

الباب الثاني

شعرية قصيدة النثر

(تجليات ما بعد الحداثة في فضاء قصيدة النثر)

لقد استطاعت (قصيدة النثر) أن تؤسسَ منطقها الجمالي على مستويات مختلفة، أبرزها: الإيقاع، بلاغتها الخاصة، الرؤيا، التركيز على الواقع المعيش والأنا الفردية، في أشواقها الحقيقية الخاصة، وأثبتت أن كل شيء في الحياة صالح أن يكون مادة شعرية حيّة وخصيبيّة، وبهذا تمكّنت أن تشقّ طريقها الخاصة، وأن تشكّل فضاءً جديداً، تتبدّى فيه خصوصيتها الفارقة عبّر خصوصية أبعادها الشعريّة المختلفة، فباعتمادها على إيقاع التجريّة، بتحوّلاته الجياشة الحرّة، قامت بفصل الشعر عن (النظم) وحرّرتّه، وألغت تبعية إيقاع التجريّة لإيقاع العروض، كما تخلّصت من الرؤى القائمة العامة، ومن النبرة الخارجيّة الجهيرة، وركّزت على خصوصية التجريّة، وخصوصية النبرة الشعريّة وخصوصية الأداء، وتجاوزت مفهوم الصّورة البلاغيّ إلى المفهوم البصريّ، وأطلقت الصّوت الداخلي العميق؛ ليرتج بحرّة مطلقة، وتخفّضت من حالة العاطفيّة الصّاخبة التي طالما ارتبطت بدرجة الإيقاع العروضي، وعكفت على تفاصيل الواقع، فاستبدلت بالذاكرة المعرفيّة الذاكرة البصريّة، وركّزت على ما نعيشه، على الأشياء ذاتها في حضورها الفيزيقي الحيّ، واستثمرت السردّ الشعريّ، بطاقاته غير المحدودة، وتشبّثت بالإنسانيّ الحميم، وبالْحسيّ، وبالذات الإنسانية، حتّى في أقصى حالاتها هشاشة، في نبرة شعريّة، أكثر ذاتيّة وإنسانيّة، وبهذا استطاعت أن تُشكّل معالمَ مشهدها الخاص وشكلها الجديد وملامعها الجماليّة التي يُمكن أن نرصدها على المحورين الأساسيين، الآتيين:

❖ الشكّل

- البناء المشهدي.

- الشفاهية وتداولية الخطاب.

- خُمود العاطفيّة وحيادية الأداء.

- التفاصيل.

- التشذير.

- تصدُّع الحدود الموضوعية بين الأجناس الأدبية.

- تشظي الحكاية ولا معقولية السرد.

❖ الموضوع - جسدانية الذات الفردية.

- جماليات القبح.

وبهذه الملامح مُجتمعةً تشكَّلت معالم شعريتها المفايرة، غير أن هذا لا يعني أن هذه الملامح هي المسئولة عن إنتاج شعريتها - فمنها ما لا يقتصر على الشُّعر وحده، وإنما على أدب (ما بعد الحداثة) عامة، كما لا يمكن إغفال الجوهر الشُّعري -.

ويلاحظ أن انتشار هذه الشُّعرية لم يأت تالياً لمحدِّدات نظرية مُحدَّدة، وإنما أتى استجابة لإنجازات جماعية، شرعت آلياتها تترسِّخ من تداولها في نماذج شعرية متوالية ومُتباينة، احتشد بها المشهد الشُّعري، دون منهج واضح، فيما يبدو، في البداية، غير أن المشهد تكشَّفَ عن تحديد المعالم، واتَّضح أفق جديد، وهو ما جعل (قصيدة النثر) مشروعاً متكاملأً يتخطى اعتبارها مجرد (قصيدة) (نثر).

إنَّ مرحلة (ما بعد الحداثة) في تاريخ قصيدة النثر العربية تُشكِّل علامةً فارقةً، بعد مرحلة شعرية جماعية (شعر) اللبنانية، في ستينيات القرن الماضي، وقد ساهم في تشكيل معالم شعرية (ما بعد الحداثة) في مشهد قصيدة النثر العربية مجموعة كبيرة من أجيال مُختلفة؛ فمن شعراء الستينيات تبرز تجربة سعدي يوسف، ومن شعراء السبعينيات تبرز مجموعة من التجارب منها تجربة وديع سعادة ويسَّام حجار ومحمد صالح وآخرين، ومن شعراء الثمانينيات مجموعة أكبر، يُمتلئون أهم شعراء هذا الجيل، كذلك شعراء

التسعينيات، في معظم الأقطار العربية، فهذا التحول لم يكن وليد جيل، مُحدّد، بل نتاج مرحلة حضارية كاملة، شارك فيها الطليعة من مختلف الأجيال الشعريّة الفاعلة في المشهد الشعريّ، الذين لم يتبنوا شكل قصيدة النثر فقط، بل جماليات (ما بعد الحداثة) في مشهد قصيدة النثر، التي تمثّلت في الأشكال الآتية:

البناء المشهديّ

"المشهد" Scene، اصطلاحاً، هو الفضاء (: الحيز) الذي يضمّ بين جنباته مفردات الموقف الشعريّ، التي يضعها الساردُ وضعاً دالاً، وتعمل عين السارد، هنا، عمل كاميرا السينما، التي تستقصي أبعاد وتفاصيل هذا المشهد، في حياد، وفي البناء المشهدي يكون التّركيز على الأبعاد المكانية فيما تتباطأ حركة الزّمن. و"المشهدية" هي اعتمادُ آليات صناعة المشهد بأبعاده البصرية لتحقيق المجاز البصري، وترك بلاغة الصّورة الجزئية (اللغوية) إلى بلاغة الصّورة الكلّية (البصرية)، التي يبدو فيها أنّه كلما كان المشهد خالياً من التّعليق المباشر والتّرثرة الفضفاضة كان أبلغ^(١)، غير أنّه لدى البعض، كان المعرفي يُغالبُ البصريّ مما يُشوّشُ على جماليات (المشهد) كما كان لدى غيرهم، ولع بإقامة نهايات مجازية للمشهد، وأحياناً تعليقات ذهنية عليه، وهؤلاء الأخيرون هم أسوأ منتجي تيار يانيس ريتسوس (١٩٠٩ - ١٩٩٠) في الشعر العربي؛ لقد كان ريتسوس يعمد إلى التّركيز على التّفاصيل الصّغيرة لصناعة قصيدة عارية من الضّجيج، مكتفية بأقل القليل من العناصر المبتذلة البسيطة التي تصنع الحياة اليومية وأحياناً التّركيز في نهايات القصائد على تحوّل الأشياء غير المتوقّع، على الفانتازيا والتحوّلات السّحرية للأشياء^(٢)؛ بحيث تتعلّق شعريّة النّص بخاتمته بدرجة كبيرة، وهي نهايات كثيراً ما تكون مُباغته يمتزج، فيها، الكلّي بالنّسبي، أو الوقائعي بالرؤيوي ومن ذلك هذا

النص لسعدي يوسف (١٩٣٤ -) بعنوان "عصافير".

"هذا الصُّباح أبصرت للمرة الأولى عصفوراً

كان على ساق دقيقة لنبته ذرة صفراء.

نبته يتزين بها الفندق البحري

العصفورُ ينظف نفسه

السَّاق تهتزُّ

عصفور ثانٍ يأتي

السَّاق تميلُ:

عصفور ثالث

السَّاق تسجدُ خاطفة

فجأة، وبخطفةٍ واحدة، تطيرُ العصافيرُ الثلاثةُ

مبتعدةً عن الفندق البحريِّ

وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير." (٣)

من العصافير التي غادرت مشهدَ الشَّاعر والعصافير التي ارتعشت داخل الشَّاعر، على إثرها، تحدثُ الارتجافُ الشَّعريُّ، في خاتمة المشهد، ولم يكتفِ الشَّاعرُ هنا، بسينمائية المشهد، وشعرية المشهد البصريِّ - الذي تغيب فيه السَّاردُ إلا من ضمير المتكلِّم في السُّطر الأول مرَّة، وفي السُّطر الأخير مرَّة أخرى، وتهيمن حركة المشهد البصريِّ، وهي تتقلُّ بحيادٍ، في أداء سينمائي، تفاصيل المشهد الكلي بجزئياته المتكاملة المتضامة وإنما ركز على خاتمة المشهد، ليكتمل، به البناء المشهدي.

وعلى هذا النحو يبدو العملُ الشَّعريُّ، هنا أكثر اقتراباً من طبيعة العمل السينمائي؛ حيثُ يركزُ الشَّاعرُ على مفردات المشهد البصريِّ، ويقوم بتبطين، حركة الزَّمن، ليُحدث ما أسماه روبرت همفري بـ (المونتاจ الزَّمني)، ويتابعُ المتلقي الحدث "معاصراً" وقوعه

كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت (السَّارِد) في قوله، ولذلك يُستخدم المشهد للحظات المشحونة^(٤١) ويتيح هذا المنهج للشاعر أداءً أقرب إلى الموضوعية، والحيادية، ولا يبدو معه النصُّ حالةً شعريةً، بل مشهداً شعرياً وثائقياً.

ويتبنى (السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ) أحياناً، آليات (السرد السينمائي) فيرصد عناصر المشهد ومفرداته، بطريقة (المونتاج): "عبر توالي سلسلة من الكادرات أو المشاهد السينمائية التي يأتي أحدها في أعقاب الآخر"^(٤٢) كما نرى في هذا المجتزأ ليحيى جابر (١٩٦١ -):

"الخطاط منهمك على لافتة لصراف

تحت قدميه ياهطة لتظاهرة

رغوة صابونٍ تترسّخ على زجاج مقهى.

طاولة مربعة لمجتمعين تحت قبّعات.

رجل يحمل دجاجة تفرفر بين يديه.

يتناقش بحدّة مع آخرٍ يحمل بيضة

رجل يُمزّق أوراق روزنامة

ويرميها في صحن متسوّلة

نادلٌ يكنسُ حروفاً وأوراقاً.

صيصان بين الطاولات

على طاولةٍ مستطيلة

حقيبة سمسونات

نظارة سوداء. قفازات بيض

دمية مانيكان. عكازات

ضمادات ملفوفة حول الكراسي

في الخارج.

تنزلق عربة مُقَعَنَر بين السَّيَّارات " (٦).

ومن ذلك السَّرْد الشَّعْرِي السَّيْنَمَائِي أيضاً، هذا المشهد، لكريم عبد السلام:

"في حرّ الظَّهيرة الصَّبِيُّ واقفٌ أمام البيت.

والفتاةُ بالدَّاخلِ ترقبُ حركته.

ثمُ تخرج الفتاةُ مُبتسمةً وتسيرُ على جانب الشَّارع

وعلى الجانب الأخر يسير الصَّبِيُّ، فيما يتبادلان النظرات.

الفتاةُ تتعزَّرُ خطواتها والصَّبِيُّ يعبرُ إليها.

بعد خمس عشرة خطوة تشتبكُ أصابعهما " (٧).

إن اقتراب (الشَّعر) من عالم (السَّيْما)، كثيراً، جعله يتخفَّفُ من مجاز الجملة، ومن النَّهائيات المجازية، المصنوعة، في الخواتيم، بُغْيَةً إحداث لفتة عاجلةً إلى (المشهد) كلِّه، لمتابعة تفجير الدَّلالي.

الشَّفاهية وتداولية الخطاب

جاء النَّزوعُ إلى الشَّفاهية انقلاباً على استحكام الخطاب الشَّعْرِي، الذي وصل إلى ذراه على أيدي شعراء السَّبْعينيات المصريين، وهو ما تمثَّل في تكثيف المجاز اللغوي، والإزاحة اللغوية، والصُّور المعقَّدة، سعياً إلى جفَل النَّصِّ فضاءً للتأويل المفتوحة، جاء النَّزوعُ إلى الشَّفاهية مُعزِّزاً قيمة التَّداولية، وتخليص اللغة من كهنوتها التاريخي، ومن استراتيجيات البلاغة، ومؤكداً على التَّمسُّك بلفة الحياة اليومية وتراكيبها ومنطقها الجمالي الخاص، سعياً إلى تحقيق الالتحام الحميم بالواقع، وليس مجرد معاشته على البعد^(٨)، وسعياً إلى الإخلاص لوظيفتها التَّوصيلية، وهو ما يقود - أحياناً - إلى تقشُّفٍ لغوي، واعتماد مفردات دارجة، وتكرار أبنية عامية، والتركيز على المنطق الجمالي الشَّفاهي الحي، وهذا الانهماج بالوعي الشَّفاهي يصبُّ في اهتمام (ما بعد

الحدائث) ضمن إعطائها الصدارة "للتقافة الشعبية كتحدٍ لمعيار الفن الرفيع حدائياً كان أم تقليدياً"^(١٩)

وهكذا عمدت القصيدة الجديدة إلى بلاغيات الصور المعيشة المتنامية، التي تبدو "كأحداثٍ مُفْرطَةٍ في واقعيتها، لم تعد لها أية مضامين أو أهداف خاصة"^(٢٠)، سوى التحقق الحياتي الحي، وتسعى الذات المتكلمة، في النصّ، إلى الالتحام بهذا المعيش، ومن ذلك هذا النصّ، لعلي منصور (١٩٥٦ -) بعنوان: "عند الفندق العائم".

"أمك، والله، ظلّرها بعشر

من هؤلاء النسوة.

اللواتي...

ثم يجلسن ساعة واحدة

أمام الفرن

هل ترملت واحدة منهن، مثلاً، في الثلاثين

وعلق في رقبتها ثلاثة أطفال

واختهم في الرجم.

أوهن:

ولا واحدة منهن تعرف كيف تسلخ أرنباً بعد ذبحها

وشكلهن ضاجعن رجالاً كثيرين

غير أزواجهن

وليس بعيداً

إنهن يعلمن جواسيس^(٢١)

ومن ذلك، أيضاً، هذا المحترق لمؤمن سمير (١٩٧٥ -):

"هادئاً تماماً

كنت أمشي ونفسي

عندما نادتنى الدموع

التي في عيون الخيل
تعلمكم
ليست قسوة صاحب "الحنطور"
هي السبب
وليست رداءة الطعام
ولا فكرة العبودية في حد ذاتها
ولكن
اجلسوا
اجلسوا لأقصى عليكم " (١٢)

هكذا يتحكم منطق (الكلام)، في طريقة (السرد الشعري)؛
فيبدو الحس الشفاهي مهيمناً على الصياغة الشعرية، وأحياناً ينزغ
(النص) إلى الشفاهية، دون أن يعتمد المنطق الجمالي للغة
الحديث، فيعلو منطق المجاز اللغوي على البوح الإنساني، وتبدو
الخلفية المعرفية أكثر من فعل القول، كما نجد في هذا المجتزأ،
لعزمي عبد الوهاب (١٩٦٤ -):

"امتلك حذاءً واحداً
وتسعة وعشرين شتاءً
وصورةً لماجدة الرومي
سرقناها من صديق لا يحب قراءة الكتب
وعلقناها على حائطٍ
في غرفة نومي
ثم تابعت من مقعدي
حرب "الشبح" و"الباترويت"
لذلك... أرجوكم لا تُصدّقوني
حين أرفع إبهامي

تأييداً لكلام

ثم أسمعهم....

هالعالَمُ اضيقُ من حذاء

واكثر برودة من

عين ديكتاتور زجاجية

وكلنا تكذبُ

منذ ان دحرجتنا طفولتنا

من عصا الأب

إلى شارع جانبي" (١٣)

لا يكتفي الشاعرُ بالمعيش الحياتي، وإنما يُسلطُ عليه الحسيّ المعرفي، ذا الموقف السياسيّ الواضح؛ لتتولد الإيماءات الشعريّة المعرفية، التي تُشكلُ كسرًا متواليًا للإيهام بمعايشة الحكي، وبينما مثلُ السردِ الشعريّ الإنسانيّ الحميم المتشكّلُ من المعيش التداوليّ - كما تبدي عند علي منصور، على سبيل المثال - انحيازًا لوعي ما (بعد الحداثة) لم يتخلّص السردُ الشعريّ الحياتيّ الممؤة بالمعرفي - في النموذج الذي مثله عزمي عبد الوهاب - من (الحداثيّة)، فبينما انشغل الأولُ ببلاغة (القريب)، نزع الأخيرُ إلى البحث عمّا وراءه، وعند الأول لا شيء تحت التجربة إلا التجربة، ولا وراء السطح سوى السطح: المعيش والبسيط واليومي، فيما لا يزال الأخير جانحاً إلى ثقافة النخبة والنخبوية.^(١٤)

خمود العاطفية وحيادية الأداء

تؤنرُ اللغة الشعريّة هنا، انطلاقاً من الحرص على موضوعية السرد الشعريّ، أن تتخفّف من العاطفية، ومن تداعيات الشّعور الهادر، فتعمل في حياض واضح، ونبرة خافتة، وأداءً موضوعيّ تسجيلي، وتتججّر الشعريّة هنا، في المشهد، كاملاً، بتفاصيله

المتراصفة المتكاملة، وقد أشار فريدريك جيمسون إلى (خمود العاطفة) (waning of affect) باعتبارها من أهم خصائص (ما بعد الحداثية)، مُشيراً في الوقت ذاته إلى أنه "بالطبع لن يكون دقيقاً الإيحاء بأن كل عاطفة، كل إحساس، أو شعور، كل ذاتية، قد تلاشت من الصورة الجديدة".^(١٥)

ويركن الشَّعرُ، هنا، إلى بلاغة الصَّورة، وإلى علاقات الأشياء داخل المشهد، وإلى الحياد، كهذا النَّص، لمحمد متولي (١٩٧٠ -) بعنوان: (صديقان):

"في شاطيء كهذا

لا يأتي سوى طائر ووحيد

ليُحطَّ على حُطام المراكب

وفي بيتٍ كهذا

إلى جوار شجرة ممصوفةٍ

لا يجلسُ في الشَّرْفةِ

سوى رجلٍ واحدٍ

ليُراقبَ الطَّائِرَ"^(١٦)

من علاقة الأشياء، بعضها ببعض، تتفجَّرُ شعريَّةُ هذا المشهد؛ من التَّوازي الحادث في الحالتين: الطَّائرِ الوحيد والرجل الوحيد، حُطام المراكب والشَّجرة الممصوفة، وحدة الطَّائر ووحدة الرَّجُل، وانفصال كلِّ من الطَّائر والرَّجُل عن الجماعة، وتأتي الخاتمة لتؤكدَ على تواصل الحالتين، (والمؤلَّفُ الضَّمْنِيّ)، هنا - لا يُعلِّقُ على المشهد، عبَّرَ خطاب السَّارد، وإنما يكتفي، فحسب، ببيتٍ هذه الحالة عن طريق الصَّورة، خلاصاً من أداء عاطفي رومانتيكي، كان من الممكن أن يفرضه الموقف، وتتوارى النبرة الدَّاتية، فيتجلَّى دورُ البناء السَّرديِّ المحكم.

ومن ذلك، أيضاً، هذا المجتزأ، لياسر عبد اللطيف (١٩٦٩ -):

"الجدّ الذي أغرتك نظارته الطبية.
وكوفيته الصُوفية بتقليد أسلوبه في الحياة.
ستجده - حين تفتح عليه الغرفة -
واضِعاً سماعات الهيدفون على راسه.
فاتحاً أسفار الضيда امامه
ستُغلق الباب بعدها - مُحترماً فيه ذلك
وستنصرف في هدوء
ومن شُرفتكَ الوحيدة
ستُلقني بظلك إلى الشارع
لتدوسه العريات
وراكبو الميكروياس
والبيونيسكو،
وجامعو القطن
وأفراد القبائل المنسية في الصُحراوات". (١٧)

ثمة، أيضاً، حالة الانسحاب والاستيحاش، التي تُشارفُ حدَّ
النَّلاشي، دون ضجيج عاطفي من الدَّات البسيطة المنكسرة
الأسبانية، وهذه الدَّات ذات وعي واضح، ولكنها مُستمتعةً بالقليل
المتاح، كما نجد في هذا المجتزأ لمحمود عبد الله (١٩٧٨ -):

"جربوا أن تشرّبوا الشّاي
في الشُّرفةِ بملابسٍ داخلية
ويتأمل للفضاء
دون أن تعكروا صفو هذه اللحظة
بالنُّظر لشرفات الآخرين
وعرياتهم الملونة". (١٨)

إنها الذاتُ الإنسانية البسيطةُ، في حالاتها البسيطة، عبر أدائها، الذي لا يقلُّ بساطةً، وهذه البساطةُ تُعدُّ إحدى السمات المهمة، التي ركزَ عليها مُنظرو ما بعد الحداثة؛ فقد حدّد فرديريك جيمسون شعر ما بعد الحداثة، بأنه "الشعر الذي يميلُ إلى البساطة، والذي ظهر كردُّ فعلٍ ضد الشعر الحداثي المعقد الأكاديمي"^(١٧)، وكثيراً ما تُبيحُ لغة التفاصيل للشاعر أن يعتمد (المفارقة)؛ لتحقيق حالةٍ شعريةٍ دالةٍ، من علاقات الأشياء اليومية بعضها ببعض، كهذا النصّ، لعلّي منصور، بعنوان: (فانتازيا):

الشاعرُ المسكين

الشاعرُ الذي تحدّثَ في قصيدته

عن جُنْبه ينزف دماً

فوق مانشيت (الاتعاش الاقتصادي)!!

عن فتاة فجرت خصرها

عند حاجز،

وأخرى تُفجّر خصرها في الأغاني!!

عن المحمومين بالسؤال:

أفائدة البنوك حرام أم حلال؟

بينما اللصوصُ يعبرون - في هدوء -

بأموال المحرومين!!

الشاعرُ المسكين..

قاده حفلة العائز، لطاولة، وناقدين!!

تحدّثوا عن الفانتازيا،

وشعرنة التفاصيل!!

تحدّثوا عن أسطورة الواقع، وابتسموا!!

ثم صفق الحضور الهزيل!!

وقد اكتسبت (المفارقة) منزلة خاصة، في شعرية (ما بعد الحداثة): حيث جعلت منها إحدى آلياتها الأساسية في إنتاج شعريتها.

التفاصيلية

في مقابل شعر الحداثة الذي ركز على الكليات والمجردات والمطلقات والميتافيزيقا، جاء شعر (ما بعد الحداثة) - في إطار (قصيدة النثر) - مُركّزاً على الجزئيات، والتفاصيل اليومية المعيشة، والبسطاء، ومفردات الواقع القريبة، والنسبي، والفيزيقا، والأشياء في وجودها الحقيقي الحي المتعين، وهو ما مثل صعود الذّاكرة البصرية في مقابل الذّاكرة الذهنية، تجلّى الواقع من حيث وجوده المتحقق لا المتصور، وبهذا مثل هذا الشّعْرُ عصر الصُّورة في الشّعْر العرَبِيّ. "لقد فقدت الحكاية الكبرى مصداقيتها"^(٢٠)، كما يقول جان فرانسوليوتار (١٩٢٤ - ١٩٩٨)، ولهذا تشبّث الشّاعرُ بأشياءه الصّغيرة، البسيطة، المتعدّدة، وبذاته، وبحكاياته الصّغيرة الحميمة المعيشة؛ ليؤسّرَ منها خطابه الشّعريّ الحقيقيّ الخاص، من النّسبيّ البسيط أمكن للشّاعر أن يكتشف المطلق، ومن الجزئيّ تبدّى له جوهر الكليّ، ومن القريب الحميم الملموس يكتشف الحقيقة الكامنة العميقة، دون أن يكون سعيه الأساسيّ - على سبيل الإجراء الشّعريّ - الوصول إلى هذه الحقائق الفلسفية الكبرى؛ فالشّاعرُ هنا، لا ينطلقُ من (والى) الثقافيّ أو الأيدولوجيّ أو اليقينيّ، بل يبدأ بما يملكه، ويُعائنه، ويلمسه، ويُحيط به، ويحياه بتفاصيله المتعدّدة الدّقيقة، ومن ذلك، هذا النّصُّ لعماد أبي صالح (١٩٦٧ -) بعنوان: (وسنصل للسّتين):

"ستكون لنا بيوتٌ صغيرة.

ندهنها بالأخضر..

ثم الأزرق، ثم الأزرق
 وزوجات يهجرتنا بسبب كعك العيد
 ونصالحهن، ويهجرتنا حين نفازل صديقاتهن
 سيكون لنا جيران يشاجرونا
 ثم يهدوننا أطباق الحلوى، ويشاجرونا.
 وأطفال ندركهم - بالكاد -
 قبل وقوع الماء الساخن
 ثم يحرقهم الماء الساخن.
 سنمرض أسبوعين بالأنفلونزا.
 وسنلبس سترات رمادية..
 على بنطلونات بيضاء
 سيكون لنا بناتٌ جميلاتٌ
 وضروريّ سنرفضُ خطّابهنَّ..
 ونحن واضعين ساقاً على ساق..
 في حجرات الصّالون.
 بناتٌ جميلات سنقبل خطّابهنَّ..
 بعد أن يمتنعن عن الطعام ثلاثة أيام
 ستكون أياماً صعبةً، والأولادُ يؤدّون الامتحانات
 وسينجحون.
 يرسبُ واحدٌ، وينجح.
 سيقترض أصدقائنا منا ثمانينَ جُنيهاً...
 ويردونها ثلاثة وسبعين
 وأزواجُ بنات خالاتنا سيُفصلون من أعمالهم
 ويعودون بعد سبعة عشر يوماً.
 إننا - بالتأكيد - سنحبُّ نساءً غير زوجاتنا

ونهم أن نتزوج عليهن..
 وسيعقلنا أناس في آخر لحظة.
 علينا - فقط - أن ننتظر قليلاً.
 وإن نحك حزننا - كل مساء.
 بفُرْشاة البلاطات." (١١)

بهذه الدقة الواضحة، التفاصيل المعيشية الحية العديدة، يُشيدُ الشاعرُ نصه جزءاً جزءاً، تشييداً يكشف عن ولعه بوقائعية الشعر وحدثيته. الشعر هنا احتفالٌ بهذه التفاصيل وتمجيدٌ لها، ويتفاصيل أقل، وبنية أشد إحصاماً وتكثيفاً وتوليداً للدلالة الشعرية يُقدمُ محمد صالح (١٩٤٢ -) نصه: (الصندوق):

تركتُ أمي تسعة قراريط
 وخلقالين من فضة
 وضمائر مستعارة
 صنعتُ من حرير
 وتركتُ هذا الصندوق
 افتحه
 فأجدُ أشياء أمي
 أجدُها ولا أجدُ أمي" (١٢)

لقد ربطت التفاصيل القصيدة بالحياة، بوقائعها، وطقوسها، وبدلاً من أن تصبح القصيدة عالماً من الكلمات والتصورات أصبحت عالماً من الوقائع والأحداث الحية والأشياء الحميمة، وتراجع دور (التأويل)، الذي رأته فيه (ما بعد الحداثة) وسيلة لتخليص الموقف الشعري إلى مجردات مُطلقة، تلمس خصوصية النص، وانطلاقته الحرة، وتردّه إلى الدلالات المركزية العامة الثابتة.

التشذير

اعتُبرَ التشذير من أهم المظاهر الجمالية لـ (ما بعد الحداثة)؛ حيث رأت (ما بعد الحداثة) أنه لا بُدَّ من "خوض حرب ضد الكلية، والإعلاء، بدلاً من ذلك، من شأن فنون وعلوم المجتمع بعد الصناعي، والتي تتمثلُ فكرتها الرئيسية في التجزيء، بدلاً من التماسك" (٢٣).

في شعرية التشذير، يُصبحُ النَّصُّ نثراً؛ تتناثر الجمل الشعرية المكثفة المشعة، مؤكدةً على منطق أنه كما جاز أن تكون القصيدة جملةً واحدةً جاز كذلك أن تكون الجملة الواحدة قصيدةً كاملة، تتناثر الجمل الشعرية المشعة كضربات متوالية، ومستقلة، في حيز النَّصِّ، بحيث يبدو النَّصُّ - بشكل عام - وحدات شعرية متجاوزة ومتوالية. كأن "ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل في النَّصِّ، وكأن كل جملة تُمثلُ عالماً مستقلاً عن العوالم التي تُمثلها الجمل الأخرى" (٢٤).

وقد رأى البعض في نص التشذير "نسقا بنائياً يُوهم بالتفكيك فيما يُبدع نص الكسور والفجوات، نص هذا العالم المتصدع" (٢٥)؛ أي أن هذا النَّصَّ جاء انعكاساً لانهيئات الكيانات الكبرى، ولتداعي أيديولوجيات ونظم، وتشظيها.

بينما رأى ما دان ساروب أن الانتقال من الحداثة إلى عالم ما بعد الحداثة يُمكن التَّعرُّف عليه إذا ما عرفنا أن الاغتراب عن الموضوع قد حلَّ محله تفتيت الموضوع" (٢٦).

وهكذا اكتسب التشذير أهميته الكبرى، في شعرية (ما بعد الحداثة)، وأصبح نصه عقداً من النصوص، المتتابعة التي تؤكد على مبدأ التجزؤ والتشظي، كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها" (٢٧)، أصبح النَّصُّ يتشكل من سلسلة من النصوص المتوالية، في فضائه، في كثافة شديدة، تؤسس لجماليات التشظي والتفكيك والتفتيت والتشذير.

ولهذا النصُّ مرجعتان أساسيتان:

❖ بنية الهايكو الياباني بكثافتها الشديدة المشعة، التي لم تُفقدُها التُّرجمات شعريتها.

❖ بُنى تراثية عربية عديدة، منها: (في تراثنا القديم): الحكيم والأمثال، والأحاديث النبوية، وأواخر كتاب (نهج البلاغة) لعليّ بن أبي طالب، والأقوال الصوفية المركزة العديدة، التي يأتي في طبيعتها: (المواقف والمخاطبات) للنضريّ، و(الإشارات الإلهية) لأبي حيان التّوحيدى، و(فنّ التّوقيعات) و(في تراثنا الحديث): (رمل وزيد) لجبران خليل جبران، يأتي في طليعة هذه الكتابات..^(٢٨) ولا شك أن المرجعية الأولى: القربية (الهايكو الياباني) كانت مُحفزاً قوياً لإعادة اكتشاف المرجعية الثانية: البعيدة، في ضوء شعرية التّشذير، كخلاص من إعادة إنتاج شعر (الهايكو الياباني)، ثم بدأت الشعرية تتخلّص تدريجياً من رؤى المرجعتين، تحت تأثير دوافع التّجريب، وممن ساهموا في ترسيخ هذه الظاهرة: خزعل الماجدى، ونصيف النّاصري وزاهر الغافرى ورعد عبد القادر، ومنعم الفقير، ومنذر عامر، ومحمد آدم، وسيف الرّحبي، ومحمد الصالحى، وغيرهم، ومن المشاكل الرئيسية التي تُهددُ شعرية التّشذير: تكرارُ الأبنية، الإلحاحُ على بنية المفارقة، التّعمدُ، المنطقية المتحكّمة في إدارة الفعل الشعري، الاستسهالُ.

ولا ينتمي إلى هذه الشعرية كلُّ نصِّ شعريّ قصير، وهذا ما تكشفه هذه المجتزاتُ من نصِّ خزعل الماجدى (١٩٥١ -) (أزرق يدك وأقطفها):

• امام هذا الشُّعر الطويل الملتهب بسواده

سجد المَقصن.

• عندما تصبّين العسلَ

تسقطُ أصابعك معه.

- أخو المطر هذا
- فكيف لا أحبه؟.
- وأنت تُدخنين
- تلسعينَ ظهرَ حيوانٍ راقبٍ في أعماقي.
- من هولِ الليلِ لمعت سيوفِي
- من هولِ الليلِ.
- دُنِّي على ذهبٍ حيّ
- غير شعرها.
- أيها الكلبُ اتبَحْ عندما يأتي أحد
- معي فتاتي.
- منذ سنين
- وحده في لفظٍ مُتَّصِلٍ مع القمرِ.^(٢٩)
- وهذه النصوص لنعم الفقير (١٩٥٣ -):

"يُحدِّقُ بيَ الليلِ
كَمَا لو أَنِّي مَطْلُوبٌ لَهُ.

عندما

ارتديتُ الهواءَ

اعترضتُ المرأةَ.

أعضائي

تتسكعُ

بانتظارِ

الرغبةِ.

في

الأرضِ

اعشوشبتُ

قدمائي.

لا تنحن
يا جسدي
كي
لا يتدحرج
راسي.^(٢٠)

وهكذا شدّد التّشذير على أن تكون للومضة الشعريّة الخاطفة دلالات شعريّة، لا لجملة شعريّة؛ بل لنص شعريّ كاملٍ شديد الاختزال والإشراق.

تشظي الحكاية ولا معقولية السرد

في مقابل اهتمام الحدّثة بالشكل المغلق، والحكاية الكبرى المحكّمة، جاءت (ما بعد الحدّثة): لتؤكد على الشكل المفتوح، والحكايات الصغرى المتشظية، ولا معقولية السرد، وتفجّر المركز الحكائي "والتشابك الاختلاطي وانهيّار المعقولية والممكنية والنزوع السريالي"^(٢١)، في السرد، ويُمثّل هذا الملمح، بوضوح، سرد فتحي عبد الله (١٩٥٧ -) الشعريّ، في معظمه: ففي ديوانه الأول: (راعي المياه) نقرأ:

"يحدث دائماً

هبوطي من الأعالي

وفيضان في قاع المنزل

أرتّب أمواتي الأعزاء

ويقليل من الهدوء

أضعُ القواربَ

سلاسلُ في كل اتجاه

والرذاذُ يحتكر الميناء

للكمّ ابيضُ

رَبِّمَا يَعْبُرُونَ بِقَمَّصَانِ

خَفِيفَةً

وَادْعُوا النَّادِلَ فِي

هَوَاءِ الصَّبَاحِ

لِيَرْتَبَّ الزُّهْرُ

فَمَا زَالَتْ الْحَدِيقَةُ

تَحْتَاجُ لَطَائِرًا^(٣٢).

يقدم الشاعرُ هنا نوعاً من شذوذة الحكاية، التي تتداخل فيها الصُّور، في أداء سرديّ، هذيانيّ، أقرب إلى الشَّطح السَّرياليّ، يتمحور حول التجربة، ولا يبدو مشغولاً بنقلها. إن تشظي الزمن يقود إلى تشظي الحدث، وإلغاء التسلسل المنطقي، وتداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة. وفي ديوانه (سعادة متأخرة)، نقرأ:

فِي الصَّبَاحِ

أَسْمَعُ حَيَوَانَاتٍ غَرِيبَةً

قَطَارَاتٍ يَجْرُهَا فَلَاحُونَ

وَسَابِلَةٌ يَضَعُونَ الْوَرُودَ

أَمَامَ الْمَقَابِرِ

مَلَائِكَةً يَهْتَفُونَ لَهُ

يَتَذَكَّرُ بِلِقَاتِ مَهْجُورَةٍ

حَدِيقَةٍ لِمُوسِقَارِ عَجُوزٍ

فَمَنْ يَسْتَطِيعُ فِي الثَّلَاثِينَ

أَنْ يَدْخُرَ حَرَارَةَ

لَأَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ

خَاصَّةً وَأَنَا مَهْدَدٌ

بِسِرْطَانِ الرَّئِثَةِ

ويزورني من شاركووا

في الحروب

وأبناء الهلال

الذين ذهبوا. (٣١)

تصدُّع الحدود الموضوعية بين الأجناس الأدبية

إنَّ القول بنقاء النَّوع الأدبيِّ لم يعد مقنعاً؛ فعلى مستوى المنجز الأدبيِّ، لم تكن الأشكال دوائر مغلقة أو جزراً مُعزلة داخل الخريطة الأدبية، كما تسعى نظرية الأنواع الأدبية إلى تكريسه؛ فالحدود بينها تُعبَّرُ باستمرار، والأنواع تُخلط أو تمزج... وتُخلق أنواع جديدة^(٣٢). وقد ركزت (ما بعد الحداثة) على قيمة "مناهضة الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح"^(٣٣).

ولم تكتفِ (قصيدة النثر) بكونها شكلاً شعرياً جديداً، وإنما تجاوزت ذلك إلى مفهوم أكثر شمولاً، ينزع إلى كونه شكلاً جامعاً؛ يجمع في فضائه شتى الإمكانيات المتاحة في الأشكال الأدبية الأخرى، ويصهرها في نسيجه العام، وبنيته الشاملة، ومن النماذج البارزة في هذا السياق: (النشيدة) لعلاء عبد الهادي (١٩٥٦ -)؛ حيث يخرج فيها علاء على إطار القصيدة إلى آفاق الشكل المفتوح، وشعرية (الكتابة)، مُستثمراً في بنائها أنواعاً أدبية متعددة، تشمل مُجمل الكتابة الأدبية، وهي: النثر الفني، النثر الصوفي الشعري، القصة القصيرة، المسرح، الشعر؛ بتجلياته المختلفة، تأسيساً لمبدأ: وحدة التجربة وتعدد الأداء؛ فبجانب إمكانيات الشعر المختلفة يتجلى السرد في خبراته الكبرى؛ ففي المقام الأول سردٌ يُباري أداء النَّقْرِ ويَتحدُّ به في المقام الثاني سردٌ يُناظر (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي ويوظفُ فيه نصوصاً شعرية عربية أيروسية، وفي المقامين الثالث والرابع

سرد يُنازع سردَ الجاحظِ والتَّوحيديّ ويستثمر في مجراه الكثير من مقولات نظرية الأدب العربي وأبياتاً من عيون الشَّعر العربيّ وفي المقام الأخير سرد ينتمي إلى أدبِ المجالسيات، وبخاصة: مقامة القريض لبديع الزَّمان الهمداني. يُؤدِّي النَّثرُ الخالصُ - داخل البنية الشَّعرية الكاملة - أدواراً شَعريّةً متعدّدة، ويستثمر النَّصُّ، بشكلٍ أساسيٍّ، تقنية المقامات؛ حيث يقوم النَّصُّ على بطل وزاوية^(٣٦)، وحيث تتعاقبُ فيها شَعريّة النَّثرِ الفنيّ وشَعريّة القصيد، وبطل المقامة، هنا، ليس شخصيةً غيرية، بل (أنا) أخرى، قرينٌ، وبنية المقامة، هنا تستقلُّ عن عنصرٍ بنائيٍّ أساسيٍّ في بناء المقامات، وهو الزُّخرف البديعيّ، وبخاصة السَّجع والملاحظُ، هنا، إطلاقُ مصطلح (المقام)، وهو ما يستدعي دلالته الصُّوفية.

يبدأ كلُّ مقامٍ، بسرد شعريّ، ثم يتحوّل إلى شعر التَّسطير الحرّ: الموزون أو المنثور، ويتمثّل كلٌّ من (السرد الشعريّ) و(التَّسطير الحرّ) بتجلياتٍ مختلفة، حيث تتسعُ البنية الشَّعرية في (النَّشيدة) لمحاورة التُّراث الصُّوفيّ والتُّراث التَّمديّ وتراث العشق والتُّراث الشَّعريّ بألياته المتعدّدة.

تتنوّع تجليات الشُّعر داخل بنية (النَّشيدة) الشَّعرية، لتشمل تصانيف الشُّعر الأساسية المتواجدة في المشهد الشعريّ، كما يلي:

• شعر الوزن والقافية الكلاسيّ:

من رثاء الرّأوية لقرينه:

ولم اك مَنْ جفائك، ولم تُعاد	رثيثك يا قرين ولا أصادي
وكم خالعت في صحوي رُقادي	تُدركُ دفقة الشَّهقات صدري
طواه الوقت يأتي في سهادي	لمعتقل اللسان بغير شكوي
وكان فراقنا وصلًا وهادي	فكانت دعوتي لثّاق شوقًا
تهيجُ نشيدي صمًا وشادي	علامَ تحضني رُفاتُ خطو
وكم تتجاهلُ الخطوات حادي ^(٣٧)	فكم يتوارى في التُّسك شجو

- شعر التفعيلة، المعتمد على تكرار التفعيلة، وتكرار بعض الحروف، واستثمار الفراغ؛ لإبراز البعد الإيقاعي للنص:

"هي ذي... تُنازعني الفضاءُ

وتسوق لي الضجوات

تملؤها الرؤى!

هذا أنا المبسوطُ

خطاً ملاحماً

هل استريحُ كما استراح الخطوُ في شبقِ الدعاء؟

صوتي يُعقِّ حُلْمُهُ

فوق السماء." (٣٨)

- شعر النثر الحرّ (free verse) المعتمد على استثمار طاقات النثر، لإبراز الإيقاع، كما يُساعد على تمديد الإيقاع علاقات السطور الشعرية بعضها ببعض ومنها: علاقة السببية، أو النتيجة، أو العطف، أو التعليل:

"كم فاح إسرائي بفضائح اشرعتها الممكناتُ

فقبِلتُ الأمانة

وتعاطتني البلاد.

تفضنتُ نافذتي...

وأنا أرجعُ البصر.. إلى غيمة شاردة

أفتحُ قلبي.. بما دسَّته التُّبَارِيحُ..

فيدخلُ قلبي عُرابٌ،

ككتبَ نبوءته بريشتين من صُراخِ،

وما تبقى في العروقِ

تماهيتُ داخلي." (٣٩).

• شعر التثذير والصفاء اللغوي المقطر:

"يشدني جسدي إلي

وما مدت له يدي" (١٠)

"هذي قدم

يتعرق من تعبي فيها الغيم" (١١)

• شعر النثر الذي يعتمد التفاصيل اليومية المعيش:

"مرّت دقيقتان

تاخرت عن "التوقيع" قليلاً...

سيوقع لي صديقي

صباحاً جديداً!... " (١٢)

"حارة" "مُسعد" "مُشطّ هواء" "مايو".

البقال يُرتّب أحلامه

بعض الثّبار المندى تصدّفه مياه المحال

والحارة تحث قاطنيتها على الكوث

تختلق حكمتها بحكايات شائعة...

عن القناعة والرّضا! " (١٣)

❖ شعر النثر المتدفق الجمّل والإيقاع غير المقطّع (Prose Poem)،

ومنه هذا النّص، ذو الثّبرة الرّخية العميقة المتشعبة بلغة النّفري:

"لا تصحّ المحادثة إلاّ بين ناطقٍ وصامتٍ. العلم المستقرّ هو

الجهل المستقرّ. الجهل حدّ في العلم، لأنّ المعرفة التي ما

فيها جهلٌ هي المعرفة التي ما فيها معرفة. فاحمل علمك

في تعلمك، فإذا علمته فألق ما معك. أعدى عدو لك

إنّما يُحاول إخراجك من الجهل لا من العلم... لأن

العالم يرى علمه ولا يرى المعرفة، فإنّ لم ترني وراء

الضّدين رؤيةً واحدة، لم تعرفني" (١٤)

هكذا تتواشج الأنواع الأدبية داخلَ البنية الشعريّة الكبرى، وتتعدّد التجليات، في قضاء نصّ جامع مفتوح بجهاته الشعريّة على الأنحاء.

جسدانية الذات الضردية

كان الجسد الإنسانيّ في شعريّة (الحدائثة) كائنًا فلسفيًا، أو أيّدولوجيًا، ومع شعريّة (ما بعد الحدائثة) استعاد حقيقته البيولوجية الأساسية؛ ليصبح كائنًا من لحم ودم، وحواس، وكانت الذات الإنسانية ذاتًا كليةً جمعيةً ذات رؤيٍ مُطلقة ومعرفةٍ شاملةٍ، ومع شعريّة (ما بعد الحدائثة) أصبحت ذاتًا فرديةً عاديةً لا تدّعي أكثر ما تكون بالفعل وما تملكه حقيقةً، لا تهرب من إنسانيتها وصبواتها وإحباطاتها وتشوّقاتها وانكساراتها إلى آفاقٍ معرفيّة، ولا تتكتم لغة الجسد ولا تحجب تطوّحاته، وإشراقاته وصبواته الحقيقية.

وقد تبيّنت خصوصية هذه الذات على محورين رئيسيين متكاملين، يحفظان لها خصوصيتها الخالصة وهما:

- الفضلاء الإيروسيّ.
- التّاريخ الطّفوليّ الشّخصي.

فعلى المحور الأول ركّزت (ما بعد الحدائثة) على تحرير الجسد من آليات القمع المضروبة حوله، والكشف عن صوته السّريّ وتوقّده الجنسيّ، وكان هذا التّركيز جزءًا من اهتمامها بالمعيش واليوميّ والحياتيّ والشّخصيّ؛ فالبعْد الجنسيّ أحد الأبعاد الرئيسيّة للجسد، ويقف وراء الكثير من صور الفعل الإنسانيّ عامة.

يتعامل شاعر (ما بعد الحدائثة) مع فعل الجنس باعتباره فعلًا إنسانيًا طبيعيًا خالصًا، من أحداث الحياة اليومية الحميمة، ضمن تفاصيل حياتية عادية أخرى.

تتكاشف الذات الشعريّة، هنا، في نبرة حميمة وخالصة الصدق، ولا تسعى إلى الاتّجار الرخيص بالتّقافة الجنسيّة، أو إثارة

بعض المحرومين والمكبوتين والمحبطين، ولكنها تسعى إلى القبض على صور إنسانية حقيقية، ظلّ الفن ساكناً عنها طويلاً، ونابذاً لها، نقرأ لأحمد يمانى (١٩٧٠ -) هذا المقطع:

"كل أسبوع في سوق الثلاثاء
طرق طويلة مليئة بالنساء، أتحرّك في الوسط
وأترك ليدي اليمنى أن تسقط
على الأرداف المنتصبة، طرية ومنتصبة،
مُحدّدة جداً ومائية جداً،
هذا ما أحبه تماماً
أتحرّك ساعة أو ساعتين
وأعود مُحمّلاً بالآلاف الصُّور
التي استخدمها لترطيب خيالي،
وإثارة عضوي متوسط الحجم
كي يقذف ملايين النساء من فتحته الصغيرة".^(١٥)
ولياسر عبد اللطيف، هذا النصّ، بعنوان: "الحالة":
"لأنّ لها تاريخاً طويلاً من الاستمراء
كانت إذا تعيّن لها الجنسُ
تُبقي عينها مفتوحتين تحت حُمى القبلات
وأثناء المضاجعات المبتورة
تُبقي عينها مفتوحتين لا التهاماً للحظة
وأثماً اختزاناً لها، ليتمسّى لها استدعاؤها
في لحظات الوحدة المطلقة".^(١٦)

وكثيراً ما تتكاشف هذه الذاتُ في اعترافات، تكشف فيها انتهاكاتها وخروقاتها لكل ما يحدُّ من أشواقها وصبواتها، ومن ذلك هذا المجتزأ لأسامة الدناصوري (١٩٦٠ - ٢٠٠٧):

"سامحيني يا صديقتي
 لأنني طوال حديثنا
 وكلما طُرفتُ عنك
 كنت اختلسُ نظرةً سريعةً إلى جزء منك:
 منبت الشعر المائل قليلاً
 إلى أعلى يمين الجبهة
 إثر جرح قديم في الخد.
 سيولة الكتف العاري
 وحين ذهبت إلى دورة المياه
 كنت أبكي وأنا أرى جسدك الصغير
 يمرقُ من بين الموائد
 هل يجب أن أخبرك
 أنني لم اتعمدُ لمس ذراعك وأنا أشعل لك السيجارة؟
 لكنني أقولُ لك:
 إن هذه الهدية الثمينة
 جعلت بقية أعضائي تبتهل طيلة السهرة
 شاكرة ليدي اليسرى". (١٧)

وعلى المحور الثاني: (التأريخ الطفولي الشخصي)، شدت (ما بعد الحداثة) على مرحلة الطفولة، ضمن تركيزها على الإنساني والشخصي والحميم. لقد كان الإنسان، في (الحداثة) كائناً معرفياً ابستمولوجياً - وكان من قبل كائناً أيولوجياً - ومع (ما بعد الحداثة) استطاع أن يستعيد حقيقته ككائن بشري، ذي حياة حقيقية فعلية، ومرحلة الطفولة من أهم مراحل الحياة، فيها يتم اكتشاف العالم، والاصطدام بسلطاته وآلياته القمعية، فيها البراءة والبساطة والرأفة، كثيرون حاولوا أن يلفوا أفق الطفولة ويحلّقوا

فيه ويتماهاوا داخله، ويتبنوا رؤية الطفولة للعالم، وتمردهما الإنساني البسيط على السلطات الاجتماعية المضروبة حولها واكتشافها المفارقات، ومن هذه الشعيرة هذا المجتزأ لياسر عبد اللطيف:

"في حيننا الصغير، لم يكن هناك سوى طبيب واحد،

يُعالج جميع أنواع المرضى

وكثيراً ما كان يتجاوز دوره كطبيب؛

ليقوم بدور المصلح الاجتماعي والواعظ الأخلاقي. وكانت

أياديه البيضاء على كل باب من بيوت الحي للحد الذي

جعل المدرسين يُشيدون به في بدايات الدروس، وإمام

المسجد طالما دعا له على منبر الجمعة، لكنني أبدأ ثم أقتنع

بعقائره، وفائدته الوحيدة بالنسبة لي هي حديث سمعته

يُلخص فيه معنى الحياة لعجوز تبيع الورد بجانب سور

المدرسة وما زلتُ احتفظ له بصورة طريفة التقطتها لنا أبي خلال

زيارة الطبيب لمنزلنا بسبب إحدى وعكاتي الطفولية.

كنتُ فيها أجدبُ لحيته الصغيرة، وهو يقومُ بتمريضي في

طقس من طقوسه غير المجدية". (١٨)

ومن هذه الشعيرة، أيضاً، هذا المجتزأ لهدى حسين (١٩٧٢ -)

"تُدين لي مدرسة الرأهيات بأربعة عشر عاماً من القدوة

الحسنة في الإذاعة المدرسية، وانزعاج أبله عندما تُؤكد

إحدى الطالبات أن التزي المدرسي يجب اختراقه بشكل ما،

وأربعة أعوام قايضتني بها الجامعة رثة تؤهلني لامتناس

غبارٍ أشد، وللحين إلى أصدقاء الطفولة الذين مازالت

أسمائهم محفورة على أبواب حمامات المدرسة، والذين

تساقطوا الآن في طريق العودة في أكياس للتبول اللا

إرادي، ستطرب العجائز المتصايبات لاكتشاف عطورهن

في ذكورة تُريد أن تتقافز من فتحات من السراويل،

تماماً، كانفلاتهم من فتحات السور المدرسي^(٤٩).

ولدى البعض كان الكثير من استحضار عوالم الطفولة بتفاصيله البسيطة الدقيقة غير (بريء) تماماً؛ حيث وقفت (الرؤية السردية) للشاعر (السارد)، أحياناً، بينه وبين مشهد الطفولة المستعاد، وحافظت على وجود المسافة الزمنية بينهما، وفي أفضل الحالات كانت الذات الساردة تتوحد مع الذات الطفولية، وتلغي هذه المسافة، وتتجنب أي وصاية على فعلها أو بث أي رسالة، فقط كانت تكتفي باختيار الموقف الدال وعرضه.

وكثيراً ما تُتَّيحُ (الرؤية السردية) الطفولية للشاعر، التعبير عن موقف الشاعر (السارد) من عالم (الكبار) وتحديه الدائم له، ومقاومتهم، ومراوغتهم أحياناً. ومن ذلك هذا المجتزأ لإيمان
مرسال: (١٩٦٦ -)

زُيِّمًا الشُّبَّانك الذي كنتُ أجلسُ بجانبه

كان يعدني بمجرب غير عاديّ

كتبْتُ على كراساتي

إيمان...

طالبة بمدرسة: إيمان مرسال الابتدائية

ولم تستطع عصا المدرس الطويل،

ولا الضحكات التي تنط من الدسكات الخلفية،

ان تنسيني الأمر

فكرت أن أسمي شارعنا باسمي

شرطاً توسيع بيوته

واقامة غرف سرية

بما يسمح لأصدقائي بالتدخين داخل أسرتهم،

دون أن يراهم اخوتهم الكبار؛^(٥٠)

ويلاحظ أن الشاعر - في هذه الشعرية - يركز على الجسد كما يعرفه، وكما يعيشه، لا كما استوعبه عن طريق المثاقفة، كما أن احتقائه بالطفولة تشبُّت بحيوات يُجاهد كي لا تُقلت منه وتتلاشى.

جماليات القبح

واجهت (ما بعد الحداثة) النزوع إلى المقدس والسامي والنخبوي، بالتركيز على المهمل والمهمشين والبسطاء فكانت أقرب إلى الشاعر الذي رفعته جماعة (الفن والحرية) - في أواخر الثلاثينيات (يحيا الفن المنحط)؛ ولحالة رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) حين خط في (فصل في الجحيم): "ذات مساء اجلستُ الجمال على حجري، فوجدته حامضاً، فرميته، تسلحتُ ضد العدالة". يُواجه الشاعر هذا الجمال (الحامض)، بجماليات مضادة تقوم بوخز أحساسيه، وتحديّه باشتغالها على عالم (القبح)، بتفاصيله الواقعية المسقطة والمسكوت عنها، وتركيزها على تفاصيل البسطاء والمهمشين والمسحوقين، وهذه الجماليات المضادة من أبرز الأسلحة الجمالية التي واجهت بها (ما بعد الحداثة) جماليات النخبة السامية الفاسدة، طعنًا في ذائقتها، ورفعًا لعالم آخر، وحيوات أخرى، في مواجهة عالمها وحيواتها.

لا ينتهك الشعر، هنا النموذج الشعري المكرس فقط، وإنما يتخطاه إلى كسر هذه الذائقة الجماعية الرسمية، باستخدام ما أسقطه المجتمع، استخدماً جديداً ومفارقاً؛ ف(قصيدة النثر) لم تخرج، فقط على النظام الشعري السابق، لتحقيق نظامها الخاص، وإنما اتخذ الخروج شكلاً أوسع، يتمدّد النمط الشعري، إلى الخروج على سائر "الطرق الممهّدة شعورياً وفكرياً، وتقديم رؤية مخالفة للعالم، خارجة على أخلاقياته وقوانينه، جارية لحسه العام ومُسيّلة لدمه لا لدموعه فحسب".^(٥١)

وهكذا جعلت - هذه القصيدة - ثورتها الشعرية جزءاً ،
وعلاماً ، على ثورة أشمل؛ تشمل الحس العام المهيم بأخلاقياته
المركزية ومحظوراته الصارمة.

وهذا نصّ لهدى حسين ، بعنوان: (متعة التأمل):

"العيون التي حولي - كأنها طحالب مية

تسيلُ بعض على وجوه المارة

استطيع الآن بوقاحة أن أثبت عيني

على سراويلهم وأتفوه بكلمات بنذية" .^(١٧)

وهكذا لم تجد - هذه القصيدة - غضاضة في استعمال ،
(القبیح) وتشفيره ، وتحمله بالرّسالة الشعرية ، وقد تخير الشاعر
إيهاب خليفة (١٩٧٣ -) ، الصّراصير؛ ليجعلها رمزاً ، ويحملها رسالة
مقاومة الجماعة الفاسدة ، ومن هذا النصّ:

(١)

أيها الأفندية

لا تقبلوا إهانات أكثر

ولتكن لدينا العزيمة لردع أي مبيدات

كلّ يوم تزداد تحرّشات البشر

كلّ يوم يموت من خيرة ابنائنا

صرصوراً واعدّ.

(٢)

اطلّعنا على وساخات البشر

ونعمل كلجنة تفتيش على قذاراتهم

لنضهم سرّان يعزل الإنسان بُرازه

وفي نفس الوقت لا يتنصّل من القتل أو الكذب

تواجِدُنَا في البالوعات دليل على أنّنا طلاب علم

وليس صحيحاً أننا نحبُّ الكريه من الروائح
ولكن نحن علماء
نُجري تجاربنا على أنفسنا
أولاً بأول. (٣٣)

وعلى نفس المحور اتَّخذ الشَّاعرُ البهاء حسين (١٩٦٩ -)
الكلابَ رمزاً شعرياً آخر، يُحمِّله دلالات جديدة، وعديدة، كما
 نجد في هذه المقاطع الثلاثة:

° الكلاب

لا تعنيهم الشهرة

أنا شخصياً لا تعينني كثيراً

إنما الوحدة التي ترنُّ

في عيوننا

رنيئاً أجوف.

الوحدة الكلبة التي تترقرق في الضمير.

"لكن أبي

أوصاني أن أقيم احتفالاً مهيباً له

بشرط ألا أدعو الكلاب

التي يتعطفُ حثي عن ذكر اسمها

أوصاني أن أطاردها

قبالها

الكلابُ التي وقعت في حُبِّ النجوم

وأبي للأسف لا يُحبُّ النجوم.

"أمي الكلبة بدأت تلعب بذيلها." (٣٤)

يستخدم شاعرُ الهامش (الشعري والحياتي) جمالياته المعيشة
المضادة؛ ليعبرَ بها عن أحاسيسه الحقيقية وحياته الحقيقية،

بأشياءه الحقيقية ، يكتب صبحي موسى (١٩٧٢ -):

"لا أحد يعرفُ الشَّعرَ أكثرَ مِنَّا، ولا أحدُ يُصدِّقُ أنَّنا نقولُ شعراً أفضلَ ممَّا يقولُه العظماءُ، ليس لأنَّنا نملكُ ما يملكونه من اللغة، ولكن لأنَّنا نملكُ المعاناة، فهنا هي تلحك الضَّواحي النَّائمة على حدود المدينة، يُمكننا أن نقبض على الشَّعرِ في انبوية الصَّرف، في الجدران التي تهالكت من الرُّشْح في العرَبات الحربية القديمة التي تحوَّلت إلى خط ملاحى لنقلنا وسط الغائط، في رصاصها الذي نعود به إلى بيوتنا كلَّ يوم كأنَّنا عمالُ محاجر، هنا لا أحد يعرفُ الشَّعرَ سوانا، لأنَّنا نظربُ لصوت شعبان عبد الرَّحيم، ونسعدُ بتجاولنا بين أبناء المجاعات، ونحدِّثُ الراحلين الذين اضطربنا للإقامة معهم".^(٥٥)

إنَّ السَّعي إلى انتهاك قواعد (الجميل) المستقرَّة في المجتمع، باستخدام القبح، يُذكر بالدادية التي كانت أول ثورة ضد الفنِّ القائم، وضد قوانينه الإبداعية المهيمنة؛ حيث توالت صدماتها للذوق الفني، وقواعد الفنِّ، والذائقة الاجتماعية؛ فتوسَّع مصوروها في رسم القاذورات والفضلات والمستهلكات، وشكلوا منها أعمالهم الفنية، كما أكَّدوا ثورتهم على تقاليد الفنِّ، حين وُضِعَ مارسيل دو شامب شارباً للموناليزا، وحين وُضِعَ مبولة حمام في قاعة العرض^(٥٦). لقد كان الهدف الأوضح للدادية تحطيم الصُّورة القائمة وخرق (التأبؤ) الجمالي السائد الذي يعتد فيه الجميع^(٥٧)، وقد أعقبت الدادية جماعات متوالية تُرسِّخُ لتيار (ضد الفنِّ)، وكان منها جماعة فلكسس الأمريكية، التي دعت إلى تنظيم إضراب في نيويورك أمام متحف الفنِّ الحديث ومتحف الميتروبوليتان ومركز لينكولن، وحمل المضربون لافتاتٍ تنادي بتدمير الثَّقافة الجادة، وتدمير الفنِّ، وتدمير المتاحف الفنية، وتدمير قاعات الموسيقى، بل وتدمير مركز لينكولن نفسه.^(٥٨) وما

حدث مع الداديين عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى، حدث مع ما بعد الحداثيين العرب عشية بداية الحرب الأمريكية على العراق، لقد أصبح الموقف الشعري الصادم العنيف جزءاً من موقف ثوري أشمل، يتواشج فيه الجمالي والاجتماعي والسياسي، غير أن البعض قد تصور أن مجرد انتهاكات الذوق العام، في حد ذاتها، فعل شعري يمتلك قيمة شعرية ذاتية، وهذا من باب الوهم.

الإحالات والتعليقات

- (١) د. صلاح فضل - قراءة الصُّورة - مكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢ - ص: ٩٦.
- (٢) فخري صالح - يانيس ريتسوس: في الشَّعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التَّماصيل - مجلة (الثقافة الجديدة) - العدد: ٩٨ - نوفمبر ١٩٩٦ - ص: ٣٩ - ٤٠.
- (٣) سعدي يوسف - يوميات الجنوب يوميات الجنون - دار ابن رشد - بيروت - ١٩٨١ - ص: ١٦.
- (٤) د. سيزا قاسم - بناء الرواية - مكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٤ - ص: ٩٤، وقد استبدلنا كلمه (السَّارد) بـ(الروائي) لتلائم السياق.
- (٥) فاضل الأسود - السُّرد السُّنيمائي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ - ص: ١٦٨.
- (٦) يحيى جابر - الزُّعران - بيروت - ١٩٩١ - ص: ٣٩.
- (٧) كريم عبد السَّلام - فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد - بيروت - ١٩٩٩ - ص: ١١ - ١٠.
- (٨) محمد عبد المطلب - قصيدة النُّثر بين القبول والرفض - مجلة: (قوس قزح) - العدد: ١ - مايو ٢٠٠٢ - ص: ٧٧.
- (٩) اندريا هو ميسون - رسم خريطة لما بعد الحداثي - ضمن كتاب: (مدخل إلى ما بعد الحداثي) ترجمة: أحمد حسَّان - كتابات نقدية - العدد: ٢٦ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مارس ١٩٩٤ - ص: ٢٤٨.
- (١٠) جان بودريار - الصُّور الرُّائفة وصور الرُّيف - ضمن (الحداثة وما

- بعد الحداثة) - إعداد وتقديم: بيتر بروكر ترجمة: د. عبد الوهاب
 علوب - مراجعة: د. جابر عصفور - منشورات المجمع الثقافي -
 الإمارات العربية المتحدة - ط ١ - ١٩٩٥ - ص: ٩٨.
- (١١) علي منصور - ثمة موسيقي تنزل السُّلالم - دار شرقيات -
 القاهرة - ط ١ - ١٩٩٥ - ص: ٥٦.
- (١٢) مؤمن سمير - غاية النشوة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - فرع
 ثقافة بني سويف - ٢٠٠٢ - ص: ٢٢.
- (١٣) عزمي عبد الوهاب - بأكاذيب سوداء كثيرة - كتابات جديدة -
 الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص: ١٧ - ٢٠.
- (١٤) راجع: دليل الناقد الأدبي - لميجان الرويلي، وسعد البازعي -
 المملكة العربية السعودية - ط ١ - ١٩٩٥ - ص: ١٠٦.
- (١٥) فردريك جيسمون - المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، ضمن
 (مدخل إلى ما بعد الحداثة) - سابق - ص: ٦٩ - ٧٠.
- (١٦) مجلة (الأربعائون) - العدد: ٤١٣ - شتاء ١٩٩٢ - ص: ٨٣.
- (١٧) ياسر عبد اللطيف - ناس وأحجار - دن - ١٩٩٥ - ص: ٨.
- (١٨) محمود عبد الله - لقطه باردة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
 ٢٠٠٢ - ص: ١١.
- (١٩) مخطوط أهدانيه الشاعر، في فبراير ٢٠٠٤.
- (٢٠) جان فرانسوا ليوتار - الوضع ما بعد الحداثي - ضمن: (مدخل إلى
 ما بعد الحداثة) - سابق - ص: ١٨.
- (٢١) مجلة (الثقافة الجديدة) - العدد: ٦٥ - فبراير ١٩٩٤ - ص: ٢٧.
- (٢٢) محمد صالح - حياة عادية - أصوات أدبية - العدد: ٣٠٥ - الهيئة
 العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٠ - ص: ٢٢.
- (٢٣) إليكس كالينكوس - رسم الخط والفاصل: قراءة في كتاب
 فردريك جيسمون: ما بعد الحداثة ترجمة بشير السباعي مجلة
 (إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص: ٤٩.

- (٢٤) عابد خزندار - ما بعد الحداثة: عن الحداثة وما بعدها - مجلة: (إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص: ٧٧
- (٢٥) يُمنى العيد - كلام محضور على جسد - مجلة: (كلمات) - البحرين - العدد: ١٧ - ١٩٩٢ - ص: ٢٠
- (٢٦) مادان ساروب - ما بعد الحداثة: تجارة المعرفة وسؤال التاريخ - ترجمة: مرفت دياب - مجلة: (إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص: ٦٥.
- (٢٧) دليل النّاقّد الأدبي - سابق - ص: ١٠٧.
- (٢٨) راجع: (من مقترحات الحداثة الراهنة)، لحاتم الصكر - بمجلة: (شئون أدبية) - السّنة السادسة - العدد: ٢١ - صيف ١٩٩٢ - ص: ٢٠.
- (٢٩) خزعل الماجدي (أزرع يدك وأقطفها) - مجلة (إبداع) - السّنة التاسعة - نوفمبر ١٩٩٢ - ص: ١١٠ - ١١١، وقد سبق أن نُشرت هذه النّصوص (وسواها)، في صحيفة (القادسية) العراقية، صفحة: (ثقافة)، في تاريخ: ١٤/٦/١٩٩١.
- (٣٠) منعم الفقير - اللوعات الأربع - دار سينا للنشر - ط١ - ١٩٩٤ - المصنّفات الثّالثة، على التّوالي: ١٦٦ - ١٦٧ - ١٧١ - ١٩٧ - ٢٠٠.
- (٣١) كمال أبو ديب - اللحظة الراهنة في الشعر، مجلة (فصول) - المجلد الخامس عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٦ - ص ١٨.
- (٣٢) فتحي عبد الله - راعي المياه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ - ص ص ١٠ - ١١.
- (٣٣) فتحي عبد الله - سعادة متأخرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ص ١٢ - ١٤.
- (٣٤) رينيه ويلك - مفاهيم نقدية - ترجمة: د. محمد عصفور - عالم المعرفة - العدد: ١١٠ - الكويت - ١٩٨٧ - ص: ٣٧٦.
- (٣٥) إيهاب حسن - في: (دليل النّاقّد الأدبي) - سابق - ص: ١٨.
- (٣٦) عند بديع الزّمان الهمذاني (- ٣٩٨ هـ) رائد (المقامات) وواضع دعائمها الشّكلية، مكان للمقامة بطل أساسى هو: أبو الفتح

السكندري، وراويّة هو: عيسى بن هشام، وتبعاً للهمذاني أنجز
الحريري (- ٥١٦ هـ) مقاماته، واختار لبطله اسم: أبي زيد
السّروجي، وللراويّة اسم: الحارث بن همام، أما لدى علاء
عبد الهادي، فبطله هو: قرينه، والرّواية هو: علاء الرّواية؛ فالعلاقة
بينهما عميقة كما نرى، وفي الختام يرثي الرّواية قرينه معلناً
انتهاء، حالة الانفصال والتّجلي الآخر.

(٢٧) علاء عبد الهادي - الشّيدة - أصوات أدبية - العدد: ٢٣٤ - الهيئة

العامة لقصور النّقافة - مارس ٢٠٠٣ - ص: ١٦٦.

(٢٨) السّابق - ص ص: ٢٦ - ٢٧.

(٢٩) السّابق - ص: ١٧.

(٤٠) السّابق - ص: ٢٠.

(٤١) السّابق - ص: ١٢٥.

(٤٢) السّابق - ص: ١٠٦.

(٤٣) السابق - ص: ٥٠.

(٤٤) السّابق - ص: ١٢.

(٤٥) أحمد يماني - شوارع الأبيض والأسود - د.ن - ١٩٩٥ - ص: ٢٥.

(٤٦) ياسر عبد اللطيف - ناس وأحجار - سابق - ص: ٦٤.

(٤٧) أسامة الدناصورى - عين سارحة وعين مندهشة - ميريت للنشر

والمعلومات - القاهرة - ٢٠٠٣ - ص ص: ٤٢ - ٤٢.

(٤٨) ياسر عبد اللطيف - ناس وأحجار - سابق - ص: ١٢.

(٤٩) هدى حسين - ليكن - الكتاب الأول: المجلس الأعلى للثقافة -

١٩٩٦ - ص: ٣١.

(٥٠) إيمان مرسل - ممرّ معتم يصلح لتعلّم الرقص - دار شرقيات -

١٩٩٥ - ص ص: ١٣ - ١٤.

(٥١) صلاح فضل - قراءة الصّورة: مكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة

للكتاب - ٢٠٠٣ - ص: ١١٧.

(٥٢) مجلة: (الكتابة الأخرى) - العدد الثامن - يونيو ١٩٩٤ - ص: ٨٥.

(٥٣) مجلة: (الكتابة الأخرى) - العدد ٢٠/١٩ - فبراير ١٩٩٩ - ص:

١١٩ ، وقد نُشرت هذه القصيدة - فيما بعد - في ديوانه (طائر مصاب بأنفلونزا)، القاهرة، ٢٠٠٦، والملاحظ أن إيهاب خليفة يُشدّد على شعرية الأشياء البسيطة المهمّلة التي تُحيط بنا؛ ففي ديوانه (مساء يستريح على الطاولة)، يكتب نصوصاً شعرية عن التوك توك، وكيس قمامة أسود، ونملة، ...

(٥٤) البهاء حسين - نصّ الكلاب - دار فرحة للنشر والتوزيع - ٢٠٠٣

- ص: ٤١ - ٤٩ - ٥٥.

(٥٥) صبحي موسى - لهذا أرحل - الدار للطباعة والنشر - يناير ٢٠٠٦

- ص ص ١٤٦ - ١٤٧.

(٥٦) راجع: د. محمود البسيوني - الفنّ في القرن العشرين - مكتبة

الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠١ - ص: ١٤٠، د. خالد

محمد البغدادي - اتجاهات التقدّم، في فنون ما بعد الحداثة - الهيئة

المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٨ - ص: ١٥٩.

(٥٧) اتجاهات التقدّم في فنون ما بعد الحداثة - سابق - ص: ١٥٩.

(٥٨) السابق - ص: ١٨٨.