبل، فهو النصّ الّذي له شأنه المستقبلي واتكائه على الفائت والحاضر...

أمّا النصّ التنبؤي فهو ينفرد عن باقي النصوص بحدث قد يقع مستقبلا، ويكون خلاصة للنصوص الأخرى التي اعتمدها الشاعر في قصائده... فالشعور التكويني يصطحب الرمزية

والابحار في خيال مع الذاكرة.. ((**ينبغي ونحن نحلّل علاقة التخيل بالتذكّر أن ننوه بأمرين الأول أنّ هذه النشاطات لايتأتي تصوّرها إلاّ بادخال الزمان عنصرا جوهريا في تراكيبها، والثاني أنّ الصورة في بنية كلّ نشاط، ينبغي أن نفهم في فكرة الافاق والمستويات بوصفها فكرة فينومينولوجية تفضي إلى أنّنا أمام ثلاثة تجليات للصورة: الصورة بوصفها إدراكا والصورة بوصفها تخيلا، والصورة بوصفها ذكرى، ولكلّ تجل منها مقوماته وخصائصه، ولما كانت هذه الصور كلّها تؤوّل الى الذات، لذا يبدو الأنا الحدّ الجامع والظاهر في كلّ التجليات التي لن تردّ في نهاية الأمر إلاّ الى الشعور في مضايفته وقصده وعملياته الإحالية / ص 43 – الخيال مفهوماته ووظائفه – الدكتور عاطف جودة نصر**)).

لو أسقطنا من قصائد الشاعر العراقي هاني النواف الصورة بوصفها ذكرى، وذلك بحكم البلد (العراق) وما يعاني من مآسي جمّة، ولا أعتقد هناك مشاهد تدعم الرومانسية الشعرية وما قدمه الشاعر النواف:

يازنبقةَ البرقِ الأعمى!،
يَرتعشُ السّاحلُ المُكتظُّ
من جهةِ السّعفِ
المَرصوفِ كحزنِكِ
بِموجٍ يُفرّقُ أحتمالات

نفس القصيدة...

مخطابة العنوان، هذا يعني الرجوع ثانية للنصّ، فالعنوان شكّل أعلى قمّة في القصيدة، ولكن الشاعر النواف لايريد الرجوع الى القصيدة كمرجعية يتبناها من جديد، بقدر ما أراد تأسيس واجهة جديدة بالديمومة وزرع علامة التعجب خير إشارة لما تمنطق به، هنا فاصل اللغة وأية لغة هذه، فأنها اللغة الشعرية التي شكّلت للشاعر حضوره بالاستمرارية وزرع المفردات المدهشة، مما أعطى قوّة ثانية لنصّه الشعري وهو الهائم مابين اللغة والصور المنصهرة في جسد القصيدة...

إنّ الصور تسبح في الفضاء، وهي متواجدة في الذهنية كضيف غير دائم، وتحتاج الى أريحية شعرية لإخراجها مع دراية وكيفية تشخيص الأنساق في وحدة القصيدة، وهذا

يتطلب تجرة شعرية دون هوامش تذكر، وأن تكرار الصور أو الإشتغال على المستوياتية في نفس المهام، تقود الشاعر الى العفوية أولا ويسقط في التقريرية ثانيا، ومن نواح كثيرة، تكون التقريرية التي تبنى على أساس التأويل، سمة من سمات االسيميائية، فتطوّر الكتابات التأويلية - فمثلا التفاسير على تأويلية الإجراء، راحت تصبّ الى تطوّرات سيميائية التأويل، والانجازات من خلالها الى أبعد الإشتغالات والتصوّرات العقلية والجمالية والدلالية والتي تكوّن فضاء واسعا لاحدود له..

لغة الشاعر ليس باللغة العادية وهو ينقلها إلينا مع حالة الإستمرارية الشعرية، وكأنه أدخلها حالة التنغيم وكيفية لحنها وإعطاء الثراء الأوّل في هذه الصبغة الزرقاء، فهو يملك من المفردات بما تفاجئ الاخر وأنت تتجوّل بين المعاني الثابتة تارة، والمرتجفة تارة أخرى، فالمعاني الثابتة هي تلك المحمولة في الذهنية، تسبح وكأنها تقول أخرجوني، والمعاني المرتجفة هي الحالات غير الثابتة في الحسيّة الخارجية للشاعر... نحن أمام خيال شعري، يلتزم الرمزية، ومن هذا المنظور الشاعري، ثبّت محاولته الشعرية ليوجد مهمامه الصامتة:

ليلةٌ جاءَ بها التكرارُ
بعدَ أهوالٍ
يبعثرها أرتطامكَ الأوّل
وثبة انتصابٍ
سقطتْ
في نهرِ النداءِ القادمِ
من بقيّةِ
أصداءٍ هرمة
تسيلُ
آخرَ الثبات المُتصبّب

من قصيدة ارتجاف مشعول

الشيفرة التي يستخدمها الشاعر هاني النواف هي مغازلته لمستويات النصوص التي يعتمدها، شيفرات لاتحمل القصدية، بقدر ما هية الرمزية في تدجيج المعاني والاعتماد على المقاربات في التشفير والترميز.. هنا الأشياء والاخر، ولم يخرج من هذه الدائرة التي تتجلّى فيها الشعرية، ليلةٌ جاءَ بها التكرارُ / فالتكرار جاء بالليلة وليس الا، والليلة هي التي صنعت التكرار / كما في: وثبة انتصاب، والوثبة قد تكون الانتفاضة، وما أكثر الانتفاضات المتتالية في عراق سلبوا منه حتى أدوات الليل... انعاش الموضوع مهمة من مهام الشعر، يتخذ الشاعر على عاتقه نقله ورسم المؤثرات للمتلقّي، وأحيانا هناك عدة موضوعات في قصيدة واحدة، ومنها تكون هدف الشاعر لتكوين بؤرة شعرية بتنوع الانماط التي يعتمدها **((كان سؤال الحداثة في تجلياته المرتقبة يعني بالضرورة فيما يعني من دلالات، ملاحظة التنوع والتعدد عندما نطرح موضوعية الشئ، بغرض إنعاش الوعي وتعميقه وإثرائة بمعطيات غزيرة، وهكذا اصبح النصّ الشعري يطوّر عناصره في سياق معقّد العلاقات لاتتضح وحدته إلاّ داخل نفسها، ولما كان كلّ شاعر يقدّم إضافته المتنوعة ويترك بصمته التي تخصّه فقد اصبحت هناك تنوعات وأنماط تتعدد بتعدد الشعراء، بل تتعدد عند الشاعر الواحد في مراحل مختلفة، وصارت الكتابة هي الابتداع وهي قضية أصعب بكثير من أتباع قواعد فنيّة جاهزة / ص 100 – صلاح فضل والشعرية العربية – تأليف أمجد ريان))**.

نبقى مع صورة الاخر في قصيدة هاني النواف وهو يتخلّى عن الأنا، ويرسم هذه الصور السابحة في الفضاء وما حوله من بيئة مزدحمة:

ليس بعيداً

عن وحدةٍ رخيةٍ

بلا دفءٍ

أراهُ يعودُ

يشمُّ صدأَ الأصفاد

المفتوحة

من قصيدة ضوء يابس

الجفاف الذي يلاحق الاخر، بل يلاحق كلّ ماحولنا من نباتات ومصانع، من سياسات هشّة ومدن يابسة، كلّها تربعت في خيمة الضوء اليابس، وبما أن الشاعر يعايش هذه الأحداث فليس غريبا وهو يطرحها بشكلها المتشائم، وليس غريبا يطرح لغته الشعرية بمعيار عراقي، ليشكّل لنا بؤرة شعرية مستقلة، وهو يحمل أسلوبيته على كفّه ويمضي...

النواف على علم تام بما يطرحه من معان، فما بين الدفء والأصفاد تكمن لغة النواف الخاصة، وهو يقودنا الى قصره الشعري:

يومضُ
بين اشداقِ الرّياحِ
التي تقاسمهُ
رمال بحّةٍ زائفة
تَجيءُ
ببردِ بواكيرها الظّمأى
لعناقٍ تراقصَ
في وجدِ العيونِ

نفس القصيدة

هذه اللغة الشعرية بتراكيبها، ليس من السهل طرحها بشكل يلائم الصور الداخلية والصور الخارجية، وهي تنتمي جميعها الى حسيّة داخلية متحرّكة، فشخصيته الأولى هو الاخر الغائب، وفي نفس الوقت الاخر الحاضر بين تنفسات القصيدة الواحدة، ولم يطالبنا بشئ، لنكون معه، سوى أن نقرأ ونبان مع احداثه وشخصيته الغائبة..

فالذخيرة الذهنية لدى الشاعر، راحت تفرز الحكايات والقصص التي هي عائمة بين المجتمع الاخر، وبما أنّ الغائب شكّل لنا الشخصية المجهولة في قصيدة النواف التي طرحها، ألا أننا على علم بأنه يمثّل الأقرب اليه، كأن يكون هو نفسه، منطلقا من ذاته، ليكون الاخر في القصيدة... فالمستوى السياقي والمستوى الاستبدالي في الجملة الشعرية، يؤسسان للوظيفة الشعرية.. ((**تؤوَّل الجمل الناتجة من خرق القواعد الانتقائية،**

استعاريا، إذ تعمل بوصفها ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة وبنية منحرفة،، تؤوّل استنادا الى السمات المعجمية لمكوّناتها، وإلى بنيتها التركيبية عن طريق القياس المباشر بالجمل السليمة / ص 36 – البنية التركيبية في الخطاب الشعري – الدكتور يوسف اسماعيل)).

فالصورة الاستعارية لدى النواف تشكّل ديمومة شعرية **(وعندما نقول ديمومة شعرية، هذا يعني أنه لم يتوقف في حدث شعري واحد)**

وانما قصائده تعوم على بحيرة من الاوز، وما علينا ألا أن نسبح مع هذه القصائد لنشكّل معه وحدة شعرية متراصة، ونشاركه الحدث الشعري الذي جاء به النواف.. عندما أقول الخيال وحركته ضمن الشعرية، هذا لايعني أن نذهب الى قصص الأساطير والبطولات الفارغة، وأن نشمّر عن السواعد والمؤثرات الغيبية، وأنما أن نكون مع الحياة من أجل الحياة، فالشاعر النواف ابن الحياة، وينقلنا بأشعاره الى تنقلات نوعية، ويرسم لنا الكلمات عبر خياله الشعري، فهو القائد هنا، يقف بقلعته الشعرية ويلوّح عبر الاخر من بناء للقصيدة، ومن مفهومات ومعان ولغة راح يوظفها في قصيدته التي حملت الكثير الكثير... فلو أخذنا قصائده الثلاثة: تمتمات الطين / قلق القرابين وقامات القصب.. فالقصيدة الاولى يخرجنا معه نحو بما يمليه من مفردات، لينتمي الى أبيه، وهنا عرّف الاخر المقرّب اليه كما ذكرت سابقا، والثانية يخاطب الاخر، منطلقا من ذاتيته، ويشبهه بما يفكّر وما يطرحه علينا، فالشاعر لم يخرج من الاخر الا بتعريفات وتوضيحات أراد منها أن تكون الأقرب، لاعلان بيانه، وأمّا قصيدته الاخيرة، فقد لمعت في المكان، وقامات القصب، فالقصب حالة جنوبية عراقية، ولم يتواجد الا في جنوب العراق، هذه الجغرافية الشعرية، خصخصها الشاعر بتنوعات جمّة، كي يقول للمتلقي ها أنذا هاني النواف، أكتب بما أملك من محسوسات نحو العراق، فالعراق هو القصب، وهو أبي وهو الاخر..

أبي الذي أنكرَ
صبوةَ الرّيح
هُناك
حيثُ يحينُ الحزنُ

تعودُ على مرأىً
من ذاكرةٍ مسدلة
البياض

من قصيدة تمتمات الطين

أنّ ماياسب الخيال الشعوري، كان القريب منه، الاب والحزن، والحزن واسع الانتشار في دول العالم، والابوة، لايتخلى عنها فرد من الأفراد مهما كانت الأمور من سلبية، وتشخيصه لحدث الاب واتخاذه مرآة ليصبّ عليها جداره الشعري، هو دلالة من الدلالات المفتوحة مابين الاخر والانا وال هو، وتقاسيمه الفرويدية هذي، قسّمها بشكلها الجغرافي لما للمجتمع من حزن مبرح وعائم على الرؤوس، فالشاعر ابن بيئته مهما كانت الأمور، ومن هذه البيئة العراقية، انطلق في قصائده ليشكّل شكلا هندسيا متكاملا، فالبلاد التي انجبته هي نفس البلاد التي انجبت الاخر وانجبت الحزن وانجبت الاب، اذن هذه العائلة الواسعة تتلخّص بذاكرة، ذاكرة مسدلة البياض، كما جاء في قصيدته تمتمات الطين.. ((**الخيال إذن هو العامل الاساسي الذي يركن اليه الاديب في صناعته، بل هو كلّ شئ في هذه الصناعة، طالما كان صاحب الفضل الاول في ابتكار المعنى وفي تلوين المعطيات. ويستحيل ايجاد نوع من التوازن أو الموافقة بين حياة الاديب وظروفه الجزئية وبين أعماله الفنية بغير أن يستعين بهذه القوة التي تمكّنه من تصوّر الحالات المختلفة وحياة تجارب الاخرين** / ص 52 - 53... **الخيال الحركي في الأدب النقدي - الدكتور عبد الفتاح الديدي**)).

فمهما كانت الشاعرية لانستطيع أن ننكر مهمة الخيال في الشعرية، فقد شكّلت منذ عصور مضت، ماهية الشاعر وتنبؤاته في تأسيس قصيدته الشعرية، ولو رجعنا الى شعراء وكتاب قدامى سوف نلاحظ دور الخيال في معظم صنوف الادب ومنها الرواية والقصة القصيرة وكذلك الشعرية.. فيعتقد الكاتب الروائي بلزاك: أن الحياة مجموعة من الحالات الجزئية وكومة من الظروف الصغيرة التي يرتفع القصاص بها الى الاجواء المثالية، وتصورات بلزاك هذه هو لشدة تحمسه لمذهبه في رواية القصّة... لم نذهب بعيدا عن درجات قوّة الخيال من شاعر الى آخر، فهناك من يدخلنا

بخيال بسيط، وهو يطفو من على الذهنية غير الملائمة وما يفكّر به وهناك من يقطفنا معه بخيال عميق وهو مابين الاحداث وشكلها المعاش.. فالشاعر العراقي هاني النواف جزء لايتجزأ من حالات عراقية متواجدة في الساحة، وهو ابن الحدث اليومي وابن المفردة الشعرية التي تناولها من جوانب عديدة، فتمتمات الطين موازية لقامات القصب، والطين لايعيش الا على سواحل الانهار، والبحار تخلت عنه واستبدلته بالرمال، وبما أن العراق بساحلين من دجلة والفرات، فهناك تتمة ثالة لهذين النهرين، وهم الناس، الناس تتمة وقامة قصبية شامخة، اراد منهما الشاعر أن تكوّنا إشارات مضيئة مابين الاخر الحاضر والاخر الغائب...

أيّتها العصافيرُ التي
تلعقُ الصّباحَ المندّى
بغبشِ السقسقات البعيدةِ
أنا ماضٍ
نحو قامات القصبِ المريرةِ

من قصيدة قامات القصب

هذه البنية وعلى وفق المضمون الناتج عن طبيعة العلاقة بين زمن القصيدة ومكانها أعطت بما يذخره الشاعر من حراك في خياله الشعري فالصباحات هادئة، وعنصر الحراك لها هي العصافير التي تفيق في الساعات الاولى منه، ومن هذا البناء الشفاف وما يتعلّق بالطبيعة الجنوبية (مكان تواجد القصب: الأهوار مثلا)، أعطى للنصّ الشعري صبغة جنبوية هادئة، وهذا مايتحلّى به الطقس وسط الزحام والضوضاء، إن كان في المدينة وإن كانت ضوضاء الحرائق والتفجيرات المتتالية... تتعالى الأصوات من وسط القصائد، لتشكّل حالة زمنية عراقية، مما يضفي للقصائد زخم المعاني وتنوّعها وأولى هذه الأصوات صوت الماضي القريب الملتصق والمتواصل مع الحاضر، وأننا نعيش صدى يأتينا فتصدّه الجدران لتعلن صورة الحضور المتواصل... إنّ من مثل هذه التشكيلات، تشير الى دلالات متواصلة يعتمدها الشاعر هاني النواف في اشتغالاته الشعرية المتواصلة.. العلاقات الجمالية في القصيدة الواحدة لدى النواف تميل الى حسيته

الداخليه، فلايمكننا تشخيص العلاقة الجمالية دون محسوسات عالية، تنتاب الشاعر وهو يبحر مابين المفردات لتشخيص مهامها في النصّ الشعري ((**تهتمّ الجماليات في دلالتها الواسعة، بكلّ مايتعلّق بالاستتيفا ((aesthesis))، أي بالمحسوس الّذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك إنّها تهتمّ بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس، الاشياء، بمجرد حضورها لاغير. / ص 25 - الجماليات وسؤال المعنى - الدكتورة رشيدة التريكي - ترجمة وتقديم إبراهيم العميري**)).. ترتبط اللذة الشعرية باللذة الجمالية، واللذة الجمالية هي التي تمنح النصّ حضوره مع المعاني التي تتبناها في عمق النصّ وما يحويه من ملذات، هذه القيمة لاتنبع الا من خلل المحسوسات التي يحملها الشاعر عبر تجربته الشعرية، ليكوّن وحدته المتعالية للنصّ الشعري..

حين تسجدُ بالظّلِ
معزول اللّحظةِ
مُلملماً الآسَ
المُتناثر نحوك
ضاحكاً
حتى تفيقَ حُشود
التيهِ أراها تُلاحقُ
خطاك بلا وُجهةٍ

من قصيدة تمتمات الطين

استخدم الشاعر هاني النواف مفردة ذكية أخرى (وقد قدمت بحثا بالمفردة الذكية وكانت مفردة اللظّل، وكان الى جوارها مفردة اللحظة ولكن حذفت هذه المفردة من البحث لانها في فصل منفصل ستظهر قريبا) فقد استخدم مفردة اللحظة، وهذه المفردة لها دلالتها وحضورها الدائم بين مفردات الشعر المعاصر، وهي ذات خصوصية حسية لدى الشاعر، وقد ربطها الشاعر النواف هنا بمفردة الظّل (باللصدفة التي أنا فيها)، فالسجود للظّل، معزول اللحظة.. الاس من طبيعة القبور، اذن نحن بين حشود ارادت ان تفيق / الاموات / والشاعر ينازل الاخر مرّة أخرى:

أنتَ مثلي
كأنَّ أصابعكَ تمتدُّ
لتستردَّ أتجاه الرّيحِ
محدقاً في الهواءِ
وصراخ عتمة الآسِ المسفوحِ

من قصيدة قلق القرابين

نفس مفردة الاس يكررها في قصيدة (قلق القرابين)، فهذه المقاربات الحسية، تابعة لمحسوسات واحدة، هي محسوسات الشاعر العراقي هاني النواف، ومنها تجمعت في الحسيّة الداخلية كي يكوّن مشهده الشعري وكيفية الابحار مابين الاشياء ليعيد تشكيلها عبر حوار ذاتي مع القصيدة، مستخدما الاخر تارة والمكان تارة أخرى...

قصيدة الشاعر العراقي هاني النواف، قصيدة قصيرة وهي تتمتع بالعمق اللغوي وتمتاز قصيدته بالشحنات الرمزية وقوة في الخيال وحتى العنونة لديه تتمتّع بلغة خاصة، فهو ذلك الشاعر الذي يملك مفاتيح الشعر ضمن اسلوبية خاصة يتمتع بها النواف وهو يقف من أعالي الحدث، لكي ينقله بطبيعته الشعرية.. النواف يملك أبواب التعامل مع قصيدته لغرض بناءها، وهذه الابواب تمتثل للشاعر فقط، فقد صنعها بمخيلته الخاصة كي يستطيع أن ينضح شعرا.. فالذات الشاعرة لدى النواف أسسها من وهو الهائم مابين الاشياء ويعرف جيدا ماهي الاشياء وكيفية الدخول اليها ليحوّلها تارة الى مفردات شعرية وتارة الى صور شعرية تسبح في جسد القصيدة لتصبّ هذه الشرايين والاوردة في القلب، هذا اذا امتثلنا أما النواف وهو يجري كسواقي لتصبّ في النهر..

للشاعر مجاميع شعرية قيد الطبع ومنها: شحّاذ القناني الفارغة / مجموعة شعرية تنتظر الظهور. وتبقى كتابات الشاعر العراقي هاني النواف من الكتابات المميزة ولها عنوانها الدائم مابين شعراء جيله.

اسطمبول – تركيا

2016 / 7 / 22 – 7 / 16

الفصل الثالث

فعالية لغة الخيال في قصائد الشاعر العراقي عبد السلام القصاب

الحضور والغياب

مرايا الغياب:

شاعر يُبحر مابين الذات ومحيطه، فهو الحاضر الوحيد لمحيط الألم المزروع عند الخاصرة، ورحيل الغائب عن بصيرته، وترك تلك المساحة الحيّة في القلب، من الطبيعي جدا أن يقودنا الى لغة معنونة، لغة مع عنونة سيميوطيقية ليذهب بنا الى خيال مفتوح عند الذهنية ويجرنا الى مأساة قد حدثت،، نحن أمام الشاعر العراقي عبد السلام القصاب؛ الذي زرع تواصله اللغوي في مسافة مفتوحة.. أما أن نصل معه فهذا من المستحيل.. وهنا كانت اللغة الاحادية التي وظفها الباث في مجموعته الشعرية ((مرايا الغياب)).

قسم الشاعر مجموعته الشعرية الى عدة أقسام فقد بدأ – ص 5 بـــ خرز الغياب... ليتواصل مع العنونة في المجموعة الشعرية الى – ص 43 و خرز المرايا.. وأخيرا – ص 79 خرز الوصايا..

تتجلى حالة الانفتاح في القصيدة الحديثة بحضور الشخص الأول الغائب أو واقعه الفعلي من خلال الذات العاملة؛ ليؤكد الباث أن مابين المفردات إحالة استعانية، تتوارثها الذات الأولى داخل الخيال الشعري...

تتمتع الجملة الشعرية بالصحة الدلالية والتكافؤ والتقارب كما ذهب بنا " هاريس في النظرية التوزيعية "؛ وتعتمد الجملة على المنطق اللغوي والتراكيب، وتختلف الجمل

بمفهومها الدلالي والتي ترتبط بالمعاني، فهناك بنى وجمل تختلف في معناها وتتحقق بأشكال متشابهة وهناك جمل تختلف بالاشكال وتكون الجامعة للمعاني التي يرسمها الباث عادة:

مرّ يوم شديد،

منذ ذاب انتظرت هناك وغابَ...

وما عاد منه سوى الإنتظار.

مرّ شهر وشهران عام جديد.

سنة سنة سنوات..

مرّ دهر عنيد،

كثرت حوله الشائعات...

من قصيدة: شائعات - ص 27

أنا قلت هناك إحالة استعانية، وهي إحالة الى الغائب الذي نادى بحضوره الشاعر، فقد استعاد الشاعر بعنصر غائب دون أن يعرّف ذلك العنصر ((ونعرف بشكل خاص هو غياب ولده عن الوجود الكوني)) وهنا قد ذكره الباث دون الاشارة أو التعريف بذلك الغائب في قصيدة ((شائعات))..

القصيدة اعتمدت بحر المتدارك في تصنيف البحور الشعرية، لذلك على الشاعر أن يلتزم التزاما متقوليا بالمتحرك والثابت، وكذلك اعتمد التدوير مابين بعض الشطور التي اعتمدها في قصيدته، وهو ينازلنا ويضع أمامنا جرس الكلمة وديمومتها في الجملة الشعرية، فبحر المتدارك من البحور الخفيفة والسريعة وهو يصلح للتعبير عن الذات والنفس المتعبة والقلقة، كما هو الحال وما رسمه الشاعر في قصيدته ((شائعات))..

إنّ الجملة الشعرية لدى الشاعر القصاب جملة دالة على الذاتية والزمانية والمكانية؛ **مرّ يوم شديد، - منذ ذاب انتظرت هناك وغابَ...**

غالبا مايتم التعبير عن الجملة بصيغة فعل، لأنها جملة تدلّ على الماضي، وقد أراد الشاعر أن يحي الغائب من خلال المعاني التي رسمها في قصيدته ((شائعات))، وهذا

لايمنع من تقريب الحدث الماضي من خلال الفلاش باك، والدخول الى منطقته في التذكير والتذكر، كما يقودنا الشاعر في قصائده التي رسمها للعنصر الآخر.. فقد كانت الحسية التي عكسها الشاعر أشبه بصور فوتوغرافية يتخيلها أمامه، لتحضر تلك الصور متحركة، وأراد أن يقود الأشياء ويعكسها من خلال الذهنية، لانها مترسبة بزمن ما أمام بصيرته القلقة والتي هي عادة ((البصرية)) غير المستقرة:

أين غاب؟

أين غاب السنا والضياء الوسيم؟

أَتُرى دون صوت أموت

قبل أن يتردّد في أُذنيّ صداه؟

ها أنا قد وصلتُ وتلك هبات الإله

تلك ريح الجنان

لاتَخَف أبتاه

من قصيدة: إنشودة الغياب

نستطيع أن نذهب مع قصدية الشاعر والتدمير الذاتي، فقد أراد أن يحي النصّ الشعري من خلال الخروج من الذات واحياء الذات القارئة، فالذات التي يملكها الباث هي ذات شاعرة حداثية، بينما الذات التي طرحها من خلال ذاته الشاعرة لها علاقة أولا بالغائب الذي حضره أمام الجميع وثانيا بؤرة وجود وكينونة حاضرة مع الاخرين، فقصيدة ((انشودة الغياب)) أرادها أن تتطابق بالمعنى بين الباث والمتلقي. ومن خلال الوعي واللغة الواعية التي يملكها الباث فقد وظف اليات ذلك الوعي بايجاد البديل بما يطرحه..

((نظرا لكون الحواس نوافذ الوعي على العالم فقد كان من المفترض أن ينقسم الوعي القسمة نفسها، وهو مالم يحدث، ولا إمكان لحدوثه، فالوعي لاينقسم ولا يتعدد، وانما تتعدد آلياته التي يمكن حصرها في ثلاث: التمثل والادراك والتخيل، وهي آليات سمحت بالتداخل بين قسمي موضوعات العالم – ص 90 – سيميوطيقيا التشبيه – د. محمد فكري الجزار – جمهورية مصر العربية)).

أين غاب؟ + أين غاب السنا والضياء الوسيم؟ = أَ تُرى دون صوت أموت قبل أن يتردّد في أُذنيّ صداه؟

كرر الباث مفردة غاب في الشطر الثاني وهو بقلق حول الغائب، والجملة الأولى لها علاقة بالجملة الثانية من خلال التكرار أولا ومن خلال المعنى المحصور بين الجملتين ثانيا، أما مايقابلهما من جملتين فقد حول الباث الينا تصوراته الحسية وهي عبارة عن صورة حسية، حولها الى انتاج لغوي واستبدل التخييلي بالواقعي، وهي ترجمة لحدث مضى، ولكن بقي ذلك الحدث معلقا بالذاكرة، مما ذهبت محسوساته نحوها لينزلها الينا من خلال اللغة التواصلية..

إنّ الإبحار في الذات الشاعرة وتدمير الذات بحد ذاتها، هذا يعني أن المتلقي قد انتبه الى حالة جديدة أراد منه الباث أن يستقبلها وهي هنا حالة المرسِل والمرسَل اليه، وهي حالة تقاطع لغوية غير متشابكة وأنما خرج بحالتها اللسانية في المشهد الشعري العربي والذي ماطرحه الشاعر أمامنا كنموذج حيّ، تقارب مع الحدث الغائب..

تكمن القصيدة الحديثة وتتكئ على نظريتين.. نظرية في الجمال ونظرية في الخيال، وتكون اللغة وفعاليتها هي الفيصل الأول لتوصيل مايدور ومايرسمه الشاعر، فاللغة هي الفعالة في المخيلة وحالة الخيال التي ترافق الشاعر عادة في رحلته الشعرية..

((أما فكرة الخيال فتنفذ الى أعماق النفس البشرية كيما تفسر لنا شيئين على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة الى العمل الأدبي. أما الشئ الأول فهو الكشف عن مقومات العمل الأدبي كما هي مطبوعة في نفسية الفنان المبدع، والاعلان عن قيمة الخلق الفني بطريقة من الطرق الخاصة التي انفردت بها مدرسة وتحدد بها اتجاه. كذلك يعين التفسير التحليلي للخيال الفني المبدع على تقييد الأديب بطريقة معينة في التعبير عن الأزمات التي تمرّ به والأهواء التي تنتابه. – ص 22 – الخيال الحركي في الأدب النقدي – الدكتور عبد الفتاح الديدي)).

من أهم الالتفاتات الجمالية هو شدّ المتلقي بواسطة الدهشة الصادمة أو الدهشة العادية، ومعظم الشعراء يعتمدون الدهشة العادية في عملية الخلق الشعري، ولكن في

نفس الوقت يذهب الشاعر بنا الى عملية خلق جديدة وايجاد معانيه، إن كانت تلك المعاني خاصة أو منقولة بواسطة البصرية الى جسد القصيدة، وما يهمنا في الموضوع آليات ايجاد عملية الخلق الشعري..

وقد ذهب ((أدونيس)) إلى أنّ ((**الشاعر هو من يخلق اشياء العالم بطريقة جديدة، وإنّ لغة الشعر يجب أن تكون لغة كشف وتساؤل، فالشعر الحديث هو، بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول مالم تتعلم ان تقوله، خلاف اللغة في الشعر العربي القديم، التي تقوم على التعبير، بمعنى انها لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مساً عابراً رفيقاً، وهذا ما يجهد الشعر الحديث في ان يستبدل بلغة التعبير لغة الخلق**)).

لذلك فأن اللغة أداة خلق وابداع، وليس اداة تعبير، فالكلمات في الشعر تعبر عن معان اكثر من معانيها الحرفية، فالمنظور الشاعري يتخلله خيال الشاعر في حالة الخلق، ليصل الى معان جديدة، من خلال ذهنية متجددة، وهكذا هي الشعرية ورحلتها القصائدية وكما نحن مع الشاعر العراقي عبد السلام القصاب:

ألف ياء

منها تبدئ الأخطاء، وبها تشتبك الأشياء.

نتحمّل فيها الأعباء،

حيّ ميْت.. يبكي ميتا حي.

حاء باء...

وأنا أعمى وأبيع الناس الأضواء !

أحياء موتى ! أم أموات أحياء؟!

بعد الآن الأمر سواء، خطأ ويضاف للأخطاء،

أبناء يحيون... ويموت الأبناء !

من قصيدة قصة - ص 49

ثلاثة اتجاهات يتجه الشاعر في بعض قصائده ومنها قصيدة ((قصة)) وهذه الاتجاهات هي الخيال والتخييلي والواقعي، بواسطة الخيال حوّل الشاعر بتفاعل لغوي الحدث الواقعي ونسج منه مفرداته المركبة كما نوه في كتابه ((فولفغانغ إيزر))

((العلاقة الثلاثية بين الواقعي والتخييلي والخيالي، وهذه العلاقة سوف توفر لنا الخلفية الأرضية التي يمكن أن ندرك من خلالها العنصر التخييلي الدقيق للنصّ الأدبي - ص 8 - التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية - فولفغانغ إيزر - ترجمة: د. حميد لحمداني.. والدكتور: الجلالي الكدية)).

فالعنصر الغائب الذي يستهدفه الشاعر، وهو ذلك العنصر الحاضر أيضا، ولكن ما يكمن مابين الغائب والحاضر، وقوع الحدث الواقعي، وهنا حالة الفلاش باك والتي لها علاقة مع الخيال في حالة التحضير لنقل الحدث، تبدأ الاشتغالات الذهنية، فتحديد الخيال من خلال الذهاب مع الشاعر في اغفاءته الشعرية، فالخيال: يعني الطفولة ويعني ماوراء الحدث ويعني الحلم غير المنتظم... ومعظم القصائد التي تطرح هنا وهناك لها علاقات خيالية في تحديد الجملة الشعرية..

من الممكن جدا عند نقل بعض العناصر لاتحافظ على هيئتها الواقعية عند مرورها بلغة الخيال الشعرية وتفاعلات هذه اللغة تتواصل مع الشاعر لتصبح لغة تواصلية، فهي تعني النقل الاجتماعي بوصفها فعلا اجتماعيا وكما نقلها هابرماس باعتبارها فعل للتواصل تعتمد عدة حوارات... ولكن الباث في قصيدته وعندما نقل ذلك الحوار الثلاثي: الأنا الحاضرة.. والـهو الغائبة والتي استحضرها في المعاني.. واللغة الاستعانية التي رصد من خلالها الحدث الواقعي ونسج منه خياله الشعري..

ألف ياء - منها تبدئ الأخطاء، وبها تشتبك الأشياء. - نتحمّل فيها الأعباء، / .... حيّ ميْت.. يبكي ميتا حي.

ألف ياء: وقد أنهى الشاعر قافيته بألف وياء، واستقام التنغيم في الشطور المرسومة، والتنغيم في الشعرية ضرورة موسيقية كأن تعتمد على نظام الايقاع المتزن أو الاعتماد على دربة الإذن والتي تختلف الحالات الموسيقية عند التوظيف، وهذا الاختلاف خارج التنظيم، إلا أنّ لو نلاحظ أن الشاعر بالرغم من أنه خصصّ قافيته بالالف والهمزة فقد

خرج منها في الشطر الأخير من الطبقة الشعرية التي نقلتها من رفّ القصيدة: يت + حي – حي ميت.. يبكي ميتا حي.. هذه المراوغة اللغوية هي البعد الذي غذى بعض الشطور من قبل الشاعر، وهذا يعني أن الشاعر يملك امكانية لغوية مفتوحة، وله من التجربة وديمومتها في فنّ إجادة القصيدة التي اعتمدت البحر الشعري..

اللقطات المدهشة التي تماشى معها الشاعر هي لقطات الدهشة الصادمة ((كما ذكرت وعرفت في مواضيع عديدة حول الدهشة العادية والدهشة الصادمة)) فمثلا لو نزلنا الى عبقرية الشاعر:

منها تبدئ الأخطاء، وبها تشتبك الأشياء. / وأنا أعمى وأبيع الناس الأضواء ! / بعد الآن الأمر سواء، خطأ ويضاف للأخطاء،.

هذه المعاني والمغايرات اللغوية توصلنا الى نتائج صادمة عند الدخول الى الذائقة الشعرية ونحن نقرأ للشاعر العراقي عبد السلام القصاب..

المرايا وجوه.

أيّ وجه تُريني المرايا،

غير لمح انطفاء الوجوه،

وقدح الخطايا.

من قصيدة: مرايا ص 51

يشكّل الدال حضوره المادي بينما يشكل المدلول غيابا ((غياب مادي ولكنه حضور معنوي)) كما نبه لأكثر من مرة ((سوسير Saussure)) إلى هذه القضية..

بينما تحضن المرايا عدة وجوه، فقد مال الشاعر الى وجه واحد، استحضره بين مفرداته، ووظفه توظيفا دلاليا ((أيّ وجه تُريني المرايا)) واستطاع من خلال المفردات أن يُظهر قوة الموسيقى التي اعتمدها في قصيدة مرايا، وديمومتها من خلال القافية والتي شكلت دلالات اضافية الى المتن الشعري..

حقيبتي وهميّة...

أحمل فيها رغبتي،

أحلامي المخفيّة...

قصائدي، عقائدي، ديانتي

خيانتي، أمانتي

هواجسي المخيفة الليليّة...

من قصيدة: حقيبتي - ص 59

قصيدة الشاعر القصاب تنتمي الى النزعة التصويرية في الظاهرة الشعرية العربية، وهنا ومن خلال قصيدة ((حقيبتي)) فقد ذهب بنا القصاب الى رمزية الحقيبة، وقد أشار الى أدواتها ومحتوياتها ((الرغبة، الأحلام، القصائد، العقائد، الديانة وحتى الخيانة والأمانة)) كلها إشارات وظفها الشاعر لدعم مفردة الحقيبة والتي من الممكن جدا أن نمثلها بالقلب، فالقلب وعاء كبير، يحوي على الكثير الكثير ومن أدواته أيضا: الفرحة والحزن والحسية والدموع الداخلية والبسمة الغاضبة، هذا اذا غضب القلب داخليا.. فلو تذكرنا وراجعنا بعض قصائد الشعر الحر فقد كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب يميل بشكل جميل الى الرمزية وتوظيف الاساطير وكذلك يجعل من النصّ الشعري ذات سلطة آحادية، ليشرك معه المتلقي في ابادة الاشياء المسيئة للرأي الشعري العام.. وهنا قصائد القصاب أيضا ولكن خارج الاساطير وتوظيفها، فقد كانت بيئته الداخلية أعظم اسطورة انتمى الى دواخلها في ايجاد تصاويره الشعرية...

كنتُ في ذاته الوقت،

لكن بغير مكان.

كنتَ في غير وقتٍ،

تجوب المكان.

كنتُ في غير مقعدنا،

أستظلّ بذات الزمان..

كنتَ في ذات مقعدنا،

تستظلّ بسدرتنا، وبغير زمان.

صار موعدنا المستحيل،

فبماذا نضرّ إذا التأما

صدفة كي أراك ويتفقان؟

من قصيدة: زَمَكان - ص 83

الزمن والمكان يبلغان سنّ الرشد في قصيدة الشاعر عبد السلام القصاب ((زمكان))، بينما تفرّق بينهما البهجة الشعرية، والمفردات المجتمعة لتدخل بشكل انفرادي نحو المكان، ولكن هل أوجد الشاعر الاماكن في قصيدته؟ وهذا سؤال من الأسئلة التقليدية في الشعرية، ولو ذهبنا الى مكانية التأويل لاختلف الأمر تماما.. ويبقى الباحث عن المنظور المكاني يبحث بالشكل البصري نحو المكانية وتواجدها بين المفردات ((**إنّ أي فعل للقراءة هو تعاقد مركب بين قدرة القارئ ونوع القدرة التي يسلم بها نصّ معين كي يقرأ بطريقة اقتصادية - التأويل بين السيميائية والتفكيكية - أمبرتو إيكو**)).

قصدية الشاعر والانتماء الى الأماكن التي كانت محطة إشارات فقط، يبعث نحو اقتصادية اللغة، وانسجام الذهنية بالنسيج الزماني الزمان الموقوت ((لنقل أنه زمن القصيدة فقط)) لان ليس هناك تحديدا لزمن القصيدة بين المفردات، ولكن هناك الفلاش باكية من خلال الأفعال التي وظفها في قصيدة ((زمكان)):

كان، وهو فعل ماضي ناقص، يدلّ على الماضي، وهناك بعض المفردات التي دلت على الحاضر، ولكن لها علاقتها مع الفعل الماضي، إذن، هناك قصدية في الماضي ومايطرحه الشاعر من عملية التذكر في منطقة الفلاش باك.. ولن يهمنا من القصدية أن كانت في الماضي أو الحاضر، ولكم ماهمنا هو التوقيت الزماني في المتن.. **كنتُ في ذاته الوقت، - لكن بغير مكان**. نلاحظ بأن الشاعر يتمظهر في النصّ، وفي نفس الوقت هو المرسل، والمتلقي المرسل اليه، ومن خلال الحركات غيّر معاني المفردات التي اعتمدها، وهكذا هي اللغة العربية، لغة تجرّ الاخر بمعان عديدة من خلال التشكيلات اللغوية، وهي تساعد على اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما.. **كنتَ في غير وقتٍ، - تجوب المكان**. هذه الحركات ليست دائما يعتمدها الشاعر في النصّ الشعري واعتبرها حالة ذكية والإشتغال في هذا المسلك..

صار موعدنا المستحيل، - فبماذا نضرّ إذا التأما - صدفة كي أراك ويتفقان؟

يخرج الشاعر عن المعاني المعجمية الشعرية في بعض الأحيان ويعتمد المعنى الحرفي وتجانسه مع المفردات السابقة، وهذه خاصية الشعرية الحديثة وكيفية التلاعب باللغة من الزوايا الحادة، والتي تشغل مساحة من التأويل أحيانا ومساحة من معجم الشاعر ومساحة من المعاني المباشرة لتوصيل الفكرة بشكل أسرع، ولكن الامتداد المباشر في الشعرية تُسقط القصيدة بالتقريرية، وهذا مايبعث الى الملل والابتعاد عن المتعة الشعرية..

اِحلمْ على سعة السرير.

لاضير أن تحلم،

فقط لاتنس نفسك ياصغير..

لاشأن للبسطاء بالحلم الكبير.

من قصيدة: اِحلمْ - ص 89

بعض القصائد ينجر الشاعر خلف بعض القوافي البسيطة، وتحكمه تلك القوافي المتكررة والتي طرحها الشعراء قبله بعشرات السنين، والشعرية دائما تناشد التجديد، مما وقعت تلك القصائد بمعان مباشرة، وهي تنساق الى التقريرية، نحن قلنا في بعض الاحيان ننجر خلف المعاني المباشرة ولكن لاننجر بشكل نظامي خلف المباشرة في المفردات وطرحها في الشعر العربي الحديث والذي تطور أكثر مما تستوعبه الذهنية وخصوصا في بعض الدول الاوربية وبعض الدول العربية ومنها العراق والمغرب ومصر وسوريا والجزائر.. الخ

وتبقى سلطة النص سلطة آحداية بالنسبة للباث بشراكة مع المتلقي لاحتواء الخلاف النصي، لذلك يتجنب الشاعر عادة تدمير النصّ، واللجوء الى الوقاية ببث المعاني الغريبة غير المتكررة والتي تحملها الألفظ عادة... والشاعر العراقي عبد السلام القصاب قدم في بعض قصائده المعاني المحمولة مابين القلب والذهنية ((العاطفية والواقعية)) وهذا رأيه الشعري واللجوء الى الظاهرة الشعرية في مجموعته ((مرايا الغياب)).

الفصل الرابع

الخيال ولغة المعنى

في قصائد الشاعر العراق فراس أموري

لغة المعنى في قصيدة الشاعر العراقي فراس أموري تتكئ على حركة الفعل والذي ينتمي الى خيال تواصلي لظهور المفردات وعلاقاتها، ولن يتوقف عند الحدّ اللغوي طالما الشاعر غير منفصل عن النوع الشعري، مبتعدا عن الكم.. لذلك فكلّ فعل له محوره الخاص من ضمن القول الذي يأمره الشاعر في رحلته القصائدية...

الشاعر العراقي فراس أموري يعتمد بقصيدته على ثنائية التكوين، والصيغة الثنائية، صيغة مابين الأنا أوّلا، وهي أما الذات التي تنزل الى القصائدية بشاعريتها أو الذات القصدية، وهذا المنحى مشروط عندما نميل الى الثنائية، حيث هناك الآخر على أشكال عديدة، مثلا هو وهي ونحن والاخر المتقابل، والاخر الغائب، والاخر الحاضر... الخ. من الممكن جدا توظيف الاخر بمعان عديدة، ومن الممكن تكرار المعاني التي تؤدي الى الجمالية ولكن نبتعد عن التكرار غير الضروري والذي يؤدي الى حشو القصيدة خارج الحسية، نحن أمام الشاعر فراس أموري والذي استطاع بجولته القصائدية أن ينتمي الى ثنائية التكوين؛ ويكون رابط ثنائية التكوين السبب بالنتيجة، وهنا مساعي الشاعر ورحلته الأخيلية مابين الخيال والمعاني التي قصدها، وتشتبك المفردات بتواصلها في القصيدة وكذلك تتوسع المعاني عندما يوظف الشاعر مفرداته بالاعتماد على الشعور الحسي الباطني.. فالرحلة الهدف منها الوصول الى صور حسية وصور شعرية، وهي القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر وتقوده الى الأريحية:

سأتحدثُ عن الاتجاهِ المعاكسِ

بنيّةِ الإشارةِ إليكِ

رغمَ أنني لا أملكُ زمامَ الريحِ
ربّما أعنيكِ
بموجةِ شغفٍ ذائبةٍ
مصحوبةٍ بأوراقِ ساعي البريدِ
الممسوسةِ بالمرسلِ (عاجزٍ عن الوصول)
محفوفةٍ أيضاً
بشفاهِ الآهِ السُفلى
وجميعي تيارٌ
من حباتِ (بوسٍ)
عاتيةٍ

من قصيدة: غراميات سيئة الحظ

الثنائية التكوينية تقودنا وكما هو أمامنا أمام الرؤية والرؤيا، والوعي واللاوعي وكذلك بين الحسيّة الداخلية والحسيّة الخارجية، فلو دققنا بما أجاد به الشاعر فراس أموري حول الذاتية وتكوينها الثنائي بينه وبين الـ هي.. الأخرى التي كانت هدفه المرئي، فاعتمد التكوينات في منظوره الشعري، لينقاد الى دلالات ظاهرة وأخرى إيحائية، مما تدلّ على ظهور الإشارات وبعض المفردات التي اعتمدت الرمزية، فالمعاني لديه معاني جملة من الخيال ومدرستها الدائمة، فحركة الخيال له علاقة تفاعلية بحركة الادراك عن التأسيس والذهاب نحو القصيدة: **سأتحدثُ عن الاتجاه المعاكسِ - بنيّةِ الإشارةِ إليكِ - رغمَ أنني لا أملكُ زمامَ الريحِ**... هنا المحسوس لدى الشَاعر بأنه لايملك السيطرة، بينما تفاعل مع سيطرته فيما يعنيه وقد كانت اللغة الشعرية خير وسيلة ليقود بها شاعريته، وقد وظف بعض الدلالات في مجمل الطبقة الشعرية التي اعتمدتها من قصيدته، الأنا الناطقة كانت احدى الادوات التوصيلية التي ربطت الجملة بالذات ((الباث)) لو نلاحظ أن حرف الألف ((أتحدث، أملك)) كان مشتركا بين الجمل، وهنا ليس حالة تكرار وانما حالة دال حلّ محل الضمير المنفصل ((أنا)) وكانت العلاقة بين الدال والمدلول لانجاب الدلالة..

تتواصل اللغة في الطبقة الشعرية لدى الشاعر ومن الصعوبة تجزئتها، فهي تذهب بنا الى الصورة الحسية المركزية لتكوين بعض الاجزاء المتكئة عليها، فتجمعات الذات في القصيدة قادتنا الى تركيب ذاتي ومن خلاله اختفت الاشياء، وظهرت أشياء جديدة: ربّما أعنيكِ – بموجةِ شغف ذائبةٍ بينما تواصل الشاعر من خلال جملته الشعرية، لتختفي الأولى وتحل محلها جملة أكثر إثارة: بشفاهِ الآهِ السُفلى

وهكذا فالجملة القوية تحل محلة جملة أخرى، وتكون أكثر ظاهرية من الأولى... وتتوالى الصورة الشعرية بوصفها إدراكا لتكوين علاقتها مع خيال الذاكرة؛ وهنا تتكون لدينا صورة أخرى بوصفها تخيلا؛ تمتاز بظاهريتها ومركزيتها كصورة صغرى مجزأة الى جمل متتالية:

كنتُ سأحدثُكِ عن غضبكِ
الذي تحايلَ على حمّالةِ النّهدِ
وأصيبَ نبضُكِ بداءِ القلبِ
فلجأتُ إلى جُنونِكِ
أطعمتُهُ أصابِعي
كي لا يضيعَ

نفس القصيدة

وعي المجموع مع التعبير الموضوعي تشمل الذاتية، ولا أعني بالذاتية هي تعبير فنّي خاص، وإنّ مايدور خارج الذاكرة هي معاينات الشاعر الذاتية، ومنها يستمدّ خياله الذاتي أيضا لكي يدخل الى تلك الموضوعات التي جرّبها بالانتماء إليها ((وتجربة الشاعر إحدى موضوعات الذاتية)).

كنتُ سأحدثُكِ عن غضبكِ = الذي تحايلَ على حمّالةِ النّهدِ.. هنا الغضب يساوي رؤية الشاعر البصرية، حيث حددها بحمالة الصدر لدى المرأة، وهذا يعني قد اشتغل الشاعر حول الميول الذاتي نحو الموضوع الخارجي الذي خصصه من خلال البصرية، من ناحيتي الرؤية والرؤيا، في تحديد الزاوية الشعرية وافتراش المخيلة بالخيال الشعري..

وأصيبَ نبضُكِ بداءِ القلبِ – فلجأتُ إلى جُنونِكِ – أطعمتُهُ أصابِعي = كي لا يضيعَ.. تراكم الأفعال التي تعني الأنا هنا تركت دلالات متتالية في الشطور الشعرية، وكذلك تركت إشارات وعلامات في الجملة التي اعتمدها الشاعر فراس أموري..

((إنّ التأمل النظري والتعرف على خواص التخييل في الشعر هوة وانفصالا، واذ ربط الفلاسفة في التحليل النظري بين الخيال والادراك والذاكرة، عدلوا في المبحث الشعري عن هذه العلاقات، مكتفية بوضع التجربة الشعرية وما تبدعه بواسطة الخيال من صور في سياق تصورات منطقية، وكان الاولى بهم أن يقيموا مبحث التخييل على بعض النتائج التي انتهوا اليها في القسم النظري، ذلك أنهم ألموا فيه بنتائج جيدة عبر عنها ابن سينا بقوله أن شأن القوة الخيالية أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض، وأن تفصل بعضها عن بعض – ص 161 – الخيال مفهوماته ووظائفه، تأليف: د. عاطف جودة نصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب)).

من المميزات الوظيفية للأفعال التخييلية ((حسب كتاب التخييلي والخيال لمؤلفه: فولغانغ إيزر))؛ الميول الى الكشف الذاتي وانتقاء الأفعال بشكلها الحركي خارج الجمود والترسب وكذلك العمل على تركيب الجملة الشعرية القصيرة لانها ذات مكون أقوى من الجملة الطويلة التفصيلية، وحتى في الشعر العمودي يتم انتقاء المفردات التي تهزّ المشاعر وتؤدي الى الصدمة الارتدادية في البيت الشعري ((المتقولب)) بسبب عدد التفعيلات، وفي القصيدة الحرة ((التفعيلة)) يتم انتقاء المفردة ذات الجرس الفعال وكذلك لدينا في القصيدة الحرة الميول الى خيال غير محصور والاعتماد على الايقاع العنونة المفتوحة، والنصّ المفتوح الذي لاتنتهي نبراته التنظيمية وانتقاء معنى المعنى للجمل الشعرية التي تؤدي الى فلسفة الدهشة...

في الجانب المقابل من النّهرِ
مقبرةٌ جماعيةٌ للقصبِ
كان يقابلها في الجهة الاخرى
رسّامٌ يدفنُ تلك النايات بلوحة

من قصيدة: لوحة

الافعال التي تم اختيارها للجمل الشعرية وكذلك حركة تلك الافعال، فوجودها بين المفردات وبمساعدة هذه المفردات وكيفية تنقيتها اصبحت من الافعال التخييلية، فالشاعر

على مدى السنوات والايام وكذلك اللحظات ومنها اللحظة الهاربة واللحظة الحاضرة بديمومة مع الكشف الذاتي الذي يقودنا الى العناصر الموكنة للذات الشاعرة من جهة والعناصر المكونة للنصّ الشعري ((والذات الجاهزة هي إحدى تلك العناصر عادة)).

لو نركز على الفعلين المتواجدين في جملتين شعريتين وهما: يقابل ويدفن، وهذا يعني في المقابل هناك فعلا غير ظاهر في الجملة الأولى، هو الذي جعل حركة الجملة الشعرية حركة متواصلة نازلة من حقل الخيال الى الطبقة الشعرية الأولى، وهو يشكل ضرورة من الضرورات، لم يظهره الشاعر وذلك للضرورة الكلامية بين أفعال الكلام وحركة القصيدة.

من أنفاسِ أمٍ
أوجعته بتقطيعه آه آه
مثلا. فلاح يمد يدَه في حقلهِ
ويخرج منه قلباً حزيناً

نفس القصيدة

نذهب عادة الى المعاني من خلال الظاهرة والمعنى، فالمفردات الظاهرة هي التي تقودنا الى المعاني الظاهرية والمعاني المخفية خلف المعاني الظاهرية، وهنا نعتمد التأويل والتفكيك في الوصول الى مثل هذه القصائد التي تعتمد على رمزية بصرية وعلى الاشارات من خلال المفردات المعتمدة، والشاعر العراقي فراس أموري يطرق باب هذا المسلك في رحلته القصائدية مابين الخيال ((للجملة الشعرية)) ومابين المعاني المدغمة.. مثلا. فلاح يمد يدَه في حقلهِ – ويخرج منه قلباً حزيناً.. هنا علاقة الشاعر علاقة بصرية وهو ينظر برؤية كاملة الى مشاغل ((الفلاح)) وكذلك الشغيلة اذا اعتبرنا ذلك بشكل ثابت في الافراز الطبقي ايضا، فرؤيته كرؤية الفلاح المتعبة والتي يعود منها بالاه، وهو مثالا على عشرات بل مئات الحالات الموجعة، للفلاحين وللطبقة العاملة والشغيلة في انحاء المعمورة..

((إنّ الموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرا من تلك التي تتميز بها موضوعات النثر فالموضوع الشعري لايدعي كونه تناولا لحدث ما بعينه، حدث

عادي ضمن أحداث كثيرة غيره، بل هو تناول لحدث رئيس وأوحد، هو حقيقة الوجود الذاتي، وفي تلك النقطة يقترب الشعر الى الاسطورة أكثر منه الى الرواية.. - ص 147 - تحليل النصّ الشعري - د. محمد فتوح أحمد)).

الشاعر يلتقط الحدث الفلاشي في كثير من الاحيان بواسطة البصرية، وليس هناك مايمنع من اعتماد جملته الشعرية البصرية في فن النظم، فالرؤية للشاعر غير أحادية الجانب ولن تسلك مسلك الزاوية الحادة، فهي رؤية لها علاقات مع التفكير ومع المنظور الشاعري وكيفية توظيف اللقطة وتخزينها أو الإشتغال عليها ضمن المؤسسة الجمالية من جهة وضمن نظرية المعنى من جهة أخرى؛ فالبصرية لهلا علاقة مع الذهنية، والذهنية هي التي ترسل البصرية لإلتقاط الاشياء، لانها المسؤولة عن تحويلها بواسطة اللغة، وكيفية توظيف اللغة ونوعها، هل هي لغة عادية أم صورية أم شعرية أم لغة حسية، وفي جميع الأحوال اللغة لاتبان للمتلقي الا بعد التوظيف، وهنا امكانية الشاعر واشتغالاته من خلال تجربته الشعرية وكيفية الدخول مع القصيدة الى منتجع جديد...

تتحرر الصورة الحسية من مباشرتها ونقلها من الخارج الى الداخل، وذلك لمرورها في غرفة الخيال الذهنية، وتتوافق الذاكرة ((الذكاء اذا صح التعبير)) مع الخيال، فعنصر الخيال يؤدي الى معان جديدة ومن هذه المعاني الصورة الحسية والتي تقف ذروتها في عملية الخلق؛ وعندها يولد الابداع الذي يتماشى مع المنقولات والموضوعات الجديدة..

لم يكن اكثرَ من سفرٍ ممهدٍ
لقارةٍ من الحقائب
نضع فيها ما ورثناه من الحروب
وبعضاً من صمت الحواجز الراكدة
على زبد الشوارعِ

من قصيدة: خارج الوقت

نزولا مع العنونة التي رسمها الشاعر العراقي فراس أموري وهو يقودنا الى خارج الوقت ((قصيدة خارج الوقت)) إذ أنّ هناك علاقة بين الزمنية والأفعال التي رسمها في قصيدته، وقد تراكم معنى العنوان ليسحب الاخر عنوة، ففيه من الدهشة التي ثبتت مفرادته مع حركة واضحة لتنمو مع القصيدة، وهذا التوظيف أحادي الجانب من قبل ذهنية الشاعر وهو يسعى الى إيجاد الجديد في الشعر الحداثوي. من الممكن جدا الرجوع الى الجدل التأويلي من خلال العنونة ((خارج الوقت)) فهنا الواقعة والمعنى والذي يشكل جوهر القصيدة، والنزول معها بلغة تمكينية تماسكت كلما شخّصنا الصور ومنظورها الشعري من خلال هيمنة الجملة الشعرية في القصيدة، وهذا يعني أن الشعر لدى الشاعر فراس أموري، تواصلي من خلال جمله المتجانسة والتي أعطت نتائج مذهلة وكيفية التعامل معها.. لقارة من الحقائب؛ الغوص مع هذه المعاني والتقارب الزمني الذي اصبح واضحا وكذلك المطابقات الحسية وما نقلته البصرية يرؤيا متحركة، جعل التأويل من خلال الابداع، وهنا تكونت لدينا علاقة مابين الخيال الموجه الى المفردات ((الجملة الشعرية)) وبين الحسية ((باعتبارها صورة حسية)).. نضع فيها ما ورثناه من الحروب / وبعضاً من صمت الحواجز الراكدة... نلاحظ أن الفعل ((نضع)) قد امتد بمعانيه ليشمل جملتين حسيتين للشاعر، وهما صورتان مجزئتان من أصل الصورة الشعرية الأم؛ أي جسد القصيدة.

نحن الفتيةُ السومريون

علمنا القصبَ كيف يكتبُ أحزانه على الضفاف

نفس القصيدة

وراثة الحضارة السومرية الفتية الذين مازالوا يلعبون ويمرحون بضفاف القصب، واستخدامه في المجالات الحياتية، الشاعر العراقي فراس أموري، أراد أن ينهض بالصورة البصرية وكيف يكون الفتى السومري أمامه، لذلك تطوع أن يكون أحد الفتية وهو يقارع حضارتهم بمفردة ((نحن)).. وهنا الشاعر ليس خارج الوقت انما داخل الزمنية التي حددت الوقت، ولكي يكون مع الزمنية لتحديد الوقت فقد جعل الوقت مفتوحا أمامه، وهكذا هي الشعرية، لها انفلاتاتها ومحسوساتها عند الإقبال نحو القصيدة..

نحن الباحثون عن صفصاف الرجعة

بلا قبعاتٍ سعيدة

بلا إله مختوم من جهة الانتماء

بلا أبواب تنتظرُ كل من يولدُ

بلا ضماداتٍ

حين نجرحُ المناديلَ بالدموع كلما نبت للفراق ذيلٌ

وظل يومئ إلى ليلة بعيدةٍ

نحن بساعات عقيمة

لا وقتَ لنا

لنلتقي بالوطن

نفس القصيدة

لو أذهب الى المرونة الشعرية الفكرية لدى الشاعر العراقي فراس أموري فسوف اتوقف بأربع نقاط رئيسية مع تمكين الجملة الشعرية وتواصلها الذهني والكلماتي:

التداعي الفكري: أي سرعة انطلاقة التفكير بالاشياء لدى الشاعر؛ وهذا يعني وأن سقط في بعض المطبات اللغوية فهو يحمل ذاكرة مفتوحة لإيجاد الجمل والصور الشعرية بلغة مغايرة..

المرونة الفكرية: الانتماء الى فكرة معينة عند الدخول الى المختبر الشعري وهنا في حالة اغفاءة تامة..

المذهب الشعري: سرعة ايجاد البديهية الشعرية وهو يتناوب عليها ليحيك خيوطها وتحويلها الى قميص قابل للاستخدام؛ فالصدمة الشعرية لديه؛ كجملة متواصلة لها أخواتها ضمن الصورة الشعرية والحسية في جسد القصيدة.

الحسية المستهدفة: إن كانت حسية داخلية أو خارجية، وهنا أتوقف على تحويل الفكرة الى شئ من خلال البصرية، فالشاعر ينظر الى الفكرة أو مشكلة الفكرة؛ كشئ يسبح أمام بصريته، لذلك تلتقطها الذهنية لتحويلها الى كلمات..

نبقى مع التواصل الكلماتي للجملة الشعرية، فلها علاقاتها في الخيال وكذلك تظهر المعنى الذي يميل إليه الشاعر عادة وخصوصا في قصائد الشاعر فراس أموري..

نحن الباحثون عن صفصاف الرجعة / بلا قبعات سعيدة... فقد انتخب الشاعر هنا مفردة القبعات واشار بها الى أنها ترمز الى هذا المسلك الفعال وهو العائد بـ ((نحن)) كما تجري العادة عادة والخروج من الذات الانانية وتمثيله الشعري للاخر أكبر مما يكون، وبين السعادة والحزن تكمن المعاني التي دلّ بها الشاعر من خلال جملة دالة والفرق بينهما... وبما أن القصيدة عنوانها خارج الوقت فقد أشار الى العنوان من خلال الحدث التدريجي للجملة الشعرية في القصيدة: نحن بساعات عقيمة / لا وقتَ لنا / لنلتقي بالوطن..

هنا الموضوعاتية ونقلها، فقد كان الوطن بدون شكّ من أوسع الموضوعات والذي أحتوى على أصغر مكنون له من الحروف، ثلاثة حروف فقط تكفي بأن نكوّن منها مساحة كبيرة تتسع للجميع ((وطن)) من شمال العراق الى جنوبه ومن غرب العراق الى شرقه ووسطه، وطن يحوي الجميع بكل أطيافه ومكوناته وقومياته، وتكفي لدينا هذه المفردة الكبيرة التي اعتمدها الشاعر العراقي فراس أموري، وهو يقودنا الى مزايا الجمالية من خلال المفرداتية والموضوعاتية في رحلته الشعرية...

اللحظة الهاربة يحضرها الشاعر إلينا من خلال تخطيه لتلك الساعات العقيمة التي تحضر عادة في الذاكرة؛ وهنا يحضر الحضور والاكتشافات الشعرية ضمن اللحظة التي تنتاب الشاعر.. مابين الذات الشاعرة والموضوعات التي تطرح نفسها عادة على الشعرية، نلاحظ أنّ الشاعر هنا يمارس الفعل لتخطيه اللحظات الخافقة، بل يميل الى نشاطه التحقيقي والوصول الى جملة تقنع شاعريته وهو يمارس السقطة الشعرية من الذهنية والى البياضات..

ثلاث قصائد كنت ابحر بين سواحلها الصخرية مع مياه متلاطمة مختلفة التنغيم: **قصيدة غراميات سيئةُ الحظِّ – وقصيدة لوحة – وقصيدة خارج الوقت**.. فقد اعتمد الشاعر على تركيب عنوانه ماعدا قصيدة لوحة والتي رسمها بمفردة وحيدة وذلك بما تحمل هذه المفردة ((لوحة)) من دلالات وايحاءات ومعان كثيرة، فهي مهد الرسام في الفن، وهي هدفه المتقن، وهي فريسته في حلم طويل خارج هواية الاحلام..

أما - **غراميات سيئة الحظ** - فقد كان العنوان له تركيبه الخاص، ليترك اثره السيميوطيقي في فن ادارة العنونة والاتكاء على جملة إسمية، ولهذه العتبة دلالات مركزية يعتمدها الشاعر في القصائدية...

قصيدة خارج الوقت، كانت بنكهة أخرى تختلف عن القصيدتين المرسومتين بأحداثهما المتتالية، فكل شئ كان خارج الوقت، وقد اعتمد على جملة إسمية في تخطيه للوقت، بينما كانت الزمنية حاضرة في القصيدة واريحيتها...

الفصل الخامس

التشكيلات اللغوية والتخييلية في قصائد الشاعر العراقي حسين عنون السلطاني

صورة موت:

بداية هو العنوان صورة موت، وقد ركّب الشاعر عنوانه من كلمتين لينتج إلينا من خلال مختبره الشعري صورة تجتاح الحواس بشكل دافئ، ويُعدّ ((جيرار جنيت)) الرّائد الأوّل لهذا العلم الذّي يهتم بما يحيط أو يوازي النص.. فعند الدخول من خلال العنونة نستفهم حول النصّ الذي يدعونا الى البحث مابين الصوت الذي أطلق العنوان ومابين النص الذي قادنا الى دلالات مرسومة، فالتركيبات الدلالية بداية من العنونة والى المشهد الشعري الذي أعتمد مكونات النصّ أعطت إلينا صورة مهيمنة على ذهنية المتلقي، وهنا الشاعر يجد الوسيلة القصوى والدخول مابين المنظور الذاتي، والهيمنة على المنظور الداخلي لتحريك النص:

ترى أين رأيت بكاء صورتي
كانت معلقة مع صور الموتى
أو موتى معلقين معي

من قصيدة: صورة موت

فهنا الحاضر هو الأنا، وقد اختصر الضمير المنفصل من خلال مفردة رأيت وحضور الضمير المتصل – التاء –، وهذا التقشف اللغوي والابتعاد عن التقريرية، تقودنا الى اجتياح الحواس للمتلقي، وقد ظهر الخيال لدى الشاعر بشكله المنفرد، وذلك لان التخييل دائما منفردا ولايشارك الشاعر أي امرء آخر، فلا يتخيل الاشياء التي لايعرفها

الا من خلال الإدراك الحسي المتوفر لديه، وهنا تظهر الينا مسافة مابين الشاعر (الادراك الحسي) والأشياء، وخصوصا أن الشاعر يمنح المسافة مابين المعاني وذلك من خلال:

يزورونني..يضحكون معي

يضحكون مني

يتركون مسبحة وسجادة صلاة

وبعض ماء

وكافور قبر مسكون

تركه صديقي عندما غادر

نفس القصيدة

فالمركزية الشعرية تدعونا الى التركيز على وحدة المعنى، فقد أبقى على جسد القصيدة حية، وراح يعدد الينا الأشياء التي ظهرت: (**مسبحة / سجادة = صلاة / ماء / كافور وقبر مسكون**) فالمعادلة واضحة بالنسبة للمتلقي ومايعنيه الشاعر من خلال توليه ادارة القصيدة، فالحزن كان أحد معاني القصيدة وهو يقودنا بشكل هادئ من الذات المنظورة الى المعاني، لكي يوفر بعض المفاهيم للمرسل اليه، وهنا تظهر إلينا الفكرة التي اشتغل الشاعر عليها، فمن خلال حركة الذات وحركة الأشياء هناك تماثل جسدي:

طرق الرحيل غير آمنة

قد تقتل في السماء

وتعود

بدون جسد

بدون صديق

نفس القصيدة

الجسد هنا هو الذي أحيا التجربة الجسدية، واقتحم جسد القصيدة من خلال اللغة وبواسطتها استطاع الشاعر أن يغذي المعاني، ويمنح نصّه الشعري خاصية منهجية، وهو يبارز بالكلمات وكيفية توظيفها...

الشاعر العراقي حسين عنون السلطاني استطاع أن يوظف الاشياء، ويمنح لذاته حركتها مع ذات الاخر، لذلك من قوة المتخيل الذي يملكه استطاع الوصول الى قوة إدراكية، لانستطيع أن نقول عليها رفيعة، ولكن أوجد مادة لتشخيصها مابين العقل والفكر.

لو نراجع عبر التاريخ ومصرع لوركا، الذي كان ضحية الافكار النازية في تلك الحقبة التاريخية، فهنا قد وفرنا شيفرة للنص الشعري، وبما أن الشاعر يعيش مابين أصحاب اللحى والمسبحة والسجادة، فقد نقل من الواقع المحسوس رؤيته الفنية، وسخّرها برؤى شاعرية، وهكذا نرجع الى لوركا، فقد أعدم رميا بالرصاص، في عراق اليوم، يعدم المرء رميا: بالسجادة والمسبحة والمواعض التي تذهب الى مساحات من الناس وتحتلها وتلتقي مع أفكار بورجوازية رجعية لامحالة منها.. أما التخييل والخيال، فهو لحصر الموضوعاتية في الذهنية والانطلاقة من خلف ذلك.. وهنا يدعونا الشاعر وكما غيره الى الحسّ المشترك ومعاناة البلد، فالذاكرة تتوسط اتجاهين، القوة المتخيلة والقوة المصوّرة، وتجمع بين الطرفين، وتنزل مع الحدث الشعري.

الاشتغالات الحديثة في التكوينات الجمالية واللغوية للقصيدة المعاصرة، لو دخلنا الى نظرية الجمال وكذلك الى العناصر اللغوية، والصورة الشعرية والتي تعد اللازمة الجوهرية للتماشي مع القصيدة الحديثة، فسوف نميل بشكل كلّي الى إدخال بعض العناصر خارج هذه المهام التي تعتبر من جوهر القصيدة، مثلا المؤلف والقارئ والموقف من التأريخ والمشاهد اليومية للأشياء وكذلك الروح الذاتية فهذه العناصر نفعية وغير لغوية، والشاعر يستفيد بشكل كلي من هذه العناصر النفعية ويعتبرها عوامل شاقولية لتشكل قسما من النصّ الشعري، فهندسة الشاعر ومدخله، مدخلا دلاليا قبل كل شئ، لكي يستطيع أن يترك الاثار المتعلقة في الذهنية لدى الاخر وكذلك ما يستقبله المتلقي:

كم من الوقت حتى وصلت
مسافر مع أوراقي وعدة الشاي
لم تقلني عربات مرت
ولم يحملني خوفي
أبحث عن ظل
وبيت عتيق

في أرض مترامية الأطراف
ابحث عن كأس أو حلم
لقبائل غادرت..

من قصيدة: صحراء

المتغير الاستقرائي المعرفي للغة في القصيدة يقودنا الى إدخال بعض المنظورات البصرية وبعض المنظورات النفعية العملية، وهنا عامل مختبر اللغة يكون جاهزا في التحويل الكيميائي لتلك الاشياء المنظورة وغير المنظورة، ومنها البصرية الملموسة ومنها البصرية غير الملموسة، وكذلك الأشياء النفعية والتي تمرّ وتتمركز في الذهنية ومنها التاريخية مثلا ومواقف المؤلف ((الباث)) وتوظيف ذاته في العملية الشعرية ((باعتبار الذات جزء من القصيدة اذا كانت، ذات شاعرة)).. المقطع الذي نقلته من قصيدة صحراء، وهناك علاقة مابين المعاني الموازية مابين العنونة ومعاني الشطور التي رسمها الشاعر، فتراكم الأفعال حدثت حركة تواصلية في القصيدة، لذلك تجنب الشاعر الوقفات وراح يبرمج المعاني المحمولة.. وصلت، تقلني، يحملني، أبحث وغادرت، كلها أفعال تراكمية حرّكت الشطر الشعري بشكل شاقولي، فبينما الشاعر يغوص بالماضي، نراه مع المفردات الحاضرة بواسطة الأفعال المضارعة، وكذلك بينما ينشغل بالاشياء وتحويلها مثلا: عدة الشاي والعربات والبيت العتيق.. الخ، نلاحظ أنه مع الفصل بين تلك الأشياء واللغة الطبيعية التي وظفها في القصيدة..

هنا رسم الشاعر الذات التفاعلية بينها وبين الأشياء المنقولة، ان كانت مرئية أو غير مرئية، وكذلك علاقة الذات بالبصرية وتوظيف البصر والبصرية نحو الأشياء، كأنه فنان نهض ليبصر الأشياء وتحديد ألوانها، فالشاعر من خلال انطلاقته الذاتية التفاعلية وتعامله غير المباشر مع الاشياء فهذا دليل على تعامله مع عنصر الجمال مثلا وكذلك مع الدلالات التي تركها في قصيدة الصحراء.. والصحراء مفردة دالة، وهي تلك الأرض القاحلة والسماء الزرقاء الصافية، وكانت علاقة الصحراء بتصحر الأشياء وقلتها، كما قلة الأمطار في الصحراء وزيادة نفوذ الشمس فيها..

تركت لضواري الصحراء رغيفا
وشاعراً يكتب مقابل قطرة ماء

وواحة زرعها الله

منذ الطوفان

فيها ولدان مخلدون

يحملون نعشا

وبعض الشعر.

نفس القصيدة

اللفظة الشعرية لدى الشاعر العراقي حسين عنون السلطاني لها سقطتها الحسية وهي تجاور المعنى لتشكل مساحة من التأويل في الجملة الشعرية المرسومة، وهي جمل تواصلت بشكلها المفتوح والغائب تواجد ضمن المعنى، لذلك ندرك بأن القصيدة لدى السلطاني تسير بثلاثة اتجاهات:

إتجاه حسي مادي

إتجاه نحو الآني

إتجاه تفاعلي

فالاتجاه الأول ذهب بنا الشاعر نحو محسوسات مادية من خلال منظوره البصري: الصحراء والرغيف والماء.. الخ، فالصحراء تشكل عالما ومعيشة واسعة والكل يعرف سكان الصحراء المتنقلين وكذلك الماء بواسطة المطر وشحة الامطار هنا، وقد انتقل ((مقدما)) نحو الرغيف وكذلك نحو الواحة في الصحراء، وهي كلها ماديات يحسها الشاعر، أو ينحاز الى ماينقص الصحراء، أما الاتجاه نحو الاني فيقودنا الشاعر نحو عالمه الان وقد اعتبرها المركز الضروري لجميع الاحداث التي نقلها الشاعر، و((العالم الاني)) جزء من ظاهرة ((كلية)) هي ((العالم)) والظاهرة الكلية هي العوالم المعيشية إن كانت في الصحراء أو في المدينة أو البحر على ظهر باخرة أو سفينة وكذلك تشمل الغابة والجزر غير التوظيفية من قبل الإنسان، فالشاعر السلطاني أرادها الصحراء كلها بدون استثناء، وربما هي الصحراء العراقية، بما أنّ وظيفتها داخل الدائرة العراقية بشكل خاص.. الإتجاه الثالث هو الاتجاه التفاعلي مع كل المقربات والمباعدات للشاعر، فنلاحظ أنه قرب الكثير من

الزوايا بواسطة المعاني التي رسمها، ومنها مثلا زاوية العيش والتي أشار اليها بالرغيف، وهنا قد تقاربت المدينة مع الصحراء وكذلك زاوية المطر واشار اليه بالماء، هذه الاشارات شكلت حالة تفاعلية بين ذهنية الشاعر وماتبصره العين من خلال الرؤية التخييلية، مما كان للخيال الشعري تفاعلاته أيضا في القصيدة، بل شكل البؤرة الأولى للحدث الشعري المنقول من الذهنية والى القصيدة وكذلك الأحداث المنقولة بواسطة البصرية..

يواجه الشاعر كل ماهو خارجي مواجهة بالفعل، لذلك نلاحظ بأن قصيدة السلطاني قصيدة فعلية، وهو ينقل الوقائع الذهنية والوقائع الخارجية، ليذهب الى خارج بيئته وما حولها، واذا كنّا نقول أنه العمل الإنساني والذهاب به نحو الاخرين بل وتوزيعه بشكل مرضي..

أبحث عن بقايا
ضاعت في الصحراء
مع آثار بدوي وبعير
فقد منذ داحس والغبراء
لعله الآن
نخلة أو قصيدة!

نفس القصيدة

لو نلاحظ من خلال الفعل ((أبحث)) بأن الشاعر كرره عدة مرات وذلك ليجعل منه بؤرة شعرية تحمل المعاني ليوزعها على المكان المجاور، والمكان المجاور المقرب هي القصيدة بالذات، لذلك أكد على لفظة ((القصيدة)) في نهايتها، وهنا قد حمّل الشاعر عنوانين؛ عنوانه الأول ((الصحراء)) وعنوانه الثاني ((القصيدة)) بعدما تحوّلت بشكل كيميائي من خلال الأدوات، وأدوات الشاعر في مختبره كانت: البقايا، البدوي والنخلة، مما جعل هذه الالفاظ معادلة لابد من أن نذكرها: أبحث عن بقايا + مع آثار بدوي وبعير + منذ داحس والغبراء + نخلة أو قصيدة = القصيدة.. فالنخلة جزء من أرض والقصيدة هي الحاضنة الشرعية لجميع شطورها وكذلك أجزائها المتناثرة..

للشاعر العراقي حسين عنون السلطاني خاصية داخلية صامتة، وهو ينتمي الى لغة الصمت ويشير اليها، وكانت رموزه قد شكلت عناوين إضافية كجمل إسمية أو جمل فعلية، مما قادنا الى حالية سيميولوجية للعنونة وما حولها...

القسم الخامس

شاعر وقصيدة

القسم الأول:

الأبعاد الجمالية في اللغة الشعرية

★ ألغاز مكشوفة

د. فهمي الصالح – العراق

1 –معادلة

لاحبر في الرأس الفاسد

لافكر في القلم الحاقد

لاحبّ في القلب الجاحد

الفراغ أجمل من امتلاء قبيح

القبح اجمل من ادعاء بالامتلاء

2 –بكاء

لماذا لم نعد نبكي على الطرقات

التي كنّا نبصر على قارعاتها الناعمة

آثار أحذيتنا القديمة التي تشبه تجاعيد

وجوهنا العصرية؟!

3 –نكران

لماذا لم نعد نتذكر عباءة الصحراء اليتيمة

التي توقفت عندها بوصلات الخيول الكسيرة

بينما المشهد الزؤاميُ الأخير لهذه المدن اليوميّة
التي تعلقت روحها بساعات وداع متأكسدٍ
في صور الأفلام القديمة أو الملوّنة
يُنذر بسينما الشوارع المحروقة
ينذر بنهاية أشيائنا الذاتية؟!

4 -أغنية

أسبر لغوار عمرها المغطّى بالذهبِ
فلا أجدها الا مثل زهرة عباد الشمس
ممتلئة بالضوء وتشعر بالسواد!.

5 -رسائل

لاشئ غيرك في البريد البعيد
وجه من الورد أو برتقال
أو قصيدة عطرٍ أو كرنفالٍ
غير أنّ الرسائل التي تصلني منك
لايكتبها أحدٌ سوايَ..
سواي أنا الوحيدْ!.

6 -إزاحة

كنت أحبّك وأنت مازلت نائمة في قلبي البعيد
حدّ متاهة قصوى وأحلام قتلٍ مستبدٍ في شعاعٍ
وحدّ انغلاق البحر على خيالات اكفان الخيام
لكنّي بالوقت الذي أدخلتك فيه الى قلبي
كانت روحي تخرج منّي!.

★ الحديقة

ابراهيم المصري – مصر

الحديقة...
تغريني بأعنابٍ وينابيع
وأنا أحلم

بيننا الطرق المتكسّرة
الأبواب المصرّة
على أقفالها

أخيرا
حطّ بي النوم على السور
وأتى من...
يهدهدني

القناديل معي
والهيام والتمائم
هي نائمة الآن
رأسها على الوسادة

قدماها في الماء
خصرها في الحديقة

يداها
تمسكان الشمس والقمر
يداها تضحكان
هي الآن

أملك أن...
أقف تحت شباكها وأغنّي
أن أناديها

الأبواب مصرّة
على أقفالها
والعصفور الذي طار إليها
حطّ أخيرا
... على المقصلة.

★ آخرُ الأمر..

بشير عاني - سورية

ألم تفهم السكينُ بعد:
أن خمسة عشر شهراً من الدم..
ليست جرحاً صغيراً في خاصرة الوقتِ..
وأن الضمادَ (الطائفي) لن يوقف هذا النزيف..
* * *
ألم تدرك الرصاصةٌ بعد:
أنها لم تعد قادرة على الذهاب أبعد من الأجسادِ..
وأن الموتى..
لا يموتون..
ثمّة حياةٌ يُسمعُ أزيزُها الآن وراء المتاريس..
في المنعطفاتِ..
وبين الأنقاضِ
ثمة شهوةٌ عتيقةٌ تتملص الآن من آسريها..
شبقةً.. تتمطى في أوردة الفقراء..
* * *
ألم يفهم الجندُ بعد:
أن كل خطوةٍ هاربةٍ هي شوكةٌ يغصُّ بها حلق التراب..

وأن كل (بُقْجة) على ظهر امرأةٍ هي مخطوطُ احتجاجٍ جاهز للطبع وراء الحدود..
وأن الطفلَ الذي لوّح لقطته وكرته ودراجته الهوائية..
لن تشفيَ غليله الخردةُ التي ستخلفونها ورائكم..
ولن يغريه النطّ على حَبْل السِّلم المشدود بين جثتين..

***

كم ستقتلون..؟
كم ستأسرون..؟
كم ستشرّدون..؟
كم.. وكم..؟
آخر الأمر سيأتي من يبحث عن إيصالات كل هذه الخسائر في جيوبكم..

2012-06-05 دير الزور - سورية

★ نصوص قصيرة

خالد العزاوي - العراق

- 1 -

صوب
على رأسِ الفكرة:
هكذا
تُخاض الحروب

- 2 -

لتنال
شفاعة الحرب
عليك أن تُمرغ لسانكَ
يومياً
في قذارتِها

- 3 -

في الحروب
بعض الألسنة
أشبهُ بقوادٍ
بعض المدن
أشبهُ
بعاهرة

- 4 -

بعض الحروب
نظيفة جداً
حتى انها لاتترك أثراً
نستدل بهِ
على المدنِ
وأهلِها

- 5 -

في الحرب
يولد كل الموت
من بطنٍ واحدة:
لأن الجميع
يضاجعون
نفس الفكرة

- 6 -

في الحربِ
لاتترك اثراً
حين تموت
حتى لاتتبعك الحروب
مرة أخرى:
هكذا قالت
عرافة القبور

– 7 –

كثيرون

هم الذين يذهبون الى الحرب

كثيرون

هم الذين يعودون منها

بلا سيقان

بلا ذاكرة

– 8 –

على مقاساتها

تُخيطنا الحرب

ميتاً...ميتاً

ثم تبيعنا

في دكاكينها

بأسعارٍ طائفيةٍ

جداً

– 9 –

في الحرب

هناك الكثير من البنادق

التي سَتُوَّجهُ إليك

الكثير من الأصابع

التي ستضغط على الزناد

الكثير من الثقوب

التي ستأخذها معك
الى الله لتسألهُ:
لِمَ يقتلك الجميع
من مسافةٍ كرهٍ
واحدة
-10-
ستمنحكَ الحرب
أوسمة كثيرة
مقابل كل روحٍ تخسرها
ثم تتركك كقبرٍ منسيٍ
على حائطِها
مع إطارٍ خشبي
وشريط أسود

★ ذكرى موحشة

عادل قاسم - العراق

1

هاانذا اشيعكِ المسافةَ

حتى الباب،،،

أينَ أَنت،،!؟

أنا لاارى سوى ظِلِ

امراةٍ،،

بالكادِ اعرفها

2

أَنا الوحشةُ

أَقبعُ مابينَ المدى المتفحمِ

ودكةَ الجلوس

تحتَ شجرةِ الكالبتوز المتيبسة

من كثرةِ ماألفت الإنتظار

3

كلِّ شي باهت وبلاطعم

حتى قهوةِ الصباح

وعطر الورود

وصوت البلبل الذي،،،

اَصابه الخَرس

4

من الصعبِ،،

ان يرقَّ ثانية

ذلك العصفورُ الذي،،

فقدَ جناحيه،،،

ماعادَ في وسعه،،

التحليق مرة أخرىً

5

كيف تسنى لك الهبوط

من قمتي الشامخة

الى سفوح الوديان،،،

تُجرجرين باذيال الخيبة،،

والخسران

6

انتِ على قيدِ الذكرى

وغدا في قاع النسيانِ

نعم انا الخاسر الاكبر

فبعض الخسارات

أرباح دائمة

7

لاتقفي هكذا بمحطة الانتظار

انا المغادر لمنابع الطفولة
تجترني الحكايات واجترها تباعا
ليس فيك طبعا،،اً
بل في الدنيا التي لاتستقر،،
على حال،،
وبكثرة الترحال
وبالقطار الذي،،،
ربما يتوقف،،،
تصعدين،
تفتعلين القوة،،،
وتفضحك دمعتك التي تصدقُ
للمرة الاولىِ

★ صلاة غجرية

نهى كمال - مصر

سأبكي في عينيك كثيرا
فلا تضجر
كم مضى منذ آخر صلاة للعنكبوت
على كتف كهفي
خيبتان ربما أكثر
يا أبن الخضر أما يكفيك
زبد الحضرة يفور فوق جلبابي
قل للأمواج ألا تتأفف من شغبي
ريثما أغتسل من النار بالنار
و بعزيمة الماء أكفر
أخبروني أن أعربش في جبين الماء
حتى يلملم نوحي لهاثه
لكن طوفانك كان أخطر
يطوقني بما تساقط من تنانير الأصداف
يصيرني خمرا لذكورة الملح
لما تحجب أناملك أن تتنفس عطري
كلما أنداحت الكأس من فم ظلي

فيسكر
ستأتي خليلات الفراشات
يفشين بأسمي
و حق و النون
كم سرابا يلزم قافيتي
كي أعبر

القسم الثاني:

التشكيلات اللغوية وأبعادها

★ الشبح أو حصتي أيها النبي

د. سعد الصالحي - العراق

أهدد خيباتي بألأناقة
وأهضم سوء الخنادق بالذكريات

أهوي للنطق باسمك أيها النبي
وأسألك من راح يهذبني
وأذعَنك للتقوى
لتقوى
على ماللهرم من السكون

يالك من فادح يجئ في غير وقته
بحديث يوشك أن يكون عن الأشجار

كالأوز تفرد أجنحتي وتطرد اللسعات
فهل سترميني في مكان ما بخوف لا أسم له

حيث للرعب - أبدا - طعم للطفولة

تحاشيتكَ
بَيْدَ أنَ أحلامي أصبحت أكثر صعوبة

فآسترخيتُ
وآسترحتُ منتظرا ما سيأتي
فجئتَ الى سريري
وأحلتـَه الى أرض غريبة

لكَ وجهي
ولي ما أخطأتُ بالعفو عنك مرتين
وأجدر من يتذبذب في حكمه ليورطني بالأعجاب

لك وجهي برقـَّـتهِ المبرَّأة من الأفتعال
وبسمتي التي تتسم بالقلق الذي تركته على الحدود

في شفق الأسماء
أرتب كل يانع يخترع الحب
ويخترق الحجب
وما سألتُ نبيا كان يضاجع المستشفيات
أموشومون نحن بما ارتهن بين المغادرين ومؤونة الرأس؟

لكنني.. وأنت نصي
يمكن أن أكون أي شئ
إلا أن أكون غير مدان بـــــــــــك.

★ رعاش الطين

نجاح ابراهيم – سورية

في دارِ الأوبرا
كان الصوتُ أخرسَ
إلاّ ظلال المصابيحِ
تمدّ رقابَها ليندى انتظاري
حقولاً من مذاق القهوة
أقبلَ
فأينعَ الطريقُ
يقرأ مساءً جميلاً
بين يديه
وضجيجٌ مُعَنبرٌ يعرّشُ
على قبابي
أيّها الطينُ الصّبورُ!
في جفنكَ مأوى للوصايا
والنجوى
مَن يلمّ طوفانَ الثواني
على ضوء عينيه؟!
وجسران من ضحى
يمدّهما إلي

والغربةُ على فمي
أطفأتْها نارُ جنوني
علّقتُ اشتعالي إليهِ
من نصفِ احتراقٍ
لأسوقَ المطرَ
وأطلق أغنيتي
فتغدو سُكّراً
على شفةِ الوقت
ويرعش طيني
عشباً حواليه.

★ حالات الصمت

مشرق الغانم – العراق

الصَّمتُ يَرتَّجُ
في المساحةِ المائلةِ
للَّيلِ الذي ينعسُ في جوفِهِ
شجرٌ بعيدٌ
طيرٌ منذهلٌ
وذئابٌ تزين ُالزرائبَ
في ليلةِ الميلادِ
يالأناة الصَّمت
يتعمَّقُ في بُرهةِالموتِ
السَطحُ المُخادعُ
الذي يشي بالجمال
والجمالُ إذ يخافُ الذبولْ.

الصَّمتُ:
إمرأةٌ بدويةٌ بخصرِ وردةٍ
في طرفِ الغابةِ الغَضِّ
إذ الماءُ ينصتُ
إلى تأوهِ الشَّجَرِ

والجلدُ المُستَفزُّ إلى رجفتِهِ
الحركةُ المغناطيسيةُ للجسدِ
في عيونِ الضواري الوَجلة
حينَ الوردةُ تُطلعُ مِنْ شَقِّ صَخرةٍ .

الصَّمتُ:
عُزلةُ العزلة
والنباتُ الذي يَنمو
في قعرِ الضوءِ قلقاً
الجَرائدُ المُستسلمةُ إلى تنقيرِ المطرِ
ولذةِ المتشردِ على دكةِ المرمرْ
اسفلتُ الشوارعِ المُنخسف
لإنعدامِ الأوكسجين في السجونِ
تلكَ التي نَسيتْ شكلَ النافذة
الانقراضُ البطيءُ للسلالةِ
على سَفَحِ الأحلامْ .

الصَّمتُ:
أغنيةٌ قلقةٌ
لإنفجارِ الوجعِ الأخرسْ
العشبُ الذي يتلّونُ
في الزَمهريرِ

حَفيفُ ورقِ اليوكالبتوسِ
على رَملِ المقبرةِ .

الصَّمتُ:
شغفُ البنتِ بالتأملِ
الوَردةُ التي تَقعُ في
أول الفجرِ
مُحاذرةً الصوتَ
الصَّمتُ أنا وأنتَ
أيها الموتُ اللذيذْ.

الصَّمتُ:
قطراتٌ ناضجاتٌ
على نافذة الليل
الكأس تُرتفع مُهتزَّةً
دمُ القتيلِ شبيه النبيذِ
.....
الموتُ
يقطرُ
على
الثلجِ
والدمُ يتصاعدُ بُخاراً.

الصَّمتُ:
القطارُ الذي يَدلفُ الروحَ
ويُفصِلُ الغابةَ عن الغابةِ
المَرِحُ أعلى النهرِ
مُستَنشِقُ الغيمَ في الأعالي
السكرانُ مِنْ رائحةِ نيسانَ
الذي لا يلتفتُ
إلى صَفِّ البنات العاريات
المأخوذُ بالتمايلِ تقوّساً
حَولَ جُرفِ البحيرةِ مُغازلاً الغابةَ
والغزلانْ.

الصَّمتُ:
هدأةُ الفهدِ
على الحافةَ الجَّافة للنهرِ
تثاؤبُ الفطيسة
في بَطنِ الكهَفَ الجَائعِ
البرقُ الذي لا يقوى على الإشتعالِ
فوقَ كهاثِ القطا المكظومْ.

الصَّمتُ:
طائرٌ دامعٌ على رَفِّ شّجرةٍ

يأسٌ مُريرٌ
لسنجاب فقدَ ذيلَه
لأمٍ ضريرةٍ تعثَّرتْ
بعظامِ إبنها البكر
ولوجه بدويّ يابسٍ
في قعرِ بئرٍ .

الصَّمتُ:
الفجرُ المُشَبَّعُ بالأمطارِ
البحرُ عَديم الحسّ المُنطوي
على قاعه ....
الجبلُ المتباهي ببلادته
والنساءُ اللّواتي يَطبخنَ
الجنسَ على نارٍ خامدةٍ
تأملُ الطفل
في صَيرورَة الكونِ
ونظرَةُ وحيدَ القرنِ إلى الفُوّهةِ .

الصَّمتُ:
تَنفسُ الحَجرِ
الملابسُ المُترَبَةُ
عندَ مَشارف المقبرة
وتيبسُ الدمُ على فمِ القتيلِ

الريحُ كأنها تصفرُ
أسى الميت
إذ لا أحدَ يَسمعُ صرخَتَهْ.

الصَّمتُ:
الكائناتُ الغَاطّةُ في الكهوف
الكهوفُ التي تحرسُ السفوحَ
السفوحُ إذ تقودُ الظلامَ
إلى بريق النوافذ
النوافذُ الموصَدةُ على البشر
والبشرُ المشرَعونَ على الآلامْ.

★ الوقت

نعمان رزوق – سورية

- 1 -

الوقتُ

أنْ أحبكِ من مكان مرتفع

مرتفع جداً

كأن أرسمكِ قمراً بنجمة

- 2 -

الوقتُ..

أن أحبكِ تكةً تكة

كأن أرقص َعلى ظل سنونو

حتى أثقبه

فيصير غيمة.

- 3 -

الوقتُ

أن أرسم وجهك على الفوقِ أيضاً

و أن لا تَمُرَّ حربٌ بجانبي

مفخخة بممحاة

– 4 –

الوقتُ..

أن لا أنفضَ الفَرَاغَ أبَداً مِنْ حُدوثِكِ المُمكِنِ

و أن أُغلِقَ بَابَ الفِكرةِ

جيداً

على أصابعي

★ الأجندة

طارق الكناني - العراق

الأوراق المبعثرة تحت الدولاب
أخبئُها عن أنظار المارة
السجان يسألني عنها بإستمرار
ماذا دونت بها
عن لوّن الحبر المستخدم فيها
مَنْ يقرأها بصوت خافت
لماذا نهايات تلك الأوراق معقوفة
الخيزران يلتحف جسمي
لوّن السجّان كان مرّتابٌ
معطرٌ برائحة القيء والغائط
يفتش في عناوين الكتب
يسألني عن قصة روبن هود
تلتف العتمة حولي
المكان يضج بصوت المعدن
الرؤى تتشابك عند مفترق الطريق
يتوهم اللّون الزهري بخطواته
يغادر المكان مسرعاً
لا لوّن للمكان غير العتمة

القسم الثالث:

تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة

★ توبة الأبالسة

ميمي أوديشو - العراق

للمطر حكايات

تروي توبة الشياطين

وكيف تحتضن بقايا خطاياهم

المبللة بغدر أرحب

نغتسل بها لنزيد الخيانة نظارة،

وترتوي فينا الاثام،

فنمطر في الكون دماءً

حتى تسكر الأرض بنا

وتثمل بسوء النوايا

فتهتز تارة اختناقا

وتارة أخرى تتقيأ الإشمئزاز

مثل براكين،

ومابين هذا وذاك

يخرج قوس قزح
معلنا احتفالات الجنة بدمارنا
والشمس تنادي بصمت:
لاتنظروا للمستقبل
إن لم تتنفّسوا الماضي
ولا تخططوا للبقاء
إن لم تتذوقوا
جمرة الخلود...

★ الزهرة النابتة بين الأنقاض

باسم الأنصار - العراق

لتهطل الأمطار لتهطل.
ما عدنا نرى الأفق!
لتهطل الأمطار لتهطل.
جميع بيوتنا مثقوبة!
لتهطل الأمطار لتهطل.
لم يعُد الرفض أغنيتنا!
لتهطل الأمطار لتهطل.
أصبح الفجرُ بعيداً!
لتهطل الأمطار لتهطل.
لم نعُد أبناء الغرابة!
لتهطل الأمطار لتهطل.

غبتُ في الخرافة، غير أنني أمسكت النغمات من يديها، وأدخلتها معي. صعدتُ الجبال رغبةً في استنشاق البصيرة، ومشيتُ فوقها بحثاً عن النداءات البعيدة. وحينما نزلتُ منها سقطت العبودية من على ظهري.

قيل لي: احذر، فلجأتُ الى النور. شربتُ كأساً من نهر الجحيم. تغطّيتُ بالقسوة، واحتميتُ بالسخرية. توجهت الى العالم الحديث، غير أنه أعطاني بالوناً ملوناً بالوعود. بصقتُ في وجهه.

يا أيها الناس!

لماذا تأخذون العربات الذاهبة الى الماضي؟

ولماذا لا ترتقون أجنحة الريح؟

لم يعُد النهار يُلقي أنواره فوق حياتنا، ولَم تعُد الدروب تمتلئ بالشموع.

من يرسم لنا لوحة التراب الملوّن بالماء؟

وكيف نكتبُ اللغة الخضراء في العقول؟

لا العواصف، ولا الزلازل تستطيع أن تحجب عنّي الزهرة النابتة بين الأنقاض. كنتُ أغمض عينيّ حينما يغزونا الشتاء. وحينما أفتحهما كنتُ أرى الأعشاب الصغيرة تبتسم لي. كنتُ أرسم الدروب للمشرّدين، وأبحثُ عن مفاتيح التأريخ تحت بوابة الشك. ليس غريباً أن أعيش في الظلال، وليس عجيباً أن تتجرّح التماثيل حينما ننظر الى الأفق.

كيف نشعل النار في الفيضانات؟

كيف نمزق الأخلاق أمام الأجداد؟

كيف نحرق الشرائع أمام الأوصياء؟

وكيف نجعل الماضي يرفع راياته لنا؟

كيف؟

★ صعاليك الشعر

ربى نظير بطيخ – سورية

الشاعر الصعلوك لا ديوان، له
يكتب أحلامه على ورق الخريف
و يمضي.....
و تمضي مثله وريقاته اليابسة
لتحكي، أقاصيص، الشجن...
الشاعر الصعلوك لا أحلام، له
وحده بريق في العيون الذاهلة يغريه
و يرسم خطوه نحو، الغيوم....
الشاعر الصعلوك لا ديوان، له
وجوده مثل حبات الندى عشية، صيف....
او مثل قوس قزح خجول يبدده النهار....
الشاعر الصعلوك في زمن الدراهم و السياسة
لا أحلام، له....
و لا محطات مهمة....
الشاعر الصعلوك طين الأرض له
و لغيره رغد الحرير....
الشاعر الصعلوك

عين الناس حين، يعبرون، قرب، الحقيقة
و لا يأبهون،
الشاعر الصعلوك تضنيه المرارة و الغياب
لم يلتفت يوما" لأضواء المدينة....
الشاعر الصعلوك؟؟؟
و ما أدراكم ما حاله.!.!؟
دنيا عجيبة من شجون و انتكاسات غريبة.....

★ حليب الماء

حسن رحيم الخرساني - العراق

ليتها
تهبط كالمعنى
بلا وقت
وفي اللاوقتِ
نجلس عاشقين.
***
لامكان للشمس
في بلد من كلامٍ،
بلدٍ من تراب..
لامكان للكلماتِ
في رماد الكتابْ..
***
لصمتها
تنحني نجمة
رأيتها
بين قلبي تنامُ
وبين عيوني لها

أسرارها...

***

فلننتمي للضياء

وحدنا

ياسماءْ.

***

أمامي تكلمت الرياح بنورها

إنّي رأيتك نجما في مجراتي

أنت النخيلُ

وفي عينيكَ مقبرة تأريخها اليوم

في الماضي، وفي الاتي.!.

★ ومضات

صدام غازي محسن - العراق

– 1 –

أطلق النار على نفسي

أفضل

لن أقتل شكوكي

– 2 –

ك ليل بارد

أحلم بشتاء يقضم مشاعري

– 3 –

أنا بحاجة الى حملة

لأطهر جمجمتي من كل الوجوه الماضية

– 4 –

أوقف كل هواجسي

ف يباغتني القديم منها

– 5 –

لا حاجة الى تقديم عذر مكتوب أو لم يكتب بعد

فقط نتجاوز الأمر

ك متسابق موانع

لم يعبر المانع لأنه أسقطه

فنهض وأكمل لنهاية هزيمته

- 6 -

لا اعرف

هل حلت علي اللعنة

أم

أنا اللعنة ذاتها

- 7 -

س أراكِ غدا

في عالم زجاجي ربما

ربما تكون صورتكِ أوضح

- 8 -

لا مانع أن تكذبي

لكن

أن تلبسي قصيدة غيركِ

هنا 1000 مانع

- 9 -

عن الاستغراب

فعلكِ

أوحى لملامحي

أن يلبس من وافاهم بغتة الأجل

- 10 -

العاشرة

زبد أنتِ.

القسم الرابع:

المتخيل ولغة المعنى في القصيدة الحديثة

★ مشلولة الأيادي التي مزقتك

سندس سالمي - الجزائر

وطن أنت...والعشق أنا
فكلانا في منتصف العمر نتألم
تمضي السنون
تتعاط الساعات أقراص مكافحة
التجاعيد..
والأوبئة الناخرة
والشغب
لا جدوى..
المسافات خطوات هاربة.
في زمن التيه
عالقة هي أحلامنا..
مستدرجة صمت الشفاه
وفزع النخيل وحزن الشجر

في عريها انتكست الحقول
وشاخ الصنوبر..
نامت التلال على حروف علتها
كيف لزمن كان الوصل فيه
عشقا لا يقاوم..
..كيف لزلزال يهشم صدر القمر
.....
شاحبة عيون المساء
حين تزاحمت الشوارع
باللقطاء،
والخراب،
والصراخ،
وبالعويل
فبين آه والاه
تشكلت خرائط
رسمتها الجغرافيا والحدود
على قاب قوسين وأدنى
في وعاء اسمه
و. ط. ن
تشرد في قارات العوز
والاختلاس
والنفايات

و هلم جرة في معتقد
الغاية تبرر الوسيلة
...
مراثي في قاعات التأبين
تعال واكتب في نشرية المساء
تأبينية المدن الساقطة
في الأيادي الملوثة بالآثام
ومصمصة الدماء.
...
وطن أنتَ..والعشق أنا..
تعلق القلب فيك وانتهى الأمر
وأنت كما أنت
في جذوة التساؤلات
عنوان في كف موشوم بالنبوءات
.....
في سكون ليل
أهاتفك على أرقام
حفظتها عن ظهر وجع
الرقم الأول
نبض على ارض
ملغمة بالمحارق وا لتفجير
وبين الذبذبات جاءني صدى ذاك الأنين

منه تعلمت كيف أصحو بدموع تنهمر

كمطر في أواخر تشرين

الرقم الثاني

جرحك جرحي في الليالي

الغافيات

وأنا أناديك من محطة إلى أخرى

من قارة إلى أخرى

ومن وجع إلى آخر

كل المناداة مبحوحة فيك يا وطن

إلا صوت الرصاص والدبابات والطائرات

وبكاء أرملة تفترش دمعها

وتندب خد المأساة

.....

الرقم الثالث

أتى على الوصل المنسي

الضارب في الهجران والمنافي

ذاك الحزن تمخضت فيه سلواي

والشجون

.....

مشلولة هي الأيادي التي مزقتك

طعنتك..

وخانتك..

وشردتك..
وباعتك في سوق النخاسة
سلعة كالعبيد
.....
وحدك كنت لي قبلة اعتكافي
كنت الحروف التي اختزلتها
في..
و..الوطن
ط.. الوطن
ن.. الوطن
ومازال العشق فيك نبضي أزلي

★ زنبقة البرق

هاني النواف - العراق

وجهكَ المغبرُّ
يَنسرِبُ كفجاءةٍ زرقاءَ
في الأفقِ الباردِ
يَتقافزُ بِمذاقِ الحزنِ اليابسِ
فوقَ أرصفةِ الكلمات
ولُهاثِ السّكارى المَكسورِ
يُلملمُ أكمامَ الحليبِ البريّ
ويَندسُّ بكوابيسِ الأضواءِ
كممشى يَضيقُ
بأنفاسِ الظُّلمةِ المَرشوشةِ
برذاذِ الوهمِ الفاترِ..
يازنبقةَ البرقِ الأعمى!،
يَرتعشُ السّاحلُ المُكتظُّ
من جهةِ السّعفِ
المَرصوفِ كحزنِكِ
بِموجٍ يُفرّقُ أحتمالات
حشرجة الأبوابِ
وانكسارات الضّجيجِ الفارغِ
في رئةِ المجهول..

★ شائعات

عبد السلام القصاب – العراق

مرّ يوم شديد،
منذ ذاب انتظرت هناك وغاب...
وما عاد منه سوى الانتظار.
مرّ شهر وشهران عام جديد.
سنة سنة سنوات..
مرّ دهر عنيد،
كثرت حوله الشائعات...
قالت النسوة اللاتي أرضعنه
سيعود، قد رأيناه ذات نواح
يردّ السلام !
حين مرّت عليه الحشود.
وعلى النهر كانت مشافيحهم
والشباك،
فقراء مساكين يسترزقون..
حين جاء وحط على الماء كفّا
وهم يغرفون !
قال شيخ العشيرة

أنّه قد زاره في المنامِ
وقال الإمام
أنّه قد دعاه ليدعو بالخير للبسطاء العوام
قال جمع غفيرٌ
نعم إننا شاهدون
إنّنا ناظرون..
ذات وهمٍ تخيلت طيفا يشدّ الرداء !
قال لي
لاتصدّق هراء النساء.
مممابهم هؤلاء؟!
لاتصدّق بأني أنا من رأيت،
ذات محض انعكاس لها الأمنيات..
إنّها شائعات
ليس إلا وفات.

★ غراميات سيئة الحظ

فراس أموري - العراق

سأتحدثُ عن الاتجاهِ المعاكسِ
بنيّةِ الإشارةِ إليكِ
رغمَ أنني لا أملكُ زمامَ الريحِ
ربّما أعنيكِ
بموجةِ شغف ذائبةٍ
مصحوبة بأوراقِ ساعي البريدِ
الممسوسةِ بالمرسَلِ (عاجزٍ عن الوصول)
محفوفةٍ أيضاً
بشفاهِ الآهِ السُفلى
وجميعي تيارٌ
من حباتِ (بوسٍ)
عاتيةٍ
...
سهمي يمارسُ التقيةَ
على مرماكِ
بينما الأقواسُ
تنحني لي
وتتراجعُ من أوتارٍ
تصيحُ بي

الهدفُ
يتحركُ باتجاهِ الحبِّ
...
كنتُ سأحدثُكِ عن غضبكِ
الذي تحايلَ على حمّالةِ النّهدِ
وأصيبَ نبضُكِ بداءِ القلبِ
فلجأتُ إلى جُنونِكِ
أطعمتُهُ أصابِعي
كي لا يضيعَ
....
من اللافت دائماً
أنّكِ شرحٌ في مخيلةِ القلبِ
بينما عادةُ النبضِ
يلقي بكِ في هوّة حبلٍ سخيٍ
مرميٍ بين حضارتَين بلونِ (الدبس)
و ها أنذا عائدٌ من تماسُكي
أعلقُ حضوري الانيقَ
كمكانٍ بلا بلدٍ
..
زهورُك طالباتٌ في جامعةِ العطرِ
أنا ماءٌ رَاسبٌ
في دروس النّدى
لم احفظْ صُعودي
على كوكبِك الأخضرِ
عن ظهرِ وردٍ

★ صحراء

حسين عنون السلطاني – العراق

كم من الوقت حتى وصلت
مسافر مع أوراقي وعدة الشاي
لم تقلني عربات مرت
ولم يحملني خوفي
أبحث عن ظل
وبيت عتيق
في أرض مترامية الأطراف
ابحث عن كأس أو حلم
لقبائل غادرت..
تركت لضواري الصحراء رغيفا
وشاعراً يكتب مقابل قطرة ماء
وواحة زرعها الله
منذ الطوفان
فيها ولدان مخلدون
يحملون نعشا
وبعض الشعر.

ابحث عن بقايا
ضاعت في الصحراء
مع آثار بدوي وبعير
فقد منذ داحس والغبراء
لعله الآن
نخلة أو قصيدة !

المصادر والمراجع

1 – نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصّا الأزهر الزنّاد – المركز الثقافي العربي.
2 – ال ذات الشاعرة في شعر الحداثة – عبد الواسع الحميري.
3 – في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية / د. رمضان الصباغ.
4 – علم الجمال وفلسفة الفن – فريدريك هيجل / ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد.
5 – مجلة عالم المعرفة، اللغة والتفسير والتواصل.. تأليف: د. مصطفى ناصف.
6 – نبرات الخطاب الشعري – الدكتور صلاح فضل..
7 – كمال أبو ديب – جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية – دار العالم للملايين.
8 – الكلمة في اللسانيات الحديثة – د. عبد الحميد عبد الواحد..
9 – كريم الوائلي – مجلة علامات، العدد 53 – قراءة في مفهوم الشعر في النقد العربي الايحائي.
10 – عبد المنعم صبور في كتابه المعجم الأدبي، دار العلوم للملايين.
11 – التواصل اللساني والشعرية –الطاهر بن بومزبر – الدار العربية للعلوم، ناشرون.؟
12 – نظرية التأويل وفائض المعنى – بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي..
13 – علم الجمال وفلسفة الفن– فريدريك هيجل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد.
14 – الوعي اللغوي– منير الحافظ – منشورات دار الفرقد.
15 – إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر – د. عبد القادر فيدوح..
16 – تحليل النصّ الشعري – دكتور محمد فتوح أحمد، استاذ الدراسات الادبية، جامعة القاهرة..
17 – الدال، المدلول والمرجع– محاظرات في اللسانيات التداولية – د. خديجة بوخشة..

18 - سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين طبعة بغداد.
19 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - الدكتور جابر عصفور..
20 - الدلالات المفتوحة / مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة - أحمد يوسف..
21 - جماليات النصّ الأدبي، دراسات في البنية والدلالة - الدكتور مسلم حسب حسين..
22 - تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الإهية لدانتي - الدكتور صلاح فضل..
23 - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - تأليف الولي محمد..
24 - الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية - الدكتور عبد السميع الحميري / المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع..
25 - حدس اللحظة - فاستون باشلار - تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم..
26 - معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا تأليف ولترت. ستيس، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام..
27 - هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي..
28 - العنوان ودلالة التلقي الجمالي للدكتورة الجزائرية خيرة مكاوي..
29 - مدخل الى المفاهيم الأساسية والمناهج - كلاوس برينكر - ترجمة: الدكتور سعيد حسن بحيري.
30 - المسألة الشعرية - بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري
31 - قضايا أساسية في الشعر المعاصر - جماليات القصيدة المعاصرة للدكتور طه وداي، طبع الشركة المصرية العالمية للنشر..
32 - السياق والتركيب - كتاب السياق والنصّ الشعري، من البنية الى القراءة لمؤلفه علي آيت أوشان.
33 - صلاح الدين المنجد: الحياة الجنسية عند العرب - بيروت / مطابع دار الكتاب..
34 - النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال..
35 - الخيال الرمزي، جيلبير دوران..

36 – الفلسفة في الجسد، جورج لايكوف / مارك جونسون، ترجمة وتقديم عبد المجيد جحفة..

37 – مجلة الهلال، فلسفة الصورة في شعر البرناسيين – وقد تم نقلها من: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر / الدكتور محمد فتوح أحمد..

38 – التواصل اللغوي، مقاربة لسانية وظيفية، عزّ الدين البُشيخي..

39 – الشعر والتصوّف، الدكتور ابراهيم محمد منصور..

40 – الكاماسوترا، فنّ الحبّ عند الهنود – تأيف: مالاينجا فاتسيايانا، ترجمه الى العربية: رحاب عكاوي..

41 – قراءات في علم الجمال، الدكتور محمد عزيز نظمي سالم – الجزء الثاني..

42 – السيميائية وفلسفة اللغة – أمبرتو إيكو – ترجمة: د. أحمد الصمعي..

43 – علم الاسلوب – د. صلاح فضل..

44 – دلالة الزمن في العربية، دراسة النسق الزمني للافعال – عبد المجيد جحفة..

45 – ماريو باي: أسس علم اللغة _ ترجمة: أحمد مختار عمر...

46 – أسس علم اللغة – ماريو باي – ترجمة: أحمد مختار عمر..

47 – العنوان وسيموطيقيا الإتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار / الهيئة المصرية العامة

48 – يمنى العيد في معرفة النص – منشورات دار الافاق الجديدة – بيروت..

49 – الصورة في التشكيل الشعري – لمؤلفه الدكتور سمير علي سمير الدليمي – جامعة بغداد كلية التربية / قسم اللغة العربية..

50 – الكلمة والصورة – الصادق النيهوم – إعداد وتحقيق سالم الكبتي، بنغازي..

51 – القصيدة التشكيلية في الشعر العربي – د. محمد نجيب التلاوي..

52 – علم لغة النص، المفاهيم والتجاهات – الدكتور سعيد حسن بحيري، جامعة عين شمس

53 – فنون النصّ وعلومه – فرانسوا راستيي، ترجمة: ادريس الخطاب..

54 – تحليل النصّ الشعري ((بنية القصيدة)) – الدكتور محمد فتوح أحمد..

55 – الدكتور جميل حمداوي – سيميوطيقيا التلفظ..

56 – السيميائيات. مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد..

57 – السيميائيات والتأويل – سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي..

58 – جورج لايكون ومارك جونسون – ترجمة: عبد المجيد جحفة – دار توبقال – المغرب

59 – التركيب اللغوي للأدب – الدكتور لطفي عبد البديع..

60 – صلاح اسماعيل، فلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل..

61 – السيميائيات – من كتاب السيميائيات والتأويل لمؤلفه: سعيد بنكراد..

62 – التداولية الناقد والباحث المغربي جميل حمداوي..

63 – د. صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي – دار الشروق – القاهرة..

64 – التفكيكية – النظرية والممارسة– كرستوفر نوريس – ترجمة: صبري محمد محسن، أستاذ علم اللغة المساعد..

65 – البنية السردية في النصّ الشعري – د. محمد زيدان – الهيئة العامة لقصور الثقافة..

66 – د. بشرى موسى صالح بموضوع ((تداخل الشعري والسردي))..

67 – ظاهرة الشعر الحديث – أحمد المعداوي المجاطي – الدار البيضاء، المغرب..

68 – د. جميل حمداوي – التداوليات وتحليل الخطاب..

69 – مناهج النقد المعاصر – الدكتور صلاح فضل..

70 – مدخل في قراءة البنيوية – عبد الملك مرتاض – علامات – المجلّد الثامن – كتاب الإتجاه السيمولوجي ونقد الشعر..

71 – د. محمد محمد داود – الدلالة والحركة..

72 – السيمياء والتأويل، روبرت شولز ترجمة: سعيد الغانمي..

73 – الصورة الشعرية، تأليف سيسيل دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي / مالك ميري وسلمان حسن ابراهيم ومراجعة د. عناد غزوان اسماعيل..

74 – حدس اللحظة، فاستون بشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم..

75 – نظرية المعنى في النقد الأدبي، الدكتور مصطفى ناصف..

76 – الخيال الحركي في النقد الأدبي – الدكتور عبد الرحمن الديدي..

77 – الرمزية والرمز في الشعر المعاصر – الدكتور محمد فتوح أحمد..

78 – الخيال مفهوماته ووظائفه – الدكتور عاطف جودة نصر..

79 – صلاح فضل والشعرية العربية – تأليف أمجد ريان..

80 – البنية التركيبية في الخطاب الشعري – الدكتور يوسف اسماعيل..

81 – الجماليات وسؤال المعنى – الدكتورة رشيدة التريكي – ترجمة وتقديم إبراهيم العميري..

82 – سيميوطيقيا التشبيه – د. محمد فكري الجزار – جمهورية مصر العربية..

83 – التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية – فولفغانغ إيزر – ترجمة: د. حميد لحمداني.. والدكتور: الجلالي الكدية..

84 – التأويل بين السيميائية والتفكيكية – أمبرتو إيكو..

85 – الخيال مفهوماته ووظائفه، تأليف: د. عاطف جودة نصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب..

86 – تحليل النصّ الشعري – د. محمد فتوح أحمد...

إشارات:

رُتبت الفصول حسب زمن الكتابة، وليس هناك الأفضلية أبدا

كتب صدرت:

- **إنتماءات** .. .. .. مجموعة شعرية / دار الكنوز الأدبية بيروت 1993 بيروت
- **أرتقب رائحة الزيزفون**.. .. .. مجموعة شعرية دار الكنوز الأدبية 1995 بيروت
- **عندما ينبت العشب تبدأ العصافير**.. .. .. مجموعة شعرية صدرت بالتعاون مع دار الثقافات العالية - كوبنهاكن - 2000
- **من دون غلاف**.. .. .. مجموعة شعرية / دار الشجرة _ دمشق _ 2010
- **شهادة وفاة تقديرية**.. .. .. مجموعة شعرية / دار ميزوبوتاميا _ بغداد _ 2013
- **سلّة الدود الوطني**.. .. .. مجموعة شعرية / دار يوتوبيا للطباعة والنشر _ بغداد _ 2014
- **إبحار في الرغيف**.. .. .. مجموعة شعرية للشعراء العرب، 2014، جمعت من المنتدى الثقافي ثقافي - طُبعت في بغداد / جمعتها ونقحتها ونشرتها حبا بالاصدقاء الشعراء...
- **أناشيد عراقية**.. .. .. مجموعة شعرية / دار أبي رقراق / المغرب / الرباط... 2016
- **مواسم الشبهات**.. .. .. مجموعة شعرية، 2017 - دار توت اله القلم والمعرفة - القاهرة - مصر العربية
- **عربة الشعر**.. حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية في القصيدة العربية - كتاب نقدي
- من منشورات دار توت إله القلم والمعرفة.. 2016 - القاهرة - مصر العربية
- **هبات الفقدان**.. حركة الخيال والبنى القصائدية.. في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد.. كتاب نقدي - 2017 عدد صفحاته 568 صفحة، حجم كبير - من منشورات: دار النخبة، للنشر والطباعة والتوزيع - القاهرة - مصر العربية..

فهرس المحتويات

الإهداء 5

مقدمة 7

مدخل الى النصّ الشعري – سلطة النص 9

سلطة اللغة الاجرائية – سلطة المعنى 11

ذاتية لغة النصّ الشعري 13

القسم الأول: الأبعاد الجمالية في اللغة الشعرية 15

الفصل الأول: المقاربات الجمالية في مجموعة الدكتور فهمي الصالح الشعرية 17

الإمتداد الجمالي في اللغة 30

الفصل الثاني: الوظائف الهيكلية والجمالية واللغوية في القصيدة الحديث الشاعر

المصري ابراهيم المصري في مجموعته الشعرية وجبة الماء.. وجبة الكهرمان 35

تكسير البنية بين الرؤية والرؤيا 39

الوظائف اللغوية 43

الوظيفة التعبيرية 44

الوظيفة الهيكلية 47

الوظيفة الجمالية 51

التعليل القصدي 57

الفصل الثالث: الوعي اللغوي الجمالي في قصائد الشاعر السوري الراحل بشير عاني 61

الرؤيا والشيئية: 68

الفصل الرابع: الأبعاد الجمالية في الصور الشعرية الشاعر العراقي خالد العزاوي 73
الفصل الخامس: التفسيرات الجمالية والكشف عن اتجاهات 89
الفصل السادس: المقاربات الجمالية في اللغة الأيروسية – الشاعرة المصرية
نهى كمال: 105
القسم الثاني: التشكيلات اللغوية وأبعادها 117
الفصل الأول: الملفوظات اللغوية في القصيدة الحديثة 119
الرؤية الموضوعاتية 122
المرحلة الأولى: الذاتية المتزامنة الان 122
المرحلة الثانية: الذاتية المتزامنة عند الصمت 124
الشيئية في الصورة الحسية 127
الأبعاد الجمالية في الملفوظات اللغوية 131
الفصل الثاني: التشكيلات اللغوية و(الصورة في البناء الشعري) في قصيدة الشاعرة
السورية نجاح ابراهيم 135
التفاعل الكلامي في النصّ المكتوب: 142
الفصل الثالث: اللغة التشكيلية في القصيدة القصيرة الشاعر العراقي الراحل مشرق
الغانم.. 147
التعويض الفكري 151
الفصل الرابع: الوظيفة اللغوية والإستعارية في قصائد الشاعر السوري نعمان رزوق 159
اللغة.. السقطة الشعرية 160
البعد الحسي – الحركي 163

الفصل الخامس: الانطباع الشعري بين اللغة الموضوعاتية واللغة التشكيلية في قصيدة الشاعر العراقي طارق الكناني 171
اللغة الموضوعاتية واللغة التشكيلية 174
القسم الثالث: تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة 181
الفصل الأول: الشاعرة العراقية ميمي أوديشو في تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة 183
الفصل الثاني: تحرير المعنى من خلال البنية السردية في الشعر 199
الفصل الثالث: الرؤية الشعرية بين الأنا والاخر الشاعرة السورية ربى نظير بطيخ ... 213
الفصل الرابع: الوظيفة الدلالية في ديوان 221
الفصل الخامس: بنية اللغة الشعرية وسيميولوجيا الصورة – قصائد الشاعر العراقي صدام غازي محسن 229
القسم الرابع: المتخيل ولغة المعنى في القصيدة الحديثة 237
الفصل الأول: تعدد المعاني في لغة القصيدة الحديثة 239
التفاعل الذهني مع اللغة: 242
التفاعل الحسي اللغوي: 242
الفصل الثاني: الخيال الشعري وحراكه في قصائد الشاعر العراقي هاني النواف 249
الفصل الثالث: فعالية لغة الخيال في قصائد الشاعر العراقي عبد السلام القصاب 263
الفصل الرابع: الخيال ولغة المعنى في قصائد الشاعر العراق فراس أموري 273
الفصل الخامس: التشكيلات اللغوية والتخييلية في قصائد الشاعر العراقي حسين عنون السلطاني 283
القسم الخامس: شاعر وقصيدة 289

نصوص قصيرة – خالد العزاوي – العراق 297
ذكرى موحشة – عادل قاسم – العراق 301
صلاة غجرية – نهى كمال – مصر 304
القسم الثاني: التشكيلات اللغوية وأبعادها 307
القسم الثالث: تمظهرات اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة 321
القسم الرابع: المتخيل ولغة المعنى في القصيدة الحديثة 331
المصادر والمراجع 343
إشارات – كتب صدرت: 348