التقانات الشعريّة وستراتيجية العلامات

- علامة المفارقة: بلاغة التركيز الشعريّ
- علامة التكثيف والاقتصاد
- آليّات التحوّل والمغايرة
- شعرية القصّ المشدود

الفصل الرابع

التقانات الشعريّة وستراتيجية العلامات

خضعت التقانات الشعرية في قصيدة النثر الحديثة لمقتضيات الرؤية الثقافية التي تمخّضت عنها الحال الاجتماعية، إذ إنّ العلامة المركزية الثقافية التي أنتجتها هذه الحال تتمثّل في السعي إلى الاختزال والتكثيف والاقتصاد والتشديد على استثمار الممكنات الضيقة المتاحة، في وضع حصاريّ يمنع تمظهر كلّ شيء، بحيث تحوّلت العلامة الشكلية والتشكيلية واللغوية والسلوكية والحيوية إلى مستوى عالٍ من التبئير والتمركز والتضاؤل إلى أضيق منطقة يمكن أن تستمر فيها حياة الدوال.

يمكن القول إنّ قصيدة النثر الحديثة في العراق استثمرت هذه القضية استثماراً حيّاً لا سبيل إلى غيره، لكنّ النتائج حققت تمثيلاً عميقاً للحال وأجابت على أعقد الأسئلة وأشدّها عنفاً وقسوة وترويعاً، وذهبت إلى استغلال منطقة النفوذ الضيّقة وتوسيعها من الداخل على النحو الذي يمكن أن تتحوّل فيه إلى عالم كامل، يحكي هذه المأساة الإنسانية والثقافية وينتج علامة بالغة الأهمية والحضور والتأثير، في إمكانية أن يتحوّل الشعر تحولاً عميقاً يناسب الحال الاجتماعية والثقافية على نحو ستراتيجيّ.

تكشّفت هذه الحال قدر تعلّق الأمر بسياسة شعرية جديدة فرضتها قصيدة النثر عن تقانات شعرية حققت ستراتيجيتها العلامية عبر الأشكال والرؤى والمقولات، طوّرت فيها تقانات سابقة تلائم وضعها الشعريّ، واستحدثت تقانات أخرى فرضتها الحاجة الشعرية على الصعيدين التشكيليّ والإنسانيّ والعلاميّ.

يقارب هذا الفصل مجموعة من التقانات التي أسهمت في إنتاج ستراتيجيتها العلامية وقد خضعت على نحو ما للحال الثقافية التي استولدتها التجربة، وعزّزت قوّة التجربة على الرغم من كلّ ما أحاطها من ظروف (حصارية) مروّعة حاربت فضاء الجمالية فيها، كما حاربت فضاء العيش بأبسط صوره أيضاً.

علامةُ المفارقة: بلاغةُ التركيز الشعريّ

إنّ القراءة، أيّة قراءة لأيّ نصّ إبداعيّ، لا يمكن أن تكون قراءة نهائية حاسمة، وهي في كلّ الأحوال احتمال في فضاء القراءة، لذلك فإنّ أيّة قراءة تدّعي لنفسها الشمولية في الأداء القرائيّ فإنّها توقع نتائجها ابتداءً في احتمال الإخفاق.

قصيدة النثر بوصفها الطراز الشعريّ الأحدث في مسيرة القصيدة العربية وشعريتها المتطورة، أثارت جملة من الإشكاليات الفنية والثقافية والسيميائية التي انقسم بشأنها المهتمون بقضية الشعر على ثلاثة أقسام، قسم يعارض بشدّة، وقسم يدعم بشدّة، وقسم ثالث يحاول استيعاب وتفهم الحالة ومن ثم الحكم عليها.

إنّ ما يمكن أن نقرّره في بداية هذه القراءة، هو أنّ قصيدة النثر بوصفها نمطاً شعرياً حديثاً هي بالأساس نمط غربيّ (قدر تعلّق الأمر بستراتيجية النوع الشعريّ ومقصديته الأجناسية) يعتمد على رافدين أساسين، الرافد الأول هو الرافد الفرنسيّ الذي تأثر فيه جلّ شعراء قصيدة النثر العرب، وهو الرافد الأساس، أمّا الرافد الثاني فهو الرافد الانكلوسكسونيّ الذي تأثر به شعراء آخرون. ولا يخفى ما بين هذين الرافدين من فروق وتباينات انعكست على نحو أو آخر على من تأثروا بهما من شعرائنا العرب، في بدايات التأثر بهذا النوع الشعريّ الجديد على الشعرية العربية.

تقوم قصيدة النثر ـ من جملة ما تقوم عليه ـ على التكثيف والتركيز، إذ إنهّا على عكس النثر لا تحتمل الإطناب والإطالة والإسهاب، كما أنّها تتمتع بصفات شكلية خاصة تؤهلها لاكتساب صفة شعرية مفارقة لصفة النثر، وقصيدة النثر إيحائية في المقام الأول، وإيحائيتها لا تنهض على نمطية مقرّرة، إنما تتأسس على المفاجأة من جهة، واستثمار كامل طاقات المفردة من جهة أخرى، لكي ترتفع عن الأداء النثريّ وتغادر حدوده، وتدخل في صميم الأداء الشعريّ.

وعلى صعيد الإيقاع فإنّ لها إيقاعها الذي لا يتجسد في سياق وزن معيّن وقافية كما هي الحال في ثقافتنا الشعرية المتداولة والمتوارثة، بل هو خلخلة لكل الأنظمة الوزنية وتجاوز لها، إنّ إيقاعها خرق للمألوف، واستثمار حيّ لمكونات الصوت، وتفاعل أصيل مع إيقاع الأفكار والمعنى، لذلك فإنّ الثقافة الأصيلة الواسعة تعدّ واحداً من أهم الشروط الأساسية لنجاح قدرات الشاعر في كتابة قصيدة نثر ناجحة. كما تشترط أيضاً وعياً حاداً بشعرية الأشياء، واحتفاء خاصاً بالمفردة وطقوسها وحالاتها. ولطالما أنّ قصيدة النثر لا تعتمد في تأسيس شعريتها على قياسات خارجية جاهزة ومقررة سلفاً، فإنّها ترتبط ارتباطاً مصيرياً بالتجربة نفسها، لا بل تصبح هي والتجربة شيئاً واحداً. وعلى الرغم من كلّ النجاحات الممكنة التي قد تفضي إليها قصيدة النثر في تجربتها الإشكالية هذه، إلّا أنّها تتعرض في الوقت نفسه للكثير من احتمالات الإخفاق والانحدار إلى منطقة النثر المجرد.

فقصيدة النثر معادلة إشكالية قاطعة لا تقبل حلولاً وسطاً، فهي إمّا أن تكون قصيدة على وفق قياسات شعريتها المعروفة، وإمّا أن تنتهي إلى الإخفاق، ولا تكون عند ذلك أكثر من نثر عاديّ، وبهذا فإنّها ليست سهلة كما قد يتصوّر البعض، إنّما هي في غاية الصعوبة والدقة والتركيز وشدّة الانتباه.

المجموعة الشعرية للشاعر محمد مردان الموسومة بـ ((الأيادي القصية))(*)، تتكوّن من قصائد نثر تمثل تجربة واحدة متكاملة على قدر كبير من التجانس، وترتبط جميعاً بخيط نسيجيّ واحد يكوّن الفضاء العام لها.

عتبة الإهداء فيها تكشف جزءاً مهماً من هذا العالم الشعريّ الذي يثوي في بطانة هذه القصائد:

((إلى التي فجرت في أعماقي هذه النيران الأزلية...
أهدي هذا النزيف))

فيها إشارة إلى خصوصية التجربة واكتراثها بشكل محدّد من أشكال الحال الشعرية والرؤية الشعرية والخيار الشعريّ والمصير الشعريّ.

كما أنّ الإيقاع النابض الذي تحمله الإشارة الثانية المخصصة للمتلقي، بوصفها عتبة قرائية موجّهة لمجتمع القراءة، يأخذ هذا الشكل:

((وأنت تقرأ قصائد هذا الديوان..
اقرأ بخشوع وصمت.. مخافة أن تفزّز قلباً محترقاً..
ما زال ينبض بين القصائد))

يؤكد الإيقاع هذه الخصوصية التي اكتسبتها التجربة عبر عتبة الإهداء، إذ إنّ الشاعر يحاول ابتداءً أن يشرك المتلقي في صياغة عالم تجربته، فهو يشترط عليه نمط التلقي والقراءة كي تأخذ التجربة أبعادها داخل القصيدة. وهذا الاشتراط ليس اشتراطاً قسرياً كما قد يوهم ظاهر العبارات، إنما هو اشتراط شعريّ يمثل وجهاً معيناً من وجوه القراءة.

تعتمد نسبة مهمة من قصائد هذا ((الديوان/النزيف)) على إحداث مفارقة نادرة، تسهم في تصعيد شعرية الدوال أملاً في تأسيس شيء من التماسك النصيّ:

دعْ كلّ ساعاتِ
المعمورة تدقّ،
فساعتنا
لم تبدأ
حتى الآن

ثمة مفارقة حاسمة بين ((ساعات المعمورة)) و ((ساعتنا))، إذ إنّ ((ساعات المعمورة)) تمثّل صيغة زمنية خارجية لا تؤدي وحدها عملاً شعرياً داخل القصيدة، لكنّ الانعطافة الزمنية الداخلية التي تؤديها ((ساعتنا))، بما تحمله من إيحاء نفّاذ على الخصوصية والتموضع الأدائيّ، توزّع الأداء الشعريّ فيه على كامل دوال النصّ وضخّها باحتمالات وقراءات لا حدود لها.

إذن المفارقة حاصلة في إطلاق الحرية لعمل زمنيّ بلا حدود، في حين يقف العمل المقابل متحفزاً قابلاً للانجاز الفعليّ الشعريّ في أيّة لحظة.

يعمل التكرار الفعليّ في بعض الأحيان على صنع سيولة شعرية داخل كيان النصّ، بما يمنحه من دوران وحركة لولبية مستمرة، تجعل من حيوات النصّ في استمرارية أدائية لا تتوقف ولا تستكين:

تجولت في ديار كثيرة

جمعت كلّ ألوان الإزهار،
لمستْ أصابعي الآلاف السنابل،
قمت بإسفارٍ لا تحصى،
بدلت جلدي مثل الثعابين،
غير أني لم اعثر
على ملامح وجهي
إلّا في مرآتك

فالأفعال المتراكبة والمتعاشقة والمتداخلة ((تجولت/جمعت/لمست/قمت/بدلت/أعثر))، تدور في حلقة دلالية واحدة هاجسها البحث عن الذات الممثل في ((ملامح وجهي))، إذ إنّ ((الوجه)) هو رمز الذات التائهة، وعملية البحث بوساطة تعاقب الأفعال تعاقباً مستمراً لا انقطاع فيه، تولد في القصيدة إيقاعاً قائماً على الحركة والتدفق، كما أنّ مفردة ((مرآتك)) جاءت في القصيدة محمّلة بزخم شعريّ واضح، بما تقدمه من قدرة على فرض حالة الانعكاس التفصيليّ لرموز البحث الواردة في مقدمة القصيدة ((ديار/ألوان الأزهار/السنابل/الثعابين)).

فالمرآة تعكس كلّ هذه الرموز مرّة واحدة، وعلى الرغم من ضيق مساحة الانعكاس إلّا أنّ الذات المفقودة تلتمع بين كلّ هذه الرموز لتكون الرمز الأول الرئيس فيها، في حين تتراءى الرموز الأخرى على أنها هوامش تصويرية ليس أك.ثر

الضربة الإيقاعية في خاتمة القصيدة تعدّ واحدة من أكثر التقانات المهمة استخداماً في قصائد هذه المجموعة الشعرية، على الشكل الذي تومض فيه الدوال والأصوات والرؤى لتشكّل خصوصية النموذج الشعريّ في التشكيل:

افتحوا الأبواب
بشروا الشمس
وزعوا للفقراء
باقات الورود
فغيومنا حبلى

القصيدة في الأسطر الأربعة الأولى تفتقد أيّة حساسية شعرية لكونها جملاً سردية قصيرة ذات دلالات محددة. إلّا أنّ الضربة الإيقاعية التي اختتمت بها القصيدة شكلها النهائيّ قلبت الموقف النثريّ فيها إلى موقف شعريّ محمّل بالدلالات الجديدة، فجملة ((فغيومنا حبلى)) ذات الفضاء الاستئنافيّ الانعطافيّ، انعكست بإشعاعها الدلاليّ على السطور النثرية الأولى في القصيدة ونقلتها من دائرة النثر إلى محرق الشعر.

ومثلما تقوم قصيدة النثر بخرق قوانين اللغة والمقاييس الشعرية التقليدية، فإنّها تقوم أيضاً ـ من جملة ما تقوم به ـ بخرق قوانين الطبيعة المألوفة، كي تسهم أكثر في تصعيد شعرية المفردات وزيادة زخم أدائها الشعريّ:

لا أدري
هل سيستمر فصل الخريف
مدى العمر؟
وهل ستكون
فصول العمر الأربعة
فصل انتظار؟

النصّ هنا ينهض على صيغة استفهامية مرتبطة بأزمة الحال الشعرية ارتباطاً وثيقاً، فالوضع الزمنيّ الذي تفرضه مفردة ((فصل الخريف)) يحقق تعادلاً مع الحال القائمة على الانتظار، وهو وضع زمنيّ يتجاوز محدداته الاسمية ((الخريف)) ليشمل ((فصول العمر الأربعة))، ولتتحول جميعاً وبمختلف أنماطها وسماتها وخصوصياتها إلى قيمة زمنية واحدة ((فصل انتظار)). هذا التعادل بين المفرد والجمع، وبين الالتئام والانتشار، هو الذي يخلق للنصّ شعريته ويبعده عن منطقة النثر.

وترقّ اللغة أحياناً لتتحول من انجاز وظيفة دلالية محضّ، إلى تحقيق مناخ يفيض شجى ونجوى وإحساساً وتدفقاً، ويأخذ إيقاع الدوال مداه:

تمر المساءاتُ،
والصباحات تنتهي،
وأنا بينهما مثل بندول ساعة
لا استقر أبداً
فيا أيتها التي
تبعث الروح في
الأغنيات القديمة
إني
أكاد أموت حباً

فالنجوى التي تسيطر على فضاء القصيدة تتركز في صوت النداء ((يا أيتها))، تشيع فيه قدرات شعرية لا مرئية تكاد تعوض عن افتقادها للوزن الشعريّ التقليديّ، وتقودها إلى منطقة إيقاع عالي الإحساس.

وتتعدد أنواع المفارقات الشعرية وصيغها وألوانها وطرزها في قصائد الديوان، لتعطي كلّ مفارقة منها أداء شعرياً مختلفاً:

غداً هو الأربعاء
تذكرت أنّ لي موعداً
قطفت باقة أزهار
من حديقة منزلي،

وخوفاً من ذبولها
قدّمتُ عقرب الساعة
حملت أزهاري معي
وذهبت إلى موعدي
المنتظر

المفارقة الشعرية الحاصلة في ((قدمت عقرب الساعة)) هي المحرق الشعريّ الأساس في تشكيلية النصّ، إذ من دونها يفقد النصّ كامل شعريته ويتحوّل إلى نثر إخباريّ صرف لا يتقصّد الشعرية أصلاً. فهذه المفارقة عملت على قلب السياق المنطقيّ الذي اعتمدته جمل النصّ، وأخلصت به لنثريتها، غير أنّها سرعان ما فقدت هذا الإخلاص وتخلّصت من نثريتها، بعد أن حدث الانقلاب الشعريّ في منطق الأشياء إثر دخول هذه المفارقة في النسيج التشكيليّ الداخليّ للنصّ، فتقديم عقارب الساعة هو في المستوى الدلاليّ الأوليّ وسيلة للحفاظ على نضارة الأزهار، غير أنها في المستوى الشعريّ الأساس وسيلة للحفاظ على شعرية النصّ، على النحو الذي يتحلّى فيه الكلام بحساسية الشعر وإيحائيته.

وفي مفارقة شعرية أخرى في قصيدة أخرى، تلعب القدرات التصويرية دوراً بارزاً في صياغة الشخصية الشعرية التي تتمتع بها القصيدة:

اثنان من الديكة اقتتلا
لم تسل منهما الدماء
ولما توهما بأن
العراك أتعبهما..
توقفا برهةً
وأخذ كل منهما
يختلس النظر
إلى الدجاجة المذعورة
القابعة في القفص

النصّ إلى حدّ المقطع الأخير منه لا يعاين إلّا بوصفه تصويراً فوتوغرافياً لحالة ليست شعرية، بل حالة في غاية العادية ومرشحة للحدوث في أيّة لحظة سردية يقدمها قول حكائيّ مشهديّ مجرّد. إلّا أنّ المقطع الأخير وقد انحرف بالصورة الشعرية إلى أفق جديد، خلق مفارقة وانحرافاً دينامياً عالي الحراك، رفع النصّ من عادية صورته الإخبارية ونثرية أدائه اللغويّ إلى شعرية الصورة والأداء والتعبير والتدليل والإيحاء.

فالمقطع الأخير ((واخذ كل منهما / يختلس النظر/ إلى الدجاجة المذعورة / القابعة في القفص)) هو الرهان الوحيد على شعرية النثر في هذه القصيدة، فهو اللمحة الخاطفة التي نهضت بالنصّ وقدمته بأكمله على أنه شعر.

وتأخذ المفارقة شكلاً آخر، حين تتشكل بين العلاقة المتآلفة من إشكالية الواحد والمجموع:

انطفأت الأنوار
فأسعفنا النادل بشمعة،
وكم تمنيت
أن تنطفئ هي الأخرى..
لأبقى وحدي مشتعلاً
في حضرة من أهوى

فالواحد يحضر في غياب المجموع، بوصف أنّ المجموع المتمثل بـ ((الأنوار)) يتحوّل أولاً إلى مفرد ممثّل للمجموع في خاصية الحضور ((شمعة))، وفي المقابل يقف المفرد الأساس على الطرف الثاني من المعادلة ((وحدي)) بخاصيته الدائمة الحضور والتألق والصيرورة ((مشتعلاً))، وذلك في محاولة استيعاضية عن المجموع المتكثف حضوراً في مفرد، على النحو الذي يتكثّف بوصفه مفرداً بصيغة الجمع.

إنّ هذا الإيقاع المتولد عن تحول المجموع إلى مفرد قابل للتلاشي في طرف المعادلة الأول، والمفرد القابل للديمومة في طرف المعادلة الثاني، يشيع في مناخ القصيدة حساً شعرياً يعزّز من مكانة الشعر في القصيدة على حساب مكانة النثر.

وتعمل دينامية الصورة الشعرية على توليد إيقاع شعريّ خاصّ، يفجر في المفردات قيماً شعرية ثاوية في دواخلها ويرفعها فوق قوس النثر:

أفينبغي
لأصابعي العشرة
أن تستحيل شموعاً
مشتعلة!
لترفعي رأسك
وترمقيني بنظرة؟

فالصورة هنا قائمة على سؤال يستغرق القصيدة بأكملها، وداخل هذه الصورة/السؤال حوار خفيّ يقوم بصناعة شبكة النسيج الداخليّ للنصّ، وتبرز شعرية القصيدة في سياق الموحيات التي يفرزها هذا الحوار الخفيّ.

وبقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة، وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية، فإنّها تتقدم شعرياً خارج منطقة النثر:

سيان عندي
إن أطلقتِ عليّ الرصاص
أو أحجمتِ،
سيرتد لا محال..
فهو لن يجد له
مكاناً خالياً
في كل مساحات جسدي

إذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة لغةً مشحونة متوترة، وتعدّ صفة التوتر في لغة قصيدة النثر واحدة من أهم الصفات التشكيلية التي تسهم في صناعة قصيدة نثر جيدة. فالوضع الشعريّ الذي تقدمت به هذه القصيدة قائم على التوتّر في العلاقة بين الخارج المتحفز لاستباحة الداخل، والداخل الرافض بحكم الامتلاء لمقترح الخارج ونيته، مع تساوي نفاذ الفعل أو عدم نفاذه.

ويختتم الشاعر قصائد الديوان بنصّ يعلن فيه هويته:

أنا شاعر العشاق
وعاشق الشعراء أنا..
فهل هناك من هو
أكثر غنىً مني

وفي الوقت الذي وجد الشاعر نفسه أكثر تحرراً في التعبير عن أزماته واختناقاته وتجاربه، فإنّه كان أكثر قدرة على إيصال مضامين قصائده إلى المتلقي، عبر هذه الحرية والرحابة التي تمنحها قصيدة النثر وهي تحكي وتقصّ وترفد وتوحي وتومئ، في تبئير لغويّ عالٍ يشتغل على اللمحة الخاطفة والتعبير المقتصد.

آليّات التكثيف والاقتصاد

اتجهت قصيدة النثر الحديثة ـ ضمن مشروعها في استئصال كلّ ما هو زائد وخارجيّ وغير شعريّ ـ إلى قلب الشعر مباشرة من دون وسائط أو محطات، وبذلك تخلّصت من الكثير من الأسباب التي تزيح ثلاثة أرباع الشعر خارج دائرة الشعر ولا تعدّه شعراً، وتوجّهت إلى نبض الشعر وجوهره وفضائه الحقيقيّ.

فهي تتقدم مباشرة إلى تشغيل الفعل وإطلاق كيميائه، وإلى بؤرة الحركة في المشهد وتفعيل طاقتها الإنتاجية كاملةً، وتقتصد كثيراً في التشكيل إلّا بالقدر الفاعل المشترك الذي يسهم في حسم جوهر العمل لصالح شعريته، إذ (الشعر) في نشاطات الحركة الشعرية وفعالياتها هو المعنيّ أكثر من أيّ شيء آخر.

وعلى مستوى إفادته من تقانات القصّ ومخرجاتها السردية، فإنّه يعمل بمعطياته ويتجاوزها إلى مجال أرحب وأكثر حيوية هو (ما بعد القصّ)، حيث تغيب السردية الظاهرة لصالح سردية باطنية تعمل بإمرة الشعرية.

إنّ قصيدة النثر الحديثة في العراق ((تتكلّم)) انطلاقاً من ((مركزها)) البؤريّ المشعّ، ولا ((تقوّل)) من المحيط والأطراف والطبقات البعيدة، بطريقة توحي وتوهم بأنّ ((الكلام)) قادم من لسان المركز الشعريّ المنتج.

تدخل قصائد ((اليوسفيات)) للشاعر عباس اليوسفي فضاء قصيدة النثر الحديثة وهي تحاول التخلّص من الإرث الثقيل لهيمنة الأنا الشاعرة وتراكماتها وأزماتها، وتتقدّم على نحو أكثر عمقاً وصفاء وصيرورة وخصباً، بعد أن بدّدت الكثير من ممكناتها بظهورها المستلب في الحقل الشعريّ.

الأنا الشاعرة بنموذجها التقليديّ المهيمن مقصاة تقريباً:

آثامي لها مرتكبون عدّة
لم أفلح
أن أكون واحداً منهم

إذ هي تقف بحياد على مشارف الفعل الشعريّ الذي يمتلئ بفضاء الآخر وانشغالاته الشعرية، اللغة تتوزّع توزّعا أسلوبياً مغايراً يقلب المعادلة التي ضبطت قوانين الشعرية العربية مئات السنين.

إنّ انحسار فاعلية الأنا الشاعرة على هذا النحو المعمّق لشعريتها يدفعها إلى الاستعانة بكلّ ما هو متاح من المقاربات الشعرية الطريفة، والاندماج بصيغ تعبيرية أخرى من أجل إقصاء ميوعتها ويوتوبياها:

لا أفق لي
هكذا أتجمهر
بعيداً عن نفسي

فعملية الفصل وإخلال الموازنة القائمة في هذا التشكيل الملتئم ((أتجمهر/بعيداً عن/نفسي))، يقدّم الراوي الشعريّ المتكلّم (الذاتيّ) منفصلاً عن ذاته الشاعرة، وهو يقصّ الحكاية متعمداً الإقصاء والمفارقة.

تجنح قصيدة النثر الحديثة في العراق ـ بحكم ثورتها على سياسة الشعرية العربية التي صنعت ذائقة تلقٍ، تتمحور معظم فعالياتها حول استقبال يشتغل فيه الفعل الشعريّ على حساب الفعل الدلاليّ ـ إلى إنجاز تشكيل شعريّ تتجانس في وحدات العمل الشعريّ ومكوّناته وعناصره على نحو تفاعليّ منتج:

بكلتا يديها تقشّر
دموعنا
هذه
السكاكين

إذ تتنازل اللغة تماماً عن مقتنياته الدلالية متجاوزة حدود هذه الفعاليات إلى مستوى جديد من الفعل هو (المستوى الشعريّ)، وفيه إلغاء لقوانين الزمن العام ومكانه وفضائه المحايد، وخروج سافر ومقصود على السائد والمألوف حتى داخل قوس مخرجات الحداثة في أقصى مراحل تطورها. ففي الوقت الذي تصبح فيه قنوات الفعل الشعريّ أساس اللعبة الشعرية التشكيلية في النصّ، تعمل آليّات النصّ على أخذ دورها الضدّيّ في اللعبة لعرقلة نشاط الفعل، وإعادة توجيهه على النحو الذي يناسب فضاءها:

دموعه اختبأت
هذا الفتى المسكين
فكيف يبكي

إذ تنتج هذه الآليّات سؤالاً مجبّراً يستهدف تعجيز الفعل عن إدراك الحلّ، ومن هذه المحاور يترشح ذكاء النصّ وشعريته. وتنقلب المعادلة انقلاباً جذرياً في النصّ الآتي:

أحياء دفنوهم
خوفاً عليهم...
من الموت

الفعل الشعريّ هنا يتم وينجز مشروعه السيميائيّ والتشكيليّ قبل أن تتمكّن آليّات الدفاع الشعريّ من مواجهة نيّات الفعل وتدابيره، ويبقى الحوار قائماً وفاعلاً ما دام الهدف هو الخلاص، على الرغم مما يحيط اللعبة الشعرية هنا من تكتّم ونقص واختزال شديد في أركان الصورة وعناصرها التشكيلية.

علامةُ التحوّل والمغايرة

ثمة بيان شعريّ يتأسس في الطبقة الجوانية من مجموعة قصائد ((الجهات التي هي من شأني)) للشاعر خالد جابر يوسف، يحاول البيان الشعريّ هذا المزاوجة بين الفعالية التأسيسية النظرية القادمة من فضاء التذهين والعقل، وبين الفعالية الشعرية المحضّ وقد تمخّض عنها ((الجسد)) بكلّ ما ينطوي عليه من آليّات عمل واشتغال ووحدات متباينة ترتبط ببؤرته من قريب أو بعيد:

ما أبهى الجرح
وهو يوقد العقل...
ويهذّب الجسد

يخلق الفضاء اللامتناهي ثغرة افتتاح صادمة وأليمة ((الجرح)) تطال الجوهر وتترك أثراً خارج النسق، هذا المستوى من الخلق مرتبط بفعاليات اشتغال الحكاية اللاحقة ((يوقد العقل/يهذّب الجسد))، ومن دونها تفسد المعادلة، إذ يعمل الفعل الانقلابيّ في جدوى الحكاية ((يوقد)) على استثارة كلية لمكامن القدرة على العمل والنشاط، وهو يتصل مباشرة بماكنة التغيير ((العقل)) المحتوى المغيّب اللامرئيّ، متوازياً مع الفعل الإصلاحيّ ((يهذّب)) المستثير لمناطق محدودة من الفعل، وهو يتّصل أيضاً بالآليّة التي تظهر عليها نتائج التغيير ((الجسد)) المحتوى المغري ـ المنظور ـ المستدرج للشكل، وبدلالة الجدل المتحرّك على أكثر من مستوى بين ((العقل/الجسد)).

في قصيدة ((الحرب.. سيرة ذاتية)) وفي نصّها الأول ((طوابير)):

أرى دمي باذخاً، ناصع السواد،
يمتدّ زائحاً قمري
يمشي على صخرتين تتدحرجان
في حين إنني أشاهد فلماً طويلاً شائكاً عن اللذة
باحثاً في جبّة السواد عن خرم للدخول
عن العبور إلى الضفة الثانية

وهو ذو دلالة تعبيرية واضحة تماماً في وصف الإشكالية الشعرية المعالجة في هذا الديوان، يمزج الشاعر بين الحرب من أجل الحياة والحبّ والأمل والمستقبل، بوصفها فعلاً حيوياً يقاتل فيه المرء من أجل الأشكال الفقيرة المقهورة، التي تصحّرت بفعل كثافة استخدامها واستنزاف ميكانيزماتها وسعة حجم مستخدميها ((طوابير))، والحرب من أجل المغايرة والتحوّل بوصفها فعلاً جمالياً، يقاتل فيه المرء من أجل استيلاد شكل جديد أكثر قابلية لاحتواء فداحة الحلم الشعريّ وهو يمطر جمالاً ومعرفة.

المزج كما يبدو لنا ذكيّ وناجح في فكرته الشعرية الإنسانية، إذ إنّ ارتباط ((الحرب)) بـ ((سيرة ذاتية)) توحّد الهدف بصيغة ما، وتجعل المشروع أكثر أصالة وتفرّداً، ولاسيّما إذا أدركنا بأنّ مفردة ((الحرب)) هنا شخصية جداً، وليست لها أيّة صلة أخلاقية أو سياسية بالمعنى العام.

تطرح قصيدة ((حمى)) إشكالية المغايرة ـ الأزمة التي يتحقق على أساسها وجود الشاعر أو غيابه. لابدّ أنّ المسألة تتعلق كثيراً بالوعي الشعريّ في مناخاته الصحيّة الخصبة، وعي التحوّل والمغايرة، وهي استثمار التوتر والثقافة والحساسية والرؤيا حيث تنشغل بمعطيات أخرى وتتحرك في فضاءات أخرى.

قصيدة ((حمى)) سرد جوّانيّ ((ميكرو سكوبيّ)) يهدف إلى تصوير حجم الإشكالية وتكبير وحداتها، تشريح للكلام الشعريّ السابق وقياسه بمسطرة الحلم الحداثيّ، والتحقّق من قصره وعدم ملاءمته لمقتضى الحال ـ بحسب البلاغيين القدامى ـ.

التشكيل العنوانيّ ((حمى)) ينطوي على مستوى عال من التوتّر والمخاض الانفعاليّ والصحيّ، متأت من وجود خلل في الموازنة العامة (الفردية والجماعية) بين حلم التحديث وواقع العطاء، ولا يتوقف العلاج عند حدوث المكافحة بالمضادات الحيوية والبحث عن ((أساطير مهدئة)).

ثمة حساسية جديدة تنتجها الحمى:

إنني أتلمس (السخونة)

وهي ترفعني إلى درجة الحلم

في درجة انتقال جديدة إلى فضاء المغايرة والتحوّل، الفضاء الذي يستوعب جنون الحلم وشطحاته وخصوبته وامتلائه الطافح بالحياة والأمل، فضاء (اللغة الثانية) المستجيبة لسرعة العصر وتعقيده وجبروته وجنونه، والمحاكية ليأس الإنسان المعصرن وحصاره، ومحاولة اختراق ذاته والاستدلال بوساطة ذلك على الأشياء الناقصة والمضمرة والمسكوت عنها والغائبة والبعيدة المنال.

السرد الذي استحدثته ((حمى)) في سبيل تحقيق هذا الغرض التقانيّ الفنيّ سرد افتراضيّ استفهاميّ جدليّ، يسرد الوقائع، ويحاكيها، ويحاورها، ويستخلص في سياق ذلك دلالات متنوّعة في تعدّدها ومتعدّدة في تنوّعها، مشغلاً ((أنوية)) السارد الشعريّ في مستواها ((التاريخيّ)) لا ((الشخصيّ))، مما يدفع حلم إنجاز فعل المغايرة باتجاه فعالية كليّة ((جيلية)) لا فردية شخصانية نرجسية.

لذا فانّ حلم قصيدة الشعرية الذاهبة إلى أقصى شعريتها وأطروحتها الفنية تعمل بمستوى عالٍ من الوعي والإدراك، لأنّ لغتها مصممة على إنجاز قدر كبير من الحياد والهدوء، المحتمي بمنطق خياليّ شعريّ لا يخلّ أبداً بشعريتها ومواصلتها الفنية في جسد التشكيل الصوريّ والعلاميّ. إذ إنّ البنية الاستعارية التي نهضت

عليها صور القصيدة أسهمت كثيراً في إنتاج شعريتها، عبر براعتها الصادحة الموغلة في الجدة والاختراع.

تستمر قصيدة ((حمى)) في تجوال دوالّها الحرّ فاعلة ومنفتحة على معطيات عمل جديدة في مشروعها ـ الحلم في قصيدة ((السؤال.. وأخيراً))، إذ تترشح الأنوية (الشخصية) للراوي بوصفها ممثلة لأنوية (الجيليّة) وهي تجرب فتح ثغرة صغيرة، تطرح في سياق مقترحها التشكيليّ:

((الشكل المتطفل المنزاح إلى نهايته))

استثناء من:

((حمى البداية والنهاية/الغلط../الحذر../مفتاح الحياة وقفلها)).

السؤال الموصوف بـ (الأليف) هو محرق القصيدة ولحظة توتّرها، وهو في الوقت نفسه محرق المشروع ولحظة توتره بفعله الآخر المغاير:

((يشيد شكله))

إنّ السؤال هنا ليس مجرد لعبة جدل لفظية تقوم على خصوبة اللسان وقوة الحجة، بل هو سؤال ينقل الواقعة إلى مستوى مختلف من القيم والتقاليد والحضارة، تجعل اللسان يعمل بطاقة إنتاجية أكبر مما هو متوقع، ويحيل على منجز مفاجئ غير معقول، في ضوء قياسات التاريخ والميراث، ويلفت الانتباه إلى مفردات مهملة (شبه منسية) لم يكن يدرك أحد من المشتغلين في حقل استثمارها حجم ثرائها وقوّتها الكامنة، وانفتاحها على فضاءات لا تتمكن الأشكال القديمة من احتوائها وتمثلها.

السؤال يتعلق بشكل ((حاوٍ))، شكل ((متطفل/ـــ/ منزاح إلى نهايته))، لا ينتظر الفرصة بل يقتنصها، ويقتحم المديات من أجل الحصول عليها، وينفتح كلياً على إمكاناته ويشتغل بكامل طاقته التعبيرية. بمعنى أنّ لغته غير خجولة وصوره لا تخضع في تكوّناتها لقوانين سابقة في مراحل تكونها، تخترع قوانينها وتخصّ خطابها حصراً، وهي غير ملزمة ـ مهما تمتّعت بقوة إبلاغ وتوصيل وإنجاز استثنائية ـ لأيّ خطاب مجاور أو مقابل أو محيط، وهذه خاصية مميزة لقصيدة النثر الحديثة في طرازها النوعيّ.

تطرح قصيدة ((أول البحر)) مستوى جدياً من إشكالية ـ مشروع المغايرة وحلم التحديث الشعريّ، فالسحر الخارجيّ الوهميّ الذي استعمر أذننا المتلقية إيقاعياً، وذائقتنا المبرمجة مزاجياً، شغلنا عن إعادة تنظيم أدواتنا القرائية وبعث آليّات تلقينا من جديد، على الرغم من كلّ ما أفرزته هذه الاستجابة الأليفة المطمئنة، أحادية الجانب، من اتفاق ضمنيّ ـ تاريخيّ على التواطؤ الدافئ والكسول بين التكلّس المستمرّ في آليّات التلقّي والتصحّر المستمر في بنية الخطاب الشعريّ.

لذا فإنّ ((أول البحر)) مساحة شعرية حرّة بين الاستدراك لمغادرة اللغة بوصفها نتاجاً قولياً والذهاب إلى اللسان بوصفه مصدراً كلامياً منتجاً ومموّلاً، إذ إنّ

الخلل ـ طالما إنّ أول البحر موجود ـ ليس في اللسان المعبّر بل في طرية استخدام اللغة، وكانت بداية المحاولة بداية التفلّت من مساحة: **((الحنجرة الصدئة))** التي غزتها: **((بلاغة البلبل))** بداية: **((الوقوف أمام الجبل ورؤية الديناميت))** وبداية: **((التلويح للهواء المتعفن وتسلق المكان))**، في الاتجاه نحو فضاء آخر: **((عمود من السعادة ينهض معي عمود دخان يتصاعد))**.

لكي تتغيّر اللغة يجب أن يتغير الإحساس بها لتنشأ حساسية جديدة على أنقاض حساسية قديمة مستهلكة ومستنفدة، فالعودة إلى مصادر اللغة ((اللسان)) تبدأ من تمرّد الراوي في استفهامه المشاكس الخارج عن القانون:

((لم لا نعود إلى مفتتح الأسئلة؟)).

هنا يكمن سرّ الإشكالية وتتجلّى أرض إعادة النظر شاسعة وعميقة في الأشياء والمفاهيم وأساليب التعبير وأشكال الخطاب، فما زال بمقدور الراوي/الشاعر ـ وهو يرى دائماً حين يكون شاعراً دائماً ـ أن يقف عند أول البحر، ويقول للموجة استقيمي وللمركب استقم، وما زالت الصحراء ـ اللسان موطن المعجزة ـ اللغة الجديدة، فإنّ المساحيق فقدت قدرتها على البقاء والاستمرار، لأنّ البشرة الدكناء العميقة الخصبة المثيرة لم تعد تحتمل ذلك بعد أن طال انتظارها لاستقبال أبنائها النجباء، وهم يفتتحون أرضها المعطاء من جديد بآليّات مغايرة وحساسية مغايرة ورؤية مغايرة.

شعريّة القصّ المشدود

تنهض قصيدة النثر الحديثة على سياسات شعرية جديدة غير مجرّبة من طرف الأشكال التي سبقتها في ميراثها الشعريّ، وهي تعمل على حشد أكثر من سياسة في فعل كتابيّ واحد، على الرغم من تعدّد الأفعال الكتابية فيها وتنوّعها.

إنّ أسلوب القصّ المشدود من الأساليب الواضحة التي تعتمدها هذه القصيدة في مختلف إشكالها وتجاربها، ويفيد هذا الأسلوب مما وصلت إليه تقانات السرد في الأنواع السردية المتقدمة، لكنّه يستخدمها بطريقة أكثر انضباطاً وتدقيقاً وتماسكاً، تمنع أيّ ثغرة أسلوبية محتملة يمكن أن تخلخل بنية هذا التماسك، فضلاً على أنّ الاستخدام يخضع لشعرية اللغة والأداء والتصوير والتدليل.

وتخرج هذه القصيدة أيضاً ضمن بناها الدلالية إلى سياسة (الحكمة)، آخذة من ميراثها شكل الأداء، معمقة إياه بوسائل تعبيرية تتجاوز حدود إقرار (الحكمة) وتقديمها بوصفها سلوكاً حيوياً قابلاً للتطبيق، ودفعها إلى إحراز تقدّم نوعيّ وفضائيّ في مناطق جديدة في ذاكرة التلقي وحلمه وصيرورته المعرفية. كما أنّها لا تقنع ببهرجتها المنطقية التقليدية في قدرتها على المرافعة والإقناع وامتلاك الحجة، بل تخرج في ذلك إلى ما بعد المنطق، وتنفتح على معطيات فلسفية أجدّ وأعمق، من دون الاستعانة بمجهودات الكلام وتفصيلاته وامتدادته في الحرث داخل حقل المعاني، بالصورة المتعارف عليها ميراثياً.

إنّها لا تتنامى تنامياً هارمونياً صاعداً وصولاً إلى الحقائق الشعرية في الطبقات العليا من المعنى، بل تمارس مجريات اتصالها بالكون والإنسان والأشياء على نحو جريء وحميميّ وإنسانيّ، إنّه فعل فوقيّ متعال يتسامى الشعر فيه فوق اللغة والمادة، لكنّه على صعيد السرد يبقى متشبثاً بالحكاية في نزعتها الإنسانية العميقة.

لذا فإنّ اللغة في قصيدة النثر الحديثة ذات قوة شعرية بالغة العمق والتعقيد، ومتّقدة بعناء شعريّ خلاّق يخلو تماماً من العوائق والعوالق الرومانسية، ويتجرّد من ارتكازها على هذه المعطيات لتوفير غطاء شعريّ محتمل. بمعنى أنّها تخلو من شبكة العواطف المنساحة والضاغطة، التي تستر غالباً جسد القصيدة العربية، وترسم ملامحها، وتؤلف صلتها بالمتلقي، بوصفها خطاباً جاهزاً للحوار والاستهلاك على النحو الذي يجيب على أسئلة قريبة وبسيطة، يمكن حلّها بغير القول الشعريّ في مظاهره السردية التي نتحدث عنها هنا.

وفي الوقت الذي اعتمدت فيه القصيدة العربية في كلّ تاريخها على نظام إيقاع التواصل، الذي أسّس في قاعدة الاستقبال أرضية تلقٍّ مصممة على مفروض قرائيّ معيّن بالغ التقليدية والتكرار، فإنّ قصيدة النثر الحديثة نهضت على إيقاع القطع والمنتجة والتناوب والتوازي السرديّ والدراميّ الشعريّ، وبذلك خلخلت منطقة مهمة من مناطق الاستقبال والقراءة في نظرية تلقي الشعر العربية، وأحدثت شرخاً كبيراً في الحوار بين الخطاب الجديد بتقاناته الجديدة والفعاليات القرائية التقليدية.

النماذج المتألقة في هذا الميدان تتدخّل في قصيدة النثر الحديثة تدخّل وعي وإدراك وتمثّل وإحساس منتظم ومشدود أسلوبياً إلى شعرية الكلام، وتحرث فيها حرث عقل إبداعيّ خلاّق، وتحرّض على إنجاز بناء شعريّ يخلص لفكرة هذه القصيدة وعذاباتها ومِحَنِها وسعاداتها المؤجّلة، تتوزع فيها بؤر المركز الشعريّ على أكثر من محور تقانيّ وتنتشر على أكثر من مساحة سردية. ويبدو أنّ الذي يعمل شعرياً في معظم هذه القصائد هو الأطراف الحاوية وليس المركز المستقلّ، إذ يحظى المحيط بأهمية بالغة وممولة لمركز وهميّ لا يكاد يستقر، ويرتدّ في نهاية الأمر ودائماً إلى مناطق الأطراف.

تمتاز القصائد بقوّة التقاط عالية وخاطفة تستهدف في معظم فعالياتها المناطق المهملة والهامشية ومناطق الظلّ، ولا تكترث بالقوانين والقواعد التي تحكم وسائل الاتصال في هذا المجال، إنّها تعمل بقوانينها هي وحاجاتها هي. وتمتدّ إلى المواقف الشعرية متدخلة فيها تدخلاً صارماً لإعادة ترتيبها وصناعتها بآليّات أحدث، كما أنّها تعمل على معالجة القناعات والبدهيات شعرياً، بحيث تبدو وكأنها ولدت من جديد وعلى نحو جديد أيضاً.

إنّ قصيدة النثر الحديثة تطمح في تعميقها حسّ الشعر داخل فضاء القول إلى ابتكار كلام آخر، تشعر وكأنك تتعامل معه للمرة الأولى.

ظلّت آليّة المفارقة الشعرية في كلّ أنماطها وسياقاتها ـ بوصفها شكلاً من أشكال التركيز والشدّ السرديّ للكينونة الشعرية ـ تؤدّي دوراً استثنائياً في شعرية القصيدة العربية الحديثة، وبما أنّ قصيدة النثر الحديثة ـ آخر مرحلة من مراحل تطوّر هذه الشعرية ـ تشتغل بشكل أساس على تشعير المنطقة النثرية في الكلام من أجل فتح حقول شعرية فيها، فإنّ هذه الآليّة اتسّعت ووجدت لها فضاءً خصباً وواسعاً للتعبير الحرّ عن حساسيتها الحركية المبنية على استظهار الحال المشهدية، وتحقيق تحوّل مصيريّ في البنية التشكيلية للقصيدة.

المفارقة الشعرية لا تحقّق بلاغتها القصوى إلّا حين تتمكّن من حرث المنطقة النثرية في الكلام المعّد للشعر بأسلوبية سرد ـ شعرية كثيفة، يكون بوسعها الارتفاع بحساسية الحادثة الشعرية إلى مصاف البلاغة، في التعبير والتدليل والتصوير والترميز والتشكيل، على النحو الذي تتداخل فيه العناصر والمكونات وتحتشد في سياق رؤيويّ وفضائيّ واحد، يكون بوسعه التمشهد في إطار التحوّل الشعريّ التشكيليّ المنتج للقصيدة، وهو يرتفع بآليّة المفارقة إلى أقصى درجات تجليها وعنفوانها.

قصيدة ((الساموراي)) للشاعر باسم فرات تشتغل على رصد هذه المشهدية مستفيدة من وجودها الذاكراتيّ الميراث شعبيّ في متخيّل المتلقي، وصولاً إلى المشهدية الشعرية التي تذهب بتشكيلية الصورة وفضائها إلى مستوى آخر من التعبير والتدليل والتصوير والترميز، على النحو الذي ينتج شعرية جديدة.

إنّ الصورة التي تتشبّع بها عتبة العنوان ((الساموراي)) تتحدّر من صورة هذا المقاتل المؤسطر في ذاكرة الثقافة اليابانية، وتنفتح على رؤية مشهدية تتصادى وتتوازى وتتحايث مع كلّ صور البطولة (المعطّلة) في ذاكرات الشعوب وموروثاتها الشعبية، وتتجلّى على رأس القصيدة بوصفها عنواناً معرّفاً يحرّض أفق توقّع القراءة على تشكيل صورة، وتشييد حكاية، وبناء قصيدة شعرية تَعِد القارئ بحساسية تلقٍّ جديدة.

الراوي السرد ـ شعريّ كلّي العلم يفتتح عتبة الاستهلال بتسليط كاميرا تركّز عدسات تصويرها على الجسد وديكوريته:

يعتمر خوذته
يمتشق سيفه الذي يكاد ينافسه على قوامه
يتمنطق بالفولاذ
إنه بكامل أبهته

إذ تعمل دينامية الأفعال المضارعة المتلاحقة ((يعتمر/يمتشق/يتمنطق)) ذات النَفَس الدراميّ على إخضاع المشهد الصوريّ المتكوّن تكوّناً مسرحياً، لفضاء شخصانيّ مركّز ومبأر في حدود الحيّز المكانيّ الضيّق الذي يشغله جسد ((الساموراي))، وهو يستكمل عدّته للوصول بالمشهد إلى أعلى درجات تمثّل الفكرة والدلالة في العنوان.

شبكة الدوال الملتصقة بصرياً بالأفعال والمسندة نحوياً إليها ((خوذته/سيفه/الفولاذ))، تعمل في المشهد بوصفها مكمّلات ديكورية للوصول إلى ((كامل أبهته))، بوصفها المرحلة العليا التي يمكن لهذا الجسد فيها أن يتحوّل إلى ((الساموراي))، حيث يغيب الجسد بأبعاده الموضوعية وتحضر الصفة بأبعادها الرمزية والميراث شعبية.

بعد تحقّق الصورة في فضاء الاكتمال الديكوريّ وينجح الاستهلال بالبرهنة على فرضية عتبة العنوان، وتتشكّل صورة ((الساموراي)) تشكّلاً ظاهراً أمام بصر القراءة وعدسة الكاميرا بعدساتها الموجّهة، يتدخّل الراوي الشعريّ من زاوية نظر أخرى للتعليق على المشهد، والتعريف بخلفياته ورؤاه وإرجاعه إلى المنابع الرئيسة التي استقى منها شكله وحضوره في الذاكرة الجمعية:

فيه رائحة التاريخ وبقايا غباره

تعمل دلالة ((رائحة)) على تحفيز الخيال الشمّيّ نحو استدراج ((التاريخ)) من أجل بعث الروح في الهيئة البصرية للساموراي بعد اكتمال تشكّل أبهتها، وإذا ما احتشدت مع ((بقايا غباره)) بأفقها الرمزيّ الذاهب نحو استثارة الخيال الذهنيّ لاستعادة المناخ البطوليّ بكلّ حرارته وحراكه البصريّ المتخيّل، فإنها تسهم في ضخّ الصورة الشعرية المشهدية بطاقة شميّة عالية ذات إيقاع حسّيّ شديد النوعية والتميّز والحضور.

لكنّ الانعطافة المفارقة ما تلبث أن تتحقق عبر تدخّل آلة الاستدراك ((لأنه))، وهي تشتغل شعرياً على إقصاء المشهد من حرارته، وإيقاف حراكه، وتجميد حساسيته الدرامية، وعزل الذاكرة المهيمنة على الحضور الشعريّ في المشهد، وسحب الفضاء الصوريّ بكامل عدّته وكادره وتشكيلاته إلى عنف الراهن وقسوة الحاضر:

ولأنه لم يجد فرساناً ليقاتلهم
خصّصوا له ركناً في المتحف
وفي المهرجانات

بحيث يبدو نموذجه الشخصانيّ مرهوناً بالماحول المكانيّ والزمنيّ، وتتحدّد حركته ونشاطه بطبيعة هذا المكان وزمنيته وشدّة ارتباطه بالمهمة البديلة (غير البطولية) التي استعدّ لها وهيأ كلّ أدواته لإنجازها:

تراه يجلس على صخرة قرب قصره
أو يقفُ في زاوية ما
تُلتقطُ له الصور التذكارية مع الأطفال
وفي أحسن الأحوالِ
يتبخترُ أمام الزوّار

هنا تتحوّل ((البطولة)) التي تكتظّ بها الذاكرة وتعيش ـ ميراثياً ـ على خدعنها الرمزية إلى ((دمية))، على النحو الذي يتوجب على القراءة أن تعيد النظر في إجراءاتها القرائية بحيث يتعرّض فيه العنوان لإعادة تشكيل في المنظور القرائيّ، وتعترف القراءة بأنّ أفق توقّعها انكسر وعليها أن تستبدل رمزية البطولة في فضاء العنونة والاستهلال، لتعيد تركيب الصورة من جديد بعد معاينة ((الساموراي)) بوصفه ((دمية)).

إنّ ((الساموراي))/((الدمية)) هنا يخوض حرباً من نوع جديد عليه أن يتقنها، وهي حرب صعبة وقاسية وإشكالية للغاية لأنّ الأعداء فيها غير مرئيين، فهم ليسوا ((فرساناً ليقاتلهم)) كما هي الحال في حضوره الميراث ـ شعبيّ في الذاكرة الشعبية، بل هم فرسان افتراضيون لا يتمكّن منهم إلّا حين يستطيع تشخيصهم وتعيين حضورهم في ساحة القتال، وإلّا فإنّه سيبقى مجرد دمية للتسلية حسب.

وعندما يقتنع بمصيره ويتنازل عن مجده المتخيّل فإنه يكتفي بأن يعيش على أمجاد الماضي، ويرضى بدور المهرّج، وينفصل عن الهيئة والتشكيل ((أبهته))، وقد تحوّلت إلى زينة وعدّة عمل لا علاقة لها بالجسد الذي يتلبّسها إلّا بكونها أداة لتسلية المشاهد، الذي هو الآخر اختزل البطولة في مرآته البصرية إلى دمية للتسلية:

وفي المساء
عندما تنفضُّ العوائلُ إلى مهاجعها
يُجرّدُ من أبهته
ويركنُ في زاوية شبه مظلمةٍ
في متحفٍ ما
بانتظار مهرجان جديد

يقفل الراوي الشعريّ المشهد على زمنيته ومكانيته ((في المساء)) لينتهي إلى تجريد شخصانيّ يرتفع إلى أعلى درجات المفارقة، حين يُختزل الساموراي إلى ((أبهة)) شكلية سرعان ما تغادر الجسد بمجرد انتهاء المهمة ((يجرّد))، ويتعرض لمرحلة اختزال أشدّ في ((يركن في زاوية شبه ظلمة)) حيث الغياب التام، وحيث تعمل دلالة ((بانتظار)) على تعليق المصير الحضوريّ مرّة قادمة بإمكانية حصول ((مهرجان جديد)).

لم تشتغل بلاغة المفارقة هنا في تأسيس جمالياتها التشكيلية على آليّة التركيز في اللحظة الشعرية النادرة التي تحصل فيها المفارقة، بوصفها هدفاً أساساً من التجربة التشكيلية في القصيدة، بل خضعت لبناء مشهديّ ينهض على استفزاز كلّ الطاقات الشعرية والسردية والدرامية والسينمائية، من أجل تشييد فضاء مشهديّ يجمع التاريخ والجغرافيا، الذاكرة والراهن، الوقائعيّ والمتخيّل، الدالّ والمدلول، الملموس والمرموز، في سياق تعبيريّ وتشكيليّ واحد، يجعل القارئ يبدأ بـ ((ساموراي)) مشبع بكلّ إرث البطولة وتجلياتها الفردانية الشخصانية الماضوية، وينتهي في لحظة إقفال القصيدة على ((ساموراي)) آخر لا يصلح إلّا للتسلية وعندما يحين وقتها فقط.

ويقدّم الشاعر أمير الحلاج سرداً مشدوداً يوصل به حكاية متخيلة تقع بين فعلين ماضيين يهيمنان على نسق المسرود، لكن ثمة استعارة سردية تضبط حدود الصورة الشعرية وتكمل فضاء القص خارج حدود الحكاية:

تعرّى
فأردته الظهيرة
كان النهر ينفذ في مساماته
فأيقن
أن
السباحة
في
الرمل
أنقى

النتيجة المنطقية اليقينية التي تمخضت عنها شعرية النصّ ((فأيقن/أن/السباحة/في/الرمل/ أنقى)) بهذا التوزيع المتهالك الساقط على بياض الورقة، يخترع مساحة مكانية لا تقتنع بالمفارقة المجردة حسب، بل تطمح إلى خلق تبرير كامل يسعف الكلمات شعرياً، وينقذها من مكائد النثر.

((الظهيرة)) بوصفها زمناً حائراً متوسطاً تفضح نفسها بارتداء عريه، مثلما لا يفلح نقاء الرمل في إنقاذ الجسد من الماء، إنها لعبة كلمات تؤلف شعريتها بطاقاتها الحرّة القابلة للإيهام.

وحين يتوزع النصّ بين مسارين يشتغل أحدهما على تقويض الآخر، يبرز السرد الحكائيّ الشعريّ في ربط الفضاءين بإيقاع واحد، يؤدي إلى تماسك النصّ في منطقة علوية كما في قصيدة الشاعر موسى أحمد:

سفن من حطب
في أية لحظة

تلتهب
النار الآتية
وسط البحر
تقترب.. تقترب
الربان في عجب
بين الحزن والحلم
اللاهث للعقبان

إذ إنّ بقاء ((الحلم اللاهث للعقبان)) مرهون بالحزن الذي يفرضه وجود النار المهددة العازمة على الفعل. ثمة مستوى لسانيّ يوقف مصير الزمن بين بنية الحزن وبنية الحلم على ((لحظة)) مما يجعل اللغة مأسورة داخل مربع اللوحة، في حين يتحرّك مستوى فضائيّ يشتغل على إظهار صورة أخرى للسرد، تؤسّس نسختها باستخدام نتيجة المفارقة نحو السعي إلى إبطالها، ومن ثمّ وضع الحكاية بين يدي مصير لغويّ يسكن حدود اللوحة، ويرفض التحول الإجرائيّ باتجاه استكمال عناصر السرد في الحكاية.

النموذج السرديّ الذي تقدمه قصيدة النثر يشتغل على سرد الحكاية الشعرية سرداً فيه الكثير من إبراز حسّ العاطفة النوعيّ الفاعل شعرياً، هذا الحسّ الذي يبدو في المشهد السرديّ الشعريّ وكأنّه فضاء نوعيّ وخاصّ جداً، ينحاز إلى حساسية التجربة الشعرية في مناخها الذاتيّ الذي ينفتح على حوار عميق موجّه من بؤرة الذات إلى بؤرة الآخر المتجسّد في وجدان هذه الذات.

الشاعر حسن سليفاني ينحو هذا النحو في تشكيل رؤيته الحكائية السرد ـ شعرية، وهي تقوم على تسريب هذا الحسّ من فضاء الكلام الشعريّ إلى فضاء التلقّي:

الآن أيقنتُ
يا سيّدة السواد الساحر
أنّ الأسود
والسيف المسوّر بالأسود الساهر
على تفتّح أزهاري التي ستينع بعد حين
بك يليقان
كما الضوء الخارج
من صفو أسنانك التي عوّدت ساعدي
على العضّ اللذيذ
كخدر النبيذ

المراكز السردية التي اشتغلت عليها الحكاية الشعرية هنا، استندت إلى نوع من القصّ المشدود إلى حساسية التجربة اللونية في إشراقة اللون الباهرة على الحدث الشعريّ، فـ (الأسود) الذي تكرّر في القصيدة مرات عديدة لا يتمظهر تمظهراً تشكيلياً مجرّداً، بل هو جزء دراميّ وسرديّ فاعل في تجربة تشكيل الصورة الشعرية، ولاسيّما بزوغ الفعل الشعريّ الجسديّ بنموذجه الإيروسيّ وقد تجلّى تجلياً حاداً في إشارات القصيدة، وحشد الفضاء الزمكانيّ للصورة بجملة مكوّنات أسهمت في نقل فاعلية القصّ الشعريّ من فضاء الحكاية المجرد إلى فضاء التشكيل الشعري الحكائيّ.

تسعى قصيدة النثر كذلك إلى التمادي في فضاء السرد والنهل من معطياته، إذ تقدّم صراعاً منتجاً لحبكة تؤلف شعرية الخطاب في قصيدة الشاعر أحمد الشيخ علي:

الريح ذاتها التي زحزحت صباح الشمعة
ألقت طينها في كراريسنا
وتحوّل تحت مخالبها ـ الماء ـ
حشوداً من الحلازين والضفادع..
عراة...
خائفين انطلقنا إلى المرج..
ونسينا' هناك
ـ مع الوقت ـ
كيف هتكنا بغرائزنا
سلطة الريح..

فهو يستخدم مكونين أساسين يعملان بتضادهما الميدانيّ على شدّ السرد وتعزيز قيمه الحكائية. الراوي الجمعيّ ((عراة/خائفين انطلقنا إلى المرج)) يصنع فعلاً مقابلاً ذا حراكٍ موازٍ يؤكد الاطمئنان على سلامة الصراع السرديّ الذي يلوح في أفق الشعر، وهو يشير إلى سلامة استمرار الحكاية وتدفّق شعريتها.

إنّ ((الغرائز)) بأوليتها وطفولتها وبدائيتها كانت السلاح الأمثل لهزيمة ((الريح/الأنثى)) على الرغم من سلطويتها ((سلطة الريح)). فـ (الريح/الأنثى) خسرت سلطتها التقليدية بإزاء العراة المدججين بالغرائز، والانتصار المنجز هنا عفويّ غير مقصود، تفسّره كيمياء اللغة وحساسية التوزيع الصوريّ الثنائيّ على مساحة المشهد الشعريّ.

ويستعين الشاعر حسين السلطاني بتقانة الحوار لإضفاء طاقة شدّ أكبر على السرد وهو يورد حكاية كاملة:

فتحت باب رأسها
فسال حلمها على الوسائد

هل ينقطع؟
لا..
إنه بقايا رجل غير عائد

فالحكاية بقدر ما هي فانتازية في صورتها الصارمة، فإنّها واقعية جداً وشائعة جداً في بعديها النفسيّ والروحيّ. الحوار المتسائل يضيف مستوى جديداً للحكاية يجعلها أكثر خصوبة وتنفيذاً للفعل السرديّ المتوقع أو المحتمل. فالحلم المقلق حلم محبط وعدميّ، يقوم الفعل السرديّ فيه ((فتحت/سال)) بإنهاء الانتظار (الغودويّ) وبقاء جماليات الصورة الشعرية داخل فضاء الفانتازيا، لأنّ الحوار المتدخل قلّل من احتمالات انشطار الصورة وتعدديتها لصالح قيم سردية لسانية ودلالية تتطلّبها لغة الحكاية وفضاؤها المتخيّل.

تلعب المطابقة البلاغية بسياقاتها التعبيرية الجدلية دوراً أبعد من الحدود الدنيا لصنع لعبة معانٍ ودلالات، إذ تنتمي عند الشاعر جمال علي الحلاق إلى مساحة عمل جديدة تطمح إلى حرث بلاغة جديدة:

لأنها بلغت كمالها
كلّ الكائنات
تصلح للزينة
إلا الإنسان
هذا الكائن الناقص
أبداً

المطابقة تتدخل هنا بالمفارقة، وتخضع لطريقة فريدة في السرد يمكن أن تكون من سمات قصيدة النثر الحديثة. فالمشكلة التي يطرحها النصّ على صعيد منطقية النسق بهذا التشكيل:

الكائنات / كمالها = تصلح للزينة
الإنسان / الناقص = لا يصلح

هذه المشكلة تغيّب نسقاً آخر له منطقية مختلفة تسرّبها الكلمات في مستوياتها الميتالغوية، إذ يعبّر الكمال الناقص عن حاجة للزينة تداعب نقصه وتعقلنه، في حين لا يحتاج النقص الكامل في الإنسان إلى زينة بوصفه معقلناً، إنّها مفارقة ومطابقة تتقدم من مناطق ظلّ اللغة وتهيمن على فضائها الشعريّ المعلن.

تؤدي المفارقة الشعرية دوراً سردياً نوعياً في قصيدة النثر حين تنتمي إلى فضاء القصّ المشدود، حيث تسهم المفارقة في التشديد الكبير على فضاء الحكاية لكي تتبأر في مركز شعريّ سرديّ يجتهد في تقديم روح الحكاية وعلامتها السيميائية اللافتة، إذ يحاول الشاعر أحمد جار الله رسم صورة المفارقة الشعرية رسماً سردياً:

حبك خطوات طينية

تروح وتجيء..
فوق حصير قلبي الأبيض.
حبّك.. كرة
تتدحرج أمامي
وقلبي
مقطوع الساقين
يتأملها.
حبك
جريدة مسائية..
وقلبي في صفحة الوفيات
ينام باكياً..
حبك ضرس مؤلم
يرفض أطباء العشق
اقتلاعه.

هذه المحاولات السرد ـ شعرية المفارِقة التي سمّاها الشاعر في عتبة العنوان ((محاولات فاشلة لتعريف الحبّ))، تتكشّف عن رؤية شعرية ذات حساسية سردية مركّزة تنهض تماماً على آليّة القصّ المشدود بفعل قوّة المفارقة، وتشتغل بأسلوبية اللقطات الشعرية (التعريفات) التي تجتهد كلّ لقطة منها في تقديم نموذج حكائيّ شعريّ يقوم على مفارقة خارجة من معطف الحكاية، وهي تقتصد كثيراً في دوالّها في الوقت الذي تنفتح فيه تأويلياً على شبكة مكتنزة من الدلالات والإحالات والاحتمالات.

يصنع الشاعر الشاعر حسين علي يونس صورة معاكسة تمشي إلى الوراء، ويقلب بذلك كلّ أفعال التصوير باستخدام كاميرا خلفية تصوّر الفضاء بكامل احتمالاته، على الرغم من أنّ الفاعل السرديّ يحاول إيراد أفعال سردية طبيعية:

تسيرين خلفي...
لكن أخرى هي التي تتبعني
أحسّ بوطأة ذلك..
وأواصل السير

إنّ تصوير المشهد الشعريّ الخلفيّ بهذه الدرجة من الدقة والإحاطة لا ينتمي إلى معاينة بصريّة يفسرها التأويل الصوريّ العاكس للمشهد.الإحساس بالوطأة وثقل هاجسها لا يقلّل من السعي إلى مواصلة السير، مما يدلل على امتلاء العين بالصورة وتشبّعها بها، ولعلّ توزيع السرد على شخصيات الحدث الشعريّ ((تسيرين/أنت)) و

((تتبعني/هي)) و ((أواصل/أنا)) يقدم تنوعاً شعرياً يستعين به النصّ على بساطة لغته وعاديتها.

ويبقى الخطاب الشعريّ في قصيدة النثر الحديثة في العراق مخلصاً في انتمائه إلى فضاء لغويّ خاصّ، كما هم عند الشاعر محمد درويش علي:

أربعة رجال جاءوا بميّتهم
تكالبوا على الحفرة
عثروا على بقايا من عظام موتاهم
انهمكوا بفكّ رموزها
والميت الجديد...
يترقبهم

فهو يؤلف حكايته بوساطة البناء الهرميّ المقلوب لأفعال السرد، إذ إنّ شعرية النصّ تبقى مرهونة بآخر فعل يختتم به النصّ حكايته، ومن دونه يبقى النصّ في مجال حكائيّ بسيط وعاديّ خارج أيّة شعرية، فالفعل ((يترقبهم)) هو الذي يحرر الفضاء اللغويّ كلّه من قيد النثر ومكائده، لنقله فجأة إلى كينونة شعرية. فضلاً على دلالة المحتوى النصيّ القائم على فجائعية التاريخ والميراث الشخصيّ، وهو يتطلّب إيماناً بما يصدره من إيهام وتغرير، بحيث يسقط فعل الحياة أسيراً بين ((بقايا من عظام موتاهم)) و ((الميت الجديد يترقبهم))، بمعنى أنّ هذا الفعل يظهر مستلباً لا يقوى على الأداء بقدر ما يتوكأ على عصا العجز.

هامش

(*) طبعت هذه المجموعات الشعرية المقتصدة في كلّ شيء، بالطريقة نفسها التي طبعت فيها أغلب مجموعات القصائد المنتخبة التي اشتغل عليها الكتاب، على النحو الذي يفسّر تماماً تمظهراً علامياً يخصّ الجانب التأويليّ للنصوص، في علاقة نموذجها الكتابيّ والتشكيليّ والتعبيريّ والعلاميّ بالخارج الثقافيّ المكوّن للحال الشعرية وصلتها بالحياة نفسها.