الفصل الثاني
ثنائية الذاتي والموضوعي
في حداثة القصيدة العربية

ـ شعرية المرأة بين الذاتي والموضوعي:

قراءة في قصيدة (التقصير) نزار قباني

ـ شعرية الذات الكاتبة:

قراءة في قصيدة ((حالة الكاتب)) لأدونيس

ـ الأنا الشاعرة بين الحالة والموقف:

قراءة في قصيدة ((رجل لا يناسبه الانحناء)) لعز الدين المناصرة

ـ المخيلة والإنجاز الشعري

قراءة في ديوان ((دخان المنزل)) لسلام كاظم

الفصل الثاني
ثنائية الذاتي والموضوعي
في حداثة القصيدة العربية

شعرية المرأة بين الذاتي والموضوعي: قراءة في قصيدة (التقصير) نزار قباني

القصيدة الموسومة بـ (التقصير)[1] للشاعر نزار قباني ومنذ عتبة عنوانها تحاول أن تستفيد من دلالة العنوان بصيغته التعريفية للمفردة، ونزار قباني أوقف جزءا كبيرا من شعره لمناقشة فكر المرأة وقضاياها وحياتها في الوجود. لذا سمّي بشاعر المرأة تعبيرا عن هذه الحساسية الأنثوية التي تمتع بها شعره، وهو في هذه التجربة الشعرية المميزة في الشعرية العربية يتجول في عالم المرأة بلغته السلسة المعبرة المعطاءة، من أجل أن يعطي لنصف الوجود البشري حقه من الاهتمام والحضور والتجلي في أرض الواقع، وشعرية المرأة في شعر نزار قباني تحركت على أكثر من مستوى، منها المستوى الذاتي التي عبر فيها نزار عن تجارب ذاتية عاشها مع المرأة على المستوى الشخصي أو الاجتماعي أو الثقافي، والمستوى الموضوعي التي يحول فيه قضية المرأة إلى موضوع فكري ورؤيوي يناقش قضاياها في المجتمع والثقافة، وجاء شعره على هذه الصورة متكاملا من حيث شعرية المرأة.

قصيدته الموسومة بـ (التقصير) تنطوي على اعترافات ذاتية موضوعية يحاول الشاعر فيها وضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بجوهر النظرة إلى المرأة، ويعبر عن ذلك في بداية القصيدة حين يعبر عن حلمه وكتابته بقوله:

منذ ثلاثين سنة
أحلم بالتغيير
وأكتب القصيدة الثورة.. والقصيدة الأزمة
والقصيدة الحرير...

يبدأ أولا بالمعطى الزمني الذي يمثل هنا زمن تجربته في كتابة القصيدة التي تناصر المرأة وتبحث شعريا في قضاياها وإشكالاتها، وهو يحدد هذا الزمن بـ (ثلاثين سنة) مضت على بداية حلمه في تحرير المرأة وقد وصفه هنا بالتغيير (أحلم بالتغيير)، هذا التغيير الذي يشمل عنده مختلف جوانب الحياة، غير أن وسيلته في التغيير هي الكتابة، هي الشعر، بوصفه الوسيلة الأكثر تأثيراً في مجتمع التلقي، إذ هو يضع مباشرة آلية الحلم بالتغيير أمام الفعل (أكتب) فهو السبيل الثقافي الأصيل للتغيير، وهذا الفعل الكتابي يمتلك حضورا مهما في الذاكرة العربية العشقية على مر العصور.

ومن ثم يفصّل نوع الكتابة ومنهجها حين تذهب إلى جنس الشعر حصراً (القصيدة)، وهذه الكتابة/القصيدة تأخذ عنده ثلاثة أشكال، كل شكل يتجه اتجاها معينا

حتى تصل الاتجاهات الثلاثة إلى درجة التكامل، فيشرع بـ (القصيدة الثورة) التي تمثل جوهر الفعل الشعري التغييري عند الشاعر، فمن دون قصيدة تحمل معنى الثورة وتبلغ درجتها على المستويات كافة لا يمكن لها أن تحقق أهدافها.

الشكل الثاني من أشكال القصيدة التي يكتبها الشاعر في هذا السياق (القصيدة الأزمة)، وهي القصيدة التي تنتمي إلى حرارة الفعل المجتمعي في أزمته ومشكلته وقضيته، فالقصيدة الثورة لا معنى لها من دون وجود قصيدة أخرى بجانبها هي قصيدة الأزمة، التي تجعل من قصيدة الثورة قصيدة موقف ورؤية ومشروع، والشكل الثالث من أشكال القصيدة التي أمضها الشاعر نزار قباني ثلاثين سنة في إبداعها هي (القصيدة الحرير)، التي تنشغل بجماليات المرأة وعواطفها وعلاقتها بالآخر الرجل في بعدها العاطفي الوجداني، وبهذا يضع الشاعر ثلاثة أشكال متلازمة لا يمكن فصلها لقصيدة تنشد التغيير.

في المقطع الثاني من القصيدة يتدخل الشاعر في التفاصيل الدقيقة لطبيعة تجربته التي مر عليها ثلاثة عقود من زمن الكتابة، والتحريض على الثورة، وتحليل الأزمة، والغوص في جوهر الأحاسيس الداخلية للمرأة الأنثى، فيفصّل في طبقات هذه التجربة وقواعدها وقوانينها وحيثياتها قدر تعلّق الأمر بالكتابة من جهة، وفعل التغيير من جهة أخرى:

منذ ثلاثين سنة
ألعب باللغات مثلما أشاء
وأكتب التاريخ بالشكل الذي أشاء..
وأجعل النقاط، والحروف، والأسماء، والأفعال،
تحت سلطة النساء.
وأدّعي بأنني الأول في فن الهوى
وأنني الأخير..

يكرر اللازمة الزمنية (منذ ثلاثين سنة) كي يشرح تجربته في الكتابة الشعرية التي وصفها على الرغم من كل ذلك بـ ((التقصير)) في عتبة العنوان، فبعد هذه التجربة التي مر بها الشاعر خلال هذه العقود يصل فيها إلى مرحلة اللعب باللغات ((ألعب باللغات مثلما أشاء))، تعبيرا عن وعي التجربة وتمكنه من أدوات التعبير والتشكيل والتصوير الشعرية، فاللعب باللغات بهذه الحرية والجرأة والثقة العالية بالنفس التي تقترب من حالة الغرور لا يمكن أن تأتي هكذا عفو الخاطر، بل تتأتى من معرفة وتجربة وخبرة في الحياة والكتابة والشعر، وحين ينظر الشاعر إلى تجربته بعد هذه المدة الزمنية يجد أنه قادر على اللعب باللغات كما يشاء، واللعب هنا هو لعب شعري جمالي ينتج حالة شعرية جديدة تصلح للتغيير، فالتغيير الذي يقصده الشاعر

هنا لا يقتصر على الحالة الاجتماعية الثقافية فحسب، بل يشمل الحالة الشعرية في قوتها التعبيرية من خلال استحداث لغة جديدة ورؤية شعرية جديدة.

لا يكتفي الشاعر باللعب باللغة كما يشاء إنما يعيد كتابة التاريخ أيضاً (وأكتب التاريخ بالشكل الذي أشاء..)، لأنه من دون كتابة تاريخ جديد للشعر والمرأة والثقافة لا يمكن أن يتحقق التغيير المنشود، وهو ما يتطلب لغة شعرية جديدة بكل معنى الكلمة تجعل الشاعر يصرّح بقوله: (وأجعل النقاط، والحروف، والأسماء، والأفعال، تحت سلطة النساء.)، أي أنه يسخّر لغته الشعرية لخدمة المرأة وقضاياها بالشكل الذي يقوده نحو تكوين شعرية المرأة في تجربته، وهي شعرية ذات خصوصية معروفة ومتداولة بشكل كبير.

ثم يذهب أبعد من ذلك حين ترتفع نرجسيته إلى أعلى درجة من درجات الفخر بالذات والتجربة في قوله: (وأدّعي بأنني الأول في فن الهوى وأنني الأخير..)، وهذا الجمع بين الأول والأخير لا يعبر عن التجربة الذاتي بشكلها الأنوي على الرغم من حضور الإشارة إلى ذلك، لكن المقصود هنا الصفة الشعرية للشاعر أكثر من الصفة الإنسانية الطبيعية، فاللغة الشعرية التي تتكون ألفاظها وجملها ودلالاتها من (النقاط، والحروف، والأسماء، والأفعال) يضعها الشاعر في تجربته الشعرية الخاصة (تحت سلطة النساء.)، على النحو الذي يشجع النقاد والباحثين والدارسين على حقيقة وصفه بشاعر المرأة.

أما الادعاء بأنه الأول والأخير في فن الهوى على هذا المستوى من النرجسية التي تترشح من دلالة هذا القول في صياغته ذات الطبيعة الأسطورية، فهو في تقديرنا من باب المبالغة الشعرية التي عرفها الشعر العربي في الكثير من عصوره ومراحله، فالشاعر العربي دائما فخور بنفسه إلى درجة الغرور، فهو الفارس والمعشوق والأول والآخر في كل شيء، فهذا جزء من طبيعة الشاعر العربية والشعرية العربية التي تنظر إلى عنصر المبالغة على أنه عنصر بلاغي، ويجب مقاربته بوصفه قضية بلاغية أكثر من كونها تعبيرا عن حقيقة الشاعر بوصفه فردا لا يختلف في جوهر الأمر عن بقية البشر.

إذ إن الذات الشاعرة سرعان ما تعود إلى طبيعتها وكأنها نسيت هذا الفضاء المشحون بالغرور، حين يعبر الشاعر عن ضعفه في حضرة المرأة:

وعندما دخلت يا سيدتي
إلى بلاط حبك الكبير..
انكسرتْ فوق يدي قارورة العبير،
وانكسر الكلام ـ يا سيدتي ـ على فمي
وانكسر التعبير..

فقد تحول مكان المرأة إلى بلاط، والبلاط يحيل على المكان الملكي، فالمرأة هنا ملكة، والشاعر عبارة عن زائر غريب لهذا البلاط، والبلاط ليس بلاطا عاديا حيث وصفه الشاعر هنا بـ (الكبير) من أجل أن يمنحه خصوصية (وعندما دخلت يا سيدتي إلى بلاط حبك الكبير..)، وكان هذا الدخول بمثابة حدث عظيم بالنسبة للذات الشاعرة التي تعبر عن حالة العشق والانبهار بشكل مثير للغاية، إذ حدث أن (انكسرتْ فوق يدي قارورة العبير،) لفرط الاندهاش من سحر المرأة السيدة وبلاطها فساح العبير على أرض البلاط ليشيع فيه العبق العشقي الأصيل، وينتشر على كل الرجاء حبا وجمالا وسحرا.

ولم يكتفِ الشاعر بهذا بل وصف انكسار الكلام (وانكسر الكلام ـ يا سيدتي ـ على فمي) لأن الفم صمت وعجز عن وصف الحالة التي بدت أكبر من الكلام، ولا يليق بها إلى الصمت الجميل العجيب الذي يمنح الحضور الأنثوي الملكي الهيمنة والقوة والتأثير، فضلا عن أن مستوى تعبير الكلام مهما سيبلغ من مستوى فإنه لن يصل إلى هذا الجمال وهذا السحر (وانكسر التعبير..), وبقي الحضور الكبير والأصيل للمرأة الملكة في بلاطها الأنثوي الذي يتحول إلى محجة لكل الزائرين العشاق وهم يطلبون الوصال.

يعود الشاعر من جديد كي يضع توصيفا للحالة العشقية بينه وبين حبيبته التي يضعها في قالب التقصير من طرفه على هذا الشكل:

ولا أزال كلما سافرت في عينيك
يا حبيبتي
أشعر بالتقصير..

فالسفر في عيني الحبيبة هو سفر مضنٍ وطويل له بداية وليس له نهاية، وهو سفر مستمر ودائم يعبر عن استمرارية الحب وتطوره في ضمير العاشقين، وهو ما يجعل الشاعر العاشق يشعر بالتقصير من قلة هذا السفر رغم كثرته، ومن غيابه رغم كثرة حضوره، فالشعور بالتقصير دلالة حية على سعة هذا الحب وعمقه وقوة حضوره في الذات العاشقة، وعلى أن العاشق مهما قدّم للحبيبة يظل مقصرا في حق حب هو الحياة نفسها.

ثم الانتقال من العينيين إلى اليدين في إشارة إلى حضور أشكال الجسد الأنثوي في الحالة الشعرية، فالسفر في العينين يتبعه تحديق في اليدين:

وكلما حدقت في يديك يا حبيبتي
أشعر بالتقصير..

إن حالة التحديق في اليدين هي حالة من الهيام في نقطة جسدية تقود إلى كل الجسد، وتحيل في الموروث الشعبي على ما يدعي بقراءة الكف حيث يتجسد الحب

بشكل علامات وخطوط، تجعل الحبيب يشعر بالتقصير، وهو ما يقود إلى حالة أخرى متكاملة بعد ذلك يعبر فيها الشاعر عن حالة الاقتراب من الجمال الوحشي:

وكلما اقتربت من جمالك الوحشي يا حبيبتي
أشعر بالتقصير..

إن جمال الحبيبة الموصوف بـ (الوحشي) هو جمال مثير لا بد أن الاقتراب منه يخلق شعورا عند الحبيب بالتقصير، فهو أكبر من كل حالة وأعمق من حساسية عاطفية ووجدانية، لذا فإن الشعور بالتقصير هنا إنما هو نوع من التوغل المثير في حالة العشق، حين لا يجد الحبيب من وسيلة للتعبير عن كنز هذا الحب مطلقاً.

من هنا تكون حياة الشاعر ومصيره وكتابته وإبداعه مرهون باللحظة التي التقى فيها بالحبيبة، وكل شيء قبل هذا اللقاء سيكون مدعاة للشعور بالتقصير، وذلك حين يشعر الحبيب الشاعر بأن حبيبته فقط هي التي تستحق الحب والكتابة معا:

وكلما راجعت أعمالي التي كتبتها..
قبيل أن أراك يا حبيبتي..
أشعر بالتقصير..
أشعر بالتقصير..
أشعر بالتقصير..

فمراجعة الأعمال الشعرية السابقة التي كتبها الشاعر قبل مرأى الحبيبة ليس لها قيمة بعد أن اكتشف سحر الحبيبة وبأن الكتابة الشعرية لا تليق إلا بها فقط، لذا نجد الشاعر يختم قصيدته بالشعور بالتقصير ثلاث مرات، وهذا الرقم [3] بلا شك له الكثير من الإحالات الدينية والأسطورية والثقافية، تعمّد الشاعر إثارتها في هذا التكرار بطريقة تحرض المتلقي على استحضارها من أجل قراءة أفضل.

شعرية الذات الكاتبة
قراءة في قصيدة ((حالة الكاتب)) لأدونيس

الشاعر الحداثي الكبير أدونيس يحاول في قصيدته المعنونة بـ (حالة الكاتب) أن يجيب على الكثير من الأسئلة ذات الطابع الإنساني في حالة الكتابة، وتمثل هذه القصيدة شعرية الذات الكاتبة على نحو تفصيلي متقن، فعنوان القصيدة يبدو عنوانا بسيطا للغاية مكوّن من خبر نكرة هو (حالة) لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) أو (هي)، ويحصل الخبر النكرة على تعريفه بالإضافة إلى (الكاتب)، فالمضاف إليه (الكاتب) هو الذي يحقق المعرفة في عتبة العنوان، وهو على المستوى الدلالي المعني المركزي بالحالة لأنه هو محور القصيدة وديدنها وبؤرتها الأساسية الفاعلة في القصيدة.

العنوان بهذا الشكل النهائي (حالة الكاتب) مفتوح على آفاق واسعة من إمكانية كشف الدلالة، لأن الحالة هنا على الرغم من أنها جاءت في العنوان مفردة إلا أنها في حقيقة أمرها تعني المجموع (حالات)، ولا شك في أن حالات الكاتب لا تعد ولا تحصى، وربما له حالة خاصة في كل نص يكتبه تختلف عن الحالة التي يكتب فيها نصا آخر، وعلى هذا فإن حياة الكاتب هي مجموعة حالات لا تتوقف إلا بتوقف الكتابة.

المتن الشعري للقصيدة مكوّن على صعيد التشكيل الدلالي (الشخصاني) من خمس حالات كتابية، يتوسع فيها الشاعر خارج إطار ثنائية (الكاتب/المبدع)، بحيث يجعل من كل شخصية من الشخصيات الواردة في القصيدة كاتبة مبدعة تكتب نصها بطريقتها الخاصة، بعيدا عن السياقات التقليدية التي تنظر إلى النص الإبداعي على أنه نص كتابي يندرج في إطار الشعر أو السرد أو الفنون الإبداعية الأخرى.

يبدأ نص أدونيس الشعري بشخصية (الطفل) وهي الشخصية التي ينبغي أن تأخذ حقوقها المجتمعية أولا كي يتقدم المجتمع، وتتبلور كتابة (الطفل) حول نص المدينة حين يعلو صوتها مرددا آهاتها وأناشيدها:

يكتبُ الطفلُ: ((صوت المدينة يعلو
يردد آهاتها..
وأناشيدها)).

إذن تبدأ حالات الكتابة بجملة (يكتب الطفل)، وكتابته تذهب باتجاه (صوت المدينة)، ولا شك في أن صوت المدينة هو صوت حضري حين (يعلو) فإنه يغمر المدينة بنمطين من الأصوات، النمط الأول هو (الآهات)، والنمط الثاني هو (الأناشيد)، أما النمط الأول فإنه يخرج من التجربة المأساوية التي من المدينة بؤرة للقهر والاضطهاد والاستلاب، حين لا يرى الطفل موقعه من الخارطة البشرية لهذه

المدينة، والنمط الثاني هو (الأناشيد) حين يبتهج الطفل ويحلو له أن يطلق أناشيده في سماء المدينة الحاوية، فالمدينة هنا مكان يحتمل الموت مثلما يحتمل الحياة، ويحتمل القهر مثلما يحتمل الحرية.

إن كتابة الطفل لهذه الجملة بشكلها السردي الدرامي (صوت المدينة يعلو.. يردد الآهات والأناشيد) إنما هي كتابة تراقب الصوت، والطفل كائن صوتي ولغته الصوت قبل الصورة، لا يرى الأشياء ولا يتحدث عنها إلا من خلال لغة السماع متمثلة بالصوت، والصوت آلة عجيبة لا يدرك معناها وقيمتها ووظيفته الحقيقة السرية سوى الطفل، لذا حدد الشاعر حالة الطفل الكاتب بالصوت على هذا الشكل.

وإذا كانت شخصية (الطفل) تمثل الطرف الأول في خيط الحياة (أي البداية)، فإن شخصية (الشيخ) تمثل الطرف الثاني من هذا الخيط (أي النهاية)، لذا فإن كتابة الشيخ تختلف جذريا عن كتابة الطفل في شكلها ومضمونها:

يكتبُ الشيخُ: ((آهٍ،
الينابيع حمراء في بلادنا)).

تتحول كتابة الشيخ إلى كتابة بصرية تستعين بالنظر بعد إطلاق الصوت القادم من جذر الطفولة (آهٍ)، وهو صوت محمّل بالمأساة القادمة من خبرة السنين وتجربة الأعوام، أما الجملة الأساسية التي يسطرها الشيخ (الينابيع حمراء في بلادنا) فهي جملة محتشدة بالدلالة والمعنى والرمز، تكشف عن ثقافة البلاد والعباد، فمفردة (الينابيع) تذهب باتجاه العطاء الأرضي للماء، الأرض تُخرج المياه من باطنها كي تغذي تربتها بالحياة، فهي من الأرض وإليها، لا تنتمي إلى الأنهار أو البحار أو المحيطات أو أي مصدر مائي خارجي معروف، وهي تعكس حالة خاصة تمثل في شكل ضمني كتابة الأرض السائلة.

وفي الوقت الذي تكون فيه هذه مفردة (الينابيع) على درجة عالية معروفة في إنتاج دلالتها من الصفاء والنقاء عادةً، فإنها هنا ذات لون آخر مرعب (حمراء)، وهذا اللون من بين جميع الألوان هو لون له دلالات متعددة ومتنوعة، بعضها متناقض أحياناً، وقد تعمّد الشاعر استحضار هذا اللون بكل ما ينطوي عليه من دلالات وقيم ومعانٍ في الذاكرة الإنسانية ولاسيما في بلادنا، فما أن يضيف الشاعر شبه الجملة (في بلادنا) حتى تتكشف دلالة بعينها من شبكة الدلالات المرتبطة باللون الأحمر.

الدلالة الأقرب للون الأحمر في هذا السياق هو (لون الدم) بكل ما يرتبط به من معاني القتل والحرب والتشريد والجريمة والعنف، في سياق يكشف عن ثقافة تاريخية ترتبط بهذه البلاد حين تكون تجربتها محتشدة بسيل طويل من الكوارث والحروب والانتهاكات لحقوق الإنسان، فالشيخ وهو يكتب بصريا لون الينابيع الحمراء في بلادنا إنما يعبر عن تجربة تاريخية مرة تحولت فيها ينابيع الأرض الصافية إلى سيول من الدم، فاختفت معاني ودلالات الصفاء والنقاء من ينابيعنا الطبيعية وامتلأت بالدماء.

أما الكتابة الثالثة فهي كتابة الفقراء، وهي كتابة تنطوي على عنف بصري آخر يصطدم بالفراغ الذي هو لون الفقر عند الفقراء، فالفقراء يكتبون نصهم بجوعهم الذي تلخص هنا بمفردة أليمة وساحقة بقيمتها الدلالية المفجعة هي (الفراغ)، وهذا الفراغ يحول الأشياء كلها إلى عدم وموت وضياع ولا شيء:

يكتبُ الفقراءُ: ((الفراغ..

بذار بين أقدامنا)).

الجملة الشعرية المعبرة عن كتابة الفقراء تبدأ بـ (الفراغ) كي تهيئ الذهن الاستقبالي للمتلقي لحجم الفجيعة القادمة، وهذه المفردة وحدها تكفي لإشاعة الرعب في المضمون الشعري الذي يمكن أن تعبر عنه الجملة الشعرية، لكن ما يتبعها ويكملها (بذار بين أقدامنا) يحيل على مساحة أكبر لهذه الفجيعة، فمفردة (بذار) تنتج وحدها دلالة أرضية على الزرع والربيع والحصاد والخير والانتظار الذي يوقع فيه الفقراء حبهم للحياة، غير أن (الفراغ) السابق لهذه المفردة يعدم كل أحلام الفقراء ويجعل أقدامهم تتيه في فراغ من بذار ساقط في الوهم، وهو ما يجعل من كتابة الفقراء كتابة وهم تبقي على حالة فقرهم.

أما كتابة الشعراء وهي الكتابة التي تطوف على كل الكتابات الأخرى فهي الكتابة الأصل تختصر تجربة الكتابة في محرقها، فالشعراء هم حملة شعلة التغيير بما يمتلكون من طاقة على الحب والرغبة في إنتاج الجمال:

يكتبُ الشعراءُ: ((الحبالُ تجرّ العصافيرَ

مخنوقةً

حول أعشاشها)).

كتابة الشعراء تصور الحياة وتختصرها في ثلاث مفردات متشابكة تؤلف فضاء الصورة الشعرية في هذا المضمار هي (الحبال/العصافير/الأعشاش)، المفردة الأولى (الحبال) لها دلالات عميقة وواسعة في تاريخ ثقافة بلادنا، والحبال في المنظور الطبيعي لها استخدامات كثيرة لخدمة البشر لكنها هنا تستخدم في إعدام البشر، فتتحول وظيفتها من خدمة للإنسان إلى قتل له، أما المفردة الثانية فهي (العصافير) ذات الدلالة على الحرية والانطلاق والعبث والسلام فإنها تخضع في هذه الصورة لنوع صادم من الإعدام والخنق وإهدار الدم ومصادرة الحرية والسلام والحياة، تعبيرا عن سوء الوضع وبعده عن النموذج الإنساني.

إذ إن العلاقة بين المفردتين المتفاعلتين شعريا (الحبال/العصافير) علاقة سلبية حين يدخل الفعل المضارع (تجرّ) بينهما، ويؤسس لعلاقة سلبية تذهب باتجاه الظلامية والموت، حيث تتحول الحبال إلى مشانق والعصافير إلى ضحايا، ولاسيما حين تأتي الحال (مخنوقةً) كي تعبر عن الفضاء المأساوي للحالة في نموذجها القهري الاضطهادي العالي، ومن ثم يأتي الظرف المكاني ليحقق أعلى درجة بشاعة في

الصورة (حول أعشاشها)، حيث تقفل الرؤية الشعرية لوحتها الصورية على كتابة تنهي كل الكتابات، ليكون الشعراء هم الفئة التي تكون شاهدة على قبح الأشياء مثلما هي شاهدة على جمالها.

يختتم الشاعر أدونيس قصيدته بسؤال لا يمكن أن تكون له إجابة سهلة عن كتابة الشمس، فالشمس هي الراعية الضوئية لكل ما يحصل على الأرض، ترى وتراقب وتسجل كل ما يرتكب من مجازر بحق العصافير، فماذا يبقى لها كي تكتب، وفوق ذلك ماذا يمكن أن تقول لأبنائها في ظل هيمنة الحبال على أعناق العصافير:

ما الذي تكتبُ الشمسُ،

ماذا تقول لأبنائها؟

السؤال هنا سؤال حضاري وطبيعي في آن معا، سؤال مملوء بالأسى والخوف والرعب والمجهول والغامض، فالجملة الموصولية الاستفهامية (ما الذي تكتبُ الشمسُ) هي جملة ترتفع فوق الكتابات السابقة باحثة عن مصير، وحين لا تجد لها جواب ممكن أو محتمل فإن سؤالاً آخر يرفدها في جملة استفهامية لاحقة (ماذا تقول لأبنائها؟)، وفي هذه الجملة تتحول الكتابة إلى قول وتتضاعف قيمة السؤال ويكبر حجمه، ولعل الإجابة القاسية التي يمكن وضعها في شاشة احتمال التلقي هي أن الشمس لن يمكنها كتابة شيء أمام حجم الفجيعة الكارثية في بلادنا، كما لا يمكنها قول شيء لأبنائها، فقد انتهى كل شيء حين ماتت الكتابة وانخنق القول وتلاشى الحلم وهيمن الوهم العميم على أرجاء الصورة.

الأنا الشاعرة بين الحالة والموقف
قراءة في قصيدة ((رجل لا يناسبه الانحناء)) لعز الدين المناصرة

تحضر الأنا الشاعرة غالباً في الكثير من قصائد الشعراء القدامى والمحدثين، وذلك لأن القصيدة تعبر دائما عن حالة إنسانية تختص بها الأنا الشاعرة، من أجل أن تقدم رؤيتها الشعرية من خلال حشد العواطف والمشاعر الخاصة بالتجربة الشعرية التي تحملها القصيدة، وثمة شعراء يبالغون أحيانا في حضور الأنا في قصائدهم إلى درجة النرجسية والغرور، لكنهم في الأحوال كلها يقدمون رؤية شعرية يمكن أن تكون معبرة عن تجربة الذات حصرا، أو تعبر عن تجربة ذوات أخرى تحيط بهذه الذات.

الشاعر عز الدين المناصرة أحد كبار الشعراء الفلسطينيين يستحضر ذاته الشعرية في الكثير من قصائده، وهي ذات شعرية فردية في سياق، وذات فلسطينية وطنية في سياق آخر، وذات عربية قومية في سياق ثالث، ثم ذات إنسانية عامة في سياق رابع، وفي الأحوال كلها فهو من الشعراء الذين يعتزون كثيرا بذواتهم على أكثر من صعيد.

قصيدته الموسومة بـ ((رجل لا يناسبه الانحناء)) تنتمي إلى جوهر الذات الشاعرة انتماء مطلقا، وذلك من خلال حرارة التعبير والتصوير والتدليل الشعرية التي لا يمكن إلا أن تكون بهذا القدر من الانتماء إلى الذات، فالعبارة العنوانية مؤلفة من خبر مفرد نكرة هو (رجل)، يأتي بعده فعل مضارع منفي ينفي المناسبة لحالة معينة، ومن ثم يأتي الفاعل (الانحناء) ليعبر عن موطن النفي ويثبت عكسه، بمعنى أن الرجل الذي لا يناسبه الانحناء إنما يناسبه الرفعة والعلوّ والشموخ وكل ما من شأنه الاعتزاز بالذات.

عتبة الاستهلال الشعري هي عتبة مخصوصة تستمد خصوصيتها من الطبيعة الجسدية والروحية المتعلقة بشخصية الرجل المشار إليه في عتبة العنوان:

عيّروه بأنف يشقّ عنان السماءْ
وبالنرجس الدمويّ الذي في الضلوعْ
وبالصمت والكبرياءْ.

فالجملة الشعرية الأولى في عتبة الاستهلال تبدأ بداية اجتماعية تقليدية كثيرا ما تحصل في مجتمعاتنا التي تتعامل بصورة مباشرة وشكلية فجة مع الأشياء (عيّروه بأنف)، وبما أن الأنف هو جزء من خلق إلهي لا يحسن نقده أو التعيير به فقد جاء الردّ الشعري مناسباً، حين استكمل الشاعر صورته الشعرية بعبارة (يشقّ عنان السماءْ)، من أجل الإيحاء بأن موطن المعايرة الخاص بصورة الأنف هو في الوقت نفسه مصدر فخر واعتزاز، من خلال علوّه وارتفاعه نحو الأعلى دلالة على القوة والصلابة في الشخصية التي تحمله، ولا يكتفي في رسم الصورة الاستهلالية عند هذا

الحد بل يمضي باتجاه عطف هذه الصورة على صور أخرى تضاعف من قيمة الصورة الاستهلالية الأولى وقوة حضورها.

الصورة الثانية المعطوفة في عتبة الاستهلال هي: (وبالنرجس الدمويّ الذي في الضلوغ)، وهنا يتجاوز الشاعر حساسية الصورة الأولى وردّ فعله الشخصي عليها، ويمضي في سياق تشكيل صورة شعرية مجازي تقوم على تحويل الجسد إلى كائن ملتحم بالطبيعة في أوج تدفقها، فعبارة (النرجس الدموي) تزاوج بين (النرجس) الذي يمثل زهو الطبيعة في ربيعها، وبين (الدم) الذي يسري في عروق الجسد، وبأن هذا النرجس الدموي الذي يتحرك في الضلوع هو دم الشاعر المبدع رمز حضارة الشعب والأمة، وبأن أنفه الشامخ يناسب هذا النوع من النرجس الدموي ويتفاعل معه من أجل عطاء شعري وثقافي أكبر.

ثم تأتي الصورة الاستهلالية المعطوفة الثالثة (وبالصمت والكبرياءْ.) كي تضيف إلى التشكيل العام للصورة الاستهلالية قيما جديدة، القيمة الأولى هي (الصمت) بوصفها قيمة تعبيرية تتصل بالتأمل والسكون والهدوء، والقيمة الثانية هي (الكبرياء) الذي يجعل من الشخصية شخصية استثنائية تستكمل شروط الصورة في هيأتها العامة الكاملة.

تفضي العتبة الاستهلالية إلى متن شعري محتشد بشبكة من الصور الشعرية المتعلقة بشخصية الرجل الذي قدمته عتبة العنوان، حث يسعى الشاعر في كل صورة إلى بناء ملمح معين من ملامح شخصية هذا الرجل.

الصورة المتنية الأولى تصف الـ (رجل) في شكله الشعري الخاص الذي يتميز بالشرود والانتماء إلى الفضاء الخارج عن الواقع:

ـ رجلٌ شاردٌ دائماً

في حنايا الفضاءْ

تبدأ الجملة الخبرية بالوصف (رجل/شارد)، والشرود هنا صفة إيجابية تدل على خصوصية في النظر إلى الكون والأشياء، وهي إحالة على شخصية شاعر في هذا السياق المحدود بقيمة ذات طبيعة تنتمي إلى عالم الشعر، يعقبها بظرف ملازم للظرفية هو (دائماً) تعبيرا عن دوام الحضور والفعل والممارسة، وهذا الشرود الدائم حتى يكون شعريا لا بد له من مكان وزمن ورؤية تسنده وتحقق مبتغاه، لذا تأتي شبه الجملة المكملة للصورة (في حنايا الفضاءْ) حتى تبرر إيجابية النظرة إلى حالة الشرود، وجعله ممارسة شعرية لا يتصف بها غير الشعراء، بمعنى أن الرجل الشارد هنا اكتسب الصفة الشعرية حتماً.

الصورة المتنية الثانية هي استعادة لصورة العنوان كاملة وتكرارها إمعانا في تثبيتها وتوفير فرصة قراءة مضاعفة لها:

رجلٌ لا يناسبه الانحناءْ

بحيث تبدو الصورة المكررة والمنتزعة من عتبة العنوان وكأنها صورة جديدة تسهم في توكيد نزعة الرفعة والكبرياء، من خلال نزع صفة الانحناء التي جرى شعريا العمل على نفيها نفيا قاطعا في عتبة العنوان وفي داخل المتن الشعري أيضاً.

ينتقل المتن الشعري بعد ذلك إلى مرحلة جديدة من مراحل التعبير في بناء جملة القول المنسوبة إلى الغائب في جملتين تنتميان إلى الوصف الجسدي:

قيل يُشبهني في التقاطيعِ،

قيل: خصوصاً سواد العيونْ

الجملة القولية الأولى تحاور الشكل العام لصورة الشخصية في نموذجها الذاتي، إذ انتقل التوصيف الشعري من (رجل) مفرد نكرة إلى منطقة الذات الشاعرة (قيل يُشبهني)، فالفعل المبني للمجهول (قيل) يحيل على فاعل غائب، وتأتي شبه الجملة (في التقاطيع) لتدخل الصورة في فضاء الاحتمال، ثم تأتي الجملة القولية الثانية لتذهب إلى التخصيص بعد التعميم، فمن كلمة (التقاطيع) وهي كلمة عامة إلى التخصيص بوساطة (خصوصاً) نحو (سواد العيونْ)، إذ تنتهي هذه المرحلة من التوصيف الشعري وتدخّل الذات الشاعرة بهذا التحديد التوصيفي للشكل المحتمل في جملتي القول، ويعود المتن الشعري مرة أخرى إلى التوصيف النكرة المفرد لشخصية القصيدة بما يتلاءم مع عتبة العنوان.

تتكوّن العودة الجديدة على فضاء الإفراد والتنكير لشخصية القصيدة من مجموعة جمل شعرية تعمل على استكمال صورة الشخصية، وتبدأ بالجملة الأولى وقد احتشدت بثلاث صفات تبدو في فضاء التلقي الطبيعي للمعنى اللغوي متناقضة، غير أنها في مضمار التشكيل الشعري الذي يصف شخصية شعرية لا تبدو على هذا الشكل من التناقض، لأن الصفة الشعرية في الشاعر تجمع أساساً بين المتناقضات:

رجلٌ واضحٌ غامضٌ

وحزينْ

يتقدم الموصوف (رجل) محاطا بثلاث صفات، الصفة الأولى (واضحٌ)، وهي صفة أصيلة لا بد منها في شخصية الشاعر حتى يلقى قبولا من لدن جمهور القراء والمتلقين، غير أن صفة الوضوح هذه سرعان ما تلحقها صفة تناقضها تماماً (غامضٌ)، لكن شخصية الشاعر من دون صفة الغموض تفقد الكثير من حساسيتها وسحرها، بمعنى أن الصفتين المتناقضتين على الصعيد الواقعي الاجتماعي هما صفتان أصيلتان في شخصية الشاعر، لا بد للشاعر أن يكون واضحا وغامضا في وقت واحد، ولعل الصفة الثالثة المعطوفة على هاتين الصفتين (وحزينْ) تتحرك باتجاه جمعهما في كيان واحد، فالحزن خاصية شعرية منتجة لا يمكن أن تكون بعيدة عن شخصية الشاعر بأية حال من الأحوال.

الجملة الشعرية الأخرى التي تعمل على وصف شخصية القصيدة في صورتها النكرة المفردة (رجل) تكشف عن قيمة الممارسة اللغوية التي أنجزتها هذه الشخصية، ضمن سياق الفعالية الشعرية التي أداتها اللغة:

رجلٌ ساهمٌ في (لعلّ) و (عسى)،

سابحٌ في بحار المنى

إذ يتقدم الموصوف المكرر (رجل) مسندا إلى صفة (ساهم)، وهذه الصفة تتجه نحو (لعلّ) و (عسى)، في إشارة إلى الانشغال بقضايا اللغة ومسائلها الإبداعية، تلحقها صفة أخرى هي (سابحٌ) لتكوّن جملة مجازية عابرة للدلالة (في بحار المنى)، على نحو تستكمل فيه الصورة الشعرية كيانها التشكيلي للوصول إلى صورة الشاعر، وتبقى لحظة التصريح النهائية بالكينونة التي يجب أن تصل إليها شخصية القصيدة التي بقيت من أول القصيدة حتى آخرها متشبثة بموصوف مفرد نكرة (رجل)، فما تلبث أن تأتي لحظة الإقفال الشعرية كي تحسم الأمور وتصرح الذات الشعرية بأنويتها الصريحة الظاهرة:

إنّهُ ـ دون لفّ ولا دوران ـ أنا.

فيأتي التوكيد أولاً في جملة إنّ (إنّهُ) للإشارة إلى النكرة المقصودة (رجل)، التي تتحرر من نكرتها وتفصح عن انتمائها إلى الأنا الشاعرة (أنا)، وقد فصلت بين اسم إنّ وخبرها جملة اعتراضية تعمق الشعور بالإعلانية والاعتراف (ـ دون لفّ ولا دوران ـ)، وهي جملة أشبه بالمثل الشعبي المتداول بقوة للتعبير عن قوة وضوح الاعتراف بلا مبالاة.

المخيلة والإنجاز الشعري
قراءه في ديوان ((دخان المنزل)) لسلام كاظم

لم يعد الإنجاز الشعري بمعطياته الحديثة فعلاً عاطفياً محضاً أو استجابة عاطفية لمثيرات خارجية تمتحن في الشعر نزعة التعبير والمطاولة، بل أصبح محصلة عنيفة لتفاعل طاقة الأحاسيس المتسامية مع قيم الأفكار المتعددة اللامتناهية، فلحظة إعجازها التعبيري والتشكيلي يسميها (بورا) هنا الإشراقة الخلاقة، وهي لا يمكن أن تخضع للمصادفة أو العفوية ما قد يدعو البعض بـ (الموهبة) على هذا النحو العام والشامل، إذ إن الموهبة لم تعد قادرة على الإنجاز بمفردها إذا لم تصاحبها مخيلة طلقة نشطة حرة وفعالة ومنتجة، وإذا لم تمتحن من قبل برامج المعرفة الحديثة امتحانا عسيراً بحيث تكون صافية وكثيفة، ولا يمكن للإنجاز الشعري أن يرتفع إلى مستوى المطلوب من دون أن تسهم المخيلة المثقفة والنشطة والمدرّبة والخبيرة في تحقيق ذلك.

وهذا ما يفسر عادية وسذاجة معظم المواهب الشعرية التي تنتج شعراً خارج دائرة الإنجاز ينعطف أو يرتد قبل بلوغ إشراقة (بورا) الخلاقة، فيبقى هذا المنجز الشعري في أسر الحقائق الذاتية الخاصة والغارقة في خصوصيتها إلى درجة الضياع، إذ ما يلبث أن يموت مثل هذا المنجز ويتحول إلى ركام من الأنقاض ولا يثير حتى منتجه، لأنه بمجرد أن ينتهي منه يصبح كيانا عديم الفائدة وكأنه منجز مجاني غير مفيد لا على صعيد المتعة واللذة القرائية المطلوبة ولا على صعيد الإضافة المعرفية.

في حين تقوم طاقة المخيلة بما تمتلكه من نشاط بقيادة فاعلية الحقائق الخاصة ومكوناتها بأدق مفاصلها وأعمق أسرارها إلى أعلى مراحل الاتساع والعمومية والشمول، بحيث تصنع منها حقائق عامة تعد نضجاً مستمداً من قابلية المخيلة على تفجيرات ممكنات الذات وتوسيع قدرتها على الانشطار والتحول والفعل، فتسيطر على عوالم الماحول وتخضعها لقوانينها وحقائقها الخاصة فتنعدم الحدود الوهمية الفاصلة بين الخاص والعام، بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر، على نحو عميق وفعال ومنتج.

وعلى هذا الأساس فإن فاعلية المخيلة يجب أن تتحرك خارج إطار رد الفعل العفوي أو الاستجابة الفورية للمؤثر، وترتبط بعمق التأمل ومنابعه الأساسية ارتباطا وثيقاً مبنياً على الإفادة القصوى من طاقة الذهن والنفس والذاكرة والحلم والتعبير، ليتمخض عن ذلك تشكيل منطقة حرة تعد قاعدة أمنية للمنجز الشعري في مظاهره المتعالية، تفرز خطوطاً لا متناهية من الإشعاعات التي تربط المنجز بمنابع الخلق عبر موجات منتظمة تسهم إسهاماً فاعلاً في إنضاج مكامن اللحظة وصولاً إلى

الإشراقة الخلاقة (الذروة)، التي هي الأساس في أي منجز إبداعي خلاق يريد أن يحقق نجاحا تداوليا كبيرا.

إن المخيلة في نشاطها الفعال هذا لا تمارس فعلها على الأشياء (المدركة وغير المدركة) من حيث كونها أشكالاً ثابتة وقارّة في شكلها ووضعها وصيرورتها، بل تستهدف القوة الكامنة فيها فتستنفر فيها القدرة على البث والإشعاع والتكون والتبلور والانتشار من جهة، والثورة على استاتيكية الأداء النمطي المألوف وثوابت الأبعاد المقررة سلفاً من جهة أخرى، على النحو الذي يبني رؤية قابلة لاستيعاب التجربة الشعرية بكل ممكناتها وخفاياها وصوغ نموذج شعري أصيل ومتفرد من خلالها.

وبهذا فإن مهمة المخيلة تصبح مهمة مركبة، فهي تحاول في منجزها الشعري أولاً إلغاء المسافة الحسية بين الملتقي ومعطيات الأشياء وإقامة علاقة إدراكية جديدة تربط بين عقل المتلقي وجوهر المدركات، كما تقوم في الوقت عينه بإنشاء تركيبات ذهنية وفكرية ليس للمتلقي من سابق عهد، إذ يستقبلها استقبالاً حياً محتدماً عن طريق فعل (المشاركة) الذي يعد أعلى مراحل الاستيعاب والتمثل، من دون الاتكاء على موروث فهمي سلفي يكون بمثابة عامل مساعد في عملية التفاعل وإعادة الخلق.

إنّ الحالة القرائية الآنية القائمة على تحضير وإعداد معرفي يستوعب طريقة القراءة وفاعليتها ورغبتها في الكشف هي التي يجب أن تحضر وتؤسس لنوع من الفهم المشترك الحي بين القارئ والنص الشعري، وهي التي تسهم في دفع مجتمع القراءة إلى التعاطي مع هذه الرؤية على هذا الأساس، على أساس أن الحالة القرائية تستوعب الفضاء المتحوّل من منطقة المخيلة من خلال التعبير النصي وضروراته التشكيلية.

إن نشاط المخيلة على وفق الاعتبارات المذكورة ليس ذهنياً محضاً أو روحياً محضاً، إنه نمط من النشاط الخاص الذي تمتزج في فعالياته المتنوعة طاقة العقل وطاقة الروح بنسب متوازنة، تستهدف جمع المتشابهات والمتنافرات والمتناقضات وكل مكونات العمل الشعري في نسق بنيوي متحد ومتآلف ومتكامل، بفعل تأثير قوة الانفعال (الصافية لا العفوية) التي يمكن اعتبارها المادة الأولى للإنجاز والقاعدة المتينة لبناء النص.

فالمخيلة باعتبارها نموذجاً متفرداً من فعاليات القوى وكوادر الإنجاز الإبداعي الخلاق تسيطر على عمليات تشكيل النسيج الشعري التي تجرب فعلها وطرق تشكيلها تحت وصايتها، لتقوم بعد ذلك بالتواطؤ مع ذويات المعاني وتسرّبها داخل معطيات النص ومكوناته وطبقاته وجيوبه وظلاله، فتسرب إليها بطريقة شعرية (مغناطيسية) أنماطاً متوثبة من ألوان النشاط الفني والجمالي النوعية، لتخلق فيما بينها رغبة عارمة للتفاعل والاصطدام والاندماج والصراع في السبيل نحو تشييد معالم النص وأركانه

ومقتضياته، على نحو تتجلى فيه كل هذه الفعاليات والصراعات والعمليات الشعرية داخل حدود النص.

ولعل هذا العمل الاستثنائي للمخيلة يعد واحداً من أهم أنشطتها وأكثرها تأثيرا في بناء النص على المستوى الداخلي والخارجي، لأن صورة التشكيل النهائي الذي يتطلع إليه المنجز الشعري في أبرز عناصره تتحدد وتتقرر من خلال نتائج هذا العمل ومخرجاته، وما يخلقه من فضاء خاص بالتجربة على نحو يشكلها ويعبر عنها، ويشير إلى ممكناتها الحيوية بطريقة أو أخرى كلما وجد إلى ذلك سبيلا.

نستنتج مما تقدم أن (الخيال) بوصفه ناتجا لـ (المخيلة) هو الحاسة الوحيدة التي تمارس نشاطها الحر خارج الوصاية المادية للذات، فتكوينها مبني أساساً على مناهضة هذه الوصاية على الحواس ومصمم من خلال شهوة سرية لتحطيم القيود وتمزيق نسيج الواقع والانفتاح على فضاء واسع لا يمكن تحديده، أو على أساس تقويض العالم كما يقول (سارتر)، بحيث تنتهي كل الاستعدادات الأولية التي كانت معدّة لإنتاج النص وتذوب في أسر الكيان النصي وتقوم بأفعالها من داخل طبقات النص، لأن الخيال يكمن في منطقة عقلية وذهنية ووجدانية بالغة التعقيد في نفس الإنسان وروحه وكيانه البشري.

إن محاولة كشف عمل ونتائج المخيلة في النص الشعري (المنجز) تكاد تكون من الأمور المستحيلة أو غير الممكنة على أقل تقدير في مثل هذا السياق، وذلك لأن عملها عمل انعكاسي لا مادي، وطيفي لا منظور، وعلامي لا معنوي مباشر، فهو محسوس وغير مرئي في الوقت عينه، لكنه يتراءى ويشفّ من خلال طبيعة اللغة الشعرية والصورة الشعرية والإيقاع الشعري والمشهد الشعري والجملة الشعرية واللفظة الشعري والدال الشعري والمدلول الشعري والتشكيل الشعري العام على نحو كلي وشامل.

إن شعراء السبعينيات في العراق والوطن العربي سعوا نحو إنجاز قصيدة جديدة تختلف عن جيل الستينيات وجيل الرواد، لأنهم شعروا أن الجيلين السابقين عليهما حقق منجزات كبيرة ليس من السهولة تجاوزها بأي شكل من الأشكال، فعمدوا إلى ابتكار سبل شعرية جديدة من أجل تحقيق منجز يضاهي منجزهم، ولهذا نجد أن شعراء السبعينيات على العموم حاولوا تطوير قصيدة التفعيلة من خلال الاتجاه إلى ما اصطلحوا عليه بـ (الشعر الصافي)، أي الشعر الذي يتأتى من تجربة العقل والمخيلة والذهن ولا علاقة له بالواقع، فضلا عن اتجاههم نحو (قصيدة النثر) بوصفها المجال الأرحب لتحقيق طموحاتهم الشعرية، بعد أن استهلك الرواد والستينيون قصيدة التفعيلة ولم يبقوا فيها شيئاً.

الاعتماد على العقل والمخيلة والذهن وضخ القصيدة بطاقة معرفية أوصل قصيدة النثر العربية السبعينية إلى طريق شبه مسدود، مع وجود شعراء سبعينيين ساروا على نهج من سبقهم من الشعراء الرواد والجيل الستيني، وكان لهم حضور بارز على مستوى المؤسسة أكثر من زملائهم المتمردين على سلطة الأجيال السابقة، لكن الحضور الأدبي والثقافي الأبرز على مستوى الطروحات النظرية والنماذج الشعرية المثيرة كان لفئة المتمردين، الساعين إلى إنجاز رؤية جديدة ومفهوم جديد للشعر.

الشاعر سلام كاظم شكّل مع الشاعر خزعل الماجدي والشاعر زاهر الجيزاني مجموعة شعرية تبنّت فكرة قيادة جيل السبعينيات الشعري في العراق، وربما انضم إلى هذه المجموعة شعراء آخرين فيما بعد مثل رعد عبد القادر وكمال سبتي وفاروق يوسف وغيرهم، وسعوا فرادى ومجتمعين إلى تقديم جهد تنظيري ونصوص شعرية جديدة تعكس رؤيتهم الجديدة ونظرتهم الحديثة لمفهوم الشعر، وأخذ أحدهم يروّج للآخر بعد أن أسسوا ملتقى الشعراء الشباب الخاص بهم، وقد وفر لهم فرصا كبيرة قدموا أنفسهم من خلالها، وكانوا هم أساسا على قدر جيد من الموهبة ساعدهم في تحقيق طموحاتهم الشعرية.

كان الشاعر سلام كاظم أحد أبرز شعراء هذا الجيل وأصفاهم شاعرية، وأنتج ديوانه الأول (دخان المنزل) وكان فاتحة مهمة لشعراء الجيل مع دواوين زملائه الآخرين ولاسيما خزعل الماجدي وزاهر الجيزاني، حيث كرسوا الكثير من جهودهم لخدمة فكرتهم الشعرية التي تمثلت أكثر ما تمثلت بقصيدة النثر الجديدة كما يسمونها.

العلاقة بين المخيلة والقصيدة علاقة تاريخية على مستويات عديدة لا تتوقف عند حد معين، هي علاقة ستراتيجية بين الرؤية من حيث هي كمون إبداعي في نفس الشاعر وروحه وجسده وتجربته وبين الإنجاز بوصفه الصورة المعبرة عن هذا الكمون الإبداعي في الخارج، وتتجلى هذه العلاقة في أوسع حدود الرؤية الشعرية وتفاصيلها وممكناتها وفي أعلى درجات الإنجاز الحيوي المثمر على الأصعدة التعبيرية والتشكيلية كافة.

بمعنى أنه ليس بوسعنا أن نتصور وجود قصيدة ناجحة وخالدة من دون مخيلة نشطة وفعالة وقادرة على الابتكار، لأن المخيلة هي الأداة الفعالة الأولى لتكوين الفعل الشعري وبناء كيانه، فهي التي تزوده بالقدرة على مغادرة الواقع بكل مسمياته اللغوية والموضوعية من أجل التحليق في أجواء الخيال حيث عالم الكتابة الإبداعية، وهي تُنجز في فضاء مطلق من الحرية لا يمكن أن تكون في عالم الوجود من دونه.

إذ لا يجوز الخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال في مقاربة العمل الإبداعي عموما والشعري منه على نحو خاص، لأن عالم الواقع مرهون برؤية واقعية ذات طاقة تعبيرية مباشرة وتقريرية وبالغة المقصدية والوضوح والدقة، في حين عالم

الخيال مرهون برؤية إبداعية خلاقة ذات طاقة تعبيرية مجازية ورمزية تكسر مباشرة الواقع وتقريريته وتتجاوزه كثيرا، وتنفتح على مجال تعبيري وتشكيلي وتصويري مختلف ومغاير، وأدوات معالجة الواقع على هذا الأساس متباينة جدا ومختلفة عن أدوات معالجة الخيال.

لكننا مع ذلك سنحاول كشف بعض النتائج التي نعتقدها حاصل فعل المخيلة في طبقة معينة من طبقاتها، وسنتناول في هذه المحاولة النقدية القرائية التي تمثل مفصلا مهما من مفاصل أطروحة الكتاب على المستوى الثقافي والرؤيوي، واستنادا إلى هذه المعطيات قصيدة (إنشاد)[4] للشاعر سلام كاظم الذي يعد واحداً من أكثر الشعراء المغايرين خصوبة في المخيلة، فهو كما أشرنا من أبرز شعراء جيل السبعينيات العراقي ممن حاولوا بجهودهم النظرية وإبداعهم النصوصي الشعري، أن يقدموا رؤية جديدة للشعرية العربية من خلال نقدهم لجهود الأجيال التي سبقتهم وتقديم نموذجهم الجديد.

قد لا تكون هذه القصيدة من أفضل قصائد الشاعر استجابة لموضوع التناول لكنها تحتوي قدراً مهماً من ذلك، على النحو الذي يمنحنا القدرة النقدية على تشخيص ورصد هذه الممكنات النقدية، بوصفها نموذجا شعريا يمثل هذه المرحلة بما تنطوي عليه من رؤية سعت أن تكون جديدة، وفيما يأتي نص القصيدة:

خلفها
وكنتُ أجري
وتجري وراء القمر
وحين احتوتني البراري
وحين احتواها المطر
تيّهتني
وتاهتْ
وتاه القمر
غير أنّ السماء
بقيتْ مثلما هي واسعةً
ترى
ما الذي سوف أصنعه بالسماء
وطيري أعمى
وهيئتُه من حجر

قبل أن نتحدث عن أثر المخيلة في البنية الداخلية للنص لا بد أن نحدد بعض الهفوات التي وقع بها الشاعر خارج حدود فعل المخيلة، وقد أخلّت بعض الشيء بنموذج البناء لكنها لم تؤثر على السياق العام للقصيدة، وقد تكون هذه الهفوات

مقصودة من قبل الشاعر حين يريد إثبات رؤية معينة لم نتمكن من تلمسها هنا في هذه القراءة، لذا سنعدها من نوع الهفوات التي قد لا يتلفت الشاعر إليها أحياناً.

فالمقطع الأخير من النص (ترى/ما الذي صوف أصنعه بالسماء/ وطيري أعمى / وهيئته من حجر) يبدو على الرغم من اكتسابه طابعاً أسطوريا غنياً وكأنه قد تحرك بمخزونه الدلالي خارج ما وصل إليه النص من تكامل في الرؤية واتساق في مفاصل التجربة، أي أنه لا يضيف ثمة شيء إلى ما قد أنجز في كيان القصيدة السابق، فضلا على أن الصورة الشعرية فيه ليست جديدة كما هي الحال في الصور السابقة.

أما الزيادة الثانية في النص فقد كانت (حين) الظرفية المكررة (وحين احتوتني البراري / وحين احتواها المطر)، إذ إن المناخ الظرفي للحدث لا يحتاج إلى توكيد الظرف بتكراره على اعتبار أنه أدى وظيفته في المرة الأولى، لأن تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة أو العبارة ينطوي في الشعر على خصيصة لغوية إيقاعية ودلالية أحياناً على نحو يبرر حضوره، لكن في أحيان أخرى لا يوجد ما يبرر حضوره فيكون زائداً، ولا بد للشاعر من الانتباه إلى خطورة التكرار وأهميته ووظيفته في هذا السياق.

ويبدو كذلك أن مفردة (المطر) هنا جاءت لضرورات تشكيلية صرف اقتضاها نسق التقفية الداخلية ليس غير، أما بعدها الدلالي في النص فيمتاز بضعف الإيحاء ومحدودية مداه وعدم قدرته على تحقيق إضافة دلالية عميقة، كما أن الواو العاطفية الثانية في (تيهتني / وتاهت / وتاه القمر) يجب أن تحل محلها (فاء السببية) لأن تيه القمر أو بالتحديد احتجابه عنهما بفضائه المجازي طبعاً – لم يكن سوى نتيجة لـ (تيهتني / وتاهت) وبذلك يكون العطف غير دقيق تماماً، وهذه في مجملها مجر اقتراحات قرائية لقراءة الناقد وقد تكون للشاعر أسبابه الفنية والدلالية والجمالية في ذلك.

إن القصيدة ذات فعل واحد ينقسم على نمطين من أنماط الأداء يسيران في نسق إنجازي واحد (أجري – تجري) ذي ثلاثة أبعاد (هو – هي – القمر)، ثم ما تلبث فاعلية الأداء أن تسكن (احتوتني البراري – احتواها المطر) لتظهر المفارقة الكبيرة بين (البراري) كحالة قائمة قادرة على الاحتواء الدائم، بغض النظر عن مُعامل الطبيعة الحاضر في مفردة (المطر) التي تمثل حالة آنية تخضع خضوعاً كبيراً لتأثير مُعامل الطبيعة بوصفه ظهيرا لغويا يمون القصيدة بالدلالة، فتؤدي إلى حجب إيحاء الدلالة واختصارها ووضعها في نطاق تعبيري وتدليلي ضيق كان من الممكن توسيعها في نطاق آخر، ولاسيما حين تأتي مفردة الطبيعة في سياقها وتؤدي وظيفة رمزية لا تبتعد كثيرا عن وظيفتها الطبيعية.

غير إن النتيجة تبقى واحدة (تيهتني – وتاهت) لتؤدي إلى النتيجة الأخرى التي تعد تحصيل حاصل (تاه القمر)، فالقصيدة تبدأ من نقطة تمثل (صورة حركية) وتنتهي إلى (لا شيء)، أي أن القانون الذي يحكم حركة القصيدة ينطلق من (الشيء – إلى –

اللاشيء) وبذلك تتجسد حالة الضياع التي تسيطر على عبثية حركة الفعل بشكل واضح، إذ إن (الطبيعة هي أصل الحياة) هذه الحقيقة الشعرية هي نتاج فعل المخيلة فمفردات الطبيعة (القمر – البراري – المطر) احتوت كادر القصيدة الإنساني (هو – هي) كاحتواء الأصل للفرع أو هي نوع من عودة الأشياء إلى مصادرها الأصلية.

فثمة محاورة شعرية تنهض بها المخيلة بين الطبيعة بمفرداتها المتنوعة وبين الذات الشاعرة وهي تسعى إلى تمكين الرؤية من الاستجابة للمخيلة، وهو ما يجعل من توزيع دوال الطبيعة على مساحة الصورة الشعرية مرتهن بالفعل الشعري الذي يمكن أن تؤديه كل مفردة، وطبيعة المنتج الفني والجمالي الذي يتمخض عن ذلك، فالمخيلة هي الحاضنة الأساسية والجوهرية التي تغذي القصيدة بكل ممكناتها وحاجاتها بحسب طبيعة التجربة، وهي تتعامل مع الطبيعة بوصفها حالة خارجية لها تجليات في طبقة معينة من طبقات المخيلة، وتقدمها للذات الشاعرة حين تتجرد من انتمائها كي تنتمي إلى حيثيات القصيدة وتفاصيلها، فتحصل لحظة امتزاج خاطفة بين الذات الشاعرة والمخيلة والطبيعة داخل فضاء القصيدة.

لذلك يأتي المقطع الأخير من القصيدة (غير أن السماء / بقيت مثلما هي واسعة) توكيدا لما افترضته المخيلة من معطيات دلالية، وحاولت تقريره وإثباته بما سجلته (السماء) من حضور نهائي قائم على مستوى الفعل الشعري والصورة الشعرية والمشهد الشعري، وبما يستجيب للرؤية الشعرية الكامنة في طبقات القصيدة، ولاسيما أن السماء مفردة شعرية واسعة الاستخدام على المستوى الطبيعي والرمزي وبأشكال تعبيرية مختلفة، وهي هنا تقو بدور أساسي في استنطاق الطبيعة داخل حدود التجربة الشعرية.

إن النموذج التركيبي للقصيدة هو نموذج شيئي يعتمد أساساً على إيقاع حركة الأشياء واختفائها المتعاقب انطلاقا من الثنائية الجدلية المعتمدة على الحضور والغياب خارج أسر العواطف والمشاعر، وهذا النموذج يكثر في القصيدة الحديثة حين يسعى الشاعر إلى إخضاعها للعقلي على حساب العاطفي والوجداني، وهذا النموذج الشيئي يهتم بالتفاصيل الطبيعية الخارجية لصالح حساسية القصيدة.

إن المقطع الأخير وهو يقدم صورة للطير يحاجج بها السماء التي تركته على هذه الحالة التي تجعله غريباً وغير قادر على الفعل:

ترى
ما الذي سوف أصنعه بالسماء
وطيري أعمى
وهيئتُه من حجر

فالصورة (طيري أعمى) صورة تحكي قسوة الغربة حين لا يعرف الطائر الأعمى إلى أين يطير وأين يذهب، أما حين يكتمل الجزء الثاني من الصورة (هيئته من حجر) فإنه يكفّ عن صفة الطيران ويتشبّث بالأرض، وهي صورة مركبة تعني الغربية في سياق وتعني التشبث بالأرض بوصفها وطنا في سياق آخر، حتى صورة الاعتراض على السماء والسعي إلى محاسبتها ما هي سوى تعبير عن الحلم والتشبث بفكرة الوطن.

إذ إن الحس المسيطر على تفاعل أجزاء النص وتعاقب أدوارها حس عقلاني محض بلا أي منفذ صغير يمكن أن تسرب العواطف من خلاله، فثمة تعارض طبيعي بين العقلانية والعاطفية في تشكيل الرؤية الإنسانية، وهو ما يمكن رصده في حركية المقطع الشعري هنا على نحو من الأنحاء في استظهار قوي لتجليات المعنى العقلي البارز، الذي لا يألو جهدا في سبيل استقدام العاطفة وتلوينها بلون العقل.

بمعنى أن العقلي هنا يطمح أن يكون شعريا ويتلون بعاطفة معينة حتى يكون صالحا للشعر، وقد اجتهد الشاعر كثيرا في سبيل تحقيق ذلك في قصيدته هذه، وربما نجح في الكثير من المظاهر لكن العقل يظل يسعى إلى تقليل حضور العاطفة، من خلال سيطرته وهيمنته الطاغية بما يتمتع به من قدرات تتقدم كثيرا على حساب العاطفة.

وهو ما يوحي بأن الفن الشعري عند الشاعر ما هو سوى فعل عقلي معرفي تحكمه المخيلة الناضجة الخصبة المعقلنة على نحو من الأنحاء، فلو تابعنا المفردات الأساسية للصورة لوجدنا أنها تتلاشى وتذوب داخل الثقل المساحي الذي تفرضه مفردة (السماء – الطبيعة) في نهاية القصيدة، على نحو يحيل على السمة العقلية أكثر من السمة العاطفية في تجلي الموقف الشعري وتكونه وتطوره الشعري داخل كيان القصيدة.

وظل الشاعر سلام كاظم في كل تجاربه الشعرية اللاحقة ينتمي إلى حالة من تغليب العقل على العاطفة، والفكر والثقافة على الوجدان، لكن من دون تغييب العاطفة والوجدان، صارت القصيدة عنده لعبة عقلية ذهنية فيها الفكر والثقافة والرؤية مثلما فيها العاطفة والحساسية والوجدان، هي كتلة كلامية يمكن أن تجد فيها كل شيء.

هوامش الفصل الثاني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط2، 1998: 129 - 130.
(2) تنبأ أيها الأعمى، أدونيس، دار الساقي، بيروت،: 204.
(3) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة، الصايل للنشر والتوزيع، ط9، عمّان، 2015: 668.
(4) دخان المنزل، سلام كاظم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1985.