الفصل الأول

تقويل النصوص الشعرية

الفصل الأول

تقويل النصوص الشعرية

الانفلات من التأطير والانغلاق

في نصوص أجود مجبل (محتشد بالوطن القليل)

المستهل جزء من البرهان على الشيء إذ لا نرى الشيء إلا من أجل البرهنة عليه حسبما يرى (أرسطو) وبناء على ذلك فمن عوامل نجاح الكلام أن يكون الشاعر صاحب حجة ولسان بليغ وصوت جذاب واسترسال وانتقالات واضحة وهذا ما ورد في مدونه (أجود مجبل) **((مُحتشدٌ بالوطن القليل))** فالعنوان يعكس الدلالة وهذا سر القدرة عند الشاعر، إنّ المستهل يقول لنا شيئاً مُضاداً فالحشد يكون لذي سعةٍ، والوطن القليل هو الكبير الذي يتسع الحشود أو المحتشد دائماً..

إن الشعر هو مغامرة القبض على نار اللحظة المتوهجة، من خلال الارتقاء والسمو باللغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها المتصاعد والحس الشعري، عبر تجليات فنية تنحصر في التكرار بأنواعه لما يحققه من تجاذب على مستوى الصوت واللفظة والجملة والفضاء المشهدي والرمز والخيار الجمالي والتقنية الموحية بالمعاني والدلالات التي تكمن وراء الألفاظ. وهو المكون اللغوي – أي: الشعر – الذي تفرض طبيعته الإثارة بحكم بنيته الجمالية- المعرفية التي تعتمد الاختيارات اللفظية التي تكشف عن طاقتها المثيرة للواقع، كونها الوعاء الذي يستوعب الوعي الذي يعبر عن السلوك الفكري بتداخل الأدوات الاجرائية الفاعلة كالرمز والإشارة واللون.

والتجربة الشعرية الناضجة تلك التي تتسم بالوعي الواقعي المقترن بالوعي الفني الإبداعي الذي أسسه الموقف الفكري والرؤية الثورية اللذين بوساطتهما يكشف الشاعر عن المضمون الإنساني الذي يُمثل (حضور القصيدة) كما يقول: أدونيس.

والشاعر أجود مجبل في مجموعته الشعرية **(مُحتشدٌ بالوطن القليل)** الصادرة ضمن سلسلة نخيل عراقي/ 2009 بست وعشرين قصيدة وإهداء. يحاول فيها اقتناص اللحظة لبناء شكلٍ مشهدي يعتمد اختصار الامتدادات الزمنية. حتى أن فاعلية الصورة عنده صارت تقوم على مدركاتٍ عقلية تكشف عن وعي شعري فضلاً عن تنظيم النص إيقاعياً باستخدام المؤثرات الصوتية كالتكرار الذي يشكل ظاهرة إيقاعية تسهم في إثراء النص وابراز التوترات حتى تصل به إلى ذروة التعبير عن النفس التي تعيش حالة من التمزق والإغتراب. كونه دوراناً داخل الذات يستخدمه الشاعر لدلالته النفسية. ومن ثم إحداث التأثير وجدانياً وذهنياً في المتلقي لأنه يعكس جانباً من الموقف الإنساني- الوجداني:

خُذ لونك الأرضي من موشور هذا النزف..
واقرأ ما تساقط من نخيل القلب اقرأ..
فالجزيرة ما تزال تعد قهوتها..
وتخفق في هواك..
مطرٌ هنا.. مطرٌ هناك..
احمل سماءك وانتشر كالماء..
إنّ الموج لن تصطاد زرقته الشباك..
مطرٌ هنا.. مطر هناك.. (ص86- 87)

فالشاعر يستنطق الجمادات المتنقلة بين الحلم والإشارة الحسية المنبثقة برشاقة أسلوبية عبر ملكة الخيال الخصب. فالنخلة همزة الوصل التي تربط الذاكرة بالواقع تتكرر صورها الإيحائية في نصوص الشاعر وتتلون عبر لوحات مشهدية تكشف عن صورٍ نفسية في مخيلته. كونها محور مفتاح الذاكرة والحلم ومحور الارتباط النفسي بالأرض والوطن:

بلاد النخيل صُلبنا عليه طويلاً..
وحين نزلنا من الصَّلب طوقنا الدائنون..
بلادي (يُسلفنها) الأمراءُ..
لكي يرسلوها هدايا لأبنائهم..
خلف تلك البحار البعيدة.. (ص134)

فالنخلة تمثل مرتكزاً نفسياً في تجربة الشاعر الوجدانية كونها تعني الانتماء والتأصل والجذور الممتدة في أعماق الوجود لذا فهي تشكل رمزاً موقف الشاعر الفني والفكري.. فالنص ينتمي إلى مكان وزمان شعري منغمس في ضفاف النهر وما يحتضنه ويظلله من سعف النخيل. فانعكست البيئة بكل مكوناتها على مجمل شعر الشاعر ولم تنحصر في الجزئيات بل في مجمل مضامينه ورؤاه فتميزت قصائده بتركيبةٍ الصور، إذ الصورة الواحدة تجر إلى استطالات صورية. كون الطاقة الشعرية عنده تتضجر لتستدعي الصور والأحداث بلغة درامية يجنح إليها الشاعر مع مشهدية صورية تُجسد اللحظة المتوترة من خلال التناقضات المتصارعة داخل الوجود والأشياء التي منحت القصيدة تحولاً مستمر الرؤيا والصور الشعرية والتركيب والبناء الفني والأسلوبي. إذ القصيدة تسبح بعوالم تبدأ بمعطيات خارجية تنحو بالنص الشعري صوب حضوره الاجتماعي ومن ثم التعبير عن المحتوى بحضور الرمز الذي تولد منه الصور الحسية التي تتبعها صور جزئية لتكون مشهداً أو لوحة حسية فيها مظهر حركي يتخلل تكوينها لتوكيد النص الفكري داخل معمارها الجمالي الذي تميز بصوره التي لا تخلو من درامية تستمد وجودها من تفاعل ذات الشاعر بذهنية تجنح إلى التجريد الفني الذي يمنح الألفاظ دلالاتها لتسمو باللحظة الشعرية صوب التأمل:

أحبكِ..

والصبح الرصاصي هاطل..
وفي غبار القشعريرات عالق..
على الجسر في بغداد ظلي مُثقب..
وفي مجلس النعمان تبكي الشقائق..
فقلت:
إذن ضع رأسك الآن بجانبي..
فإن دخان الحرب كالنخل.. باسق..
وهاك فمي..
تعويذة أبدية..
ولغزاً أضاعت شاطئيه الزوارق.. (ص48)

فالمدينة رمزٌ يحس الشاعر من خلاله بالانتماء الحقيقي إلى الوطن وبذلك شكلت معادلاً موضوعياً للتجربة ببعديها الذاتي والموضوعي..

أما الرمز التراثي فقد شكل انعكاساً للغربة فسجل الشاعر حضوره داخل القصيدة كتجسيد لقوة الرفض عبر اتصاله بمدينته ونخيل بساتينه فضلاً عن أنها أقنعة يتقنع بها لتمرير تجربته الشعرية:

فناديتُ:
يا (أصفهاني)
هذي أغانيك مغروزة في بكائي..
فكيف تؤرقني قينة
في الطريق إلى بيت زرياب.. (ص60)

فالشاعر يؤكد على المفردة بجعلها شطراً شعرياً مشحوناً بالموحيات. فكان مختزلاً للعبارة كي يمنح المتلقي فرصة التأمل من خلال الفعل والترابط الجدلي الذي يقيمه الشاعر في بناء معماره الشعري الذي يعمق في الذهن حضوره من خلال الشحنة الدرامية و **(المونولوج)**:

هنا ألقت الطائرات تحيتها المعدنية..
وانعطفت نحو نخل السماوة..
كان وحيداً..
قبيل السقوف التي غادرت فجأة..
وعليها تواقيع كل العصافير..
كان وحيداً..
قبالة نهر كان يطارده في السهول كرادلة دامسون. (ص15)

فالشاعر يُبحر في خضم الذاكرة باستخدام أسلوب الاسترجاع الذي هو نوع من ردة الفعل لتشكيل الصورة الشعرية التي هي: عنصر بناء عضوي كونها (مجموعة ثقافية وعاطفية معقدة في برهة من الزمن) كما يقول (ازراباوند) فكانت كثافتها تجمع الإيحاءات النفسية والفنية والحلمية.

لقد تميزت تجربة الشاعر ببعدها الواقعي والحنين الذي أساسه الشعور بالغربة الزمكانية وقد تمثلت في حنينه إلى وطن موجود في المكان وبعيد في الزمان:

سوق الشيوخ
وأنت وهم مدينة..
خسر المحبة وحدهم أحبابها..
هرموا وهم لم يملكوا..
في ليلها سقفاً..
ولم تومئ لهم أبوابها.. (ص53- 54)

فالشاعر يوهمنا في كثير من قصائده بحداثة ضبابية في بناء قصائده التي خرجت شكلاً عن العمود الفراهيدي وهي تنتمي إليه جوهراً إذ أن الشاعر ينثر تفعيلاته الشعرية مع مراعاة المفردة ككيان قائم بذاته. كونها كائناً مرموزاً يشكل صورة فاعلة بإنشداده للصور الأخرى التي تشكل البناء العام للقصيدة بقوة ودقة متناهية تجعل المتلقي يتخيل أبعادها وموحياتها. ففي قوله:

لنا تحت أختامهم..
وطن قليل..
تضور فيه العراء..
سلام لنهريه..
من ظامئ يوهم أنَّ القصيدة ماء..

نستطيع أن نعيده إلى نسقه الفراهيدي لما يلي:

لنا تحت أقدامهم وطنٌ تضوّر فيه العراء..
سلامٌ لنهريه من ظامئ توهّم أن القصيدة ماء.

لقد كانت قصائد الشاعر تسبح بمضامينها الإنسانية المتدفقة داخل فضاءات الصراع بشعرية متناغمة بموسيقاها الدافئة المنبعثة من ثنايا مفرداتها وقوافيها اللينة. فاللفظة الشعرية عنده فاعلة مؤثرة بتوافر عنصري المحتوى العقلي والإيحائي عن طريق المُخيلة مع اتصالها بالألفاظ الأخرى حتى نهاية المشهد الشعري الذي يتكئ على شريحة جمالية تعتمد الوجود الطبيعي (النخلة- النهر- الطين- الغيم) وذاكرة الأشياء (الجسر- المشجب- الطلقات) بلغة تنقل الواقع المادي المحسوس إلى واقع جمالي مثير عبر مخطط البناء الشعري للشاعر، ومصارعة اللحظة بأبعادها الاجتماعية والنفسية كي يُحقق وجوده وحلمه لذا كانت قصيدته رؤيا تُعبر عن ذاتها بالصورة المتوهجة التي تؤشر الوعي الفني الذي يستثير الكوامن الجمالية. بانفلاته من التأطير والانغلاق. فضلاً عن الرمز الذي هو: " تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى".

البنية المائية في (أبي أيها الماء)

لعل التجارب الابداعية الأصيلة باتت محدودة في قرننا الراهن لاختراق الكثير من الرؤى، والخلفيات الجمالية في أعماق التربة الخصبة للنص، انطلاقاً من أنَّ الكثير من الأفكار المحلقة قد طرحت فيكاد اللسان يتعثر في مسألة ولادة النصوص الشعرية المتفردة، للزخم الذي يزدحم به المنتج الشعري في هذا المضمار حتى، كأنَّ المنتج المتداول هو نظرية في التكرار المقيت والخواء في التجارب.

لهذا فالدور للمخاض النقدي الذي يستحق أن يقال إنه قول مختلف، أو عمل يستحق التأمل، وخطاب مؤهل أن يكون أرجوحة للنقد الجديد في وضع المنجز الشعري الحداثي في مآل التقدير.

وديوان (يا أبي ايها الماء) للشاعر أجود مجبل هو من المناهل النادرة التي يجد فيها الناقد الشيء الكثير الذي يصلح أن يعمل ضمن المنظومة النقدية الابداعية، ويكفي القارئ أن يكون مجرد قارئ لهذا النص المترع بالأبداع حتى كأن مجرد القراءة صالحة لجعل المتلقي يجد لذةً في تلك القراءة.

ويعد موضوع (الماء ومتعلقاته) هو من أرقى الموضوعات التي تحلى بها هذا الابداع حتى صار بمثابة الثيمة المركزية في هذا البناء الفني المتخم شعراً.

لهذا حاولنا السير خلف هذه الثيمة لدراستها في هذه المجموعة الشعرية، وقد وجدنا أن الحيز الموضوعي لهذه الثيمة يتحرك بحركة بنيوية في دلالة الديوان، فالموضوع المائي يتسطر في تراكيب وهذه التراكيب وفق الخط البنيوي المؤمن كما معروف بالفلسفة الثنائية للأشياء[1].

ومن ثم فأن اسقاطات التراكيب تصب على النص بجملته من خلال وجود الوحدة العضوية بين لبنات النص الواحد.

وقد قسمنا الدراسة على ثلاثة محاور، وهي:

1- تركيب العنوان مائياً.
2- التركيب التجاوري للمفردة المائية في داخل النص.
3- التركيب النصي للماء.

ومن الواضح للعيان أن المدونة تنفتح بعنوانها الرئيس (يا أبي أيها الماء) الذي يعد المد العام لثيمة الماء على كل اجزاء النص، وتنشطر هذه الثيمة إلى مجموعة من العنوانات الفرعية، وهي:

1- العودة إلى جورنيكا.
2- حيث لا حارس للرياح.

---

(1) المنهج البنيوي: هو الذي يهتم بدراسة فلسفة الثنائيات سواء كانت هذه الثنائيات متفقة الشكل فقط مثل التكرار، أو متفقة الشكل مختلفة المعنى كالجناس، أو مختلفة الشكل والمعنى كالطباق والمقابلة، أو ثنائية اللفظ والمعنى وهي كل البلاغة مطلقاً (ينظر مثلاً جدلية الخفاء والتجلي/ 5-10، والنظرية البنيوية بين شكلية النقد التراثي وعمق النقد المعاصر/ 18، والثنائيات الفلسفية في النص المثمر/ 27، والمعجم النقدي المعاصر/ 117).

3- آخر الماء.
4- من بريد أبي فرات.
5- زهرة للعام الدراسي.
6- عتاب النواعير.
7- موجز للنهر.
8- إناء.

أول ما يلتقطه النظر النقدي أن ثمة ثنائية أولية تتشكل بين عنوان الديوان المشرق بدلالة الماء مع كل عنونة فرعية، وكأن الرواق المائي يتخلل كل عالم من العوالم التي طرحت في هذا الديوان أي أن هنالك سطحاً واضحاً، وعمق قد لا يتاح للعين الأمساك به.

ولو دققنا بالعنوانات الفرعية سنجد أنَّ هنالك عنوانات تعلقت بالماء، أو ما يرتبط به:

وهذه العنوانات انقسمت على ثلاثة مجاميع، وهي:

أ-مجموعة ارتبطت بالماء مباشرة، وهي:

1- وطن للغيم والذكرى.
2- آخر الماء.
3- موجز للنهر.
4- يا أبي أيها الماء.

ب- مجموعة ارتبطت بالماء بصورة غير مباشرة، وهي:

1- عتاب النواعير.
2- حارس الطين.
3- إناء.
4- تفاقمت بحار.

ت- مجموعة يتخللها الماء مجازاً، وهي:

1- قمر القبائل.
2- ترنيمه الأفق النفيس.
3- زهرة لأبي تمام.
4- من بريد أبي فرات.
5- زهرة للعام الدراسي.
6- إلى ميثم، وثمر الحكايات.
7- سنابل الحسين.

من خلال الجرد السابق نصل إلى أنَّ الدلالات الظاهرة للماء هي التي غلبت، ومن ثمّ فأن الثيمة (المائية) في هذا الديوان هي ثيمة شعرية مائية بامتياز:

وعند فرز الدلالات التي طرحت في العنوانات سنجد ما يأتي:

أ- العنوان الأصلي للديوان.
ب- العناوين الفرعية.

أ-العنوان الأصلي للديوان/ عند النظر إلى هذا العنوان:

(يا أبي أيها الماء) سنجد:

1- البنية التركيبية الرئيسة، هي:

يا ابي أيها الماء= يا ابي + أيها الماء ← الانتساب + نداء الماء ← الأصل+ (وجعلنا من الماء كل شيء حي) ← الأصل + الحياة ← أصل الحياة مرتبطة بشاعر النص.

2- البنية التركيبية الفرعية للعنوانات، وهي:

بما أن العنوان (يا ابي أيها الماء) فالخطاب اللغوي هو:

النداء بأداة+ أبي + النداء بلا أداة+ الماء بال التعريف بمعنى أن مناداة الأب هنا هو من باب تحول صيغة الأبوة التقليدية إلى الماء غير التقليدية، ولما كان الانتساب إلى ابوة الماء هو من الأمور المستحيلة واقعياً، فالقضية، إما أن تكون مجازاً فيكون الأمر ممكناً أو أن يكون الأمر في عمقه حقيقة فسيكون العنوان سفرة تفيد أن ابوة الشاعر هي الانتساب إلى مادة الماء التي تعني الصفا الطهر ومن ثم فبنوة الشاعر بنوة حقيقية لأنها منطلقة من ابوة أصيلة ومن ثم سيكون الماء ينهمر من نهر يصب في موقع الإنسان ولما كان أصل العنوان الرجوع إلى الشاعر نفسه، والشاعر عراقي، فانتسابه إلى نهر العراق معناه الانتساب إلى العراق ومن ثم الانتساب إلى العراق الانساني الأصيل.

وعند طرح هذه النظرية ضمن الخطاب البلاغي سنجد أن موضوع الديوان هو استعارة، والاستعارة بدورها هي أصلها تركيبة تتشكل من ثنائية اصلها بين التشبيه معها، وما حذف منه هذا هو الشكل العام للاستعارة أما الاستعارة بذاتها قد تحقق ثنائية إذا تداخلت مع أي نوع من أنواعها.

فعند النظر إلى استعارة العنوان الرئيسي للديوان نجد:

(يا أبي ايها الماء)، فعند تأمل هذا العنوان سنجد أن فكرته تحول الأبوة الإنسانية إلى الماء الجامد بمعنى تحول الماء إلى كائن حي، فيصير بمثابة الأب، ومن ثم فالاستعارة (أصلية) [1].

وهذا العنوان يستقبل استعارة أخرى حينما نجد أن واقع الحال لا يجمع الأبوة والماء وسيحيلنا العنوان على ما يسمى بـ (الاستعارة العنادية)[2].

وفي العنوان نوع من الاشادة به ومن ثم هو (استعارة تلميحية)[3] ومن ذلك نستنتج أن العنوان، مصدر اضاءة للنص.

ومن خلال ربط التراكيب الخارجية للعنوان+ الدلالة الداخلية لها إلى طرح صورة الماء في أكثر من اتجاه غير مائي، مثلاً:

1- يا ابي ايها الماء+ العودة إلى جورنيكا ← إلى أن العودة إلى المكان هو العودة إلى الماء أو الأصل فإذن أول تشفيرة بنيوية حققتها العنونة هنا هي: أنَّ المكان هو الأصل أو الوطن.
2- يا ابي أيها الماء بـ أكليل الحكايات← إلى أن الأصل الماء هو قيمة الحكايات أو التراث ← إلى أن أهم أسس الأصول الإنسانية للشاعر هي تراثية؛ فإذن الأصل هو التراث، وهذا يتلاقح مع النتيجة السابقة من خلال:
(الوطن + التراث).
3- يا ابي أيها الماء+ قمر القبائل ← إلى أن الأصل العام يحتاج إلى أصل فرعي، فالأصيل يجب أن يكون شكلاً وجوهراً.. الخ.

ولو جئنا إلى التراكيب الداخلية للثيمة المائية سنجد ثلاث قضايا أساسية احتضنت الثيمة المائية عمقاً من خلال:

1- الشكل الخارجي للخطاب الشعري يعطي اتحاداً تركيباً مع الثيمة المائية من خلال أنّ من يتسلسل في قراءة سطور قصائد الديوان سيجد سطراً ثم يليه سطر مخالف له في الحجم أيضاً فلا يوجد سطران بحجم واحد في كل ديوان الشاعر، فمثلاً حينما نقرأ مقطعاً من قصيدة (العودة إلى جورينكا) سنجد الشكل الآتي:

كم بعيد هواؤك الرحبُ يا شيخُ

---

(1) الاستعارة الأصلية: وهي إضافة الحياة على غير الحي (ينظر مثلاً: المعجم البلاغي/ مادة الاستعارة الأصلية).

(2) الاستعارة العنادية: وهو اجتماع شيئين لا يجتمعان في الحالة الاعتيادية (ينظر: المعجم البلاغي / مادة الاستعارة العنادية).

(3) الاستعارة التلميحية: هي الاستعارة التي تتضمن دلالة المدح أو الفخر (ينظر: المعجم البلاغي/ مادة الاستعارة التلميحية).

فلا تلتفت بغير سجاياك
بنورك ارتموا جنادب في الرمل
وكيزانهم
سيملؤها الصيف عقوقاً
مرضى لمن سوف يأتي... [1]

فالسطر الأول مكون من خمس لفظات، والثاني من اربع، والثالث ومن خمس الفاظ، والرابع من لفظة، والخامس ثلاث الفاظ، والسادس اربع.. الخ، وهذا نفسه يتكرر في أكثر من موقع من مثل:

خطاكَ
من الليل المدبَّب ترشف
وصوتك شباكٌ
على الريح ينزفُ
ومنك بهذي الأرض
آثار كوكب هنا سار يوماً
والرمال تؤرشف [2]

وثمة قضية أخرى هي كثرة استخدام الصور الشعرية المائية، في مثل:

.... لأنني وطنٌ
مازال يسكنه غيمٌ تشرَّد
لم يحلمْ بأيواء
الليل في جسدي
يسقي خسائره
والأرض تتلو ضحاياها بأرجائي
ودفتري هو هذي الريحُ
املؤها بقامتي
بأسمائي [3]

فالوطن يسكنه غيم، والليل يسقي خسائره، ودفتري هو هذي الريح املؤها بقامتي.

فالغيم في سكنه في الوطن إحالة للماء والغيث الثري، وهو بدوره يشير إلى أن مستقبل الوطن يوحي بخير، بينما استعارة الليل الساقي لخسائره يقابل- في الحقيقة- الشر الذي ينمو في هذا الوطن أما الدفتر فهو ريح تملؤ بالقامة.

بين حلم التغيير وصورة الواقع الجديد
في (تلك صورتهم الاخيرة)

---

(1) يا ابي ايها الماء/ 7.
(2) نفسه / 17.
(3) نفسه/ 38- 39.

تـأرجح الشـعر بـين حـركتين مهمتـين فـي تاريخـه فمـن ضـفاف الرومانسـية الحالمـة، انتهـى الـى اسـواق مدينـة يتجـاذب اطرافهـا الخـراب، وبـين اغفـاءة الحلـم وصحو الواقع كان الشعر يبحث عن وسيط يجدد وصل ما انقطع من رؤيا ذلك الحلم.

ماذا تبقى من الشاعر العراقي الان؟ بعد عقود من خيبات لا تليها الا خيبات تماثلهـا فـي الشـكل ويتضـاعف اثرهـا فـي خـزائن الـذكرى، أصـبحت تركتنـا مـن مدخورات الاحزان الكبرى مدونات تنهش جسد الشعرية العراقية. فمن استفاقة هزائم الحلم المشترك الـى برغماتيـة المصـير الفردي وجد الشـاعر العراقـي بلده من دون رؤى، تتقاذفه، بقايا ايدولوجيات مستعملة، أُعيد انتاجها لملء فراغ ما بعد التغيير، كما كنا نفعل خلال الحصار الاقتصادي (الترهيم) لكن ليس بمعناه الاخر بل بسخريته المؤلمة.

فمن شاعرٍ يرى وطنه اطراف خيمة العشيرة وبقايا اطلال منازل الحبيبة، الى شاعر لم يعد يبصر شيئا، تحولات كبيرة طرأت على الشاعر الانسان، فتداخلت علـى مـرأى بصـره الازمنـة وتقاطعـت فضـاءات الامكنـة؛ لتنـتج نصوصـا يكتنفهـا الاحساس باللاشيء واللامعنى، وجودية سوداء مرت على ذاكرته فلم يعد قادراً على صياغة تعريف للهوية والانتماء والوطن والمسميات الكبرى. شاعر استفاق على صفعات الضياع المؤلمة المتتالية؛ ليجد الجميع بقربه اشباحا لم تعد تصلح بينهم سوى لغة الرثـاء (تلك صـورتهم الاخيـرة) اشباح يتدافعون فيما بينهم وهم يعرجون الى فضاء الابدية مثقلين بسؤال ينتهي بعلامة استفهام كبيرة لماذا حدث كل هذا؟

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية استفاق المجتمع البشري الذي خاض تلك الحرب المدمرة على وقع هذا السؤال، فطفق الكل يبحث عن الاجابة، لم تكن صورة الراحلين الاخيرة إلا مادة تتشكل منها الإجابات، فأين موقع الانسان، من الوطن والهوية والحياة ؟ كيف يمكن ان يتقي جريمة البشرية الاولى (الحرب).

وللشاعر على وجه خاص مساحة اكبر من ذل السؤال؛ اذ تتلون اسئلته بصيغ شتى تدفع بالرومانسية والقبلات الحالمة وصور مركب الصيف الهادى الى الخلف، تتدافع تلك الصورة حتى تهمل نفسها وتنسى انها يجب ان تكون موجودة، الصور المهيمنة في شعر المرحلة هي صور المدن المهزومة، المكتومة بانينها، المودعة لابنائها، الحافلة بطقوس التشييع الجنائزي.

من هنا يبدا رياض الغريب مجموعته الشعرية من الاصبع الذي وضع على الخطأ الاول، الخطأ في ان نظن ان عبورنا الى الضفة الاخرى من السرمدية له منفذ واحد فقط، وان اخر ما نقدمه - قبل التدافع على معبر الرحيل – ابتسامة لن يفهمها سوى العابرين بعدنا.

تطالعنا عتبة النص الموازي بمقتبس من شعر الشاعر (بلانشو) يقول فيه (ما كنتُ اموت دون ان انبس بكلمة في النهاية، كنت مقتنعا بأني قد نظرت لجنون النهار وجها لوجه). تمتلك هذه العتبة مؤشرا دالا على ان الكلمة هي ما نملكه وسط تراكم طبقات من يأس مثقل باحساس يعجز الشاعر معه عن احداث تغيير ما، ومن تحت تلك المنطقة العميقة في الذات يتمرد السؤال لينبثق للوجود حاملا مؤشرات تدل على

حتمية المواجهة، فالنظر للجنون قرار مواجهة تتقاطع دلالاته مع ما يترشح لنا من العتبة النصية الاخرى غير المعنونة التي تقابله ولنسمها عتبة الاهداء، ذلك ان (بلانشو) يضع الكلمة الفيصل بين الحياة والموت، في حين ان الاهداء يأتينا على لسان الشهداء الراحلين باهتاً مهملاً مجترا يدور في فلك مغلق يشي بانه خطاب غير مسموع.

احد يتذكرنا
نحن الجنود السابقون
كم ذرفنا على الحدود من احلام
يهم
المهم نحن ن احياء ونتذكر كل شيء
نتذكر الصور الباهتة للشمس وهي تصفع رؤوسنا المعرضة للقذائف
والمطر وبنادق الموت خلف ظهورنا
احد يتذكرنا[1].

يجري الغريب مقابلة بين الوجه والرأس، فبينما يسلم الجنود رؤوسهم للشمس بمعنى ان وجوههم منكسة الى الارض، تضع قصيدة بلانشو الوجه مقابلا للشمس وكلاهما يتعرضان للموت في النهاية، الا ان صوت المقاومة يصدر بقوة من العتبة التي حملها النص الموازي، بينما يأتي الصوت الجماعي للجنود محملاً بالخيبة.

في قصيدة ((اكبر منه هذا الظل)) يظهر حجم التركة الثقيلة التي يمثلها الظل فهو حاضر حتى كأنه ليس ظلا بل يملك القدرة على مصادرة الواقع، يقول:

اكبر منه هذا الظل الذي يطارده
يدعي انه يغلق فم الوردة
يدعي اشياء تصادفنا نحن المارة دائما
نحن نمر دون ان نغلق قلوبنا
لنتحدث معا.. كن مكاننا ودعهم يمرون
نحن نتفق مع الظل[2].

الظل بمفهوم (يونغ) هو الجانب الأسفل من الشخصية، ومحصلة كل العناصر الفردية والجماعية التي لا تتوافق مع الموقف الذي تتخذه الرؤية الواعية (الشعور). فالنص هنا يدعو الى تجاهل تلك المنطقة والبحث عن مسارات مختلفة، يقول:

وهم يدعون انهم يعرفون شكل وجوهنا في احلامها
ويعرفون الهواء الذي يتغلغل في ليل خوفنا
ويدعون بالتي

---

(1) تلك صورتهم الأخيرة: 5.
(2) تلك صورتهم الأخيرة: 207.

وعاكسهم باتجاه
بخياتهم التي تذهب بعيدا [1]

يشتمل النص على محذوف نصي يتكرر على شكل فراغ في فضاء الورقة، وهو يحيل على الاية القرانية (جادلهم بالتي هي احسن)، ويتعمد النص تغييبه وترك مكانه فارغاً كيما يتم استبداله بدلالة مغايرة، وهو يؤشر تضادا واضحا يؤرق الشاعر؛ فيتقصى اثره في متون اخرى.

وتتخذ القصيدة الاولى في المجموعة انموذجا لنظرتنا في المجموعة باكملها، اذ ندرك من عتبة العنوان، ان العتبات النصية لم تكن ظاهرة نصية ثانوية في النص، بل مكوناً جوهرياً في بنية القصائد، وان استلال عنوان المجموعة من عنوان القصيدة الاولى مؤشر على اهمية هذه القصيدة.

تدخل القصيدة في لعبة الزمن فطبيعة الاسماء والامكنة حاضرة في التاريخ القديم (الكهنة، الاميرة الشاعرة انخدوانا، وكلكامش وعشبته) تعرض القصيدة مشهداً طقسياً لمجموعة من الشباب يسيرون نحو الموت، وتصف صورتهم الاخيرة وتساؤلاتهم وعلاقة ذلك بالكهنة، وكيف انهم يحاولون تمويه الحقيقة فالموت يعني ان يستمر الكهنة في الحياة وهو ما يتضح في قول الشاعر ((دس صورتهم الاخيرة بجلباب كلكامش هامسا باذنه ان عشبته مضغها الكهنة وهاهم يتناسلون في الصورة))[2].

كيف تتشكل صورة الراحلين الاخيرة ؟ ومن يلتقطها لهم ؟ وما مصيرها ؟ تلك الاسئلة التي يجابه بها الغريب اسئلة الاسطورة التي يستحضرها في نصه، فالاسطورة كما يرى يونغ ((تكشف عن حاجات ورغبات ومشاكل انسانية مستديمة داخل السياق العريض لمراحل نمو النفس ونضجها))[3]، ومع تحرك الادب من النموذج الاسطوري الى نموذج السخرية منه، فانه ينحو الى المنطقي وما يمكن تصديقه والمشابه للواقع كما يقول فراي. وهو ما قام به الشاعر حين نسف المعادل الرمزي للأسطورة، وحوّلها إلى دلالة أخرى تماماً، وهي دلالة الهدم والخراب:

بعدما يتلفتون
بعدما يتاكدون تماماً من غيابهم
تمشي قدامهم شموع تنير
... كانت النوافذ مفتوحة
لشموع تشبه حياتهم
ايتها الشموع

---

(1) م. ن: 208.
(2) تلك صورتهم الأخيرة: 12.
(3) النقد الادبي الامريكي من الثلاثينات الى الثمانينات، فنست ب. ليتش، ت محمد يحيى، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000: 136.

هل لك ذكرى
ماذا تسمين غياب □ثر[1].

تحمل دلالة القصيدة انقطاعاً عن المكان الاول فـ(بعدما) تحيلنا الى وجود مكانين الاول تتشكل فيه اسئلة والاخر تتشكل فيه اسئلة اخرى، يبدأ الشاعر مع الاسئلة التي تنهال على الراحلين باتجاه السرمدية حيث يمعنون في فهم معنى الغياب والنسيان والتلاشي، ومرارة هذا الاكتشاف انه لم يأت في وقته فبينما هم ما يزالون شموعاً قادرة على الانارة، ونوافذ مشرعة باتجاه الحياة، يضللهم الكهنة بوهم الموت المقدس في سبيلهم، والتضليل ياتي مجموعة من الصور والاسئلة التي لا تجد اجابتها في المكان الاول ((لماذا نحن // وليس اوراق الشجر))[2] هذا السؤال الذي يعكس عمق المفارقة المؤلمة، فبينما ننتظر من الشجر ان يبدل اوراقه ليمنحنا طبيعة اجمل، يأتي قانون الكهنة المتمثل في استبدال ارواح الشباب الندية باخرى يابسة تتجعد في زوايا المعابد واروقة القصور، اقصى ما يمكن ان يقدمه الكهنة هو التقاط صورة مع اولئك الراحلين ومنحهم المباركة، قبل ان تأتي قافلة وجوه جديدة تتلفت قبل النزوح الى الابدية:

وجوه جديدة تتلفت
رغباتهم اصبحت تحت لسان الحيرة يمضغها العويل المتجذر في ايامهم...
انخدوانا حائرة في الحديقة أي وردة تحمل لصورتهم □خيرة
لتبتسم هي □خرى ابتسامتها تمنحهم □مل الذي غيبه الكهنة كبيرهم تسلل لنافذة يتلصص منها على الحديقة[3]

توظف القصيدة شخصية الاميرة السومرية انخدوانا ابنة سرجون وهي الكاهنة العليا للمعبد، وشاعرة لها قصائد مدونة على الواح طينية منها قصيدتها (ندب روح الحرب) تحضر الشاعرة هنا بوصفها امرأة وكاهنة تمارس دورها في تضليل الشباب وحثهم على الابتسام في صورتهم الاخيرة التي تنتهي في جيب الحاكم صورة يظهر فيها الكهنة خالدين، بينما يحرم هؤلاء من تلفتهم الاخير:

دس صورتهم □خيرة بجلباب كلكامش
هامساً باذنه ان عشبة مضغها الكهنة
وهاهم يتناسلون في الصورة...
مغلقة ابواب الرمل اعترضت رغبتهم في الولوج الى تلفتهم □خير[4].

---

(1) تلك صورتهم الاخيرة:154.
(2) م: 10.
(3) تلك صورتهم الاخيرة: 11.
(4) م. ن: 12.

معظم الاسئلة التي تثيرها قصيدة (تلك صورتهم الاخيرة) تجد اجاباتها في قصيدة (انا او ربما انت) اذ يقع الشاعر فيها تحت وطأة الشعور بالمرارة، وهي قصيدة تذكرنا بانثيالات قصيدة محمود درويش (انا لست لي) [1].

ترتكز قصائد المجموعة الشعرية على محورين رئيسين هما الوطن والذات، فالوطن حاضر عبر (الامكنة، التاريخ، الحروب) كما تطالعنا به عنوانات القصائد مثل (كلما قلت لها بغداد، بابل2010، اي بلاد تعنين، الحلة 2008، الحلة نهاية 2007، صورة المدينة...)).

والذات حاضرة في تلقي انكسارات الحروب، وزيف التاريخ، وخراب الامكنة مثل ما نلمسه من عنوانات بعض القصائد ((انا او ربما انت، محنة الطفل في دمنا، حجر لنكمل اعمارنا، ما تبقى لنا، منكسر وتجعد في مراياه...)).

تحيط بالقصيدة صورة مركزية واحدة هي صورة الراحلين بسبب الحروب وتنتظم الصور الاخرى في مدار الصورة الرئيسة ((صورة لرجل لكنها داخلية، صورة المنديل، صورة الفكرة، صورة مدينة، صورة لسكين، صورتي او سيرة ولد)) فاغلب الصور هي استدعاءات لموضوعات الحرب والفقد والقتل بلا سبب او مبرر، ففي قصيدة (صورة لرجل ولكنها داخلية) نجد المرأة التي تظل قرب التنور تلعن الحروب تضع مشهداً واحدا في النهاية، هو المراة التي تعمل منذ الف عام وهي تظل تلعن الحروب المستمرة:

ن الحياة توقفت
عند مشهد واحد
اسمه
نحن
لهذا
اراد ان يرى تنوراً
وامرأة
بلا رجل [2]

الفعل الكتابي وصراع الزمن في ((ترنيمة سوداء))

في مجموعة الشاعر (باقر صاحب) التي عنونها بـ (ترنيمة سوداء) والتي ضمت عشرين نصّاً شعرياً الأخير منها يضم نصوصاً قصيرة عنوانها بـ (مقاصير) إذْ يضم سبعة عشر نصاً قصيراً إلاّ الأخير منها، في أغلب نصوصه استنزاف الزمن الخارجي للواقع على هيمنة زمن الذات الشاعرة.

---

(1) ينظر: تلك صورتهم الاخيرة:107.

(2) تلك صورتهم الاخيرة: 46.

إن فعل الكتابة بوصفه قيمة وجودية، يكاد يمثل معادلاً موضوعياً للحياة التي شُوهتْ ملامحها، ففعل الكتابة الشعرية، يتمثل في اللحظة الزمنية المتخيلة ذاتياً لتكون مفصلاً بين تحولين فالحياة رحلة في صراع دائم مع الزمن، وفعل الكتابة الشعرية في مواجهة كل ما يدخل هذه الحياة من رتابة تحمل الروح إلى جفاف خاوٍ، ولعل ما افتتح بها المجموعة هذه، يمثل مدخلاً يوضح قيمة الوظيفة الشعرية، من منظور الشاعر، إنها (صفعة البداية) وهو عنوان يستنطق مضموناً يكاد يتمدد على طول مساحة الديوان، ومسرح الحياة واستمرارها:

اكتب
كي تزجر شيخوخة أيامك
.....
اكتب
كي تحمَّل ما تبقى من يومك
كي تزريه قيودُ الغبار والحرِّ ودورة العمل والبيت
اكتب
ترجئ كلمات اليوم إلى غدِ
سيصيبُ مرماك الموت بأشكاله الشيطانية

إن بقاء حياته مرهون بحياة الكلمات الخالدة التي تخرق جدار الموت الذي يعلق فيه البدن المسجى في قبرٍ ينتظر زائريه، فكل شيءٍ سيبلى وينهار:

ما عدا كلماتك
تنسلُّ هادئة، باكية، هازلةً
تحفقُ يوميًّا دمَ الزائرِ الثقيل

إن الكلمات هي العلاقة الأزلية والوطيدة بين (الذات والآخر) إنه يعي أن الألم ضروري ليبث الروح في جسد النص، فالشعر يغتال سلطة الزمن التي تمسخ لحظاتنا المتفردة بأفراحنا وآلامنا:

أكتبْ
كي يُسرِّبَ الألم
دماءه في متاهة النص

إنها قيمة النص عندما تتمظهر فيه آلآم الروح، هكذا وكأنه افتتح بموقفه هذا مجموعته الشعرية، إذْ نرى دلالات كثيرة تمس هذا المعنى، فالشاعر يستشعر ثقل الحاضر وما يحمله من تشوهات، فيدعو الذكريات أن تنهال عليه كما يتداعى الحاضر عليه، إنه ليس أيّ حاضر، وليست أي ذكريات، بل حاضره وذكرياته، لأن نقطة التقاطع هي لحظته الآتية:

أريد في لحظتي هذه
أن تتواثب كل ذكرياتي كما حاضري
سهوي وصوابي

فطرتي وكلماتي.... (ص23)

إنه يجعل الكلمات مقابلاً ضدياً للفطرة، فإنها انبثقت من الحاضر المرير، فهي تحمل ما يلوثها، فقد تكون اللحظة عبثية، غير مستقرة، لا حزن فيها ولا فرح، يقول في (لحظة وشارع):

ليس هناك
ما يؤلم في لحظتي
لأنها بياضةٌ للعدم
كما ليس هناك ما يفرح
لأنها ولدةٌ للشقاء. (ص20)

إنه زمن عدمي، إذْ لا زمن من وعي وإدراك، فهو ليس زمناً حقيقياً، إنه زمنٌ افتراضي.

يقول في حياة قروية:

ادفن غدَ الشعر
عِشْ بجسد اليوم
الناسُ اسوياءُ في لباس هذا الجسد
وحوشٌ في التباس الشعر
قاتل هذا التباس
كي يقتلوك

هذا تحول في الرؤية الشعرية من اختلاف الايديولوجيا الداعية إلى الاقتتال إلى مساواة الجسد.

إن الواقع المرير في أكثر قصائد المجموعة الشعرية يشكل ظاهرة بارزة، تتضح انعكاساتها في تعابير مختلفة، مثل (لحظات مفخخة) ص22، و (كواتم الحيوات) ص26 و (نافورة دم) ص16، ويتكرر ذكر الموت ومرادفاته المشعرة بالغناء، مما يدعو إلى احساسٍ بالقمر الضائع، كما يتجلى ذلك في بعض قصائده مثل (47.. ذبولاً) والتي يختمها بهذا المقطع:

قالت الحياة: لست لذيذاً بين احضاني
قال الموت: شاهدتك تتضورُ مذ 47... ذبولً (ص27)

وكذلك في قصيدة (عتبة الخمسين) ص34 والقصيدتان فيهما اشارات عن عمر الشاعر الذي يستشعر ذبوله ونهايته.

ومن هذا الجو المعتم يجعل عنوان إحدى القصائد (ترنيمة سوداء) ص28 والتي يختار عنوانها لمجموعته ويختم ظهر الغلاف الخارجي بآخر مقطعٍ من القصيدة، وفيها من التساؤلات التي تذكرنا بتساؤلات الوجوديين، واعتراضاتٍ على فلسفة الحياة والموت.

يوظف الشاعر التكرار بشكل واضح (ص50)، موظفاً حتى علامات الترقيم، فثلاث نقاط بين قوسين، لما في (مقاربات صوفية) ص83 حيث يبدؤها بـ (....)،

ليكررها ست مرات مع كل بداية مقطع، هي مساحة فعّالة من التأمل مع كل مقطع علماً أنّ عنوان النص له علاقة بـ (الصوفية) لعلنا نرى في بعض نصوصه من الفجوات بين مفاصل النص الشيء الكثير تحتاج إلى قارئ يملؤها بما يوحد تماسك النص، منها نهاية هذا المقطع على سبيل المثال:

يستيقظ فاتوسي الوحيدُ
لرفقتي
بوسعه أن يزرع الهدير مربعاتٍ
يخرجُ من البراقع الأيائل
ما علاقتي كمصحح بالبيض الفاسدِ
الغناءُ صليبُ الرؤيا (ص60)
ديوان وحيداً في الأزقةِ أُغني

لا يزال الشّعر معبد الهائمين، إذ تخوض اللّغة روح قداسته ليكون تحليقاً جمالياً يتوضأ من سحره المتذوقون له، وكيف لا يكون كذلك وهو السّر الأثير الذي يفيض عذوبة تشعل فينا الجمال وتذيب الألم وتصيره لذة هفهافة.....؟

ولا شك في أنّ تجارب الشّعراء وإنْ تلاقت غير أنّها تتفاوت من شاعر لآخر ومن نمط شعري لثان، وفي رصد أي تجربة شعرية يقتضي الوقوف على مولدات الشّعرية لدى مبدعها، وتأطير تفاصيل تكوينه الشّعري المتخلق من فلسفته المعرفية وطرائق تفكيره، ولعل من حقي أنْ أعد الشّاعر **(جابر محمد جابر)** أحد رواد قصيدة النّثر العراقية التي أثبتت حضورها في الفن والنّضج الجمالي على مدى أكثر من أربعة عقود، وقد تهيأت أسباب الشّعرية فيها عبر رمزيتها المهيمنة وتكثيفها الدّلالي وأتساع مراميها وتبؤر ثيماتها غير القارة بل المتشظية الإيماءات بفعل الوعي المفهومي لها، فجابر محمد جابر في إطار معرفتي الشّخصية به مارس كتابة قصيدة النّثر منذ السّبعينات وقد عرض علي مخطوطة ديوانه الأول وكنت أتهيا للسّفر إلى مصر لإكمال دراستي فكتبت له آنذاك ما يأتي **" لقد اختمرت التّجربة الشّعرية في ذاته وما على القارئ □ أنْ يبذل جهدا ذوقياً ومعرفياً ليصل إلى سمت تلك التّجربة التي خاضها الشّاعر جابر محمد جابر ليواجه ذلك الخضم من المخاض والآ□م... و□ نريد أنْ نجامل صديقنا الشّاعر جابر فنوحي إليه بأنّه مكتمل التّجربة أو قطع الشّوط الشّعري المطلوب ووصل إلى نهاية النّهايات، فما زلنا نترقب منه المزيد من الجديد في مجال الإبداع الشّعري، وما قرأته له يدل على ارهاصات متوثبة في عالم الشّعر المنثور (قصيدة النّثر)... إنني أحس بدموع الشّاعر السّاخنة تحرق جسدي وأحس بصوته المزمجر الرّافض للقيم البالية والموروثات الفاسدة "** هذه كانت شهادتي بحقه عام 1978 إذ استشرفت فيها موهبة الشّاعر جابر محمد جابر وعلو شأنه الشّعري وبكل تواضع تحققت نبوءتي فإذا به يشق له طريقاً خاصاً بين أقرانه ويكون له موقع في السّاحة الشّعرية بعد أنْ نشر عدة دواوين هذا آخرها.

كُتبت قصيدة النّثر من أغلب الشّعراء العراقيين والعرب وصارت جنساً شعرياً قاراً ونلمس بوضوح إرتقاء أولئك الشّعراء سلم الشّعرية وقد تخلوا عن وجل الكلمة وارتهان المسار إلى حركة سريعة لا هوادة فيها لنقل الإحساس بالجملة الشّعرية ورصد الظّاهرة بالصّورة ومواراة الغاية بالرّمز، ولم يهادنوا بانزياحاتهم الشّعرية الجديدة حتى شكلوا (تابوا) جمالياً لا يمكن اغفاله أو تجاوزه أو كسره، إذ كان لحضورهم النّوعي والكمي ما لا يسدل عليه ستار أو تلفه عتمة، وبأنّ الانبهار بالدّفق الشّعري المحمل برؤى شعراء قصيدة النّثر الذي يمثل الشّاعر جابر محمد جابر أحد رموزه في صوغه تجربة تنماز بجدة الفكرة وطراوة الاسلوب وطرافة الحس الشّعري وهو يغني وحيدا في أزقة الحياة.

في مدونته الشّعرية التي نتحدث عنها والموسومة بـ **"وحيداً في الأزقة أغني"** نلاحظ هذا الانزياح التّركيبي اللافت حينما قدم (**وحيداً**) وآخر العامل (**أغني**) ليحيل إلى أنّ الوحدة الموحشة تتلبسه وهو يغني في الأزقة بلا أذن تسمع غناءه أليس ذلك احباطاً مأساوياً لا حدود له؟! فمنذ العنوان تلك العتبة الأوّلى أو الثّريا التي تضيئ النّص نجد جابراً شاعراً متذوقاً للجمال في أفانينه، ويصنع لقرائه عالماً فياضاً بالإحساس والمواجد، ويودع مدونته الشّعرية اشاراته ورموزه بلغة خلاقة تحول القفر غابة غناء ندية، والعذابات إلى ترنيمة عشق بريئة ومليئة بالحنين، فيساقط إحساسه شعراً شذياً من سماء تماوجت فيها ألوان قزحية الواقع والذّات معاً في رسمه صور الحياة بتلاوينها المتعددة ولا أظن الشّاعر سيظل وحيداً وهو يغني لأنّ كل آذاننا صاغية لأغانيه الموجعة بالألم والجميلة بالشّعر.

تضم مدونة جابر محمد جابر **"وحيدا في ا زقة أغني"** ستة وعشرين نصاً متبايناً في أطواله – وإنْ كانت تميل إلى القصر– وفي أشكالها البصرية بما يتخللها من فراغات (.....) أو أرقام أو نجوم أو فواصل، وبالقائنا نظرة على عنوانات قصائده نكون قد أمسكنا بأوّل خيوط الشّعرية النّساجة لديه بما تمثله تلك العنوانات من لوحات فنية تجمع بين الفكرة أو الموضوع والاختيار –المسماتي– لها والمتشكل من المجازات وملابساتها وهلامية انزياحاتها، ويجسد عنوان القصيدة الأولى (**الهلاك الجميل**) ذلك الهلاك الشّعري الجميل الذي يتلبس الشّاعر قبل البوح بحروفه، وهو بتلك العنونة يلفتنا إلى تحويل السّلب(الهلاك) إلى ايجاب(الجميل) إذ إنّ الهلاك تخريب وهدم لكل شيء حتى الجمال لكنه –أعني الشّاعر- يرتق إحباط اللّفظة وثقلها على المتلقي في أنْ يسند إليها (الجميل) لتعاوده نشوة الأمل في بريق يسحب ما ولد ضغطاً على ذاكرته، وإذا كان ما قلناه يمثل الفكرة العامة التي يتوصل إليها القارئ نجد أنفسنا أمام معاناة الشّاعر الخاصة في رؤيته للهلاك الجميل حين نفترض أنّ الشّعر استنزف الشّاعر وأهلكه لكن أيما هلاك؟؟! إنّه الغاية والوسيلة التي يسمع صوته فيها ويضج بانفعالاته بها، يقول في هذا النّص:

هرب الشّعر من يده.../ بعد أنْ
انكسرت مرآة بلاغته..

إنّها معاناة مبدع يطمح في أنْ يجعل الشّعر يلملم تمزق الواقع وتشظي همومنا وتبعثر أحلامنا فيولي الشّعر هارباً من استيعاب كل ذلك ولا تسعفه البلاغة بانكسارها أمام آلامنا المدوية وتنفرط من قلادة النّظم:

"وطارد أسرار اللغة.....
وتاه في وادي المنطق،
فحطم الجمل الشّعرية..."

لقد انفرطت منه قلادة النّظم فعاد إلى المنطق ليضيع في متاهة العقل حيث لا يبيت العقل وشيطان الشّعر في درج القصيدة، وبعد مخاض مهلك عسير يولد هلاكه الجميل:

" ثم أتاه الهلاك الجميل.... لينام "

فيحط عند القصيدة لينام ملء جفونه شعراً بهذا الغنى يترجم لنا الحياة من نافذة ذاته بتشكيل مغاير في نسيجه الشّائك المتدفق والمؤطر لعلائق النّظم الشعري بما تمنحه مخيلته الفضفاضة من آلق الكلمة الشّعرية ما لا يفنى.

يكتفي الشّاعر في بعض عنوانات قصائده بـ (الضّمير المنفصل) المضاف إلى فراغ كتابي مثل (**هو**.....) و (**هي**....) و (**نحن**....) ليترك للقارئ حرية ملئها ولا سيما وأنّ (الضّمائر) تؤطر الواقع الذي في حقيقته يكون من (**هو وهي ونحن**).....!! أو نجد أنّ الشّعرية تضع عتبتها في اختيار عنواناته المجسمة للمحسوسات وتجريدها في قصيدة (**طاولة العقل**) وقصيدة (**فندق التّاريخ**) وكأنه يعول على العقل إعادة تفكيره بعد أنْ يستريح ويحذف ويضيف برؤية ما نعيشه اليوم من عبثية المفروض والمحتوم.

ويوحي للتّأريخ أنْ يغفو وينام في فندق بعيداً عما يجري كي لا يدون ما لا يستحق الذِّكر والتّخليد. وقد مارس الشّاعر تقانة السّرد على الرّغم من قصر نصوصه الشّعرية وتلك ميزة تحتسب له، يقول في نصه (**الشّاعر واللّيل**):

" ذات يوم / سرق القمر،
اصطحبه لغرفته / تاه في وادي اللغة / حتى طاردته اسرارها
جاءه الليل باكيا / ذهبا لنزهة في الخيال "

فالمقطع برمته جاء متأزراً مع المقطع الذي يليه لبيان معالم الزّمان والمكان الذي حرص الشّاعر على تقديمه بأسلوب غير نمطي معتمداً على المسافة الكبيرة بين عناصر البنية التي تشكل منها النّص.

وكأنّه يريد من خلال هذا الفضاء أنْ يرسم لوحة ومن خلالها يقدم أحداثه. والملاحظ أنّ استمرار الشّاعر في نسج نصوصه الشّعرية على منوال هذه التّقانة والسّعي المستمر من حيث عدم الشّعور لرصد المعالم الزّمكانية جعلته قريباً من تقانة السّرد القصصي كما في نصه (**أحلام عارية**):

"في يوم ما..../ أغلقت باب أحلامي.../ بمزج
بعد أنْ / قطعت شجرة أمنياتي بمنشار الغياب

...../...../ احترق الحلم في صحراء النّفس

دون أنْ يتدخل غبار الأمل"

فالشّاعر يبدو عبر استقرار النّصوص ولاسيما هذا النّص أنّه كان عارفاً بأشتغالاته السّردية ذات الجمل الشّعرية الانزياحية العالية فلم يكن وصفه للجوانب المكانية لمجرد الوصف، وإنّما لهدف أبعد من كونه وصفاً فهو يحاول أنْ يجعل هذه العناصر المشكلة لبنيته النّصية التي لا علاقة لها بالواقع أصلاً لشعريتها ويصيرها إلى أشياء تكشف حجم ما يريد تصويره بعد أنْ يجعلها تلتحم في صورة كلية.

ومن الجدير بالإهتمام أنّ الشّاعر في أغلب نصوصه الشّعرية يحاول أنْ لا يكون مشتتاً فيركز على جزء ويترك الآخر من القصيدة أعني الشّكل الخارجي والبنية الدّاخلية وإنّما يصب اهتمامه عليهما معا، وكأنه يهمل من نصه معادلاً موضوعياً لما يعانيه في الظّاهر والباطن كما في نصه (**القلق الثّري**) يقول:

"عيوني مبللة بالحنين / وطني....
يتيم يتنفس الموت يوميا....
الندى../لم يك يوما
محرقة للندم / لذلك... تركت،
اشعة الألم تغازل وجعي"

فعلى الرّغم من أنّ عتبة النّص الأولى – **العنوان** – تشير إلى الاهتمام بالدّاخل فاذا بها ركزت الإنتباه إلى الجانبين النّفسي- الدّاخلي.. والشّكلي فالشّاعر فسح مجالا للمخيلة أنْ تشارك في بيان حجم معاناته النّفسية، فتشكلت صور شعرية مكثفة عبرت عن قلقه وحزنه. إنّ هذا التّصوير الذي إعتقده الشّاعر ينم عن اتساع في الوعي القرائي المنفتح والذي يجعل المتلقي في مشاركة فاعلة عند تلقي النّص وإعادة انتاجه فسمة النّص الشّعري التّصويري تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد من غير أنْ يكون هذا العالم انعكاساً رثاً للواقع بتقريرية فجة إنّما هو تحقيق قضية قرائية تسعى إلى بناء وجداني جمعي فضلاً عن انفتاحها على دلالات شمولية تتناوب في مدونة الشّاعر أكثر من آلية تتوهج بأساليب من الشّعرية المندمغة في مجريات الأشياء وتحركاتها مع لملمة خوالج ذاته وهواجس مماحكته من الإنعطاف من الرّؤى السّائدة إلى استيعاب أحلامه بخصوصيتها وانفتاحها عبر تشرب نسغ الماضي وصورة الحاضر وبهذه الإمكانيات وغيرها اختارت نصوصه فضاءاتها وبنسق كتابي يعمق معمارها النّصي المكتنز بمقصديات خزينة الذّاكراتي – المعرفي والقيمي– فأغنت التّعبير واشترطت شعريته الملتحمة ولحظات قلقه الوامضة.

دوائر جابر محمد جابر المربعة!!

عند الدخول في عالم جابر محمد جابر الشعري نجده يمتهن الكتابة الشعرية بتفان فقد جاءت ألفاظه طافحة مشعة في دلالاتها الحافة، حيث دأب الشاعر في هذه المجموعة على كسر أفق التوقع وكأنها سمة أسلوبية مهيمنة على متنه الشعري.

فبدءاً من العنوان يعمد على صدم توقعنا في مغالطة مفهومية عندما يعنون مجموعته بـ(دوائر مربعة) رغبة منه في إغرائنا وإغوائنا لمنح النص بعداً تأويلياً لفك أسراره ((كون العنوان يفتح شهية المتلقي))[1]. كما يقول بارت.

فيقوم المتلقي بطرح تساؤلاته كيف تكون الدوائر مربعة؟ ولماذا عمد إلى هذا الشكل من الانزياح؟ حتى تتحول هذه الدوائر إلى مربعة؟ فهل هناك ما يشي بسرها مما يجعلها مربعة؟ وهل هناك قوى خفية إلى جعلها مربعة؟ ومن يرى الدوائر على هذا الشكل؟ أليس في هذا الاستخدام ما يأخذنا على رسالة التربيع والتدوير للجاحظ ؟! كل هذه التساؤلات طرحناها علّنا نجد لها حلولاً في بناء المتن الابداعي فلابد من قراءة تأويلية لهذه النصوص كما ذكرنا سابقاً تحمل في طياتها دلالات ومعان متعددة حتى أنه - أي الشاعر - يتكئ على مزيد من البعد المعرفي الفلسفي وهنا يتطلب منا قراءة متأنية تسهل علينا الغوص في أعماق الشاعر. المعتمة وفك شفراتها الكامنة في علامات النص اللغوية.

ولا غرابه أن يعمل الشاعر على القول المعلن تارة إنه لم يحزن سرعان ما ينقض قوله في قصيدة اخرى فيعلن حزنه. رغبة منه في عدم فتح نافذة الحزن والكلام كما يقول في قصيدة (أسنان الوهم):

لم افتتح نافذة الكلام
و حقيبة الحزن
ليس تمادياً في المراوغة
بل..
على وفق منطق الرغبة [2].

غير إنه عمل في قصيدة أخرى على عكس ما يكون فيرى أن يحتفظ بجمالية الحزن الهادئ في نفسه فالحزن مخيم عليه حتى كاد من يطبق على المتلقي الذي التصق بالتجربة الشعورية للمبدع في اثناء قراءة نصوصه، يقول:

كي أوهم الغبار
أن يلاحق ذاكرة مظللة
حتفظ...
بجمالية الحزن الهادئ
وبلاغة الصمت
وفصاحة التهكم،

---

(1) ينظر شعرية السرد في شعر احمد مطر، د. عبد الكريم السعدي، ص92.
(2) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص23.

لأن لدي...
فائضاً من كريات الحزن [1].

فهو حزن نابع من شعور مسؤول تجاه وطنه لما جرى عليه من ويلات ومن ثم يخرج الشاعر عن الانا الضيقة إلى الذات التي تتحسس هموم الآخرين يقول:-

دمي يعزف لحن الوطن
لم اكترث لبقايا أسلاك شائكة
تركها الغزاة [2]

فعمد إلى كسر متعمد لحركة الزمن حين بدأ بالدائرة الثالثة من دوائره وتمثل الربع الأخير من الليل، خالقاً بذلك ثنائية ضدية كان لها أن تكون متجاورة لا متباعدة، كما أوجزها باختين بمصطلح (الزمكان)[*] غير إن لوعة الانا وحسرتها جعلت من هذه المتجاورات متباعدات فإن جاز لنا أن نضع هذه الثنائيات في مقوسين فنضع (الليل، الزمن) و(الوطن، المكان) فالتلازم واضح وجلي لانستطيع أن نفرق بين الذات الشاعرة والوطن فقد امتزجا وانصهرا معاً إذ عمل على تضادهما وتنافرهما ومنح كل واحد منهما صيغة خاصة به.

فهو يولي الزمن هيمنة من دلالة الليل فيفشي من هذا غمامة للخراب كونه يمتلك أي الليل أكثر من خصيصة في هذا المجال كاللون والحركة فكلاهما يشيران إلى التسلط والهيمنة، بينما يناط بالمكان السكونية والألفة والاستقرار. وإذا كان لازماً أن تكون السكونية هي صفة الليل فقد عمد الشاعر إلى كسر هذه الصيغة المألوفة ليحقق الذعر والخوف في النفوس، يقول:

في الربع □خير من الليل
كان المكان نائماً،
تحت وسادة الريح
وكان الغيم
يبتكر طرقاً،
تجمع بين الكلّي والجزئي [3].

فرؤية الشاعر هنا تجاوزت كل الحدود الطبيعية ذاهبة منطلقة نحو الكلي، رؤيا تحاول أن تعيد ترتيب الأوليات كأنه - أي الشاعر - عمد إلى مواجهتنا في الدائرة الثالثة، ليضعنا أمام حاضر معيش من عمر الشاعر ثم يسترجع ما بنا من ماضٍ تمثل في (الدائرة الأولى) كأنه يعيدنا إلى المربع الأول والثاني من هذا الليل أو

---

(1) م. ن، ص85.
(2) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص31.
(*) مصطلح اكرونوتوب او الزمكان، اقترحه باختين ليكون جامعاً للمكونين الزماني والمكاني.
(3) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص51.

العمر ويجعلنا نشاهد الأحداث من البداية وكأنه فلم سينمائي يعيد عرض الأحداث ليمتزج الشاعر بالوطن امتزاجاً فيقول:-

في الربع الأول من الليل
المكان ما زال نائماً
في الربع الثاني من الليل [1]
نام الشاعر [2]

فالشاعر لا يسير بصورة متوالية إنما يتخطى السلالم فيقفز من دائرة إلى أخرى وينقلنا معه إلى الدائرة الثانية التي تدور فيها الأحداث وتتجسد في عرض مشهد الحبكة فيقول:-

في منتصف الليل
كنت اسمع...
رفرفة اللهب
النازل من كبد السماء [3]

تتجسد الفكرة في خلق الدوائر المربعة من خلال هذه الترسمية الاتية:-

الدائرة الثالثة ـــ الدائرة الاولى ـــ الدائرة الثانية

هذا المكان (الوطن، الشاعر) نوم المكان الذات الشاعرة استيقاظ وليس نوماً ((أمسك المحصلة النهائية: الوطن، المحصلة: ((حتى الطائر مشرطة، ليغير من ((ثمة ربيع اخر ينمو في رحم أوصلت جسده إلى عتبة شكل القصيدة)) الارض)) السماء))

وإذا قمنا برسم الدوائر حسب الترتيب العددي نجد أن الدائرة الاولى تشي بخاتمة:

حتى اوصلت جسده
إلى..
عتبة السماء [4]

هنا الصعود يمتلك دلالة والقصائد وهي الاختباء والرفعة من الله تعالى في الدائرة الثانية كذلك يختم ويدلف معرجاً بوجود منقذ لهذه الحال يقول:

أمسك الطائر
مشرطه
ليغير من شكل القصيدة
وينحر سنابل زنجية
من أجل

---

(1) م. ن، ص54.
(2) م. ن، ص55.
(3) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص56.
(4) م. ن، ص56.

نزهة قادمة
صوب دوائر مربعة... [1]
وفي الدائرة الثالثة يتنبأ بوجود بعث في الحياة بعد أن اعلن الموت في الدائرة الاولى يقول:
قالوا
ثمة ربيع اخر
ينمو..
في رحم ا□رض [2]
أقول ختاماً قد يعي الشاعر ما يحصل في البلاد عارفاً بالاشكالية الحاصلة على وفق التقسيم التضاريسي والمذهبي والعرقي، لكن العراق حريصاً على العودة إلى ما كان عليه في السابق.
يقول:
رأيناه
يحرص على ديمومة اليقين
لم يلتفت لأسئلة المعنى
التي..
بذرها السابقون
برؤوس يابسة
ازهرت فيما بعد
اجوبة ا□خطاء العظمى
لدوائر مربعة [3]

خارطة للريح أم للألم؟

قراءة في مجموعة عصام كاظم جري

اللغة هي أداة التوتر الشعري بل هي صوت الشاعر على الورق يستنطقها حين يحطم قوانينها ليبني قوانين تجربته بنسيج لغوي جديد من إبداعه وتفرده، فهي شعرياً ليست بأنظمة معيارية لنقل الأفكار إنما علاقات جديدة تتجاوز حدود اللغة النفعية بصورها وترميزاتها، مما يمنح الشاعر تميزاً وتفرداً عن مجايليه بمعنى آخر تحمل ((شحنة توترية تقوم على محورين هما: الذات الشاعرة المنفعلة ومحور الموضوع، والعلاقة القائمة بينهما إما أن تكون علاقة توافق وانسجام وإما أن تكون علاقة تنافر وخصام على محور هذه العلاقة وما يتفرع منها من شدّ وجذب تكمن

(1) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص58.
(2) م. ن، ص53.
(3) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص 53.

مسافة التوتر النابعة من بنية النص الشعري وفي مختلف الرؤى والمواقف المتمثلة بعلاقة الشاعر بالعالم)) ورؤيته له، والشاعر عصام كاظم يمتلك استخداماً أمثل للغة بأكبر قدر ممكن من إمكانات اللغة الصوتية والتصويرية والبنائية فضلاً عن الإيحائية المتشظية إلى دلالات حافة تنقل إلينا خبرة جديدة في رؤية الواقع، وكانت لبنة البناء الشعري لدى الشاعر عصام كاظم جري في مجموعته الشعرية (خارطة الريح) الصادرة عن اتحاد أدباء ميسان سنة 2011 هي توظيف المفردة اللغوية بطريقة متفردة استطاع فيها أن يكثف طاقاتها العاطفية والشعرية بالنسق الجديد الذي منحه إياها ومن هنا استطاع أن يلبسها رداءً مغايراً عمّا هي عليه في صياغاته لجمله الشعرية.

ونصوص عصام في مدونته هي نصوص مشحونة بمرارة الألم والمعاناة التي عاشها ويعيشها كل مواطن عراقي، وهو بذلك حاول أن يلقي الضوء على جملة من الأحداث المصاغة شعرياً والتي عصفت بالعراق وهدت كيانه بعد الاحتلال وفي وضعنا الراهن، فهو يرفع لافتة احتجاج مصبوغة بالألم ضد أصحاب النيات السيئة والمغرضين على الساحة السياسية بكل قباحاتهم ونزعاتهم الشريرة القميئة، فضلاً إدانته لكل ما من شأنه أن يحطم أمل الإنسان العراقي ويسلب أمنه وأمانه، وقد اعتمد الشاعر من أجل تحقيق ذلك فنياً توظيف اللغة في بنية شكلية لنصه الشعري تحمل المفارقة والإيحاء والانزياح التصويري، وبمعنى آخر لم يكن قد استعان باللفظة وما تنتجه من دلالات عند التوظيف الفني بل عمل على الإفادة من التشكيل البنيوي الذي تقوم عليه القصيدة نفسها، وفي ظني أنّ الشاعر كان موفقاً في ذلك التوظيف الذي ألزم به نفسه الزاماً واضحاً وفي الوقت نفسه لم يقحم الأمر اقحاماً بل كان مبدعاً في توظيفه.

وما قلناه سابقاً يدفعنا إلى التعريج على دلالة عنوان المجموعة (خارطة الريح) بما تحتويه من شعرية مفارقة وبعد دلالي، ولعلّ نظرةً لفاحص متيقن يكشف أنّ نصوص المجموعة التي تحيا بين دفتيها ما هي إلاّ صدى للعنوان الرئيسي بعنواناتها الفرعية وشعريتها وقد حظت بأجمل توظيف وأدقه، وتضمنت أعمق المعاني لمشاعر جريحة وآلام مبرحة وحقوق مصادرة وحريات منتهكة. ولقد ذهب بعض الدارسين إلى أن العنوان قد يكون علامة لاصقة (Tap) يمكن استبداله بغيره لأنه مضاف على النص بعبثية، ولكني أذهب إلى غير ذلك في عنوان هذه المجموعة إذ ارتبط العنوان ارتباطاً متلاحماً بالنصوص الشعريه تحته، وهو بنية افتقار تعتني بما يتصل بها وتؤلف بنسيجها المتلاحم دلالات متشظية وتأويلات غاية في التأثير والأهمية والجمال، بل قد يحدد العنوان أيضاً الثيمة العامة للمدونة الشعرية ويوجّه القراءة والتأويل وجهة مبنية على علامات نصية ومفاتيح لشفرات النص.

وفي العنوان مزاوجة ثنائية بين متضايفين بينهما مفارقة جلية حين جعل للريح خارطة غير أنه في المتن كشف عن الأسرار والخفايا التي حاول السياسيون والنفعيون والمدّعون الوطنية الاختباء خلفها بل كشف زيفهم وتعريتهم وهم في لذة

الممارسات الدنيئة التي يقومون بها في المتاجرة بالدم العراقي والصراع المصلحي والتناحر السياسي الذي يذهب ضحيته الأبرياء.

ومن ذلك يمكننا القول إنّ مجموعة (خارطة الريح) حاولت التحليق في ما وراء اللغة من توظيف الألفاظ والتقنيات التشكيلية وتلاعبت بالشكل تلاعباً منسجماً مع الثيمة الرئيسية للمجموعة ومتلاحماً مع البعد الدلالي للعنوان، وكل ذلك نابع من خلق مزاج انفعالي يستثير المتلقي ويستفز فيه جمالية التلقي والتأثير.

ولا شك أن (عصام كاظم) يمثل مرحلة تاريخية معينة تميزت بالاستلاب والحروب والظلم والتوحش السياسي أثرت في نصوصه وفي مخزونه المعرفي فشكلت اللغة لديه بفعل التأثير والاستجابة معجماً شعرياً، ومنذ البدء يطل علينا الشاعر وهو يفتح خارطة للريح ليرينا مشاهد عمّا عليه الواقع من فوضى وتشظ ولا معقول ورياح الألم تأخذ به إلى القول:

أولئك أصحاب الأصوات العالية
يلعنون بأصابعهم خرس العزلة
لن أمارس الغواية مع الأدغال
آثمون
يشخرون في بروج من المصابيح الذهبية
ويشربون لمعان الدم
إنهم فوضيون على مرّ المروج
يخطفون القناطر من الماء
ويرمون العلب الفارغة
كبقايا البشر

فالمكاشفة المؤلمة هنا والمفارقات الشعرية والصياغات التشكيلية تدفعك إلى الانبهار بهذا النسيج اللغوي والجمل الشعرية التي تفتق طاقات الكلمات فأصحاب الأصوات العالية كناية لا تحتاج إلى كد ذهن تأخذ بأيدينا إلى الساسة المنتفعين غير المخلصين الذين يقولون ولا يفعلون غير الآثام، فهم يعملون على العبث بمقدرات البلاد والعباد، واسم الإشارة (أولئك) يحدد ويشير إلى مجموعة معروفة دون سواها بأصواتها العالية التي تعلو فوق القانون والناس بالسحت والسلاح والفوبيا السياسية.

أما جملة (يلعنون بأصابعهم) فتحيل إلى علامة سيميائية مقترنة بالعنف الرمزي بل القتل لمن يقف ضد تلك الأصابع بل بإشارة من أصبع يمكن أن يغيب المواطن بلا عودة، وإذا كانت الأسطر الشعرية هي خطوط الخارطة ونقاط أهميتها فإن معانيها ودلالاتها هي الريح المتحركة المتذبذبة والتي عصفت وتعصف بالعراق وأهله، فالسطر الخامس (لن أمارس الغواية....) يتضمن فكرة مستقلة أو حركة ريح هبت إلى نقلة دلالية فيها عودة للذات والنص مسترسل في الحديث عن (أولئك) ومن ثم جاء السطر اللاحق (آثمون) بمفردة واحدة وبتعددية دلالية صادمة ومؤلمة، فغواية المتكلم النصي عبث لا يليق بمنعه من اللعب المنافق مع أدغال السياسة

ووحشية حيواناتها فإذا به يسعى إلى المجهولية وضبابية انتمائهم بقوله (آثمون) وهم أصحاب الصوت العالي واليد الطولي. ومع ذلك فهم (يشخرون في بروج من المصابيح الذهبية) لما يتسمون به من انتهازية وراحة بال من دون وخز لضمير أو تفكير بما عملوا، والشخير علامة على النوم العميق وراحة البال وقد تعني نوماً مرضياً بحاجة إلى علاج.

ومن الطبيعي أن نلحظ في معجم ألفاظ عصام كاظم حضور الألفاظ السياسية وألفاظ العنف والقتل والألم وذلك ينسجم مع حقبة شهدت الصراعات والتناحر السياسي والنزاعات المذهبية والطائفية والفكرية مما مزق البلد إلى أشلاء، فالأسلحة والحروب والأوسمة والمخالب والكمائن والثكنات والبنادق والاعتصام والحرية... الخ. مما يشيع في مدونته:

سأدعو خارطة الدمع من جديد
فالحرية لم تستكمل بعد
والفاجعة ستودع الوصل
وهذه الأقدام التي تتسول وحشة الميدان
لن تحسن الراحة أبداً

وفي نصّه ((عندما نتبوأ خارطة الريح) نلحظ أنّ الألفاظ تتخذ الأسلوب الممنهج في بناء الجمل ويقوم التوظيف على شكل تصاعدي في تصوير الجانب الخفي من الصراع والوقوف على ظلم الواقع وآلامه وهويتها وفي قاع المتاهة، إذ لا بدّ من التغيير وقد يتعلق متكلم النص برمز منقذ يكون فيه الأمل في الخلاص مما نحن فيه بعد أن اطبقت على قلوب الناس الرياح السوداء:

في ظلمة الجدران اتسعت حروبنا
ولكي نشير بأصابعنا
علينا أن نشرب العاصفة
ونتبوأ خارطة الريح
عندما ننتظر محرابك
دعنا ننزف صمت هديرنا
ونملأ الأشواط التي تغوص
في الأدغال عطراً جديداً

قلنا إنّ عصام في رسم تشكيلة نصّه يستخدم تقنية الصور في كل سطر وقد تكون متنافرة في بعض الأحيان غير أنها تصب في إطار الصورة الكبرى أو الكلية لنصّه وتخدم دلالاتها المفتوحة على الهم العراقي وألم المبدع، ولتوضيح ذلك بإمكاننا أن نتناول أي نص من نصوص المدونة الشعرية ولتكن قصيدة (غواية) وألقينا عليها نظرة فاحصة سنجد أن هناك تبايناً في عدد الوحدات الإيقاعية ولكنّ ذلك التباين فيه انسجام وتناغم وتوحد نفسي، فالسطر الأول يتضمن كلمة واحدة، يتبعه السطر الثاني بثلاث كلمات ثم السطر الخامس بكلمة واحدة ثم السادس بأربع كلمات

تعقبها ثلاث فواحدة وهذا أمر قائم في كثير من نصوص (شعر التفعيلة) ولكن استخدامه في قصيدة نثر أمر يحمل دلالة ما وإيقاعاً متجانساً انطلاقاً من الصور التي تضمنها كل سطر، ونلحظ أن كل سطر تضمن صورة واحدة مفردة ولكنها تصب في الصورة الكلية للنص فضلاً عن دلالة متكاملة، فالصورة تبدأ بسيطة صغيرة تتلوها صورة أخرى أكبر فأكبر ثم لا تلبث أن تضمحّل وكأنها تتلاشى مثل ريح تهب وتهدأ ثم تعاود الهبوب مرّة أخرى ولعلّ هذا ما حدا بالشاعر أن يسمي مجموعته (خارطة الريح) !!

وعندما تستمر الريح في هبوبها ترسم على الربوع والقلوب والرمال خطوطاً نكاد نحس بنتوءاتها وهي تحدد مسارها معلنة عن وجودها وهي في الوقت ذاته توخز مشاعرنا عندما توحي بأنها ستمحو آثار الديار والأحبة وتطمر ما تخلفه السنون من ذكريات، وفي تماهي الشاعر مع هذه الدلالة يقول:

خلقت أنّ أكون أميراً لزمن ما
وحلفت أنّ أشرب كأس الفوز
لأنّ الهزيمة سمة وراثية
وكمتفرج
على مباراة الإدمان
هاهي طاولتي تنتحر...
تذكرت الشعراء الذين شربوا أيامها

فهو لا يطمح أن يصبح أميراً ليكون في موقعه يفصله عن الناس والحياة فيصاب بالقحط الروحي مع غنى الموقع في الوجاهة والمنافع الجمّة بل لا يطمح أن يستلم عرشاً لملك لأنّ عرش الشعر أكبر وأنبل وأجمل فكل شيء مصيره الذبول والأفول وكل نصر مغرض وراءه انهزام وكل ذكرى سوف تمحى وتزول إلاّ خلود الشعر والإبداع.

أمّا نصّه ((عندما نتبوأ خارطة الريح)) فقد تميز ببنية الاستهلال التي كانت مرسومة على شكل دائرة هي كل موحد لا حدود لها من المعاني والدلالات المتماسكة المتجانسة المتماهية في خطوطها الدائرية، حتى أنك لا تستطيع حذف أي سطر من دون أن تختل الدلالة ويتقوض البناء فهي دائرة مكتملة:

ليكن شاهداً على عرشك... إلى، وبكى

في هذا الاستهلال نكون أمام موقف متراص وبناء منسجم لا يمكن أن نحذف منه ولو مفردة واحدة ما لم يتخلخل بناء السطر الشعري.

وإذا انتقلنا إلى توظيف الطبيعة في هذه المجموعة فسنجد ألفاظاً تتكرر مثل (عاصفة، موجه، بحر، هدير، أدغال، شجر، ضباب، مروج، ماء، سماء، برد، ورد، خريف، شمس، .... الخ) وفي تردد مثل تلك الألفاظ لا يعني الكثير فهي مفردات متداولة غير أن عصاماً يفتق فيها طاقات دلالية عبر توظيفها فإذا بالطبيعة غير الطبيعة التي نعرفها بتلك الألفاظ يقول:

من ينقذ الصباح؟
من يحرث الأشجار التي تيبست؟
من ينعش أمنيات امرأة من سومر ؟

نلحظ أن ألفاظ الطبيعة تغطيها غلالة من الحزن الشفيف والألم المحزن حتى أنّ الطبيعة صارت تشيع الحسرة بدلاً من أن تشيع البهجة ولابدّ في الختام أن نقول إنّ عصام كاظم صوت واعد في الساحة الشعرية العراقية والعربية لأنه لا يكرر نفسه ولا يجتر تجاربه ونراه في تجدد دائم بعد أن بنى نفسه بصمت قديس وتواضع جمّ.

رياح الواقع في (غيوم ليست للمطر)

حين تكون الفكرة هي الرؤيا المنعكسة في داخل اللغة فتمتد هذه اللغة إلى المساحات التي تستطيع أن يعطيها الشاعر الثيمات المتغيرة وفق منهجية تكوين المشاعر النفسية والرموز المترتبة على التعبير عنها من خلال قدرة الشاعر على المسك باللغة كأداة نقل هذه اللغة لكي تصبح اللغة هي الواسطة المعبرة عن هذه الثيمات المتغيرة، وليس من أجل أن تصبح اللغة هي التصور الناطق لهذه الرؤيا، ونحن هنا أمام شاعر يمتلك ناصية اللغة المكونة لكل المعاني التي توصل إلى إحداث الانزياحات الواسعة والتي تجعل المتلقي يتطابق برؤيته مع الرؤيا التي يريد الشاعر أن يوصلها، أي أن الشاعر (ماجد البلداوي) يعرف كيف يصوغ منهجية الرموز المكثفة المتحققة من خلال رؤيته الفكرية لمنابع هواجس الذات بكل مراحلها وحسب تغير الظروف المكانية والزمانية لكي يرتقي بالرمز المتجدد إلى غايات واضحة مع اعطاء الرموز المكثف..

يرصد البلداوي في ديوانه معاناة الإنسان العراقي، حين يواجه الواقع المر، ويفلح في تصوير حالات الخوف والفزع التي تواجهها الذات الشاعرة، كما يعمد إلى تصوير الهواجس والأحلام المؤجلة، وسط مشاهد الدماء التي اصبحت حاضرةً دوماً في المشهد العراقي حتى فقدت قدرتها على إثارة الفزع من وجودها.

يحتفي الديوان بالوقائع والتفاصيل ويحللها بصورةٍ فنية دون مبالغة أو مغالاة، ودون الوقوع في خطيئة المباشرة والخطابية التي قد تصيب مثل هذه النصوص ذات الخصوصية السداسية للتجربة الشعرية، بل يقدم لنا ذواتاً مهمشة تعاني من الوحدة، وتعاني من الفقد المتواصل؛ هي ذوات يرى فيها كل إنسان نفسه المنسية وسط آلام الحرب وصراعات الواقع.

تتسم قصائد الديوان بالانسيابية والمرونة على المستوى الجمالي، فرهان الديوان من البداية ليس توصيل المعنى وتحميل الدلالات فقط؛ بل الحرص الشديد على المقاييس الجمالية التي تحمل قدراً من الوعي الجمالي والدلالي. لذلك تتجلى قدرة الشاعر التصويرية في المزج ما بين الحسي والمجرد في نسج مجازي متتابع متحرك، ومن هنا تبدو أهمية اللغة والأسلوب اللذين يرتكز عليهما من خلال هذه

العلاقة التبادلية كي يصبح معنى النص ورمزيته واضحين. فإن الارتكاز على اللغة يكون من أجل الكشف على المستوى المجازي ومستوى التوغل في الخيال لكي يطاوع الرؤيا وفق تركيب اللغة العميقة لأحداث المغايرة في تركيب المفردات والمؤثرة في المتلقي حين يقرأ النص الشعري بعيداً عن الجنوح إلى مفردات فارغة من المعنى الواضح المرمز بكثافة العبارة الشعرية وهذا ما نجده في نصوص الشاعر (ماجد البلداوي) حيث تبقى الكلمات هي الارتكاز الأكثر امتداداً والرحم الأول لولادة المعنى وهذا ما نلاحظه في قوله:

حيث المنائر سكرى
وصوت المؤذن يخبو ويصعد
يخبو فتتكسر الكلمات....

حيث يكون هنا الارتكاز في أحداث الفعل هي الكلمات وهي المؤشر على تغير الحياة المؤدية إلى فقد الحياة، فبقدر ما يخبو صوت المؤذن تخبو وتتكسر الكلمات وهذه الدلالة على فقد الإيمان.. فالكلمات تبقى هي الحيز الذي تتحرك ضمنه الأحداث حيث يشكل عنصر الكلام الدافع للفعل، فتصبح الكلمة هي المعبر عن المعنى المتحقق لكل الأفعال في قوله:

...آه يا... قلتها مرَّةً
وتسلل دمعُ من الذكريات البعيدة
أرخت عناقيدها الكلمات

يبدأ بحرف النداء إلى البعيد ليشير برغم بعد هذه الذكريات فهي موجودة في الكلمات حوله:

آه كم أحتاجك يا أنثاي
الليلة تلتهب الكلمات.. فنشعل موقد وحدتنا..
نتدفأ بالعشب... وبالأمطار ألوذ بدفئك..

كل معنى في الوجود خارج اللغة لا يكتسب الحقيقة الجوهرية في ظواهر الحياة والشاعر هنا استطاع أن يعطي إلى اللغة عمق المكاشفة عن حركة الظواهر وارتباطها المنعكس عن الجوهر فهنا أقصى حالة لحاجته إلى إنشاه هي التهاب الكلمات حيث تصبح المعبر الكامل لكل مشاعره الداخلية لكل ما يعيش من استفزاز داخلي والمحددة من خلال الرموز (الليل- الدفء، العشب- الأمطار)

والذي يميز الشاعر أنه يحدد الفعل ومن ثم يكشف عن كوامنه الانعكاسية حيث تصبح اللغة هي الاختيار الاكثر تعبيراً عن هواجسه النفسية وتنقلاته ضمن الوجود:

قال المهرج سوف تدرك خيبة الكلمات
تشتعل فضاء الغيم
أسيجة وتمضي، خلف صبادين ويبتكرون شمساً للنميمة

فنجده هنا يحاول أن يفسر أن كل ما يحدث حوله من خيبات في التعبير هو بسبب الكلمات، أي أنه يكشف عن رموزه الداخلية من خلال تعبيره الاستعاري لكي

يحدد الرمز وقيمته وهذا يحدث من خلال عدم الافراط في الغموض عند التعبير عن هذا الرمز، وهذا طبعاً يؤدي لديه إلى تكوين الاستعارة الدلالية والمكونة إلى الصورة الشعرية المقاربة إلى بؤرة النص المتحرك:

آه لم يعد الرصيف بضاعتي

سأروض الكلمات كي تنصاع لي، وأدس في غاباتها طرقي..

حين يعجز عن ايجاد تصالح مع الواقع حوله يحاول أن يلجأ إلى تطويع قيمة التعبير عن هذا الواقع الذي يعيش خارج ذاته الداخلية ورموزها، حيث لم يجد في الوجود الذي حوله إلا منفى اختيارياً لكل ما يريد أن يصل إليه، فيحاول أن يعيد المعنى إلى الأشياء التي فقدت معناها بطريقة انتاج رؤى أخرى مغايرة لها وهذا ما نجده في قوله:

هذا هو الناي البعيد

يرتق الكلمات، بالمعنى، وفاتحة الأنين

فهنا الواقع هو الفعال في تحقق اللغة التي يستطيع أن يعبر من خلالها عن معاناته واغترابه، فهو هنا من خلال البعيد أي بعيداً عن الواقع الذي حوله يأتي به لكي يرتّق الكلمات بالرغم أن واقعه المعيش لا يحمل سوى المعنى والأنين ويتم كل هذا من أجل أن يخرج نبضه الذاتي إلى مستوى الموضوعية، فيمتد هذا الواقع ليشمل كل الزمن الذي يمر به دون التدخل منه بحرف الانتماء إليه فهو المسكون بالطعنات، والقلق والحرب والرصيف الدامي، فيحاول أن يعيد تجميله وترميمه:

يا أيها المسكون بالطعنات، والكلمات

والقلق والحروب.. دمك الرصيف، فودع القداح..

وعلى الرغم من أنه متمسك بهذا المكان دون التخلي عنه يحاول أن يرسم أفقاً آخر وعصفوراً من الكلمات لكي يغير المعنى لديه من خلال مسحه بزجاج غمامه ونحيبه الذي يرزح تحته، وهنا يأتي بالأفق وهي محاولة البحث عن واقع آخر بعيد عن الواقع الذي حوله فصارت اللغة محور تغير لكن بشكل تمني، وهذا ما نجده في قوله:

وأرسم لهذا الأفق.. عصفوراً من الكلمات

وأمسح من زجاج غمامي.. هذا النحيب..

فكل حدث يؤدي إلى اللغة يتكون المعنى لهذا الحدث من خلال المفردات المناسبة التي تعبر عنه وعن الذات حيث تطرح هذه الذات التأثير بشكل رموز من الوعي واللاوعي، فزمن العربي لم يعد بلا تمتمات ولا كلمات بل أصبح مجرد لافتات وأغانٍ وصراخ لا يفعل التغير بل يهمش هذا الزمن لفقدانه الكلمات وحتى التمتمات أي: أصبح الزمن العربي مجرد صراخ لا طائل منه في إحداث التغير المنشود:

لهذا أنا.. أقصد الزمن العربي..

بلا تمتمات و كلمات.. و عولمة.

أقصد اللافتات.. الصراخ..
العويل..

لفقد الشاعر كل أمل بالتغيير يشعر أنه غريب لأنه وحده يريد أن يحدث التغيير ولكن لا أحد معه فتسبقه الكلمات ويسبقه الدرب، وهذه الوحدة والغربة تجعله يرتد إلى ذاته دون هدف ودون أمل وما يجعله يغرق في الجنون:

منفرداً أخطو في هذا العالم وحدي..
أمشي تسبقني الكلمات
يسبقني الدرب.. أغرق في بحر جنوني

نلاحظ أن اللغة ترتقي عنده لمستوى التعبير عن كل خلجاته الذاتية ورموزها المعبرة عن هذه الخلجات فحتى الدعوة إلى أنثاه تأتي إليه من خلال التصاقها بالكلمات، حيث يشعر أن كل شيء خارج الكلمات هو صمت فيتحول التلاقي من خلال الكلمات:

أدعوك الليلة.. هيا التصقي
بي.. وبالكلمات..

إن ترادف الاستعارة في أحداث الانزياح المكون للصورة الشعرية يجعل مساحة النص تتهيكل على إيقاع داخلي يكون الصورة بشكل شفاف وعميق، أي أن الشاعر يؤكد ما قاله (سوسير) أن اللغة هي نظام يعتمد كلياً على التقابل بين وحداته وهذه الوحدات هي الاشارات. فبعد أن شعر أن المكان الذي حوله خارج إحساسه بالانتماء يولع ذاكرته بالركض كي يبتعد عن هذا المكان لكي يستعيد ذاكرته البعيدة. فالشاعر لم يعد يمتلك إلاّ أن يستوحي آخر ما يمتلك من تعبير عن هذا المكان، ووصوله إلى اليأس من التغيير الذي يحدث حوله فلا يصادق إلاّ النحاس أي الركود والتوقف النهائي عن البحث عن مدلول خارج دالة المكان بالمتغير ونجد هذا في قوله:

وأولع ذاكرتي بالركض.. استبدل القصيدة بالتذكر،
والكلمات بالفضائح.. عندئذٍ يستوحي الشاعر آخر موتاه
ويبدأ بمصادقة النحاس..

وتصبح حتى اللغة لديه لا معنى لها حين يفقد المكان الذي حوله أي معنى حيث تصبح الكلمات لا طعم لها. ومن أجل الابتعاد عن هذا المكان يتوجه إلى الزمان كحل آخر من أجل الابتعاد كلياً عن مكان، فالزمن اصبح يشير إليه بالغباء لهذا لا يمكن أن يروضه، وعليه أن يعود إلى ذاته ويروض الأمعاء التي تشير إلى الصبر والانتظار إلى التغيير الذي سوف يحدث في المكان:

لا طعم هذه الكلمات من حلوى الضجيج..
سأروض الزمن الغبي.. أروض الأمعاء كي تلهو..

ويستمر في محاولة ترويض الكلمات لكي يجد المعنى الذي يبحث عنه وهنا استطاع أن يعبر بهذه المحاولة إلى صفة أخرى من المعنى داخل اللغة نفسها،

فالشاعر هنا روض الكلمات لكي تنصاع له في معناها فقد دسَّ طرقه في غاباتها أي استطاع أن يعثر على المعنى الذي يريد في إحداث التغيير، وقد أصبحت اللغة عنده خطاباً شعرياً وتغييراً أو أملاً بالتغيير فرسم شرفة للريحان، كي تولد القصيدة طفلها وبهذا طابق المدلول مع الدال بالرغم من تغيّر المعنى في المدلول ونجد ذلك هنا في قوله:

سأروض الكلمات لي تنصاع لي.. وأدس في غاباتها طرقي
وأرسم شرفة للريحان.. كي تلد القصيدة طفلها

وفي المقاطع التالية يتراجع فلم يعد في اللغة من جدوى في التغيير فقد يئس من هذا التغير حيث تمتد المساحة هنا ما بين الاحتراق والحرق فقد دخن ونام ولكن في الحلم أحرق كل ملابسه لكنه لم يحرق ملابسه بل حرق الكلمات أي حرق المعنى الذي كان يبحث عنه بشكل أعطى دلالة واضحة المعنى والانزياح فأنه فقد حتى في حلمه الأمل الذي يجسد فيه التغير المنشود، كما في قوله:

دخن سيجارة ثم نام.. وفي الحلم أحرق كل ملابسه..
فتيقظ، أدرك في حينها.. أنه أحرق الكلمات..

بهذا استطاع الشاعر أن يجعل من اللغة هي اللغة الذات حيث تحولت إلى انفعال نفسي تجعل النص لديه هو السعي إلى التعبير عن هذا الانفعال والمرتبط بمكنوناته وهذا ما يجعل من لحظة كتابته للنص الشعري عبارة عن لغة الذات في لحظة مخاضها وتجليها مرتبطة بتحليل الوعي الذاتي وسط المتناقضات التي تولد في رحم النص. وهنا طبعاً يأتي تأثير الظرف الخارجي والذي يكون جزءاً مساهماً في تكوين النص من خلال ما يحدث من تأثير متبادل بين الذات الواعية والظرف الخارجي، فيخرج هذا التأثير على شكل رموز تمكن الشاعر من التعبير عنها. وبهذا نحن امام شاعر جعل من الحوار الذاتي الداخلي هي اللغة الذاتية بجميع مقارباتها النفسية والتي تعطي الرمز كحالة التعبير عن مكنونه الفكري والإدراكي المكون إلى الرؤيا التي تحدد ذائقته الشعرية بشكل واسع وعميق فينتج الرمز الموحي لكل مراحل الذات وقناعاتها بلغته الذاتية والمعبرة عن قلق طموحاته ووعيه الشخصي، فالشاعر البلداوي على ضوء ما ذكر استطاع أن يؤسس لغة بمستوى ذاته والمنفتحة على التطلع والحلم، أي جعل من نصه سر لغته الذاتية والمعبرة عن كامل هذه الذات في صدقها وتفاعلها مع كل ما يحيطها من التغير في محيطه.

المفارقة اللونية والانزياح التصويري في (ضباب ليس أبيض)

لدى اطلاعنا على مدوّنة الشاعرة غرام الربيعي لاحظنا بروز سمة الانزياح التصويري التي تعدّ ذات بعد ما ورائي في صور النص الشعري، ولعلّ الناقد كمال أبي ديب من المهتمين بهذه التقنية في الشعر الحديث وتتمثل لديه بنقل (المرئي حضوراً ظلياً) ويعقب موضحاً بأن المعني بالمرئي ليس المدرك البصري إنما الموضوع الذي يتناوله النص أو البؤرة الدلالية التصويرية التي ينبع منها النص،

وبهذا الفهم ((تتصل هذه السمة بنظام عرض الصور في النص بكامله ويتحدد النظام المعياري بتمركز الصور حول المرئي/ الموضوع الأساسي في النص)) وعلى ما أشرنا فالانزياح التصويري يتحقق باستبعاد المرئي من مركز التصوير وجعله ينحسر متوارياً فلا يبدو حاضراً أو مواجهاً لوعي المتلقي فإذا به كامناً وراء صور هامشية تحيل إليه.

و ((ضباب ليس أبيض)) مجموعة شعرية صدرت نهاية عام 2013 لشاعرة ذات مواهب متعددة فهي فنانة تشكيلية ومصممة ديكور فضلاً عن منجزها الشعري المتمثل بديوانها الأول ((حلم آيل إلى الصباح)) والآخر ((تراتيل في محراب النخيل)) فضلاً عن مدونتها الشعرية موضوع الدراسة والصادرة عن (دار عدنان للطباعة والنشر) مع لوحة للغلاف هي من إبداع الشاعرة نفسها. وهنا يدخل دور لوحة الغلاف بوصفها موجهاً نصياً لأنها من اختيار الشاعرة والمنسجمة مع عنوان المجموعة، فقد حاولت الشاعرة أن تجعل لوحتها متماهية مع العنوان الرئيسي للمدونة بل صارت امتداداً له، إذ تضمنت رسماً لشجرة بأوراق كثيفة ولكن الشجرة مغطاة بالضباب فهو يعتليها من قمتها النامية حتى جذعها الراسخ في الأرض، أليس من حقنا أن نعدّ تلك الشجرة رمزاً للعراق بكل أطيافه بغصون شجرته وأوراقها وثباتها في الأرض، وإذا كانت الشجرة تداولياً ترمز للحياة أو الأمل أو الثبات والقوة فقد غطاها ضباب الخراب الذي ليس أبيض وهنا تكمن المفارقة الشعرية في لعبة الألوان وهي اللافتة في العنوان، فلوحة الغلاف قد عبرت عن تلك المفردات بعد أن أغدقت (الشاعرة/ التشكيلية) عليها سيلاً من الدلالات بهيئة ينتابها الغموض بسبب (الضباب/ الدمار) أو الخراب الذي حل بالوطن.

لذا يمكن القول أن المجموعة حاولت أن تستفز المتلقي بأحداث مفارقة لونية منذ الوهلة الأولى مقرونة بلوحة ساندة تسهم في خلط شفرة العنوان وتأكيد دلالته، تلك الدلالة التي تعدّ الثيمة المركزية واظهرتها مغيبة بصور موحية ذات انزياح تصويري متمثلة بالضباب والشجرة (لغة/ بصراً) لتأخذ ذهن المتلقي إلى ثيمة الخراب والدمار الذي حل بالعراق بلد الشاعرة بعد أن تعرّض لكل أنواع الحروب والأزمات إذ تكللت بالتفكك الاجتماعي وخلخلة الروح الوطنية.

ثمة رغبة لدى الشاعرة (غرام الربيعي) تكمن في إبداع شعرية متميزة منسجمة مع التطور الابداعي في نتاج العصر عبر تأسيس علاقات متفردة وجديدة في نسق عرض الصور الشعرية يقوم على التجاورية وإبدال المركز بصور مجاورة تحيل إليه، فقد أظهرت الشاعرة ميلاً إلى الشعر غير المألوف لما فيه من إذكاء للغرابة وإعلاء شأن التخطي المستمر للشائع ومواجهة أغوار الذات الغامضة والواقع فقد تأثرت صورها بذلك وقامت علائقها عليه، فإذا بالموضوع الأساس (خراب الوطن) في الظل بينما نواجه صوراً لأمور حياتية يومية أو مهملة تجرنا بعنف نحو ما تطمح من ورائه.

وفي واقع الحال إنّ كل نص من نصوص المجموعة حاول استجلاء جانب محدد من الثيمة المركزية (الخراب) الذي لحق بكل البنى التحتية والنفسية للإنسان العراقي باستخدام الانزياح التصويري إذ اتسمت جميع نصوص المجموعة الشعرية بتوجيه أصبع الاتهام والادانة إلى الأيدي التي أحدثت هذا الخراب في عراق السلام والمحبة والتسامح، فقد جاءت إداناتها موحية وليست صارمة بل حاولت التوسل بالغموض والضبابية واللعب بالتشكيل اللغوي للنص الشعري كونه المعين الآخر لسبر أغوار النص في ثيمته المركزية (الخراب/ الدمار).

إن استخدام الانزياح التصويري المقترن بالمفارقة أغدق دلالات ذات ظلال حافة استجلت ثيمة النصوص الشعرية في المدونّة وآزرتها وهذا الشكل التعبيري وظف تقنية الحذوف والفراغات المقصودة التي تثير ضباب الدلالة وتفتح التأويل وقد لحظنا ذلك منذ الغيمة الأولى التي عنونتها بـ (حكايات وطن) التي كانت أشبه باسترجاعات فنية وحياتية أو هي استقراء للواقع الأليم الذي صارت فيه كل أيام الأسبوع تقرن بالدم والآلام واسترجاع للماضي الذي لا يؤرخ إلاّ للحروب ولفقد الأحبة لذا نجد (الغيمة الأولى) تستفهم استفهاماً مجازياً انكارياً بأسلوب مؤثر صارخة بألم: كم على الشعب العراقي أن يقدم من قرابين؟ وكم عليه أن يخدع ابناءه؟ وكم عليه أن ينكسر وينهض فوق جراحه؟ فتقول:

كم زاد عدد الأكرم منّا جميعا.....!؟
والحرب... لم تبقِ غيرنا.. (ص9)

ولكن من الواضحَ أن الحكايات بدأت تسرد من منتصف الأزمة وما سوف يؤول إليه الأمر قد يكون أكثر بكثير من الآني (الحاضر) والمستقبل يعلوه ضباب كثيف يشوش رؤية المبصر وتفكيره ويشل أمله:

شوارعٍ أدمنت الوقوف
صباحاً... بلا رقيب
يتناثر حلمها على صراخ المبكرين
أكياسهم فارغة إ من ثلمة عيش
أفواه تنتظر الظهيرة/ أو حتى الليل
أمّا أنا / فأعود باكياس من الدهشة والذهول والـ....
ثمة اسطر تنتظر.... (ص23)

ففي هذه الصياغات تتآزر الألفاظ والدلالات فتحدث تشكيلات شعرية غير معقدة لكنها فاعلة، إذ تفيض بدلالات تلقي بثقلها على أزمة المستقبل الآتي الذي يعتريه الضباب عبر معطيات الحذوفات التي مثلتها التقاط المسكوت عنها والتي تلقي بالضوء على تفشي الخراب وبكثافة على القادم من أيام العراقيين المتعبين بالركض وراء لقمة العيش لا الأمل بمستقبل زاهر وحياة كريمة.

أما في الغيمة الثانية (أضغاث) فقد أوحت مفصحة بعض الشيء عن حالة من الانفعال تبلورت لتشكل رؤية للواقع المرّ الذي يغطي الوطن وهو شغلها الشاغل

وجرحها الذي لا ضفاف له، ونلحظ أن للعنوان الرئيسي صدى في عنوانات النصوص فالضباب غطاها من لفظة (الغيمة الأولى والغيمة الثانية والثالثة...) حتى عنوان النص المصحوب بالغيمة، ولما كانت دلالة (اضغاث) تحيل الى الاختلاط والهلوسة والبعثرة والتشتت فقد مثّلت انتماءها للعنوان الرئيسي للمدوّنة مما يشعرنا بالتجانس الفني والتذوق الشعري والدقة في اختيار العنوانات الفرعية كي تتوالد من العنوان الرئيسي ومحاولة جعلها اضاءات على الرغم من ضبابيتها المنبثقة من العنوان الذي تنطوي تحته فتصبح الأجزاء شديدة الانتماء والتماثل مع هيمنة العنوان الرئيسي، تقول في الغيمة الثانية:

شجار باتجاه الريح
تشير إلى أضغاث قصيدة
تدري على أية وجهة تنوح

حتى القصيدة حائرة مضببة الرؤية بعد ان اختلطت الأمور وتباينت، فالرؤيا هنا لا يمكن تأويلها حتى لا يتم تحديدها من سمة كاتبتها لذا فهي لا تدري على أي وجهة ستنوح أ باتجاه الريح أم بضدها ؟!! وهذه الضبابية في الرؤية وعدم الوضوح تكاد تكون ملمحاً بارزاً في نصوص المجموعة، لذلك تقول:

ارهاصات جسد
يرتمي على ورق
آلت إليه طوابير الذرائع
مكامنها مضطربة
كأنها... أدري...!!
.....
أنين الورق يشربق..

فالحذف مضافاً إليه مفردة (لا أدري) يُحيل إلى تضخيم وقع الأزمة المعيشية في ظل طوابير الذرائع إلى الحد الذي يفقد فيه الإنسان محوره بل حتى الشاعرة ما عادت تتمكن من تحديد تشبيه يناسب الحالة فظلّ المشبه به مفترضاً تركته غير محدد العوالم يملأه المتلقي بهمومه إنسجاماً مع ضبابية عوالم النصوص الشعرية وواقع الحالة في العراق.

وتنتهي غيوم المجموعة بصحوة شعرية ذات أبعاد غير واقعية تعوّل فيه على الشعراء الذين خلقوا لكي لا يكونوا مصلحين ولكنها تخالف المألوف وتصاب بآثار الضباب الذي انتثر على المدونة الشعرية فتضع الشاعرة عنواناً هو (الشعراء) تحاول بتشكيلات شعرية جميلة القاء عبء كبير على الشعراء إذ بهم يكون الخلاص ومنهم قد تتأجج أو تنطلق الشرارة الأولى للتغيير فقصائد الشعراء خيول تغزو العقول لترسم بداية عهد جديد مفروش بالورود وهاهي تستنهض همم الشعراء وتغري نفسها بالأمل المشروع:

شاعر بلا قصيدة

مثل أجراس الرؤوس
تدقّ بلا رنين

وهكذا تأمل الشاعرة: بحلٍّ غير واقعي لأن الشاعر طفل فنان يعيش على أجنحة الفراشات ويبحث عن دروب النمل والجمال إذ لم يخلق الشاعر لتغيير واقع مزرٍ خرّبه السياسيون ودمرته الحروب فالشاعرة تريد بمبخرة زكية صغيرة تزيل جيف الخراب، وهذا رهان مقبول شعرياً ولكنه خاسر واقعياً، نعم نحن لا نقلل من دور الشعر والشاعرة في بناء ذوق جمالي وحس انساني ولكن بزمن أراه طويلاً جداً لأن ضغوط الحياة أكبر من الشعر والشعراء.

ولا يسعنا في الختام إلاّ أن نقول إنّ مدونّة الشاعرة (غرام الربيعي) استثمرت ظاهرة طبيعة لتعبر من خلالها عن ضياع الوطن وخراب النفوس إذ لا شيء حاسم في الأفق مهما حاولت استجلاء الدلالة المركزية ووضع الحلول لها بالإيحاءات وبدلالات تؤديها اللغة بصور ذات انزياحات ترسم الظاهرة بتشكيلات أسلوبية معبرة عن الهم العراقي.

الاعترافات داخل البياض في (خارج السواد)

تهدف هذه القراءة في مجموعة (خارج السواد) للشاعر كريم جخيور أن تفحص مستويات الشعرية في نصوصه بما يفصح عن المهيمن، والسيادي، والشديد السطوع، وبما يؤشر امكانية التأويل والتقويل النقدية في انطاق النصوص واعادة انتاج دلالاتها الادبية.

وإذا كان لكل انسان بصمة يختلف بها عن الآخر وإن تقاربت ملامح بعضها، فإن الأسلوب بصمة لصاحبه نستطيع أن نعرفه من خلاله، والشاعر المتميز من يصنع أسلوبه بكلماته ومفرداته والعكس أيضاً وصحيح أن اللغة هي التي تصنع الشاعر وتثبت اقدامه في أرض صلبة، وهذا ما وجدته في مجموعة (خارج السواد) إذ يسعى الشاعر إلى ترك بصمة شعرية ينفرد بها عن سواه من الشعراء وإلى خلق ارتباط وثيق بينه وبين كلماته مما جعلها تبوح بمهيمنات الاداء والتعبير على نحو فاعل وعن الشفرة الاسلوبية للشاعر.

فكل من يقرأ هذه المجموعة يجد بنية المفارقة القائمة على تحقيق ثنائية ضدية فضلاً عن احتوائها على المضامين الطريفة التي تعبر عن تجربة شفيفة ذات ضربة شعرية مكثفة تخرج المعنى إلى أفق مشحون بدلالات مستندة إلى نوع من التأمل الإنساني لا الفلسفي.

وبهذا تكون نصوص الشاعر في مجموعته (خارج السواد) غير منفصلة عن جذورها وتوحي إلينا من دلالة العنوان وايماءاته بأن الشاعر يدور في سور السواد بيد أن منتج هذا الدوران يتحقق خارج هذه المنطقة فهو يبحث عن الذات وفي الوقت نفسه خارج اطاره هو ومن يتعارض معه في النزوع، وهو أيضاً داخل البياض الذي يكون عالم ما بعد السواد أو من دائرته فـ(أنا) الشاعر حاضرة بكل تجلياتها

داخل مملكة السواد لكنها متشظية تبحث عن الخلاص حيث البياض كي تحقق رؤى الشاعر وأحلامه.

اعترف □ن لكم
المرأة تمنحني
الضوء في العتمة

المرأة هي التي تمنحه الاشراق الداخلي وتولده فيه ويتعامل معها كونها (الخلاص). هكذا يتحقق الخروج خروج مقترن بالواهب العام (المرأة) خارج كينونته الذي يحقق للروح سطوعها المنشود خارج سواد نزوعاتها ولذائذها الفاضلة فهو يبحث في لذائذ بيض نقية طاهرة تتشكل داخل البياض العام وخارج السواد الخاص يقول:

واتبعيني
خارج السور
لأن تُبعث
لذائذ فاضلة

ويحاول الشاعر الخروج من عباءة الزمن وهو واقف بداخله ينظر من صلب الحدث المغلق بلون يستحل الاشياء الاخرى، فيخرق سوداوية اللون ليحقق فعله خارج حدوده أي: (في نزوعه الحالم):

أنا الخاسر ترفي
عالية اقدامي وراسخة
باسقة يدي
بغيابها تنفتح العتمة
وتسفح الغربان سوادها
على مدينة البجع

ينفلت الشاعر إلى عالم الحداثة الشعرية من خلال زحزحة المعنى عن مكانه/ أنا الخاسر ترفي/ لكن الخسارة المتحققة تضفي علوا على الاقدام التي ترفع في ملكوت الرفعة الانسانية. أي إن الشاعر يؤمم ذاته ليحولها إلى هوية وقضية ليست عابرة وبهذا يحقق حداثوية من خلال دمج الخاص بالعام فرؤيته ورؤاه لم يقفا عند حدود مملكته بل تسربت إلى خارجها ليقيم مملكة جديدة. إن خروج الشاعر عن سواده (عالمه الخاص) إلى عالم (عام/ خاص) لم يسلبه رؤيته الشعرية للعالمين على الرغم من أن فعل النظر متحقق من داخل السواد لكن هذا سواد الروح لا اللون لم يجعله مستلباً من قبل عالمه الخاص النازع إلى غير ما هو فيه فهو يحطم عالمه السوداوي باتجاه تكوين مساقط حياتية اكثر اشراقاً في ضوء المتصور وبذلك يدخل في مناطق متداخلة بين عالمين.

إن الشاعر في كل قصائده يحاول أن يقول لنا أن الكلمات هي التي تجعله مرئيا سواء أكان في السواد أم في خارجه، وهذه هي لعبة الشعريى إذ أن

خصوصية البناء والتجريد والتشكيل لم تبتعد عن الشاعر بل إنه لم يترك زاوية في قصائده إلا وأطرها بلوحة شعرية شكلها عبر اتقانه للبناء الميسر، فهو يشتغل وفق إزاحات كثيرة جاءت موزعة على مجمل نصوصه الشعرية كما في قصيدة (أباطيل) والتي يقول فيها:

رقصي الكون
برفرفات طليقة
اتحدث مع الرياح
فأي جناح
جناحي يكون..؟
فادخلي
ادخلي ايتها الباطيل
دون خشية

فالشاعر يخلق ازاحات مثيرة عبر مغادرة المألوف في حقائق بطنها بالهتاف من خلال طاقة تصويرية غير اعتيادية.

ومن المهيمنات الشديدة السطوع في مجموعة الشاعر (خارج السواد) ايراده لمفردة (الارجوان) إذ استخدمها بقصدية تامة وهي تحمل عدة دلالات، فتارة يتخذ من ارجوانيته قرينة للعفة والطهارة كما في قوله:

عاليا
انشري بريق اخطائنا
أيتها المزدهرة
عفة وارجوان
ايتها الطاهرة
حليف لك ل رجوان

وتارة اخرى يجعلها دماً مسفوحاً في قوله:

هكذا تضرجي با رجوان
فالتضرج يقترن ل بالدم

إن الشاعر لم يقنن مفرداته جزافاً بل اكسبها طاقة غنية من المشاعر والدلالات مما البسها ثوباً سحريا له اشعاع يتعمق في النفوس، فنحن امام (هذه المجموعة) من اول القصيدة نرى سهام الابداع وقد نفذت إلى مفردة الارجوان إذ مثلت شفرة شعرية وعلينا نحن القراء الغوص في اعماق أسرارها واستخراج المكنون الدلالي والفني لها.

لقد الفيت الشاعر برغم حداثيته الواضحة يميل لوضع صور لزمن غابر مر به بحيث وظف النسق القديم من خلال هذه الصور حين قال:

حين تكاثر الناس
استزاد بهم

تقى ورحمة
سلسبيل فراته□ ينقطع
وانجمنا□ تجف

ومن هذه القراءة في مجموعة (خارج السواد) للشاعر كريم جخيور نجد تفاعلاً واضحاً بين تجربته الشعرية وانسانيته إذ فيها بث لمرسلات الألم والاوجاع المضنية وجاءت نصوصه الشعرية فارضة لارادة وعي الانتظام مع وحدة عضوية وتركيب مضيء فهي بموضوعاتها وغنائيتها وصورها وبنائها ووحدة الانطباع فيها قادرة على إثارة المتلقي.

فاعلية رموز الطبيعة والتراث في ديوان (شجر الانبياء)

تعد آلية الرمز واستدعاؤه من أهم ما جاء به سعد ياسين يوسف، في مجموعته الشعرية ((شجر الأنبياء)) على الرغم من أن اعتماد الشاعر على المعجم الرومانسي بشقيه العاطفي والطبيعي، فتارة يعتمد على الطبيعة وأخرى يتكئ على العاطفة وتفرعاتها وفي حالات يحاول أن يمزج بين الاثنين ويمهدهما معاً في ذاته الشعرية بقوة الخيال غير أننا نلحظ كيف استطاع الشاعر أن يهجر هذه الألفاظ في بعض القصائد ويحولها إلى ثيمات ودلالات رمزية لأن هذه الرموز تعلو بالقصيدة دلالياً وشعرياً وتكون إضافة مؤثرة إلى البعد الشاعري لأنها ((من أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونها تجوع وتعرى وتتحول إلى مشروع أو هيكل عظمي لجنّة ميتة))[1] وعلى ما يبدو من خلال النصوص أن الشاعر وفق في توظيف رموزه كونه يتربع على قدر كاف من الثقافة والوعي وانفتاحه على الثقافة المحلية والعالمية. بناءً على ذلك نمتطي صهوة القراءة المتأنية لمعرفة هل الشاعر حقق ما يصبو إليه من رموز؟ ففي قصيدته الأولى ((شجرة آدم)) أستطاع أن يوظف تداعيات القصة المعروفة في الفكر الإسلامي وما فيها من غواية والنتيجة الحاصلة عنها وأن يستثمرها بما مخالف للمألوف، فتشير القصيدة بانسجام جميل من خلال ثنائية ضدية تارة تكون طبيعية وأخرى غرائبية.

فالطبيعي هو الدم الذي يحيل إلى حواء، والماء الذي يحيل إلى آدم ومن خلال لقائهما يتكون الإخصاب والنماء. يقول:

حيث التقيا
نهرا دمٍ وماء [2]

والغرائبي: أن الدماء تشير إلى الدنس والخطيئة في مقابل الماء الذي يحيل إلى التطهير ولكن ليس كل الدماء توحي بالدنس فهنالك دماء صارت مشعلاً من نور تضيء الإنسانية، فدم الحسين مثلاً له دلالاته التطهيرية والنهضوية.

---

(1) ينظر دير الملاك- د. محسن اطيمش، ص121.
(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص7.

يستدعي الشاعر مجموعة من الثنائيات الضدية التي تكون لها علاقة في تعضيد الدلالة المرجوة من النص نحو: (ماء- دم)- (ذكر- أنثى) (قابيل- هابيل)- (خير- شر)- (الأخوة- الأعداء)- (الشجر- اليبس)... الخ.

النص ينبئ بوجود حقد دفين وقديم فيما نرى فما علاقة إبليس وقدم البعض مع آدم؟ أم هناك معنى آخر لا يراد به إبليس وآدم بل يراد رمزهما؟ إذ رمز بالعراق وإبليس بالعدو الغازي، فيقول:

تستصرخ ثأراً
أو تطلب نذراً أعيته السنوات
من غزوات النار
إلى أن يقول: من جلجلة السرفات
وملايين حوافر خيل الليل الأعمى (1)

ومما يعضد هذه الأحداث وينميها حين يكون المشهد في ذروته غير أن الأعداء دخلوا إلى العراق ولبسوا زي الشيطان وغوايته:

فهم من أزمنة
نزعوا جلدتهم وتمروا بزجاج الحانات
وضعوا الأحمر فوق براطمهم(2)

هناك جملة من الافعال التي يعرش فيها على جمله وهي أفعال مستقبلية تنشأ عند وجود حركة مستقبلية لا تستطيع التوقف لكن في الوقت نفسه هناك أفعال تقوم بالضد منها فلكل فعل رد فعل وهذا ما يحدث في جميع الأمور إذا كانت شيطانية عدوانية تنثر الغبار أو إيمانية آمنة تنشر المحبة والسلام يقول:

يتساقط رطب المعجزة قبل أوان البوح
فيسرقه السيف يوغل فينسى
من يرفع كفيه
تفرمه العجلات (3)

ولعل من هذا التصادم تتوهج افكار مثالية تجعلنا نتمسك بفكرة البشير الذي ينبئنا بالخلاص من خلال النور الذي يملأ الكون بعد الظلام. فيقول:

أتقد المولود
كمشكاة خرجت فاضاءت
كونا من أوراق خضر
حتى استبدلت الوديان حصاها
بالضوء فكانت كفين ارتفعا (4)

---

(1) م. ن، ص8.
(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص13.
(3) م. ن، ص10.
(4) م. ن، ص9.

فالشاعر وفق في استثمار رمز الشجرة وتحويلها من صورة الغواية إلى النماء والخصب والخلاص، وهي التفاتة ذكية منه أن يحدث خرقاً في الصيغ المألوفة إلى صيغ غير مألوفة، ومن خلال صيغة الدعاء والتوسل تقبل التوبة ويطرد الاعداء، فيقول:

ونسوا أن الله حباك بكفين إن ارتفعا
تضطرب الأرض بقدرته
وتموج برحم البحر
ملايين الكلمات [1]

وفي نصّه (البصرة) يتخذ تلك المدينة رمزاً للتحرر من خلال نخيلها الذي يقف في أعماق الأرض ويعلو تسامحاً في فضاء العراق. فيفتح النص بصورة حركية رائعة توحي برومانسية الشاعر وعواطفه الجياشة وتتصل بسوط سحري مع أنوثة البصرة وحياتها، فيقول:

عاشقة
يلهو البحر برمل انوثتها
توقد كفيها جمراً
لمحبيها [2]

فالنص هنا يذوب بذات الشاعر بفاعلية الخيال وعمق الثقافة حينما يجعل الشخصية هي التي تتكلم معاتبة كل الذين اساءوا إليها مستدعية كل رموزها التاريخة نحو:

تريدون
الجاحظ
السياب
كتاب العين
عروض الشعر
ابن الريب
ابن سيرين
نهر اكتيبان
الفاو
رأس البيشة [3]

تتحول هذه الشخصية من الواقعي إلى رمز اسطوري يحيا من جديد ويأخذ بالثأر من كل من اساء إليها. فيقول:

الساعة أشهدُ أن النخل

---

(1) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص13.
(2) م. ن، ص64.
(3) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص64- 66.

المقطوع الرأس
سينبت جماراً آخر
يخرج سعفاً أخضر
ويشير لمن قتلوه ((بمجلس بن سيرين))[1]

وكذلك تتكاثف الرموز في قصيدة (شجرة كربلاء) فتبذر لنا بذرةً تنمو شجرة يكون ثمرها يانعاً إلى قيام الساعة من فكر متقد بالنور إلى عين تنظر إلى لائها إلى يد تشير إلى كربلاء فيقول:

هي كربلاء التي انبتت
شجراً
يشع من□ئها وهج العيون
من أول الفتح
لآخر الزمان [2]

ونلحظ هناك ثيمة مهيمنة في جميع النصوص يضع الشاعر مفتاحاً أو علامة لغوية لفك الشفرة المغلقة فيها ويكون أشبه ببصيص نور يتسع ويكبر شيئاً فشيئاً حتى يصبح وطناً، وأحلاماً. على الرغم من أن الأمل واهن لكن الشاعر يراهن عليه لعله يعود مرة وأخرة حتى يصل إلى ما يريد، فيقول:

يتفتت وجه الحجر
وتنبع من قاعدة رخام الصمت
عيون الورد فتسحقها خيول الملك [3]

فيتحول إلى تلويحة وأن لم تبصرها العيون فيقول:

ايها البحر المريب ما الذي
ابقيت مني؟
سوى تلويحة
متعبة
ما ابصرتها العيون [4]

ويتكرر الأمل فيصبح بمقدار العين وهذا كافٍ لكي يضيء في الظلام فلا يتسطيع أحدٌ أن يفرقه فيقول:

□شيء يوقد في المدى
سوى العيون [5]

---

(1) م. ن، ص67.
(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص89.
(3) م. ن، ص8.
(4) م. ن، ص17.
(5) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص18.

ثم يكبر هذا الأمل ويكبر ويتصاعد حتى يصبح وطناً وأحلاماً، فيه العزيمة والصبر على ما يراد تحقيقه فيقول:

فالشمس اسدلت الستائر
سوى نافذة كانت له
وطناً
واحلاماً [1]

وهناك مهيمات كثيرة في هذه المجموعة على رأسها (العيون) فلماذا الإلحاح من الشاعر على تلك الحاسة الرؤيوية؟ لعل ذلك نابع من أن للعيون لغة يتقنها الشعراء وحدهم:

ولمن سارقى
وعينيك ارتحال الأماني
والغياب الطويل

إلى أن يقول:

إذا ما غرقت في عينيك
تلتئم الشظايا
وتستفيق من التراب
تلويحة الأرض البعيدة [2]

فيقول في قصيدة (عيناك وباريس):

ما الذي تعنية لي الجنة وحدي
من دون عينيك يا حبيبتي؟
عيناك بوصلتي، لغة
رسمنا مداها معاً
وابجدية ليس يعرفها سواي [3]

من خلال عملية إحصائية لعناوين وهالات النصوص نجد سعد ياسين يميل إلى الطبيعة وتشظياتها بامتياز فلفظة (شجر) تحقق ثلث الديوان إذا استثنينا القصائد القصيرة جداً، منها: (شجرة آدم) (شجرة الغربة) (شجر المدى) (شجر الحضور شجر الغياب) (شجر الرفيف) (شجرة يونس) (شجرة كربلاء) (شجرة بيروت).

ونلحظ الحاح الشاعر على هذه المهيمنة لكونها رمزاً على تأكيد للخلاص من الغواية والأعداء ونشر السلام والمحبة رمزاً يفجر الطاقة الشعرية والايحائية وانثيالتها في دروب المحبة.

---

(1) م. ن، ص15.
(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص29- 30.
(3) م. ن، ص41.

الرماد في أحلامه المجهضة

هل يحلم الرماد وهو سكون مطلق واحتراق نهائي وموت محتّم؟ وهل ينهض الرماد من رقدته الأبدية وتصير له أحلام ؟ وهل يحلم بالاحتراق مرّة أخرى أم تبقى أحلامه سجينة السكون، المتداعي؟ لعلّ في عنوان مجموعة سلاّمة الصالحي الشعرية (أحلام الرماد) إجابة عن كل هذه الأسئلة !!

حينما ندرس عنوان المجموعة بهذه الثنائية الشعرية التي تحملها نجدها قائمة في تمفصلات النصوص التي تحتها، فالرماد واحد لكنّ الأحلام متعددة ومختلفة، ولّما كانت الأحلام في دلالاتها الرمزية مقدّمة لإنشاء واقع جديد فهي أيضاً مرتبطة بالرماد الذي هو واقع ترك بصماته على تلك الأحلام وقد يجهضها لأنه هو ما تخلف من ذلك الواقع الذي احترق برمّته وصار هباءً فهل الأحلام تحييه؟!.

ومع أنّ ثنائية (أحلام الرماد) بوصفها استعارة تشخيصية منحت الرماد حياةً وجعلته يحلم ولكنها انقلبت بدلالاتها إلى استعارة وفاقية بمعنى التقاء الحلم بسلبية الرماد وخموده، وحينما تضاف الأحلام إلى الرماد فإنّ الرماد سيتحول إلى رماد آخر ليس تقليدياً ساكناً لأنه على ما نظن هو الوطن بخرابه وضياعه ومأساته، وهذه الثنائية التي تولدت دلالتها من رحم العنوان نجد صداها في نصوص المجموعة بصورة أو بأخرى، وقد يعني الأنا المتقوضة على ما في الوطن، تلك الأنا التي تمثل ضمير الأمة أو الذين يحيون في الوطن.

فالأحلام وهي القطب الأول من الثنائية والتي تمثل البداية الجديدة للوطن أو لأمل (الأنا) التي هي ضمير الأمة على ما نظن، والرماد هو القطب الثاني لثنائية العنوان والذي تحدثنا عنه قبل ذلك لكن اللافت أن قطبي الثنائية ترددت في مجمل نصوص الديوان ففي نصّها الذي بعنوان (الليل) نقرأ:

يسكتني

حزن ورماد سنين

فالفعل (يسكتني) يحيل إلى بقاء واستقرار إذ الحزن والرماد قائمان بسبب الظلم الحائق بالوطن وسيبقى الأنين يملأ قلب الشاعرة كالوطن تماماً لأنه عشيقها اليتيم وحبَّها الأول الذي لا منافس له كما تقول في نصها (الأغنية تزعج رأسي):

وأنا امرأة

وطني يؤرق قلبي يوجعه

كطفلي حين تداهمه الحمّى

أما نصها (الليل والأغنية القديمة) ففي عنوانه ما يحيل إلى ليل الوطن إنه الذي يحتوي الوطن بكل تاريخه لأن الأغنية العتيقة هي الماضي والتراث والتاريخ الذي تمتلكه حسب مرجعياتنا والذي سيظل يعمل فينا من أجل إمكانية تحويل الرماد إلى حياة عن طريق الأحلام، ومفردة (عتيقة) تنصرف إلى القديم القابل للتجدد، ولكن ربطها بالليل إحالة إلى أن تاريخنا لا يملك من الضوء إلا النزر اليسير الذي ينير

الحاضر، ولعّل فكرة الأغنية العتيقة التي يفترض أن تكون ساحة أمان صارت تؤرقها ثم يبدأ ظلام آخر بكل حياة الشاعرة وهي تدلف إلى سن الأربعين الذي تصفه من زاوية شعرية بأنه (ظل فيء)حيث تستثمر الشاعرة هذه السن المهددة التي تعد نقطة إنطلاق نحو اليأس في التداولية الاجتماعية غير أن الشاعرة جعلته تجربة لإصلاح ما فاتها من خراب في عمر الصبا والشباب حتى صار سن الأربعين هالة من المجازات الشعرية إذا ما تجاوزنا الصورة الواقعية له.

إن أمل الوطن المدمّى ابناؤه من الشباب السمر الذين هم أمله ولكن بعضهم مات في ضميره الوعي فصار سارقاً في زمن العنف والمزايدات:

منهم من رحل مقتو.. دون ذنوب تذكر
ومنهم من نام على رصيف ا نتظار
ومنهم من يرقص على قرن الثور
ويسرق العراق..

ثلاث فئات الأولى غيبها الموت بلا سبب وبمجانية وضيعة والثانية هاجرت وهي تنتظر فرج النهاية وظل يقتلها الانتظار وبعضها يعيش في الوطن غريباً مهجراً فيه وكأنه ليس منه والثالثة تصول وتجول بلا وازع ضمير تغتنم كل الفرص للربح والانقضاض على الفريسة ونتيجة لهذا صار الوطن مسروقاً من كل شيء حتى من القيم والوطنية والمبادئ والانسانية حتى أصبح المواطن مفرغاً لا روح فيه بحيث لا يصلح إلا أن يكون رماداً وعدماً مع هؤلاء.

ثم تعود الشاعرة إلى أغنيتها التي تزعج الرأس فإذا بها تتعكز على مجموعة من التساؤلات الموجعة والأمنيات المعطلة والأحزان:

خلصت أعمارنا يا وطني ما نلنا شيئاً
إ بضع رماد / بضع دموع
وبحيرة خوف / نسج فيها ليل نهار

هذه هي حياة الوطن والمواطن (بحيرة خوف) نسج فيها من دون ضفاف فالأغنية تحيل إلى تشاؤم ورماد يطل هاماتنا فلا نور إلا نار الاحتراق والإحراق لكل شيء حتى تنتهي إلى أغنية تزعج الرأس في هذا الوطن:

المطربة ماتت من زمن
لكن الأغنية حيّة
ما عرفت الموت

فأغنية حزن الوطن لا تموت أبداً لأن صانعيها ابناؤها ولكنّ الرماد يظل يحلم بمشاريع متجددة علّها تجد في الأحفاد ما يرمم تهدم روح الوطن والمواطن.

ومضات ما بعد الحداثة في (وطن بطعم الجرح)

تركت جماليات الحداثة وما بعد الحداثة أثراً كبيراً على أساليب الكتابة الأدبية، شعرية كانت، أم نثرية، لذا فقد أصبح التحول في الاهتمام منصباً على ما

هو فني خالص، أو ما من شأنه أن يعمل على إثراء التجربة الإبداعية وتشكيل فاعليتها، وتحقيق تميزها عن غيرها، والذي مهدَّ الطريق إلى ذلك تمكن بعض الكُتّاب من توظيف العديد من التقنيات التي تعينهم في تشكيل جماليات النص وإغنائه تشكيلياً ومعنوياً، وبناء دلالاته وقد تجلت بعض هذه التقنيات في مجموعة (وطن بطعم الجرح) وهي مجموعة شعرية من القصائد الومضية للشاعر (مشتاق عباس معن) الذي كانت له ريادة واضحة، وحضوراً فعّالاً في (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) أول قصيدة تفاعلية رقمية للشاعر.

ويبدو أن الشاعر قد استعان ببعض تقنيات (تباريحه الرقمية) واتكأ عليها في ومضاته في (وطن بطعم الجرح)، من ذلك توظيفه الصورة في أعلى بعض النصوص، وما تغدقه هذه الرسوم التشكيلية من إضفاء معنى ساند للمعنى الذي تولده ألفاظ النص، فضلاً عن تعميقه وبعثه نحو التعدد، كما في الصورة التشكيلية للقصيدة الومضة (تساؤل خاطئ) التي تظهر فيها يدان تخرجان من عتمة مجهولة وبناء غامض بحثاً عن إجابة في خضم تلاقي الضدين: الليل والنهار/ الشمس والقمر:

على مقربة من عتمة
الإجابة ثمة (تساؤل خاطئ)
يتلألأ خياله الليلي الصاخب: ص41

ولكن قصيدة (وجوم سعيد) قد استعانت بنصٍ تشكيلي تظهر فيه بعض الوجوه الضاحكة لتزيد من دلالة كلمة (سعيد)، ولكن وجهاً واحداً يتحدد موقعه في منتصف اللوحة يعلوه وجوم غريب وهو يحرك إحدى كفيه بحركة أكثر غرابة أيضاً، وربما توضح الغرابة أو بعضاً منها وجود المئذنة خلف كل الوجوه، لتكشف سر ذلك الوجوم السعيد. ص53

وإذا كانت الصور التشكيلية قد أضافت للنص معنىً جديداً، أو فاعلاً، فإن تقنية (العنونة) جاءت لتحقيق المعنى الأصلي للنص، وتوجيه القراءة نحو وجهة محددة يرتئيها ذلك العنوان الذي يظهر في منتصف النص، أو حتى في نهايته، وهو بذلك قد تخلى عن سلطته الاستقبالية، وتحديده للنص الذي تحته، لكنه لم يتخلَ عن سلطته التأويلية أو وظيفته التفسيرية؛ لما له من إيحاءات متولدة لفهم النص، وتحديد أفق توقعات القارئ، من ذلك عنوان قصيدة (وطن اليباس) الذي جاء في منتصف النص بالتحديد وبخط عريض بعض الشيء، ليلقي الضوء على ثيمة اليباس والقحط التي عصفت بـ(وطن بطعم الجرح).

أما العنوان (خيانة مشروعة) الذي جاء في نهاية النص شأنه شأن عنوانات النصوص الأخرى / ص57 ليرسخ المعنى ويستجليه أكثر وبما أن موقعه في أسفل النص، فإن الثقل الدلالي لكل ألفاظ النص وعباداته سوف تتجه حتماً إلى نهاية النص، بانسجام واضح مع فعل القراءة للقارئ، حتى إذا ما جاءت نهاية النص، برزت جملة العنوان لتميد بثقلها الدلالي يميناً وشمالاً عيوناً من المعاني...

ولكن في الوقت الذي نتحدث فيه عن أبرز تقنيات المجموعة والتي عملت على إضفاء الفاعلية والتولد، وحتى الجمالية على المعنى، لابُدَّ من التحدث عن المعنى نفسه، لاسيما وأن المجموعة قد تصدرت بعنوانٍ يُنبئ عن نفس مأزومة، ومعنى عميق لابُدَّ من استكناهه.

لقد تجلى هذا العنوان بعدَّة (ثيم) أهمها (ثيمة اليباس والقحط والافتقار، وهذه الثيمة قد شغلت مساحة واسعة في نصوص المجموعة، وقد اتسمت هذه الثيمة بسمة سوداوية تنهل من المعين نفسه الذي يفيض به المعنى الدلالي لكلمة يباس حتى أكسب هذا المعنى للنصوص وشاح القحط والشحوب:

" شحوب ميمون " يطارد حوافر
المستقبل؛ فالماضي لم يحن بعد
والحاضر ما زال يقطن في جوف
الخطوات، أمّا الدروب فمسالكها
بكر تتأبط خطوات مُسنّة. ص49

وعلى الرغم من كون ثيمة اليباس أو الافتقار تعتلي النص، وتستحوذ على ذهن المتلقي منذ الوهلة الأولى، إلاّ أن هذا النص حاول أن يُحطم دلالات (الماضي والحاضر والمستقبل) فصاغ دلالات هذه الأزمنة بما يتلاءم مع (وطن بطعم الجرح):

فالماضي لم يحن بعد
والحاضر ما زال يقطن
والمستقبل مُطار (بفتح الطاء)

فإذا لم يُستعَدْ الماضي في ذاكرة الأجيال، كي تستلهم منه المجد والعنفوان، فإن المستقبل سوف يظل يغزوه الشحوب واليباس؛ ولأن الحاضر في ركوده وسكونه أعجز من أن ينهض بنفسه فيخطو خطواته بجرأة نحو المستقبل، لذا:

تبقى الدروب مسالكها
بكر تتأبطها خطوات مسنة

وربما يتحول القحط واليباس (نزيزاً) يزعج حتى الأموات في (وطن بطعم الجرح) عندما تستطيل كلمة (القحط) لتطغى على النص بأكمله:

القحط
يسترخي نزيزاً يرتديه الميتون
من أي شح أنت يا وطن اليباس
على الغصون ص47

فإذا كان الغصن علامة على التفاؤل والإحساس المُرهف، فأنه هنا يخلو من كل هذه الدلالات؛ لأنه يعلوه اليباس في وطن اليباس، وإذا كان الرفض والاستنكار متجلياً بضبابية في الجملة الاستفهامية: (من أي شيء..).

فإن الرفض والثورة على القحط والافتقار يعلو كصرخة آمرة للوطن أن يبصر ما حوله، حتى يتخلص من عَماه ومن يباسه:

القفر أجّجَ ناظريه عمى
أبصرْ،
فما وسعي على الغمضِ ص51

وربما تتسع المساحة لثيمة أخرى في المجموعة، ما هي إلاّ أحد نتائج ودواعي ثيمة الافتقار والقحط، وهي ثيمة (الغربة الروحية).

فإذا كانت أهم دواعي الغربة الروحية هي الاغتراب عن الأوطان فإن غربة (مشتاق) في ومضاته هي غربة في وطنه المُثقل بالجراح، وأي غربة تستحيل فيها الكلمات إلى صمت دفين، بعد أن تُكم الأفواه:

أيها الموعود
صمتاً في فمي
يشتهيك الجفن وسناً
فنم
وارتجل
ذاكرةً مثقوبةً
نزفها
من
صوتك
المكّمم ص159

أمّا في نص ص117 فإن الغربة تأخُذ منحىً آخر، تتجلى في تشتت الخُطى، والمنطلقات:

الشتات، سليل المنطلق،
وكلمّا أوشك الثمار شتته
منطلق آخر؛ ليكون على
امتداد " سلالة معطلة "

من أجل كل ذلك تتراءى الحياة أشبه بظلمات من خلفها ظلمات، ونكبات، تجر بأذيال نكبات، فيطفو الوطن على بحرٍ من الآهات والجراح بعد أن تغتاله أيدي الطغاة:

تغتالني
الظلمات
والنكبات
ويضج
في أمسي الطريد
سُبات ص119

فهل كان (وطن بطعم الجرح) قد اغتالته الظلمات والنكبات أم هي أيدي الدُناة ؟!

ولابدّ من الإشارة إلى تقنية العنوان في هذه المجموعة فالعنوان منضوٍ في جملة شعرية في كل النصوص ولم يأت عنواناً استهلالياً أو عتبة كما هو شائع فالنص يبدأ بجملة شعرية تنطوي على عبارة بحروف غامقة نفهم منها أنها العنوان المقترح للنص مثل قوله ص61:

العنب سرّ الفصاحة، والتين سرّ التغريد، وما بين العنب والتين شريعة واحدة، لأنهما في **(ثمالة فصيحة)**.

ولعلّ هذه التقنية غير المسبوقة من لدن المبدع الشاعر مشتاق تحيل إلى منحىً ما بعد حداثي يتجاوز العنوان التقليدي بوصفه نصاً موازياً ولم يكتف بذلك إنما يعتمد التناوب الإيقاعي ما بين جملة شعرية (قصيدة نثر) تنطوي على جملة العنوان وبيت عمودي أو مقطع موزون مقفّى في انتقالة ذكية وفاعلة وطريفة، فالومضة من قصيدة النثر تأخذ بأيدينا إلى ومضة عمودية وهكذا، ولقد نص الشاعر على ذلك تحت العنوان الرئيس (وطن بطعم الجرح، قصائد من العمود الومضة) والواقع هي قصائد تناوب في الومضة لأنّ الجملة الشعرية التي احتوت العنوان أعدّها أنا قصيدة نثر (ومضة) وبذلك يحقق الديوان لمحة طريفة لتقنية جديدة.

النص التفاعلي (القصيدة التفاعلية) المفهوم والإجراء

يعد تيودور نيلسون أول من التفت من الغربيين إلى كتابة نص تفاعلي يكون الحاسوب وسيطه وأطلق عليه مصطلح النص المفرع في سبعينات القرن الماضي أو قبلها بقليل. ويعني لديه كتابة عبر تتابعية النص أو سلسلة من الكتل النصية تربطها حلقات يمكن أن تمنح القارئ مسارات مختلفة لقراءته بشكل تفاعلي عبر شاشة الحاسوب من خلال الربط المباشر بين موقع وآخر. والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها ومن هنا يأتي تميز هذا النص بقدر من المرونة تمنح القارئ فرصة المشاركة في تشكيله وتوفر له مساحة من الحرية في استخدام الروابط من دون تدخل من أحد. وتحفزه على الابحار في القراءة إذا ما احسن توظيف الوسائط البصرية والسمعية بابداع على الا تكون هذه الوسائط على حساب تهميش دور النص اللغوي، وإبطال وجوده كنص أدبي وبات نوعاً من لقطات بصرية سمعية تتخللها الكلمات بين الحين والآخر.

ومن الدارسين العراقيين الذين اهتموا بهذا النص إن لم أقل أوّلهم الدكتور مشتاق عباس معن الذي اشتغل عليه أجراء وتنظيراً ولعله العراقي الأول الذي قدم ديوانه (تباريج) على طريقة النص التفاعلية وتمسك بمصطلح القصيدة التفاعلية تسمية لهذا النوع من الكتابة.

ويعني انفتاح النص على مشاركة المتلقي في تعبير وجهة النص ومعناه وجماليته أو الإضافة إليه واختزاله وانحسار دور المؤلف في كتابة النص حيث يصبح القرّاء مؤلفين افتراضيين غير نهائيين إن صح التعبير. يتوالون على قراءة

كتابة النص. وتخلق هذه الميزة البارزة شكلاً جديداً من أشكال التواصل بين المتلقي والنص الأدبي.

وهذا الشكل الجديد يتيح فرصة خلاّقة لتخصيب الخيال بالإفادة من مجموعة المكونات التواصلية اللفظية منها والمسموعة والمرئية وتنتج أيضاً اتجاهات متعددة من التواصل المتفاعل بين المبدع والمتلقي.

وهذه الميزات التي يوفرها النص التفاعلي أو المفرع هي بالضبط الميزات التي وسعت أمام المبدع إمكانية إقامة علاقات وثيقة بين الكتابة بوصفها فعلا إبداعياً وبين فنون إبداعية أخرى من نمط آخر. كالموسيقى والأفلام والصور والفن التشكيلي. فالمؤثرات البصرية والسمعية المستخدمة تعطي المبدع فرصة كبيرة ليهيء للمتلقي ممكنات التشويق المتغيرة باستمرار عبر عمليات الإخراج الفني للنص التفاعلي اللاكتابي ومن ثم مكنت المبدع من أدوات جديدة تساعد على الانتشار حيث نجح كثير من الشعراء المهمشين أو الذين أبعدتهم المؤسسة عن ظلالها أو اثروا هم أن يبتعدوا عنها في الوصول الى الجمهور بعامة أو الجمهور النخبة بخاصة. واعتمد الكثيرون على الشبكة بوصفها أداة لتوصيل إبداعهم لقراء تفاعلوا معهم خالقين معطيات جديدة للمتلقي ومتجاوزين آلية التوصيل الشفاهي عبر كتابتهم (النص التفاعلي) ويستلزم الأمر هنا الإشارة إلى نقطة لها أهميتها في السياق تتمثل في انتقال مركز الثقل من المؤسسات الى الافراد، حيث تحرر هؤلاء من أشكال الإعاقة التي أنتجتها المؤسسة وموروست ضدهم منها، سيطرة التوازنات المؤسساتية والروتين وسيطرة العقول ذات التفكير التقليدي على بعض المؤسسات انطلاقاً من سلطة الرقيب الفكري والسياسي.

ومن جانب آخر وضع هذا الانفتاح المبدع والمتلقي أمام تحدٍ جديد في شكل الكتابة فالعالم المعاصر بات قرية صغيرة تحتشد فيها الأصوات الإبداعية بشكل كبير جداً جعل من مسألة تحقيق هذه الفرادة أمراً صعباً ولكنه ليس بالأمر المستحيل على أية حال، ولا أكاد أرى اختلافاً كبيراً فيما توفرت لي قراءته من دراسات بين النص التفاعلي في المسائل المتعلقة بجوهر طبيعة هذا النص القائم على التشعب عبر تقنيات خاصة يوفرها وسيطه الناقل الحاسوب بينما يبرز التباين بين آراء هؤلاء المنظرين حول تحديد دور المتلقي ووظائفه في قراءة النص التفاعلي ففي الوقت الذي يرى فيه بعضهم عن ذلك النص يرتكز في تحققه إلى التفاعل بين المتلقي والنص بشكل أساس جاعلاً من المتلقي منتجاً يشارك الكاتب في العملية الإبداعية.

يرى آخرون أن اشتراط التفاعل المشار إليه ليس مختصاً بتلقي النص فكل نص أدبي يتطلب تلقيه قراءة تفاعلية من المتلقي.

على إن ذلك لا يتعارض مع إمكانية تحديد وظائف لمتلقي النص التفاعلي وقد حددها اسبن بـ (التأويل والإيجاز والتشكيل والكتابة فالتأويل نشاط لابد لكل قراءة من ممارسته. والإيجاز هو العملية الالكترونية في تفعيل الروابط التي يقترحها النص. ويتسع المجال لمشاركة المتلقي في إنتاج النص بصورة اكبر عبر وظيفتي التشكيل

التي تعني تدخله النسبي في إعادة إنتاج النص والكتابة التي تعني مشاركته بشكل نسبي أيضاً في كتابة النص.

وعلى أية حال فإن كثيراً من ملامح النص التفاعلي المستمدة من سعة ترابطه مع نصوص وأشكال تعبيرية أخرى عما يشكل مقترباً كبيراً من طبيعة النص.

اللغة المبأرة بالمفارقة الساخرة في أعمال سلمان داود محمد الشعرية

إذا كانت أهمية التجربة الشعرية نابعة من قدرتها على الكشف عن العمق النفسي والاجتماعي والحضاري للنص وكان ذلك ما يشي بالقيمة الفكرية والشعورية لتلك التجربة، فإن توكيد هذه الابعاد لا يتم إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي ترفد تلك القيمة الفكرية بقيم أخرى جمالية.

وتجربة سلمان داود محمد الشعرية تكشف لنا عن جدلية الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي والعالم الخارجي.

يقول الشاعر: "لأن حياتنا العراقية متشظية منذ وقت ليس بالقصير ولا ادري إلى أي مدى ستبقى على حال كهذا، ارتأيت ومن باب الاعتداد المزمن بالتماسك وابطال مفعول هذه الفعلة (التشظي) أن انهمك في لم شمل الاعمال الشعرية". وانطلاقاً من مقولته "إن النص الشعري القرين المتناغم هو الامتزاج مع نبض الحياة". نجد الشاعر سلمان داود محمد قد اتخذ من (النص الشعري) وعاءً يصب فيه مشاعره الصادرة من أعماق مصطرعة عاشت مرارة الحياة وآلامها نتيجة الفقر والحرمان والحروب.

وكثيراً ما يضع المبدع عنواناً لقصيدته من قيمة تحملها القصيدة ذاتها، أو من مفصل تعبيري مجتزأ منها، ولكن أكثر العناوين صعوبة تلك التي تنطوي على الابهام والترميز، وفي هذه الحالة يصبح العنوان لغزاً أو شفرة تحتاج إلى مفاتيح للحل، وهذا ما عمد إليه شاعرنا في أعماله الشعرية (غيوم أرضية، علامتي الفارقة، ازدهارات المفعول به) فمن غير المعقول أن يهدي الشاعر مفاتيح منجزة هبة للقارئ يكشف أسراره بدون عناء.

هنا تكمن أهمية (النص) في العنوان، وبآصرة العلاقة بينهما، تفصح جدلية الانتماء عن نفسها بالذي يجمعهما ويعبران عنه دائماً في الروح والهوية. وبعد أن لامسنا مفاتيح منجزه أي الشاعر أدخلنا التأويل كاشفاً لنا عد عالمه الخطير مجسداً بصور شعرية يقول:

انتهك الخطى بالرفوف
ليفقد الجسر غنائمه
فلا جدوى من عرس المسودات
سوى متن اعرج...
منذ ثلاثين دسيسة
وشبهاتي لم تبلغ سن الرشد
الف ظلام مر
ولم يستنشق عباد الشمس

إنوثة البصيص... [1]،

فالصورة الشعرية النابعة عن قدرته الغنية في تشكيل جمله وخياله المنبعث من واقعه (المرير) الذي استمر (ثلاثين دسيسة) كانت شاهداً على جمالية نصّه.

وهنا تبرز دور الكلمة الشعرية (اللغة)، فيتضح لنا إن عدداً من الشعراء المحدثين و (سلمان داود) واحد منهم ابتعدوا عن اللغة (اليومية) " لغة الحديث الحية" بعداً يكفي لمنع مفرداتها ودلالات مغايرة مما تحمله في الاستعمال الشائع وهذه ميزة بارزة في لغة الشعر الحديث فهي لغة تستأنس بقدر معلوم من الغموض. وقد وظف الشاعر (الرمز) في قصائده ليعبر عنه بما ينسجم ومشروعه الشعري ويبلغ بمنجزه الرشاد من دون تكلف او اصطناع توظيفاً يثير الايهام والشك معاً، يقول:

بقليل من الغزاة
أو بنطفة من صيام يلقح الفصول
أصنع ((نغلاً)) يتقن الصيدلة
ويذود عن ((الحصبة)) باحمر الشفاه
النعجة مقياس في جرد، □نا- ناس
رؤوس تؤمن با□يجاب
وعجيزات تشير إلى العكس على أية حال..
كنت شريفاً بالسخرة
انسج من فقراتي القطينة سرو□ً لعصا
واغربل الدموع لأجني الحدقات... [2]

أبدع الشاعر في مفارقته اللغوية وهو يستثمر مترادفات لغوية ليحولها دهشة جميلة في تصوير هذه المشاهد المؤلمة حيث أصبحت " النعجة مقياساً في جرد الانا- ناس " فالمفارقة الشعرية واضحة وفريدة لأنها موصلة بين حسية الوصف التصويري الهائل الجمال والدقة فهو أشبه ما يكون بمشهد شعري ساخر ولاذع النقد، وفي قوله:

الوطن يجوع أيضاً
لذلك اخترعوا الشهداء...
آمنت الغابات
بفأس أعمى
فتوهج
في كوخ الحطاب
ببني فاشل
ما من بحر يبصق □لتباس

---

(1) الأعمال الشعرية، سلمان داود محمد، ط1، دار منير بوتاميا، بغداد، 2012م: 8.
(2) الاعمال الشعرية: 157- 158.

لذا نزعت
شياطين براءاتي..
لما زنت الشمس
استيقظت الأشياء بلا ظن
صار الناس
ذنوباً زاهيةً
والدنيا
الهة
عمياء... (1)

إن النص يكشف لنا عن حالة من المفارقة الرمزية المدهشة والصادمة بجديتها وطرافتها في إحساس مصطرع ولده الفقر والحرمان فـ (الوطن يجوع) كما ورد في النص حاملاً إحساساً بالحالة الجمعية التي تسكن ذات شاعر، وبذلك نستطيع أن ندرك الصلة بين مدلولات لا صلة بينها في واقع الأمر فـ(الوطن يجوع، آمنت الغابات، فأس اعمى، وهج، بحر يبصق، زنت الشمس، استيقظت الاشياء...) وبذلك يكون الشاعر قد اعاد للكلام فعاليته الرمزية الايحائية وقدراته التعبيرية من خلال فعل (الانزياح) ونقل النسق اللغوي من السائد والمألوف إلى الغرائبي والادهاشي، ذلك حين تتمركز البنى الانزياحية بتفعيل شبكة المكونات الداخلية للهيكل الكلي للنص وعلاقتها المشعة داخل الجمل الشعرية بترابط عمل الذاكرة مع المخيلة في انتاج الدلالة، وقوله:

بمسارٍ أحدب
أثبت الدمعة في مهابة الوثن
وأسدد نحو غيوم راكدة
ضفادع من صفيح
سأقول
الحرب اختي
بكسرة من شمس يتعشى ظلامي
على مرأى من قفص جائع أدخن الهديل..،
سأعد الناس
1 2 3 4 5 6 7 8 9... وهلم سحلاً
سأحب الأعداء كثيراً
لأنهم لفتوا □نتباه إلى
خطورة
الأتربة... (1)

(1) الاعمال الشعرية: 34- 35- 36- 37.

بقدرة فنان استطاع الشاعر أن يجعل نصه مفتوحاً على مستويات متعددة الدلالات؛ وذلك لأنه فارق المألوف الشائع، فهو يغادر منطقة القول الشعري إلى تفعيل الأثر في الفعل الشعري في تركيب علاقات الأشياء والموجودات وتموضعها في البنى الحسية والتصورية التي تغطي معظم مواقع نصوصه.

امتازت نصوص (سلمان داود محمد) باشتغالها على النسق اللغوي المدهش والنزعة السردية والأبعاد الرمزية التي تجعل الدلالة حافة متشظية المعاني، ففي قوله:

في (مزاد الأمل)
رأيت أمي تبيع التجاعيد مع الستائر
وأبي يستدرج (البيضة) بالأثاث
ثمة ساعات تتلعثم،
شمعدانات مقحمة بهمس قديم
ورجل يهذي:
منذ متى كان الجمال بلادويه[2]

فحركة الكائنات تتظافر في أعمالها اليومية مع جدلية وعي الشاعر والعالم والاشياء لتقوم ببنية المعنى وتشكيل غرائبيته وعمقه في وصف وقائع الحياة التي مر بها الشاعر، أما عنصرا الزمان والمكان فقد يتداخلان في الوعي الشعري، ليشكلا الأبنية الواقعة والحادثة الشعرية، فالمعاني المتولدة من الصور الشعرية مستوحاة من ذاكرة الشاعر الخصبة ومخيلته الواسعة.

إن التكرار في شعر سلمان داود محمد لم يأت لسد نقص في الكتل الصوتية للسيطرة الشعرية، وإنما لانضاج التجربة الشعرية وتكثيف ابعادها، فقوله:

لن اموت
فلا تقلقني
قد اصطاد رؤوس الفجل بربطة عنق
قد اضحك من صلة الغباء السمين بالياسمين..
قد اعري كبتي في وضح النقود..
قد انفق اصفرار الوجوه على المرايا..
قد اتوب عن مزاولة المطر، رأفة بقميص وحيدٍ..
قد أفرك الضمائر بالقنافد وأطباق البالون..
قد اتجنب الليل بفانوس سيباع..
قد اسهو قليلاً عن وسامتي ليفهمني الرصيف..
قد أتسلل أو في بلاط الضحايا واغيب عن البيت [1]،

---

(1) الاعمال الشعرية: 100- 101- 102- 103- 104.
(2) الاعمال الشعرية: 73 وينظر أيضاً: 96- 97، 150- 151، 159.

ففي مثل هذا النص المدهش الثري بالمفارقات الساخرة والألم المحض والكثرة من الدلالات الرمزية التي يحملها (اللفظ) بإيضاح مقصود، فضلاً عما يحمله من دلالات ورموز وايحاءات فـ (قد) حرف مملوء بالأمل والضياء والإشراقة المستقبلية أصطنعه الشاعر وبأسلوبه الخاص (التكرار) فجعله وسيلة خلاصه وخلاص عالمه من هذا الدمار.

(عيون إنانا)[*] وقدسية أوروك

نصوص نسوية

وأنا أطالع عينيها تلمست في كل واحدة من هاتين العينين ضوءاً سرمدياً وألقاً ورؤى تختلف الواحدة عن الأخرى فكانت عين تمطر لؤلؤاً وتنطق شعراً، والعين الأخرى تحمل في طياتها عبر قرون وقرون من المتخيل السردي، بذلك تكون لكل عين خاصية تتمتع بها وما يهمنا هي العين الشاعرة من دون سواها.

مدونة (عيون إنانا) منذ العنوان تعلن أنها لون نسائي يراد بهِ رد فعل على لون ذكوري سائد كان له سطوته على مرّ العصور إذن نحن بهذا امام ثنائية (الذات – الآخر) (الأنوثة – الذكورة) (المرأة – الرجل) والمدونة مجموعة شعرية مشتركة لعدد من الشواعر العراقيات.

والمرأة ذات شاعرة تحاول أن تجد لها خصوصيتها أمام الآخر و"بمجيء النظرية التفكيكية في الأدب لجاك دريدا عام 1966 ليقدم الحجة القوية لأقطاب النقد النسوي – النقد التفكيكي شكك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي"[2].

حاولت المرأة العراقية الشاعرة عن طريق اللغة الشعرية وطاقاتها تكسير البنى التقليدية والخروج عن المألوف بشتى أنواعه سواء أكان عن طريق الجانب المعرفي أم الجانب الاجتماعي عن الذي حاول قمع المرأة وتهميشها فتكون مصرّحة بالكلمة مرة وبالإشارة أخرى، تعتمد التلميح الشعري والإيماءة الأنثوية التي تشع من عينيها فتكون إشارتها أبلغ من الكلمات.

سأحاول في هذه المقالة من خلال استنطاق النصوص الشعرية تلمس التنوع الإبداعي والشاعرية والأشعة الصادرة من العيون الشاعرة وتعاطيها للآخر تنوعاً وتعاملاً متبايناً يمر بثلاث مراحل لكل مرحلة أدواتها ومستلزماتها.

المرحلة الأولى:

---

(1) الأعمال الشعرية: 188 وينظر أيضاً القصائد (74- 109).

(*) إنانا هي الهة كبيرة لدى السومريون وهي مقدسة كنجمة الصبح والمساء في المدينة المقدسة أوروك.

(2) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. د. إبراهيم محمود خليل، ص:136.

تنظر فيها المرأة إلى الرجل تلك النظرة النمطية التقليدية انطلاقاً من نظرة (بايولوجيه) ذكورية يكون فيها الرجل رمز للفحولة وقادر على التخصيب والمتمم لها، فهي بدونه كيان غير كامل. ونحن هنا لا نريد أن نصادر للمرأة حقاً لها في الإبداع والحب. فتنطق (آمال إبراهيم) في قصيدتها السماء القريبة جداً. مصرحة بذلك فتقول:

أنتَ... لحظة مرور أصابعك بخريفي فأورق (1)

ومن خلال الألفاظ وتكاتفها مع بعضها تغيث الدكتورة سهام جبار بكرمها عاشقين فتقول:

تعشق قمراً تلك السحابة
تمطر عاشقين في كل نافذة (2)

وتحاول الدكتورة (ناهضة ستار) من خلال الصور المليئة بالقلق والاضطراب متخذة من صوته ضوءاً فيه طريق للهداية وهي في عجالة الإنصهار في ذلك الضوء خوفاً من ظلامٌ قادم. تقول:

كلامك الضوءُ...
يهديني فأعتنق..
هلا أقمت صلاتي.. والمدى قلقُ
إني على قلق..
يفضي إلى قلق (3)

وحاجة الذات لِلآخر حاجة ملحة وضرورية فبه تبني أوطانها المقفهرة الجدباء وتضع دستورها إلى أن تقول:

احتاجك الآن
أوطاناً مسالمة
دستورها الحب والإنسان والألق
أحتاج خارطةً.. نبضي يصممها
أوطانها الماء يمشي خلفها الورق

إلى أن تختم نصها محاولة منها لأفشاء سر الاكتمال عن طريق الآخر وهذا لا يكون لامعاً، فتقول:

عشقي...
محارة طيب أغلقت فمها
كأنها الشمس تهدي وهي تحترقُ
عشقي...

---

(1) عيون إنانا – نصوص من الأدب العراقي المعاصر لأدبيات عراقيات معاصرات، ص10.
(2) عيون إنانا، ص22.
(3) عيون إنانا، ص23.

بلا جسد دوما سيكتبني
أن شفَّهُ الوجدُ...
من طيني سينخلقُ... [1]

وتختم لنا (آمال إبراهيم) ما حبونا إليه من حاجة الذات إلى الآخر وتكمم الأفواه التي تقول بخلاف ذلك فتقول:

فقد اقترب قدومه
يلوح بالمرج الجديد
اختبأت خلف جفني
خلف وجهي
في قميصي
أجمع له ابتساماتي [2]

المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة تنظر الذات الشاعرة إلى الآخر نظرة مساواة أو موازاة أو علاقة مجاورة من خلال كتابتها الشعرية، محاولة منها أن تلغي " الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى (الجنوسية) ويعنون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكراً أو أنثى"[3].

وإذا كانت هناك سطوة ذكورية على المشهد الشعري حتى ذهب الآخر بغروره أن لا يكتب عن نفسه بل أعطى هذه الصفة أي صفة الكتابة للأحاسيس أن تكتب عنهُ. مثل ما قال أحمد مطر في قصيدة له (دمعة على جثمان الحرية)

أنا□ أكتب الأشعار
فالأشعار تكتبني [4]

مما حدا بالنسوية أن تسترد حقاً لها وهي الكتابة عن نفسها بعد أن كان الذكر هو الذي يكتب الأنثى فهذه فليحة حسن في قصيدة لها عنوانها (تساؤل) ترد على الرجل بصيغ استفهام تكرارية فتقول:

ولماذا□ أكتب عني ؟
وأنا
منذ وجودي محبوس في قمقم رأسي
افكر
أن أصلح هذي الهوة
بين الوجه وبين الناس

---

(1) عيون إنانا، ص25.
(2) م. ن، ص52.
(3) النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، ص136.
(4) المجموعة الشعرية الكاملة لأحمد مطر، اللافتة الأولى.

إلى أن تقول:

ولماذا أكتبُ عني ؟
وأنا
إذ يرسلني بريد الشوق
نحو دروبك
مغمغمة الروح
ترجعني نقاط التفتيش
لـ من همي
وإذاً هل يوجد من يسأل
لماذا أكتب عني؟ [1]

هنا نجد (فليحة حسن) وهي تكتب عن نفسها تحمل في طياتها حزناً كبيراً ونظرةً سوداوية تشوب ألفاظها استطاعت أن تعبر عن لوعتها وفجيعتها بالاستلاب من خلال هذا التكرار الحزين.

(1) عيون إنانا، 36- 39.

المرحلة الثالثة:

في هذه المرحلة تحاول الذات الأنثوية أن تنظر إلى الآخر الذكوري نظرة ناقمة تحط من قدرهِ فتراه هو السبب في تعاستها وتخلفها وجمودها وضياعها بسبب (تابواته) الخاطئة الرعناء التي ألقت بظلالها عليها فحولتها إلى ذات مكلومة حزينة مفجوعة فهذه (آمنة محمود) تحاول أن تضع صورة حقيقية عن الوضع السياسي المأساوي بسبب سياسة الأحزاب الفاشلة تقول:

ابنة الشارع أنا...
وإلى انحناء ترتفع باستفهام قامتي
عمري سبع برعمات يابسات
سبع انفجارات أكلن السبعة التي كانت
كل عائلتي [1]

نجد هنا (آمنة) المبدعة وهي تعي المرحلة محاولة منها أن تخرج من ذاتها والأنا والولوج إلى المجتمع ونقد السياسة التي تمر بها البلاد والوصول لتلك الحالة.

وتحاول (سمرقند الجابري) أن تحول في قصيدة لها بعنوان (شهادة) غرضاً تقليدياً رثائياً بكائياً إلى صورة رائعة تحمل في طياتها رموزاً كثيرة عارفة بما يحصل في ثنايا السلطة التي تنهش كل شيء من خلال رجالاتها حتى بقايا طعام الأيتام فتقول:

ينهشك الموت...
ليرسم رحيلك زرقة يومي
جيل معتم
وانصاف كلاب تسرق فطوري
لأنهي العام بربع رغيف
ليس مخيفاً ذلك الليل عليهم ! [2]

وتأتي (غرام الربيعي) لتختم هذه المرحلة في نص رائع ومترجم لما تفعله الذكورة الاجتماعية من ألم وحزن وشكوى في النسوية، فتقول:

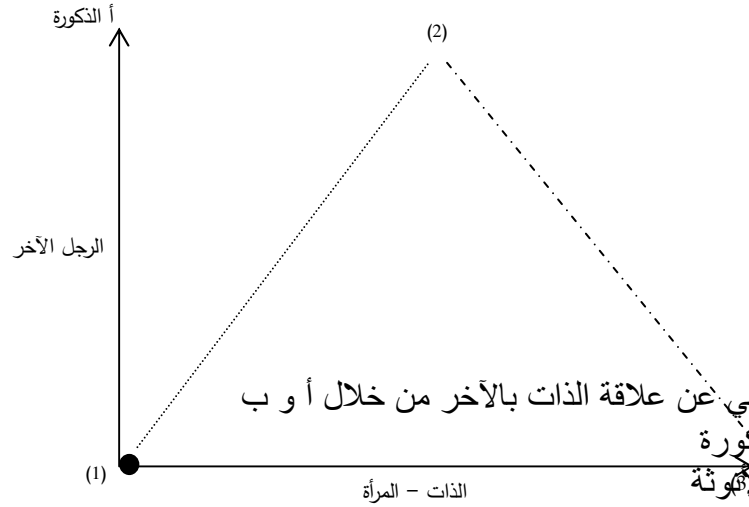
صوب قلبي
بلون القلق
سرت أحزم ذاكرتي
لأحرق ما تبقى من ضجري
وألمّ حنة الرماد
اذرها في الهواء
مثل الهنود

---

(1) م. ن، ص40.
(2) عيون إنانا، ص34.

سخرية من تمجيد بقاياك
في ذاكرة [1]

(1) عيون إنانا، ص3.



شكل توضيحي عن علاقة الذات بالآخر من خلال أ و ب

أ – يمثل الذكورة

ب – يمثل الأنوثة

1- نقطة الالتقاء وحاجة كل واحد للآخر.

2- نقطة المساواة بعضهما ببعض.

3- نقطة النظرة الأنوثية الردكالية إلى الرجل وشكل هبوطه إلى الأسفل

متى يكون الحب بديلاً عن الحرب؟!

نقش ياسين طه حافظ ((قصائد حب على جدار آشوري))، وهو جدار لبس دلالات حربية من خلال الرسوم العسكرية والثيران المجنحة والعربات وغيرها، وكل هذه الرسوم لم تمنع الشاعر من أن ينحت مسلته الخالدة في الحب، لكن المفارقة نجدها حاصلة في تقبل هذا الجدار لقصائده برضىً وأُلفة فاتحاً صدر حجارته الجبلية ليدع للحب فرصة التوغل في تضاعيفها، فكان هذا المقطع الأول الذي افتتح به الشاعر كتابه الشعري:

((تعال نقرأ هذه القصائد المنقوشة على جدار آشوري، على الجدار نفسه الذي احتلته رسوم العسكر والثيران المجنحة والعربات. قد لا تكون الكتابة واضحة، قد تكون ممحوة قليلاً، متخفية من خوف، لكن أزح التراب عن حروفها، ستدهش وقد تعود عاشقاً تكتب قصائد حبٍ مثلي...))[1].

شكلت اللوحة المرسومة على جدار الكتاب بعداً دلالياً لنا عن الدور التاريخي الحضاري لعراقنا القديم مما منح الديوان خصوصية شعرية منفتحة على كل عوالم الحياة عبر المتن الكلي لنصوص المطولة. ومن الجدير بالذكر أن المجموعة لم تتضمن عناوين فرعية بل استخدم الشاعر الترقيم الذي بلغ مائة مقطع في الحب، فالكتاب عبارة عن قصيدة طويلة بمائة مقطع تصدرته مقدمة قصيرة للشاعر أوضح

(1) قصائد حب على جدار آشوري، ياسين طه حافظ، ط1، دار بنين، (د. ت): 7.

فيها بإيجاز أهمية إعادة شعر الحب تلك العاطفة الإنسانية النبيلة المتوهجة أبداً مهما تعقدت الحياة فيها.

إن قصائد النثر في مجموعة ياسين طه حافظ أعادت لقصيدة النثر اعتبارها من خلال إعادتها لرصانة اللغة ولومضتها الشعرية ولبهاء تركيبها اللغوي السليم ولمعة مفرداتها وجماليات سردها كما أعادت النص الأدبي للمتلقي عندما خلصته من سدول الإبهام وعتمة الدلالة.

تبدأ المجموعة بمفارقة حادة في عنوانها متصارعة في دراما (الحب والحرب) وهما يتقابلان غير منفصلين بل هما في جدلية اشتباك معقدة وتوترات شديدة الإرباك مع كل ما حولهما مما يجعل المقابلة تشكيلاً لكينونة مأزومة عبر مأساوية الحدث ودراميته ليكون الحب عبر شبكة علاقاته أمناً وجودياً في زمن الرعب والخوف زمن انهيار المدن الجليلة إذ ينهض الحب مؤازراً لمجابهة العدوان على الحياة:

نينوى تبدو شحاذة في طريق القوافل
بغداد مقرفصة على كوم انقاض
وأنا وجدتُ في حبكِ حلاً
ورغيفاً وكأس ماء

فليكن في الكتب ما يكون
وليكن في السوق المضبب ما يكون
فأنا أرى في كل هذا إ وجهك يضيء
وكانْ ضياءه كلّه من أجلي ! (1)

فالحب هو الذي يكسر قيود الأسى والخوف ليفتح الدرب مضيئاً حيث الخلاص من هذا السجن وهو سجن الحياة.

اتخذت قصائد ياسين طه حافظ بنية درامية تسللت في نسق لغوي – تصويري إذ يرسل اشاراته المتوهجة والتي تقوم على طرفين (الأنا) وهي الذات الشاعرة و (الآخر) هي المرأة المخاطبة على ساحة مطولته الشعرية ويتصل بخطابه النسيجي لها داخل الموضوعات والتي تراكمت في نسق خطاب إنساني عاطفي تسرد ذاته الشاعرة في إشارات نصية:

حبيبتي، ما أوضح الكلامَ غامضاً
تعلمين وأعلم، أن الحياة غير منصفة
فلننصف أنفسنا قبل أن
تفقد الأشجار كلَّ أوراقها

في غرفتها الأنيقة،

(1) قصائد حب على جدار آشوري: 10.

تنسدل الشراشف وادعة تستدعيك
للتقرب منها.

تبدو منتشية
بالموسيقى التي تسمعها أو بباقة الورد الجديدة
كان ثوبُ النوم شفافاً وشعرها المحلولُ
مبللاً كما زغب مطرٍ في الطريق [1]

وعلى هذه الشاكلة تتصل قصائده في سرديتها عبر أفعال الحكي بالقول الشعري.

إن القيمة الدلالية تحتشد في اللغة حين يكون النص سؤالاً في غياب الجواب، سؤال في غيابه تتحول الحياة إلى عبث لا طائل من ورائه، وإذا ما أحتوى الشعر على (الحب) سيشكلان سؤالين في سؤال واحد، وهو سؤال الفن، وتتجلى فيه الحياة بكل متناقضاتها، ويكون الجواب هو الملاذ المفقود الذي تحضره الحياة بحضورها:

وأنا ناعماً أمشي الهويني،
فما كنت وحدي،
يدي تتلمس كفاً لحبيبة غائبة
حبيبتي
من سواكِ يمنح العون لروحي في مدينة كلها رحىً ؟...

حبك هو الظل الوحيد في هذا الهجير
يحتفظ بجنانه
وبقمصانه الحريرية
ويظل مبتسماً مضيئاً، بينما الليلُ
يركد على بحيرة روحي... [2]

إن فهم المتناقضات التي تصطرع في خوالج الشاعر جعلت من قصائد المجموعة بنية متماسكة، فإيراده لثنائيات لفظية متعاكسة في الدلالة أكسبت شعره شداً وتوتراً، فضلاً عن مقدرته على إظهار مشاعره التي أضفت عليها جواً مشحوناً بالحركات الضدية، فالاشتباك بين الفردي والجماعي وبين المظلم والمضيء والحب والعدوان والحضور والغياب كان يتم دوماً عبر تأزم واعٍ بما يجري، وعلى الرغم من غياب الحبيبة غير أنه كان متسماً بالحضور إذ أن السَرد الشعري مكن الشاعر من استثمار كل مضامين النأي والبعد حتى شكلت اشراقات في متن العتمة:

سارت إلى حبيبها

---

(1) قصائد حب على جدار آشوري، ص55-57.
(2) قصائد حب على جدار آشوري: 9، 112.

متّوجة بحبّها
تضيء ظلمة التاريخ...

حتى في الليل
مشرقة عليها الشمس [1]

وبذلك استطاع ياسين طه حافظ أن يوظف أجمل إمكاناته في قصائد الحب المعلقة على جدار آشوري ليجعل الحب ملتفاً بالشعر للخلاص من عبودية الطغيان كون الشعر قادراً على تشكيل واقع أجمل، لأنه من خيال الشاعر.

ومن يقرأ هذه المقاطع الشعرية سيراها واضحة محبوكة بدقة، بعيدة عن الغموض المفتعل وهي في الوقت ذاته مشفرة إلا أن أرقامها ستكون معلومة من لدن متلقيها الذين أراد الشاعر أن يبعث فيهم روح الحب والحنين والجمال في وقت انتشر فيه الزيف والقبح والدمار في كل الأرجاء المحيطة بنا، وهذه واحدة من مهمات الشاعر الحقيقي.

المرأة رمزاً للحب.. والحب تدفقاً للحياة..

قراءة في ((مملكة ما وراء خط الاستواء))

تحولت المرأة في مدونة الشاعر الكردي آوات حسن أمين إلى بؤرة وشائج تتكثف في نور اشراقها صور الذات والاعماق والمحنة والعذاب والقهر والاستبداد وكل ما في الكون من تداعيات الماضي والحاضر والمستقبل وانطلاقاً من هذه الرؤية فأن صورة المرأة تتعدد في قصائد آوات بعدد همومه ومعاناته ونكوصاته في إطار ارتباطها بالشاعر المعذب، وتحول الحب تدفقاً خصباً للحياة ورمزاً للاستمرار والتحدي.

والرمز كما هو معروف أصبح مفهوماً لصورة الشيء محولاً إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستخدم في فضاء النص، فثمة ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تأويلين دلاليين متقاربين مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الاساس في التحويل الذي يجريه المبدع ويوظفه في نصه، مما يجعل تلك الثنائية متجانسة في ذهن المتلقي، والرمز كان وما يزال سمة فاعلة من سمات الفن الأصيل في مجمل الاتجاهات الشعرية المعاصرة، غير ان الوعي الجمالي المختلف من الاتجاه إلى آخر يفضي بالضرورة إلى فهم مختلف لاستخدام الرمز في النص الشعري ولعل الاتجاه الرومانسي قد تجاوز الحدود البلاغية الضيقة واعتمد الطاقة الايحائية من خلال اسقاط العناصر الخارجية على الذات.

---

(1) قصائد حب على جدار آشوري، ص108، وينظر أيضاً: 113، 114.

ثم جاء الاتجاه الرمزي في شعرنا المعاصر لينصهر كلياً في الرمز فمنه ينطلق وفيه يذوب، وإذا كان الشاعر الرومانسي يتجه من الذات إلى العالم عبر حلم جميل ينقله إلى الماضي البعيد أو في المستقبل المنتظر، فأن الشاعر الرمزي يتجه من الذات إلى الذات نفسها يبحث في زواياها المظلمة عن الماضي والحاضر والمستقبل وعن الوجود كله في محاولة لفهم جوهر الذات كما عهدناه في شعر آوات حسن أمين، وبينما تتكيء الرومانسية على الإلهام ومجانية الخيال فإن الرمزية تقوم على الجهد الشاق في صياغة القصيدة واختيار المفردات، وغاية الخيال الرمزي يكمن اكتشاف الغامض وتجانس صور النص الشعري.

ومما دفع شعراء العراق المعاصرين إلى استثمار الرمز والتشبث به هو الكبت السياسي والاجتماعي الذي عانى منه المجتمع العراقي بسبب الاستبداد السياسي والنظرة الشمولية ونظرية العامل الواحد، وقد أولع الشعراء بالرمز إيما ولوع ولكن رموز المرأة والحب في شعر (آوات حسن) جاءت طيعة بلا تكلف تتيح للمتلقي تأمل ما وراء النص، لأن الرمز لديه معنى خفي مصحوب بإيحاء وتأويل، إنه اللغة التي تبدأ حيث تنتهي لغة القصيدة لديه أو هو -أعني الرمز- القصيدة التي تتكون في وعينا بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي اكتشاف عالم لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع نحو فاعلية الفن.

إن وجود المرأة في القصيدة هو (الحلم) بوجودها حقيقة وبالتواصل معها، فيفرغ هذا التواصل شحنات الكبت الناتجة عن الحرمان ولذلك أصبحت المرأة إحدى مكونات العالم المثالي (اليوتوبي) الذي يسعى إليه الشاعر المعذب، فمكونات العالم المثالي المنشود تتصف بقدرتها قبل تخليص الشاعر من معوقات الحياة ويختلف وضع المرأة الحبيبة من شاعر إلى آخر ولكنها على العموم تشكل مخلصاً مثالياً لمتاعب الشاعر، بل المرأة عند بعض الشعراء أحد مكونات العذاب من خلال جفائها وغيابها ونسيانها لمن تحب، وحينما نتحدث عن المرأة رمزاً للحب في شعر آوات حسن امين فإننا سنركز على المرأة مخلّصة والمرأة محبوبة والمرأة أنثى مجهولة والمرأة اسماً تراثياً او اسطورياً يستدعى في القصيدة ليوحي بالحب المفقود أو الحب الابدي، فالمرأة إذن تحيل إلى متعينات أخرى.

تشكل مدونة آوات حسن امين ((مملكة ما وراء خط الاستواء)) مجموعة رموز انثوية يمكن أن نلتقطها في خضم قصائده التي احتوتها تلك المدونة ولكنه يعلن على الملأ أنَّ:

المرأة كالفاكهة... إذا
لم تقطف... تجف [ص76]

فالمرأة للحياة إذن، وللعطاء وللفعل والتجاذب وهو يدعوها إلى العالم الارحب عالم الشعر والخيال والسعادة الابدية:

أيتها المرأة العظيمة
واجملهن (هواء)
تعالي لنطير مثل الطيور ونحلّق

ونرفرف
على غير عادة
لنقوم باجمل مشهد
على مسرح في هذا الكون [ص78]

إن (هيلين) في قصيدة الشاعر (البحث عن كأس الوطن) هي الروح الانسانية التي غادرت الوطن وتقيدت بهموم الحياة البائسة، هي الوطن نفسه الذي افتقده الشاعر في وجوه الناس، يقول:

يا رجلاً- دون جواز سفر- تقتحم التخوم
ارحل
فـ (هيلين) لن تنتظر معك رقصة
من قال: في حضرتها
حرير الشعر يلتفها؟ !
آه من ذلك السراب [ص52- 60]

تلك روح الشاعر العاشق المعذب الذي استغرقه العشق الكوني وضاق بالكون المظلم الذي فقد عذريته حتى أنه يجوب الافاق بلا جواز سفر تحدياً لكل القيود وتحرراً من كل المعوقات، وها هو يتطلع الى الملاذ الاخير، إلى (هيلين) رمز الخلاص، وفي ذلك تعبير عن اغترابه في هذا العالم، وهو يبحث عن ملكوته الخاص حتى يتوهم انه سيجد الخلاص ولكنه لا يقبض سوى السراب، وهكذا يحيل هذا النسق الشعري المرموز على الجوهر الانثوي مضايفاً بين الواقع واللانهائي.

وفي قصيدة (الجغرافية الضيقة للحب، المساحة الواسعة للعراق) تتحول المرأة إلى رمز للحب المفقود انسجاماً مع ضياع القيم وانفضاض العلاقات الحميمة بين الناس في هذا الوطن فالشاعر ينتشي بألمه وبفقدان مثال حبه وهو يبحث عن الحب الضائع وحيداً، يتحدث مع الأشباح ويحتضن الظلام حيث الغربة والوحشة هما الأنيس، والفراق والألم يعطران روحه فيهتف:

يا شهرزاد كل شيء انتهى
انتهت حكايتنا يا شهرزاد
من لن فصاعداً
اتحدث مع لشباح وحيداً
احتضن الظلام بدً عنك
يا شهرزاد
سماء الحب في هذه البلاد ضيقة
تسع لطيران الكناري
ومساحة الفراق واسعة
يتجرع في نصف كأس
بحراً من الدموع

انتهت الحكاية يا شهرزاد [ص117- 118]

وهكذا يهيب الشاعر بالمرأة المرموز لها هنا بـ(شهرزاد) أن تفتح ذراعيها إليه، فهي الأنثى التي يبحث عنها في هذا العالم معزياً نفسه بالاشباح والظلام، فالرمز هنا للنفس الكلية والحب الحميمي في وطن الضياع ما دامت معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة إلى الله.

وقد يتخذ الرمز الانثوي عند الشاعر آوات حسن أمين مستويين، المستوى المطلق والمستوى المحدد، ففي المستوى المطلق: تكون المرأة فيه أنثى هلامية لا يكاد المتلقي يلمس لها ملامح او صفات او هوية او اسماً، أنها ذلك الكائن المجهول الذي يلوذ به الشاعر من أحزانه، ويلجأ إليه في خضم الضيق والضياع ويلقي عنده أوجاعه وعذاباته التماساً للعزاء او طلباً للأمل:

أنت... افتحي لي احضانك
لأهرب من قوانين الترعرع..
في أحضانك
ارجع كالطفل... كالطفل
تعالي
لأرقدك في إحدى قصائدي
أيتها المرأة العظيمة [ص78]

ويقول في قصيدة أخرى:

ما هذا العصر المشؤوم عزيزتي؟
ناعورة العمر تدور وتدور
وعوضاً من أن تدفع الماء
تدفع سموماً إلى حقول أمانينا
آه.. أيتها الفتاة التي لأول مرة
طرقت باب شعري
في ربيع هذا العشق
تساقطت مبكراً أوراقه
في نار ذاك الهوى
لم تستطيعي أن تسبحي في روحي
وأنا أيضاً لم استطع
أن أعرف سواحلك [ص27- 28]

إن المرأة هنا واسطته الى وعي الوجود وتجلى الذات، وهكذا يؤسس الشاعر رمزه الانثوي المطلق كياناً متخيلاً حلماً هارباً وذاتاً جريحاً وروحاً حائرة، وقد يجرد الشاعر من روحه ذاتاً أخرى هي أنثاه الأبدية التي لا يريد أن يغيب عنها بعيداً عن الاحباط يقول:

□ تتركيني كي□ اتعفن في هذا الليل الخريفي

وكي تسقط اخر اوراق الذكرى
تتركيني كي يصبح شبح الموت في ليل وحدتي
أنيس قصيدتي اليتيمة
تتركيني
امنحيني قلبك/ امنحيني اسمك
جعلهما عنواناً/ لقصيدتي هذه

تلك التي يخاطبها امرأة لا حدود لملامحها ولا لجمالها ولا لروعتها انها الملاذ الابدي الذي يتشبث باهدابه الشاعر بعيداً عن مد الحياة القاسي لتتطهر ذاته من اصفادها التي مزقتها الغربة والالم والذكريات.

أما المستوى الثاني للرمز الانثوي فقد تجسد في صفات من صفاتها تارة وفي ذكر اسمها تارة اخرى، وقد تكون تلك المرأة في ملامحها ترمز لكردستان او للأمة التي يحب او للحبيبة المثال التي تتجاوز المرأة المألوفة إلى انموذج مطلق، انها معروفة للمتلقي في صفاتها واسمها ولكنها تمثل ايحاءً رمزياً يقول:

إن شيرين التي خيمت بالأمس
على ضفاف قلبي
وكانت تضحك/ وتبكي
كانت تهزأ بصوت احتراقي
في دوائر الثلج
تهز بارتجاف اوصالي
في القر!! والنار..!!

لقد استثمر حكاية (هيلين وفرهاد) ووظف اسم (هيلين) رمزاً للحب الضائع والامل المفقود، وعلى الرغم من حبه لها وما تبعه من عرض لحال العاشق المتيم فإن خاتمة القصيدة تشي بخيبة الشاعر في حبيبته الموصوفة بالجمال إذ فقد العاشق الامل فيما رآها تهزأ بصوت احتراقه وهكذا نرى أن الرمزية لديه حافلة بالإيحاء فهي الحب المستحيل وهي الشوق الدائم وهي الثورة المستمرة وهي الأمل المخنوق.

الخوف من المجهول

في ديوان (سقوف)

حين قرأت المجموعة الشعرية للشاعر هادي الناصر وأدخلتها في منظومة فكري وجدتها تقترب من الذات الإنسانية وهذا الجانب من حقي الولوج فيه على ما تحتويه المجموعة من الخروجات والانزياحات في مجال الصور والإيقاع الشعري على جميع ورودها المعروفة ضم منطق العصر وخاصة للأشكال والمذاهب الشعرية الأخرى.

حين يقرأ النقاد البعيدون عن ذات الشاعر يسعون لفك شفرات بنية النص وكيفية اشتغالاته، أما من يقرأ هذه المجموعة عن قرب يجد الوجع الحقيقي لأنا النص في معاناتها الخاصة في مجمل المجموعة... فالشاعر يقول:

إله يمنحني مدنا من نرجس، ،

وأبناء غير معاقين

فهو في هذا المقطع الممتلئ بالتوسلات لله سبحانه وتعالى أن ينظر إليه لكونه فقد الكثير في حياته وهو شامخ مرفوع الرأس ومنحه الرب الجمال في أبنائه والجيل الثاني منهم من أبناء ولده... ورغم ذلك يصف نفسه بالغابة وما تحويه من مفاجأة وبنفس الوقت متناقضات هي فيه أصلاً، حين قال في نص:

فرق عندي

بين فأر وقط، ،

بين أسد وحمار

هنا واقع يعيش معه يتألم من خلاله يريد أن يؤكد تضحياته ليس أمام الأدباء ومتذوقي الشعر أو النقاد بل أراد أن يرسخ تاريخ حبه لتلك الزوجة الوفية التي احتضنت كل أشيائه من خلال تناقض فكره المبعثر....

فرق عندي، ،

بين امرأة ورجل، ،

امرأة تشد وثاقي كي تملكني، ،

ورجل أشد وثاقه كي يكون صديقي، ،

وكلاهما،

يمتهنان وجودي

النص واضح فالمرأة معرفة ومقربة من روحه والرجل هو ذلك الفتى الذي لا يشبه أباه إلا في شكله.. إذن هذه القصيدة تمثل المهيمنات الروحية في حياته فوظفها بتناقض مع ما يعيشه الشاعر وسط سقف حبيبته، (سقف) عائلته وسقوف فضاءاته العبثية والعشوائية والمتمردة في الكثير من الأحيان.. ففي داخل النص أو الأسلوب الأدبي بنيات متدليات.. بنية كبرى وهي البنية الكلية للنص وبنية صغرى وهي المتناقضات اللسانية وصياغة الجمل أما البنية العليا وهي الأشمل هي بنية الجنس الأدبي المطروح.

هناك مقولة تقول " إن قيمة الأدب لا تكمن فيما يقول، أو كيفية ما يقول حسب، بل في ذلك المسكوت عنه أو المكبوت الذي لم يقله "... وفي (سقوف) كانت كل المكبوتات للشاعر واضحة فكان يخاطب مباشرة أباه وأمه اللذين فقدهما كأجمل سقف في وجوده لا يعوض، وبقية حياته مرتهنة بدوار لا يتوقف (العائلة والحبيبة والوطن وذكريات مدينته، والقلم والسماء) كل هذه المفردات رسم لها سقفاً خاصاً من المعاناة والوجع:

سقف أيتها السماء، ،

متى يقيني، ،
من مطر أسود، ،
يمارس الهطول منذ الخليقة ؟

وعلى الرغم من بناء سقوف شعرية تحت مقصدية البلاغة الحديثة ومتجددة وهي وريثة البلاغة القرآنية التي يجيدها الشاعر فقد استطاع أن يواشجها مع البلاغة الجديدة الممتدة عن البلاغة القديمة بأكثر من علاقة ومسار باختلاف الغايات والإجراءات والمفهوم... لذلك توصل الشاعر بطبيعته الواقعية إلى تقديم سرد واقعي واضح في جميع نصوصه خاصة في نص (أبرهن.. ربما!) وهو يتحدث بلسان أبيه:-

أحلام أمك أزهقتها المخاض !!
ولم تبصر يا ولدي، ،
في زحمة ثقوب سوداء..؟
وكيف أدونك يا ذاتي...
يدرك حتماً أن السنوات، ،
مجبولة بامتهان الطهارة !!

هذه النزعة تعريفية للممارسات اللاخلاقية في تصرفات الآخرين مهما كانت صفاتهم الاجتماعية وضحها بأسلوبية النص وبفلسفة ورؤية نقدية بعيون شاعر مارس جزءاً من هذه التصرفات... وهذه ظواهر إنسانية مزجها بتزاوج بين الحالات النفسية ولغة الشعر وهذا ما لامسناه في نصوص (المستنصرية) و (فاكهة السؤال) و (أسئلة) و (خوف) وبين أخريات من صوره الشعرية حالات كثيرة تخضع لعلم النفس وتأثير الحالة النفسية بصورة خاصة بالشاعر فخرج من شرنقتها بلغة الشعر ووظف ماساته بهذا الجمال الإبداعي... ليعد ذاته بلغة مغايرة في نص يحدث نفسه ويهيم بها شعراً بتأنيب ضمير:

فمن لي، ،
في زحمة ارتباك، ،
يقول:
إنك، ،
إني ؟

هنا يكمن الأسلوب الحسي الدرامي بتفاوت في نوع التمثيل ووصف متلون بفضاء التجربة الخاصة واستيعاب الأفق اللغوي بسيمولوجيا تأويلية... ولا تختلف قصيدة (جدران) عن (سقوف) بجماليتها كنص شعري ممتلئ بصور الخوف والرعب من المجهول الصامت المتنوع في شكله ومظهره وقوته وضعفه وهو (الحائط) الذي استعاره الشاعر كفلسفة حين يقول:

أفقه فلسفة الحائط، ،
والحائط يفقه رعبي، ،
هو آيل الوثوب عليّ، ،

وأنا ساقط في امتحاني الأزلي !!

وهذه محاولة لتلافي الخوف باستبداله بالجدار... وبنظرة عامة إلى المجموعة (سقوف) نتفحص المتناقضات إلى جانب المترادفات نجدها حراكاً إيجابياً لصراع جدلي بين ظواهر الحياة والوجود.. ولا ضير إذا تساءلت عن تكرار مفردة الأسود التي كررها الشاعر في ثلاث نصوص ففي (سقوف):

متى يقيني، ،
من مطر أسود

أما في (أبرهن.. ربما !):

لم تبصر يا ولدي، ،
زحمة ثقوب سود. ؟

فيما جاءت في نص (أحلام):

لأنك غر يا ولدي، ،
سأمرر خوفي إليك، ،
عسى تستظل به، ،
من جحيم أسود..!

هل هي فلسفة سكونية متولدة من الخوف ؟ أم هي أيضاً استعارات شكلية تكمل الشكل والمضمون؟ أم هي جواب للحيرة الكونية التي كتبها الشاعر في مقدمة المجموعة؟

خذ من الدنيا ما شئت، ،
لكنك تعجز أبداً، ،
عن اصطحاب شمعة لظلامك الأبدي

لهذا الشاعر المعجون في بحر العاطفة والغارق ببحر الخوف والرعب والوجع مجموعة شعرية صدرت عام 2007/ بغداد، بعنوان (مرقاب خفي) كتب عنها الكثير وكانت محل رضا المتذوقين والنقاد والأصدقاء وهذه الوليدة الثانية من مخاض ألم.....

احمد مطر

الشاعر العراقي المغيب (عراقيا)

للشاعر احمد مطر حضور جماهيري في البلدان العربية (في المغرب والمشرق)، واكتشفت سر ذلك في أن شعره يلبي حاجة الجماهير المحرومة للتعبير عن سخطهم على الحكام وظلم السياسة بإدانته للوضع العربي ورفضه للصهيونية ودفاعه عن القضية الفلسطينية بل دفاعه عن كل المقهورين، في الوقت نفسه كانت دواوينه ممنوعة في العراق طوال فترة الحكم السابق، وكان يعرفه بعض العراقيين عن طريق الأشرطة المسموعة (الكاسيت) ويحفظون بعضاً من شعره في ما بينهم،

ولكن الشاعر ظل مغيباً في العراق بين النخبة وقلما يذكره أحد على المستوى الجماهيري ويعرفه الشعراء الشباب وبعض الطلبة ومجموعة من المهتمين بالشعر السياسي الجماهيري بمعنى إن الشاعر يحظى بجماهيرية لا بأس بها بين الناس ولكنه لا يكاد يذكر على مستوى النخبة فلم اقرأ إلا مقالات متباعدة لدراسات مبتسرة عنه هنا وهناك، وبعضا من قصائده المنشورة على الانترنيت يعاد نشرها في بعض صحفنا، وما زال الكثير من العراقيين لم يطلعوا على شعره مثلما هو في الدول العربية ولم يعرفوا عنه شيئاً إلا يسيراً، وفي هذه المقالة أردت التعريف بالشاعر وشعره استذكاراً لمواقفه السياسية القوية ولشعره الرافض للوضع السياسي العربي الشمولي.

ولد الشاعر احمد مطر في مطلع الخمسينات من القرن المنصرم في قرية (التنومة) إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة ابنا رابعاً بين عشرة أخوة من البنين والبنات وعاش فيها طفولته قبل أن تنتقل أسرته لتقيم في محلة (الاصمعي) ومن ثم محلة (الجمهورية) في البصرة القديمة.

وشرع احمد مطر في كتابه الشعر في سن الرابعة عشرة إذ اتسمت قصائده آنذاك بالغزل والرومانسية ثم ما لبث أن تحول إلى السياسة عندما بدأ يشارك في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده، وكانت هذه القصائد مطولة تطغى عليها نبرة التحريض ضد السلطة التي شددت عليه لذلك، الأمر الذي اضطر الشاعر في النهاية إلى هجر بلاده متوجهاً إلى الكويت، هارباً من ملاحقة السلطة له بعدما تداولت قصائده الأيدي والأشرطة (الكاسيتات).

وفي الكويت عمل احمد مطر في صحيفة (القبس) محرراً ثقافياً وفي هذه الصحيفة نشر قصائده بعد أن سعى الشاعر إلى تكثيفها واختزالها وزرع المفارقة الساخرة فيها في إطار إدانة الأنظمة الحاكمة ولاسيما الشمولية منها، وكان لصحيفة القبس الأثر الأساس في تعريف الشاعر بالقراء العرب بعد أن عنونها تحت عمود اسماه (لافتات)، غير إن جرأة احمد مطر في شعره أدت في النهاية إلى إصدار أمر بطرده من الصحيفة ونفيه من الكويت هو وصديقه الرسام (الكاريكاتيري) ناجي العلي (الفلسطيني) الذي كان يعمل معه في القبس ليستقر الشاعر منذ عام 1986 في العاصمة البريطانية وما زال فيها حتى الآن.

يمتاز الشاعر احمد مطر بأنه الشاعر العربي الوحيد الذي يعيش من شعره، وهو يقوم في الوقت الراهن بنشر قصائده على شبكة الانترنت وفي صحيفة (الراية) القطرية تحت زاوية (لافتات) فضلاً عن نشره مقالات نثرية في (استراحة الجمعة) في الصحيفة نفسها.

دواوينه المنشورة:

1- لافتات (1) 1984.
2- لافتات (2) 1987.

3- لافتات (3) 1989.
4- أني المشنوق أعلاه 1989.
5- ديوان الساعة 1990.
6- لافتات (4) 1993.
7- لافتات (5) 1994.
8- لافتات (6) 1996.
9- لافتات (7) 1997.
10- لافتات متفرقة فضلاً عن قصائد أخرى منشورة على شبكة الانترنيت في موقع احمد مطر الخاص به وهو معروف.

يتشكل شعر احمد مطر من ثيمة أساسية مع استثناءات قليلة وهي نقد الواقع السياسي العربي المتخلف والسخرية المرة من سطوة حكامه ومؤسساته وببروقراطيته وقمعه وفساده، ولعل اسم احمد مطر سيكون الأكثر سطوعاً من بين أسماء الشعراء العرب عند السؤال عن الشاعر السياسي العربي الأول فهو لم يكتب عن أي موضوع آخر بصورة قد تستأثر بالعناية مطلقا وينحو شعره السياسي نحواً ينطلق فيه من رؤية المواطن البسيط المتواضع، الضحية التقليدية للدكتاتورية الباطشة ويتأطر بإطاره في اختيار الفكرة وصياغتها وطرحها، فالأنا في قصيدة احمد مطر (أنا) المواطن العادي دائماً، المواطن الذي احدد مستواه الفكري والثقافي بقارئ الصحيفة المعتاد بوعيه البسيط وشعوره الدائم بالقهر من السلطة الدكتاتورية التي لا يتجلى جبروتها كما يتجلى عليه بفعل تراتبية موقعه في المجتمع، ذلك القارئ الذي يخاطبه احمد مطر بالذات كونه زبونه الدائم، ولن ننسى أن احمد مطر (شاعر صحفي) إن صح التعبير، وما زال يعيش على نشره في الصحف.

علينا ان لا نفهم شعر احمد مطر بعيداً عن الصحيفة، فقد نشأ صحفياً في (القبس) كما قلنا، وفيها نشأت قصائده في مرحلته الأولى وظهرت متأثرة بمهنة صاحبها وما يحيط به من أجواء وجو نفسي وغربة بسبب السياسة، وخرجت قصائده على صفحات الصحف مخاطبة جمهورها جنباً إلى جنب مع الاخبار والتصريحات والمقالات وسمى معظم دواوينه بـ (اللافتات) وتلك تسمية لها دلالتها. لقد نسج احمد مطر بنية قصائدة في الكويت بعد هجرته من العراق في أحضان الصحافة وقياساتها وقوانين العرض والطلب فيها، فوضع أسس شعره غير بعيد عن ذلك فجاءت قصائده السهلة لغة كل السهولة طيعة مفهومة تتوخى الألفاظ الواضحة والمعاني المتداولة والصياغة سهلة الاستيعاب مما ليس فيه كد للذهن ولا إجالة للخاطر ولا إيغال في النفس الإنسانية ولعل هذا ما دفع النقاد إلى الانصراف عن دراسة شعره ولاسيما إن هذا الشعر لم يعرف تطورا فنياً لافتاً على الرغم من إن صاحبه يعالج القريض منذ أكثر من ربع قرن يحاول احمد مطر أن ينتصر للمقهورين من مواطنيه على امتداد العالم وهم زبائنه في الوقت نفسه ولعله يعيد رسم الأجواء نفسها في كثير من القصائد، ليعبئها بالكوميديا السوداء وحشد علامات

التعجب، ويرسم أجواء الخوف والقهر والتخلف والجهل والدكتاتورية رسما يظهر فيه قطبيها (المواطن الضحية) و(الحاكم الجلاد) تماماً كما فعل نزار قباني حين قال: (والعالم العربي إما نعجة مذبوحة أو حاكم قصاب) يقول احمد مطر واصفا العالم العربي في قصيدته الموجزة ضمن ديوان (إني المشنوق اعلاه):

ليس في الناس أمان
ليس للناس أمان
نصفهم يعمل شرطيا لدى الحكام
والنصف مدان
ويقول في قصيدته (التقرير) في (فتات2):
كلب والينا المعظم
عضني اليوم ومات
فدعاني حارس الأمن عدم
بعد ما اثبت تقرير الوفاة
إن كلب السيد الوالي
تسمم!!

ويقول في قصيدته (محبوس) ضمن ديوانه (الساعة):

حين ألقى نظرة منتقدة
لقيادات النظام الفاسدة
حبس (التاريخ)
في زنزانة منفردة!!

وهكذا يبدو عالم احمد مطر الشعري مغرقاً في بساطته ووضوحه يؤدي المعنى المطلوب بكل يسر للمتلقي الهادي من غير أن يكد ذهنه وقد يتهمه بعضهم بفقدان الشعرية في صياغاته، إذ لا صور في قصائده ويفتقر الى الاستعارات والتشبيهات الفنية، ولعل ذلك فيه تعسف فالشعر أو شعرية النص لا تحددها الاستعارات والتشبيهات وشعر احمد مطر شعر (كنائي) في مجمله والكناية سلاح ذو حدين فهي بين الحقيقة والمجاز ظاهرياً ينم عن أسلوب حقيقي مباشر وما وراء ذلك يكمن مجاز ودلالات وهو حتما لا يريد ظاهر القول ومما يدل على ذلك إنه يعبئ نصه بمفارقات غريبة لم تخطر على بال أحد ويعمل بدهشة تخيب أفق انتظار القارئ يقول في قصيدته (صدى) من ديوانه (لافتات):

صرخت.
من شدة الألم
لكن صدى صوتي
من شدة الخوف
يرتد لي، نعم...!!

أو قوله في قصيدته (الساعة) من ديوانه (الساعة):

دائرة ضيقة
وهارب مدان
أمامه وخلفه يركض مخبران
هذا هو الزمان..!!

إن فكرة احمد مطر الشعرية مقترنة بالاوضاع السياسية العربية المتشابهة ولهذا نجدها فكرة تفتقر للخصوصية فهي فكرة (كوزموبوليتية) تصلح للعالم الثالث برمته بل تصدق على بلدان عربية في مرحلة نير الدكتاتورية واجد من الصعب بل من المستحيل على من لا يعرف احمد مطر أن يميزها عن غيرها، وتتلخص ثيمة جميع قصائده تقريباً في أن ليس هناك من أمل في التغيير في العالم العربي، وأنى لرياح التغيير أن تهب ونصف الشعب العربي يتجسس على نصفه الآخر، وصدى الصوت يخاف: من الحاكم فيهتف نعم... إلى آخر ما يردده للشاعر من صور في هذا الاتجاه، وأمام هذا اليأس تبقى العلاقة بين الحاكم والمحكوم تتردد بمنوال واحد: المواطن مهان وذليل لا يرقى أبدا إلى مصاف كلب الحاكم، وهذا الأخير من جانبه يظهر بصورة معاكسة للمواطن في العلاقة التي تحكمها معا، أن المواطن لا يظهر في العادة في عموم شعر احمد مطر ثائراً متحدياً او متمرداً بل يائساً ومنهاراً ومنعزلاً ومخذولاً بسبب جبروت السلطة وقسوة الحاكم وتوحشه على أبناء شعبه، فضلاً عن إن الشاعر لا يحاول خلق أي عمق نفسي له فيظهره طيفاً ذاوياً يعيش منفياً عن الوجود أمام الوجود الطاغي لسلطة الدكتاتور.

غير إن صفات المواطن هذه سرعان ما يشاطره إياها دكتاتوره حالما تنفصل علاقته به لتحل محلها علاقته بالدول القوية ولسان حاله يقول:

في الأرض مخلوقان
إنس وأمريكان...!!

والحاكم مثلما يحرك شعبه كالدمى تحركه الدول العظمى بالطريقة نفسها، وهذا ما يصوره في قصيدته (صندوق العجائب) في (لافتات2) وهكذا تصبح البلدان المحكومة بالطغاة خرابا في كل مجالاتها كحال الزراعة على سبيل المثال في قصيدته (إصلاح زراعي) في ديوانه (إني المشنوق أعلاه).

قرر الحاكم إصلاح الزراعة
عين الفلاح شرطي مرور
وابنة الفلاح بياعة فول
وأخيراً..
عين المحراث في القسم الفلكوري
والثور مديرا للإذاعة
قفزة نوعية في □قتصاد
أصبحت بلدتنا الأولى
بتصدير الجراد... وبإنتاج المجاعة..!!

ولعل مقالته المنشورة ضمن أعماله غير الشعرية والمعنونة (الموت لنا) تدل على ما يلح على نفسه وما ينقله يقول ((نحن أمة لا نستحق الحياة... تأتي الانقلابات وتصفق وتذهب الانقلابات المضادة بالمجهولين فتخرج الأمة لتهتف وتصفق للمجهولين الجدد وهكذا... حتى تضجر البنادق وتسام الدبابات وتمل البلاغات. الحياة قيمة كبرى لا يستأهل امتلاكها إلا من يستطيع دفع ثمنها ومن لا يملك الكرامة لا يملك ثمن الحياة ولو امتلك أموال قارون. امة ترى الاغتصاب الوطني عفة، والسرقة الوطنية مجرد اقتباس والتعذيب الوطني شأن داخلي من العيب أن تشكو منه للغرباء.. مليون طاغية ولا محتل غريب واحد، وتنسى هذه الأمة إن الطغيان الداخلي كان دائماً هو البوابة العريضة التي يدخل منها المحتل الخارجي وتنسى هذه الأمة المهتوكة الكرامة ذاتياً إن بعض الاحتلال كان رحمة مقابل نقمة الاستقلال الوطني المستبد، لأن ذلك الاحتلال ينشغل عن النفوس بابتلاع الخيرات فيما ينهض استبداد الحكام على ابتلاع الأنفاس والنفوس والخيرات معاً)).

من هذا النص المقتبس لأحمد مطر ندرك أن لديه فكرة مهيمنة لا يكاد يحيد عنها هي (الدكتاتورية) إليها وحدها يعزو كل المشكلات التي يعج العالم العربي والشرق بها أما ما يتعداها أو العوامل على كثرتها التي ادت إلى نشوء الدكتاتورية واستمرارها في هذه البقعة من العالم فأمر لا يتطرق إليه الشاعر.

إن أهم ما يعنيني من النص آنف الذكر هو قوله: ((الحياة قيمة كبرى لا يستأهل امتلاكها إلا من يستطيع دفع ثمنها ومن لا يملك الكرامة لا يملك ثمن الحياة ولو امتلك اموال قارون)).

هنا نناقش الشاعر نفسه ونقول ماذا فعل احمد مطر ليؤكد القيمة الكبرى للحياة؟ أين هي قصائده التي تحمل هذا المعنى؟ أين التغني بالحياة الجميلة وتمجيد قيمها في شعره؟ أين الأمل في منجزه الإبداعي؟ أين الايجابية في رؤيته للعالم؟ قد يجاب بأنه عبر عن ذلك بطريقة معكوسة عن قصور الخور والعجز والإذلال في عالمنا العربي ليظهر قبحها ومن ثم تصبح الأرض ممهدة لانطلاقة جديدة. وقد يجاب بأن انطلاقة الشاعر كانت في زمن لم يكن فيه متنفس للأمل، وارد على الجوابين مستشهداً بالشعراء العرب ممن عاصروه، فهم عاشوا العصر نفسه والأمة نفسها وصوروا مثالب الحكام بكل ما تحتويه من ظلم وقهر ويأس وفقر وحرمان، كالسياب والبياتي وادونيس ومحمود درويش وبلند الحيدري وسواهم ولكنهم لم يتوقفوا عند ذلك بل انشدوا للأمل والحب والطبيعة والأطفال والمستقبل ونقدوا بشعرهم الأسباب الكامنة وراء ظهور الدكتاتورية العربية، كما توغلوا في النفس الإنسانية، واغنوا شعرهم بموضوعات شتى بأساليب فنية متميزة فعبروا بجميع ذلك عن الشأن