ما بعد الحداثة وقصيدة النثر

نماذج مختارة من قصيدة النثر الكويتية

باتت قصيدة النثر شكلاً أدبيًا مستقرًا ، في رسوخها منذ أكثر من قرن في المشهد الشعري العالمي، ومُنذ ما يزيد عن نصف قرن في المشهد الشعري العربي ، متخطية في مسيرتها كثيرًا من الاتهامات التي تراوحت ما بين إبعادها عن الشعر كُليةً وإلحاقها بالنثر كأحد فنونه ، متخذين من الإيقاع الشعري مقياسًا لها ، وما بين رفض وجودها من أساسه، باعتبار أنها تُعبِّر عن فلسفات وجماليات لا تقبلها الذائقة ، وافتقادها أُسسًا وإطاراتٍ نظرية يمكن الرجوع إليها عند الحُكم على إبداع النص نفسه.

وقد توقفت الرؤى المنتقدة عند النماذج الضعيفة لقصيدة النثر في نصوص مُعبِّرة عن الحياة اليومية، وفيها بعض التراكيب التي قد تُفسد الذوق وتتعارض مع الأخلاق، وتبثُّ أفكارًا قد تخالف العُرف والدارج، مؤكدة على رفضها إقحام هذا الشكل النثري بعالم الشعر الموزون[١]، مع اتهامات بإفساد اللغة والخروج على التراث، والانسياق وراء المستورد والغموض، والبعض رفق به واعتبره شعرًا منقوصًا ، وتراصت جبهة نقدية شعرية ضده، فاختلط النقد الموضوعي والفني بالجانب الذاتي الشخصي ، وكأنه محاولة لتثبيت الزمن عند جيل بعينه[٢].

ولا شك أن هناك الكثير من الدراسات التي انبرت للذود عن قصيدة النثر محتفية بمنجزها الجمالي والرؤيوي ، واضعة الكثير من الأُطر التي تؤسِّس

---

١) انظر للمزيد في هذا الشأن : مجلة إبداع القاهرة ، عدد مارس ١٩٩٦م ، مقالة : د. علي عشري زايد ، إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل ، ص٢٥ ، ومقال : كمال نشأت ، شعر الحياة اليومية ، ص٥٥.

٢) قصيدة النثر العربية ، رفعت سلام ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف ١٩٩٧م ، ص٣٠٩ ، وقد أشار الباحث إلى أن أحد شعراء التفعيلة (أحمد عبد المعطي حجازي) حاول احتضان قصيدة النثر وضمها لشجرة أنساب الشعر العربي التي تنتهي بشوقي. ص٣١٢.

لجمالياتها، وتقدير القيمة الإبداعية المضافة، وتضع معايير للحُكم عليها، وإبعاد الدخلاء والمتسلقين والمستسهلين من أشباه الموهوبين الذين كما يظهرون سريعًا فإنهم يتلاشون بوتيرة أسرع.

إن التراكم الإبداعي لقصيدة النثر عبر عقود عديدة، جعل هذا الشكل الشعري مستقرًا ، له متلقوه ومتذوقوه الواعون لجمالياته ورؤاه. ومن المهم الإشارة إلى أن ظهور شكل شعري جديد لا ينفي الأشكال الشعرية السابقة عليه مثل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وغيرهما، فالساحة الإبداعية تتسع لسائر الأشكال الإبداعية، ولمبدعيها المخلصين له، فكما أن لقصيدة النثر متذوقيها، فإن باقي الأشكال الشعرية لا يزال لها متلقوها وهم كُثر، وهذا ما نريد تأكيده، فقبولنا للجديد والمستحدث من الأشكال الشعرية ؛ لا يجعلنا ننظر إلى سوابقها على أنها مراحل وانتهت، ومن يفعل ذلك ؛ فإنه يضع الشعر والشاعرية ضمن فكرة "الموضة" التي إن ظهرت، فإنها تقضي على ما سواها. فكما أن قصيدة النثر عبَّرت عن حاجات نفسية وجمالية وإيديولوجية لدى مبدعيها، فإن سائر الأشكال والتجارب الشعرية الأخرى، لها منجزاتها الجمالية، وجمهورها، ما يجعل العلاقة بين الجديد والقديم – شعريًا – أشبه علاقة تثاقف وتحاور جمالي، وليس منافسة بين جديد وقديم. فظهور شكل إبداعي مستجد، يفجِّر الكثير من الأسئلة ويُحرِّك المخيلة الإبداعية، خاصةً إذا كان رواده مبدعين أصلاء، وليسوا أدعياء، لديهم من الرؤية والوعي ما يجعلهم ثابتين في خياراتهم الفنية.

كثيرة هي الدراسات التي تناولت دواوين وتجارب لشعراء قصيدة النثر في العالم العربي، وقليلة هي الدراسات التي سعت إلى البحث في المشترك بين جيل من الشعراء، ظهر معًا في زمن متقارب، وفي وطن واحد، وعانى همومًا مشتركة، وامتلك أحلامًا متقاربة، بعضها يتعلق بالذات، وأخرى

يتعرض بالوطن والمستقبل. وهذا ما تطمح إليه هذه الدراسة، عبر دراسة ملامح التجربة الإبداعية لقصيدة النثر في الكويت، والتي تقارب شعراؤها سِنًّا، مثلما تقاربوا زمنًا، وجمعتهم أرض الكويت بما لموقعها من تميز جغرافي، جعلتها ملتقى لثقافات عديدة، وشهدت ساحاتها الثقافية انفتاحًا ثقافيًا وفكريًا، يجعلها دومًا لا تكتفي بدور القارئ والمشاهد لما يستجد في الساحة الإبداعية العربية، وإنما لديها من المبدعين من يواكبون المستجد الإبداعي، ويقدِّمون إضافات قيّمة، تُحسب لهم على المستوى الشخصي، مثلما تثري التجربة على المستوى الثقافي الجمعي.

في ضوء هذا، تأتي هذه الدراسة، تستهدف بحث ملامح تجربة قصيدة النثر في الكويت، متوقفة عند أبرز شعرائها، متناولة طروحاتهم ورؤاهم، وبناء النصوص لديهم، والجماليات التي حفلت بها هذه النصوص.

وقد جاءت خطة الدراسة –بدايةً– بتأصيل مفهوم قصيدة النثر اصطلاحًا مُشيرةً إلى تطوراتها في الأدب العالمي والأدب العربي، ثم توقفت عند تعبيرها عن مذاهب أدبية وفكرية، خاصةً فلسفة ما بعد الحداثة، على اعتبار أن قصيدة النثر الجديدة، هي الأقرب روحًا وطرحًا وبناءً لهذه الفلسفة، ومن ثم تأتي دراسة قصيدة النثر في الكويت مُعبِّرة عمَّا تقدَّم من تأسيس وترسيخ وفلسفة.

- **قصيدة النثر، المفهوم والطرح:**

نبتت فكرة قصيدة النثر من مفهوم "الفوضوية والهدم" بدلالتيهما الإيجابية التي تعني: التمرد على الشكل واللغة، فالتمرد على الشكل يتمثّل في التحرر من قوانين علم العروض وإيقاعاته وأوزانه المختلفة، أملاً في إيجاد إيقاع جديد يستشفه المتلقي من النص وتوهج تراكيبه، وإيحاء مفرداته، والتمرد

على اللغة كي تُعبِّر عن عالم غامض يحمله الشاعر بين جنباته، فهو يريد أن يذهب إلى ما وراء اللغة باستخدام اللغة، وتحطيم الأشكال (السابقة) لإيجاد أشكال جديدة [٣].

وربما يسيء البعض فهم فكرتي الفوضوية والهدم، ويرى أنهما تحملان ما هو أكبر من الإقصاء، إنه الهدم ذاته، ولكن المتأمل لهذا المعنى يجد أن الهدف ليس التدمير بدلالة المحو والإفناء، وإنما التحرر من إسار التقاليد الشعرية السابقة، والسعي إلى إيجاد رؤى إبداعية جديدة، لن تتحول إلى تقاليد، لأن هناك من سيحطمها ليأتي هو بالمستجد عنها وهكذا دواليك، وعلى حد تعبير سوزان برنار: "إذا كان في نقطة البدء تمرد وفوضى، فإن في نهايتها على الدوام تبلورٌ في قصيدة، وسيؤول بنا الأمر إلى أشكال شعرية مختلفة للغاية" [٤].

وهذا ناتج عن رؤية فلسفية عميقة، تنظر إلى الفن الحديث بوصفه حقيقة أُخرى مخالفة كلَّ المخالفة لحقائق الحياة الإنسانية العادية، فالفنان حين يُبدع، يضيف إلى الواقع شيئًا جديدًا، ولا يأخذ منه [٥]. ومن هنا زادت حرية الفنان في اختياراته لنقاط بدئه، مستفيدًا من تحرره من قيود المنطق العقلي القديم، مؤمنًا بمنطق يقبل التطور والحركة والتناقض، ويتسع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية التي تشمل التعبير عن جوانب الإنسان اللاشعورية وقدراته في الخلق والخيال [٦].

---

٣) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، سلسلة آفاق الترجمة، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ديسمبر ١٩٩٦م، ص١٦

٤) المرجع السابق، ص١٧.

٥) فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، د. أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢١٩.

٦) المرجع السابق، ص٢١٨.

ومن ثم تنازل الشاعر عن فكرة اليقين في تجربته، ذاهبًا إلى فكرة الشك والنسبية ، وبات الشاعر رافضًا لكل أشكال المعرفة في معانيها الكُلية والمطلقة، التي يجدها في الموروث الشعري، فالمعرفة لا تتخلق لديه إلا في لحظة اكتشافه لها ، وفهمه العميق لمكوناتها ، وهذا يجعل الشاعر يبدأ من الجزئي والنسبي ويرنو إلى اللحظة الصغيرة ، والتجربة المعيشة ، ويعتني بالجسدي والحسي والحدسي والشخصي وما هو عابر ، بحثًا عن علاقة جديدة بالوجود من حوله [٧].

ذلك من البُعد الفلسفي والنفسي والوجودي لدى الشاعر ، أمَّا من حيث المعيار الفني ، فإن "سوزان برنار" حدَّدته بثلاثة معايير ، تبدأ بمعيار ثابت فنيًّا وهو : "الوحدة العضوية" فقصيدة النثر شأنها شأن أي نص إبداعي آخر ، عبارة عن بناء يصدر عن إرادة إبداعية واعية لدى المبدع ، وليس مجرد مادة متراكمة أو نص مشابه لنص آخر ، إنها كُلٌّ غير قابل للتجزئة أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته ، ولا بد أن يدرس بناء القصيدة كوحدة واحدة.

المعيار الثاني : المجانية، فهذا الشكل ، شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر سابقين ، ورواية ومسرحية ، حتى ولو وظَّفَ تقنيات هذه الأشكال ، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق ، أي ، أنه مجاني ولا زماني ، غير خاضع لأية أنماط مسبقة ، وإن كانت لديه القدرة على احتوائها وإعادة تقديمها ضمن بناء قصيدة النثر ذاتها ، برؤية وروح جديدين.

---

٧) قراءة في التجربة الشعرية ، د.أمجد ريان ، مجلة الكتابة الأخرى ، القاهرة ، العدد (٢) ، فبراير ١٩٩٤م ، ص٥٠.

أمَّا المعيار الثالث فهو : الكثافة، ونعني به ابتعاد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب، والاستفادة من الخاصية الشعرية في كثافته اللغوية، وإشراقته التعبيرية، متلافية الوعظ الخلقي، والتفصيلات التفسيرية، وكل ما يضر بوحدتها وكثافتها، لأن قوتها الشاعرية تتأتى من تركيب مضيء، يتخذ من الإيجاز مذهبًا وأسلوبًا [٨].

وفي شأن الإيقاع في قصيدة النثر، فإن الهدف منه إيجاد أشكال لا نهائية من الإيقاعات المعتمدة على تباين الحالات الشعورية للمواقف الفردية للمبدع، غير القابلة للتكرار، وتنطلق منه كل قصيدة على حدة، فكل قصيدة تبني إيقاعها المختلف عن غيرها، كأنها بصمة اليد المتفردة، ضمن أفق مفتوح، لا مجال فيه لإتباع قاعدة وزنية منتظمة، أي أن قصيدة النثر تخلو من الوزن المحدد / العروضي، ولكنها لا تخلو من الإيقاع الذي يميِّزها عن غيرها من القصائد [٩].

ففكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها، فلا يمكن حصر الإيقاع في سواكن ومتحركات معدودة، تحسب في معادلات ثابتة، أبدية الطابع، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب وزخم وحركة وألوان وأصوات، فهو حركة حيَّة متكاملة توحِّد الشكل والمضمون والمكان والزمن، في أرقى صور التعبير [١٠].

وفي التعامل النقدي مع قصيدة النثر فإن الناقد يتناول العمل بوصفه وحدة متماسكة الأجزاء، على وعي أن هذه الأجزاء مصبوبًا في كُلٍ، فيدرسها

---

٨) قصيدة النثر ، سوزان برنار ، م س ، ص١٨ ، ١٩ ، بإسهاب من الباحث.

٩) قصيدة الشعر الحر / النثر ، د. جابر عصفور ، مجلة دبي الثقافية ، العدد (٤٥) ، فبراير ٢٠٠٩م ، ص١٠٢.

١٠) القصيدة الحرة : معضلاتها الفنية ، وشرعيتها التراثية ، محيي الدين اللاذقاني ، بحث منشور في مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص٤٣.

ويحلِّلها في داخل إطار يجمعها، مقتنعًا أن كل عمل فني جيد، إنما هو مطلق كامل في ذاته، وأن التعبير الجمالي المقدم نهائي في تقديمه [١١]، لا نهائي في قراءاته وتحليله.

فقراءة النص تعني: رؤية كُلية لبنائه، وتحليلاً جزئيًا لمفرداته وتراكيبه، ودراسة تأويلية لمدلولاته وسياقاته، بحثًا عن المنجز الإبداعي الذي يميِّز النص، مقارنةً بالنصوص الأخرى الموازية.

وهذه القيمة المعيارية للإبداع الشعري، التي تجعله مرهونًا بتحقيقه لمفهومي التجاوز والتخطي، ونزع السقف الإبداعي المقدَّس الذي يمنح المنتج الشعري هالة تحيط به، وتعطيه سطوة معنوية [١٢]، تجعلنا نضع نصوصًا كنماذج تُحتذى ولا ينبغي تخطيها، وهو ما ترفضه قصيدة النثر في رؤيتها للإبداع، بل ما ترفضه حرية الإبداع الحقيقية، التي تهضم السابق، وتسعى إلى تقديم الجديد، بما يشكِّل ذائقة مختلفة، لا تهمل السابق ولا تحتقره بل تعيه وتتذوقه، ويصبح جزءًا من ذائقتها المتراكمة. فلا مُطلقات في الفن، ولا توجد قائمة بالفنون والآداب التي ينبغي على المجتمع أن يقدِّمها لأفراده بوصفها الأرقى، ولا مجال لتخيل وجود ذائقة واحدة يجتمع عليها أبناء المجتمع الواحد، وتتجلَّى في فنون مبدعيهم [١٣].

وربما تكون قصيدة النثر المثال الأبرز في تفجير الشكل واللغة، وتقديم أنماط جديدة للذائقة، أملاً في لذة جديدة تتولد كلما اكتشف القارئ ما يحفل به النص من إضافة ومغايرة، فيلهث لفهم جمالياتها، وتحليل مدلولاتها. خاصةً

---

١١) علم الجمال والنقد الحديث ، د. عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص٤٩.

١٢) انظر للمزيد : تحطيم الشكل.. خلق الشكل ، دراسات في الشعر المصري المعاصر ، د.صلاح السروي ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ص١٩-٢١.

١٣) علم الجمال والنقد الحديث ، م س ، ص٩٠.

أن أبرز إنجازاتها في التجربة العربية أنها حسمت ما يُسمَّى الشفهي (الإلقائي) والمكتوب لصالح الأخير، لتنأى بنفسها عن التطريبية والخطابية والمباشرة، وكأنها تستكمل جهود شعرية في قصيدة التفعيلة المركبة، والبُعد عن النمطية والرتابة والجمود، وإفساح المجال للتجريبية الشعرية دومًا [١٤].

- قصيدة النثر وما بعد الحداثة:

قصيدة النثر شكل أدبي، يمكن توظيفه كما شاء المبدع، فهي جزء من الإبداع الشعري الذي يضمُّ عناصر جمال أزلية جوهرية، وعناصر نسبية تتغير مع العصور، ولكن لابد أن تكون قصيدة النثر قصيدة فعلاً، وليست مجرد قطعة نثر متقنة إلى حدٍّ ما [١٥]، فعناصر الشعرية من تخييل وتراكيب جديدة وتوهج في الألفاظ وقوة في المشاعر ثابتة، أمَّا المتغيِّر فهو في فِكر الشاعر نفسه، الذي يتخذ من قصيدة النثر وعاءً لرؤاه وتخيلاته وأفكاره، وهذا نجده في تجربة قصيدة النثر العربية، فمنهم من وظَّفها ضمن تيار الرومانسية، مشدِّدًا على تعزيز حضور الطبيعة والتخييل في النص، والتحليق في أجواء الروح وتجلياتها، وهناك من تأثر بالتيار السيريالي، مثل "جورج حنين" المصري الذي كان صديقًا لـــ" أندريه بريتون" وأعلام السيريالية الفرنسية، وجذب إليه صديقه الشاب "كامل زهيري" الذي كتب قصيدة من الشعر المنثور في سني الأربعينيات من القرن الماضي، وتركِّز السيريالية على نبذ الرقابات التي تعيق الذهن، وإعطاء مكنونات النفس من أحلام ومكبوتات حرية الانطلاق، كما أن هذا الشكل لم يكن بعيدًا عن تيار

---

١٤) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف ١٩٩٧م ، ص١٥٩.

١٥. علم الجمال والنقد الحديث ، م س ، ص٢٤١.

التروتسكية المصرية، خصوصًا في بعض توجهاتها الفوضوية [١٦]، كما عبَّرت قصيدة النثر عن أفكار الحزب السوري القومي الاجتماعي، ومؤسِّسه "أنطون سعادة" ، وتجلَّت إيديولوجيا الحزب على صفحات مجلة "شعر"، وفي نصوص يوسف الخال وسعيد عقل وأدونيس وخليل حاوي [١٧]، وبعضهم سعى إلى نفخ الروح في الأساطير السورية القديمة، تماشيًا مع رؤية الحزب الإقليمية القومية، وهناك من استنطقها بالطروحات الماركسية، من خلال عرض القضايا الاجتماعية وقضايا البروليتاريا والفلاحين والتجاوب مع الحركات الثورية ذات البعد الماركسي في كوبا وفيتنام [١٨]، فلما جاء تيار الحداثة خلال سنوات السبعينيات كان بمثابة انقلاب في ثقافتنا المعاصرة، بما فيه من تيار تفجير للغة، ورفض للشاعر الداعية والشاعر المادح وشاعر البلاط والشاعر الشاكي [١٩] ووجدنا نصوصًا تتحدث عن التشكك والتردد ويمعن في الرمزية والأسطورة، يُعبِّر عن وجع العنف المكبوت، بلُغة عالية فخمة [٢٠].

وفي كل هذه المراحل ظلَّت قصيدة النثر، مُعبِّرة عن روح التمرد عمَّا هو سائد، وباتت الشكل الشعري الذي يضمُّ كل ثائر، وربما يعود هذا إلى طبيعة نشأتها المعتمدة على فكرة الرفض للشكلي، والسعي إلى التحرُّر. كما

---

١٦) قصيدة الشعر الحر / المنثور ، م س ، ص١٠٢ ، ١٠٣ ، وقصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، ص٢١٣ ، حيث تذكر سوزان برنار إلى وجود واضح للسيريالية قصائد النثر الفرنسية.

١٧) تواشجات الإيديولوجيا والحداثة : أنطون سعادة وأدونيس ، شربل داغر ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف ١٩٩٧م ، ص١٥٠.

١٨) السابق ، ص١٦٦ ، يذكر أن قصيدة النثر كشكل شعري كانت وعاء للتعبير الشعري جنبا إلى جنب مع شعر التفعيلة والشعر العمودي ، كما نجد في شعر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، ومعين بسيسو.

١٩) السابق ، ص١٦٥.

٢٠) السابق ، ص١٦٩.

ترى "خالدة سعيد" أن الإبداع يفترض بدايةً رفض التقليد وعدم تصور نموذج أعلى للشعر، سواء كان في تراثنا أو تراث الآخرين، وتبني لغة البناء في مقابل لغة السلب، ويتمثل الإيجاب في البناء الذي يشكِّله الشاعر باستيلاده للجديد، فالمبدع يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبي من الواقع يتمثل في رؤية المتناقضات مستولدًا الجديد [٢١].

لقد تضمنت قصيدة النثر التعبير عن عالم يموج بالحركة والمراجعات وطرح الأسئلة، وأحد أوجه التمرد في هذا الشكل الشعري نظرته للحقيقة بأنها متحركة وفي دوامة أيضًا ، حيث توضع المفاهيم كلها موضع الاستفهام على الدوام، ويصبح المدهش رتيبًا، فبعدما خلط "أينشتاين" صنفي المكان والزمان في أعماله، ودخل اللامعقول العلم في نظرية الكم، لم يعد للذهن القدرة على الركون إلى شيء ثابت، في الوقت نفسه الذي يترجم فيه التقدم المادي بتعجيل متواصل للسرعة والتبادلات وتحولات الوجود، وبات الحديث عن تحول مفهوم الحقيقة، بديلاً عن أزمة مفهوم الحقيقة، فقد أصبحت الحقيقة أكثر تعقيدًا وأقل ثباتًا [٢٢] وهي تلتقي مع حركة ما بعد الحداثة Postmodernism، في أوجه عديدة؛ منها: استيعاب قصيدة النثر لكثير من الفنون والعلوم والآداب، ومحاولتها هضمها ضمن رؤيتها للعالم، وهذا ما أكَّدته ما بعد الحداثة التي رفضت استقلال الفن والعلم والأخلاق والسياسة، كلٌ في مجال منفصل، وسعت إلى إضفاء نزعة جمالية على كل مجالات المعرفة من الفلسفة مرورًا بالسياسة وانتهاءً بالعلوم [٢٣]، فيمكن فهم ما بعد

---

٢١) حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص١٢ ، ١٤.

٢٢) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص١٩٩.

٢٣) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ترجمة : شعبان مكاوي ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون : المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية ، تحرير : ك. نلوولف ، ك.نوريس ، ج. أوزبورن ، مراجعة وإشراف : رضوى عاشور ، ص٤١٧.

الحداثة بوصفها تعديًا تدريجيًا لما هو جمالي على مجالات الفلسفة والأخلاق والعلم ، وبوصفها إزاحة تدريجية للاكتشاف والعمق والحقيقة والتواصل والتماسك لصالح التركيب والخيال وسرديات التأمل الذاتي والتشظي الساخر[٢٤]، فأبرز سمات ما بعد الحداثة: اللاحسم، والذاتية، ويندرج تحت الأول (اللاحسم): الابتداع والتعددية والانتقائية والمسخ والتميز وفقدان شديد لليقين المنطقي والوجودي، أما الثاني (الذاتية) فيعني الجانب العقلي، أي: قدرة العقل على الانتشار في العالم أي النظر إلى العالم وقراءته، فتكون له بيئته الخاصة في تلك القراءة، وبذلك يصل اللاحسم إلى التفكيك والهدم، وتصل الذاتية إلى البناء وإعادة التركيب [٢٥].

وبالنظر إلى قصيدة النثر بها نزعة السلب أي الهدم لما هو نسقي شائع، والإيجاب أي البناء لرؤية جديدة، وهذا ما نجده في ما بعد الحداثة، ففيها نزعة تفكيكية للمعرفة ، بإعادة قراءتها برؤى وتأويل جديدين ، ونزعة أخلاقية تتسم بإعادة البناء، ومنها إنتاج نصوص أدبية تتأمل ذاتها، أي تجعل فعل الكتابة جزءًا من موضوع الكتابة نفسه، بجانب تأمل الواقع الراهن [٢٦]، وقصيدة النثر تؤكِّد على مبدأ التمرد على الوضع الإنساني، وينادي بعض الشعراء بأن يكون التمرد على قوانين اللغة المنطقية وعلى طرق الكلام وبل وطرق التفكير الجاهزة [٢٧] ، فهي تنشأ من اتحاد قوتين متناقضتين : قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية [٢٨] فهي تتفق مع ما بعد الحداثة في كونها

---

٢٤) السابق ، ص٤١٩.

٢٥) الحداثة وما بعد الحداثة ، إعداد وتقديم : بيتر بروكر ، ترجمة : د. عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٣١ ، ويعود هذا الرأي إلى المفكر الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن.

٢٦) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، م س ، ص٤١٨.

٢٧) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص٢١٩.

٢٨. السابق ، ص٢٤١.

محاولة لإنهاء الهيمنة المعرفية للعلم، والسير نحو نزعة جمالية جديدة في دخول الحقول المعرفية، فالإستراتيجية الأساسية لما بعد الحداثة هي نزعة إضفاء الطابع الجمالي على الأشياء، حيث يتمُّ تقديم العلم كنوع من الخيال، وكأنه أيضًا جيش متنقل من الاستعارات [٢٩] ، كما تؤكِّد على النزعة بالتزام إيديولوجي نحو الأقليات والسعي لوحدة عالمية وكون إنساني واحد[٣٠].

إن النقد الأدبي في سياق رؤى ما بعد الحداثة، يبحث سُبل تناول النص كموضوع في العالم، والدافع إلى أن يكون حاسمًا وقاطعًا بطريقة مبدعة، وأيضًا النظر في النص كتعبير ذاتي لوعي متفرد له مقاصده [٣١] ، هو ما يعني أن النقد ما بعد الحداثي يفسح المجال لقراءة النص وفق منهجية علمية، تعزِّز من وجود الذات الشاعرة في النص، ورؤيتها للعالم من حولها في ضوء تجربته الخاصة مع الشعر وعلاقته بالعالم من حوله، وكما ترى "سوزان برنار" بأن الشعر رؤية للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو فن ومجموعة طرائق، والتجربة الداخلية للشاعر وموقفه أمام الكون هما اللذان يحدِّدان الشكل الشعري الواجب استخدامه [٣٢]، وفي هذه الحالة فإن الناقد ما بعد الحداثي سيدرس قصيدة النثر على مستوى الشكل المبتكر المقدم فيها بشكل منهجي، في ضوء ما ينضح به النص ويعبِّر عن ذات الشاعر وتجربته مع الوجود والواقع.

---

٢٩) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، م س ، ص٤٣٤ ، ٤٣٥.

٣٠. الحداثة وما بعد الحداثة ، بيتر بروكر ، ص٣٢ ، ٣٣.

٣١) السابق ، ص٤٣٥.

٣٢. قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص٢٤٥.

- قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر:

مرَّت قصيدة النثر في منجزها العربي بمراحل عديدة وتحولات مختلفة، وفي كل مرحلة مؤثراتها وأيضًا مميزاتها، ربما تكون بداياتها بالتحرر من الإيقاع الخليلي في فترة مبكرة من القرن التاسع عشر بما أُطلق عليه "الشعر المنثور" ، في كتابات "نقولا فياض"، الذي تخلَّى عن العروض وحافظ على الشعرية بجمالياتها المعتادة، ومع مطلع القرن العشرين، قدَّم عددٌ من كبار الشعراء محاولات في الشعر المنثور، مثل: جبران خليل جبران، خليل مطران، أمين الريحاني، وجورجي زيدان وميخائيل نعيمة، وتوفيق إلياس، وكذلك أحمد شوقي الذي كتب ثلاثة نصوص ضمن كتابه "أسواق الذهب". واستمر الحال مع مدرسة أبوللو الشعرية، في بعض كتابات أحمد زكي أبو شادي، وازداد العدد تدريجيًا مع كتابات: مي زيادة وحبيب سلامة ورشيد نخلة، إلى أن اكتمل مع كتابات حسين عفيف (١٩٠٢-١٩٧٩م)، الذي قدَّم مشروعًا شعريًا متكاملاً بدءًا من ديوان "مناجاة" (١٩٣٦م)، مع كتاب نقدي عن رؤيته حول الشعر المنثور والتي تنحصر في أهمية التحرر من الأوزان العروضية، ثم تجربة ديوان "بلوتولاند" للويس عوض في خمسينيات القرن العشرين محتذيًا قصيدة "الأرض الخراب" لـــ" إليوت" [٣٣].

والملاحظ أن هذه التجارب أبانت عدة أمور، أولها: إنها دالة على وعي مُبكِّر لدى شعراء ما يُسمَّى الكلاسيكية الجديدة والرومانسية ومدرسة المهجر بأن هناك عوائق أو قيود في الشكل العروضي المتوارث، وأن التحرر يفضي إلى مزيد من الانطلاق في الشعرية وفي آفاق نفسية وروحية وجمالية جديدة.

---

٣٣) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٨، ١٩.

ثانيها : إنها اقتصرت على التحرر من العروض ، وظلَّت جماليات الشعرية العربية المتوارثة هي المسيطرة على وعي هؤلاء الرواد ، فيما يُسمَّى قواعد الشعر ، من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام، وهي القواعد التي سيطرت على تفكير القدامى وممارستهم للنصوص وبرزت في بحوثهم ورؤاهم ، فيما أتاه من تفصيل لكيفيات القول الشعري وخصائصه وبنيته ولمظاهر الإجادة أو الرداءة فيه حتى أفضت آراؤهم إلى ما اصطلح عليه عندهم بعمود الشعر [٣٤]، وهو طبيعي، بحكم قرب هؤلاء الشعراء زمنيًا من مدرسة الإحياء الشعري الجديدة على يد محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي... إلخ ، وهذا لا يمنع من طرح هؤلاء الرواد رؤى ومضامين جديدة في تجاربهم في الشعر المنثور ، مثَّلت – بلا شك – رصيدًا مضافًا لمن جاء بعدهم، خاصة أنهم ركَّزوا في تنظيراتهم حول ذاك الاتجاه على الاعتناء بالخيالي والتكثيف اللغوي واستثارة مخيلة القارئ.

ثالثها: إن تلك المحاولات تراوحت ما بين التأثر بالمدرسة الرومانسية في الشعر الغربي، وصيحات التجديد الشعري التي بدأت إرهاصاتها مع جماعة الديوان، وتضمنت – فيما تضمنت – إعادة النظر في القالب الإيقاعي وبناء القصيدة، لكنها في المجمل لم تسر على خُطى مفهوم قصيدة النثر الأوروبي على نحو ما نجد في نصوص بودلير ومالارميه ، وتجربتهما راسخة منذ نهاية القرن التاسع عشر.

وفي مطلع العقد السادس من القرن العشرين (حقبة الخمسينيات) ، ظهرت مجلة "شعر" في بيروت ، حيث كتب توفيق صائغ نماذج مما أطلق عليه الشعر الحُرّ ، وكان امتدادًا للمدرسة الأنجلو ساكسكونية ، سائرًا على

---

٣٤) جماليات الألفة : النص ومتقلبه في التراث النقدي ، شكري المبخوت ، منشورات بيت الحكمة ، تونس ١٩٩٣م ، ص ٧٩.

خُطى إليوت، وجاء بعده محمد الماغوط، الذي لم يكن يعرف لغة أجنبية، ولكنه قرأ النصوص المترجمة، وهضمها جيدًا ، واستطاع بموهبته البارعة أن يبدع نصوصًا لقصيدة النثر، متأثرًا بما اطلع عليه في المدرسة الفرنسية، وهو ما جنحت به جماعة "شعر" بعد ذلك، حيث كانت جاءت نصوص أنسي الحاج (١٩٥٧م)، وأدونيس (١٩٥٨م)، ثم شوقي أو شقرا، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة من لبنان وسورية ، وإبراهيم شكر الله من مصر ، مع نشر مقتطفات من كتاب سوزان برنار في مجلة شعر، تدعيمًا للتوجه الفرنسي، وإن انحاز يوسف الخال إلى النموذج الأمريكي وتابعه توفيق صائغ وجبرا إبراهيم جبرا[٣٥]، ثم خبت الكتابة بقصيدة النثر بعض الوقت، خلال سنوات الستينيات من القرن العشرين، بفعل تشكك كثير من الأدباء في توجهات مجلة " شعر " التي كانت مضادة لتيار القومية العربية ، وكون النماذج المصاغة لها مجانية الطابع، قليلة الإبداع، فلم تجذب المزيد من الشعراء، خاصة مع تغييب النص خلف الأسطوري والكوني [٣٦]، فبدا الأمر مضادًا لتيار الشعر المواكب لصعود المد الثوري والقومي، وبعد هزيمة ١٩٦٧م، وخلال سنوات السبيعينيات ظهرت قصائد نثرية مصاحبة لتيار شعر التفعيلة الحداثي، مستفيدة من الظرف التاريخي للأمة، وخفوت الحلم القومي، وإن طغى عليه تهويمات الحدس الصوفي والميتافيزيقا وازدحامه بالرموز الكونية والأسطورية وفكرة الشاعر النبي والعرَّاف حيث الإغراق في الكونية والاغتراب، فتحولت لغة القصيدة إلى لغة فوق مجتمعية كهنوتية لها طقوسها وعلاقاتها التركيبية، متأثرة بتيار الحداثة وفكرة تفجير اللغة أو تدمير الدلالة والبحث عن دلالة جديدة [٣٧].

---

٣٥) قصيدة الشعر الحر / النثر ، م س ، ص١٠٣.

٣٦) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص٢٠

٣٧) السابق ، ص٢٢.

غير أن قصيدة النثر عادت للانتعاش بقوة مع مطلع سنوات التسعينيات من القرن العشرين ، متخذة منحى مختلفاً يمثِّل تمردًا واضحًا على تيار السبعينيات والثمانينيات الشعري، الذي غيّب الرؤية والدلالة خلف تراكمات البلاغة، واعتمدت قصيدة النثر الجديدة موقفا مضادًا للإيديولوجيا، فالشاعر يطرح أسئلة فقط، دون امتلاك الإجابة عنها ، أو يعرض مواقف وقضايا ويشتبك مع الواقع دون أن يملك إمكانية لتغييره أو معرفة أسباب تشكله بشكل كامل ؛ في حين أن الإيديولوجيا بها يقينية تجعل صاحبها لديه إجابات عن أسئلة متعددة يطرحها الشاعر إبداعيًا ، وهذا لم يجده شعراء قصيدة النثر الجديدة في الشعر المؤدلج، ففضَّلوا الرفض التام للأدلجة [٣٨]، مؤكِّدين عدم امتلاك الشاعر وأيضًا الإنسان المعاصر تصورًا شاملاً عن العالم، رافضين الغنائية بمفهومها التقليدي، والبلاغة المتوارثة، ساعين إلى بناء كُلي للنص، وتأسيس بلاغة جديدة، مقتربين من لغة اليومي والمعيش والشارع، وعرض اشتباكات الذات الشاعرة مع ما حولها.

وهكذا مرَّت قصيدة النثر بتحولات في الأدب العربي الحديث ، بدأت بالشعر المنثور ، وما يُسمَّى النثر المشعور أو النثر الشعري ، وبعض المحولات بقيت نثرًا وإن اصطبغ بطابع الشعرية في تخييله ورؤاه، وبعضها اقترب من النثرية في بساطتها وتقريريتها ، وتنافس في هذه التجارب شعراء عديدون، منهم من جاء من رحم القصيدة العمودية، وآخرون من انتقلوا إليها بعد تجربة مع شعر التفعيلة. والبعض القليل بدأ بقصيدة النثر مباشرة بعد تجارب يسيرة في الشعر الموزون، آخذين في الحسبان أن هناك ممن أبدعوا في هذا الشكل ؛ قد تأثروا بشكل مباشر بالنماذج الغربية لقصيدة النثر ، وهناك من انطلق من أعماقه ، في ضوء صيحات التيار الرومانسي ،

---

٣٨) السابق ، ص٢٣.

مستشعرًا قيود الوزن والقافية فأراد مزيدًا من التحرر ، كي ينطلق إلى الشاعرية في أوّجها دون قيود شكلانية أو نغمية تقليدية، وصولاً إلى شكل قصيدة النثر في العقود الأخيرة ، التي هي قصيدة قبل كل شيء ، فيها "الحصر ، والإيجاز ، وشدة التأثير والوحدة العضوية" [٣٩]، وفيها من الشعرية والشاعرية والرؤى الفلسفية التي تجعلها مغايرة عن التجارب الشعرية السابقة ، ومكملة لمسيرة الشعرية في الأدب العالمي ، بما يعنيه هذا من إضافة إبداعية، تنفتح على كل أشكال الفن المختلفة ، وتصهرها في بنيتها الجمالية. إن هذا يجعل خريطة كتابة الشعر المنثور أو الحر في الأدب العربي الحديث ذات عمق زمني، وامتداد مكاني.

والراصد الآن لحركة الشعرية العربية المعاصرة ، يجد طغيانًا لكتابة قصيدة النثر وتراجعًا حادًا لشعر التفعيلة، في مصر والمغرب العربي والشام والعراق والخليج العربي ، مما يشير إلى صهر حركة الإبداع العربي المعاصر لقصيدة النثر العالمية ضمن بوتقتها ، فلم تعد كائنًا غريبًا أو دخيلاً أو لقيطًا ، في الوقت الذي تطلع فيه شعراء قصيدة النثر إلى عمق التراث العربي، فاستمدوا من متونه إيحاءات غنية، ويكفي استحضار كتابات الحلاج والجاحظ والتوحيدي والمحاسبي وإشراقات الصوفيين مثل ابن عربي والنفري وغيرهم ، لمزجها في تجاربهم ، لتكوين لغة شعرية جديدة ، تتكئ على إبداعات تراثية [٤٠]، مما يرسخ التجربة، ويميزها عربيًا وأيضًا عالميًا.

---

٣٩) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص٢٤.

٤٠) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٥٨ ، وقد أشار " شاوول " إلى أن الخريطة الإبداعية العربية المعاصرة تحصي ٩٩% من الشعراء يكتبون قصيدة النثر، وهذه نسبة قد مبالغ فيها ، في ضوء غياب توثيق رسمي ومرجعية لهذه النسبة، أو أن مقصد "شاوول" ينصرف إلى الشعراء الشبان.

فإذا تمَّت دراسة هذه المسيرة ، لوجدنا ترسيخاً تدريجيًا لهذا الشكل الشعري ، بما يجعلنا نرد على من يراه لقيطًا أو دخيلاً ، وما يجعلنا نضيفه مطمئنين إلى تراكمات الإبداع الشعري العربي المعاصر ، دون أن نعيد إنتاج خطاب التشكيك والإقصاء ، الذي لن يُجدي نفعًا مع الإبداع المشرق والمتوهج لقصيدة النثر العربية.

ولا عجب أن نجد أن ملامح قصيدة النثر العربية تتسق كثيرًا مع جماليات مثيلاتها في الغرب ، فنرصد في قصيدة النثر العربية : اللغة المشهدية الساعية نحو تحقيق المفارقة المدهشة ، وبها كثافة واختزال في اللفظ تقترب من البللورية ، وتنحو في بنائها نحو إيقاع مفاجئ يقوم على التوسل بالشيء المتوقع ليفاجئ القارئ باللامتوقع ، بجانب ظاهرة التمركز حول الذات الشاعرة ، التي لا تحفل بشيء حولها ، وتميل إلى التمرد في أقصى مظاهره واختراق التابوهات عبر الجسدانية أو الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد ، والنزعة الاعترافية الساعية نحو تحقيق الصدمة [٤١] ، ورفض الشكل أو الثبات على شكل ما ، أملاً في تحويل القصيدة إلى حركة وتوثب ، ضد الكبح والثبات الذي نجده في القصيدة التقليدية ، وهي حركة تجمع المستوى الدلالي الرافض والمتجاوز والمستوى البنائي والتشكيلي ، أملاً في تحرير القدرة الهائلة للشاعر وحصول انصهار بين الطرح والرؤية من جانب والأداة الشعرية من جانب آخر [٤٢] ، وهذا يجعلنا نرصد عشرات الأشكال والرؤى المتجلية في إبداع قصيدة النثر العربية ، والتي تشكِّل إضافة حقيقية لمنجزها الجمالي.

---

٤١) تحطيم الشكل.. خلق الشكل ، م س ، ص١٦٨.

٤٢) السابق ، ص١٥٨.

وعلينا أن نأخذ في الحسبان أن التعامل مع إنتاج النص الشعري الحداثي بشكل عام يختلف في طريقة إنتاجه عن الشعر القديم الذي كان ينطلق من الخارج أي من مثير خارجي فيه مكونات واقعية وخيالية، يستتبعه نشاط في أعماق الشاعر ، يتحقق فيها تفاعل ذهني ونفسي وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية، التي تعيد تشكيل الخارج (المثير الخارجي) ليتوافق معها ، وتكون المرحلة الأخيرة في ارتداد المنطقتين السابقتين (الخارج والداخل) إلى الخارج عبر إلقاء النص في تشكيل صياغي له جمالياته وينتظر رأي متلقيه [٤٣]. أما شعر الحداثة وما بعدها فإنه يعتمد على "الحالة" وهي عملية نفسية إدراكية في الأساس، يضعف فيها الخارج بشكل كامل ، ويعيش الشاعر لحظته ثم يُعبِّر عنها ، فالشاعر يخوض في حالته التجربة ثم الثنائية في الموقف بين الخارج والداخل، ومن ثم تعتمل في نفسه الحالة التي لا تعرف ثباتًا [٤٤]، فهو في عملية تأمل دائم ومخاض مستمر لإنتاج الشعرية، عبر قراءته للواقع والفنون والأفكار.

وهذا يعني أن الشاعر غير منتظر لمثير خارجي، تجعله ينفعل، ويعيش خضم تجربة نفسية، قبل أن ينثرها على الورق شعرًا ، وإنما هو في حالة مستمرة من الانفعال، في يقظته ونومه، في سكونه وهياجه، لأنه يقرأ الواقع في جزئياته وتفصيلاته بصفة مستمرة، ومن ثم يصوغ واقعه ومواقفه شعرًا.

وقد أضافت قصيدة النثر العربية ملامح ميَّزت تجربتها جماليًا، من مثل: التوجه ذي الملمح السيريالي، حيث اللغة تتحرك في علاقات على صعيد الصور والجمل والتراكيب متصادمة غير مألوفة ، ومتدفقة دون حواجز. وقصيدة الاختزال أو كما سُميت قصيدة البياض، فالجملة الشعرية تتحاور مع

---

٤٣) مصادر إنتاج الشعرية ، د. محمد عبد المطلب ، مجلة فصول ، صيف ١٩٩٧م ، ص٥٢
٤٤) السابق ، ص٥٧.

فراغ الصفحة، منفتحة على إيحاءات ودلالات مفتوحة. والقصيدة التي تفلتت من البلاغة التقليدية لترسم بين عناصر القصيدة علاقات غير مأسورة بنمط أو بذاكرة نهائية. والقصيدة القائمة على توليفة عناصر وجُمل دون توليف ظاهر ، وإنما جُمل متوازية بينها مناخ واحد. والقصيدة المقتصدة ذات الإيماءات المشرعة. والقصيدة المطولة التي تستخدم عناصر متعددة لتغذية إيقاعاتها وضبط بنيتها سواء منها ما تدفق أو ما التئم في حركة جامعة. القصيدة القصصية التي تجمع بين السردية والشعرية في بناء حكائي مفتوح[٤٥] ، وتخرج من هذه الملامح النماذج السهلة والنمطية والمبسطة والمصطنعة ، التي جعلت البعض يرى المشهد من هذه الزاوية المربكة والمزعجة ، فيصدر أحكامًا سلبية ، ولكن نجاح النماذج الجيدة ، الفيَّاضة بالشاعرية، كافٍ لتحقق الوجود [٤٦].

يُقال هذا ردًّا على من اتهم قصيدة النثر بأنها بلا معايير واضحة، وأنها فوضى وعبثية، لا يمكن الحكم عليها وفق منهجية شعرية واضحة، مما يدفع إلى اللا شكل واللا قصيدة واللا نوع، وهذا ناتج عن كون قصيدة النثر شعرًا يتحرك في فضاء واسع من الحرية الفردية ، بلا حواجز ، وأية تنظيرات تواكب منجزها الإبداعي تظل أُطرًا ، تحتاج لمن يتجاوزها [٤٧]، فـــ"القصيدة الحيَّة لا تحتاج إلى مقياس ، ونجاح القصيدة لا يرتبط بأية نظريات ، بل بقدرتها على أخذك وإدهاشك وإقناعك بأنها تحوي إبداعًا طازجًا" [٤٨].

---

٤٥) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٥٩ ، ١٦٠.

٤٦) قصيدة النثر بوابة للعبودية أيضا ، حوار مع الشاعر المصري فتحي عبد السميع ، حاوره السيد العديسي ، مجلة الشعر المصرية، العدد ١٣٩ ، خريف ٢٠١٠ م ، ص٥٩.

٤٧) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٦١.

٤٨. قصيدة النثر بوابة للعبودية أيضا ، مقولة لفتحي عبد السميع ، م س ، ص٦٠

فأهلاً بالتنظيرات والمعايير والأنماط التي يضعها النُّقاد والباحثون مواكبين بها إبداع قصيدة النثر، ولكن هناك من الشعراء من سيتمرد على هذه التنظيرات، وهناك من النُّقاد من سيرصد هذا التمرد، ومن تمرد إلى رصد إلى تمرد... تأتي مسيرة الإبداع عامة، وقصيدة النثر خاصة.

- الأدب الكويتي المعاصر (حِقبة ما بعد الغزو):

تؤرِّخ المجتمعات حياتها بالأحداث العظيمة أو الجسيمة التي تمرُّ بها، فيمكن أن تتابع السنون والعقود، دون أن يستجد في المجتمع حدث جلل، له من الأهمية التي تجعله يحدث تغيرات دراماتيكية في أحوال الناس وفئاتهم المختلفة. ودائمًا ما تكون الأحداث الخطيرة، مؤثرة في عموم الشعب أو غالبية شرائحه، بما يجعل الناس تتوقف في حياتها الخاصة عند هذا الحدث، مقارنة بين ما سبق عليه وما لحق بعده من تبدلات عديدة، ونفس الأمر يكون على مستوى الوعي الجمعي للشعب، ناهيك عن التأريخ السياسي والاجتماعي للوطن.

وقد شكَّل الغزو العراقي للكويت (٢أغسطس ١٩٩٠م) حدثًا فارقًا في مسيرة الكويت/ الوطن، والكويت/ الشعب، والكويت/ الفرد، وها نحن، نعيد قراءته بعد مرور ما يقرب من ربع قرن على حدوثه، وقد تناءى الزمن، وتعاقبت أحداث ومشكلات، ولكن يظلّ حدث الغزو له آثاره التي لم تُمحَ من نفوس من عايشوه، فضلاً عن توريث مأساته لمن وُلِدَ بعده، وتظلّ الذاكرة الجماعية والفردية، تستحضره وتتأمله، وتجعله ذكرى تؤرخ به لما قبل ولما بعد.

لعلَّ الظواهر الأبرز التي تستوقفنا في هذا الحدث، تغير الشخصية الوطنية الكويتية إزاء المد القومي العربي، الذي شهد أعلى سنوات ازدهاره

خلال سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين مع التجربة الناصرية وامتداداتها في سائر البلدان العربية، ثم نهايته المدوية في هزيمة يونيو ١٩٦٧م، التي أصابت المشروع الناصري في مقتل، وجعلت زعيمه يلملم جروحه سنوات ثلاث بعدها، قبل رحيله، في الوقت الذي أثَّرت فيه الهزيمة في وجدان المثقفين العرب الذين بنوا أحلامًا، سرعان ما تبخَّرت، وتحولوا هم من التغني إلى الاجترار، ومن الانفتاح على الفضاء العربي، إلى الغرق في الذات، ثم الاغتراب عن المجتمع، وإن ظلَّ الحلم متواريًا في ثنايا النفوس، لعلَّ وعسى يأتي يوم يعيدون التغني فيه، ويستحضرون لقطات الأسود والأبيض، وحالة التجييش الإعلامي والاجتماعي، التي أعمتها السكرة عن رؤية الواقع، وظنَّت أن الشعب ما هو إلا جحافل ترتهن بتوجهات الزعيم، وأن أي معارض – وإن صدق – فهو مغيّب يسجن، وإن ادَّعى وكذب فهو خائن وعميل مصيره الإعدام.

في الوقت الذي ظلَّت أقطار وزعامات عربية متمسكة بما تبقى من الفكر القومي، وبعض هذه الزعامات مارست قوتها على شعوبها فاستأسدت عليها، وبعضها الآخر آثر الخطابة والمثالية، ومارس أحطَّ درجات الإسفاف والنهب والهدم لأوطانهم، والأمثلة تفيض، والذاكرة مُثخنة، وقد كشفت ثورات الربيع العربي الكثير مما كان تهمس به الألسن، وتخبئه الصدور، فتحوَّل إلى صراخ وشغب وقتال.

حين جاء الغزو العراقي للكويت، انهارت الفكرة، بعدما رأوا أن البندقية موجهة إلى صدر العربي الشقيق، من أجل الزعيم الركن الملهم، فكانت الكارثة التي لحقت بالشخصية العربية الجماعية محيقة، فلم يكن الغزو مجرد اعتداء من دولة عربية على أخرى، وإنما أدَّى لانقسام الشعوب العربية ذاتها وتلاشي ما تبقى من أمنياتها.

لقد تعاظمت آثار الغزو على العرب جميعًا، وعلى الكويت خاصة، فمع تمزّق ادعاءات العروبة وشعارات القومية المتغنى بها، والتي ترسخت عبر عقود في الوجدان العربي، ارتفعت نغمة القطرية / الوطنية، وتعاظم الشأن المحلي على حساب العربي، وتنادت الأقلام أن يكون الوطن أولاً، مما أدَّى إلى زيادة التغني بالذات الوطنية، وإقصاء الذات القومية، وترافق ذلك مع إعادة قراءة دور الكويت في القضايا العربية، واحتضان أرضها لكثير من الجنسيات العربية، اتخذت أنظمتها موقفا مغايرًا في الأزمة، مما ولَّد مصطلح دول الضد، في مقابل دول الـــ(مع)، وليتكرس التمزق، ويزداد الألم، وتكون المحصلة مغادرة الكثير من العرب أرض الكويت، ومنهم مثقفون وأدباء وعلماء، فالهجرة إلى الكويت قبل النفط وبعده أحد الروافد المهمة في تاريخ الكويت الحديث والمعاصر، وعامل أساسي في تكوين الشعب وثقافته [٤٩].

ومع الانكفاء على الذات المحلية، تراجع مفهوم الوطن الشامل لكل من يقطن على أرضه، وارتفع مفهوم الجنسية لكل من يحملها، فاشتدت أزمة "البدون" ، وتعاظمت كرة الثلج المتضخمة عبر عقود، في ضوء دعوات الإقصاء والتهميش.

أيضًا ، دخلت الكويت في التجربة الديمقراطية، عبر انتخابات حُرَّة، فتشكلت كثير من الحركات والكيانات السياسية، التي وإن لم تأخذ مصطلح الحزبية، إلا أنها مارست الأداء السياسي الجماعي، وازدادت أجواء الانفتاح والحرية. وإن استمرت العقلية العشائرية على مستوى الفرد والجماعة،

---

٤٩) المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت ، ورقة د. عبد المالك التميمي ، ندوة مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج ٢٤ ، العدد (٤) ، يونيو ١٩٩٦م ، ص٩٧.

والشعب والإدارة، وعلى التكوين الثقافي والفكري، والأهم تحويل اهتمام الفرد إلى مصالحه الفردية أكثر من مصلحة المجتمع، وتغييب وعيه عن المشكلات والقضايا الأساسية، في الوقت الذي غاب فيه النقد الشجاع والواعي، وإن تواجد فهو محدود غير مؤثر فزادت الثقافة المسطحة والمزيفة، وانزوت الثقافة الحقيقية والجادة[٥٠].

وبقدر زيادة النهضة العمرانية بعد التحرير، تجلّت ظاهرة مجتمع الحداثة وما بعد الحداثة، الذي يراعي أبعاد العولمة والاندماج بين الشعوب، إلا أن المدينة في الكويت عانت من الفواصل العرقية والاثنية والمذهبية بين سُكانها وظلَّت الأنساق القيمية والثقافية تقليدية بشكل كبير، وظلَّت العلاقات الاجتماعية تتطور ببطء، وبعبارة أخرى: فإن هناك تطورًا في المرئي Visual / المعماري، على حساب اللفظي Verbal أي الثقافي والفكري[٥١]. ذلك أن التغيرات الفكرية والاجتماعية وما يتصل بها من عادات وتقاليد وتصورات وسلوكيات، تأخذ عادة حقبة أو حقبًا زمنية، لأنها تتعلق بقناعات فكرية ونفسية، قد لا يؤمن بها جيل ما، ولكن تستوعبها أجيال تالية، فلا يمكن أن نربط التطور العمراني الحداثي بتطورات نفسية وسلوكية موازية.

مع الأخذ في الحسبان أن الدور التنويري للمثقفين العرب كان دومًا نخبوي الطابع، وانغلق مع حركية النخب المثقفة، ومنهم من اتخذ دور المعارضة والاختلاف دومًا، والتي لم تستطع أن تمد أواصر قوية إلى المجتمع، والثقافة إن لم تقترن بالمعنى الخلاق في التغيير تصبح ثقافة لا قلب لها ولا روح، أي مجرد تاريخ يومي دون جدوى منه، والأهم هو حالة الإقصاء لروافد ثقافية وفكرية بما يعنيه من عدم الاعتراف بالتباين

---

٥٠) السابق، ص٩٤، ٩٥.

٥١) البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية، د. باقر النجار، مجلة عالم الفكر، العدد السابق، ص٨٤.

والاختلاف والتغير والتنوع والإمعان في هاجس الانتماء إلى المركزيات، بصورة جعلت من الهوية القومية مجرد شعارات [٥٢].

لن نتوقف كثيرًا عند حدث الغزو، وما حدث أثناءه وعقبه، ولكن السؤال: ما المآلات التي أصابت الشخصية الإبداعية الكويتية بعده؟

كثيرة هي البحوث والدراسات التي تناولت تداعيات الغزو وآثاره الكارثية على الوطن، تدميرًا وقتلاً وتعذيبًا وأسرى وضحايا، وقليلة هي الدراسات التي توقفت عند التأثير الذي نال الأدب والفن في الكويت.

بدايةً، فإن مفهوم الشخصية الإبداعية في الأدب يتصل بالمبدعين الموهوبين في إنتاج الأدب في أشكاله المختلفة والممتلكين لناصيته، والمُعبِّرين عن هوية المجتمع، وعن قضاياه وهمومه وتطلعاته. فالإبداع هو إنتاج الجديد في صياغته ورؤيته، ويمكن أن تكون عناصره موجودة في الواقع، أو يختلقها الأديب، أو يعيد ترتيبها، والإضافة عليها [٥٣]. والشخصية المبدعة أدبيًا تتعلق ببُعدين، الأول: فردي خاص يرتبط بالذات المبدعة، وبُعد عام يتصل بالأدباء والمجتمع من حولهم.

فالبُعد الفردي يعني أن تكون الشخصية مالكة الموهبة، ذات قدرة كبيرة على الإنتاج النصي، بشكل جيد، وليست مجرد هواية، أو كتابات مبتدئة، وتكون واعية لواقعها المعيش، ووسطها الاجتماعي، وعالمها الخارجي بما فيه من أفكار وتيارات وإبداعات. أما البُعد الثاني، فيعني حركة الشخصية المبدعة وتفاعلها في محيطها الجمعي، بين الحركة الأدبية والفكرية والمجتمعية وأيضًا القومية والكونية.

---

٥٢) الثقافة في مجتمعات الخليج العربية.. تحديات الشراكة والثقافات المصغرة، د. إبراهيم عبد الله غلوم، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٧، العدد (٣)، ص٧١، ٧٢.

٥٣. الشخصية المبدعة، هاني السليمان، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣، ٤.

وقد حدثت تغيرات واضحة في بنية الثقافة الكويتية، التي كانت في مرحلة ما بعد النفط ثقافةً مصطبغة بالروح العربية وآفاقها الرحبة، إلا أن هذه الروح نالها التصدع خلال الغزو العراقي ١٩٩٠م، وزادت تصدعًا طوال فترة الاحتلال بسبب المواقف اللاإنسانية للأحزاب وبعض الأنظمة العربية التي أيَّدت الاحتلال، بجانب مواقف كثير من المثقفين العرب إبَّان الغزو المؤيدة للاجتياح، وما إن تمَّ التحرير إلا وشهد المجتمع الكويتي تراجعًا واضحًا للمفاهيم الخاصة بالثقافة العربية، فلم يعد المثقف الكويتي قادرًا على كسر الحاجز النفسي والتواصل مع رموز الثقافة العربية والإحساس بالظلم شديد في أعماقه [٥٤]، مما أدَّى إلى ظاهرة "الإبدال الثقافي" التي تعني إبدال توجهات ثقافية محل أخرى، حيث بدأت الثقافة الغربية – الأمريكية، التي عاندها المجتمع الكويتي من قبل، تتسلل إليه، وظهرت ما يُسمَّى عملية الأمركة Americanization في المدارس والجامعات والملابس ولُغة الحوار اليومي، ومتابعة القنوات الفضائية الأمريكية، وزيادة المبتعثين إلى الغرب وأمريكا، وهذا أوجد تحديات ثقافية وفكرية أمام المجتمع الكويتي[٥٥]، وازدهر بالتبعية الفكر الليبرالي، بل كاد أن يتسيد الساحة بطروحاته عن الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات، وتنامى في المقابل التيار الإسلامي، والجميع ساهم في العملية السياسية، وفي الحوار المجتمعي حول قضايا الوطن ومستقبله.

وعلى المستوى الأدبي، يمكن رصد تغيرات واضحة في الأدب الكويتي، فقد انعكست التغيرات الفكرية والثقافية والحضارية على التجربة الأدبية في الكويت، وبدت في مظاهر عديدة، فقد تلاشى الخطاب العروبي في الأدب،

---

٥٤) في مفهوم الثقافة، والثقافة الكويتية، د. أحمد بغدادي، بحث بمجلة عالم الفكر، العدد السابق، ص٢٥، وأيضا ص٢٨.

٥٥. السابق، ص٢٦، ٢٧.

وتصاعدت نغمة القُطرية، والتي بدت في التغني بالوطن الكويتي، حدودًا ووجودًا، وإن تطلعت في نظرتها؛ فلن تتجاوز أقطار الخليج العربي، والدول العربية التي وقفت موقفًا إيجابيًا من الغزو، وضمن دائرة الاعتزاز، وليس الحلم العربي الذي كان يومًا ممثلاً في الوحدة من الخليج الثائر إلى المحيط الهادر.

وبالرغم من تجربة الغزو وما فيها من آلام، فإن الكتابات الأدبية لم تُعبِّر عنها بشكل كبير، اللهم إلا سباعية إسماعيل فهد إسماعيل المعنونة بـــ"إحداثيات زمن العزلة"، وربما يعود هذا إلى أن الحدث كان كبيرًا، ويحتاج إلى سنوات كي تعتمل فيه الذات المبدعة، لذا، جاء التعبير الشعري مباشرًا في ألمه وشكواه، والتعبير القصصي قليل في إنتاجه، فلا تزال النفوس تعيد قراءة ما حدث.

ظاهرة أخرى يمكن رصدها، تتمثل في ارتباط كثير من أدباء الكويت، خاصة الشعراء، بالتيار القومي العربي، وقد عبَّر الكثيرون عنه في تجاربهم ولعلَّ أبرزهم: أحمد السقاف، سعاد الصباح، خليفة الوقيان، أحمد المشاري العدواني، محمد الفايز، وعلي السبتي، وقد وجدنا من هؤلاء الشعراء تغييبًا واضحًا عن العروبة بعد الغزو، وانصرفوا إلى التعبير عن الألم الوطني، والشروخات الحادثة في النفوس، بفعل صدمة الغزو، وتداعياته.

في الوقت الذي تكوَّن جيل إبداعي جديد، شعرًا وقصًا ومسرحًا، بعضهم – وهم قلة – كانت له تجارب سابقة قبل الغزو، تأثرت في مجملها من المتعاور الإبداعي العربي الذي تغنَّى كثيرًا بقضايا الوحدة وفلسطين والهموم القومية، بجانب القضايا التقليدية ذات الطابع الرومانسي والاجتماعي المحلي ومن هؤلاء الشعراء: سعدية مفرح، دخيل الخليفة، إبراهيم الخالدي، عالية شعيب، نجمة إدريس، أما البقية وهم الكثرة، فقد ظهروا بعد الغزو ومنهم

الشعراء: نشمي مهنا، صلاح دبشة، علي الصافي، محمد هشام المغربي، حمود الشايجي، سعد جوير، دلال جازي... وفي القصة والرواية: ثريا البقصمي، طالب الرفاعي، إستبرق أحمد، بثينة العيسى، ميس الحمدان، هديل الحساوي، منى الشافعي، أميرة عامر... وفي المسرح علاء الجابر، علي العنزي، فتحية الحداد... إلخ، وكل هؤلاء، وعبر أكثر من عقدين من الزمن، تابعوا إصداراتهم، ونضجت تجاربهم، وقد نجح العديد منهم بتقديم إضافات إبداعية للأدب الكويتي، واستطاع عدد منهم خطّ مسارات متميزة لهم، تمثِّل رصيدًا أدبيًا مهمًا على المستوى المحلي والخليجي خاصة، وإضافة إبداعية في مجمل الإبداع العربي عامة.

يمكن أن نقرِّر ملامح الأدب الكويتي خلال ربع القرن الأخير، أي بعد الغزو العراقي، تبدو في سمات عديدة:

أولها: الإطلاع المباشر على التجارب الإبداعية العربية، والتفاعل معه، ومواكبته، والإضافة إليه بشكل حيوي وثري. وقد كان هذا سابقًا قبل الغزو، ولكن كانت المواكبة محدودة من قبل، وكانت تظهر في الأدب الكويتي بعد ظهورها في المركزيات الثقافية العربية بفترة طويلة، فعلى سبيل المثال، ساد الشعر العمودي في التجربة الشعرية الكويتية فترة طويلة، ولم يتفاعل الشعراء مع تجربة شعر التفعيلة إلا متأخرًا، وكان التفاعل في مستوى التأثُر وليس التأثير، وجاءت التجارب التي قدَّمها محمد الفايز بها الكثير من النثرية.

ثانيها: اتجه الجيل الجديد إلى قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر، والقليل منهم لزم الشعر العمودي، ونضجت تجارب روائية وقصصية مثل: هديل الحساوي، وميس الحمدان، وبثينة العيسى، جنبًا إلى جنب مع كُتَّاب سابقين أمثال إسماعيل فهد.

ثالثها: الظاهرة الأبرز في الأدب الكويتي، الانكفاء على الذات الفردية، والهموم المجتمعية، والغوص في تفاصيل اليومي والمعيش، والتفاعل مع التغيرات العمرانية والثقافية والفكرية، ويمكن رصد تراجع واضح عن الهموم القومية والقضايا العربية.

رابعها: التعاطي مع الرؤى الحداثية التي انتشرت في العواصم الثقافية العربية منذ بدايات السبعينات من القرن العشرين، وإن كان التفاعل معها كان محدودًا، ومن شعراء قلة، بالنظر إلى تفاعل الشعراء مع الشعر القومي وشعرية ما بعد الحداثة.

خامسها: أسهمت المرأة الكويتية بمساهمات مؤثرة، وباتت هناك أسماء عديدة، تُشكِّل جزءًا من المشهد الإبداعي المعاصر، شعرًا وسردًا. وهذا ناتج عن حركة المجتمع الكويتي التنويرية وانتشار التعليم والمطبوعات، ووهن التصورات الاجتماعية التي تنظر للمرأة نظرة تقليدية وتحبسها ضمن إطار الأسرة.

سادسها: وجود جيل جديد من الأدباء العرب على أرض الكويت، جاءوا بعد الغزو، وساهموا في الحراك الثقافي بشكل عام، والأدبي بشكل خاص، وحملوا كثيرًا من المفاهيم عن الحداثة الأدبية وما بعدها، وكانوا عنصرًا مهمًا في انفتاح الأدباء الكويتيين على تجارب إبداعية عربية وعالمية ثرية.

سابعها: غياب النقاش النقدي المثمر، الذي يفرز الجيد من الرديء، ويرسم خارطة للإبداع الأدبي الكويتي المعاصر، وانتشار روح المجاملة والمديح، في الوقت الذي غاب النُّقاد المتابعون بشكل دائم لمجمل الإبداع الكويتي، فتراوحت الخريطة النقدية بين متناثرات هنا أو هناك، وشذرات وآراء، وظلَّت الدراسات الأكاديمية بعيدة عن كثير من المنتج الإبداعي المعاصر والجديد.

هذه رؤية مجملة، جاءت في خطوط عريضة، تحتاج إلى المزيد من التفاصيل التي تملأ ما بين السطور، وتضع الألوان في مواضعها، وتوضح ما غمض وما بعد عن الأعين.

- قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر:

عندما ندرس المنجز الإبداعي لقصيدة النثر في الكويت خاصة، نجد الكثير مما يمكن إضافته إلى الخريطة الإبداعية العربية لقصيدة النثر عامة، فالملاحظ أن التجربة الشعرية الكويتية تمثِّل امتدادًا وانعكاسًا لواقع الشعر العربي في الحواضر العربية المركزية (مثل: القاهرة، بيروت، دمشق، بغداد)، وهذا دال على تواصل الكويت / الثقافة مع الإبداع العربي دائمًا، ويعود هذا إلى انفتاح الكويت مبكرًا على الثقافة العربية، عبر طرق عديدة منها: المطبوعات التي كانت ترد من العواصم المركزية بشكل دائم، بجانب وجود جاليات عربية ومبدعين عرب عملوا لسنوات في الكويت، وساهموا في الحراك الثقافي، أيضًا سفر الكثير من المثقفين الكويتيين بصفة مستمرة إلى العواصم العربية، وإطلاعهم على الجديد في الإبداع وقضاياه عن كثب، ناهيك عن الإصدارات الكثيرة والمتنوعة من مؤسسات الكويت الثقافية، والتي لها دور لا يُنكر في حركة الثقافة العربية حتى يومنا.

لقد ساهم هذا وغيره في مواكبة الإبداع الكويتي لحركة الإبداع العربية، وتبدّت في توافر العديد من المبدعين الكويتيين في الفن والأدب والثقافة، وهم قد حرصوا على التواجد على الخريطة العربية الثقافية.

وبالنظر إلى قصيدة النثر في الكويت، فإن المتتبع لظهورها لدى شعراء الكويت، يجد أنها ظهرت متأخرة نسبيًا عن حركة الشعر المنثور وقصيدة

النثر التي بدأت مبكرًا في البلدان العربية الأخرى، وسبقتها عدة أجيال شعرية، في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة [٥٦].

لقد بدأت قصيدة النثر مع جيل الثمانينيات والتسعينيات من الشعراء في الكويت، هؤلاء الذين مروا بمراحل الكتابة الشعرية، من القصيدة العمودية ثم شعر التفعيلة، ثم قصيدة النثر، فكأنهم يختزلون في تجربتهم مسيرة الشاعر إلى قصيدة النثر، بترك الموسيقى الظاهرة ذات الإيقاع التقليدي في القصيدة العمودية، ثم التجريب والإبداع والإضافة في قصيدة التفعيلة، وصولاً إلى مرحلة التشبع النغمي، التي تعقبها المغامرة في قصيدة النثر. بالطبع لن نستبعد عنصر التأثر بموجة قصيدة النثر التي سادت التجربة الشعرية العربية خلال عقد التسعينيات من القرن العشرين، ومطلع الألفية الثانية.

- حول البداية والريادة :

جاءت البداية سلسة، من خلال تبني رؤى قصيدة النثر العربية وجمالياتها والتعبير عنها من خلال شعر التفعيلة، حيث تطلب الأمر الخفوت النغمي النسبي مع المحافظة على الوزن الشعري؛ إمَّا على تفعيلة واحدة أو أكثر من تفعيلة، لإفساح المجال لإنتاج رؤية وبناء جديدين، فقد مرَّت تجربة الإيقاع في الشعر الكويتي بأربع مراحل في تجارب جيل قصيدة النثر إن جاز التعبير، وهي: التفعيلة المختلطة بالشعر العمودي، تفعيلة بإيقاعٍ عالٍ، تفعيلة بإيقاعٍ خافتٍ، قصيدة النثر [٥٧]. وهذ الظاهرة نرصدها بوضوح لدى العديد

---

٥٦) منهم على سبيل المثال : أحمد مشاري العدواني ، وفهد العسكر ، ومحمد الفايز ، وأحمد السقاف ، وعلي السبتي ، وخليفة الوقيان ، وغيرهم.

٥٧. انظر : بوصلة الجهات العشر ، المشهد الشعري في الكويت ، التسعينات نموذجا ، سعد الجوير ، سلسلة مدارات أدبية ، رابطة الأدباء في الكويت ، ٢٠٠٦م ، ص٣٦-٤٧.

من رواد قصيدة النثر في الكويت ومنهم الشاعر صلاح دبشة [٥٨]، في ديوانه الأول "نحوكِ الآن كأني" [٥٩]، كما نقرأ في قصيدة "حضور" ، التي يقول فيها:

جئتِ...
وقف الكرسي
أسقطني
أسفل إبرة
و
جلستِ
فارتعش المطعمُ
فوق الإبرة
و
تكلمتِ فمال المبنى على المطعم
و
ضحكتِ [٦٠]

القصيدة على وزن البحر المتدارك، وغابت القافية، وتوارى السجع، وهي في بنائها تتلاقى مع قصيدة الومضة التي هي إحدى أشكال قصيدة النثر حيث تمتاز بكونها "قصيرة لا بعدد أسطرها وقلة كلماتها فحسب، وهي قصيدة ومضة، لا بالموقف الجزئي الصغير الذي تُعبِّر عنه فحسب، أو بالحالة المحدودة التي تصورها، وإنما هي قصيدة ومضة بفكرتها التي تلتمع

---

٥٨) أصدر ديوانه الأول بعنوان " نحوكِ الآن كأني " ١٩٩٧م ، ثم مظاهرة شخصية(١)، عام ٢٠٠٠م ، ومظاهرة شخصية ٢ ، عام ٢٠٠٢م ، وسيد الأجنحة عام ٢٠٠٧م.

٥٩) صدرت الطبعة الأولى ١٩٩٧م ، بنشر خاص للمؤلف.

٦٠) نحوك الآن كأني ، ص٧٠ ، ٧١.

في النهاية كوميض البرق أو بتركيبها القائم على تناقض ما" [٦١]، بجانب تضفيرها بالحدث الدرامي، فهي تُعبِّر عن زمن اللحظة، لحظة قدوم الحبيبة إلى للقائه في مطعم، فالعين الشاعرة لا تتوقف عند الرؤية التقليدية الواصفة لشخص الحبيبة، وإنما كسا بمشاعره المكان والأشياء حوله، وهو يرصد قدومها، وجلوسها، وضحكها، وكيف أن فكرة النص تحولت من البلاغة الجزئية إلى بلاغة المفارقة المتخيلة والتي تكون لها دلالتان: دلالة سطحية يبدو عليها التناقض الظاهري، ودلالة عميقة يقصدها الشاعر. وتتضح الدلالة السطحية في الجمع بين المتناقضات، وتبقى الدلالة العميقة تستخلص بفعل التلقي [٦٢]، فالكرسي والمطعم والمبنى عناصر مكانية مادية تتحول إلى كائنات نابضة بالحياة والمتناقضات، خاصة أن كل هذه الأشياء ترتعش فوق وأسفل إبرة متخيلة، لتصبح القصيدة جامعة للمفارقة والسخرية، ودلالة الإبرة ترمز إلى روح الشاعر التي اشتدت عند قدوم الحبيبة. كما نرصد وعي الشاعر بتوزيع الكلمات وتنسيقها فهذا له دوره في تكوين دلالات مضافة للنص، فإفراد حرف العطف "و" بسطر خاص به يُعبِّر عن رغبة الذات الشاعرة في إبطاء الزمن، أملاً في وصف آثار قدوم الحبيبة على نفسه، وعلى كل ما حوله.

سيظل هذا الشكل من علامات شعرية صلاح دبشة في دواوينه التالية، والتي هي إحدى جماليات قصيدة النثر عامة.

---

٦١) قصيدة الومضة ، د. أحمد زياد محبك ، مجلة الشعر المصرية ، اتحاد الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، خريف ٢٠١٠م ، ص٧٧.

٦٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢، ص١٢٣

ونفس الأمر نرصده عند الشاعرة سعدية مفرّح [٦٣]، التي خفتت النغمية لديها منذ ديوانها الثاني "تغيب فأسرج خيل ظنوني" ، بتقسيمها التفعيلات من ناحية، واستخدامها لأكثر من تفعيلة في النص الواحد، دون التركيز على صخب الموسيقى وجرس الكلمة، فنقرأ في نصها "وحدها" :

والفتيات الجميلات

يت...

... سرّ...

بْنَ

نحو ثقوب الحياة السعيدةْ

والتي بقيت وحدها

تفتش بين خبايا الكلامْ

واصطفاها

فتون القصيدةْ [٦٤]

النص فيه روح قصيدة النثر، رغم كونه من شعر التفعيلة، فهي تصف حالة – ربما تكون لذاتها الشاعرة – تقارن بينها وبين الأخريات من بنات جيلها، اللائي فضلنَّ الزواج والدُنيا السعيدة، أما هي فقد ارتكنت إلى قراءة الشعر، مفتتنة بالقصيدة، غارقة في دنيا الشعر والثقافة، التي تعلم يقيناً أنها قد لا تكون سعيدة.

---

٦٣) شاعرة من الكويت ، أصدرت ديوانها الأول " آخر الحالمين كان " عام ١٩٩٠ م ، ثم تتابعت دواوينها ما بين تفعيلة ونثر ، من مثل : تغيب فأسرج خيل ظنوني ، تواضعت أحلامي كثيرا ، مجرد مرآة مستلقية.

٦٤) تغيب فأسرج خيل ظنوني ، دار الجديد ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٣٧.

إن الخفوت النغمي كان سمة واضحة في الدواوين الشعرية الصادرة ففي مطلع التسعينيات من القرن الماضي ، وكان ذلك إيذانًا بالتحول التدريجي نحو قصيدة النثر ، ونرصد أيضًا تجارب لكل من : نجمة إدريس في ديوانها "مجرة الماء" [٦٥] وديوان "خديجة لا تحرّك ساكنًا" للشاعر علي الصافي – رحمه الله – [٦٦] ، ففيها روح شاعرية شفافة ، تحرَّرت من صخب الموسيقى الظاهرة ، وإن حافظت على الوزن الشعري ، كما نرى في نص حمل عنوان "طريق الفحيحيل السريع" ، يقول :

يالفاحمُ الجميلُ
يا لصوفيٍّ في ليلٍ طويل :
أما أتعبتك الحوادث والانتظارات ؟
توحدتَ حتى توحدتْ فيك الصبايا
الذاهبات إلى الغيب ،
وصوتي الذي بين احتمالين كان
والصمت صوت الظنون
يا حارس الانتظارات والغياب والأرصفة :
كيف مرّ بنا العمر كالعاصفة ؟ [٦٧]

ربما يكون الطرح الجديد في هذا النص ، يأتي من عنوانه الذي يبدو ظاهريًا أن لا علاقة له بالنص ، ولكن المتعمق يرى أن العنوان يشي أن النص خاطرة مرَّت به وهو في طريقه ، غارق في فكره ، فلما وردت محبوبته على خاطره ، جعلها نموذجًا لجمال الصبايا ، فكأنهن اتحدنَّ فيه ،

---

٦٥) منشورات دار المدى ، دمشق ، ٢٠٠٠م.
٦٦) نشر : المجموعة الإعلامية العالمية ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨م.
٦٧. السابق ، ص٥٩.

وتبدو الإضافة الإبداعية في ربط الخاطر بمرور العمر في لحظة أشبه بالعاصفة. وعندما نعيد قراءة النص ثانية في ضوء العنوان الدال على مكان؛ طريق يخترق الكويت إلى مدينة الفحيحيل في جنوبها، ندرك أنه جعل العمر مثل الطريق، يخترقه كل المرء، حاملاً معه أمله وحبه.

يضاف إلى ذلك تجربة "عالية شعيب" في عدة مجموعات شعرية، حيث نجد الطابع الرومانسي غالبًا عليها، ورؤية الأنثى لمحبوبها، وحوارها معه، ونرصد فيها احتفاء بالصور الخيالية، والإمعان في استخدام الرموز، وإن ظلَّت الحالة الشعرية تدور في رؤية أقرب إلى الأجواء العاطفية التقليدية، بعيدة عن بناء قصيدة النثر ورؤاها وجمالياتها الكُلية [٦٨]، ومن نصوصها:

قطعة خبز لبيت العنبكوت
نبضة تنتحب في جدار
عقب سيجارة
يمارس الحب مع رماد
عينه على القمر [٦٩]

إنها تصف تداعيات الوداع بينها وبين الحبيب، حيث تبقت قطعة الخبز زادا للعنكبوت، والجدار ينتحب حُزناً، وبقايا سيجارة تمارس حُبًّا مع رماد منبثق منها، والعين على القمر. استخدمت الشاعرة مظاهر الماديات مُعبِّرة عن أزمة الفراق، فلم يعد للمكان روح، ولم تعد للماديات طعم، وتركيزها هنا على الأشياء، دلالة على خواء المكان من البشر والحُب.

---

٦٨) عالية شعيب ، شاعرة وأكاديمية وروائية ، صدر لها : عناكب ترثي جرحا ، ١٩٩٣م ، نهج الوردة ، ٢٠٠٢م ، بورتريه غربة ٢٠٠١م ، أحبك أو لا أحبك ، ٢٠٠٣م ، عن دار عالية شعيب للنشر ، الكويت.

٦٩. عناكب ترثي جرحا ، عالية شعيب ، ١٩٩٣م ، ص٢٧ ، من قصيدة ليلة وداع.

لقد بدأت الكتابات الأولى لقصيدة النثر – كشكل شعري مستقر – متناثرة في الصحف والمجلات منذ بداية حقبة التسعينيات، قبل أن تُجمع في دواوين شعرية مع مطلع الألفية الثانية، ومن ثم تتابعت الإصدارات والدواوين، التي تُرسِّخ التجربة وتنضجها يومًا بعد يوم، حتى بات هذا الشكل الشعري مستقرًا في الحياة الثقافية والأدبية بالكويت، وصار له محبوه ومتذوقوه، بما يجعلنا نشهد مطمئنين باستقرار قصيدة النثر ، وحرص شعراؤها على الانفتاح والتحاور والإضافة مع المنجز الشعري لها على مستوى العالم عبر الإطلاع المباشر على تجاربها في لُغاتها أو مترجمة إلى العربية.

ولعلَّ الظاهرة الأبرز أن أكثر شعراء قصيدة النثر في الكويت، واصلوا الكتابة بهذا الشكل الشعري، مُعمِّقين التجربة من ديوان إلى آخر، أي أنها لم تكن مجرد مسألة شكلية وقتية، وإنما خيار إبداعي، فضَّلوا أن يستمروا فيه، لأنه يفسح المجال للتعبير عن الذات وعلاقتها بالعالم والأشياء، بجماليات جديدة، وهذا يجعلنا ننأى عن التجارب التي اقتصرت على تجريد النص من الإيقاع الشعري، في حين استمرت في الكتابة بنفس الرؤى والبلاغة التقليدية وأيضًا التجارب التي تسرِّع أصحابها بالولوج إلى قصيدة النثر ، فجاءت كتاباتهم أقرب إلى الخاطرة.

وفي هذه الدراسة سنسعى إلى تناول أبرز معالم تجربة قصيدة النثر في الكويت، عبر الدراسة الأفقية التي تتناول المشترك بين شعرائها، وتشير إلى المختلف والمتميز بينها ، بهدف الوقوف على ملامح التميز والإضافة الإبداعية لقصيدة النثر في الكويت إلى خارطة التجربة العربية بشكل عام.

- سمات قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر:

اتخذت قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر سمات عديدة، تميزت من خلالها عن مسيرة الشعر الكويتي في تجربتيه: الشعر العمودي وشعر التفعيلة، واستطاع شعراؤها طرح رؤى إبداعية عديدة، مارسوا من خلالها مفهوم التمرد وإعادة البناء، كلٌ على شاكلته، ووفق رؤاه، وإن بدت سمات مشتركة بينهم، يمكن رصدها في سمات عدة، وقد يتوافر في النص الواحد أكثر من سمة وظاهرة، مما يستلزم الإشارة إليها في ثنايا التحليل والقراءة... وأبرز هذه السمات:

١) تمرد الذات، تواضع الحلم:

فالذات الشاعرة تخلَّت كثيرًا عن نرجسيتها، وأدركت أنها مجرد إنسان، لا يملك العالم من حوله، وليس بمقدوره أن يُغيِّر العالم، فقد انتهى زمن الشاعر مفجر الثورات، الشاعر المعبر عن اليقينيات الكبرى، الشاعر العالم، الشاعر الداعية والمخلص، وبات الشاعر إنساناً، ولكنه يختلف عن الآخرين في امتلاكه القدرة على رؤية العالم بمنظور مختلف، والتعبير عنه بشكل مغاير. يبدو هذا في تمرد صلاح دبشة في ديوانه "مظاهرة شخصية (١)... عندما ولدت نسيت أن أصرخ" [٧٠] فمن عنوان الديوان نجد أن الذات تقر وتعترف أن لا مجال للتحرك الجمعي، وأن حركته في مجتمعه فردية، وإن صخب وضجَّ فهي في النهاية مظاهرة شخصية، وجاء العنوان الفرعي "عندما وُلدتُ نسيتُ أن أصرخ"، فالصراخ سيلزم السامعين أن يستمعوا إليه، ولكن لا حاجة للبشرية المعاصرة لصراخ الرضيع، مثلما أنهم منشغلون عنه بحياتهم التي تعقدت كثيرًا وصخبت أكثر. لذا، فإنه يفتتح ديوانه بقصيدة

---

٧٠) صدرت الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، وحقوق الطبع للمؤلف.

"أقدامنا" ، والعنوان لافت، كونه جاء في مطلع قصائد المظاهرة الشخصية، حيث تكون القدمان حاملتين للجسد هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه لا مجال للصوت واللسان، مادامت الذات الشاعرة في العنوان تناست الصوت منذ ولادتها... يقول في "أقدامنا" :

أقدامنا المنهكة

لا تطلب إلا القليل

من الراحة...

أقدامنا التي تحملنا

وتتعب من أجلنا كثيرًا

لماذا

لا نحترمها مرةً

ونضعها فوق رؤوسنا (٧١)

هنا إعادة الاعتبار للقَدم ، بدلاً من التيه بالذهن والقلب ، إعادة النظر لعضو نقسو عليه كثيرًا ، ولا نعترف بفضله إلا قليلاً... ويأتي ختام النص مؤكدًا على أن دور القدم قد يعلو على الرأس ، فلماذا لا تُوضع فوق رؤوسنا؟ ، وهذا تعبير دارج في الاستخدام اليومي ، ولكنه اصطبغ نصيًا بدلالة التكريم للقدم.

ويواصل "صلاح دبشة" شغبه في الديوان التالي، الذي حمل نفس عنوان الأول ، ومعه رقم ٢ ، أي : "مظاهرة شخصية ٢ ، البرق يطعن السحابة... ولا تمطر دما" (٧٢)، ومن الجملة الملحقة بالعنوان ندرك اختفاء الذات نفسها، وذوبانها في الكوني ، الذي بات مؤنسناً أو متوحشاً ، فالبرق يهجم على

---

٧١) مظاهرة شخصية ١ ، ص٧.

٧٢. مظاهرة شخصية ٢، صلاح دبشة ، حـ قوة الطبع للمؤلف ، ط١ ، ٢٠٠٢م.

السحابة ويطعنها، ولكن لا دم فيها، أي لا أثر لطعنته ولا دماء متولدة عنها. ويكون شغب الذات الشاعرة مع المرأة، في أحوالها المختلفة، وإن كنا نكتشف أن المرأة إمَّا متلاشية أو ضائعة أو في الذاكرة أو في الرغبة، وهذا يعني أن الذات تشاغب مع نفسها أحيانًا، ومع الخيال في أحيانٍ أخرى، ومع المرأة نادرًا... يقول:

رسم امرأة عارية
على ورقة / تركها على الطاولة
وخرج
هواء المروحة
يدفعها نحو السرير (٧٣)

هنا نجد المرأة الرغبة، وتحققت في فعل الرسم، واكتفت الذات بذلك، إلا أن الذات في توحّدها مع عناصر المكان (المروحة في الغرفة)، جعلت الأخيرة تكمل الفعل وإن بدا هزليًا، بدفع ورقة الرسم نحو الفراش. إذن، الذات الشاعرة تعاني فضاءً روحيًا، جعلها تبوح بشهوتها لما في المكان، وتتولى الأشياء إنهاء الفعل... ويقول:

المرأة التي دخلته كشارع
بأقصى سرعة
صدمت فيه عمود إنارة
فانطفأ
وعندما اعتذرت له
لم يرها... من العتمة (٧٤)

---

٧٣) السابق، ص٧

٧٤) مظاهرة شخصية ٢، ص١٠

المرأة كشارع، تشبيه يشي بتشيؤ المرأة فصارت سيارة مقتحمة، بما تحويه الدلالة من انطلاق وعنف، أما ذاته فهي شارع بما يعنيه من فسحة وتمدد واحتواء للأشياء والأشخاص... اجتاحت المرأة / السيارة ؛ الذات / الشارع، فتشيأ الاثنان ومعهما عمود الإنارة، ليصبح المشهد عبثيًا، بأنسنة المادة، وتشيؤ البشر.

وفي ديوان "تواضعت أحلامي كثيرًا" للشاعرة سعدية مفرح، نجد نفس الصراحة من عنوان الديوان، الذي يؤكِّد أن لا تيه للشاعر، ولا أحلامًا عظيمة يمكن تحقيقها في هذا العصر المعقد، والمجتمع المتخم بكثير ممن أخذوا مهمة الشاعر، فهناك من يقدِّم الاستنارة وإن لم يكن تنويريًا، وهناك من يحرِّض على الثورة وإن لم يمتلك فِكرًا توعويًا، أما الشاعر فحسبه العكوف على قصيدته، ينثر في كلماتها ثورته وتحريضه، لذا استشهدت بمقولة بودلير في كتابه اليوميات: "هناك من لا يستطيع أن يلهو إلا وهو في قطيع... البطل الحقيقي يلهو وحيدًا" [٧٥]. لذا تركت سعدية مفرح الإهداء فراغًا في نقاط مؤكدة بعبارة أسفله أنها ستملأه يومًا ، فربما لم تجد من يستحق إهداءها. أما في القصيدة الأولى التي حمل الديوان عنوانها فهي توضح أسباب تواضع أحلامها، تقول:

أريد مجرد جناحين
أو يكفّ روحي عن توقه للطيران...
أريد أن أصرخ كل صرختي
دون أن أنتظر سؤالاً ما...
أريد شجرة تغني

---

٧٥) تواضعت أحلامي كثيرا ، سعدية مفرح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٦ ، ص٧.

وعصفورة تهادن الريح
وبحرا يكتب مذكراته كل فجر
وجواز سفر صالحا في كل المطارات...
أريد ذكرى حلوة
ويقينًا شعريًا...
ونهارًا جديدًا (٧٦)

تكرَّر الفعل "أريد" في بداية كل مقطع، معبِّرًا عن رغبة لا تجد صدى ولا تحقيقًا، موضحة أن الذات الشاعرة في عصرنا لا تملك إلا البوح، أمَّا الفعل فيتخطاها، مؤكدة أن أحلامها – المذكورة في ثنايا النص – عزيزة المنال، لأنها ببساطة تتوق إلى يقين شعري في زمن اللايقينيات، والتآخي الإنساني الذي لا يمنع ذاتا إنسانية في مطار أو حدود، أو تمتلك أجنحة تحلق بها متجاوزة أوراق جوازات السفر، والحدود المرسومة على الخرائط، وإن استعصى هذا فإنها تتوق أن تفقد رغبة الطيران ذاتها، فربما فقدان الرغبة أفضل من امتلاكها.

أمَّا "دخيل الخليفة" (٧٧) فهو يريد الفعل ويفتقد أداته كما يشي عنوان ديوانه "يد مقطوعة تطرق الباب" (٧٨)، إنه يمتلك الرغبة التي تدفعه لطرق الباب، ويقوم بالفعل ذاته، ولكن الأداة معدومة، فلا عجب أن يكون نصه الأول في الديوان يحمل عنوان "سجن" ، ونكتشف معه أن السجن غير مادي، وأنه وحيد، يحمل جروحه، ويعيش في القفص وبابه مفتوح، يقول:

---

٧٦) السابق ، ص٩ ، ١١ ،

٧٧) أصدر دخيل الخليفة عددا من الدواوين بدأها بشعر عمودي ، ثم خاض تجربة طويلة متميزة مع شعر التفعيلة كما نرى في ديوانه " بحر يجلس القرفصاء " دار المدى ، دمشق ، ١٩٩٩م ، صحراء تخرج من فضاء القميص ، دار أثر ، الدمام ، ط٢ ، ٢٠١١م.

٧٨) يد مقطوعة تطرق الباب ، دار أثر ، الدمام ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ٢٠١١م.

كلما وضعتُ قلبي في قفص
وجدت بابه مفتوحا
وأنا كائن يسجنني الهروب...!
كل هذه الفضاءات بيتي
غير أنني وحيد... وحيد...
مثل قلبي
أعد جروحي مثلما أعد الشيب في لحيتي
وباب القفص مفتوح...! (٧٩)

وهكذا تسبح الذات الشاعرة في فضاءات مفترضة ، وهي حبيسة باختيارها في قفص، تريد الفرار ، والباب مفتوح، ولكن الإرادة غائبة، فلم يعد في العمر ، والشيب الذي يملأ اللحية متسعًا للانطلاق.

ويتوسل "تشمي مهنا" ببناء سريالي ، مؤكدًا من خلاله أنه لا يملك إلا الحلم وإن تواضع أو لم يتحقق بالمرة، يقول في نص حمل عنوان: "انتحاره بالأمس" :

الولد الحافي
الولد الذي أتعبته الظهيرة
وأثقلته مرارة النسيان
خفض رأسه
ينهل من حافة النهر
فرأى
يدًا معروقة في الماء

---

٧٩) السابق ، ص٩.

وخيال مقعدِ
يوشك
أن يجهز على مكابرة قديمة
يروي للمارة أنه
سمع استغاثة في الغابة
ورأى عكازًا قرب المصب [٨٠]

الولد علامة على البؤس؛ حافٍ، متعب من شمس الظهيرة الحارقة، يريد نسيان بؤسه دون جدوى، يذهب للنهر في الغابة، فيشاهد يدًا معروقة في الماء، وخيال في الماء يتخذ هيئة القاعد، إنها صورة لرجل عجوز غارق، لم يتحرك ولم ينزل النهر، وإنما روى للمارة أنه سمع الاستغاثة، ولمَّا ذهب إلى مصدرها وجد عُكازًا لعجوز مفقود بالطبع.

القصة هكذا، طفل شديد الفقر يبحث عن بعض الخير، وعجوز غارق في النهر، يبحث عن من يخرج جثته، أي أننا بين زمنين متضادين: طفل وعجوز، وبين فعلين متضادين: بحث عن العيش الهنيء، وبحث عن من يدفن الجثمان الغارق، أي أننا بين مأساتين، وزمنين، وشخصين، يتوازيان ولا يلتقيان وجهًا لوجه، لم ير الطفل العجوز، ولم يدرك العجوز وجود الطفل. ولم يتبق من المشهد إلا حكاية يقصُّها الطفل على المارِّين في الغابة.

---

٨٠) الآتية كغد مألوف ، نشمي مهنا ، مسعى للنشر ، الكويت ، ٢٠١٢م، ص٥٤ ، ٥٥ ونشمي مهنا شاعر كويتي أصدر عددا من الدواوين ، بادئا بالتفعيلة ، ثم قصيدة النثر، وأبرز أعماله الديوان المذكور أعلاه ، وديوان البحر يستدرجنا للخطيئة.

٢) أنسنة المادي وتشيؤ المؤنسن (الدلالة المتعاكسة):

وذلك بأن تتحول النظرة إلى كل ما هو مادي في حياتنا إلى كائن حي ناطق ، أشبه بالإنسان ، في الوقت الذي يصبح الإنسان نفسه مجرد شيء يتحرّك ، معروف وسط وطنه وعالمه بأنه مجموعة من الأرقام أو الأوراق المُحمَّلة بأرقام تميزه ؛ مثل بطاقة هويته الوطنية ، وجواز سفره ، وشهادة ميلاده ، وأقدميته في عمله. إنها مأساة الإنسان المعاصر ؛ حين يصبح شيئاً متناهي الصغر في خضم من البشر ، في الوقت الذي تصبح فيه معالم الأمكنة والأشياء ذاتها مؤنسنة ، يبوح إليها الإنسان بخواطره ، وينتظر أن تغيثه ، فكأنه يقيم علاقة معها ، فهي تحتويه بوعائها المادي ، مثلما هو يرتبط معها نفسيا يقول "صلاح دبشة" في قصيدة "أمل" :

عُمَّال النظافة
يمسحون المدينة بأخلاقهم
يلملمون أخلاقنا من الشوارع
أخلاقنا التي أتعبتهم
وعلقت أفكارهم على الحائط
أحاديثهم تخرج من الخبز
ومن قطرات العرق
الجافة على جلودهم
حين يتكدسون منتصف الليل
في غرف ضيقة
... المتفائلون منهم فقط
يدعون الله
أن يجدوا شارعًا بلا أخلاق
ليستريحوا فيه [٨١]

---

٨١) مظاهرة شخصية ١ ، ص١٤ ، ١٥.

تتوحد الذات الشاعرة مع عُمَّال الشوارع في الكويت، هؤلاء الفقراء الذين يعملون عندما ينام الناس، ويحملون ما يرميه الناس، جاءوا من دول جنوب شرقي آسيا، مختلفي الأعمار، متوحدي الهموم، والتعبير في النص دقيق، متعاكس في دلالته، فهم يضعون أخلاقهم على الطرقات بامتهانها يوميا، ويجمعون مهملات الناس الملقاة بفوضى. وهم يعيشون في تكدس وضعة، ويكون حلمهم، فقط الحلم، أن يجدوا شارعًا بلا أخلاق.

الدلالة المتعاكسة هنا كامنة في: تحوير دلالة لفظ أخلاق، فهي لدى العُمَّال تعني جهودهم الحثيثة ليلاً ونهارًا، في أوقات تفريغ القمامة المعتادة، فأخلاقهم جهدهم، ومعاناتهم، وهمومهم المنثالة في الشوارع، وعلى الجانب الآخر، فإن دلالة الأخلاق لدينا، نحن القاطنين في الشوارع والسائرين فيها، أنها سوء سلوكنا وتعالينا، على شارع نظيف، لا نعلم أن مُنظِّفيه يبذلون الهمَّ والكدَّ، ولا يجدون مقابلاً إلا تكدُسًا في غُرف... أيضًا، تبدو الدلالة معكوسة في "شارع بلا أخلاق" حيث إدانة لسلوكيات خطأ، تتعب جامعي القمامة، الذين هم أصحاب أخلاق.

وتقول "عالية شعيب":

الساتان الأسود يفلت فراشاته
راحة يدي لتعب الوسادة
إصبع يبحث عن آخر
وقلبي يهدأ
بعد أن صفعه الفراغ
ذراعي معلقة
في الممر المظلم ببياضه
نساء لوحاتي يعطينني ظهرهن

جناحان لسقف الروح
وشفتاي تسقطان [٨٢]

جاء الوصف للحظات ما بعد الفراق، حيث الفراغ، وتركز على رصد تغيرات الماديات حولها، والجديد في هذا المقطع: التوحد مع الشيئي، فراحة يدها في علاقة مع وسادتها فكأن الوسادة تشعر بألمها، وقلبها هادئ بعدما غاص في فراغ حياتها (الزمني والمكاني في آن)، ولوحاتها – بوصفها فنانة تشكيلية – المعلقة حولها، تتحرك نساؤها، رافضة سلوك ووجود مبدعتهن، وتكون المحصلة: الروح لها جناحان يتداعيان، وشفتاها تسقطان، في إشارة إلى ضياع النفس والكلام.

وتقول "سعدية مفرح" في نص يحمل عنوان "قرار" :

أقرَر أن أنظف ذاكرتي المليئة بأكداس من الوجوه
أرتِّب الذي ما زال صالحًا منها في زاوية قصية
وأرمي البقية على قارعة الطريق
يا الله .....
متى نبتت كل هذه الأجساد وزينت الشارع ؟ [٨٣]

صارت الوجوه / البشر قمامة، ومكانها في الذاكرة، وعلينا أن نكون أُمناء مع أنفسنا وذاكرتنا، ونتعامل مع الوجوه الصدئة تعاملنا مع المهملات، بإلقائها على قارعة الطريق، حيث سيأتي عمال النظافة لجمعها، أما البقية الصالحة منهم فلن يكونوا في بؤرة الذاكرة، بل في ركن بعيد منها. في إدانة

---

٨٢) عناكب ترثي جرحا ، م س ، ص٢٩.

٨٣) مجرد مرآة مستلقية ، سعدية مفرح ، دار المدى للنشر ، دمشق ، ص١٩٩٩م ، ص٦٩.

واضحة لكل البشر حولها، وأنها تريد أن تحيا بذاكرة شبه جديدة مع الوجوه، نقول شبه لا كل، فمن الصعب التخلص من أناس موجودين بالفعل حولنا.

إذن أصبحت الوجوه أشياء تُلقى، لأنها لا حاجة لنا بها، ولكن تلك الأشياء ستنبت في الشوارع من جديد، وتزينها، لأنها تجيد هذه المهنة، مهنة الزينة والزخرفة، وهذا سبب إلقائها من الذاكرة.

دلالة جديدة، نفس تدين البشر وتجعلهم أشياء، وهم يقبلون الشيئية وينبتوا ما اعتادوا عليه من زخرفة وزينة، لا عُمق فيها ولا أخلاق.

أما "نشمي مهنا" فيؤنسن النص على طريقتها، يقول:

جلسنا

والقصيدة كانت هناك

على الرصيف

...

لم ننتبه

ولم تتعثر بها خطوات المارّة (٨٤)

النص مُهدى إلى الشاعر "عبد المنعم رمضان" حينما التقاه في القاهرة، وحين جلسا كشاعرين، يتحاوران، ولكن القصيدة وهي المشترك بينهما في الإبداع، كانت في منأى، ربما لأن الحوار بينهما كان إنسانيًا أكثر من كونه إبداعيًا، في تأكيد على أن الإنساني يفوق الشعري، ولكن الشعري لن يبتعد عن صاحبيه. الأنسنة تبدو في تلك القصيدة التي اعتلت الرصيف، تطالع الشاعرين، دون أن ينتبها إليها أو يصطدم بها المارة، فكأنها جنيّ لا يراه إلا قريناه.

---

٨٤) الآتية كغد مألوف ، ص٨٧.

ويتعاظم المكان حتى يتأنسن كزوجة، يقول في نص بعنوان "رباط" :

في أخر ساعات الليل
أحسن أن هذه المدينة زوجتي
عليها أن تنتظرني إلى آخر
إشراقات الفجر [٨٥]

النص مكتوبٌ في وحي أشهر غربته في لندن، في فراق واضح مع أهله، وفي ساعات الليل، يتأمل هذه المدينة العملاقة، بعيني مغترب، فتبدو على رحابتها كأنها في أحضان الذات الشاعرة، وتكون الدلالة في سؤال : هل استطاع أن يحتوي المدينة في أعماقه، أم احتوته المدينة فخالها زوجته؟ يبقى السؤال معلقًا فالغاية تظل في أعماق النفس وهي إقامة علاقة مختلفة مع المدينة / المكان.

وتُطلُّ تجربة مختلفة للشاعر إبراهيم الخالدي [٨٦] ويبدو احتفاؤه الدائم بالوزن الشعري، والذي غلَّف مجمل تجربته، حتى في نصوصه النثرية، فبها بعض العمودي والتفعيلة، والاحتفاء بالقافية... يقول في نص بعنوان "منزل ٦٣" :

سقوفك المقوسة
نخلاتك الباسقة
أبوابك المقلقلة
جدارك الخارجي المنذر بالسقوط...

---

٨٥) البحر يستدرجنا للخطيئة ، نشمي مهنا ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص٩٩.

٨٦) شاعر كويتي من جيل الشباب ، أصدر عدة دواوين بادئا بالعمودي ثم التفعيلة وأيضا قصيدة النثر في بعض تجاربه ، ومن أبرز دواوينه : دعوة عشق للأنثى ، ١٩٩٤م ، عاد من حيث جاء ، ١٩٩٧م ، احتمالات المعنى ٢٠٠٥ ، وجمعها وأضاف عليها في كتاب أسماه: ربما كان يشبهني، ٢٠١٢م.

أيها البيت الذي تستفز التجاعيد في حيطانه
ودمع الأب والأخت والخالة
وسعلة الأب
والعامين الأخيرين
أيها البيت وحيدا وشاخصا
مثل أثل المقوع
تبدو كملك مخلوع
كلاعب معتزل
كشاعر أضاع لغته (٨٧)

بات البيت عالمًا، حاويًا للذكرى والخاطرة، يتوقف الشاعر أمامه توقف جده الشاعر الجاهلي أمام الأطلال، ولكنه يجعل البيت إنساناً معالمه التجاعيد وبدا جامعًا لبشر عنوانهم الخيبة، فالملك بلا عرش، واللاعب مقصي عن الملاعب، والشاعر مفتقدًا لُغته، كل هؤلاء يبرعون عندما يمتلكون ما يظهرون فيه براعتهم من خلاله، لم تطل الوقفة عند البيت المؤنسن، بل سرعان ما أعادته الذات الشاعرة إلى ماديته، أو بالأدق جعلته قبرًا...

دفنتُ فيك أسناني اللبنية
وأسنان أطفالي
... فلا تبخل بسعفة على ولدي العاق

صار المنزل قبرًا، لكنه يحوي مفارقة ظهرت في استحضاره ابنه العاق، والدلالة هنا واضحة، فليس العقوق بمعناه المعروف من جحدان الوالدين، وإنما بجحود الابن لمكان النشأة والطفولة، فكأن الشاعر يقف ببيت طفولته القديم شاكيا عقوق ابنه لبيت والده الجديد.

---

٨٧) ربما كان يشبهني ، إبراهيم الخالدي ، حقوق الطبع للمؤلف ، مطبعة الدروازة ، الكويت ، ٢٠١٢م ، ص١٩١ ، ١٩٢.

٣) مفارقة الدلالة، دلالة المفارقة:

حيث تكون المفارقة عنواناً في بناء النص، بكل ما فيها من مفاجآت واستحالات وأيضًا نكبات، وما بين دلالة المفارقة ومفارقة الدلالة، نجد رؤى تتلاقى مرة، وتتضاد مرات، ومنها تكون الدلالة العامة التي تكون صادمة، لأنها تكشف إلام وصلنا في حياتنا.

في نص بعنوان: "وحشة" لسعدية مفرح تقول:

الصحراء ؟!
يا لوحشة البيت المتسع !
وفراغه البائس المخيف.
الصحراء إذن ؟!
يا لوحشتها في فضاء المدن التي تعرض وتطول شوارعها بسرعة
والطائرات التي تطير على بعد منخفض
وهؤلاء الذين يفضون بلاهتها القديمة
من أجل عطلة نهاية أسبوع خالية من التلوث [٨٨]

الوحشة في المنزل الواسع، امتدت إلى فضاء المدينة الأكثر اتساعًا، ليتلاقى الاثنان مع فضاء الصحراء بكل ما فيه من تمدد شاسع، وفراغ مصمت، وظلام مهلك، ويكون السؤال في النص: هل يمكن أن تكون مظاهر العمران حولنا مثل الصحراء؟ أو تعود الصحراء – التي فررنا منها في مدننا – إلى بيوتنا وعمراننا؟

تكون الإجابة بالإيجاب، لأن الذات الشاعرة ترصد وحشة في العمران حولها، فكأن الصحراء التي جاءت، لم تأتِ كأرض، وإنما جاءت كشعور.

---

٨٨) مجرد مرآة مستلقية ، ص٣٤.

وهنا تكون المفارقة حيث يأتي المكان ليس بماديته وإنما بإيحاءاته وغضبه، في الوقت الذي يفرغ فيه العمران من الأنس والبهجة ويكتسي بأجواء الصحراء، لا تتعاكس المفارقة، فالصحراء تكسو المدينة والمنزل، ولا تكتسي منهما بشيء، لأن الأمر ليس في المكان (المنزل والمدينة) وإنما في أعماق الذات... النفس الموحشة.

وفي نص بعنوان "لغات بدائية" يقول نشمي مهنا:

اللغة الثالثة

بعد الحادية عشرة ليلا

تبتلعكِ الغرفة الضيقة

وتنهال على رأسك

كل النهارات [٨٩]

الخطاب موجه للحبيبة، فقد فشل في حوارها بلغات عصرنا فآثر أن ينتهج سبيل لغات بدائية، وجاءت اللغة الثالثة واصفة إياها في غرفتها الضيقة، فقد تكبرت على العشيق، وآثرت أن ترتكن إلى مكانها الضيق، حيث تطاردها ذكريات يومها. تبدو المفارقة في تلك المطاردة التي تمارسها ذات العاشق نحو الحبيبة، حيث تصف أزمتها، فهي تفرُّ من لقاءات الحبيب إلى المكان والذكريات، فيصبح المكان كوحش أسطوري يبتلع المحبوبة، وتتحول الذكريات النهارية إلى مطارق على رأسها، ليكون المخرج أن تفرَّ إلى الحبيب.

ويقص علينا "إبراهيم الخالدي" لقاءً بموظف بأحد البنوك، أخرجه من طابور الانتظار، بعدما أنهى معاملته المصرفية، وراح يستعيد معه ذكريات

---

٨٩ * الآتية كغد مألوف، ص٦٦.

مشتركة بينهما حينما كانا طفلين ومراهقين ، وكانت فرصة للموظف أن يحدثه عن:

أمه التي أنهكها غسيل الكلى
وابنته التي ولدت بلا عينين
عن راتبه البسيط
وسنوات عمره الضائعة
زودني برقم هاتفه الجديد
وحالما خرجتُ... رميت رقمه في سلة المهملات
موظف البنك... هذا الذي كان يخاطبني باسم رجل آخر
ربما... كان يشبهني

إنها مفارقة على مستويات: استماعه لموظف يعلم أنه ليس صديقًا من قديم له ، والموظف غير منتبه لملامحه ، وينداديه باسمه ، فكأنهما غريبان متلاقيان على ألم ، والمفارقة الثانية في إلقاء الشاعر هاتفه غير عابئ به ، مؤكدًا للمتلقي أنه كان مجرد سامع لفضفضة موظف مأزوم ، والمفارقة الثالثة أن ذات الموظف يشبه ذات الشاعر ، في الألم وتقلبات الحياة ، مما يتطلب منا إعادة قراءة النص في ضوء تعدد المفارقات إن لم يكن تصارعها. وأيضًا ، فإن حياة الموظف الشاكي كما بدت في بوحه تشي بآلام جيل ضاعت سنوات عمره ما بين وظيفة براتب بسيط وهموم أم وأطفال ، جمعهم المرض والإعاقة.

وتدخل "دلال الجازي" في صراع مع الكلمات...

الكلمات التي لم أقلها
طاردتني في الحلم بغضب

كانت مسعورة ولها أظافر طويلة

تريد أن تغرسها في لحمي

لكي تخرج من هناك إلى هنا [٩٠]

لم يكن صراع مع الكلمات، لأنها لم تقلها، إنما صراع مع الذات التي امتنعت عن النطق، وآثرت الصمت، إلا أن الكلمات المكتومة، تعملقت حتى توحشت وباتت بأظافر طويلة... إنها إدانة للصمت، وللذات. وتبدو المفارقة في صراع مع غير المرئي، غير المتكلَّم به، المخزون في الأعماق، والذي بات وحشاً.

وتعيد قراءة دوائر الماء عندما يستقبل حصاة...

تموجات السطح الراكد

تلك الدوائر المتصلة

لم تكن إلا ضحكة الماء من نفسه

عندما ظن أن الحصاة الملقاة فيه

حياة [٩١]

بدأت المفارقة في رؤية العين الشاعرة لدوائر الماء، التي تكون أينما حلَّ الماء، ومتى ألقينا فيه حصوات، ولكن المياه تتأنسن، وتظن وهي الراكدة أو المتحركة، أنها يمكن أن تضحك، وتشتبك مع الحصاة التي ربما تحمل إليها الحياة. لتكون الدلالة النهائية هل يمكن أن تكون هناك إعادة قراءة للجمادات حولنا، لنرى فيها الحياة؟ فإن لم تكن بها حياة، فلنهب لها الحياة من أعماقنا.

---

٩٠) تشريح الأرنب الأبيض ، دلال الجازي ، مسعى للنشر ، الكويت ، ٢٠١١ ، ص٨٠ ، وهي شاعرة كويتية شابة ، درست الصيدلة ، وافتتحت حياتها الشعرية بقصيدة النثر مباشرة.

٩١) السابق ، ص٦٠

٤) تعدد الذات وتجزّؤها:

ويعني أن تصبح الذات الشاعرة متعددة في النص الواحد، نستشعرها من خلال تعدُد الضمائر، أو مخاطبة الذات لذات أخرى، أو الحديث عن الذات بضمير الغائب والمتكلم في آن... أو أن ننظر في أحوال ذواتنا، ومدى علاقتها بأجسادنا فإما أن نبرأ منها أو نجلدها.

ربما يكون هذا النمط متواجدًا في تجارب شعرية سابقة، ولكن في تجربة قصيدة النثر، يتخذ مناحي مختلفة، لأن تعدد الذات يرتبط بإعادة تقييم الذات لفعلها وإنجازها في الحياة، وأيضًا لعلاقاتها مع الآخرين، إذن، الذات تتعدد، وقد تصبح الذوات الأخرى واحدة في نظر الذات المتعددة.

تقول سعدية مفرح في قصيدة بعنوان "بيننا" :

لها الضوء والصور والأسئلة العائلية
لها رائحة المطبخ وصداع الصغار...
لها نافذة تستطيع فتحها، متى شاءت وإجابات عالية النبرة
لها رفقة أزليون وسؤال أزليّ...
ولها الآخرون
وأنا ؟!
أنا لي ستائر مسدلة وتفاصيل
وتفاصيل... مجرد تفاصيل [٩٢]

فنحن أمام ذاتين كما نعي في ضمائر النص: (لها، أنا)، ولكننا في الحقيقة نجد أننا إزاء ذات واحدة، الأولى تعيش وسط خضم العائلة، بصخب الأطفال وازدحام الحياة اليومية، وهذه هي الأنثى الغائصة وسط العائلة، إنها

---

٩٢) مجرد مرآة مستلقية، م س، ص٧٨.

الأنثى العائلية، المجتمعية، التي تحمل عبء الأطفال والطبخ والضجيج، أمَّا الأنثى أو الذات الشاعرة (أنا)، فهي صنعت ستائرها التي أسدلتها على ذاتها الخاصة، كي تمارس شعريتها، أو تفرُدها، أو شغبها، أو ضجيجها، مع نفسها، في خلواتها، حيث تعيش التفاصيل بشكل مختلف.

إنها تتأمل حقيقة ذواتنا، عندما نعيش بوجوه عديدة، مع عائلتنا ثم مع إبداعنا الخاص، والغريب أنها جعلت الآخرين (الجميع)، في عينيها ذاتا واحدًا، كما في قولها: "ولها الآخرون"، فهم جميع، ولكنهم في نظرها واحد... ولابد أن ننتبه إلى أن دلالة التفاصيل المتكررة في النص، تعني أمور الحياة ومشاغلها، فهي تغرق الذات العادية المهتمة بالطعام والصخب والأولاد، وتصبح وسيلة للتأمل للذات الشاعرة عندما تسدل ستائرها عليها.

ويحوِّل "دخيل الخليفة" ذاته إلى جسد، متمسكًا بكون جسده معبِّرًا عن ذاته، غير مؤمن بأن ذاته / منفصلة عن روحه... يقول في نص بعنوان "مشاجب":

رؤوسنا بحاجة إلى مشاجب
نعلقها قرب أقدامنا
ثم نسلم أجسادنا لمن يشتهي جلدها
دون رأفة
وبلا رقيب (٩٣).

باتت الرؤوس مثل الملابس تُعَلّق في مشاجب ؛ التي حوت الأقدام أيضًا، أما ما يتبقى من الجسد فهو غنيمة لمن يريد جلدها. إنها إدانة للذات / الجسد، حيث رأى أن الجسد لا يستحق إلا العقاب. ولكن الجسد المطروح غير

---

٩٣) يد مقطوعة تطرق الباب ، م س ، ص٧٦.

مكتمل، إنه بلا قدم ولا رأس، فكلاهما معلق على المشجب، وتبقى دلالتها بالتالي معلقة، ولا نملك إلا تأويلات ؛ فإما أن عقابهما قادم، أو في تعليقهما العقاب ذاته، أو أن الذات مستغنية عن الجسد، الذي أرهقها بمتطلبات رغباته، فهي محتاجة للعقل تفكر به وتعي، والأقدام لعلها تقفز عليها أو تطير.

وفي اللغة الرابعة لخطاب نشمي إلى الحبيبة:

هل كانت تبالغ
حين انفلت منها الجسد
وظلت هيبتها
متكئة على الريش ؟ (٩٤)

فالحبيبة في أزمتها، صارت كالطائر، ذات بلا جسد، والغريب أنه بعد ضياع الجسد، تبقى ريشها، يحوي الروح، ويكون السؤال عن جدوى البقاء بهذه الصورة السيريالية، إلا أننا نرى أن الذات الشاعرة تنتهج سبيل العشق الروحي مع الحبيبة مؤكدة على نفيها للجسدي، الذي انفلت منها دون أن نعرف أسبابه.

ويفصل دخيل الخليفة ذاتها كصورة، كي يتأملها جيدًا...

هذه الصورة المعلقة لا تشبهني
عينان غائرتان كقبر
أنف كقنطرة حطّمها فلاحون
لحية زارها ضيوف كثر

---

٩٤) الآتية كغد مألوف ، ص٦٧.

يرتدون دشاديش بيضاء
شعر تساقط كثيراً قرب نقاط التفتيش
شيء واحد سرقته الصورة مني
شيء يسمونه الحزن...! [٩٥]

الصورة لا تشبهه بالفعل، رغم أن النص حمل عنوان "صورتي" الذي يؤكِّد أن ما يتأمله أمامه هو صورته بالفعل، ولكنه يعيد قراءتها في ضوء واقع مؤلم، فيه من أزمة الوطن والأمة، حيث نقاط التفتيش ترهب النفوس، وحيث غارت عيناه فبدت قبرًا، في دلالة على الموت الناضح في نظراته... والشيء الذي أُخذَ منه يُسمَّى الحزن... فالصورة صورته بالفعل، ولكن الحزن غير نابض فيها. إنها الذات عندما تنخلع، وتعلق كصورة، ومع ذلك هي بعيدة عن أعماق صاحبها، فالصورة حبس ظلَّ وليست حبس روح وإحساس.

في نص بعنوان "أحسد الشرخ على الجدار" نرى شغبًا مع دلال الجازي:

الخط الوحيد الذي لا يتوقع أحد استقامته
ولا أحد يطلب منه الوصول إلى مكان ما
أعرج وسعيد بنزهته [٩٦]

الذات هنا تحسد المادي، إنه شرخ في جدار، يتمدد كل يوم، سعيد باختراقه الحائط دون صد، لا يهمه أن يحتفظ باستقامته، ولا باعوجاجه، يهمه أن يتنزه كيفما شاء، وأينما رغب. الذات / شرخ، والحياة / جدار، والأمنية / حرية التنزه، في شوق إلى التمرد، فالذي يمنع الذات الإنسانية أن

---

٩٥) يد مقطوعة تطرق الباب، ص٤٠.
٩٦) تشريح الأرنب الأبيض، ص١٠٤.

تعيش الفوضى كيفما اتفق هو قيود العقل والقلب والمجتمع، وتلك القيود لا تهم الشرخ، الذي ربما يحدث فوضى وهدما، ولكنه سعيد بفوضاه، ويرى أنها تمرده العفوي.

٥) البنية المتضادة:

بأن يشتمل النص على تضاد في اللفظ دلاليًا وسياقيًا، بحيث تصبح بنية النص قائمة على التضاد، ومن خلاله تتضح الصورة، وتضاء الرؤية. فعندما تبحث الذات الشاعرة عن ذوات أخرى في تكوينها، اختفت بتراكم السنين، يصبح المختفي مضادًا للظاهر، والظاهر باحثا عن ضده المختفي.

بعيدًا جدًا
في إحدى زوايا طفولتي
نسيتها
كانت ترافق كل تفاصيل يومي
وكلما أوغلت في العمر
تذكرتها أكثر...
كلما أوغلت أكثر
ابتعدت أكثر
هب أني عدت بظهري للخلف
فهل سأجدها تنتظر عودتي بصبر ؟
أم تراها كبرت أيضًا
وما عدتُ غير ذكرى
محشورة في زوايا طفولتها البعيدة ؟! [٩٧]

---

٩٧) مجرد مرآة مستلقية ، سعدية مفرح ، م س ، ص٦٨.

إنها الذات البريئة، الساذجة، غير الملوثة بزخم الحياة و خبراتها التي بها الكثير من النفاق والخديعة والمواربة والسكوت، لم تفصل الذات الكبيرة أسباب بحثها عن ذات طفولتها، ولكنها أقامت بنية متضادة الدلالة في النص، الكبيرة تبحث عن الصغيرة، ولا تجدها، لأنها ببساطة اختفت وسط توغل الذات الكبيرة بكل وعيها وخبراتها وكثير منها لا يتناسب مع ذات الطفولة... لذا كلما توغلت الذات الكبيرة في العمر، كلما تناءت عن الذات الصغيرة، حتى يكون التضاد في التنائي أشد من التضاد في الصفات والسلوكيات... وبعبارة أخرى، فإن الذات الشاعرة تستحضر طفولتها وتبحث عنها ولكنها تفتقدها تدريجيًا، لأن الوعي بالعالم المحيط والمحبط يجعل الذات / الطفلة، لا تستطيع العيش مع الذات / الأنثى. ويكون السؤال: ماذا لو عادت الذات الكبرى بظهرها أي بزمنها، هل ستجد الذات الأخرى؟ إنها سؤال استحالي، مثلما تكون الإجابة مستحيلة متشككة، لأن الذات الطفلة ربما تكون تضادت مع نفسها وكبرت، في رد فعلي، على عودة الذات الكبيرة وارتدادها الطفولي... وهكذا، نحن إزاء تضاد موازٍ، ذاتان هما ذات واحدة، ولكنهما تسيران في خطين متوازين، زمنيا، رغم وجودهما في أعماق ونفس واحدة.

ويشكك نشمي مهنا فيما حوله من أشخاص وزمن ومكان، بعدما غادره الأصدقاء وتركوه للكؤوس الفارغة، يقول:

كان علي أن أفهم أن الباب لا يتسع
... وأن الليل مجرد نزهة وقت
وأني كنت أحمِّل العربات لفائف أسرار لا تعنيها
أما الأحصنة المعروفة
فلم أكن أفهم
أنها ذاهبة إلى شأن آخر

إذًا...

سأنتظر الليل القادم بمكاني هذا

المكان نفسه

وأراقب نوايا الليل [٩٨]

يتمثل التضاد في هذا التشكيك الذي مارسته الذات الشاعرة إزاء ما يحيط بها من أشياء وماديات حقيقية حوله، ولكنه دخل في صراع مع الليل، ليس بوصفه زمناً كما يتبادر لنا، وإنما لا يقين في الكون كله، وجاء اختياره كلمة الليل إمعانا في الدلالة على الغموض الذي نستشعره إزاء الظلمة الليلية الحالكة. وتأتي دلالة الباب في إشارة إلى محاولة ولوج النفس عبر فتحته الضيقة، ولكن يكتشف أن لا إمكانية لهذا. فبنية التضاد نراها في التشكيك في الباب، والليل، والأحصنة، والمكان، فكلها عناصر مادية وزمنية تعطي إشارة عكسية على رغبة الشاعر في الوصول إلى يقين ما ؛ لم يتحقق، ولكنه لا يملك إلا الانتظار لعلَّ القادم في المكان والزمان والأشخاص والأحصنة يحققون ما يصبو نحوه.

ويلتقط إبراهيم الخالدي موقفًا... في قصيدة "توقيعات" :

ترتب فساتينها

وقوارير العطر والزينة

كلَّ مساء تمسح المكياج

وترمي للمدى دفتر شاعر

(موكّل بفضاء الله يذرعه) [٩٩]

---

٩٨. الآتية كغد مألوف ، ص٣٧ ، ٣٨.

٩٩) ربما كان يشبهني ، ص٢٠٥.

موقف لحبيبة شاعر ، هي مشغولة بملابسها وقوارير مكياجها ، وهو مشغول بالكونية وفضاء الله الممتد الذي يمرح فيه تأملاً، هي تريده جسدًا ، وهو هائم في الملكوت روحًا ، قد يكون بينهما حب في يومًا ما ، ولكنه حب متضاد ، لأنه ترنو للحياة على الأرض ، وهو يرنو للسماء. تناص الشاعر كما ذكر في نهاية المقطع مع شطر شعري للشاعر ابن زريق البغدادي ، وفي التناص استحضار لقصة حب تراثية لابن زريق ، أجبره الفقر والحاجة على فراق محبوبته في المغرب ، والذهاب إلى الأندلس ، وفني الحبيبان ، وبقيت منهما قصيدة "لا تعذليه" الشهيرة التي خُلِّدت عشقًا وألمًا وفراقًا.

أمَّا "دلال الجازي"، فهي ترنو إلى أبي الهول في مصر...

بأنف مكسور وفم يملؤه التراب
يحدق في أفواج السياح الآتية من كل مكان
تقرضه الريح شيئًا فشيئًا وتمضغه الرمال المحرقة
أبو الهول... لا يملك إلا عينين ذاهلتين في فراغ الأبدية
وصرخة مكتومة ! (١٠٠)

التضاد يتأتَّى من منظورين ، منظور السُّياح المشاهدين لهذا الصرح الأثري المنحوت المدفون في الرمال، ومنظور غاب عنا وهو للصرح نفسه، كيف ينظر للقرون المتتابعة عليه ، والعيون والكاميرات المصوَّبة إليه ، إنه في حالة ذهول وهناك صراخ مكتوم بين جنبيه، غير قادر على البوح وهو المختزن لتاريخ عرفنا بعضه ، وجهلنا بقيته ، فهل يمكن له أن ينطق أو يصرخ ؟ وتكون الرسالة ، فلنضع أنفسنا موضع ما نشاهد ، فقد نخرج بالمزيد، فمجرد تبديل المكان والموقف يولد رؤى جديدة.

---

١٠٠) تشريح الأرنب الأبيض ، ص٧٣.

٦) الرؤية بين الذات والعالم:

حيث يكون اللا يقين سبيلاً وعنواناً، فعقل الشاعر ساعٍ إلى محاولة فهم العالم المحيط أو القبض على الكون الفسيح، وتكون المحصلة صفرًا، وعودة العقل إلى الذات خائبًا ، وتكتفي الذات بالمحاولة من جديد ، وتستمر المحاولات بقدر استمرار الأسئلة.

تقول سعدية "مفرح" في نص حمل عنوان "هذه الليلة" :

سأستمر في محاولتي الأبدية
لتفسير العالم أو ما يحدث حالا
ومحاولتي الأخرى
لتفسير قصيدتي الجديدة
هذه الليلة
ستكون مورقة بما يكفي لكتابة قصيدة
أو قضم تفاحة عبقة ! (١٠١)

أرادت الذات أن تُفسِّر العالم ففشلت، فلجأت إلى تفسير قصيدتها الجديدة، فلم تستطع، كلها أمل في ليلتها أن تصل إلى نتيجة مثمرة. إنها قصيدة الحالة أي التي تُعبِّر عن حالة الذات في لحظة معيشة ما، لم تخرج منها، لأنها جعلت نهايتها مفتوحة ؛ إما كتابة قصيدة أو التهام تفاحة طيبة الرائحة... وأيضًا لم نعلم كيف دخلت في الحالة أو مسبباتها، وإنما قرأنا الحالة في منتصفها بالفعل "سأستمر" الذي يعني دأب المحاولة وتكرارها. بدأت الحالة بالسعي إلى تفسير يقيني للعالم من حولها، ولأن اليقين مفقود والذات أقل كثيرًا مما تتخيل فإنها أرادت تفسير نص شعري / قصيدة، وهذا سهل لأن

---

١٠١) مجرد مرآة مستلقية ، ص٩١.

الذات الشاعرة تتحدث عن نفسها، فهي تملك النص الشعري الذي هو من إبداعها، ولكنها تكتشف عقم محاولتها، فالنص يتخلق في أعماقها، ولكنها لا تدري أن تخلّق النص في النفس لا يعني امتلاك النفس المبدعة له، والدليل أنها غير قادرة على تفسيره ولا حتى القبض عليه لمعرفة تكوينه وإلا لما قضمت التفاحة. بعبارة أخرى: نكتشف أن الذات صورة من العالم الذي لا نستطيع فهمه، مثلما لا نستطيع أن نعي حقيقة ذواتنا. وهذا لا يقين جديد، يشمل الذات الشاعرة، مثلما يشمل العالم من حولنا.

ويقول نشمي مهنا:

دع يقينك هذا الذي ألبسته جبة قديمة
وأسميته الجدّ الحنون
واقفًا تحت المطر
ناظمًا غيمات الليل بسلك الذاكرة
شاكًّا في مرآته (١٠٢)

رغم أن الخطاب في القصيدة موجَّه إلى الحبيبة، التي التقاها في أمكنة عدة، إلا أنه يشكِّك في اليقين الحياتي دون تحديد ماهيته، مشبهًا إياه بالجد الحنون، فكأنه يرى أن الموروث من التقاليد والأفكار، والتي يبثها الأجداد عادة، لا يحمل حقيقةً وإنما فكرًا، معرضًا للنظر والتشكيك وإعادة التقييم. وتأتي كلمة المرآة المستخدمة للدلالة على تأمل الذات لنفسها ولموروثها من اليقينيات.

ويقول أيضًا في نص "قناع" :

---

١٠٢) الآتية كغد مألوف ، ص٣٤.

بقبضتي اليُمنى
أتحدى العالم
ببسط اليسرى... أستجديه
كم أنا ضعيف ومراوغ [١٠٣]

هذا هو الإنسان في متناقضاته الملازمة له، والخادعة لعقله، يظن نفسه أنه قادر على التحدي وهو في الحقيقية يستجدي، وما بين الوهم والواقع تطل النفس البشرية في ضعفها، إنها صورة أخرى من اللايقين.

وتتحور الذات الشاعرة إلى أشياء، في مقارنة حثيثة بين كونها جسدًا يدمي أو أشياء مادية متحملة... يقول دخيل الخليفة في نص بعنوان "فؤوس"

لو أن جسدي جذع شجرة
لما تحمّل كل هذه الفؤوس...
تخيلت الأرض بساطا يطير بي
لأقبّل النجوم على حين غفلة
صحوتُ
والكل يرقص فوق عظامي
لو أن قلبي مصباح زيت
لما تحمّل كل هذا الدخان
الذي لطّخ الزجاج [١٠٤]

لم تتشيأ الذات، وإنما تتخيل نفسها، هل أهون عليها أن تكون جذع نخلة تتعاورها الفؤوس، أم يكون قلبها / عُمقها مصباح زيت يحترق ويعبق الدخان

---

١٠٣) البحر يستدرجنا للخطيئة ، ص٩٧.
١٠٤) يد مقطوعة تطرق الباب ، ص٣٩.

زجاج مصباحه؟ إنه ألم الشاعر حين يريد أن يحلِّق في كون فسيح، ولكن الطين على الأرض يجذبه، وشرور العالم تحاصره، فيشتد ألمه، ويرى أنه يتحمل فوق طاقة الجذع وفتيل المصباح المحترق، ويتمنى أن تطير الأرض به، كبساط لعله فقط يلثم النجوم. حلم الذات في التحليق، يواجه بعنفوان مرفوض.

٧) العالم بين الصيرورة الحتمية والمتناقضات:

فمع فقدان اليقين، تحاول الذات الشاعرة قراءة العالم بشكل مختلف، فما دام اليقين الفكري مُفتقدًا، فلتبحث عن الحقيقة الموجودة، وما دام تلاقي الأفكار ضائعًا، فلتنظر في المتناقضات والمتضادات، دون التوقف عند مفهوم التضاد بلاغيًا، حيث يكون التقابل في المعنى واللفظ، فقد يأتي التضاد بين لفظين ظاهرهما عدم التضاد وسياقهما التضاد بعينه، وقد يكون التضاد/ الطباق/ التقابل برؤية البلاغة واقعا بل يعتمد النص عليه.

تقول "سعدية مفرح" في نص بعنوان: "نسبية" :

أسود وأبيض
بارد وساخن
عالٍ ومنخفض
بعيد وقريب
..... إلخ
نبحث عن أحدهما دائمًا
وفيما بينهما تبدأ يومياتنا
وتنتهي [١٠٥]

---

١٠٥) مجرد مرآة مستلقية ، م س ، ص٤١

هنا إبحار في المتضادات المعتادة ؛ الأسود والأبيض، البارد والساخن، العالي والمنخفض، البعيد والقريب... لعلَّ الذات تصل إلى يقين ما، أو فهم ما، ولكن الحقيقة أن هذا البحث بين المتضادات، لن يوصلنا إلى شيء، لأننا سنتعلق تلقائيًا بأحد طرفي النقيض / التضاد، فإمَّا نكون مع القريب أو البعيد، فلا يعقل أن نحتوي الاثنين، وهكذا تمضي حياتنا... إنه وجه آخر لقراءة التناقض في عالمنا، ذلك أن الذات هي التي تختار من نفسها أن تكون طرفًا، لأنها ببساطة غير قادرة على أن تكون محتوية للطرفين وما بينهما من درجات. والغريب أنها انحصرت في اليوميات في نهاية الأمر، ربما لأنها حقيقة تملكها بدلاً من الإبحار في ماض ضائع وغد غير واضح، وحاضر لا نستطيع إلا فهم ما حولنا فيه.

وتقول في نص بعنوان: "سادة" :

موتى يتناسلون
يتبادلون بعضهم
روحا بروح
وجثة بجثة
يمضون إلى موائد القبور متخمين
وينسون (١٠٦)

الموت حقيقة، والموتى جزء منها، بل هم الحقيقة المادية فيه، فكما نراهم أحياءً، نراهم أيضًا أمواتًا، ولو نظرنا إلى كل من حولنا من بشر سنكتشف أننا موتى أحياء على الأرض، أو أحياء سيموتون يومًا ، جثث متحركة، وأرواح ستطير إلى بارئها، هذه الحقيقة الأولى، أما الحقيقة الثانية فهي أن الموتى يُنسَونَ مع دفنهم من جانب أحبائهم الأحياء.

---

١٠٦) السابق ، ص٤٤.

ويحصر "دخيل الخليفة" العالم بين ثنائية معروفة... في نص "شر" :

ليت الشرّ
يرتاح من جنوده المجهولين
أتعبوه بشربهم الدمَ حارًّا
أوقفوه كثيراً على أطراف أصابعه
بينما الخير
يرتاح في قبره الأخير...! (١٠٧)

تبدو الثنائية في الخير والشر وهما متناقضان، ولكنهما في الحقيقة غير متواجدين، لأن جنود الشرِّ فاقوا معلمهم، فأتعبوه وحمَّلوه ابتكاراتهم ومعها لعنات ضحاياهم، أما الخير فهو مقبور، ويبدو أن الشرَّ المتعب سيلحق به، فقد صار العالم لا يعرف الشرور السهلة، والآثام البسيطة، إنه يرزح تحت شرور معقدة، فاقت الشرَّ الأصلي.

• • • •

▪ **خاتمة:**

كانت هذه إطلالة على أبرز معالم قصيدة النثر في الكويت، ظهرت مع جيل متقارب في العمر، إنه جيل التسعينيات، الذي اغترف من أجيال شعرية سابقة عليه، ولكنه أراد أن يتميز عنهم، بحكم حقائق الواقع المعيش ؛ حيث الكويت باتت متعولمة في مُدنها ، كونية في أحلامها ، تمتاح من إبداع العروبة ، وتشارك العرب همومهم ، وتتعاطى مع تطلعاتهم ، فهي وإن

---

١٠٧) **يد مقطوعة تطرق الباب ، ص ٣٤**

صغرت مساحتها ، وتناءت قليلاً في موقعها على الخليج الهادئ ، إلا أن أعماق شعرائها تمور بمثل ما تمور به قرائح نظرائهم في العالم الإنساني والعالم العربي، وفي كلتا الحالتين، لاشك أنهم يضيفون إلى المنجز الإبداعي الشعري ، مثلما ينهلون منه ؛ يتعاطون بروح العولمة بما في فضائها من فلسفة ما بعد الحداثة ، وبما تتيحه قصيدة النثر من تمرد يفضي إلى بناء ، ومن بناء يفضي إلى جمال ، ومن جمال ينضح بالرؤية والهم والكونية ، ويغوص في تفاصيل اليومي ، ويحلِّق في المطلق الإنساني بكل قِيمه المشتركة.

بعضٌ من هؤلاء الشعراء تخلَّى عن نهج الوزن التقليدي وآثر أن ينتهج قصيدة النثر سبيلاً مثل سعدية مفرح وصلاح دبشة ، وبعضهم كتب قصيدة النثر ، وما زال يتراوح في إبداعه ما بين الإيقاع واللاإيقاع مثل دخيل الخليفة ، ونشمي مهنا ، وإبراهيم الخالدي ، وبعضهم عرفناه بقصيدة النثر مثل سعد الجوير ودلال الجازي. مما يشكِّل ثراءً في المشهد ، وعُمقًا في الجماليات ، وتنوعًا في الموسيقى ، فلا يمكن أن نتخيل مشهدًا شعريًا دون قصائد موزونة ، وأخرى منثورة ؛ قصائد تغوص في الذات ، وأخرى تحلِّق في السموات.

إن تلك الملامح لا تكمل اللوحة ، وإنما تضع خطوطها الأساسية ، التي لا شك تحتاج إلى دراسات عديدة ، تنحو إلى التناول الرأسي للتجارب ؛ كي تكتمل الألوان ، وتظهر التفاصيل ، وترصَد الجماليات المضافة ، والأبنية الجديدة ، لتتميز الذوات الشعرية ، التي وإن اشتركت في ملامح ، إلا أن كل ملمح يبدو مختلفًا عندما نقرأه في وجه كل شاعر ، وبذلك لا تصبح الصورة مجملة ، بل هي إجمال وتفصيل ، وتفصيل وتميز ، وتميز وإضافة.