د. رحمن غركان

قصيدة الشعر

من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني

الرائي

Riyadh Hamza

قصيدة الشعر

د. رحمن غركان

قصيدة الشعر

من الأداء بالشكل
إلى أشكال الأداء الفني

دار الرائي
للدراسات والترجمة والنشر

Al-Raee Publishing House
For Studies, Translating & Publishing

قصيدة الشعر / دراسة
تأليف: رحمن غركان
الطبعة الأولى: ٢٠١٠
حقوق الطبع محفوظة لدار الرائي

الناشر:
دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر
العنوان الرئيسي:
دمشق – قدسيا – الأحداث
شارع صلاح الدين الأيوبي
جادة الجلاء (٣) – بناء رقم ١٠.
هاتف: ٣٢٣٩٨٨٨٨-١١-٩٦٣+ / جوال: ٩٣٣٤١٩٠٣٣-٩٦٣+
فاكس: ٣٢٣٩٨٨٨٢-١١-٩٦٣+
بريد الكتروني: info@alraee-books.com
موقع الكتروني: www.alraee-books.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني:
التنضيد الضوئي: دار الرائي / دمشق – سورية.
التنفيذ الطباعي:

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، من دون إذن خطي مسبق من الناشر.

المحتويات

• تقديم: في أشكال الأداء الشعري ١١

أولاً: مقومات شكل الأداء في قصيدة الشعر:

قراءة تطبيقية: ٣٥

١. في المعجم الشعري. ٣٨

٢. في الإيقاع الشعري. ٤٥

٣. في التصوير الشعري. ٥٣

٤. في تركيب النص الشعري. ٦٥

٥. في بناء النص الشعري. ٧٣

ثانيا: خصائص شكل الأداء في قصيدة الشعر:

قراءة تطبيقية: ٨٣

١. في خصائص المعنى الإيقاعي. ٨٧

٢. في خصائص المعنى التصويري. ١٠١

٣. في خصائص المعنى التركيبي. ١١٥

٤. المعنى الشعري في يدي الثالثة. ١٢٧

- **ملاحظات ختام** ١٣٣
- **الهوامش.** ١٣٩
- **مصادر المتن ومراجعه.** ١٤٣

الإهداء

إلى أصدقائي: قُرَّاء الشعر،

بوصفنا محبين،

لا على أننا غاوون،

كأن الباري إذ خلق من الماء

كل شيء حي

خلق من المحبة

كل شيء جميل

تقديم:
في أشكال الأداء الشعري

١

سد خلصنا إليه في قراءة الشعرية العربية، من الجاهلية إلى عصور الإسلام المختلفة حتى اليوم، على مستوى عمود الشعر التقليدي؛ أن القصيدة هناك أما أنها تؤسس لتجربتها شكلاً شعرياً تنفرد بها؛ معنى شعرياً وأسلوباً في التعبير. وأما أنَّها تنطلق من تقليد تجربة سابقة فتجيء؛ مستبطنة إياها، مستوحية لها. وهي في الاتجاه الأول شكل في الأداء الشعري أسفرت عنه قصائد كثيرة هي عيون الشعر العربي من جاهليته إلى إسلامه. وفي الاتجاه الثاني هي أداء بالشكل استمدّ من تقليد الاتجاه الأول مقوماته وعناصرها فجاءت نماذجه، أنها في أحسن صياغاتها توخت حسن الاتباع لتحقيق جمالية في التقليد، وهذا اتجاه ساد على الشعر العربي القديم وبعض المعاصر وغلب عليه، من حيث الكم وكثرة منْ يتعاطونه ويروجون له.

وحين صرنا في أواخر القرن العشرين إلى ركام من الأداء بالشكل يفتقر إلى الثراء الفني والتأثير الجمالي، قاد إلى التخلي عن عمود الشعر والنظر إليه من جهة عجزه عن خلق المعنى الشعري والتعبير عن وعي النبض الفني المعاصر، فكانت قصيدة الشعر الحر اتجاهاً في خلق شكل شعري جديد، كما جاءت بعدها قصيدة النثر اتجاها آخر في خلق شكل جديد هو الآخر، ودعاة الشكلين ينظرون إلى عمود الشعر بعين الفعل الماضي الناقص الذي لا يرفع مبتدأ من شكل تعبيري ولا ينصب خبرا من معنى شعري. وكانوا في ذلك مجاورين للصواب غير مدركين له، وعلى مسافة شعر من الحقيقية الفنية. لسبب بسيط جدا أنهم نظروا إلى تجارب (حسن الاتباع) في الأداء بالشكل، أما تجارب أشكال الأداء الباذخة في الشعرية العربية؛ القديمة والحديثة على حد سواء، فكانت محطّ اعجابهم ولم تكن محط تأملهم، كانت محط استلهامهم أكثر من كونها طاقة فاعلة للاضافة فيهم؛ ومما أشاع هذا التباين تلك الطروحات النقدية ذات النهج التعليمي التي تجتهد في

الكشف عن فنية الأداء بالشكل ولا تعنى كثيرا بفنية شكل الأداء بما جعلها تكشف عن تطبيقات تعسفية لمقومات عمود الشعر على أنها آليات صناعة شعرية غير أن قوة حضور أشكال الأداء في الذائقة الفنية وتأثير حداثتها في الوعي الشعري للشعراء المعاصرين هو ما بعثهم إلى البحث عن شكل الشعرية في القصيدة، عن كيفيات شكل الأداء، ولا سيما بعد أن اتضحت صورة (حسن الاتباع) ليس في عمود الشعر القديم فقط إنما في عمود (شعر التفعيلة) وعمود (قصيدة النثر) فانكشف للقراءة النقدية تلك الهوة الفاصلة بين كيفيات أشكال الأداء وطرائق الأداء بالشكل في الشعر العمودي وفي الشعر الحر وفي قصيدة النثر وفي القصيدة الرقمية كما اتضح الآن. وهذا متوقع لسبب بسيط، أن كل فن هو شكل في الأداء في مستوى التجربة الشخصية ولكن فاعلية تلك التجربة في الآخرين، في المعجبين بها خاصة تؤدي بالضرورة المهيمنة إلى الأداء بالشكل. وانطلاقاً من ذلك فقد عاد كثير من شعراء العربية في العقد الأخير من القرن العشرين خاصة إلى (هيكلية عمود الشعر) بوصفها لغة، ليقولوا من خلالها أشكالاً للأداء بوصفها كلامهم الشعري، انطلاقاً من استشراف خصوصية الشعرية العربية في ذلك الهيكل التقليدي الذي تستطيع الروح الشعرية غير التقليدية أن تقول من خلاله شكلها الخاص في الشعر من دون تقليد. فالهيكل التقليدي للقصيدة العربية مثل أحرفها، مثل كلماتها، مثل أصواتها، هو عالم لغوي خام، تصدر عنه قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر والقصيدة الرقمية (التفاعلية) وما سيقوله المستقبل....غير أن كل ذات شعرية تعبر بشكل في الأداء خاص بها، بغض النظر عن الهيكل العام؛ شكل الأداء خصوصية حيثما كان أما الأداء بالشكل فعموم تقليدي حيثما كان، ومن ثمة فإن القراءة الروحية من لدن الشاعر في الأشياء ولها إذا استبطنت للمعنى الشعري بشكل يمثل نبضها وخصوصيتها، يحفل بحداثة شعرية غير تقليدية فإنها بالضرورة تمثل شكلاً في الأداء. وإثر ذلك فإن القراءة النقدية معنية إثرها بالبحث عن كيفيات تأسيس شكل الأداء في كل تجربة وليس عن كيفيات تطبيق عناصر استقرت

عند السابقين فصار لزاماً على المتأخرين العمل بها، فالقصيدة وسيط نوعي بين الذات والأشياء إذا استطاعت الـذات أن تبـدع القصـيدة فستنجز شكلاً صادراً عنها، أما إذا استطاعت الاشياء أن تـؤثر فـي الذات فتوجهها في عمل القصيدة ضمن القوالب الماضـية فستصـنع أداءً صادراً عن الأشياء نفسها وليس عن الذات، ولذلك حين تـأتي القراءة النقدية الفاعلة ستعمل على الكشف عما أنجزته الذات شعريا، وليس عما صنعته الأشياء في بنية القصيدة، وانطلاقا من ذلك فالشعر غير القصيدة، الشعر بوصفه تراثاً وصورة لوعي جماعي هو مجموع تجارب، وخلاصة مكونات، أما القصيدة فانجاز فردي، ووعي جمالي، وطاقة باعثة على الايحاء والتأثير والتأويل والنقد معني بالقصـيدة أكثر من الشعر. ومن ذلك يمكن القول؛ إن قصيدة الشعر اتجاه فـي أشكال الأداء الشعري جاء بسبب من فاعلين رئيسـين فـي نشـأته، أولهما: تلك الاشكال التي تبدّت القصـائد الجاهليـة وفـي عصـور الإسلام، تبدّت في خلالها، فجاءت نماذج في الإبداع الشـعري هـي عيون الشعرية العربية ذات الصيرورة النافذة في حداثتها، تلك التـي لم تؤثر فيها أنواع العصور وتباين الأذواق لما تزخر به من حداثـة فنية خالصة. وثانيهما: انكشاف ثنائية: (شكل الأداء – الأداء بالشكل) ليس في العمود التقليدي فقط بل في قصيدة الشعر الحـر، وشـيوع الأداء بالشكل في النوعين الأخيرين على الرغم من حداثتها الزمنية. وهنا جاء اتجاه قصيدة الشعر بوصفه أشكالاً في إبداع القصيدة وليس الشعر، أشكالاً في الفردية في التميز وليس في الاتباع، فمـا تميّـز بالتفرد فهو من اتجاه قصيدة شعر وما جاء تقليديا فهو مـن اتجـاه الأداء بالشكل في الشعرية العربية على أي نمط كان ومن أي نـوع. وقصية الشعر بحسب واحد من دعاتها ومبدعيها المعـروفين هـي: شكل شعري مقترن بزمن الكتابة منفتح على زمنه الابداعي، زمـن الحداثة الشعرية، تنتظم إيقاعها الخاص في بنية كلية موحدة لتنجـز وظيفة فنية معتمدة في الانجاز على روح الشعر وليس مجرد تشكله الخاص، وهنا فليس كل نص فني محتفل بعناصر الأداء الشعري يمكن عده قصيدة، مع أن كل قصيدة هي نص فني خالص يبتكر شكلاً لكـل

تجربة في كل قصيدة من دون ان يستنسخ شكلاً من تجربة أخرى وهنا يذهب بسام صالح مهدي إلى إخراج النصوص الشعرية التي لا تقع في اتجاه قصيدة الشعر، ولا تنسحب عليها مواصفاتها الإبداعية في الشكل الجديد والمعنى الشعري، والتعمق في إبراز التجربة بما يناسبها فيشر إلى: النصوص الشعرية الخارجة عن هوية قصيدة الشعر عند بسام صالح مهدي هي أشعار الأداء بالشكل؛ نصوص النثر الملتزم بالوزن مثل: المنظومات ذات الوظيفة الاخبارية أو الحماسية المسطحة أو الايديولوجيات ذات البعد الواحد، نصوص الشعر التي تتضمن التقاطات مجازية وانزياحات أقرب إلى البث الاخباري منها إلى اللغة الشعرية. نصوص تلتزم وزناً معيناً وبنيات تقفية من دون أن تؤسس لأية خصوصية في الشكل أو الأداء[1] أما النصوص الشعرية الداخلة ضمن هوية قصيدة شعر فهي – بحسب النصوص التي سنأتي على قراءتها – القصائد التي تؤسس كل واحدة منها لتجربة في إبداع المعنى الشعري يتعمق للتجربة خصوصيتها من دون أن يكون مستلهما تجربة قصيدة أخرى أو مستوحيا إياها.

قصيدة الشعر ليست مذهبا إنما هي اتجاه في إبداع الشعر ينأى المبدعون فيه عن أشكال التقليد، ويحتفلون بكل ما يؤسس للقصيدة خصوصيتها، سواء جاءت مستوعبة شكلاً في العمود أم الشعر الحر أم قصيدة النثر. غير أن السمة اللافتة في أغلب قصائدها ذلك الإحياء لاشكال العمود، احياءً تجديديا، يأخذ من القديم المادة الخام ويبدع من خلالها، عبر إعادة إبداعها، نصا شعريا غير تقليدي، وإن صدر عن وزن مألوف قبل الخليل وبعده، وعن نظام من التقفية شائع، وهيكلية لنظام الشطرين معروفة، غير أن ذلك النص ينفرد بسماته الأسلوبية من شكله الجديد وليس من مادته الخام، من كيفية شكل الأداء، وليس من الأداء التطبيقي لمقومات الشكل، هناك القصيدة نمط مختلف، روح جديدة، وقد اخذ الشعراء اليوم يكتبونها عند التسطير على بياض الورقة غير ملتزمين بهيكلية الشطرين فيما يشبه الإيحاء الدلالي بثراء الجملة ضمن الشطر الشعري، مع أن الشاعر ان كتبها على (صدر وعجز) جاءت ملتزمة بهيكلها القديم، غير انها كتابة تبدو

أقرب إلى روح المعنى منها إلى هيكل التنظيم الخارجي. وهو ما ستكشف عنه القراءة التطبيقية، فيما سيأتي من هذا التحليل، وإن الحاجة النقدية إلى تعليل ظهورها، أعني ظهور هذا الاتجاه في الوطن العربي على نحو عام يدعو إلى قراءة متآنية، للكشف عن بواعثه، وتعليلها فنيا وموضوعيا، لأن تجارب شعرائها توزعت البلاد العربية بقاسم مشترك بين الجمع هو التوق إلى شكل الأداء الشعري الصادر عن نبض اللغة العربية وخصوصيتها في الصوت والايحاء، في التركيب والبناء، وهو صدور بدت فيه هذه القصيدة كاشفة عن قدرة الشعرية العربية القديمة في اتجاهها الخالد أعني اتجاه أشكال الأداء، على إبداع لانهائي لحداثة شعرية تنبض بدماء كل زمان ومكان ينشد الشعر أو يقوله بلسان عربي مبين، ذلك أن بنية القصيدة العربية منذ القديم إلى اليوم وإلى المستقبل مشتقة من خصوصية اللفظ، وان تهشيمها يعني لخروج على اللسان نفسه، أعني أن شكل الأداء بالوزن والتقفية النسبية شكل قار لاسبيل إلى الخروج عليه لصدوره عن روح اللغة ذاتها، لأن التجديد في الشعر ليس في هيكلية الأداء من شطرين إلى تفعيلة إلى نثر إنما في شكل الأداء باية هيكلية كان فالشكل يبدع روح الشعر منتجا لكل قصيدة حقيقية شكلا شعريا ينتسب لها وتنتسب له، وان اشترك معها في هيكليته ملايين القصائد لأن الشكل في القصيدة ليس هيكلها أو جسدها التنظيمي أو مادتها الخام إنما هو روحها النابض في كل مساماتها ذلك الروح الذي يبث فيها خصوصيتها المائزة الاستثنائية الفاعلة بالضرورة الفنية في تجارب من قصائد أخرى، بما تكون فيه هي أصل من شكل استثنائي وتلك القصائد نسخ مقلدة لها. وتلك النسخ لاتقع في اتجاه قصيدة الشعر...

يمكن القول: إن التجارب التي اعتمدت الهيكل القديم؛ بصدره وعجزه وأوزانه فجاءت في اعتمادها هذا مبدعة أشكالاً شعرية حديثة غير تقليدية، هي تطوير لاشكال الأداء السابقة لها منذ الجاهلية إلى اليوم، وان اللافت للنظر فيها والذي جعلها في المقدمة هو كشفها عن قدرة الهيكل القديم لدى الشعراء المبدعين على انتاج أشكال غير محددة

من القصائد ظهرت فيه معبرة عن أن الشعرية العربية ليست هيكلاً بشطرين أو بتفعيلة أو بنثر إنما بما تدخله من روح شعرية تخلق منه في كل قصيدة شكلا شعريا جديدا، فالإبداع ليس للهيكل بل للروح الشعرية، الهيكل مثل الجسد تتغير خلاياه تمدت وتتبدل، والروح هي التي تمنحها حياتها غير المتكررة، حياتها التي تميّز الانسان (س) من غيره وان ارتفع عدد الغير إلى المليارات؛ قصيدة العمود هيكل وشكل الأداء الصادر عن روح المتنبي مثلاً هو ما منح كثيرا من قصائده شعريتها الاستثنائية، وقصيدة التفعيلة هيكل وشكل الأداء الصادر عن روح محمود درويش مثلا هو ما منح قصائده الاستثنائية شعريتها، وقصيدة النثر هيكل متقادم متهالك غير أن شكل الأداء الصادر عن روح سليم بركات مثلاً هو ما منحها شعريتها الفنية، وهكذا جاءت هذه التجارب أشكالاً في الأداء وليست أداءً بالشكل، جاءت بوصفها أجلى أنموذج لـ (قصيدة الشعر) منذ القديم إلى اليوم. غير أن كثيرا من الشعراء في العراق خاصة وبلاد العرب عامة، بدءاً من ثمانينيات القرن العشرين إلى تسعينياته واكتمالاً لتجاربهم في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، أي على مساحة من الزمن تقرب من ثلاثة عقود، أبدع أولئك الشعراء اتجاها من شكل الأداء كانت إضافة نوعية للهيكل القديم (المتجدد) هيكل عمود الشعر العربي فغلب اتجاه قصيدة الشعر المجدد للعمود القديم على اتجاهه في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر، لسبب بسيط هو أنه يمثل هوية الشعرية العربية الحاملة لنبض اللسان العربي وخصوصيته في التعبير والأداء. ومن شعراء هذا الاتجاه في العراق؛ حامد الراوي ومحمد البياتي ووليد الصراف وعارف الساعدي وفاضل عزيز فرمان، وعلي الإمارة، وعلاء المعاضيدي ورحمن غركان وعلاوي كاظم كشيش وعبد الرزاق الربيعي وعدنان الصائغ واسماعيل حقي ومنتصر العذاري ومضر الآلوسي وخالد الداحي ونجاح العرسان وريم قيس كبة وناهضة ستار وعلي حسين سلطان وعبد نور داود ووجيه عباس وفارس حرام وعباس فاضل وعماد جبار وصباح الحلبوسي وحازم رشك التميمي وكريم الخياط، وهزبر الزبيدي وعامر عاصي وعلي محمد سعيد

وفائز الشرع وحسن عبد راضي ورشيد حميد وصالح مجيد عيسى، وحاتم حسام الدين ونوفل أبو رغيف وحسين القاصد وحمد محمود الدوخي وعمر السراي وخالد عبد الرضا السعدي وحيدر أحمد عبد الصاحب وعمر العناز وعبد المنعم الأمير ومحمد راضي شارف ومهدي حارث وصباح عنوز وجاسم بديوي وياس السعيدي وأجود مجبل ومحمد البغدادي. وغيرهم. أما من البلاد العربية فنقرأ في سورية لـ (عبد القادر الحصني ومحمد علاء الدين عبد المولى ونزار بريك هنيدي وياسر الأطرش... وآخرين) ونقرأ في لبنان لـ (شوقي بزيغ ومحمد علي شمس الدين وحسن عبدالله وغيرهم) ونقرأ في العربية السعودية لـ (محمد الثبيتي ومحمد العلي وجاسم الصحيح...وغيرهم) ومن تونس نقرأ لـ (عبد الهادي الجزيري ومحمد الغزي ويوسف بن رزقة...وغيرهم) ومن اليمن نقرأ لـ (أحمد العواضي) و (أحمد حسين هيثم) و (عبد الكريم الرازحي) وغيرهم وهناك في مصر؛ أحمد بخيت ومحمد طلب. وفي السودان: روضة الحاج وجيلي عبدالرحمن. وفي الأردن وفلسطين: الطاهر رياض ويوسف عبد العزيز وزهير أبو شايب وغيرهم. ومن الإمارات: ابراهيم محمد ابراهيم. ومن الجزائر: ابراهيم صديقي. ومن سلطنة عمان: حسن المطروشي. ومن البحرين: حسين السماهيجي. وغير هذه السماء عشرات الشعراء لم نطلع جزئيا أو كليا على تجاربهم مع أننا قرأنا لهم أكثر من نص شعري يقع في اعجازه قصيدة الشعر[٢].

٢

والسؤال الذي يرد الآن يبحث عن مبررات ظهور هذا الاتجاه في الشعر العربي عامة وفي الشعر العراقي خاصة، ووضوحه في شكل قديم هو (هيكل العمود) مع قدرة فائقة على الاضافة والتجديد، وهنا أشير إلى أبرز تلك المبررات أو البواعث أو الدوافع في جانبها الفني في ما يأتي:

١- الخروج من أسر التقليد والارتفاع على ما يؤدي إليه، عبر شكل في الأداء تنفرد به كل تجربة لكل نص استثنائي، سواء جاءت تلبس هيكل الشطرين التقليدي أو هيكل التفعيلة، ووضوح هيكل الشطرين كشف عن توق إبداع وعبقريات شعرية تبث في الهيكل القديم روحا جديدة متصفة بثراء شعري خاص، راحت تنفرد به كل تجربة وأحيانا كل قصيدة.

٢- الاستجابة لخصوصية التجربة الشعرية والمعاصرة المتصفة، بثراء المعجم دلاليا وتعبيريا، وتنوع الإيقاعات عبر عناصر ظاهرة وأخرى مضمرة، وتجدد أساليب رسم الصورة، من بيانية إلى فنية إلى رمزية إلى إيحائية وغيرها بما كشفت فيه التجارب عن أساليب؛ هيكلها قديم في البيان والبلاغة وروحها جديدة غير مسبوقة، ولا سيما عند أصحاب التجارب الاستثنائية.

٣- تبدّى للشاعر ثم للمتلقي على نحو غير مباشر ثم على نحو مباشر أن الشعر صدور فني إبداعي عن أشكال في الأداء غير متناهية، ولكن عند تقليد أي واحد من تلك الأشكال فستقع القصيدة في دائرة الأداء بالشكل، وتخرج عن كونها شعرا لتصبح نوعاً نظميا توخى حسن اتباع شكل أداء شعري، وعبقرية الساعين إلى الاضافة أبدعت الاشكال غير المتناهية.

٤- الخروج بإبداع الشعر من عالم الشعر إلى خصوصية القصيدة؛

وذلك بالاجتهاد في أن تكون القصيدة امتداداً نوعيا للشعر وليست إضافة كمية، عبر شكل يتعمق للتجربة خصوصيتها، ولاسيما أن الشاعر المعاصر اليوم محاط في كل زمان وبين كل مكان باشياء من واقع وفن تنزع إلى التفرد وتتصف بشيء من الندرة والاضافة، في كل الحقول المعرفية وفي كل الفنون، لم يعد المتلقي اليوم معنيا بالنسخ التقليدية من كل فن، انه يبحث عن المتطور دائماً...

٥- الجديد اضافة في النوع، والتقليد تراكم كمي، والنوع الجديد كشف عن أفق مغاير في الفهم والإدراك يستجيب فيه المبدع لضرورة الحياة في التواصل، في أن يكون للزمن بُعْدٌ جديدٌ وللمكان أفق بصري مختلف، ويتحقق ذلك في الشعر في الحالات التي ينجز فيها الشعراء خطابا جديدا من مادة خام شاع تداولها وتلك هي هيكل عمود الشعر الذي منه شكل الأداء الاستثنائي الذي منه قصيدة الشعر في اتجاه شكل الشطرين على نحو خاص.

٦- إبداع المعنى الشعري ليس على نحو آلي صادر عن أساليب سابقة التصور كما في مقومات عمود الشعر أو أساليب البيان الإبلاغية، إنما عبر شكل في الأداء يفصح النص فيه عن معناه الشعري الذي يتضمن في سياقاته طريقة إبداعه الجديدة أو أسلوب بنائه المختلف، فالمعنى الشعري هو ما يبدع طريقته في الايحاء وأسلوبه في التصوير، ومن كيفية الكشف عن ذلك المعنى تتبدى طريقته أو أسلوبه للمتلقي، وليس العكس. وان جاءت طرقه وأساليبه مألوفة قديمة أو معاصرة شائعة، المهم فيها أن يبدع المعنى الشعري شكل أدائه انطلاقا منه، وليس انطلاقا من تطبيقات تعليمية سابقة، أو في الأقل عليه أن ينفع المتلقي الفائق بهذا المنحى الجديد.

٧- البحث عن الاستثناء والتميّز بالمعنى الشعري، بما هو فني جمالي، وليس بالموضوعي أو الباعث الواقعي المباشر، سواء أكان ذلك؛ فكراً أو منطقا او أخلاقا أو نزوعا تعليميا أو غير ذلك مما يقع في اتجاهه. عناصر المعنى الشعري غير دوافع المعنى الموضوعي أو مادتها الأولية. فالشعر قول ينأى عن المنطق أو التعليم أو

الأدلجة ولا يجاورها إلا بمقدار ما يصوغ منطقا شعريا، فهو لا يقول الموضوع بعين الواقع بل بعين الشعر، انه يقول ما لايقع، وهم يقولون ما لا يفعلون. قصيدة الشعر هنا قصيدة إدهاش وتأويل أو ايحاء وأسئلة أكثر من كونها قصيدة تعبير مجازي فقط. لأن الراهن في تطورات علومه الصرفة وتجليات العلوم الانسانية والحقول المعرفية الهائلة فعل فعله في قصيدة اليوم فكانت قصيدة الشعر.

وهناك مبررات موضوعية أسهمت بشكل أو بآخر في إشاعة قصيدة الشعر في البلاد العربية عامة، لتضمر توجها لتطوير الشعر عبر أشكال الاداء وليس الأداء بالشكل، وبدا الشعراء العراقيون أكثر في الإبداع في هذا الاتجاه مع وضوح رموزه في الوطن العربي، ولاسيما في الشام ومصر، واذا كنت قد ألمحت إلى مبررات فنية قبل حين فهناك مؤثرات موضوعية أسهمت في إشاعتها، عاشها الشاعر والناقد والمتلقي العام، ويمكن الإشارة إليها على نحو موجز فيما يأتي:

١- بدا واضحا أن الغرض في القصيدة الحديثة هو التجربة، بوصفها شكلاً من حياة تجد حضورها في شكل من فن شعري، وحين ينجز الشاعر المعاصرة قصيدته فإنما ينجز نوع حياة تتبدّى للمتلقي في القصيدة، وكأنها لم تكن لتنكشف لولاها. والموضوع فيها ليس أفكاراً أو مواضيع آنية ولا ارتجال خطابات وظيفية، بل المعنى الشعري الذي يضمره شكل الأداء ويوحي به للقاريء أو يصرح به، تصريح إيحاء وتأويل أكثر منه إعلان دعاية وترويج، ولهذا تميّزت القصيدة الحديثة المعاصرة من القديمة في اتجاه التعامل مع الموضوع او الترويج للغرض ومفهومه.

٢- كشفت التجارب الابداعية في الشعر الحر وقصيدة النثر إلى حدّ ما عن اتصال الموضوع بالتجربة والغرض بالمعنى الشعري، وهو ما أوضحته مناهج التحليل الأسلوبي، وقراءة الشعر في ضوء نظرية التلقي، فكان ذلك دافعا موضوعيا للشعراء باتجاه إثراء كلام القصيدة اولاً باشكال تظهر فيها مكونات الشعر وعناصرها جديدة

في كل قصيدة استثنائية، فقد تتشابه المكونات نظرا ولكنها تختلف بصيرة من قصيدة لأخرى، او من تجربة لأخرى.

٣- اتساع الفارق التعبيري والبنائي بين الكلام الشعري في القصيدة والكلام النثري في المنظومة (القصيدة المصنوعة) فاثار ذلك الفارق احساس الشاعر المعاصر باتجاه اختصاص الشعر بالشعري والنثر بالموضوعي، فاذا احتفل فن نثري بما هو فني فذلك خصوصية في الخطاب، وليس شعرية في الأداء، واستثمار قصيدة النثر للسمات الفنية في النثر وتوظيفها للخصائص الشعرية في المكونات التصويرية لم يرفع كثيرا من نصوصها إلى أن تصبح شعرا يقع في سياق قصيدة النثر، كما لم يرفع الوزن والقافية والصور الفنية المصنوعة كثيرا من منظومات الشعر القديم والمعاصر إلى مستوى الشعر الحقيقي.

٤- اتضاح الفارق الفني في الخطاب الشعري بين شكل الأداء والأداء بالشكل عبر القصيدة الحديثة ومن خلالها ثم من خلال القراءات المنهجية الدقيقة، بعث في وعي الشعراء نزوعاً إلى الحداثة وقيمها انطلاقا من القصيدة بغض النظر عن الضوابط الشائعة وحدّةِ قيودها، وهو ما اتّضح في تجارب؛ محمود درويش وسليم بركات وأدونيس ومظفر النواب وسعدي يوسف وسليم مطر وعبدالله البردوني وخالد علي مصطفى وحسن عبدالله وغيرهم فكانت تلك التجارب في روحها ومعناها والفني الخالص بواعث لأن يعنى الجيل الثمانيني والتسعيني بقصيدة الشعر عناية جمالية فنية خالصة يبدع فيها شكل الأداء تجربته الشعرية.

٥- حافات العلوم الصرفة وكشوفات العلوم الانسانية أثرتْ وعي الشاعر باتجاه ماهو استثنائي ابتعاداً عن آليات الاتباع ومنهجيات حسن التقليد، وكأن كل منجز في العلوم الصرفة قصيدة في بابه وكل كشف في العلوم الانسانية فكان ان اتسعت القصائد عموديا في النوع الجديد وأفقيا في ثراء النوع الجديد وكثرته وغناه، وهنا بدت هذه في لاوعي الشاعر اليوم تتحرك عبر القصيدة على رؤى شعرية جديدة وفيوضات من أشكال متعددة، صار الانجاز الشعري

- أصبحت القراءة في المنهجيات الحديثة فناً أولاً وعلما ثانيا، وصار المعنى الشعري في القصيدة مسكونا بالكشف عن الأنساني في البشري، فإذا كان البشري معلوماً فإن الانساني الذي فيه يتجلّى في خطابات شعرية مفتوحة على القراءة والتأمل وليس على مجرد دعاية لحكم إنسانية ومواعظ اخلاقية، لأن ماهو فني خالص وشعري موح هو وحده الفاعل بامتياز في الكشف عن الانساني في البشري وإشاعته.
- الأداء بمقومات الشكل ومكوّناته في أي فن يحدث غالبا عند توظيف ذلك الفن للدعاية لفكر معين أو توجه له أغراضه الخاصة وأهدافه المخصوصة.

ما شكل الأداء الفني الخالص في أي جنس فني ولا سيما الشعر فاجتهاد جمالي خالص، وكثيرا ما كان توظيف الفني للدعاية كما هو فكري أو وظيفي محدود عاملاً دافعا لأن يتوجه الشاعر لما هو من شأن الشعر، مبتعدا عما هو من شأن فنون اخرى أو حقول معرفية مغايرة.
ما الذي أضافته حركة قصيدة الشعر، للشعرية العربية المعاصرة، بدءاً من نماذجها العالية عند نزار قباني ومحمود درويش وعبدالله البردوني وسعدي يوسف ومظفر النواب وأحمد مطر، وليس انتهاءً بجيلها الراهن الذي كرسها اتجاها شعريا عربيا وهو جيل من الشعراء الشباب انطلاقا من منتصف التسعينات إلى اليوم، وأخص منهم: بسام صالح مهدي وعارف الساعدي وأحمد بخيت ومحمد البغدادي وحسين القاصد، وغيرهم...؟؟ خلاصة مايمكن عدّه إضافة حتى اليوم أنها؛ أظهرت في نماذجها أن الإبداع الشعري شكل في الأداء، قد تتكرر فيه العناصر والمكونات أو الهيكل العام ومقوماته لكن إبداع المعنى الشعري جار بحيوية كالنهر الذي يتبدى في كل مكان للبصر على أنه ماء، ولكنه مختلف في البصيرة لسبب بسيط أنه جار ولهذا تنوعت التجارب وتباينت الاشكال على الرغم من شيوع

(هيكل عمود الشعر) في صورته التقليدية، غير انها في كل قصيدة أظهرت شكلاً يمثل تلك القصيدة ليس غير. وهو ما يحيل المتلقي المعاصر إلى مسألة أن صورة الشعر الصادرة عن ألوان اللفظ العربي ومساحاته وأبعادها ودرجاته وتباينها تلك الصورة هي ماترسمه شعرية العمود في هيكل الشطرين وعلى التجاوز في هيكل السطر من الشعر الحر، أما قصيدة النثر فشأن مختلف لا ينتسب لهذه الشعرية قدر صدوره عن أنموذج ابداعي للنص الفني غير التقليدي في نماذج فاعلة في التراث، في الخطب والرسائل والأقوال والحكم والوصايا والمقامات والمنامات والنثر الصوفي والأدعية الدينية وغيرها مما يكون النص النثري فيها بانيا شكلا إبداعيا يرقى إلى الشعر في رؤاه وما هو بشعر، ويحفظ من الشعرية التي فيه بمعان فنية لايحسن الشعر التعبير عنها فهي إبداع من شأن نص نثري. ولهذا فإن القائلين اليوم بوجود جنس أدبي جديد هو (النص العابر للاجناس) يذهب بهم واقع النص المدروس إلى هذا النمط من (النص الفني) الذي ليس هو من الشعر بقدر ما هو نص نثري فني يحفل بثراء شعري غير تقليدي، ولكنه لايحفل بخصوصية الشعرية العربية المتصلة بنبض اللغة وروحها، وهو ما يحسب للنص لاعليه. صار المتلقي العربي ينظر إلى خصوصية الشعر العربي بعين ذات رؤيتين: الأول رؤية الهيكل التقليدي الذي يستمد ملامحه من الشعر العربي القديم وصولاً إلى اليوم تلك الملامح النابضة بحياة جديدة في كل مكوناتها القارة: من المعجم وخصوصيته إلى الإيقاع وجماليته إلى التصوير وأسلوبيته إلى التركيب ودلالاته إلى البناء وكيفياته، وكل ذلك في شكل من التناسب الذي يكتمل فيه المكوّن بالنص إذ لا سبيل إلى الفصل عند الرؤية ولكننا نشير الآن ليس فصلاً إنما لغرض ترتيبة القراءة وما تقتضيه فقط. والثانية رؤية الشكل الشعري هذا الكون المنفتح على التعدد، الذي تكتسب كل قصيدة غير تقليدية اثره خصوصيتها فهو أشبه بالروح منه بالجسد، يتفنن من خلاله الشعراء في اظهار تجاربهم على وفق أشكال غير مقيدة بتصورات مصنوعة، ولا بآليات حسن اتباع. كأنهم يتركون لأرواحهم الشعرية أن تختط

قصيدة رؤيتها بين يدي كل تجربة إحساسا منهم أنها تجربة غير مكررة ومن ثمة فالتعبير عنها بشكل من قصيدة غير مكررة، هناك شكل يتعمق لكل تجربة بما يناسبها ويفصح عنها. وهو ما أدّى على حو منظور إلى تباين أساليب شعراء قصيدة الشعر من جهة وإلى شعر المتلقي بان هناك نمطا من شكل شعري مختلف أخذ يتسع في مجر د ويؤثر في طروحاته، على الرغم من تشابهه هيكلياً مع النظرة بصريّة العامة للقصيدة العربية. لكنه متميز بخصوصيته منفرد شكاله.

مـ مستقبل قصيدة الشعر فهو مشابه لمستقبل أي تطور فني، وهو وقوع في دائرة التقليد، وفي المستقبل القريب ستتضح ملامحها وخصائصها وأساليب شعرائها وسيظهر جيل يحسن تقليدها، على وفق صياغات كثيرة، ربما نلحظ اليوم بعض إشارات له. غير أضافته يوم للشعرية العربية حيوية لاتصالها بنبض اللغة وطبيعتها الإيقاعية وخصوصيتها التركيبية الدلالية وهو ما سأجتهد في الكشف عنه عبر تطبيق النقدي.

٣

في الشعر، بوصفه فنا، كما في سائر الفنون؛ للتعبير أشكال، منها الفني الجمالي التأويلي وغيرها. وللشكل تعابير منها؛ الموضوعي والتعليمي والحكمي، وغيرها. من جهة أن التعبير تاثير النص في المتلقي، وحضور المعنى لديه، وتبدّيه في حياته، وظهوره على نحو معين في الواقع. فالتعبير أثر النص في الحياة وظهوره في الواقع عبر المتلقي. بمعنى أن؛ أشكال التعبير شيء، والتعبير بالشكل شيء آخر مختلف عنه وان بدا متداخلا معه، لتكامل المحورين في الصدور عن أفق واحد هو النص الإبداعي فقط.

أما أشكال الأداء الشعري، بوصفها طرائق متعددة تتصل بكيفيات في إبداع الخطاب الشعري، كون الأداء إنجازا، فإن أشكاله تنقسم على محورين رئيسين محور الأداء بالشكل. ومحور شكل الأداء. في الأداء بالشكل يتم انتاج القصيدة عبر الاحاطة التقنية بمكونات الشكل وعناصره، فأثمر ذلك عن أداء شعري جاء حتى اليوم في خمسة أشكال هي: العمود التقليدي وعمود التفعيلة وعمود النثر وعمود الشعر والعمود الرقمي. أما شكل الأداء فيتم فيه إبداع الشعر الحقيقي بمعانيه الفنية وصياغاته غير الاصطناعية، الشعر الذي تثرى به لذات الخيال ويثرى بها، وعنهما يصدر الفهم بالتأمل، والقراءة بالتأويل، في شكل الأداء تتبدى كيفية إبداع الشعر، وقد تمثلت في خمسة أشكال هي نفسها: العمود والحر والنثر وشعر (قصيدة الشعر) والرقمية (القصيدة التفاعلية). غير أن الفارق بين المحورين يرتكز على وضوح الصنعة والافتعال والتقليد في اتجاه الأداء بالشكل. ووضوح الشعرية بمعناها الفني الجمالي الإبداعي في اتجاه شكل الأداء. وهو ما يمكن إيضاحه في الخطاطة في أدناه:

الأداء بالشكل	أشكال الأداء الشعري
قصيدة العمود التقليدية	قصيدة العمود الإبداعي
قصيدة الشعر الحر التقليدية	قصيدة الشعر الحر الإبداعي
قصيدة النثر النثرية	قصيدة النثر الشعرية
قصيدة الشعر الإتباعية	قصيدة الشعر الإبداعية
القصيدة الرقمية الاصطناعية	القصيدة الرقمية التقنية (التفاعلية)

(خطاطة أشكال الأداء الشعري)

الشعر أداء والشكل فن، الشعر معنى موضوعي في حال الأداء، ومعنى شعري في حال الشكل، الشعر بوصفه أداءًا شائعا مطروح في القلوب؛ يعرفه الأمي فطرةً، والمتعلم؛ فطرةً أو صنعة. والقروي والحضري، والعاقل وشبه العاقل كما صرح بذلك القدماء، كلنا متصل بالشعر، بنوع من نسب: مضمر أو معلن. غير أن الشاعر الحقيقي هو ذلك القلب الشفاف المدرك لكيفية إبداع شكل شعري بين يدي كل تجربة يعيشها في الحياة، وينزع للتعبير عنها شعرا. وحين يكون مبدعا للأشكال عند التعبير عن تجاربه شعرا، إبداعاً يجعل الآخر المتلقي يشعر به شكلاً بمعنى: معنى، ومعنى: بمعنى شكل. عند ذلك يكون منجزه قصيدة استثنائية. فالشعر تغيّرٌ في الأشكال، سفر في إبداع أشكال متجددة، لأن الأداء فيه واحد ولكن الأشكال فيه تتغيّر، فكل قصيدة أداء في الشعر، ولكن لكل قصيدة استثنائية شكل مختلف يظهر أثره عند من سيقلده.

في التراث الشعري القديم، كما في الواقع الراهن للشعرية العربية، وللشعرية في العالم عامة، دائما هناك: (اداء بالشكل) وإلى جواره تجارب اقل هي (أشكال بالأداء) في الأداء بالشكل يزدهر التقليد، ويثرى الاتباع باستنساخ تجارب وأشكال غير قليلة لشعراء كبار، فقد يؤدي الشاعر في قصائد كثيرة شكلاً ادّى به قصيدة استثنائية واحدة. في الشعر القديم ترد المعلقات بوصفها أشكالاً شعرية قليلة، ولكن، كم استنسخت بالأداء في قصائد عربية جاهلية واسلامية ومعاصرة !!؟ وكم قصيدة عند: الاعشى الكبير وامريء القيس وبشار وأبي نواس وابي تمام والمتنبي هي قصيدة / شكل. شكل جديد متطور للأداء الشعري. لاشك في أنها ليست كثيرة جدا. وكم قصيدة عندهم استنسخوا فيها أداءهم في قصائد سابقات؟ لاشك في انها ليست قليلة !! كم قصيدة عند السياب هي (انشودة المطر) أو (غريب على

الخليج)؟ وكم قصيدة عند أدونيس هي (هذا هو اسمي)؟ وكم قصيدة عند درويش هي(بيروت) أو (هي اغنية...هي اغنية)؟ وكم قصيدة عند الجواهري هي (فدى لمثواك من مضجع)؟ لاشك في أن ذلك ليس كثيرا. لأن أشكال الأداء ابتكار، واشكال الأداء امتياز يتبدّى في بعض تجارب الشعراء الكبار، وتكون تلك الأشكال مادة استيحائية لهم أو استلهامية في سائر تجاربهم. ولكنها بعد ذلك مادة تقليدية لأولئك الشعراء المجتهدين في التقليد، أولئك الذين يؤدون بالشكل قصائدهم ولا يؤدي الشكل عندهم قصيدة واحدة. ولهذا فإن تطور النقد مدين في جزء من بواعثه لذلك النمط من الشعر الذي يؤدي أشكاله على نحو من التطور والتجديد. اعني النقد الذي يتعمق لكل تجربة استثنائية (شكلاً من القراءة) يتعمق لها منهجها في الوصف والكشف والاستشراف. هناك يزدهر الشعر وتزدهر مناهج قراءته أيضا.

شكل الأداء إبداع أما الأداء بالشكل فتقليد، وفي التجارب الشعرية المعاصرة في اشكال الأداء الخمسة (العمود والحر والنثر وشعروالرقمية) تصدر مجامع شعرية كثيرة؛ المتميز منها من يصدر عن تمثل شكل في الأداء هو قصيدة واحدة وسائر القصائد تجليات له، أو عن نص واحد تتبدّى عن فنيته النصوص الأخرى، ويندر أو يتعذر الجمع بين أشكال في الأداء الشعري متعددة في مجموعة شعرية واحدة، إلاّ إذا كانت تجربة ذات أبعاد غير قصيرة في الزمان والمكان هي المجموعة الشعرية لشاعرها. وقد يقرأ المتلقي مجاميع شعرية كثيرة هي في واقعها الصياغي اداء بالشكل الشعري، يحسن شعراؤها تقليد أشكال أداء معروفة للشعراء الكبار. وإنْ أوضح صورة للأداء بالشكل الشعري ما نلحظه في الشعر العربي القديم، ولهذا جاءت نظرية عمود الشعر في صورتها عند المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) ختاما لتكريس نظرية الأداء بالشكل، اتجاها سائدا للقصيدة العربية. وقبله ومعه أشاع وعياً نقديا متوافقا معها، يعنى بأشاعتها ويدافعها، بمعنى: الدعوة إلى تقليدها. ولما كان شكل الأداء الشعري العربي متصفاً بمرونة فنية عالية يسهل تقليدها ويشيع، ويصعب التجديد فيها ويقل فقد كانت قصائد الأداء بالشكل هائلة متفوقة على القصائد ذات الشكل الأدائي الاستثنائي. ولما كانت النزعة الوظيفية ذات حضور

لافت هناك، وكانت الغائية والخضوع للموجهات فاعلتين في إشاعة النزوع الوظيفي فقد قاد ذلك الى أن يكون التقليد نظرية يكشف فيها المقلد عن درجات أعلاها حسن الاتباع وأوسطها النهج على طرائق السلف والنسج على منوالهم وأدناها ما صار معروفا عندهم بـ (السرقة) مما صار معروفا عند المعاصرين اليوم (بالتناص) وقليل منه سرقة فعلية.

إن المرحلة التاريخية في الشعرية العربية هي تلك التي تعرضت فيها ذائقة التقليد إلى الاستفزاز عبر محفزات وفواعل كثيرة منها؛ رتابة التقليد وفاعلية الترجمة في الكشف عن تجارب الأمم الأخرى على مستوى أشكال الأداء الشعري واختلاف العصر الحديث بنزوعه الصناعي التقني المتطور جدا بالقياس إلى رتابة العصور السابقة، ولهذا كان من الطبيعي المتوقع، أن يهيمن الأداء بالشكل على عصور امتد بها الزمن لأكثر من ألف وستمائة سنة. في حين شهدت الثمانون سنة الاخيرة من تاريخ الشعر العربي نزوعا لافتا لأشكال الأداء الشعري، فكان شكل الأداء: بالشعر المنثور أو النثر المشعور او الشعر المرسل كل هذا الذي استقر عليه مصطلح (الشعر الحر / شعر التفعيلة) منذ ثلاثينات القرن العشرين إلى اليوم حيث يوشك العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين على الحضور، كان هذا الشكل هو السائد المؤثر. ثم شاع شكل أداء ثان هو: النص أو النص المفتوح عابر الاجناس، هذا الذي استقرت به الحال تحت مصطلح (قصيدة النثر). ثم شاع ثالث هو (قصيدة الشعر) التي عمل شعرائها على تحديث شعرية العمود، والانتقال به من مستوى الأداء بالشكل إلى مستوى شكل الأداء الشعري وقد تمخضت عنه تجارب طيبة في هذا الاتجاه. ثم اخذ بالظهور شكل رابع هو شكل القصيدة الرقمية (التفاعلية) الذي ينتسب ابناؤه إلى تقنيات العلم الحديث، وهو شكل شعري تصنع الذات فيه شعريتها صناعة حرفية تقنية عالية المهارة، وان بدت بالقياس إلى تطورات العلوم التقنية الحديثة بسيطة. وفي هذا الأشكال الأربعة ولنقل الخمسة بعد اضافة (الشكل الأم) شكل العمود التقليدي. دائما هناك أداء بالشكل رئيس، هو المهيمن في كل نوع شعري، وإلى جواره بدرجة أقل شكل للأداء هو صورة ابداعية أولى. إذ كل جديد يبدأ من شكل للأداء غير تقليدي لينتهي إلى أداء

بالشكل يقلده في نسخ هائلة. ولهذا فإن جهدنا هنا سيذهب للعناية بالكشف عن هذه الثنائية في الإبداع الشعري.
وفي شكل الأداء حيث يجتهد الشعراء الاستثنائيون الحرجون في كيفية إبداع شكل للأداء الشعري يتعمق لكل تجربة ما يدهش فنيا في التعبير عنها، وهنا يجيء الشعر الحقيقي شكلاً في الأداء (سهلاً متعذرا في آن معا) شكلاً هو كيفية روحية وجدانية فنية جمالية في إبداع الشعر، تثير وتدهش ويتصف تعبيرها بمستوى من التأثير عميق في المتلقي.

أولاً: مقومات شكل الأداء في قصيدة الشعر: قراءة تطبيقية

شكل الأداء في قصيدة الشعر ليس ثابتا هو متجدد متنوع، قد يستقر الهيكل العام على نحو نسبي، كما في (هيكل عمود الشطرين) ولكن الشكل يتبدّى متنوعاً، مرةً بحسب مكوناته الرئيسة الفاعلة، من: معجم وايقاعات وأساليب تصوير ومظاهر تركيب وكيفيات بناء. ومرة بحسب تجارب شعرائه عامة، ولا سيما الشباب منهم وأخص جيل (التسعينيات) منهم في العراق خاصة، ومرة ثالثة بحسب اجتهاد أولئك الشعراء، في أن يمنحوا تجاربم خصوصية معينة، في ان تجيء متصفة بخصائص مائزة لها، ثم اجتهاد الاستثنائيين منهم في أن تجيء بعض قصائدهم بوصفها تجارب في التميّز، تجارب في الاستثناء، في الابتعاد عن تكرار التجربة، تجربة الشاعر نفسه، أو استنساخها، وهذه الحالة تحدث في المجموعة الواحدة بشكل أقل، ولكنها في تعدد المجاميع للشاعر الواحد، وكذلك لجيل هذا الاتجاه تحدث بشكل لافت للنظر. ولذلك فإن شكل الأداء عندهم، تنظر إليه أو فيه هذه القراءة عبر محورين رئيسين، أولهما: محور مقومات شكل الأداء. وثانيهما: محور خصائص ذلك الشكل.

في المقومات لايتم النظر في صناعة الشكل، لأنها شأن تقليدي، إنما في إبداعه، في الكيفيات يبدو فيها متعدداً من نص لآخر، ومن تجربة لأخرى، فالمعجم ليس واحدا إذا تعددت التجارب، والإيقاع في عناصره المألوفة لايكرر فنيته في تعدد القصائد، وهكذا في؛ التصوير والتركيب والبناء. فالمقومات كيفية نظر من لدن القاريء، وهي تجددٌ إبداعي من لدن الشاعر طالما أن الامر لايتصل بالناظمين، انه يخص الشعراء فحسب، وهو معني بالقصيدة أكثر من الشعر، بالتفرد أكثر من الاتباعية. وهو ما سنأتي اليه في المقومات الخمسة الرئيسة التالية، على نحو من إيجاز.

١

في المعجم الشعري

ليس المعجم الشعري مجرد قائمة من الكلمات أو الألفاظ، المعجم مكون في شكل الأداء، وجود في إبداع المعنى الفني، ومنه الشعري. والعلاقة بين الرؤيتين التركيبية والدلالية تكاملية في قراءة المعجم، وفي الكشف عن وظائفه التي تتبدى لديه اثر التركيب، وفي الكشف عن مظاهره التي تتضح دلاليا. وهنا يبرز سؤال عن الآليات التي يصدر عنها بناء المعجم. وهل هي ثابتة أم متغيرة؟ ومتى تكون قراءة المكون المعجمي للشكل الشعري قراءة كاشفة عن تميزه، عن وضوح شكل جديد في النص المدروس؟ عند قراءة المعجم في نص معين أو تجربة مقصودة تتضح عناصر هي أشبه ما تكون بالآليات تسهم في الكشف عن أصالته أو تشير إلى اتباعيته منها ماهو تركيبي ومنها ماهو دلالي.

في مجموعة (فارس حرّام) المعنونة بـ(مرةً واحدة) حضور لافت للمعجم الشعري في الكشف عن أصالة تجربته، ضمن اتجاه قصيدة الشعر، وتجيء قصيدة (عنه وعن أهله) أنموذجا في هذا الاتجاه، حيث يستهلها هكذا[٣]:

كان قد مات فاحتوته البذورُ ... هكذا موته... فكيف النشورُ؟

كيف يقفرُّ عمقه والعبارا ... تُ سحابٌ من فوقه وطيورُ؟

حابل.. نابل.. مدار.. مدورُ ... عش صحفاً تطوى وحبراً يمورُ

وهو اليوم مقبل في رذاذ ... من تواريخ.. لا تُرى.. لا تصيرُ

يتغير المعجم من جملة لأخرى متلونا بين التركيب وعناصره والدلالة وأبعادها، فـ(احتوته البذور) و(كيف النشورُ) و(العبارات سحاب من فوقه وطيور) وفي (وهو اليوم مقبل في رذاذ من تواريخ) و(عاش صحفا تطوى.. حبراً يمور) شكل التركيب بألوانه المجازية من الرمز إلى الاستفهام الانكاري إلى المجاورة بالتشبيه إلى المجاز الاستعاري، إلى الاستعارة بالكناية، شكل صادر عن التركيب في أوجهه المجازية التي تحيل المعنى إلى أساليب مألوفة ولكنها جديدة هنا لانها شكل في الأداء صادر عن النص هنا وليس العكس.
ومن شكل الدلالة (حابل.. نابل.. مدار.. مدور) حيث تشي الدلالة بالمعنى الشعري موصولة بالتراكيب، منسجمة معها.

جاء يستخشن الفصول ويروي ... عن سلال محصولها قمطريرُ

مازجاً شعْرهُ بجُرْحي سؤال ... عربيٍّ حيث الجواب ضريرُ

ويرى في مياه دجلة: تطفو ... ذكريات الذين لمّوا وديروا

جيل عثرات حالم، قد أفاقوا ... من كتاب، وثوبهم محبورُ

جاء يختارهم مجال جمال ... ملء عينين، ملؤها تحييرُ

ضاعنا في شؤون عصر جديد ... وقديمٌ عذابهُ ومريرُ

حاملاً شمسه القليلة.. والنا ... سُ وأحلامهم شتاء كثيرُ

أصله نارٌ والحياة فروع ... منه والموت بين عينيه نورُ

معجم هذه الوحدة الشعرية الثانية، يبني معناه الشعري بالتركيب الفني الايحائي الجمالي فاتحا للمتلقي شكلاً جديداً، هو شكل في الأداء، ليس له من هيكل العمود إلاّ الأصوات أو الحروف العربية التي تجمع بين كلام الشعراء الذين قالوا شعرهم بلسان عربي، الهيكل لفظ، الهيكل حروف، والشكل إبداع، الشكل إضافة، وهنا شكل جديد هو مجلى حداثة ترتفع على حداثة (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) حتى في نماذجها العالية، فالشاعر هنا من القيد إبداع حرية شعرية غير تقليدية في البيت الاول كلمتان (يستخشن الفصول) و(يروي عن سلال محصولها قمطرير) وهما: جفاف الفصول، ذبول الوقت والجوع. جفاف الزمان وجفاف المكان، و(قمطرير) حضور لأقصى جفاف، لأبعد دلالة في التعبير عنها أشاعها التداول القرآني (قمطرير). وفي البيت الثاني كلمتان (جرحان لسؤال) و(الجواب الضرير) وهما: جفاف الاسئلة وعمى الأجوبة. ومعجمه تركيبي فيهما والمعنى الشعري عنهما، يصدر عن الانزياح في التجسيم في (بجرحي سؤال) والتشبيه الوجداني (الجواب ضرير) وهما مجلى الكشف عن حال الخسارة والافتقاد. وفي البيت الثالث. كلمة واحدة (في مياه دجلة تطفو ذكريات) هي جثة الذكريات الميتة طافية في مجلى الحياة ونبع ديمومتها، والمعجم هنا تركيبي تصويري في الكناية عن أقسى الخسارات...

وفي البيت الرابع ثلاث كلمات ينبني عليها معجمه (حلم، كتاب، حبر) وهي تضمين وصفي يرجع في معانيه الشعرية إلى البيت الثالث، اتصالاً بالبناء النحوي والدلالي والتصويري. والايحاء بالخسارة فيه شامل بدءاً من الواقع (جيل عثرات) مروراً بـ(النظرية) في (أفاقوا من كتاب) وانتهاء بنزوع الاشياء (ثوبهم محبور). وفي البيت الخامس كلمة واحدة (رحلة الخسران) في ثلاثة سياقات: (مجال جمال + ملء عينين + التحيير) فالخسارة في: الطريق والبصر والبصيرة...!!! وهو ما يسحبه إلى البيت السادس، فمعجمه صدور عما قبله. وفي البيت السابع يعود المعجم إلى الثنائيات ثنائيات

المجانسة (حامل + احلام) وثنائيات التضاد (شمس قليلة + شتاء كثير) ذاهبا في الايحاء بمعنى الاحلام الكبيرة والخسارات الأكبر. وفي ختام هذه الوحدة الشعرية عند البيت الثامن يكرر المعجم نفسه، من ثنائيات المجانسة (نار + نور) إلى ثنائيات التضاد (الحياة + الموت / الأصول + الفروع) وهو مجلى معنى التضحية أو الفداء أو الايثار، اذ الموت عنده نور يضيء الحياة...

وفي الوحدة الثالثة يقول:

جاء دمعا وليس يبكي ولكنّ ... سناءً تحت الجفون تسير

قيل: (واعتاد أن يجير ويسلي) ... علمته الحروب كيف يجيرُ

ذا أنا ذاك يأخذ القوم وقتي ... ومصيري أوقات من لم يصيروا

عاري الأرض في خطاهم وجلبا ... بي لبابٌ من همّهم وقشورُ

عشتُ شخصاً بغير شخص وشكّاً ... من رمال وكوكبا لايدورُ

تارةً تخزن السهول هوائي ... وبأخرى تضيق حتى الصدورُ

وبأخرى مستقبلي فوق جسر ... لا قبول تسعى به لا دبورُ

فترى الذكريات رمحاً عذابا ... بل يعاني من نفسه التذكيرُ

المعجم الشعري هنا صار يكثف من الدلالات المتجاورة: (دمع، نساء، جفون، بكاء + يجير، يسلي، حروب + وقتي، أوقات، مصير، يصير + الارض، الخطى، لباب، قشور + شخص بغير شحص، شك من

رمال، كوكب لايدور، تخزن السهول هوائي، تضيق بـه الصـدور + مستقبل فوق جسر، لاقبول له ولا دبور + رمح، عذاب، معانـاة،...) فجاء المعنى الشعري ليس انطلاقا من هذه الألفـاظ فـي دلالاتهـا المتجاورة، إنما من التأسيس لها انطلاقا من هذا النص، (جاء دمعـا وليس يبكي) حال، (ولكن نساءً تحت الجفون تسـير) صـورة تلـك الحال، صورة تأويل وليس تعبير، صورة إيحاء بالرمز وليس مجرد تعبير. و(اعتاد أن يجير ويسلى) حال. و(علمته الحروب كيف يجيرُ) صورة تلك الحال)، التي تكشف عن أبعـاد التجـاور بـين، الحـال وصورته. وهكذا في البيت الذي يليه بين (يأخذ القوم وقتي) و(أوقات منْ لم يصيروا) في كشف معنى ضياع العمر. كما في كشف ضـياع الخطى في طريق ذاك العمر في (عاري الأرض في خطاهم) و(جلبابي لباب من همهم وقشور) فالمجاورة بين عربي المكان مـن وصـول الخطى وعربي الأنا عن تحقيق امنياتها. وفي البيت الذي يليه صـار التجاور في الدلالة ليس بين اثنين إنما يتوزع علـى ثلاثـة الفـاظ: (شخص بغير شخص) و(دونك من رمال) و(كوكب لا يدور) في معاني (الأنا) و(القصد) و(الفعل) ثم توزع التجاور إلى أربع جمل في بيتين: (تخزل السهول هوائي) و(تضيق بالهواء الصدور) و(مستقبل فـوق جسر) و(لا قبول تسعى به، لادبور) فالمعجم هنا عبر الجملة يؤسس صياغاته دلاليا، وليس بوصفه لفظا مفردا، ولهذا جاءت اللفظة ذات التداول التراثي حاملة لما أسسته الصياغة وليس لدلالتها الإفراديـة في (القبول والدبور). وبعد هذه الوحدة الشعرية تجيء أخرى تتكثف فيها المجاورة من جهة تعبيرها عن الآخر، الآخر / الأمة / المجموع؛ فيما سبق كان معبرا (عن نفسه) ولأن انتقل معبرا عن الذي يكملهـا وهو يجاورها (عن أهله) وعنوان النص بدءاً هو (عنه وعن أهلـه) وهنا يتجه المعجم إلى المجاورة بشكل آخر هو أن الآخر / الأمـة / الجمع، يكمل بعضه بعضا بالضياع، فاللفظ صورة مباشرة في الكناية عن معنى الضياع، ودلالات المعجم هنا تكرر بعضـها فـي النتيجـة ولكنها تتنوع في صورها، إذ جاء في هذه الوحدة:

عن بني الأهل لـــم يتمّـــوا كلامـــاً حيث ساروا بل في الرحى حيـــث ســـيروا

عن نساء قضت: تـــدور وتهمـــي ورجـــال قضـــوا ولـــم يســـتديروا

وســـــنين مطلقـــــات مـــــراراً وبنوهـــا: الشـــحوب والـــديجورُ

وأراض تختلّ تحـــت خطـــى العـــا بر ترتـــاب – زعزعتهـــا الـــدهورُ

وسواق لـــم ينقـــل النهـــر فيهـــا بـــل ميـــاه مكســـورة وجســـورُ

في البيت الأول تتجاور الصورتان في كلمتين (لم يتمّوا كلاما) و(في الرحى حيث سيروا) وهما: موت القول وموت الفعل. وفـــي البيـــت الثاني صورتان في كلمتين (نساء قضت: تدور وتهمي) و(رجال قضوا ولم يستديروا) هما: ضياع النساء وموت الرجال. وفي البيت الثالـــث (سنون مطلقات) و(أبناؤنا الشحوب والديجور) فـــي مـــوت الزمـــان وضياع بنيه. ثم في البيت الرابع في موت المكان وضـــياع خطـــاه: (أراض تختل تحت خطى العابر، ترتاب،... زعزعتها الدهور) وفـــي البيت الخامس تكثيف لضياع المكان والزمان بتصوير موت النهـــر. نخلص من هذه الإلماحات إلى أن المكون المعجمي في قصيدة الشعر ليس قائمة كلمات تتوزع في حقول دلالية، ولا مجرد تقابلات دلاليـــة قائمة على الشيوع والقدم أو الأصالة والتعريب أو الفصاحة والبلاغة أو الأسمية والفعلية او الانشائية والخبرية، وغير ذلـــك، إنمـــا هـــو تراكيب تتوزع دلاليا / تصويريا في أشكال صياغية تتصـــف بفنيـــة البناء التصويري وحداثة الرسم والايحاء والعلاقـــات بـــين مكونـــات الصورة. ومن ثمة فإن آليات بناء المعجم في لغة قصيدة الشعر ليست قبلية مما تم التواضع عليه وان هي ألتزمت بثوابته، إنما هي بعْديّة يبثها النص وتحيل القراءة إليها، فهو معجم تصويري وليس تعبيريا واقفا عند ظاهر الدلالة وهو تركيبي يتداخل مع مكونـــات التصـــوير

والتركيب ويفصح عنها، ولذا جاءت آلياته تركيبية سياقية وليست إفرادية ولا اشتقاقية، فالنص يؤسس معجمه ولا يستورده، ويبني علاقاته ولا يقلدها، وتراكيبه معنية بالايحاء أكثر من مجرد الألتزام بالقاعدة والمعيار، المعجم قبل القيدة بياض عام، وهو في السياق يكتسي ألوانا أخرى ويتزيا بعلاقات جديدة ويتبدى بمعان شعرية، وقراءته معنية بالألوان والعلاقات والمعاني الشعرية أولاً وعاشرا بالبياض الذي كان عليه من قبل.

٢

في الإيقاع الشعري

يشترك المكون الإيقاعي في قصيدة الشعر مع المكوّن المعجمي، في كونه يبدع المعنى الشعري بالصدور عن فنية الإيقاع الخاصة في النص الشعري، وفي كل قصيدة اتصالاً بتميّزها، وليس الإيقاع مجموعة مؤثرات ذات فاعلية موسيقية خارجية كالوزن والقافية وداخلية كالتكرار والتجنيس والتقابل والتضاد وغيرها. الإيقاع هنا يسهم في إعادة صياغة الجملة، يضفي عليها حسا موسيقياً ذا بثٍّ جمالي، الشاعر فيها لايطوّع اللغة فقط إنما هو يعمل على إبداعها هو يعزف بالكلمات الحانا تصدر عن؛ تنسيق الأصوات وتناسبها، وبناء الصور وتناسقها، وتنوع الظاهرة التركيبية دلالياً وإيقاعيا، تفيض لغة الشعر بالإيقاعات، المباشرة / الخارجية وغير المباشرة / الداخلية، تكتسب اللغة عنده شاعريتها إثر كل ذلك، يصدر تناسب عناصر الإيقاع الشعري عن انفعال الوجدان بها، في صور من الفيض العاطفي الواصل إلى المتلقي حسياً وخيالياً ووجدانيا في آن معا، وهو ما يجعل تأثيره في متلقيه لافتا ومؤثرا. ((فالإيقاع في الشعر ينبغي أن يوحي بحركة الفكر في الذهن الحي، فينقل نموذج المعنى عن طريق الايحاء العاطفي، لا التركيب المنطقي))[٤] فالإيقاع في حال صدوره على أنحاء من الانتظام عن أشكال من التنسيق والتراتيب والتناسب بين الأصوات لايكون فنيا متصفا بالثراء الفني إلاّ إذا أضمر المعنى الشعري رافداً رئيسا فيه هو المعنى الإيقاعي. لأن الخيال السمعي وحي إبداع في الشاعر وعنصر تذوق في المتلقي فهو؛ ((إحساس بالمقطع، والإيقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين منعشا كل كلمة، غائصاً إلى أشد الأشياء البدائية والمنسية، عائداً

إلى الأصل، راجعا بشيء ما، باحثا عن البداية والنهاية. إحساس يعمل من خلال المعاني، على وجه اليقين، أو لايستطيع أن يعمل دون معان – بالمعنى المألوف – ويمزج القديم والمنسي والرث والدارج والجديد والمدهش، وأشد الذهنية قدما. وأشدها تمدنا))[٥] فالإيقاع إحساس بنبض الصوت في اللفظ، إحساس بكيفية بث الروح فيه عبر شكل الأداء الشعري، وهو ما اجتهد شعراء قصيدة الشعر في إشاعته في قصائدهم. في قصيدة (الماء يكذب) لـ(بسام صالح مهدي) من مجموعة تحمل العنوان نفسه اشتغال شعري على كيفيات في إبداع الإيقاع بدءاً من / النص / من دون أن يشعر المتلقي أن الشاعر ملتزم (بايقاع مجزوء الكامل) على قصره وحدوده الضيقة، اذ جاء في الوحدة الشعرية الأولى مستهلاً بها القصيدة والمجموعة أيضا[٦]:

قمري على شفتيك يجري يا نهر كم تسعى لغيري
أورثتني شجر الدعا ء وشيب سنبلتي وجذري
أورثتني صوت الأذا ن يفرُّ من فجر لفجْر
أورثتني وطن الجبا هِ السمر في شلال شعْر
أسميتني وجع الجنو ب رغيف تنور وجمْر
أسميتني الجسر المعلـ ـق واقفا في خصر نهْر
أسميتني ما لستُ أدري عذرا غفا في حضن عذر

لغة الإيقاع هنا يؤسسها كلام القصيدة، وحدّة الوقع اللافت لمجزوء

الكامل تحد منها نزعة التصوير العالية التي تذهب بالمتلقي إلى آفاق من إبداع المعنى الشعري يشترك المجاز بالمفهوم البياني (قمري...نهر، شجر الدعاء... شيب السنبلة، شلال شعْر... رغيف جمر... خصر نهر...) إلى الانزياح الصادر عن رمزية الجملة في استعارات تجسيدية أو تجسيمية : (صوت الأذان يفر من فجر لفجر... الجسر واقف في خصر نهر... عذر غفا في حضن عذر...) فالعلاقة بين البنيات الإيقاعية الظاهرة كالوزن والقافية والتكرار وتتابع أبيات القصيدة في جمل قصيرة وبين البينات التصويرية الباعثة على التأمل والتخييل، تلك العلاقة هي ما تبدع شعرية الإيقاع، ويجيء المعنى الشعري اثرها متصفاً بالعمق ثم أن التكرار في (أورثتني وأسميتني...) خلق ايقاعاً كميّاً، وتتابع المفعول به في بنية إضافية؛ (مضاف ومضاف إليه): (شجر الدعاء وصوت الأذان ووطن الجباه ووجع الجنوب) رسم خطاً لغويا ذا إيقاع خاص، لتأتي كثافة المجاز بعدها، وقد رفعت المتلقي من الحسية الإيقاعية إلى (رؤيوية المعنى الشعري) مرتفعة بخيال المتلقي فوق حدود الإيقاع جاعلة منها شكل أداء وليست وسيلة، وهو ما يميز قصيدة الشعر هنا من النظم، وهذه صفة عامة في المكون الإيقاعي من قصيدة الشعر، كما في مطلع قصيدة (مرايا) لمحمد البغدادي[٧]:

للحب من شفتي أنثى مناسكُهُ

كأيّ دين له رب يباركُهُ

للحب قرآنه... جبريله وله

نبيّه وله أيضا معاركُهُ

آمنتُ أن: (لا) ويكفي أن أقولهما

حـــــرفين معناهمـــــا: درب وســـــالكُهُ

معناهمـــا: أنـــت لـــي فجـــر يضـــاحكني

ومـــن خـــلال عـــذاباتي أضـــاحكُهُ

وأنـــت لـــي قـــدرٌ مـــرٌ أعـــيش لـــه

كمـــا يشـــاركني ليلـــي أشـــاركُهُ

إيقاع البسيط ظاهر هنا، وقافية الكاف المتصلة بضمير الهاء المبني على الضم بنية إيقاع حاد، والتكرار والمجانسة والتضاد أشكال إيقاعية، ونزعة الإيقاع تغالي في الارتفاع بمنسوب ما تدركه حاسة السمع، ولا يحد منها غير تحليق المعنى الشعري في أشكال من التقابل بين الصور أو المعاني كما في جملة المشبه في الشطر الأول من البيت الأول وجملة المشبه به في الشطر الثاني من البيت نفسه، وهو ما يتكرر في البيت الخامس هنا. والتقابل الدلالي بين جملتي البيت الرابع، والتتابع الدلالي لجملة (الخبر + المبتدأ المتصل بضمير يعود لخبره): للحب قرآنه... للحب جبريله... له نبيّه... له معاركه... ومما يرتفع بأدراك المتلقي لشعرية النص هنا نزعة استحضار الثابت روحيا في مجاورة المتحرك عاطفيا: الحب تجاه المرأة + الدين لله سبحانه، وهو ما صاغته شعريا الابيات الثلاثة الأولى، وتغنّى بتجلياتها: البيتان الاخيران، وكأن المعنى الشعري في هذا المقطع صادر في دلالته عن هذه النزعة وصاغ إيقاعاته للتعبير عنها. وقد يتضح هذا المنحى في قصيدة (عيون الطفل) لمحمد البغدادي أيضا[٨]:

لا شـــك أنـــي لـــم أزل لا أفهمـــك ... يبنيك صدقي حين ظنـــك يهـــدُمكْ

تَبـــدو قويـــا لا تهـــاب وعنـــدما ... ترنو إليك عيـــون طفـــل تهزمُـــكْ

يـا صـــارخاً فـــي داخلـــي يحتلـــي ... أحتـــار كيـــف وأنـــت صـــوتي أكتمُـــكْ

احتار في: هل لم تـــزل مســـتنفرا ... تغلـــي بـــآلام الحيـــاة جهنّمُـــكْ

هـ هـــل تركـــت الأرض تغـــرق نفســـها ... وظننْـــت أن جبـــل صـــمتك تعصـــمُكْ

يـاأيها البـــاكي عليـــك... متاهـــةً ... حملت وريـــدك أن يغـــادره دمُـــكْ

فنشـــرت جلـــدك للريـــاح دريئـــةً ... إذ كان جلدك ملء سمعك يشـــتمُكْ

وقطعت فيك لســـانك الحـــر الـــذي ... لم يدر بين يـــديك كيـــف يكلمُـــكْ

الإيقاع في هذه القصيدة ذو حضور طاغ يتسم بالحس السمعي الحاد، وربما هو يناسب دلاليا المعاني الشعرية ذات البث الفاعل في آلامه. يتقمص الشاعر ضمير الغائب في محاورته نفسه، هو يحاور نفسه، يقسو عليها، يبادلها حوار المعاني المؤلمة، ضمير المتكلم هو لسان حال الشاعر وضمير المخاطب كناية عنه، هو يحاور نفســه بعيــون طفل يعيشه، يسكن فيه؛ الكلام مبني على الحضور أكثر من الغيــاب، حضور الشاعر مع نفسه، ومن ثمة كان المعنى عصيّاً على الحضور، فهْم الشاعر لنفسه عصي على التحقق، ولذا هو يستحضــر صــور القلق ليصل إلى السكون، يصل إلى الجهل بنفسه، وهنا كان صــوت (قافية الميم) المتصلة بضمير مخاطبه الغائب او الآخر، صوتا مرفوعاً و(الكاف) ساكنة، وكأن ايقاع السكون هنا يعبّر عــن ايقــاع الجهــل بالنفس وينقس عنه، ولهذا جاءت القافية أفعالاً مضارعة (أفهمــك،

يهدمك، تهزمك، تعصمك، يشتمك، يكلمك، وهكذا في سائر قواف النص) واذا جاءت أسماءً فبانفعال حاد (دمك، جهنمك،..) فالإيقاع هنا صار عن خصوصية المعنة العام، وكاشف عن ذاتية المعنى الشعري، كشفا فنيا جاء في شكل من الأداء غير المصنوع. وايقاع الكامل جاء متصفاً بايقاع سمعي حاد، كشف عنه وناسبه التقابل بين ما يشبه الأضداد في أغلب ابيات القصيدة وليس هذا المقطع منها فقط: (في داخلي يحتلني = كيف اكتمك + لم تزل مستنفرات = تغلي بآلام الحياة + تركت الأرض = جبال صمتك تعصمك +...) فضلاً تقابل الاضداد الذي هيمن بحسية عالية على أبيات القصيدة كلها تقريبا ومنها هذا المقطع الأول فيها: (يبنيك صدقي × ظنك يهدمك / تبدو قويا × عيون طفل تهزمك / صاروخ في داخلي × أنت صوتي اكتمك / حملت وريدك × يغادره دمك / جلدك للرياح دريئة × جلدك ملء سمعك يشتمك / قطعت فيك لسانك × يكلمك /...) أشكال؛ التكرار والتقابل والتضاد، وبنية التقفية والإيقاع السمعي الصادر عن القالب الوزني لبحر الكامل كلها بنيات ايقاعية صدرت عن نبض المعنى العام الكاشف عن الصراع الذاتي بين الشاعر ونفسه، وبينه وأحلامه، بينه وآماله، بينه والآخر، وإن جاء مركزا بينه ونفسه. ونزعة التجسيد في الصور الشعرية جاءت منسجمة مع أشكال الإيقاع، وصورة الانسجام العام شكل في الأداء متصل بتجربة هذه القصيدة وصادرة عنها، ولهذا تصل للمتلقي بقليل من المكونات الجاهزة، وكثير من خصائص شكل شعري انتجته تجربة الشاعر في هذه القصيدة.

في قصيدة الشعر لايجيء الوزن نظما ولا تنفصل موسيقاه عن خصوصية التجربة بل تنبت في تربتها وتجيء صادرة عنها ومعبرة عن خصوصيتها عبر معان شعرية يسهم الإيقاع في بثها أو بنائها، الإيقاعات في قصيدة الشعر تنساب في مجرى حياة النص، مشكلة مجسات سمع خاص، والمعنى الشعري يتدفق في مجرى حياة النص تدفقا ايقاعيا محسوبا بوعي فني وليس بحس عقلي أو منطقي. وفي هذا الاتجاه الشعري هناك ايقاع للمعنى عبر المجازات والانزياحات وأشكال العدول وخصائص الكلمات وصفات الحروف وجرس التشابه

منها والمختلف وأشكال التتابع والانتظام وغيرها في هذه كلها يسهم المعنى الشعري في بناء الإيقاع الشعري انسجاما مع البنيات ذات الحضور الإيقاعي المألوف في الشعر العربي. حدّة الإيقاع الظاهر / الخارجي تخف بفعل الايحاء المجازي أو الانزياحات الفاعلة في تخييلها، بما يجيء الإيقاع الداخلي المتصل بخصوصية الصياغة اللغوية في البناء وظواهره وسياقاته منسجما مع الإيقاع الخارجي، ومشكلا اتجاها في شكل من الأداء الشعري الخاص غير التقليدي.

٣

في التصوير الشعري

يتصل المكون التصويري بطرائق رسم المعنى الشعري، فالصورة الشعرية شيء من نور يشع حاملاً أبعاد المعنى الشعري إلى المتلقي محتفلاً بعناصر تأثيرها في الآخر، واذا كانت الصورة البيانية من؛ تشبيهات ومجازات واستعارات وكنايات ورموز وغيرها مما يقع في اتجاهها هي الصور الغالبة في فهوم القدماء للصورة وقراءاتهم في المعنى وكشفهم إياه، فإنها عند المحدثين اتسعت ليضاف إلى هذه الأساليب البيانية الفنية؛ الأساطير والخرافات والموروثات المحلية أو الشعبية والرموز (الفلكلورية) والتراثية العامة وسواها مما يقع في اتجاهها. ومما تميّز به التصوير الشعري في قصيدة الشعر ذلك النزوع الفني إلى التجديد في الصورة البيانية والصورة الرمزية، بما بدت فيه الجملة الشعرية في النص هي ما ينتج أسلوب الصورة فيكون السياق اثرها موجها في تحليلها، من دون أن يكون مجرد الالتزام بأليات التصوير المألوفة موجهاً للإبداع او طريقة مثلى في الأداء. وهنا أشير إلى ثلاثة اتجاهات تصويرية أولّها: تلك الانزياحات التصويرية الفنية التي يبني فيها كلام الشاعر لغة التصوير منفتحا على هدف جمالي رئيس هو إبداع المعنى الشعري، كما في مرثية أجود مجبل: [٩]

كسر كالخلل البهي أضاءوا ومشوا عراةً والوضوح رداءُ

نكوا أصابعهم فصاروا سلما والصاعدون لوقتهم غرباءُ

للحزن أسماء نموا في شمسها تنهار دون غدوقها الأسماءُ

عبروا على الأسوار خلف يمامة صرخاتهم أرض نهاً وسماءُ

وتكاملوا في لحظة قدرية فيها لكل خلاصة إيواءُ

لم تلتمع سدم الخليقة فوقهم إلا وكان وراءهن وراءُ

في البيت الأول يوحي بشعرية الغياب، يعيد خلق الغياب معنى شعريا جميلاً، فالموتى مشوا كالعراة، كان الوضوح كالرداء، الصورة التشبيهية هنا تبني المعنى بدءاً منها، وليس من معايير المشبه والمشبه به، بمعنى ان الانزياح شكل تعبيري هنا ابدع معناه، ولهذا فان معنى الامتلاك والاغتراب في البيت الثاني صادر عن غيابهم، عن حضور غيرهم في الغياب بعدهم، والمعنى (الكنائي) هنا تبثه الجملة في سياق النص وليس اللفظ، وصورة الشهرة بعد الاغتراب في البيت الثالث استعارية فنية مرتكزها (نمو في شمسها) والجملتان: السابقة لها واللاحقة تصدران في معناهما عن نمو الشمس ذاك؛ لان الاستعارة هنا تفاعلية وليست استبدالية. وهكذا كان معنى الطموح والتوق له لم يرتكز في (يمامة) في البيت الرابع انما في الجملة الفعلية (عبروا....) اولاً وفي تكملتها سياقياً، في الجملة الاسمية (صرخاتهم ارض...) ثانياً، ليكون معنى الكناية في الاولى ومعنى التشبيه في الثانية جزءًا مكملاً في بناء الاستعارة التفاعلية التي صدر عنها هذا البيت، وهكذا الانزياح في التعبير عن معنى الوصول في البيت الخامس، والاستعارة التفاعلية في البيت السادس في معنى الوجود المحيط بهم معنى رمزية العالم لديهم، وانفتاحه على غيب ما. في هذا النمط من الشعر نقرأ التصوير بوصفه شكلاً في الإبداع يكشف عن معناه الشعري انطلاقاً منه اولاً واخذاً بالسياقات الفنية ثانياً وابداعاً للمعنى الشعري ثالثاً، وكأنّ الشاعر في كل قصيدة اونص يؤسس لعلاقات تصويرية جديدة، ان يبني شكلاً جديداً

فالقصيدة عنده شكل في الأداء وليس أداءً بالشكل.

والاتجاه التصويري الثاني فاعلية الرموز شعرياً انطلاقاً من النص حيث تكتسب معنى جديداً، هي في انزياح على رمزيتها التقليدية، ارتفاع على صورتها الأوليّة، لانها في النص نبض في حياة جديدة، كما في قصيدة (وجيه عباس) (عرش على الماء) التي جعلها عنواناً لمجموعته الشعرية الاولى لاحقاً:[١٠]

ولي بجنب الغضا قبر يراودني

عن نفسه.. وغراب دونه نعبا

عرش على الماء لي بيت وأرملة

ودون بلقيس يا عماه أرض سبا

سرب القطا كان في رحلي وكنت معي

وقلب أمي الذي أودعته التربا

هل كنت والطين من ماء وحنجرةٍ

إذا تقبل قربانا بها شربا

ما في المدائن من بلقيس هاتفه

تسوّر الطفل باب القلب فانشغبا

هذا صليبك فاختر أي موجعة

فصـــدت عرقـــك فيهـــا فانتشـــتْ طربـــا

أم كنـــت تجمـــع مـــن أقدامـــه أثـــرا

كالســـامريّ بجنـــب الطـــور حيـــث حبـــا

كـــل النـــواقيس أفطـــرنَ الســـيوف دمـــا

وصـــام ناقوســـه مـــن لحمـــه فـــأبى

قمـــيص حمـــدك مـــن مـــاء ومـــن حجـــلٍ

وقبـــراتٍ توشـــحْنَ الانـــين عبـــا

الصورة في هذه القصيدة كلها ـ وليس في هـذا المقطـع الاول منها فقط ـ مبنية على انزياحات لغة الرمز في (جنب الغضا + غراب دونه نعبا + عرشه على الماء + بلقيس + مملكة سبأ + سرب القطا + ارسل في المدائن حاشرين + الصليب + السامري + بجانب الطور الايمن + كل النواقيس... + قميص يوسف.....) لغة الرمز هنا تغدو في القصيدة كلاماً رمزياً، كلام الرمز فـي القصـيدة ينـتج المعنـى الشعري انزياحاً عن الاصل وليس – بالضرورة – اتصالاً به، الرمز هنا لفظ، تستخدمه القصيدة بمعزل عن الالتـزام بدلالتـه الرمزيـة التاريخية، انما هي دلالة جديدة ينزاح الكلام إليها، يصدر عنها فـي شعريته، كأن الرمز أشبه باللفظ في معانيه الواقعية التي تعنـي مـا تواضعت عليه الذاكرة الجماعية ولكنه في سياقات الـنص الشـعري يعني ما ذهب به اليه الشاعر؛ يعني شيئا جديداً يوحي بمعنى آخـر، يرسم صورة ثانية؛ لان اللغة تتجدد انطلاقا منـه، لأن الـذات التـي ابدعته كانت قد انفصلت عن قيود الجماعة منفردة بحريتها باحثة عن

ما يميّزها ومنتجة له، هي ذات استثنائية، ومن ثمة فما تفصح عنه يتسم بكثير من الاستثناء أيضا. في قصيدة الشعر تنطلق المعاني من سياق كلام القصيدة نفسها لانه يعيد انتاج اللغة ينسب إليها معاني شعرية جديدة بالضرورة الفنية، وفي تجربة (وجيه عباس) الشعرية عامة اشتغال استثنائي على لغة الرمز يستدعي دراسة خاصة.

والاتجاه التصويري الثالث هو اتجاه العلاقات الابدالية والتفاعلية، في التصوير الاستعاري الحديث، حيث تتضح على نحو فني مدهش سمات التشخيص والتجسيد منتجة المعنى الشعري، وفي تجربة (حسين القاصد، وبسام صالح، وعارف الساعدي، ومحمد البغدادي، وغيرهم) نزعة في إبداع المعنى الشعري تنزع إلى هذا الاتجاه، من ذلك مثلا نص (عارف) الذي يقول: (١١)

صرخة طفلة وجرح إلهُ ... وسماء قريبة لا تراهُ

وِيد تشبه النعاس أفاقت ... وغفت فوقه فجف صداهُ

بين عينيه غربة وبلاد ... ونخيل وغابة وميـاهُ

وحده والجميع في مقلتيه ... وحده كان... سيفه وعصاهُ

إن لغة التشبيه في البيتين الأولين ولغة الاستعارة التمثيلية او الاستعارة بالكناية في البيتين الأخرين، لا تنتجان معنى موضوعيا بل معنى فني، صادر عن نزعة تكاملية، عن تفاعل بين علاقات السياق، حيث يقرأ المتلقي؛ تشخيص الصوت في معنى الطفولة، وتجسيد الجرح في معنى آلهة، ورسم الغيم والفضاء في صورة غياب يفتقر للرؤية ونفتقد الرؤية فيه، ويجسم الحسي كاليد في صورة المعنوي كالنعاس، ثم تجسيم اليد في صورة الانسان ليس من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية بل تجسيم شعري في معنى القيد،

وتجسيم الصوت في صورة الأرض، وهكذا في الاستعارة التمثيلية التي تبدع المعنى بالصدور عن تفاعل علاقاتها السياقية. وتجربة (عارف الساعدي) الشعرية تزخر باجتهادات في إبداع أشكال من الأداء الشعري تنوعت في غير قليل من قصائده، ولعل مجموعته الاخيرة (عمره الماء) أنموذج في هذا الاتجاه وهو ما سأشير اليه هنا. في مجموعته المحتفلة بعنوان ارتجالي تشبيهي هو (عمره الماء) إيحاء بان صلة المجاورة التشبيهية بين العمر والماء / عمره كالماء، تفصح عن معنى التوق للخلود، البقاء، للازدهار؛ توق للتعارض مع كل أشكال الفناء. وهي لغة يومية ولكنها فنية في البناء والقصد. تنتسب هذه المجموعة للاتجاه الخامس وهو (اتجاه قصيدة الشعر) الذي اجتهدت عائلته الشعرية في تبنيه والدعوة له، واخص من أبنائها: بسام صالح مهدي وعارف الساعدي ومحمد البغدادي ومضر الآلوسي ومحمد البياتي وحسين القاصد وفائز الشرع ونجاح العرسان وآخرين غير قليلين ذوي تجارب شعرية ذات ثراء خاص.

لعارف الساعدي قبل (عمره الماء) مجموعة أولى عنوانها (رحلة بلا لون) صدرت عام ١٩٩٩ وقد اشتغل في هذه الأخيرة على عناصر الأداء الشعري ذاتها التي صدر عنها في (رحلة بلا لون) ولكنه هنا أقرب إلى تمثلها؛ فنياً والصدور عنها جماليا، أقرب إلى ما يوحي باجتهاد في الخلق الشعري مستثمراً أدواته الأولى ذاتها، فاللون في الأداء والايحاء بالجمال هو ما تصاعد هنا أكثر من التجريب بآليات جديدة. والسؤال هنا: ماتلك العناصر؟ أو ما بعضها؟ لعل أبرز العناصر؛ الإدهاش الذاتي بمجازات التصوير. أعني اجتهاده الذاتي في الصدور عن نبض العاطفة وفيوضات الاحساس بالأشياء عبر التصوير بالكلمة، بما يجعله مشتركا مع غيره في المادة منفرداً في الأداء، وبما يوحي بان الروح عنده هي الباعث الشعري، وأن العاطفة محفز ومن ثمة تجيء الغنائية التصويرية سمة لافتة في نصه الشعري، غير أن عمق التخييل فيها وفاعلية التصوير تسحب وقع الغناء إلى مساحة التأمل بسبب من ثراء الصورة وابتعادها عن الشيوع أو النزوع التقليدي، هنا يشترك مع (شعر التفعيلة الاستثنائي)

في حيوية الأدهاش الباعث على التأويل، ومع (شعر النثر غير التقليدي) في الارتفاع باليومي أو الآني إلى أفق الرؤيا، إلى انفعال المعنى الشعري بعمق الأشياء انطلاقا من بث صورها المباشرة شعريا...

ومن اليومي المنفعل بمجاز الصورة الباعث على التأويل: [١٢]

١- عذبٌ هو القلبُ لو سوّرْته شجركْ
٢- مرّ الزمانُ وعاف الناس وانتظركْ
٣- لم يبْتكر للجراح البيض أغنية
٤- لكنّ جرحاً أراد الماء فابتكركْ
٥- مولاي ضحكتك الغيم الشقي... فهل
٦- ألْبسْت صيف الحكايا والرؤى مطركْ

في هذه القطعة ست جمل شعرية، تشترك كلها في أفق من معنى شعري واحد، هو التوق إلى بناء شيء عصي على الغياب، والماء هنا هو مثال ذلك الشيء، أما الأشياء الأخرى في هذه القطعة فتكسب حيويتها من تمثّل صورة الماء؛ وهكذا تقرأ في الجملة الأولى؛ أن الشاعر يرسم القلب في صورة الماء بدلالة العذوبة منه، موحياً بان حدود الحياة إثر ذلك سور من شجر، واذ يكون كذلك فهو انتظار دائم تمر الناس عليه وتتعاقب الأزمنة، الماء انتظار، والقلب حين يكون ماءً فهو انتظار أيضا، كأن يمنح منتظريه الحياة دائما من دون مقابل، إنه انتظار، لايبتكر للألم أغنيات مهدئة، غير أن الجراح أرادت العافية فابتكرت قلوبا من ماء. في الجملتين: الثالثة والرابعة إيحاء بالتقابل بين القلب حين لايبتكر للجراح إلاّ الشفاء وبينه ابتكاراً تصطفيه الجروح. ليختم الشاعر القطعة بالجملتين الخامسة والسادسة مخاطبا القلب بوصفه مولى سيدا، بوصفه إنسانا، معنى الفرح عنده غيم، غيم شقي، يخاطبه متسائلا عن الصورة التي بدا مطر القلب فيها أردية من غيم نكسو بها حكايا الواقع المؤلم كالصيف ونكسو بها صيف الرؤى عله يبرد قليلا؛ حين يلبس صيف الرؤى شيئا من مطر القلب، أو حين يلبس صيف الحكايا شيئا منه أيضا، فإن المعاني اثر ذلك تتجه إلى الأزدهار، لانها عند ذلك تطرح شيئا من ثمرها. ثنائية

(القلب / الماء) هنا هي ما تبدع المعنى الشعري، هي مادته، ورؤاه، وقراءتها بعين العقل النقدي لاتثمر معنى ذا بال، ولذا يلزمها الكشف بلغة المجاز، بوصفها أدعية تتقرب بها لغة النقد من نوال المعنى الشعري، لتضع المتلقي على ضفافه، لانها ان وضعته فيه بايقاعه الموضوعي المباشر فستذبل زهرته اليانعة...!!!

تلتقي قصيدة شعر كما عند عارف هنا مع العمود التقليدي في الشكل الظاهر ولكنها تتميز منه في الشكل المضمر كونه كلام الأداء الشعري الذي تفصح عنه كل تجربة على انفرادها، الشكل الظاهر حدّ في مسافة ومعيار للقاء، والشكل المضمر وعي بالأداء وكيفية في التميّز، وهذا ما أجتهد فيه شعراء (قصيدة شعر) ومنهم عارف في (عمره الماء)

ومن خصائص التميّز عنده في أدائه الشعري قدرته الفنية على تصوير التميّز بوصفه اختلافا إيجابيا بلغة تؤنسن الأشياء وتتصل بها في شيء من حميمية، من ذلك مطلع قصيدة (عمره الماء) التي استعارها عنوانا للمجموعة كلها، اذ يقول مطلعها: (١٣)

١- عندما مرّ عمره في الأغاني
٢- نبت الفجر في ضفاف اللسان
٣- واشتهى الطين أن يغني خجولا
٤- والفتى مرّ من عيون الزمان
٥- غازلاً قمحنا البريء نشيدا
٦- وشباكا تصيد طير الأماني
٧- أيقظ النهر والنعاس على الماء
٨- تدلّى فلملمته اليدان
٩- ومشى كان خلفه النهر يمشي
١٠- والخطى تزرع الضفاف الغواني

تنكسر حدود الشكل العمودي هنا لتفتح آفاقا من حدود تصويرية أخرى، الفاعل فيه توق الوجدان للتحقق عبر صور شعرية تتحول فيها الأشياء إلى كلمات شعرية والكلمات إلى أشياء، لان الوقائع والكلمات تتبادلان الأدوار، هنا كما في سائر شعره، ثلاثة أشياء

رئيسة، الذات بوصفها وجدانا، والكلام بوصفه إيجادا، والتوق إلى التميّز كونه جزءاً من المعنى الشعري.

(عمره الماء) في هذه القصيدة وعلى أنها عنوان للمجموعة تذهب ذات الشاعر بكلامها إلى معنى صرّح به المتنبي سيّده بتعال، وألمح هو إليه هنا بوعد عبر ضمير الغائب؛ فالمتنبي بضمير الأنا المتعالية عنده قال:[١٤]

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ

توق المتنبي للخلود منفعل بـ (الانا المتعالية) وتوق الشاعر المعاصر هنا بـ (عمره الماء) أعني بثراء اللغة في الايجاد، ولهذا جاءت الذات هنا موصوفة بـ (ضمير الغائب/ عندما مرّ عمره في الأغاني) والكلام بالايجاد عبر انزياحات غير تقليدية؛ والمعنى بالايحاء أو الحدس أو التأويل وليس بالموضوع والتحدي الصارخ (يسهر الخلق جراها ويختصم).

في الجملة الأولى يتبدّى العمر في صورة مسافر يمر بالاغاني رحيلا وتعلة من سفر، وفي الجملة الثانية الفجر نبتة خضراء واللسان نهر، ومن ثمة فإن المضمر في الجملتين ثلاثة أشياء: السفر والإنبات والنهر، وختام كل شيء منها معنى من أمل. وفي الجملتين الثالثة والرابعة، يتبدى الطين في صورة إنسان مغن خجول والزمان إنسان نمر عبر عيونه إلى رحينا. والمضمر في الجملتين المغني الخجول الذي يمرق من عيون الزمان، والانسان في كل ما سبق هو الشاعر نفسه، والمغني أوضح معانيه. وفي الجملتين؛ الخامسة والسادسة تتبدى الحياة، القمح؛ نسيجا من أناشيد، نسيجا من شباك، نسيجا من طيور وأمان، والمضمر في كل ذلك هو الرؤى، ولهذا يتبدّى في الجملتين؛ السابعة والثامنة النهُر في صورة إنسان، كما

كان اللسان في الجملة الثانية نهرا. والنعاس يتبدى في صورة شيء يتدلى في الغياب فتجمعه الحواس، والفاعل في كل ذلك صورة الشاعر، ذاته، تجليات أناه، وهكذا يأتي للجملتين التاسعة والعاشرة فيتبدّى النهر في صورة إنسان، وخطى الشاعر في صورة فلاح، خطاه تزرع الضفاف تلك التي تبدو نساءً غوانيا...!!! الشاعر والنهر يتابدلان الأدوار في تعبير المعاني الشعرية وفي التعبير عنها، ولغة الماء هاجس في الأداء، والحقول الدلالية لألفاظ الماء مهيمنة على نبض الحياة في المجموعة كلها. ولهذا تأتي الجملتان؛ الحادية عشرة والثانية عشرة لتوحيا بذلك وتشيرا إليه بوضوح:

١٠- كان يمشي فتنبت الأرض ماءً

١١- وحقولاً كأنهن أوان

قصيدة شعر – كما عند عارف – تنأى عن المواضعة على الرغم من أن المواضعات تحيط بعناصر شكلها الظاهر، وتزخر بكثافة الانزياح الشعري، وفي منافسة قصيدتي: التفعيلة والنثر، وترتفع عليهما قليلا في ذائقة التلقي الغنائي ولا سيما ذاك الذي يؤثر فيه صدور الشعر عن الروح في طفولة معانيه، وعن كثير من الأداء الحسي؛ عبر إيقاع النغم سماعاً، وإيقاع السمعية والبصرية والذوقية واللمسية والشمية، مما تزخر به الصور الشعرية في القصيدة الحديثة في تجاربها الاستثنائية.

إذا كان الشاعر واعيا لاختياره (عمره الماء) عنوانا لهذه المْجموعة فهو وعي منه بتجربة ما يكتب، وان لم يكن واعيا بذلك فإن ثنائية (الشاعر – النهر) نسغ عضوي يجري في كل قصائد هذه المجموعة، بما يكشف – على أية حال – عن استجابة العنوان لعنصر فني – تعبيري جار في جسد المجموعة كلها.

الإدهاش بالمجاز في القصيدة الحديثة شأن عام، وثراء المعنى الشعري بلغة الانزياء وعي فني، غير أنه في الشعر المقيد بضفتي العمود التقليدي، لايحقق تأثيرا فنيا إلاّ إذا فاض المعنى الشعري فيه انطلاقا من الكلام وليس من اللغة،و صدوراً عن الروح وليس عن العقل الشعري، وتأسيسا على تناسب الأشياء كلها في إبداع الشعر

على نحو من حرية فنية توجد ولا تقيد وتشرع ولا تقف، ليكون المعنى اثره ايجادا، ومنهج قراءته وعي بالايجاد وكيفيته، وآليات القراءة ومصطلحاتها استجابة لفاعلية الأداء الشعري اللاحق أكثر منها للعقل الشعري السابق وإلى هذا الاشتغال الفني الجمالي يذهب الخطاب الشعري لعارف الساعدي.

٤

في تركيب النص الشعري

للنص في قصيدة الشعر تركيب شعري، سواء على مستوى القالب أم الهيكل أم على مستوى مظاهر الجملة الشعرية، وفي كلا التركيبين يؤسس شكلاً يستدعيه المعنى الشعري غالبا، أكثر مما يلتزم بقالب شائع، على الرغم من أنه يأخذ بالروح الحي في ذلك القالب، ولكنه في النص يتحول إلى تجربة فردية، إلى شكل جديد في معناه وليس في قالبه. في ختام قصيدة (عرش على الماء) لـ (وجيه عباس) تركيب شعري صادر عن خصوصية التجربة ومنفتح عليها من دون أن يقيد نصه بحدود القالب المعلومة[١٥]:

لـــلأرض حنجـــرة ثكلـــى ســـيوقظها

نواحـــك المـــرّ لـــو أدميتهـــا عتبـــا

وخلفـــوك لهـــا، فـــي المنحنـــى ولهـــاً

لي في الهـوى ولهـا؛ قلـب يفـيض صـبا

فمـــا لقلبـــي صـــبا، قـــد زدتـــه وصـــباً

أ كنـــت ممـــن لهـــا، والشـــيب قـــد لعبـــا؟

يـــا راهـــب الـــدير لا النـــاقوس يشـــغله

أ جئـــت تســـألني أم جئـــت تســـأله؟

أراه يقتلنـــــــي حينـــــــا وأقتلـــــــه

(وأننـــي منـــك فـــرخ النســـر يحملـــه

على جناحَيـــن جباريـــن إن تعجـــلا

ينساب النص في تراكيب ايقاعية أولا وتصويرية ثانياً بشكل يكثّف فيه المعنى الشعري ايقاعيا، مع وضوح البسيط وإقافية البـاء المطلقة الألف) وضوحا لافتا، بدا الشـاعر معنيـا بتجانسـة فـي (وخلفوك لها) و(في المنحنى ولها) و (لي في الهوى ولها) التجانس بين (لها) الجار والضمير المجرور وبين (ولها) الحـال المنصـوب، شكل من تركيب ايقاعي عمل على تكراره في (صبا) الفعل الماضـي و(وصباً) المفعول به، وهذان يجانسان القافية (صبا. تعبا....) ثم في الأشطر الخمسة الأخيرة (بيتان ونصف البيت) تنبني كلها في نسـق تركيبي واحد وشكل تقفية لافت (يشغله. تسأله. اقتله. يحمله) يرتفع فيه نبض الصوت وحسه الإيقاعي على فاعلية التخييل. وفي هذا يبدو صوت الشاعر غير مدهش في تأملاته وأخيلته. واقعا في مساحة من ضجيج اللفظ تحفل بتراكيب ايقاعية.

غير أن الاتجاه اللافت في تركيب الجملة الشـعرية، علـى مستوى القالب / الهيكل أو الجملة القصيرة أو الصورة الشعرية، ذلك الاتجاه الذي اجتهد شعراؤه بخلق بنية تصويرية باعثة على التأمـل والتأويل، بما صار الشاعر معها يكتبها غير ملتزم بقالـب الشـطر الواحد القديم أو هيكل البيت التقليدي، وهو اتجاه شاع في مجـاميع الشعراء العراقيين وقبلهم العرب، من ذلك قصيدة (موسيقى عربيـة) في مطلع مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) وفي كثير

من شعر نزار قباني، غير أن جيل الثمانينات والتسعينات في العراق والبلاد العربية اخذ هذا المنحى التركيبي على أنه شكل مستقر في تركيب البيت الشعري، وهو سمة شائعة في (ما لم يكن ممكنا) لـ محمد البغدادي. و(الماء يكذب) لـ بسام صالح. و (اهزوجة الليمون) لـ حسين القاصد. و(تصلي المآذن) لـ رحمن غركان. و(شهد العزلة) لـ أحمد بخيت. و(مرة واحدة) لـ فارس حرام وقصيدته الحاملة لعنوان: (عنه وعن أهله) أنموذج في هذا الاتجاه. وأخذ بهذا شعراء آخرون لم أطلع على مجاميعهم الشعرية لكني قرأت قصائدهم منشورات في مطبوعات ورقية ورقمية مثل: جاسم بديوي وأجود مجبل وعبد الأمير جوص وعلاوي كشيش وعلي الإمارة وغيرهم. فالشاعر يأخذ بالقالب ذي الشطرين ولكنه يوزع تراكيب جمله الشعرية، دلاليا أو جماليا أو إيقاعيا أو غير ذلك توزيعا أقرب إلى نظام السطر الشعري الشائع في قصيدة شعر التفعيلة؛ وقد اشتغل محمد البغدادي مجموعته الشعرية (ما لم يكن ممكنا) كلها على هذا النحو من ذلك قصيدة (ميناء) وهي من بحر الخفيف. وتقفية همزية مسبوقة بألف مدّ ملتزم فيها بقالب الشطرين وقد كتبها عند التسطير الاخراجي على بياض الورقة في الديوان على هذا النحو: [١٦]

يكذب البحرُ
يكذب الميناءُ
إنما الموج والرياحُ
افتراءُ
الرمال السمراءُ
والسفن البيضُ
ادعاءٌ... وكذبةٌ بلهاءُ
يشمت الماءُ بي...
ويهزأ من فيض دموعي...
يقول:
دمعك ماءُ
قتل الماءُ..!!

كيف يعرى؟
ولا لونٌ فيعرى...
ولا مدى...
لا انتماءُ
يوم لا أنبياء يوحي إليهم....
يدعي الماءُ...
أنه الأنبياءُ...!!!

والنص هنا بحسب القالب التقليدي (هيكل الشطرين) يتألف من خمسة أبيات، منها ماهو منقسم على الشطرين وما هو مدور أما بنية القافية فواحدة. وكأن كثافة الانزياح ولغة المجاز، والفعل التأويلي الذي يفتحه النص لمتلقيه كلها تستدعي من الشاعر أن يكتب النص على وفق تراكيب يتناغم فيها المعنى في الجملة مع جسد أحرفها المدون على بياض الورقة ليوحي للمتلقي بكثافة المعنى فنيا، فيجيء الانتقال إلى تركيب آخر في السياق مأخوذا بفسحة من بياض الورقة وعلامات الترقيم ثم ليجمع خيال المتلقي بين يدي استقباله تلك التراكيب في صورة قالب البيت القديم كاشفاً عن شبه في القالب فقط، شبه مع القديم، واختلاف في التركيب التصويري، لأن تركيب الجملة الشعرية جزء من المعنى الفني، جزء من موجهاته وليس بالضرورة جزءاً من هيكلية البيت وحدوده أما أحمد بخيت في (شهد العزلة) فينهج السبيل ذاته في كل المجموعة التي وزع أبياتها أو مقاطعها على أرقام يبدأ من (١) وينتهي عند (١١٤) يقول في وحدة أو مقطع الرقم (٤)[١٧]:

أراوغُ
شهوتي للموت
منذ صرختُ
في الميلادْ

وأعبر برزخي
وأعود
منتصرا
على الأبعادْ
لكي اصطاد خلد الروح
قبل تحلل الأجسادْ

هي ثلاثة أبيات من بحر (مجزوء الـوافر) وتقفيـة الـدال الساكنة المسبوقة بألف مد. وفي كل بيت منها أربعة تفعيلات (أراوغ شهوتي للموت منذ صرخت في الميلاد) وتوزيع الكتابة علـى هـذا النحو من التركيب في قصيدة الشعر ليس شكلاً سلبيا لأن التسـطير على بياض الورقة هنا مشغول مأخوذ بشكل اللفظ ودلالته العامة في التداول والخاصة بالانزياحات في السياق، فهناك كتب الفعل المضارع (أراوغ) منفرداً ثم المفعول به والجار والمجرور فـي سـطر ثـان (شهوتي للموت) ثم الظرف والفعل والفاعل (منذ صرخت) في سـطر ثالث. وشبة الجملة المتضمنة لبنية التقفية في سـطر رابـع (فـي الميلاد) وهذا توزيع للتراكيب الدلالية بحسب اقسام الجملة (الفعلية + الاسمية + الفعلية + شبه الجملة) بما يتيح للقـراءة ان تستشـرف المعنى في شيء من تأمل بدءاً من توزيع التراكيـب علـى اسـطر مخصوصة، وهنا؛ اذا اتصفت تجربة الشاعر بثراء خاص فانه يوزع تراكيبه اللغوية بوعي خاص ذي دلالتين: لغوية و تأويلية، وكل منهما تنفتح على الاخرى عند القراءة النقدية، واحياناً حتى عند الانشـاد، وكأنها تبعث الشاعر على الاقتصاد في اللفظ وتكثيف عناصر المعنى الشعري.

وفي المقطع الخامس من (شهد عزلته) يقول: [١٨]

وأمي
في صلاة الفجر

ترفع وجهها لله
ليرجع طفلها المخطوف
يوما واحدا
لتراه
فمنذ رأى
عروس البحر
أصبح شعره
منفاه

ثلاثة أبيات من مجزوء الوافر بتقفية صوت الهاء المتغيرّ؛ فمرةً من اصل اللفظ ومرة ضمير.

توزع البيت الاول على ثلاثة تراكيب (وأمي.../ في صلاة المغرب / ترفع وجهها لله) ليجعل الابتداء سطراً، وجملة الاعتراض الزمني التي تسبق الخبر سطراً ثانيا، والاخبار بجملة فعلية سطرا ثالثا. وهو توزيع يستجيب فيه الشاعر لحاجة الإلقاء، وتصوير معنى الدعاء شعريا يستدعي هكذا توزيع. وهكذا في البيتين الثاني والثالث من هذا المقطع. تتوزع التراكيب عنده، مرةً؛ بحسب الإلقاء، وأخرى بحسب نوع الجملة من أسمية لفعلية لظرفية لاعتراضية وغير ذلك كثير، وتارة ثالثة، بحسب نوعية الانزياح أو البنية المجازية أو طبيعة الصورة، ورابعة بحسب مقتضيات ايصال المعنى الشعري، حين يمكن للتركيب أن يسهم في ذلك بعلامات الترقيم أو مساحات البياض في الورقة أو كيفية وضع السطر بالقياس لما قبله وما بعده، وغير هذا كثير. لم تعد الألفاظ في قصيدة الشعر هي وحدها ما يكوّن لغة التعبير إنما أضيفت إليها تقنيات كتابية كثيرة، من مساحات البياض إلى علامات الترقيم إلى قوالب الاسطر؛ بناءً وتركيبا إلى إخراجها الطباعي إلى اللوحات المساعدة، إلى تقطيع الجملة أو الكلمة أو الحرف، وغير ذلك مما يسهم في إبداع المعنى. وهنا يقف التلقي النقدي على نوعين من التراكيب في النص الشعري وأبياته هما:

أ- التراكيب التصويرية تلك المتصلة بتعبير المعنى أو الإيحاء به،

سواء ما كانت ذات خصائص لغوية كمظاهر التقديم والتأخير والفصل والوصل والايجاز والاطناب والاسمية والفعلية والانشائية والخبرية وغير ذلك. أو ما كانت ذات خصائص بيانية مما يتصل بتصوير المعنى الفني تصويراً شعريا بأساليب بيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها. أو بأساليب فنية أخرى كالرمز والاسطورة والموروث الشعبي والحكايات والخرافات وغيرها مما يبرع الشعراء في الصدور عنها في تراكيبهم التصويرية صدوراً غير مصنوع يتصف بالثراء في المعنى والتفنن في الايحاء به.

ب- التراكيب الكتابية الاملائية، تلك المتصلة بمساحات البياض في الورقة وأبعاد التراكيب بين الجمل الشعرية، عند توزيعها على أنها أبيات أو أسطر شعرية، فمرةً حرفاً في سطر وأخرى كلمة في سطر، وثالثة شبه جملة، ورابعة جملة كاملة، وخامسة جملة من شطر شعري على النهج القديم وهكذا، وتوظيف علامات الترقيم الكتابية توظيفا تعبيريا شعريا، وليس املائيا فقط، وهنا كلما اتصفت التراكيب في الأبيات الشعرية بالثراء في التصوير والمعنى الشعري وبالعمق في الإيحاء بالتأويل احتاجت من الشاعر أن يجتهد في توظيف عناصر كتابية وإملائية تسهم في أن يستشرف المتلقي المعنى بوعي فني.

كيفية كتابة التراكيب في البيت الشعري من القصيدة الحديثة عامة ومن قصيدة الشعر خاصة كيفية فنية جمالية وليست تعبيرية فقط، ولهذا يوليها الشعراء الكبار عناية خاصة، فهي جزء من شكل الأداء الجمالي في القصيدة وهي لاتخضع لقواعد سابقة بقدر صدورها عن طبيعة الايحاء بالمعنى الشعري (عن خصوصية النص نفسه، تلك التي يعيها الشاعر المبدع جيداً، ويشعر المتلقي بين يدي القراءة أنه قد تحصّل عليها بشكل أو بآخر.

٥

في بناء النص الشعري

للنص الشعري الحديث أنماط بناء خاصة، بعضها عرفته القصيدة القديمة، وبعضها الآخر لم تعرفه. غير أن الجوهري الفني الذي يميز قصيدة الشعر من سواها من الشعر الذي صدر عن القالب التقليدي القديم (هيكل الشطرين) هو ذلك التكامل بين عناصر بناء النص من العنوان إلى الاستهلال إلى أجزاء النص الأخرى وصولا إلى ختام، كل عنصر يكمل ما قبله شعريا ويتصل بالذي بعده، على نحو من تناسب بنائي خاص، مرةً لغوي وأخرى دلالي وثالثة شعري ورابعة حكائي وغير ذلك، وربما صدرت تجارب بعينها عن نمط بنائي خاص بها، كان فيها المكون البنائي هو الشكل الشعري الرئيس الذي تكتسب القصيدة إثره فاعليتها الفنية والجمالية،/وقد بدا هذا المنحى واضحا في تجارب: محمد البغدادي في (مالم يكن ممكنا). وعلي الإمارة في (لزوميات خمسيل / قصائد وحكايات). وبعض قصائد (عمره الماء) لـ عارف الساعدي ولعل قصيدة (ما لم يقله الرسام) التي استهل بها المجموعة أنموذج لافت في التعبير عن هذا القصيدة. ومجموعة احمد بخيت (شهد العزلة) التي بنيت فنياً بالصدور عن عناصر المكوّن البنائي. وبعض قصائد (أهزوجة الليمون) لـ حسين القاصد ولا سيما قصيدة (حوار مع المتنبي) ونماذج شعرية غير قليلة لـ أحمد بخيت في مجاميعه الشعرية: (وداعاً أيها الشعراء وصمت الكليم وجزيرة مسك).

حين يجتهد الشاعر في إبداع نص استثنائي يرتكز في فاعليته الشعرية وفي ثراء معانيه وعمق تأثيرها على بنائه ارتكازاً فنيا، لايجد معه التلقي الشعري من موجّه للقراءة إلا بالرجوع إلى عناصر

البناء وجزئياتها وكيفياتها وما كان فيها سطحيا وما بدا فيها عميقا، فإن ذلك كله يكشف عن كون المكوّن البنائي شكلا في الأداء يبدعه النص وتتجه إليه القراءة النقدية وهنا سأشير إلى أشكال بنائية انفردت بها قصيدة الشعر، ولعل أوضحها ما يأتي:

١- البناء الشعري الحكائي الذي يعنى فيه الشاعر بتمثل نص حكائي معين تمثلاً شعريا، اليه تنتسب المكونات الأخرى وعناصرها، وفي هذا الاتجاه تجيء مجموعة علي الامارة (لزوميات خمسميل / قصائد وحكايات) تجربة استثنائية للبناء الشعري الحديث، إذ تضمنت خمساً وسبعين قصيدة حكائية، كل واحدة تتكون من عشرة أبيات، فجاءت المجموعة في سبعمائة وخمسين بيتا شعريا ألتزم في جميعا قالب الشطرين من نظام العمود. ملتقطاً خمسة وسبعين حكاية إلتقاطا شعريا، تلك الحكايات حصلت في منطقة (خمسميل البصرية) فهي من نسج أوجاع الواقع وليس من نسج خيال الرؤية، من ذلك مثلاً تمثله لحكاية بطلها (أسماعيل رقعة) البصري المدقع فقرا الذي استمد لقب (رقعة) من (ترقيع دشداشته) الدائم، إذ لا يملك غيرها ما يستر به عريه؛ ذهب إسماعيل مرة إلى شط العرب فرأى (نذيرة) جميلة خمسميل الفاتنة، تبكي عند ضفاف الشط بسبب سقوط خاتمها في النهر، فوعدت إسماعيل بقبلة إن هو استعاد لها الخاتم من إصبع النهر الجاري، فما كان من إسماعيل إلا أن رمى نفسه في النهر ولكنه لم يخرج إلا بعد ثلاثة أيام جثة طافية فوق الماء وفي أحد أصابعه الخاتم. وقد تمثلها علي الإمارة شعريا في: [١٩]

أعد لنا وجه إسماعيل يا نهرُ

فجيعة الماء هذي الأنجم الزهرُ

مكفـــــن بمواعيـــــد يطـــــوف بـــــه

نعـــش الميـــاه ويمشـــي حولـــه القهـــرُ

تشـــــق أثوابهـــــا الأمـــــواج باكيـــــةً

والحـــزن فـــي غصـــنها المكســـور يزدهـــرُ

فـــي قبلـــة المـــوت غـــاص العمـــر مبتعـــدا

هـــل للســـنين رمـــاد حـــين تنصـــهرُ

تـــزوج الطـــين فالأعمـــاق خاتمـــه

عـــرس المســـاكين مـــوت فجـــرهُ المهـــرُ

ســـيغرق الليـــل فـــي تيـــار عاطفـــةً

إن كنـــت تثقـــب قـــاع الليـــل يـــا ســـهرُ

مـــدت ســـواعدها الشـــطان خائبـــةً

لا تســـتطيع عناقـــا فالمـــدى عهُـــرُ

تكـــدّس الليـــل أحمـــالاً مؤجلـــةً

مـــن النجـــوم، فمـــاذا يحمـــل الظهـــرُ

بللـــــت يـــــا مطـــــر الأقـــــدار أفئـــــدةً

لهـــا مـــن البـــرق صـــوت يـــائس جهـــرُ

يـــا نهـــر أنـــت الـــذي أعـــددت مـــن دمنـــا

وليمـــــةً... فلمـــــاذا أنـــــت منبهـــــرُ؟؟

شعرية علي الإمارة في (لزوميات خمسميل) شعرية بنائية، شعرية المكون البنائي الذي بدت فيه المكونات الأخـرى (المعجـم، الإيقاع، التصوير، التركيب،...) أجزاء فاعلة في البناء، فجاء شـكل (لزوم ما لا يلزم) شكلاً استثنائيا هنا، متصفا بالثراء الشعري، اجتهد فيه مبدعه في الخروج من القيد رؤيويا عبـر الصـورة الشـعرية، والمعجم اليومي للشاعر، والإيقاع الغنائي الحاد على الرغم من ضيق مساحات القالب الشعري، كل ذلك في سياقات من بناء شعري متصف بكثير من التفرد الصادر عن قالب تقليدي، مدّه الشاعر بروح حداثـة شعرية مدهشة.

في (خمسميل) البناء شكل شعري لتجربة المجموعة كلها. وهنـاك شكل بناء آخر انفرد به علي الامارة ايضـا فـي (المـوالات) مـن مجموعته الشعرية (الركض وراء شيء واقف) فـي الـنص الـذي عنوانه (داري) [٢٠]

داري عـــــــذاباتنا بعـــــــد النـــــــوى دار

كيـــــف اختفـــــت بعـــــد أن عانقتهـــــا داري

قـــــال: اللظـــــى. قلـــــت: إنـــــي بـــــاللظى دار

قـــال: الظمـــا. قلـــت: حـــاول أن تـــرى ماعنـــا

قـــال: الـــدما. قلـــت: لـــم تفهـــم إذن مـــا أنـــا

قـــال: احتمـــل جمرنـــا. قلـــت: احتمـــل ماعنـــا

قـــال: الـــردى صـــاحبي. قلـــت: الـــردى داري

فالنص هنا قائم على البناء الحواري أكثر منه البناء الحكائي، وقد عرضتُ لقراءة هذا النص في كتابنا (نظرية البيان العربي)[٢١] في سياق المعنى الإيقاعي. وقرأتها في كتابنا (أسلوبية البيان العربي) في سياق الاسناد المجازي[٢٢].

وهناك نمط ثالث من البناء الحكائي يعتمد التخييل الشعري الحكائي الذي يبني الشاعر فيه حكايته بناءً رؤيويا شعريا وليس نثريا، بما يكون فيه المتن شعرا، يتنفس بناؤه نسجا حكائيا مصاغا بشكل شعري وليس نثريا، وتعد قصيدة (مالم يقله الرسام) لعارف الساعدي الانموذج اللافت في هذا المنحى وقد تعرضت لقراءتها في كتابنا (المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجزاء) [٢٣]. في باب فاعلية المكون البنائي.

٢- البناء الشعري المقطعي الذي يرتكز فيه بناء النص كله على تسلسل من مجموعة مقاطع أو وحدات شعرية، بحسب ما تقتضيه خصوصية التجربة فنيا، غير أن القاسم المشترك بين تلك المقاطع أو الوحدات هو تناسبها في إبداع معنى شعري، وتكاملها عضويا من دون تشتت أو تباين. وفي قصيدة الشعر إلتفاتة إلى (عضوية العنوان) على أنه نسغ حي يتصل بمقاطع النص فنيا ورؤيويا، وتمثل تجربة (أحمد بخيت) في مجموعته (شهد العزلة) الانموذج الفني اللافت في هذا الاتجاه. فقد بنيت المجموعة على تسلسل الوحدات الشعرية. تتشكل كل وحدة منها

مايشبه المقطع،فالقصيدة مجموعة وحدات شعرية، كل وحدة منها حملت رقما، فتسلسلت الأرقام من (١) إلى (١١٤) لتنبني المجموعة من مئة وأربع عشرة وحدة شعرية. ومقطع واحد استهل به المجموعة، والتزم الشاعر فيها بايقاع مجزوء البحر الوافر اما التقفية فمتعددة متنوعة حفلت كل وحدة شعرية بقافية، جاء في الوحدة الاولى: (٢٤)

رأيت الصمت
والنسيان
يجتهدان دون ضجيج
وابواباً بلا معنى
دخول مرةً وخروج
فقلت:
أخلّد البستان
ياليلى
ببعض أريج

وجاء في الوحدة الشعرية الثانية: (٢٥)

وقلت:
أعلم الفخار شيئاً
من ذكاء الماءْ
وأوقظ
غفلة الأشياء
كي تتكلم الأشياءْ
لعل زجاجة المصباح
تحفظ
حكمة الأضواءْ

على هذا النحو من البناء الشعري تكتمل المجموعة على

مساحة من رؤى (مئة واربع عشرة وحدة شعرية) جاء شكل الأداء فيها تجربة شعرية متصفة بكثير من التفرد في مكونات أدائها الشعري كلها، غير أنها تميّزت أكثر على مستوى المكون البنائي ويمكن لقراءة نقدية واسعة انطلاقا من هذا المكون أن تكشف عن فاعلية هذه التجربة وتميّزها البنائي، فهي جديرة باهتمام خاص.

ومن أشكال البناء المقطعي الاخرى ذلك الشكل الذي يأتي النص فيه مقطعاً مستقلاً حاملاً عنوانه الخاص، وهذا شائع في الشعرية الحديثة في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر وفي قصيدة الشعر، اما عند القدماء فقد كانت له ثلاثة مصطلحات: اذا كان بيتا واحداً فهو (يتيم) وان كان بيتين فهما (نتفة) وان كان النص ثلاثة أبيات فهو قطعة، وان كان أربعة إلى ستة أبيات فهو مقطعة، أما إذا اقتطعت أربعة إلى ستة أبيات من قصيدة طويلة فهي مقطوعة. والذي يميز مصطلحات القدماء مما نحن بصدده هنا، أنها عند القدماء معبرة عن القالب أو الهيكل أو الشكل البنائي الثابت، أما هنا فأقصد بها بنية نص متكامل بدءاً من العنوان يحفل بمعنى شعري خاص وشكل بنائي يقتضيه كل ذلك. ومن نماذج البناء المقطعي في قصيدة الشعر، نص (أمكنة) لـ بسام صالح مهدي: (٢٦)

كلنا أمكنةٌ تشتهي أن تكونْ
شفة معلنةٌ وبقايا جنونْ

أو في نص (تعريف) لـ محمد البغدادي: (٢٧)

وجهي انتماء إلى الموتى.... دمي مرضُ

لا بالحياة ولا بالموت لي غرضُ

لـــم أعتـــرض وأنـــا حـــي علـــى أحـــد

ومـــتُ... فـــانتفض الأمـــوات واعترضـــوا

هذا شكل بنائي عرفه الشعر قديما، ولكنـــه فـــي الحداثـــة المعاصرة انفرد في كونه بنية شعرية خاصة يصدر عنهـــا المعنـــى الشعري اتصالاً بالعنوان في نسغ عضوي يكشف النص فيه عن صلته بالعنوان، واتصال العنوان به تعبيريا، وهو أنموذج لافت في حيويـــة العنوان في النص الشعري، وربما عمل الشاعر على بناء نص مشابه بان جعل العنوان الرئيس ينتج عنوانات فرعية فيما يشـــبه الشـــكل البنائي الجديد، كما في نص (أيتام) لـــ بسام صالح مهدي: [٢٨]

أيتام:

إثم:-
وبقيت بينهم النبيل أظنني وأظن بعض الظن إثما...!!

تيه: -
مكانك أن تظل بلا مكان زمانك مستحيل في الزمان...!!

نفي:-
قالوا: تنبّأ. قلت: بل تتنبؤون ماكان كذابا ولكن تكذبون...!!

حب:-
في أي حزن تراني سوف أتكيءُ في أي معنى سوى عينيك أختبيءُ؟

رثاء:-
مُتْ واسترحْ ودع العناء لكل حيْ قد فزت أنت ونحن نخسر كل شي..!!

بناء هذا النص صادر عن العنوان (أيتام) وهو عنوان مستورد من مصطلحه القديم ومتوزع على عنوانات فرعية، كل نص / بيت، منفرد بعنوانه (إثم، تيه، نفي، حب، رثاء) هو شكل في الأداء، يحيلك إلى شيء من قديم ظاهرا، ولكنه يحيلك إلى معنى البناء العضوي باطنا، إلى صدور النص الجديد عن فهْم خاص لبنائه، عن قراءة كل مكوّن فيه بوجه فني خاص.

البناء بوصفه مكوناً ليس هيكلاً أو قالبا، انه روح شعري، نبض فني، تزدهر الشعرية فيه، اذا كانت كل جزئية فيه حاملة وعيا خاصا بها، وفهما جديداً في الكشف والتعبير؛ فالكلمة مكتوبة على بياض الورقة، على انفراد أو في سياق ذات معنى، ولكنها تثرى في معانيها اذا جاءت غصنا أو فرعاً في شجرة الكتابة، فرعاً بنائياً رئيسا، تسهم فيه معها؛ علامات الترقيم وبياض الورقة والفراغات بين الكلمات، ورسم الحرف، واللوحة أحيانا، فالنص المقروء تسنده عناصر قراءته وهي كثيرة، كما النص الشفاهي تسنده عناصر ارتجاله الشفاهي، من الصوت إلى الحركة إلى الموسيقى إلى الإيماء إلى شكل الفضاء الخارجي وغيرها، فالبناء الشعري في الأداء يتغذى بروافد كثيرة يبتكرها الشعراء، يؤديها الفن الشعري قبل القاعدة الاجرائية.

ثانيــا: خصــائص شــكل الأداء فــي قصيدة الشعر / قراءة تطبيقية.

لعل أهم ما يميز اتجاه قصيدة الشعر هو أنها شكل في الأداء وليست أداءً بالشكل عبر عناية شعرائها واجتهاداتهم الباذخة أحيانا في أن يتعمقوا لتجاربهم شكلاً استثنائيا مستمدا في مقوماته وقالبه العام من جسد القصيدة العربية التقليدي غير أنهم يبثون فيه روحا أخرى، ومن ثمة فإن شكل الأداء عندهم يتصف بخصائص عامة كثيرة، ترتكز كلها على فاعلية المعنى الشعري وكيفيات إثرائه ولذا سأقرأ خصائص ذلك المعنى في ثلاثة مرتكزات أو مقومات رئيسة هي: الإيقاع كشفا عن خصائص المعنى الإيقاعي. والتصوير والتخييل، كشفا عن خصائص المعنى التصويري. والتركيب، كشفا عن خصائص المعنى التركيبي.

لأن الخصائص هناك هي أجلى ما صدر عن شكل الأداء الشعري من جهة، وهي السمات التي تباين في الارتكاز عليها الشعراء، على نحو أو آخر، بما بدا للمتلقي أن قراءتها التحليلية تكشف عن خصائص الشكل فيها من جهة أخرى. ثم أن تقليد الاشتغال في هذا المنحى يفرز نمطا تقليديا يستمد صوره من تجارب هذا الاتجاه اللافتة. ثم أن هذه المقومات الثلاثة موصولة بـ (خصوصية الجملة العربية) من جهة الإيقاع الكمي. والدلالة التي يوجهها الإعراب كثيراً على مستوى التركيب. وإمكانية انفتاح عناصر التصوير وأساليبه اتصالاً بما شاع منها لأساليب أخرى جديدة، تأتي بها كيفيات إبداع المعنى الشعري من دون أن يكون هو بها مقيدا.

وآمل أن يجد المتلقي في قراءة التطبيقات عبر هذه المقومات الثلاثة ما يسهم في ايضاح صورة شكل الأداء في قصيدة الشعر، على أنها اتجاه ينبض بخصوصية الشعرية العربية، وينفتح بها على أوسع أشكال الأداء حرية واجتهاداً من دون أن تفقد خصوصية الشعرية العربية هويتها.

١

في خصائص المعنى الإيقاعي:

للإيقاع صورة شائعة في الشعرية العربية ينقسم فيها على نوعين رئيسين اولهما الإيقاع الخارجي المتصل بالأوزان والقوافي على نحو خاص. وثانيهما الإيقاع الداخلي الصادر عن أساليب تركيبية في بناء الجملة أفاض في الاشارة اليها علماء البديع في البلاغة العربية كالتكرار والجناس والسجع والاقتباس والمقابلة والطباق وغيرها من ظواهر الجملة تلك التي تؤثر ايقاعيا في إيصال المعنى للمتلقي. غير أني أرى هذين النوعين يقعان في اتجاه الإيقاع الخارجي، لأن الإيقاع الخارجي تسهم القاعدة المسبقة في صياغته وتوجيهه وتنظيمه، وتقسيمه إلى تفرعات، فالعرض علم يسهم في بناء جزء من الإيقاع الخارجي عبر مكوناته وعناصرها والقواعد والمعايير التي يلزم الشاعر أن يأخذ بها، وهكذا الحال في علم القافية، وهكذا في أساليب بديعية كالتكرار والتجنيس وغيرهما كثير،وهكذا في أساليب تركيبية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل والأسمية والفعلية والخبرية والانشائية وغيرها كثير مما شاع في علم المعاني وأخذت بكثير منه الأسلوبية التركيبية، وقبلها الإيقاعية ذلك أن الإيقاع الخارجي هو كل عنصر ذي أثر ايقاعي في بنية النص ويكشف عنه المتلقي الناقد بالصدور عن قواعد أو معايير، فالوزن والقافية لهما حدودهما وعناصر تركيبهما وهكذا في أساليب أخرى بديعية كانت أم دلالية موصولة بعلم المعاني، لأن الناقد يأخذ بحدودها وعناصر تركيبها كما يفعل في الوزن والقافية، ولذا فكل هذه تقع في اتجاه الإيقاع الخارجي، أما الإيقاع الداخلي فهو شكل في كيفية بناء الجملة بناء متمثلاً لخصوصية اللغة، فالعربية خصوصيتها في أنها معربة وإيقاعها ذو خصائص كمية وليست نبرية، وحيثما ألتزم الشاعر بخصوصيتها هذه في بناء الجملة بناء موزونا أو بناء مقفى

موزونا أو بناءً آخذاً بطبيعة اللغة أخذاً فطريا غير مصنوع، وروحيا غير عقلي، وفطريا مطبوعا غير مصنوع بقسوة عقلية، فان أخذه ذاك يتضمن خصائص تسهم في بلورة المعنى الإيقاعي داخليا يحتقبه النص فطريا ولا يتقيد به عقليا، وهنا فإن الإيقاع المحتفى باختيار ألفاظ بعينها ذات ثراء شعري يسهم في ايقاع داخلي يصدر عن خصيصة جمالية في المعجم، والإيقاع المحتفي بصور ذات فاعلية تأويلية عالية يسهم في ايقاع داخلي يصدر عن خصائص جمالية ذوقية في الصورة الشعرية، والإيقاع الذي فيه الجملة في البيت الشعري أو البيت الشعري بناءًا تركيبيًا يوقع المعنى في خيال المتلقي ايقاعا صادراً عن خصوصية تركيبية يسهم في ايقاع داخلي تبثه ظواهر تركيبية؛ وهنا فالإيقاع الخارجي هو كل ما صدر فيه الشاعر عن الألتزام بمحددات وعناصر وأسس وما يشبه الثوابت، أما الإيقاع الداخلي فهو صورة الإيقاع الخارجي نفسه حين تتصف لغته بصفاء في معجمها وثراء في تراكيبها وعمق باعث على التأويل في صورها وهكذا تكون القصيدة شكلاً أدائياً يحتفي بخصائص أسلوبية ذات عمق ايقاعي، يجد المتلقي اثرها أن الإيقاع الداخلي انسياب متدفق بفنية عالية لكثير من مكونات الإيقاع الخارجي، ولكنه أنسياب تنفرد به هذه القصيدة أو تلك، فكأن الإيقاع الخارجي نظم والإيقاع الداخلي شعر، وهنا فإن القصائد التي تصدر عن أداء بالشكل هي غالبا ما تكون نظما موزونا مقفى يدل على معنى بحسب ما شاع عن قدامة بن جعفر في كتابه الشهير (نقد الشعر)[٢٨] أما القصائد التي تصدر عن شكل في الأداء خاص فغالبا ما يكون الإيقاع الخارجي داخليا تمثل خصائصه شكل الأداء في هذه القصيدة أو تلك، وسأعرض لهذا المعنى الذي أقصد تطبيقيا.

١- إيقاع المعجم اليومي: تلك الصورة التي يصدر فيها ايقاع النص عن مجازات المعجم اليومي بأشكال من مجازات ورموز ذات ايحاء شعري خاص كما عند أحمد بخيت[٢٩]:

وتصـــــحو لـــــذة الضـــــحكا ت فـــــي فرشـــــاة أســـــناني

ويصـــــحو كبريـــــاء الـــــرو ح فـــــي ياقـــــات قمصـــــاني

ويصـــــحو الشـــــاي والأفطـــــا ر والـــــذكرى وأحزانـــــي

إذا قرأنا الإيقاع هنا على أنه: ((موسيقى الإيقاعات الكميـة المحسوسة المنتظمة....وعندي أن كل ما يقال عن غيرها وينسب إلى الموسيقى، أو إلى الإيقاع هو ضرب من الافتراض والوهم والايهام. فلا وجود لموسيقى الشعر وايقاعه خارج الإيقاعات الكمية المنتظمة، وبهذه الإيقاعات نميّز الشعر من ضروب القول والكتابة))[٣٠] وهـذا كلام عام يلزم معه التفريق بين الإيقاع والموسيقى في الشعر وبـين الإيقاع الصادر عن العناصر الكمية المنتظمة فقـط والإيقـاع الـذي تستمد تلك العناصر فيه فنيتها من بعض مكونات النص أو كلها، وإلاّ فهي مجرد نظم بارد يقع خارج متنفس الشعر أو مسماه.

الإيقاع في الشعر يصدر عن كيفيات ايقاع المعنى الشـعري على نحو فني متناسب مع كل مكونات الأداء الشعري ولـيس عـن الإيقاعات الكمية المنتظمة التي تنتج النظم غير الشعري. والموسيقى في الشعر ايقاعات النغم اللفظي أو الصوتي التي تصدر عن ظـواهر تركيبية وأخرى صوتية تطرأ على الخطاب الشعري، ومجرد الإيقاعات الكمية المنتظمة في الخطاب ليست من موسيقى الشعر وان اقتربـت منها. ولهذا فإن الإيقاع الصادر عن كيفيات خطابية في إيقاع المعنى الشعري هو ما يتضمن موسيقى الشعر ويعبر عنها بالضرورة في هذا الاتجاه.

وحين نعود إلى هذه الأبيات فإن ايقاع الوافر والتقفية بثلاثة أصوات (أ+ ن + ي) أعني الألف والنون والياء (ضمير المتكلم) هنا وتكرار الفعل المضارع (ويصحو) وتكرار الأداء الصياغي في شـبه الجملة (في فرشاة + في ياقات قمصاني) كلها ايقاعات كمية قد تـرد

في عشرات الألاف من النصوص الشعرية، وفي كثير من نماذج النثر في شتى فنون القول. غير أن الكيفية التي ارتفع بها الإيقاع هنا متصلة بشكل المعنى الشعري في اتصال الزمان بالمكان في صحو لذة الضحكات بمكان حسي موجز من فرشاة أسناني، ثم اتصال الزمان بالمكان في صحو كبرياء الروح بمكان حسي موجز من ياقات قمصاني،

وجمْع الاشارة الموحية إلى معنى الصحو، صحو المكان والزمان والمعنى والمعنى الشعري في: الشاي والافطار والذكرى وأحزاني.... ولعل النبع الذي صدرت عنه مفردات الإيقاع هنا يغلب عليه معجم الحياة اليومية، الحياة المباشرة؛ (الصحو + لذة الضحك + فرشاة الاسنان + كبرياء الروح + ياقات القميص + الشاي + الافطار + الذكرى + الاحزان...) فالمعجم على مستوى الافراد يومي وعلى مستوى الصياغة التصويرية بياني من الاستعارة التمثيلية في معنى الفرح إلى المجاز المرسل في معنى القلب إلى المجاز في صحو الشاي والافطار والذكرى والاحزان.

٢- ايقاع السؤال اليومي: في أشكال أداء شعري يرتكز فيها المعنى الفني على الاسئلة المحمولة في صياغات مجازية ورمزية، يتكثف في خلالها المعنى الشعري ويصبح الإيقاع في بعده التأثيري صادراً عنها، وليست عاملاً مساعد في الاغراء بانها مؤثرة من خلاله، كما عند بسام صالح مهدي في: (٣١)

صدقت أنك لم تصدق حينما صدقت أنك نجمة للضائعين!!

وعلى شفاهك كذبة أطعمتها وجعلتها لغة لكل الخائفين!!

ماذا تسمّي الشمس هل يكفيك تسمية الحنين بأنه ماء وطين؟؟

ماذا تسمي الخــوف؟ خــوفي... خوفــك المشــبوه... خــوف الأولــين؟؟

العناصر الإيقاعية الكمية المنتظمة جسد أو هيكل أو قالب وهــي هنا: ايقاع الكامل والتقفية بصوتي اليــاء والنــون (ي + ن / يــنْ) والتكرار في (صدقت) و (التسمية) و (الخوف) وصيغة السؤال على بنية من اللفظ واحدة (ماذا تسمي الشمس + ماذا تسمي الخوف) أما المعنى الباعث في هذه المقطعة فهو (ثنائية / الغربة – الاغتــراب) الغربة في الوسط المؤتلف والاغتراب في الوسط المختلف) والكيفيات الخطابية التي عبّرت شعريا عن ذلك؛ التعجب من معنى الغربة فــي كونه أشبه بنجمة للضائعين ! والاستعارة التجســيمية فــي معنــى الاغتراب في كون كلمات أشبه بالأكاذيب التي يتعلل بها الخــائفون. خائفون من المؤتلف والمختلف معا. والسؤال المتضــمن لاســتعارة التعبير عن الحنين بأنه انسان، في تصويري / اســتعارة تجســيدية تصور الحنين بانه مخلوق من ماء وطين، انه إنسان. ثــم الســؤال الاخير هنا سؤال الخوف والخوف المشبوه مما نحيط به إدراكاً حسيا وهو أوسع في الانسان من مجرد الخوف من المجهول..!!!

٣- إيقاع المجاورة: الذي يبني فيه ايقاع الجملة ثــم الــنص علــى تناسب العناصر الكمية للأيقاع كما قال القدماء وعلى التصــوير بأسلوب المجاورة بين صورتين أو معنيين ولعل أسلوب التشبيه وكذلك الاستعارة التصريحية والكناية وبعض أنواع الرمز، تصدر في إبداع المعنى الشعري عن هذا الاتجاه، كما عند حسين القاصد في (٣٣)

وحـــدي أتيـــتُ وكنـــت أولـــى ... بـــــالهم طـــــراً لـــــيس إلاّ

هـــــم يغلطـــــون وأننـــــي ... أشـــدو الـــذي مـــا زال أحلـــى

أفيحجبـــــون الشـــــمس؟ إن ... الشـــمس صـــوتي إنْ أطـــلا

أنـــــا منـــــذ أول دمعـــــةٍ ... فـــي غربتـــي عانيـــت أهـــلا

كـــــانوا صـــــغارا عنـــــدما ... حملوا الحجـارة... كنـت نخـلا

ينســـاب مـــن فيـــروز صـــو ... تـــي صـــبُحهُمْ... لأكـــون ظـــلا

وجعـــي عصـــاي اذا رميـــ ... ـــتُ بحـــورهم تنهـــال رمـــلا

يخضـــرّ فـــي قلمـــي الصـــبا ... ح وأحضـــن المـــوروث طفـــلا

ولكـــــم ظننـــــت بـــــأنني ... وحـــدي أجـــيء فقيـــل كـــلا

ســـأمر بـــالغيم الـــذي مـــسّ ... الـــــدعاء فطـــــاح طـــــلا

مـــــدني ظفيـــــرة طفلـــــة ... مـــن ليلهـــا وجعـــي تـــدلّى

كـــان العـــراق ســـمار وجـــ ... ـــهي منـــذ أن... فنزفـــتُ نخـــلا

الله يـــــــاوطني الـــــــذي ... أرنـــو لـــــه فيبـــوح قـــتلا

لكننـــــي رغـــــم احترافـــــي فـــــي ســـــماه أظـــــل أعلـــــى...

في هذه القصيدة ذات الأبيات الأربعة عشر يصدر المعنى الشعري عن ايقاع المجاورة، على أنحاء من أوجه متعددة. وقبل الاشارة اليها لابد من عرض أبرز عناصر الإيقاع الكمي المباشر وهي هنا: إيقاع مجزوء الكامل المذيل وهو ايقاع يمتاز بنزوع غنائي عال. والتقفية بالألف واللام (أ + ل/ لا) وايقاع التقفية هنا ينطلق معه الصوت والنفس بعيدا... وأشكال التكرار والمجانسة في النص واضحة: الشمس + الذي + ضمير المتكلم +.... وكلها عناصر تؤسس للايقاع تأسيساً كمياً لأن الشاعر كان قد أستمدها من الموروث، ولم يكن هو المنفرد بها، أما الإيقاع المنتج للمعنى الشعري الذي عمل الشاعر على إبداع عناره بوصفها كيفيات في صياغة ذلك المعنى فهو ايقاع يهيمن عليه اسلوب المجاورة بين الصياغات أو المعاني على امتداد الأبيات الاربعة عشر، فهو في الأول يوحي بالتميز عبر المجاورة بينه والاخر الذي عدّه غائبا هنا. وفي الثاني يجاور بين غلط الاخر وشدوه الحلو. وفي الثالث يجاور بين الشمس بوصفها صوته والاخر على أنه غائب أمامه، وكأنه يحيل ذاكرة المتلقي إلى المتنبي في مشهوره: (٣٤)

وما الدهر الا من رواه قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

على أنه استعار الشمس وجده المتنبي استعار الدهر في الكناية عن الشهرة وعلو الإبداع الشعري. وفي البيت الرابع يجاور بين الدمع والغربة جواراً طبيعياً وبين غربته وأهله جواراً شعريا. وفي البيت الخامس بين الصغار والنخل، بينه والاخر، بينه حين حمل القصيدة نخلاً والاخر حين حمل القصيدة حجرا يرمي به كل مثمر وسيد الشجر النخيل في الاشياء ومنها الثمر. وفي البيت السادس، بين صوته الشعري واصوات الآخرين الذين يصدرون فيها عن فيروز صوته، فهو ظل ظليل شعريا للآخر الشعر وهو هنا يحيل ذاكرة المتلقي إلى سلفه المتنبي:

أجزنـــــي اذا أنشـــــدت شـــــعرا فإنمـــــا

بشـــــعري أتـــــاك المـــــادحون مـــــرددا

ودع كـــل صـــوت غيـــر صـــوتي فـــإنني

أنـــا الصـــادح المحكـــي والاخـــر الصـــدى

فالآخر الشعري صدى لهما فالبعد المجازي في ايقاع المعنى واحد عندهما ولكنه مختلف من حيث شكل الصياغة وكيفيتها. وفـــي البيت السابع يجاور بين صوته الشعري والاخر مستعيرا أثر المجاورة من تناص بعيد مع الآية الكريمة في قصة سيدنا موسى عليه السلام: ((فألقى موسى عصاه فإذا هـــي تلقـــف مـــا يـــأفكون)) [الشـــعراء /٤٥] و((وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجـــر فانبجست منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشـــربهم)) الأعـــراف / ١٦٠] وللـــ(العصا) في القرآن والتراث رمزية ذات مداليل ثرية، فعصاه قصيدته والرمل قصيد الآخر.

وفي البيت الثامن بين قلمه / الصباح وطفولة تمثل الموروث وهي مجاورة بيانية على التشبيه الاضافي (قلمي الصباح) وتشبيه الصورة (أحضن الموروث كطفل) في معنى الإحياء والتجديد. وفـــي التاســـع يجاور بينه والآخر مرةً أخرى مجاورة تكامل (ظننت بـــانني وحـــدي أجي... فقلت: كلا) في البيت العاشر يجاور بينه والاشـــياء الاخـــرى التي تكلمه مجاورة بيانية قائمة على التشبيه التمثيلـــي / الصـــورة: (سأمر بالغيم الذي مسّ الدعاء فطاح طلا) فالغيم صـــديق والـــدعاء رفيق والطل هدف. في البيت الحادي عشر بين مكانه وغربته عـــن الحبيب، بين مكانه غريباً والآخر حزنا ووجعا، والمجاورة هنا صادرة عن لغة التشبيه أيضا (مدني ظفيرة طفلة من ليلها وجعي تدلى) فـــي البيت الثاني عشر مجاورة بينه والوطن (كان العراق سمار وجهـــي منذ أن... فنزفت نخلا) صدوراً عن لغة التشبيه التمثيلي / الصورة،

وهو يحيل ذاكرة المتلقي إلى قول محمود درويش: [٣٥]

وأختي تظن العراق بعيدا
وتحسب أن السواد ليالي
فأخبرتها: أنه شجر في الغروب.

فالعراق كأرض للسواد عند أخت درويش غربة وبعاد وعند أماني درويش شجر مثمر في الغروب وعند حسين القاصد جرح نازف!!! وفي البيت الثالث عشر مجاورة بينه والبلاد مرة أخرى بين التمني (أرض السواد) والواقع الذي عبّر عنه في حينه (البوح بالقتل / أرض القتل) وفي البيت الرابع عشر يجاور بين احتراقه في البلاد وثمار احتراقه في المستقبل؛ ارتفاع إلى التمني حيث يظل أعلى... إلى الشهادة حيث يظل أعلى... إلى المحبة حيث يظل أعلى.... كأنّ المجاورة في شكل أداء النص لغة ذات ثراء ايقاعي أغنت إيقاع القصيدة فجعلت الإيقاعية الكمية المنتظمة تستمد منها شكلها الجديد الذي بثته فيها روح القصيدة وليس مجرد جسد تلك الإيقاعات المنتظمة.

٤- إيقاع التضاد: ذلك الشكل من إيقاع المعنى الشعري الذي يبدعه الشاعر على التضاد بين المجاورات والتقابلات، بما يبدو التضاد منتجا معنى شعريا ذا أثر إيقاعي تستمد منه الإيقاعات الخارجية المنتظمة معناها الفني وايحاءها الجمالي كما عند حامد الراوي في: [٣٦]

مـــــولاي لا تطلـــــق كلابـــــك إن ضـــيق بـــي وطرقـــتُ بابـــكْ

فلكـــــم بخلْـــت علـــى دمـــي ولكـــم جعلـــتُ دمـــي خضـــابكْ

ولكـــم أصـــبْتُ..فمـــا بكيـــ ـــت؟ وكـــم بكيـــتُ لمـــا أصـــابكْ

إن لزّنـــــي عطـــــشٌ إليـــــ ـــك حويتُ فـــي قـــدحي ســـرابكْ

واذا ضـــممْتُ علـــى الجـــرا ح ضممْتُ فـــي جســـدي حرابـــكْ

هـــل كنـــت تبحـــرُ فـــي دمـــي لكـــأنّ فـــي دمـــي اغترابـــكْ

يـــا مـــن نفخْـــت بمعزفـــي وجعلْـــت جمجمتـــي ربابـــك

لكأن هذه القصيدة تجيء نابعة من ايقاع التضاد، ولكن بمعنـــاه الشعري الذي تمثله هذه القصيدة بدءاً من عنوانها (مولاي) إذ هـــو من الاضداد لأن المولى تجيء بمعنى (السيد الحر) وتجـــيء بمعنـــى (العبد التابع) وكلمة (مولاي) بوصفها عنوانا هنا أقرب ما تكون إلى جملة نداءً، وقد حذف حرف النداء منها، وجاءت القصـــيدة لتكـــوّن أبعادًا شعرية لمضامين النداء. في البيت الأول ايقاع التضـــاد بـــين الشطر الأول والشطر الثاني، بين توقع التمني وحصول الخيبة فيـــه، بين انكسار الأنا المتوسلة لمولاها وبين جبروت المولى وكلابه، وهي استعارة تمثيلية في معنى الاسترحام أو طلب الرأفة أو حصول تمني الحبيب من محبوبه. وفي الثاني تضاد بين التضحية والنكران بـــين العطاء والبخل، وهو بين الشطر الأول والثاني. وفـــي الثالـــث بـــين النجدة والتخلي، بين المؤازة والخذلان، وهو بـــين الشـــطرين الأول والثاني. وفي الرابع بين طلب النجدة والخذلان أيضا، بين القصد على جدوى التمني والخذلان بين يدي الواقع، وهـــو بـــين الشـــطر الأول

والثاني، ومثله في اللفظ والمعنى والمعنى الشعري ماجاء في البيت الخامس في صورة التضاد بين المعنى في الشطر الاول والشطر الثاني. وفي البيت السادس إبحاز الشاعر في الآخر المحبوب واغتراب ذلك المحبوب في كل إبحار، فهو بين محبة يتنفسها ونكران في الآخر يجحده، في صورتين متضادتين للحبيب والمحبوب، انه حب الشاعر وحده أما الآخر فغائب عنه في الواقع حاضر في رؤاه الشعرية. وفي البيت الاخير تضاد بين الإمتاع (نفخت بمعزفي) والخراب أو الضياع أو الامتاع بالخراب (جعلت جمجمتي ربابك). ان الإيقاعات الكمية المنتظمة هنا في: ايقاع مجزوء الكامل المذيل والتقفية بالباء المتصلة بضمير الخطاب (بك) وأشكال التكرار والمجانسة والمقابلة الدلالية كلها لم تخلق المعنى الشعري كونها أداءً بالشكل، ولكن شكل التضاد في المعاني والألفاظ بدءاً من العنوان إلى ختام القصيدة هو ما أكسبها عمقا فنيا خاصا، فكأن المعنى الشعري هنا أقرب إلى أن يكون معنى إيقاعيا فنياً لوضوح عناصره وضوحاً جماليا في خلق شكل خاص بالقصيدة.

٥- إيقاع الأسلوب: تلك الصورة التي تهيمن فيها سمات أسلوبية معينة على لغة النص في بنّها المعنى الشعري، فقد تتظافر أساليب متعددة ومحددة بما تشكل فيه ظاهرة في كيفية بناء النص وايقاع صياغاته ومعانيه، وهي ظاهرة عامة في القصائد المحتفية بصياغة فنية عالية تستجيب بنياتها الخيالية لذائقة المتلقي سريعا، وربما شاعت في الشعرية العربية في النماذج ذات البث الوجداني العاطفي العالي، كما في الغزل العذري وقصائد الطبع الفطري المباشر في الجاهلية والعصور الأسلامية إلى اليوم؛ ايقاع الاسلوب تنفرد به خصوصية القصيدة في تجربة إبداعها، بما يشعر المتلقي إثرها أن فنية الإيقاع لاتصدر عن مجرد الإيقاعات الكمية المنتظمة بقدر وضوحها الجمالي في أساليب الأداء التي تمد تلك الإيقاعات بروح الحياة الفنية المؤثرة جماليا، كما في قصيدة (عيناك معجزتان) لـ نوفل أبو غيف[٣٧]:

ظلـــــي وأســـــئلتي... وردّي وحقيقتـــان معـــي وضـــدي

يـــا مـــن تعلمنـــي أبـــو حُ وكـــل أســـراري تحـــدي

يـــا كـــالخريف يمـــر بـــي فتطـــيح أوراقـــي ووردي

يـــا خـــوف أحلامـــي وطعـــ ـــم عشـــيرتي وأبـــي وجـــدي

عينـــاك معجزتـــان لـــ ـــكني نبيهمـــا لوحـــدي

يـــا كبريـــاء دفـــاتري أنـــا قابـــل أن تســـتبدي

أنـــا وانتظـــاك موجتـــا ن مـــداهما جـــزري ومـــدّي

أنـــا دمعتـــان تبعثريـــ ـــنهما علـــى مينـــاء خـــدي

وتلملمينهمـــا وتنـــ ـــتظرين والســـنوات وعـــدي

الإيقاعات الخارجية التي انتظمتها بنية هذه القصـيدة هـي ذاتها في القصيدتين السابقتين عند حسين القاصد وحامد الراوي، غير ان التأثيرات الفنية التي ميزت هذه الإيقاعات في كل قصيدة مختلفة، فايقاع التضاد ميّز قصيدة الراوي، وايقاع المجـاورة ميّـز قصـيدة القاصد، وايقاع الأسلوب ميّز هذا النص، بما يمكن القـول معـه؛ أن الإيقاع في قصيدة الشعر ليس هو البنيات الخارجية المنتظمة فقـط، إنما هو ذلك التأثير الفاعل للأساليب والظـواهر اللغويـة والدلاليـة والمجازية وغيرها التي تضفي على عناصر الإيقاع خصائص ينفـرد بها النص، فإذا لم يتصف النص بذلك فإنه يكشف عن كونـه مجـرد (منظومة شعرية موزونة، وأحيانا مقفاة) لانه لـم يتضـمن سـمات استثنائية تكتسب ايقاعاته اثرها شيئاً من فرادة فنية.

في قصيدة (نوفل) هنا؛ ايقاع مجزوء الكامل المذيل وقافية الدال المتصلة بضمير المتكلم، والظواهر الاخرى ذات التأثير الإيقاعي اللافت، كالتكرار والمجانسة والمقابلة والتضاد وغير ذلك، ولكن هذه الإيقاعات الكمية المنتظمة ليست وحدها التي اكسبت خصائص الإيقاع عمقها الفني انما تنوع أساليب الأداء، فالاسلوب شكل يبث في الصياغة نزعة التفرد، أو شيئاً من خصوصية الشكل؛ فالصياغة الأسمية في البيت الأول قائمة على التضاد (أسئلة / ردود + معي / ضدي + ظلال / أسئلة) لتفتح المعنى الشعري على الاخيلة والتأويل. وفي جملة النداء من البيت الثاني (تعلم / تحدي + أسرار / أبوح). وفي جملة النداء الثانية من البيت الثالث حيث تشبيه الصورة ينبني على التتابع الحسي المباشر الذي يشتغل معه الحس من دونتأويل عميق (كالخريف... تطيح أوراقي...) ولذا لم ترد الصورة على نحو من ثراء فني باعث على التأويل بقدرت ما جاءت خطابا مباشرا.

وفي جملة النداء الثالثة من البيت الرابع تأويل خيالي (خوف الاحلام + طعم العشيرة + طعم الآباء والأجداد) في شكل استعارة تجسيدية تنقل معنى النداء إلى مخاطبه في البيت الخامس (عيناك معجزتان..) في صورة شعرية مبنية على أسلوب المشابهة الذي يهيمن على القصيدة كلها تقريبا (أنا وانتظاك موجتان + مداهما جزري ومدي + أنا دمعتان + السنوات وعدي + أنت ملايين الحروف + وأنا الجنوب....) وكان النداء أسلوبا لافتا ثم التشبيه لغة في تصوير المعنى وإبداع المعنى الشعري، وربما ارتفعت لغة التشبيه إلى الاستعارة، مضمرةً المشبه حينا أو المشبه به أحيانا أخرى. وقد أشاع كل ذلك نزعة حسية كاشفة عن التوق العاطفي الذي بعث الشاعر على مخاطبة الآخر / الحبيب هنا، بهذه اللغة التي هيمن فيها الحس الإيقاعي بمجساته العالية، بدءاً من الإيقاعات الخارجية المنتظمة وجهد الشاعر في تخفيفها بأساليب في التركيب والتصوير ترتفع بالتلقي إلى التأمل والتأويل، ولكن ذلك لم يكن فاعلا بقوة في لغة النص بسبب من الباعث العاطفي وهيمنة النزوع الحسي على أساليب لغة النص عامة.

نخلص من كل ذلك إلى أن من أبرز عناصر قصيدة الشعر في مستوى خصائص المعنى الإيقاعي، هو ذلك التوجه العام للأخذ بالقالب الأصل والهيكل العام للشعرية العربية التقليدية والاحتفاء بالعناصر الإيقاعية الكمية المنتظمة ولكن مع الأخذ بتوجه لافت للنظر هو أرتفاع خصائص التصوير والتركيب الدلالي والبناء الشعري وخصوصية المعجم الشعري على نزعة الإيقاعات الكمية التي بدت تستمد قيمتها الفنية ليس من مجرد بنياتها الظاهرة المنظومة إنما من هذا الشكل الفني المتجدد الذي بدت تصير اليه مع كل تجربة فنية في إبداع قصيدة شعرية غير تقليدية، تتوق إلى الاضافة وتدعيها أحيانا.

٢

في خصائص المعنى التصويري

الصورة الشعرية إبداع فني خالص، قد تصدر قراءته عند محددات سابقة أو آليات معلومة ولكن إبداعها وعي خاص بفهم الاشياء ومحاولة استشراف الواقع وإعادة تأويلية بأخيلة غير تقليدية، ورؤى غير مقيدة، وإثر ذلك فالصورة تركيب فني بياني ذو إيحاءات جمالية وقراءتها وعي تأويلي يتخذ من أبعاد جملة الصورة وفضائها النصي معالم للكشف عن المعنى التصويري وتأشير خصائصه أو سماته، ذلك الكشف قد ينظر اليها؛ مركبة أو مفردة أو كلية، أو من وجهة نفسية أو بلاغية أو فنية وغيرها. والبلاغيون يقرؤنها من زوايا متعددة ولكن يجمعها اتجاه واحد، فهناك الصور الاشارية كما في الكناية والاستعارة التمثيلية والمجاز المرسل والصور التشبيهية كما في التشبيه والاستعارة، ويدخل ضمن هذا الاتجاه أساليب تصويرية ذات نزوع استعاري كالتجسيد والتشخيص والتجسيم وهناك الصور الرمزية كما في التعريض والرمز البلاغي. ولعل الاستعارة الاسلوب الأهم والنبع الاثرى في إبداع الصور الشعرية وفي الايحاء بالمعنى التصويري.

وإن هيمنة الحسي من دون باعث تأويلي تضمره الصورة يضعف فاعليتها لدى المتلقي، فالصورة تصدر عن مجازية العبارة ويندر عن تجيء عن تعبير مباشر لا يضمر صورة بل يرسم واقعا مباشرا بحاسة الاضاءة والكشف من دونما جهد تأويل، بشكل تنفتح فيه العاطفة على البث والطبع على مجرد تصوير الواقع، وهو ما رصدته البلاغة القديمة ضمن أسلوب الكناية على نحو خاص.

فالمعنى التصويري هو ذلك الصدور عن تراكيب حيوية معقدة يتعذر معها الايجاز وتنفتح على التأويل ويجتهد الشاعر في نسج علائقها فنيا على أنحاء من التأمل نسجا جمالياً ينفعل به الطبع

الفني وينبثق عنه الفيض الجمالي في أشكال من صياغات لغوية ذات إيحاءات متعددة، تستوعب أكثر من معنى وتستجيب لأكثر من قراءة، وهنا نظروا إلى المعنى التصويري من زوايا متعددة منها البلاغي والنفسي والاجتماعي والاسطوري والسيميائي والتاريخي والمحاكاتي والتخييلي والدلالي والوظيفي، وغيرها كثير بحسب المناهج وآلياتها ورؤاها. وهنا سأشير إلى الظاهر من خصائص المعنى التصويري في قصيدة الشعر، كما تفصح عنها بعض نماذجها الشعرية:

١- تأويل اليومي شعريا: ذاك النزوع الشعري الذي يرغب الشاعر فيه بان يعيد قراءة الاشياء مصوراً أجزاءها وانفاسها راسماً لوحة منها تعيد لذات المتلقي صورتها إعادة شعرية، إعادة متمناة تنتسب للواقع انتساب اتصال به وأحيانا انتساب أنفصال عنه. من ذلك تصوير أحمد بخيت للمكان الذي ولد فيه المكان الذي نشأ فيه تصويرا يجيء معناه الشعري صادراً عن نبض المكان الحي في الصورة أكثر منه في الواقع إذ يقول: (٣٨)

ولدتُ هناك في صبح الجنوب ولدتُ والأمطار...

وكان الحب يستر عريه في خرقة الأنوار...

وطارت صرختي الأولى يماما يلقط الأسرار...

* * *

هنالك حيث يفضي العابر اليومي للمطلقْ

ولا نحتاج للكلمات والتنهيد إذ نعشقْ

وحيـــث الجبهـــة الســـمراء أفصـــح عنـــدما تعـــرقْ

* * *

هنالـــك حيـــث تشـــربنا الحيـــاة فتنتشـــي ونـــدوخ

وحيـــث طفولـــة الاحـــلام تبلـــغ رشـــدها وتشـــيخ

وحيـــث النـــاس يـــا لـــيلاي ليســـت تـــدخل التـــاريخ

في المقطع الأول يرد المعنى التصويري مرتفعا إلى التقابل بين ثنائيات هي: مولد الشاعر ومولد الامطار + الحب يستر عريـــه وخرقة الأنوار + صرخة المولود الأولى والحمام يلقط أسار حياته من على بساط الأرض؛ فالصورة مبنية على التفاعل الدلالي بين الثنائيات في سياق انتاج المعنى الشعري. فالمجـــاورة بـــين مولـــد الامطـــار والشاعر هي في معنى الاتصال بمطلق الإبـــداع والخيـــر والعطـــاء. والمجاورة بين الحب الذي يستر عريه وخرقة الأنوار في معنى فيض البراءة وتدفق الانساني عن البشري فيما يعيد للألفة طعـــم الحيـــاة وطفولتها المتمناة. والمجاورة بين صرخة المولود والحمـــام، يلقـــط حبّات الحياة أو الحب في معنى ممارسة الحياة لمعناها الأولى ببراءة، ليكون المعنى الباعث على القول أو المعنى الذي يذهب شكل الخطاب إلى الايحاء به هو الولادة، صورة استقبالنا في هذه الحياة وهو معنى يومي صيغ ببراءة شعرية وفي المقطع الثاني ينفعل الشاعر بتصور معنى البراءة عبر ثنائيات: اليومي والمطلق + العشق والكلمـــات + الافصاح والفعل (القول / الفعل) في هذه المقطع يعرض لمعاني الحياة في بعدها البريء المفتوح للمطلق وبراءة التعلق بالاشياء والانفتـــاح عليها، وبناء الحياة بالفعل قبل تأويل الكلمات. هناك الحيـــاة طفولـــة مفتوحة على الأيام في تصوير الشاعر لها. وفي المقطع الثالث ينفتح

على صورة الحياة في تجلياتها اليومية صورة البناء والهدم، صورة الشباب والشيخوخة؛ الحياة به تنتشي فيدوخ هو حتى تبلغ طفولة أحلامه رشدها وتشيخ هنالك الحياة وحدها تنتشي أما اهلها (فيدوخون) أهلها إثر ذلك لايدخلون التاريخ، كأن طبعهم في البناء وبراءتهم في الانتماء أكبر من شهوتهم في الامتلاك والاستحواذ الاستعبادي، او هكذا يحلو للشاعر أن يصوّر البريء من أيامه...!!!

وهناك وجه آخر لتصوير اليومي بالانفصال عنه، تصويره وجعاً يوميا، يقول بسام صالح مهدي في قصيدة (وطن): [٣٩]

وطنٌ... شباكٌ... عنكبوتُ وطنٌ وأحزان بيوتُ

نهرٌ يعلّق شامة بيضاء أنجبها السكوتُ

وأنا سأولد هاهنا وأموتُ في منْ لا يموتُ

الوطن انتماء وأجلى صور الحياة في البناء ومن ثمة فهو حرية وليس شباكاً وهو حمام وليس عنكبوتا ومن ثمة فهو أفراح وليس أحزانا وهو حياة وليس أحزان بيوت، والوطن نهر يعلق نخلة سمراء وليس شامة بيضاء أنجبها السكوت، ومن ثمة فالصورة انفصال عن الوطن صورة بناء سلبي، ولذا فالشاعر يولد في ظلها السلبي، يولد ليموت في ظل منْ لايريد أن يموت انه الوطن؛ صورة الولادة في حضن وطن ما، بين أحمد بخيت في مقاطعه الثلاثة وبسام صالح في هذا النص، صورة تتوزع على ضفتين مختلفتين، ضفة الولادة اليومية للحياة وللبناء والطفولة ومعاني الحرية عند بخيت وصورة الولادة للقيد والحزن والموت عند بسام. وكلا الصورتين ترسم اليومي لتعيد تصويره شعريا، لتنتج المعنى الشعري من دون انفصال عن الواقع أو تضاد معه.

١- تأويل الحرب شعريا: ذلك التصوير الشعري الذي يؤول الواقع المأساويا تأويلاً كاشفا عن أبعاده السلبية، موحيا بالمعاني الممكنة، والوعي الشعري الذي يفصح عبر خطاباته عن تأويل الحرب شعريا إفصاحا فنيا يبعث على السلام، ويحيل الصورة المأساوية إلى معنى شعري مختلف، وهذا شائع في الشعر العالمي على نحو لافت ومنه الشعر العربي، ومن نماذجه في قصيدة الشعر مطولة فارس حرام (عنه وعن أهله) ومنها هذا المقطع: (٤٠)

بين حبر غاف وحبر يمورُ ... كلمات عميقة وحفورُ

نقتنيها سطور عيش ونأوي ... لمعانيها.. كل معنى حصيرُ

ونسوّيْها أثْوُباً وندوبا: ... يرتديها ويرتقيها الضميرُ

ونلمُّ الحياة من ريش نسر ... شقّق الأفق جنحه المكسورُ

هكذا نحن: ألف عصر وبيل ... والمعافون نحن ليس العصورُ

مستديمين حيثما نتخلى ... ومدارين حيثما نستطيرُ

أين نمشي فنطرة وسؤال: ... آهِ أهل الشعور.. كيف الشعورُ

نشكر الحرب: كل سلم سلامٌ ... وصلاة لشكرها وبخورُ

الخراب الخطير: جنات عدن ... والشظايا بناتهن الحورُ

في هذا النص، ومنه هذا المقطع، الحرب أثر دام والشعر مؤثر كاشف، مؤثر موجع هو الآخر، والشعر حبر غاف والحرب حبر يمور، كلمات الشعر عميقة ولكن حفر الحرب أعمق، الشعر سطور عيش نقتنيها وكل معنى فيه يصبح بين يدي الحرب حصيرا للآلام، سطور الشعر نسويها أثوابا وبالحرب تستحيل ندوبا وجروحا يلبس الضمير مدعيا أنه يرتقيها، الشعر بين يدي الحرب صورة لتأويل الحياة في رحلة نسر ذي جنح مكسور، صورة لزمن مريض نزعم فيه أننا المعافون الوحيدون في ذلك الزمن المريض، منشطرين بين التخلي والمداراة بين الايجاد والضياع، في الحرب نفتش بالشعر عن موجود غير متحقق، لنسأل سؤالاً استنكاريا: أهل الشعور كيف الشعور؟ اثر ذلك كله فقد نشكر الحرب عبر القصيدة عن سلمها وسلامها وأمنها وآمانها كأننا ندعي ما لا تحققه الحرب ادعاءً...!!!

في البيتين الأخيرين من هذا المقطع يتصاعد التضاد الساخر بين الشعر تأويلاً والحرب واقعا ليبلغ أقصى المعنى: (نشكر الحرب: كل سلم سلام / وصلاة لشكرها وبخورُ) لأن الكلام يذهب إلى السخرية من الواقع مبلغا مصوراً الحرب بصورة مالا يكون فيها، بصورة السلم والسلام والشكر والصلاة والبخور، حتى يصل في ختام المقطع إلى المقابلة بين الأضداد (الخراب الخطير: جنات عدن والشظايا بناتهن الحورُ) فالخراب وجنات عدن ثم الشظايا والحور، في تصوير معنى السخرية من نزعة التدمير في الحروب، الحرب تؤول نفسها هكذا: (الخراب الخطير جنات عدن) ولكن الشعر حين يؤولها إلى نقيض ذلك إلى مأساوية الحرب. الشعر لا يؤول الحرب على نسق من أساليب إنما على مباشرة من تداعيات متضادة متناقضة.

١- تأويل الأشياء شعريا: وذلك عبر طرائق استعارية تلجأ إلى التجسيم أو التجسيد أو التشخيص أو الترميز أو المباشرة أحيانا، بما يشعر المتلقي معها بجمالية الشكل الشعري الذي يصور الأشياء كيف تتحاور لتجلي معانيها، وكأن كل شيء لفظ في سياق كلام معين على فم الواقع الذي يتكلم الشاعر بلسانه، من ذلك قصيدة (الميناء) لـ محمد البغدادي: [٤١]

يكذبُ البحـرُ... يكـذب الميناءُ انمـا المـوجُ والريـاح افتـراءُ

الرمال السمراء والسـفن البيـ ـض ادعـاء وكذبـة بلهـاءُ

يشمتُ المـاء بـي ويهـزأ مـن فـيض دمـوعي يقـول: دمعـك مـاءُ

قتـل المـاءُ !! كيـف يعـرى؟ ولا لـونٌ فيعـرى ولا مـدى لا انتمـاءُ

يـوم لا انبيـاء يـوحى إلـيهم يـدعي المـاء أنـه الأنبيـاءُ

صورة رسم الأشياء أو تصويرها في قصيدة الشعر لاتلتـزم دائماً بمحددات سابقة أو مجرد قياسات أسلوبية بقدر ما تنفتح علـى إنتاج كل ذلك وهنا يؤنسن الشعر الماديات الاخرى غير البشرية كما يشيّء البشري بجعله مجرد شيء موجود، وقد يصور الموجود على أنه غياب لاحضور له وغير ذلك مما يستدعيه سياق الخطـاب فـي اتجاه التعبير عن المعنى الشعري.

صور هذا النص كلها قائمة على التغييب، مـع ان العنـوان دال على الحضور (الميناء) العنوان معبر عن كل مـا يشـي بالاتصـال والانفتاح على الاخر، أما النص في صوره فمعبر عن عـدم تحقـق نبض العنوان، وكأن الشاعر يعيش حالة انفصال عن الواقع مدعيا أن كل شيء فيه لايمت للحياة بصلة، ميناء الشاعر مع الآخر لا يوصله إليه أنه ميناء عاطل عن الايصال والاتصال، فبحره كاذب وموجه غير موجود ورياحه افتراء لاهدف لها، ورماله السـمراء لاحقيقـة لهـا وسفنه البيض غير موجودة وماؤه لا حضور له، حتى أنـه لايـرى لدمعه وجوداً لانه ماء هو الآخر، والماء هناك يدعي النبوة في زمن اللانبوات... فالعنوان (الميناء) صورة حسية وأبيات النص وجملـه تعبر عن غياب أي معنى من معاني (الميناء) عن عـدم وجـود أي مكون من مكوناته، ايحاءً بان الشاعر يعيش حالة انفصال عن الواقع

وانكسار مع أمانيه وغياب عن أهدافه، وقد احتفى النص هنا بتماسك عضوي معبر وبنية فنية ذات ايحاء جمالي حزين هي من سمات المعنى الشعري عند محمد البغدادي في سائر شعره، وربما كتاباته الاخرى...!!!

٢- التصوير بفائض الانزياحات: في مبالغة شعراء قصيدة الشعر بالمجاز وفائض الانزياح بما تنفتح فيها القراءة على التأويلات، وتستعصي على القراءة الأحادية وتبدو غامضة للقراءة ذات المعايير المسبقة، وكأن الشعراء يجتهدون في أن يجعلوا لغتهم تنبض بأبعاد دلالية متجددة دائماً، وإقامة علاقات بين الألفاظ ومعانيها السياقية وبين الألفاظ والأشياء، علاقات تؤسس لمعان شعرية ذات ثراء تأويلي خاص، وهي سمة عامة في قصيدة الشعر، شاعت على نحو لافت في قصيدة النثر العربية وانفتحت عليها قصيدة التفعيلة عند شعرائها الكبار مثل أدونيس ومحمود درويش عز الدين المناصرة وغيرهم. ولعل هذه السمة في قصيدة الشعر على الأكثر بروزاً فيما يتصل بخصائص المعنى التصويري الذي استجابت فيه لصورة المرحلة فنيا ونزوعا تأويليا، وسأعرض لقصيدة (ثمار النار) لـ حسن المطروشي علي أنها أنموذج في هذا الاتجاه مع شيوعها عند الآخرين من اتجاهه: (٤٢)

سيأخذني ليل عن الروح فائضُ

أما في دمي والليل إلا النقائضُ؟

لأمر منحت البحر غيم دفاتري

كأني بآلام الخليقة راكضُ

نسيتُ هديلي عند أول غابة

حـــزين كمـــا قـــال الـــرواة وغـــامضُ

أنـــا الطـــائر المحكـــي لـــي حجـــة الصـــدى

بمـــــاذا إذن غيـــــر النشـــــيد أقـــــايضُ؟

بمـــــاذا وعنقـــــود الشـــــتاء معلـــــقٌ

علـــى ضـــحكتي، والقبـــرات نـــواهضُ

بمـــــاذا وراوي العتمـــــة الآن مثلمـــــا

خيـــال ذبـــيح بـــين جفنـــي رابـــضُ

كقـــابض أحجـــار الـــوداع أصـــابعي

بـــلا ياســـمين بيـــد أنـــي قـــابضُ

قطفـــت ثمـــار النـــار ليلـــة قيـــل لـــي:

أن أقرأ وهـذا النهـر – يـارب – غـائضُ

ســـماء ولـــم أكمـــل إلـــى اليـــوم رتقهـــا

لأصـــرخ بالطوفـــان: انـــي رافـــضُ

لزامـــا ســـأجتاز المرافـــيء أنمحـــي

أنـــا كلهـــا: المـــوت، الحيـــاة، العـــوارضُ

تعـــالي إذن يـــا طيـــف أمطـــار عزلتـــي

لـــك الآن قنـــديل المســـافة وامـــضُ

تباعـــا يجـــف الاقحـــوان وانهـــا

لتمضـــي بقايـــا الطيـــر... لســـت أعـــارضُ

إذا جـــاء كـــي يرضـــي المـــلاك جناحـــه

ليـــأت... ســـراجي حيثمـــا هـــو نـــابضُ

تكثيف عناصر المعنى التصويري على هذا النحو يكشف عن نزعة تصويرية تذهب بعيداً عن أسطرة المشهد أو الصورة أو المعنى الشعري، ليجد المتلقي عناصر الصورة مبنية بما يشـبه (الخرافـات الصغيرة) والمشهد في النص بما يشبه مقطعا من (نص أسـطوري) وفي (الخرافات والاساطير) يفيض المعنى التصويري علـى حـدود القراءة العجلى، مستدعيا قراءة متأملة، على الرغم من أن الباعـث لكل هذا لا يتصل بفيض الجملة التصويري نفسه، قدر اتصاله بالذات الشاعرة وبالمحيط الواقعي والمتخيل اللذين تصدر عنهما، فهما يذهب بعيداً في محاكاة جديد عصر الكتابة في كل شؤون الحياة، من تقنيات الصناعة إلى كشوفات الطب وعلم النفس والاجتماع والفلك والفلسفة وغير ذلك مما يصعب استقصاؤه فبعث ذلـك فـي روع الشـاعر أن البساطة والصورة سطح ظاهر وأن العمق والايغال بفائض النـزوع التصويري مدعاة إبداع يسير إلى جوار فتوحات العلوم الاخـرى ولا سيما في اتجاهات تحيط بها التجربة ويجهد الوصف في اسـتغراقها

والاحاطة بمعانيها، وكأن غموض التصوير والمبالغة في فائض المجاز محاكاة شعرية لجهل الذات عن الاحاطة بكشوفات الفنون الاخرى ومنها العلوم الصرفة والتطبيقية والانسانية عامة. حين ترجع إلى قراءة قصيدة المطروشي (ثمار النار) سنذهب في المعنى التقليدي الذي يعد الشعر خطيئة أعني الرأي الديني المتطرف ذا البعد الالغائي الواحد الذي لا يمثل الدين الحقيقي بمعانيه السماوية السمحة؛ (ثمار النار) في معنى (ثمار الشعر) فهو مجاز مرسل تقليدي ذي علاقة سببية كما قال البلاغيون الأوائل، فهو بصدد تصوير شيء من تجربته الشعرية، شيء من صلته بالشعر.

في البيت الأول يتجه من الزمان إلى المعنى، فالزمان فائض عن الروح، فليس في دمه والزمان إلا النقائض، كأنه يكشف عن تأرجحه بدءاً من العنوان بين الثمار والنار ثم بين الشعر والبعد عنه بين الزمن حين يكون ليلاً وفائض المعنى حين يكون إضاءة فيه، حتى أنه صار لا يرى في دمه إلا النقائض، كأنها باعثة على القول. في البيت الثاني يرسم شعره (غيم دفاتره) رافداً يصب في البحر، رافداً يغذي الحياة وهو في هذه الصورة يشبه نفسه بمن يحمل أعباء الخليقة راكضا بها باحثا لها عن منفذ انقاذ وبساط حرية. في هذا البيت انتقال إلى المكان / البحر. وفي البيت الثالث ينتقل بهم تجربته الشعرية إلى مكان ثان هوالغابة، ناسيا شعره (هديلي) عندها ملفعاً بالحزن والغموض. كأنه يستعيد بالهديل صورة الحمام وبالغابة صورة ضياعه وبالحزن والغموض صورة الاغتراب، ولذا يجيء في البيت الرابع مدافعا عن تجربته الشعرية، نافضا عنه الرماد في تناص لافت مع المتنبي (أنا الطائر المحكي... لي حجة الصدى...).

وفي البيت الخامس تكرار لجملة الاستفهام السابقة (بماذا...؟) ثم صورتان هما: صورة عنقود الشتاء المعلق على ضحكته. وصورة القبرات النواهض، في الأولى استعارة ذات معنى رمزي في التعبير عن تعلات الذات في الارتفاع على أوجاعها، العنب عنقود صيف ولكنه حين يكون خمراً فهو عنقود شتاء، والنساء أكبر من قبرات نواهض إلا في خيال الشاعر فهما صورتان مترفتان، وفي البيت

السادس يكرر جملة الاستفهام (بماذا...؟) ثم يعود إلى كونه صاحب عنقود الشتاء، فهو (راوي العتمة) صاحب الخيال الذبيح الرابض بين جفنيه، حاملاً اياه على سهر طويل، هو خيال متوحش، صعب الترويض، فهو مع أخيلته كالقابض على الجمر، هو في البيت السابع أصابعه تقبض على أحجار الوداع من دون ياسمين، أصابعه تقبض على شعر من دون أخيلة مترفة؛ في البيت الثامن يتوق لأن يقطف ثمار الشعر حباً من ياسمين، ولكنه يقطف ثمار النار فقط، هو يتوق لأن يقطف شيئا من ثمار الشعر، ولكن نهر الشعر غائض، وحين ينتقل إلى البيت التاسع يتوق إلى فضاء أحلامه ولكنه هائل عصي على الرتق غارق في طوفانه، يستشرف النجاة اثر ذلك الرفض، بالمعارضة، لهذا هو في البيت العاشر يرسم لنفسه المرافيء امكنة يجتازها، يجمع النقائض عندها ويجتازها، فهو: الموت والعوارض والحياة، كأنه هذه كلها، يتخطاها إلى ضفة أخرى. وفي البيت الحادي عشر يسمي قصائده (أمطار عزلة) ويسمي معانيها (طيفا) ويرى لطيف أمطار العزلة قناديل تومض له في أفق المسافات، فهو بها يستهدي، وإن كان إلى جفاف يصير (البيت الثاني عشر) إذ يجف الاقحوان وتمضي بقايا الطير، يستسلم في البيت الأخير (الثالث عشر) بين يدي ملك الموت إذا جاء يرخي عليه جناحه، وإثر ذلك يجد سراجه نابضا بالقصيدة والحياة. وهكذا يقف المتلقي مع هذه القصيدة على انثيالات من أخيلة شاعر يعاني غياب معانيه عن أبعاد الواقع وعن عدم إمساكها بالحقيقة فهو يذهب بعيدا في آفاق التمني باحثا للغياب عن أسئلة وللحضور الحياتي عن أجوبة، في سياقات شعرية يدرأ بها عن رؤاه الجفاف وعن قصيدته التقليد وعن الآخر غياب التلقي، مع أنه همّ تقليدي يعانيه كل من راود القصيدة عن نفسها فهو يتوق إلى الاضافة وإن عبر المعنى التطويري.

٣- التصوير المباشر لتأويل الواقع: وهو اتجاه في التصوير الشعري يكرر الشاعر فيه نبض الواقع ويشخص ملامحه وأبعادها للكشف عما ينبض منها بالحياة من دون مبالغة خيالية أو انزياحات مجاز، غير أن شكل التصوير المباشر يضمر عمقا فنيا يجتهد في

تأويل الواقع، واستشراف أبعاده، ومحاورتها في الصورة التي تبوح بها مباشرة، كما في سائر شعر أحمد بخيت، وقبله كاظم الحجاج وحسن عبدالله، من ذلك في شعر بخيت: (٤٣)

وراء أصابع المخلوق تقبع شهوة الخلق

ومن قلق الجبال المر تقطف وردة الشوق

ومن شطح الخيال الحر تشرق آية الصدق

في هذه الأبيات هناك واقع مباشر (أصابع المخلوق + قلق الجبال المر + شطح الخيال الحر). وهناك مسار للفعل التأويلي (تقبع + تقطف + تشرق). وهناك الفعل الباعث على التأويل (شهوة الخلق + وردة الخلق + آية الصدق). وفي الواقع المباشر أولاً وفي الفعل الباعث على التأويل ثالثا صياغة أسمية ثابتة وتصوير مباشر للمعنى، ولكن مسار الفعل التأويلي هو ما رفع الصورة إلى مساحة الخيال التأويلي مع بقائها بين يدي المباشرة والفهم التداولي، كما في صور (الشعر في الشارع): (٤٤)

أهاجر من تفاعيل الخليل لحزني الرائع

ألحن ضحكة الأطفال أو تنويمة الجائع

فهل علم البلاغيون أن الشعر في الشارع

فالواقع المباشر عبر الافعال (أهاجر + ألحن + علم البلاغيون) وتلتقي الأفعال الثلاثة عند دلالات: الانتقال، الحركة المنسجمة. السؤال،...) أما مسار الفعل التأويلي فيتجه إلى (تفاعيل الخليل. ضحكة الأطفال، الشعر،...) وتلتقي عند الخيال المؤول. أما الفعل

الباعث على التأويل فيقع عند (حزني الرائع، تنويمة الجائع، في الشارع) بما يجيء التصوير الشعري ملتصقا بالواقع صادراً عنه، صدور قراءة وتأويل، أو تأمل واستشراف، ليس لغرض الحكمة والموعظة فقط كما عند القدماء، إنما لغاية بنائية، تستهدف الأضافة وليس مجرد الاستضافة المؤقتة، هي في الأقل تحرض على الاضافة فنيا.

٣

في خصائص المعنى التركيبي

القصيدة في أبرز خصائصها الشعرية، كيفية فنية في تركيب الجملة الشعرية، ذلك التركيب الذي يضمر من الخصائص والسمات المائزة ما يجعل شعرية الأداء تتكثف فيه أكثر من غيره، والمعنى الشعري ينفعل به وأحيانا يصدر عن فاعليته بشكل أو بآخر، وإثر ذلك فإن القصيدة التي تنبني فاعليتها على كثافة في سمات الأداء الفني، تصدر عن تراكيبها، بما تشيع فيها الظواهر الفنية لتلك التراكيب وقد غلبت على الظواهر الأخرى الصادرة عن خصائص المعنى الإيقاعي التصويري أو غيرهما. ويبدو أن ارتكاز قصيدة الشعر ذات البناء العمودي على قالب الشطرين أو هيكل الأداء الشعري القديم ارتكازا رئيساً، أشاع بشكل أو بآخر النزعة الغنائية واستدعى تأثيرات غير مباشرة للأرث الشعري العربي التقليدي في هذا الاتجاه مما هو معروف في عناصر الإيقاع والتصوير والبناء والمعجم وغير ذلك فاجتهد شعراء قصيدة الشعر في تفعيل عناصر المكوّن التركيبي في بناء الجملة الشعرية وهو ما حقق مظاهر إضافة وتجديد أحيانا في الملامح التركيبية للجملة الشعرية، ولا سيما تلك التي بدا تأثيرها يغلب على نزعة الإيقاع الحادة والغنائية اللافتة ونزعة التصوير البياني إلى الاقناع بالموضوعي عبر الفني وبالحسي عبر الخيالي. فلم تتحدد العناصر التركيبية بالأساليب الشائعة في علم المعاني من البلاغة العربية إنما أضيفت اليها اجتهادات أداء فني مستفادة من فنون اخرى؛ كالحوار المسرحي والسيناريو وعلامات الترقيم في اشكال الكتابة الحديثة وأساليب التصوير التي شاعت في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر. وغيرها مما أسهم في شاعة كيفيات في تركيب الجملة الشعرية؛ قد تتوق إلى البساطة ولكنها ترتفع إلى

فضاءات السهل الممتنع. وقد تنزع إلى التصوير الباعث على التأويل فتشيع لغة ايحاء تصويري ورمزي ذات ثراء خاص تستجيب لتعدد القراءات، وقد تنزع إلى اليومي من الأشياء (خالقةً) منه وعيا شعريا جديدا، في التصوير والاستكناه والاستشراف بما يبدو الشاعر فيه مضيئاً في ألتقاطاته، كاشفا بمجساته الشعرية غير اللافت وغير المألوف في الاشياء اليومية ذات الإيقاع البسيط... وهنا سأشير إلى أبرز خصائص المعنى التركيبي.

١. شعرية التركيب الموجز للجملة: تمثل مجزوءات الابحر التقليدية أبرز مجلى لظهور التراكيب الموجزة للجملة الشعرية، لان مساحة البيت الشعري ضمن حدود مجزوء البحر العروضي لا تتيح للجملة أن تتسع، وتسمح للأيقاع بان يكون واضحاً في بعض الصياغات االشعرية ومن ثمة للمعنى الشعري بان يكون سطحيا، وهنا اجتهد شعراء هذا الاتجاه في إثراء الجملة الشعرية الموجزة بكثافة تصويرية وفاعلية رمزية أتاحت للخيال أن يحلق بعيدا، وللتأويل أن يتعمق لكل جملة حالها من المعنى التركيبي، ومن نماذج هذا القصد، قصيدة (بنفسجة البداوة): [٤٥]

وطني وحزنك شاعران ملأى جراحي بالاغاني

واستنشقا قلقي عليّ ونزوتي وصدى أذاني

وطني وحزنك عاشقان يتسلّلان ويكبران

يتقاسمان حكايتي وعلى نشيدي يرقدان

أنا مغلق كلي فمن أي النوافذ يدخلان

كلي بلا باب وشباكي الوحيد بلا لسان

لكـــن شـــاطيء دمعتـــي طفـــل وأغـــري بالأمـــاني

فتســـــــلاه وأيقظـــــا حـــرس الـــدموع وأوثقـــاني

***

عاشـــا مراهقـــة التـــراب ودورة الـــدم فـــي المكـــان

وتنفســـا قلـــق البدايـــة وانشـــطارات المعـــاني

***

وطنـــي وحزنـــك يـــا بنفســـجة البـــداوة دجلتـــان

عنوان النص ذو البنية الإضافية يحيل المتلقي إلى شيء من مفارقة، لان المسافة بين البنفسج والبداوة ليست قليلة، ومـــن ثمـــة فالشاعر يحيل القراءة إلى كثير من المفارقات بعد ذلك، منهـــا بـــين تقليدية القالب / الهيكل وحداثة الرؤية والاداء، ومنها بين الجمل ذات التراكيب الموجزة وكثافة الصور الشعرية المفتوحة التي تحتقبها أو تضمرها، ومنها الإيقاع المتوقع من تقليدية القالب والإيقاع الصـــادر المتحقق الذي تحد فيه كثافة الصورة وجماليتها من حدته، وتنفتح به عنصرا مساعدا على التأويل. ومنها الصوتان المتحاوران في القصيدة إذ هما صوت الشاعر وصوت الآخر الذي هو الشاعر نفسه، إذ هـــو يحاور نفسه.

المسكوت عنه في العنوان هو معنـــى الضـــياع والغيـــاب، فبنفسجة البداوة ضائعة في البداوة لغياب البداوة عن فهْم البنفســـج وقديما قيل (من بدا فقد جفا) فهو ايحاء بمعنى الحـــزن، رمـــز فـــي التعبير عنه. وعلى هذا تتركب أبيات القصيدة الثمانيـــة والعشـــرين.

فالوطن والحزن كشاعرين اكتنزت القصيدة بهما، هما يتنفسان قلق القصيدة، نزوة في البوح، وصدى للانشاد، والوطن والحزن عاشقان للقصيدة يتسللان اليها ويكبران لديها، ويتقاسمان همومها ويرقدان على انين تلك الهموم، وإذ يظن الشاعر نفسه محصنة ضدهما إلا انهما يدخلان اليها من نوافذ شتى، لسبب بسيط أنهما لحمة النفس وسداها، واذ يرى نفسه دونما باب ولا نافذة ولا لسان منتمياً إلى صلابة بداوته المفترضة لكن أنهار دموعه كالاطفال تغرب القصيدة لديه بالرؤى والاماني، واثر ذلك يتسلل الوطن والحزن إلى قصائده ويوثقانها ويحرسانها بالدموع، ويبحران بها، وقد ركبا على قلقها الطامح وعاثا بصولجانها حزنا وتغريبا، واذ يخرج الشاعر من نفسه فلا يبقى فيها إلا الوطن والحزن، يتشبثان بجملة الشعرية، يمكثان لديها، لا يتزحزحان عنها، هما توأمان مولودان في خاصرة القصيدة، يحرثان الزمان فيها والمكان لديها، هما فيها منذ النشأة الأولى عاشا مراهقة التراب في الخلق الأول، وانسابا في دورة الدم من معاني الحياة فيها ولديها، كأنهما دورة التراب والدم في حياة القصيدة، يتنفسان قلقها، وانشطارات معانيها، وبوح البدايات لديها، إذ يأتي فجرها طازجا، ويتعمق معناها لكل لحظة رؤاها ولكنه ما يلبث أن يرحل في المكان رحيل الدخان في ذاكرة الفضاء، هما يتعلقان بحواس القصيدة وباللامكان منها يتشبثان واليه يرحلان، يسابقان مكان الذاكرة، ويتسلقان إلى النجوم ولا يهدأن، ويتشكلان غيما ويمطران، يتجمعان وينشران أشياءهما، الوطن والحزن في بنفسجة البداوة رافدان كبيران لهمٍّ متصل...!!!

في هذه القصيدة ذات الأبيات الثمانية والعشرين والجمل القصيرة المكثفة والإيقاعات الكمية المنتظمة العالية، أبرز خصيصة تركيبية هي الوحدة العضوية التي تصل جمل القصيدة بعضها ببعضها الآخر، عبر عناصر متعددة، منها الضمائر ومنها ألف التثنية ومنها المعاني الشعرية المنتسبة كلها للتعبير عن ثنائية (الوطن – الحزن) ومنها الألتقاطات الصادرة عن مفردات للوجع اليومي يعيشها الشاعر والعراقي الآخر الذي يقاسمه (همّ الحزن وأوجاع البلاد) ولعل مما

تخرج من هذه القراءة هنا، أن وحدة الحزن المهيمنة على روح الشاعر بين يدي كتابة هذه القصيرة قد اتخذت من (بنفسجة البداوة) بُعْداً رمزيا للايحاء بهمومها وللكشف عن تجلياتها، فجاءات مكثفة في لغة شعرية غلب عليها الايجاز في البنية والكثافة العالية الباعثة على التأويل في الصور والرموز وطرائق التصوير، وكأن فيوضات العاطفة في الايحاء بمعاني الحزن، وفيوضات التصوير في طرائق رسم الصور الشعرية، وفيوضات الحزن في لغة الايحاء به شعريا، كلها انتظمت في معان شعرية كان إيجاز شكل الجملة الشعرية المجلى الفني التعبيري الذي أخذ ينسج طرائق البوح بها. وهذا الملحظ أعني (شعرية التركيب الموجز للجملة) في القصيدة أو ضمن سياق البيت الشعري أو حين يكون البيت على هذا النحو، يتبدّى في صياغات متباينة من قصيدة لأخرى ولكنه في اتجاهه العام يغلب عليه هذا المنحى.

١- أشكال توزيع الجملة الشعرية؛ وهي حال شاعت في توزيع مفردات الجملة الشعرية بما يجيء تركيبها غير ملتزم بأنسيابية الشطرين التقليدية أو انسيابية البيت المدور، أو الجملة التقليدية. انما هو تركيب تتوزع ألفاظه بحسب رؤية الشاعر في الايحاء بالمعنى الشعري، مع أن الهيكل العام لنظام العمود يظل شبه ثابت عروضيا، وهذا النمط شاع في قصيدة الشعر على نحو عام، من ذلك مثلاً قصيدة (عنه وعن أهله) التي سبقت الاشارة اليها، وهي رائية من البحر الخفيف، يكتب الشاعر أبياتا على نحو تتوزع فيه الالفاظ والتراكيب على مساحة من بياض الورقة، بصورة يرى بالمعنى الشعري حاجة اليها، إذ تأتي موزعة على هذا النحو[٤٦]:

كان
قد مات
فاحتوته البذورُ...
هكذا موته...
فكيف النشورُ؟؟

حابلٌ
نابلٌ
مدارٌ
مدورُ
عاش صحفاً تطوى، وحبراً يمورُ...

حيث يوزع التركيب ألفاظه بطريقة خاصة؛ فإذا كان للقالب القديم صورة معروفة ونظام بياني خاص اصطلح عليه النقد القديم بـ (نظرية عمود الشعر العربي) في مكوناتها: المعجمية والإيقاعية والتصويرية والبنائية، فإن القالب القديم في قصيدة الشعر ليس هو عمود الشعر القديم في مكوناته هذا وان اتخذ من الهيكل ذاته مسافة للتعبير وأبعادا للرؤية، انه خطاب شعري معاصر مختلف في نظرته للمعجم وفي إفادته من عناصر ايقاعية معينة وفي مظاهره التركيبية وأشكاله البنائية وغيرها، انه يضمر رؤية معاصرة ذات مكونات تركيبية تقتضيها خصائصه التصويرية في معانيها الشعرية كأن الشاعر إذ يصدر عن هيكل القالب القديم يرسم ألفاظ التراكيب على بياض الورقة بطريقة تستدعيها خصوصية المعنى الشعري الجديد أكثر من خضوعها لمجرد الضوابط القياسية للصدر والعجز أو التدوير أو التضمين في البيت القديم، وهنا تتداخل ظواهر تركيب الجملة بخصائص بناء النص عامة، لاحتفال القصيدة بشيء من وحدة شعرية وسمات بناء عامة لايقف المتلقي معها على نص مفكك بل يتصل بقصيدة متماسكة البناء تصدر عن رؤية خاصة وسمات متناسبة ضمن سياق وحدة شعرية تحفل بها القصيدة على انفرادها أو المجموعة الشعرية كلها بوصفها تجربة في الأداء الشعري.

في مجموعة (ما لم يكن ممكنا) للشاعر محمد البغدادي يلحظ المتلقي مظاهر لتركيب الجملة الشعرية، لايخرج فيها الشاعر عن ضوابط القالب القديم، ولا على القواعد القياسية لبنية الجملة العربية، ولكنه يكتب الجملة الشعرية راسماً ألفاظ التركيب بحسب رؤيته الذاتية في كل قصائد المجموعة، من ذلك قصيدة (لغز) التي يكتبها على هذا النحو[٤٧]:

وطن
دمي وشمٌ
على أعتابه
لغزٌ
تحار الأرضُ
في استيعابه
لما يزل
منذ الحسين
دمي يسيل
مع النخيل
ولم أزل أحيا به
متوظئاً بدمي أتيتُ
إلى الذي صلّت جراح الأرض
في محرابه....
فاقرأ دمي
فهو انتمائي للفرات
وللبكاء
وأنت من أسبابه !!!
لا يسأل المجروح عن آلامه
عيناه تتقدان قدر عذابه
جرحي
النخيلُ سماؤه
ونزيفه نهران
يحترقان
فوق ترابه
وقصيدتي وأنا
نسيل معا
على وطني
فيخْضرُّ انحناءُ قبابه

هكذا يستمر في رسم ألفاظ التركيب في الجملة من كل بيت، كأن الشاعر هنا ينتسب في معانيه وبناء ألفاظه وتركيبها لتجليات المعنى الشعري جاعلاً من كسر رتابه العمود القديم والخروج البصري والرؤيوي على رتابته جزءاً من خصائص المعنى الشعري المنفتح على التأويل والمنفعل بكثير من التأمل الفكري، والبعد عن الخطاب الآني. فهو هنا مثلاً، مرةً يرسم الواقع في صورة رمزية ويركّب أطرافه تركيبا ايحائيا بالغاً في الترميز معبرا عن معان الحزن بكثافة عالية، ومرة أخرى يلجأ إلى صورة البيان التقليدي برؤية أعمق في حداثتها، ومرة ثالثة يرسمه مباشرة تاركاً لتأويل المتلقي تدبّر المعنى الشعري والكشف عن أبعاده، وفي كل ذلك وفي غيره تلحظ التركيب موزعاً ألفاظه بحسب القدرة على الايحاء بالمعنى الشعري....

٢- التركيب الدلالي للألفاظ في سياق الجملة، وذلك حين يجتهد الشاعر بتوزيع ألفاظ تراكيبه على بياض الورقة توزيعا دلاليا، كما في: (٤٨)

١- رأيت زواج
٢- عصفور الصباح
٣- بطلقة الصيادْ
٤- ونايا صادقاً
٥- كالموت
٦- يعزف كذبة الميلادْ
٧- وحقلاً بامتداد العمر
٨- يشكر منجل الحصاد

النص يتشكل من ثلاثة أبيات من ايقاع البحر الوافر وتقفية الدال الساكنة، لكنه وزّع ألفاظ كل بيت محققا تناسبا دلاليا بين ثمان جمل تحتل بياض الورقة، الجملة الأول هي المنطلق الذي شعّ منه المشهد ذو الرؤيات الثلاث (العصفور + النـاي + الحقـل) فجاءت جملة الاستهلال منفردة على بياض الورقة وبعدها كل رؤية بجملتين متناسبتين مع الرؤى الثلاث، أفقيا وعموديا، ذلك أن (عصفور الصباح / بطلقة الصياد) يناسب (نايا صادقا كالموت / يعزف كذبة

الميلاد) ويناسب (حقلاً بامتداد العمر / يشكر منجل الحصاد) كما أن (عصفور الصباح يناسب ناياً صادقا ويناسب حقلاً بامتداد العمر) وكل جملة مكتوبة على انفراد في بياض الورقة. كما أن (طلقة الصياد تناسب الموت يعزف كذبة الميلاد ويناسب منجل الحصّاد) في هذا النمط من تركيب ألفاظ الجملة يفتح البصر للبصيرة نافذة للقراءة وشيئاً من أشكال التركيب للتأويل، بما يتيح للقراءة أن تتأمل النص بدءاً من رسم الألفاظ وكيفية توزيعها وانتهاء بانزياحات الألفاظ وكيفية تعبيرها عن المعاني الشعرية، وإيحائها بفنية النص.

ومن هذا الاتجاه مثلاً هذا النص لـ (أحمد بخيت) أيضا[٤٩]:

(١) أضيئيني
(٢) بماء الحب
(٣) حتى أقهر الاحزان
(٤) وابدع آية الخلد
(٥) التي لاتعرف النسيان
(٦) وأقطف
(٧) من سماء الله
(٨) فجرا
(٩) ساطع الإيمان

جملة (أضيئيني) الاستهلالية هي المرتكز، ثم تتوزع الألفاظ ليس بحسب طبيعة التركيب اللغوي أو قالب البحر القديم، إنما بحسب تناسب دلالي فني بين مواقع الألفاظ في سياقها المتسلسل في فضاء الورقة، إذ يتركب النص في تسعة مواقع، كان الأول استهلالاً ثم جاء الثاني (بماء الحب) متناسبا مع (آية الخلد...) ثم مع (سماء الله) ثم جاء الثالث (أقهر الاحزان) متناسبا مع (لاتعرف النسيان) و (فجرا ساطع الايمان) كما أن جملة (أضيئيني) تنفتح على جملة: (أقهر....وابدعُ.... وأقطفُ...) فيجيء التركيب منفتحا على اتجاهين تنبني عليهما قراءة النص: كيفيات التصوير أو إبداع المعنى الشعري والتماسك العضوي الذي يرد النص إثره متصفا بوحدة عضوية وبأفق موضوعي واحد.

إن تركيب الألفاظ في توزيعها على بياض الورقة هنا لايخضع لمعيار سابق، بقدر صدوره عن وعي الشاعر لحظة التسطير الكتابي ومدى إحساسه بالألفاظ والتراكيب وبياض الورقة ومواقع الألفاظ فيها، وكلما انتمى الشاعر لتجربة عميقة لحظة الكتابة جاءت تراكيبه مبنية بناء خاصا وموزعة توزيعاً دالاً يسهم في توجيه المتلقي وفاعلية القراءة.

٣- إضمار المسكوت عنه، حين يلجأ الشاعر الحديث إلى إضمار المسكوت عنه والايحاء به، عبر طرائق متعددة، منها بياض الورقة ومنها علامات الترقيم ومنها الحذف على النحو الشائع البيان البلاغي القديم، ومنها استخدام اللهجة المحلية استخداما غنائيا أو مجرد ايحاء دلالي بالمسكوت عنه أو (المتخيل الشعر) إذا جاز لنا استعارة مصطلح (المتخيل السردي). ومن نماذج إضمار المسكوت عنه أو الايحاء به عبر صياغات خاصة: قصيدة (الصوت) لـ (بسام صالح مهدي) جاء فيها: [٥٠]

كان يكفيك وحدك الانتظارُ .....
انهكتك الدلاء يا قلب ماء وأباحت مياهك الأغوارُ
ايقظتك الضباع فهي كلام ناهش وابتسامة واعتذارُ
..... كان يكفيك و ح د ك ا ل إ ن ت ظ ا رُ

حيث يضمر المسكوت عنه بان لا يكتبه لفظاً شعريا، ولكنه يوحي به عبر صياغات خاصة منها النقاط والكتابة بالاحرف المنفصلة غير المنسوجة، وهكذا ينفتح التأويل إثر هذا على قراءة النص، كاشفا عن معانيه الشعرية انطلاقا من محاولة قراءة المضمر، وطرائق تعبيره.

وقد يفيد الشاعر من بياض الورقة والنقاط، على نحو ما اشتغل عليه حسن المطروشي في مجموعته (على السفح إياه) في أكثر من قصيدة وعلى نحو لافت[٥١]. من ذلك قصيدة (النجمة) حيث أفاد من تقنية (التنقيط) و (توزيع الأحرف) بما يجعلها دالة موحية لبصر المتلقي وفاعلة في تلقيه: [٥٢]

وتحت جناح الملاك ستصعدُ

لكنها عند منتصف الريح تسقطُ
تسقط
تسقط
ت
س
ق
ط
:
٨- دونك صدري....

إذ يوحي تكرار الفعل المضارع (تسقط) بجعل كل لفظة في موضع بشكل عمودي ثم كتابة الفعل نفسه بالاحرف المنفصلة المتساقطة بشكل عمودي أيضا ثم وضع نقاط (....) ثم الختام بجملة طلبية (دونك صدري) - يوحي - ذلك بمعنى السقوط ايحاءً بصريا، بما يجيء اللفظ في صورة الحسية اللفظية دالاً على هذا المعنى، وكذلك الايحاء باضمار اللفظ نفسه ورسم نقاط في الموقع المفترض لكتابته، وهكذا يكون توزيع الألفاظ ضمن تراكيبها وتوزيعها في مواقعها باشكال متعددةً توزيعا شعريا دالاً على المعنى وموجها للقراءة في هذا النص الشعري أو ذاك.

وربما يلجأ الشاعر إلى إضمار اللفظ العربي والاستعاضة عنه باللفظ اللهجي المحلي الدارج، وان على نحو غنائي، كما في قصيدة (الشمس...) لـ (عارف الساعدي) إذ جاء فيها: (٥٣)

الله يا حزن العراقي الغريب إذا أطلا
ومشت عليه تفاهة المدن البليدة فاستظلا
ما كان إلا نخلة عبرت حدود الشمس ليلا
وبكت هناك وأقسمت كبرا فكان الدمع نخلا
وسمعته (لابيه عوفن هلي ولا بيه أعوف أهواي...)
غنّى ودندن واستراح بكى شفيفا ثم صلى

حيث أضمر معنى الحنين عبر التناص مع أغنية شعبية عراقية مشهورة على الرغم من أن ذلك جعله يخرج على عن قالب

مجزوء الكامل والتقفية باللام المتصلة بالف الاطلاق، ذلك الخروج على هيكلية القالب أتلح له الايحاء بالمعنى الشعري للحنين عبر الأغنية لتجيء كاشفة عن مضمر من وجع الشاعر، لم يجد في لغته ما يرتفع اليه، فاضمر لغته الأم واستعاض عنها بالنص اللهجي المحلي الشائع عراقيا.

وقد يضمر العنوان مستعيضا عنه بتقنية التنقيط، كما عمل ذلك بسام صالح في أكثر من نص شعري منها: [٥٤]

(.....)

عطشت مناسكهم فضلّوا من ايما كتف أطلّوا

نفلوا عن الغرباء واحـ ـتشدوا على جسد يكلُّ

أفواههم ملء الودا ع تلوك غيماً يستدلُّ

إذ أضمر العنوان، مستعيضا عنه بالتنقيط، ليأتي النص القصير هنا فاتحا للقراءة أكثر من عنوان، وكأن الشاعر هنا يدعو المتلقي إلى مشاركته في كتابة القصيدة بان يجتهد التلقي في اختيار عنوان ما.

تتعدد خصائص المعنى التركيبي في قصيدة الشعر، لأنها لا تصدر عن حدود وأقيسة سابقة، إنما عن وعي الشاعر وإحساسه بلغة الأداء الشعري لحظة تسطير النص على بياض الورقة، وإثر ذلك قد يستحضر تقنيات تتصل بفنون أخرى أو بعالم الكتابة عامة، أو بغيرهما فيجتهد في توظيف كل ذلك على نحو استثنائي، بما يجعل فاعلية المعنى الشعري تصدر عن تأثير ذلك التوظيف في شعرية النص.

٤

المعنى الشعري في يدي الثالثة

لم يعد عنوان مجموعة شعرية معينة مجرد اختيار غير مدروس بعناية، لأن العنونة في النص الشعري جزء من بنيته الفنية، ومن إيحائه الجمالي، ومن مداه التعبيري في التأثير في المتلقي، العنوان شكل أداءٍ فني يصله بالمتن نسغ من ماء تجربة شعرية مقصودة، وإثرَ ذلك فالعنوان يضمر معنى شعرياً، يفتح للتلقي نافذة على المتن، فهو باب التجربة والنص الأول الذي تطلّ عبره ذائقة التلقي على آفاق المتن.

وفي المجموعة الثالثة للشاعر حسين القاصد الصادرة عن سلسلة (نخيل عراقي) ٢٠٠٩، احتفال بالعنوان بوصفه نصًا يتصل مع نصوص المتن بأكثر من نسب، فجملته إخبارية هي (تفاحة في يدي الثالثة) تتكون من ثلاثة عناصر دلالية؛ الأول (تفاحة) اسم نكرة مقصود لمجازيته هنا ، ولإنزياحه عن معناه المباشر إلى معانٍ جديدة يريدها المتن الشعري لهذه المجموعة، والثاني (في يدي) شبه جملة من جار ومجرور وضمير مضاف إلى المجرور، وشبه الجملة كلها ذات دلالة مكانية مقصودة لإنزياحها عن المعنى المباشر إلى معنى إيحائي هو التجربة الشعرية للشاعر المتضمنة بين الغلافين تحت عنوان (تفاحة في يدي الثالثة)، والثالث هو الاسم الوارد صفة في العنوان أعني (الثالثة) وهي انزياح شعري عن الواقع، فليس من يدٍ ثالثة، إلاّ أن تذهب دلالة الباعث الآلي للتعبير عن معنى القصيدة على أنها ثالث يدٍ يكتب بها ويهشّ بها عن تجربته الشعرية و له فيها مآرب أخرى. والعدد هنا هو العنصر الأبرز في العنوان الذي أضفى على (نصية العنوان) شعرية معناه. لأنّ (تفاحة في يدي) جملة يومية ولكن (تفاحة في يدي الثالثة) جملة شعرية، لأنه يوحي للمتلقي قبل القراءة ثم يصرّح له بعدها، أن تجربته الشعرية هي أشبه ما تكون

بيد ثالثة؛ وهنا يتأوّل المتلقي ثنائية (تفاحة / شعر) لأن مجاز التفاحة يوحي بشيء من دلالة رمزية الى بعض قصة أبينا آدم و (أسطورة التفاحة في الجنة) ليكون معنى الاغواء هو اللافت (والشعراء يتَّبعهم الغاوون) والإغواء يضمر معاني: المجاز والخيال والخسارة والإغراء والإغواء وغيرها مما يجيء في سياقها التعبيري. ومجاز التفاحة يحيله واقعياً إلى (أسطورة نيوتن تحت شجرة التفاح) ليكون معنى الجاذبية الأرضية هو الفاعل، والجاذبية حين ترتفع من فيزياء نيوتن إلى شعرية الخيال تضمر معاني: الانزياح والاغراء والباعث على التأويل، والإيحاء بالتأمّل وغيرها مما يقع في سياقها.

فالعنوان (تفاحة في يدي الثالثة) نص شعري خالص يتصدر متنه الخاص به، ويضمر معناه الشعري اتصالاً بالمجموعة كلّها التي تنتمي كمجموعتيه السابقتين: (حديقة الأجوبة) و (أهزوجة الليمون) إلى قصيدة الشعر العربية التي اتضحت ملامح حضورها الفني والجمالي بعد منتصف التسعينات إلى اليوم، ولعل أبرز من يكتب هذا الإتجاه عربياً من الجيل الذي أقصده (أحمد بخيت) من مصر. وعارف الساعدي وبسام صالح مهدي ومحمد البغدادي وغيرهم من العراق، وهناك اسماء أخرى في سورية ولبنان وفلسطين وسائر الأقطار العربية الأخرى.

وما دمنا بصدد قراءة العنوان، فمما يلفت النظر أن عناوين مجاميعه الثلاث تصدر عن مجازات نباتية حصراً (حديقة / الليمون / تفاحة) وهو ما يوحي للمتلقي بنزوع الانتساب الروحي للمكان، والتوق الشعري للصدور عن حياته الخضراء صدوراً مجازياً باعثاً على التأويل، وهو مايوحي أيضاً بحضور فاعلية العاطفة في التجليات الغنائية للخطاب الشعري لديه.

أما متن المجموعة فقد تضمن خمساً وثلاثين قصيدة توزعتها ثلاثة أشكال في الأداء الشعري، أوّلها: شكل قصيدة الشعر الذي يصدر عن إعادة إبداع الهيكل العام والقالب الصياغي لصورة العمود الشعري العربي ذي الشطرين إعادة ابداعية ذات ثراء فني وأداء جمالي، وتعمّق في استشراف المعنى الشعري على نحو

استثنائي باعث على الادهاش، يستميل تأويل المتلقي ويحاور تأمّلاته في شكل إبداع شعري يتعمق لكل حالة من الأداء الشعري كيفية الصياغة والاجراء تنأى عن التقليد وتبعث على المفاجأة، عناية بإبداع معنى شعري (٥٤)

حضارة النـاي كرسيٌّ كفرتُ بـه

ورحتُ للقدح المكسور ممتحنا

فحين ألمسُ عريَ الماء أشربه

وحين أخلو بليلي أسكبُ الوسنا

إنّ لغة المشابهة في الشطر الأول، ولغة الاستعارة التمثيلية في الشطر الثاني من البيت الأول ثم لغة التجسيد في الشطر الأول ولغة التجسيم في الشطر الثاني من البيت الثاني، كلّها لغات لإبداع معنى شعري عرفها القدماء وسيلة، ويبدعها المعاصرون في (قصيدة الشعر) نصًّا باعثاً على التأويل، تتأسس الوسيلة انطلاقاً منه. فقد استهلّ المجموعة بنصٍّ قصير من إيقاع البسيط أيضاً الذي بدا له حضور في هذه المجموعة وقد كتب نصّه على نظام الأسطر في تراكيب شعرية في تسعة أسطر مع أنها ثلاثة أبيات عنوانها (قف).

قفْ أيها الوقت، لا تعبر على وجعي

لديَّ جرحٌ لذيذ، هل يجيءُ معي

لديَّ من نخلتي، طفلٌ يهزُّ بها

جوعـــاً وقـــد طاحـــت الـــدّنيا ولـــم يقـــع

قـــف أيهـــا الوقـــت، إنّـــي صـــرتُ مقتنعـــا

بـــأنني ســـوف أبقـــى غيـــر مقتنـــع

وإنّ تجسيد الوقت، وتجسيم الوجع والجرح ثم تجسيد (الأنا) ثم الإيحاء بالتمرد والتّساؤل المستمر والبحث عن أجوبة لاتنتهي، كلُّ ذلك في شكلٍ من الأداء الشعري يستعيد هيئة أو قالباً مألوفاً، لإبـداع معنى شعري غير مألوف، فيها يشبه بحث الشاعر عن نفســه فــي وسط يشبهه تماماً، وهي مهمة صعبة غير أن شعرية جامحة تتــوقر عليها تجربة القاصد في الأداء الشعري هي ما أتاحت له أن يسير مع مجايليه محتفياً بخطوته لوحده، وبمسيرته لجهته.. !!

أما الشكل الثاني فهو شكل قصيدة التفعيلة الذي أخــذ فيــه يشتغل على كيفية في انجاز معنى شعري لافت، وهذا منحى ازدحمت التجارب على اتجاه كيفياته، غير انه فيه لم يذهب بعيداً عن ملامــح لغته الفنية في النزوع الإيقاعي اللافت وكيفيات التصــوير الشــعري البعيد عن الرتابة والتقليدية، وقد ترد قصيدة (السهو نبتتنا) انموذجاً من شعر التفيلة احتفل فيه باسلوب التدوير، بنية القصيدة المدوّرة:

(لم يلتقط قمر الحقيقة صورة للنزف مذ قطع اتجاهك طفلتين ولم تزل تهذي وينفلت انتباهك منهما، الآن يسألك اتجاهك عن يد نــذرت لــه سبابة !! هل تدري ان الصيف آخر رحلة للشمس، انت كسرت طاولة ابتسامك مفعماً بالدمع، كيف عدوت دربا للطريق فحدت عن الطريــق على احتراقك واحة.....).

التدوير هنا في نص التفعيلة هذا لم يقــف عنــد تواصــل الاسطر على وفق نظام الكتابة نثراً، بل شكل اشتغال شعري في انتاج المعنى اقتضته طبيعة التعبير، وكيفية انتظام المعاني الشعرية التــي

جاءت منسابة على ما يشبه النزوع الحكائي او القصصي، فهو نمط في التفعيلة تستدعيه علائق التراكيب في انتاجها للمعاني الشعرية وليست مجرد صورة كتابية عابرة، ولذلك لانقرؤه الا بوحي ذلك الانتظام المدور المتسلسل في انتاج المعاني او عرضها فنياً على هذا النحو.

أما الشكل الثالث فهو (قصيدة النثر) التي كتبها على انموذجين، الاول انموذج البيت او الجملة او الشريحة الشعرية، كما في نص (في الطريق الى البيت) التي تضمن ثلاث شرائح شعرية، منها شريحة (حلم) التي تقول: (حلمت باني احلم / حين استيقضتُ وجدت نفسي نائماً) وهي جملة ذات معنى شعري في التعبير عن معنى النوم السلبي للناس حين يكونون مستيقضين في وسط من عين النهار !! والشريحة الثانية (ابنتي في المدرسة) التي تقول: (ابنتي (موج البحر) رغم اجتيازها الابتدائية لم تذهب الى المدرسة ولم تأت منها طيلة عمرها لانها ولدت فيها) وهي صياغة نثرية ذات معنى شعري في معنى ان الحياة معلمنا منذ صرخة الولادة !! واحسب ان هذا النمط من الاشتغال من اليد الاولى او الثانية ولكنه ليس من اليد الثالثة لانه ليس من التفاح في شيء الا في صياغة تخيّل المعنى فنياً !!! والانموذج الثاني من قصيدة النثر هو النص المفتوح النص الذي يعبر الاجناس منتمياً الى كيفيات فنية في إبداع معنى شعري، كما في نص (صعود) الذي يجيء شكله البصري مكتوباً على صورة مثلث مقلوب رأسه في الاسفل وقاعدته تحت العنوان (صعود) اذ يقول في اوله / قاعدته: (القعر هو بداية الطريق المخضر بالمعاناة نحو القمة / القمة هي نهاية مصير الخارج من قعره / الخروج هو بداية التغيرّ المتأثر بالضوء / الضوء خط وهمي بين وجهتيك /....) ويتواصل النص حتى يصل الى رأس المثلث المقلوب في الاسطر الخمسة الاخيرة التي تجيء هكذا: (القمة بين حاجبيك / أتعود للقعر، في يديك / الوهم / القمة) فالنص بدأ بجملة (القعر) قاعدة للمثلث المقلوب في أعلى الصفحة، وانتهى بـ (القمة) رأساً للمثلث المقلوب...!!! على احتفال هذا الاشتغال بالشعرية بمعناها الفني في أداء المعنى الشعري

إلاّ أنه احتفال مسبوق في نصوص النثر اللافتة في التراث والراهن، واما هيكل المثلث فقد افاد منه ومن الاشكال الهندسية الاخرى وبعض الرسوم التشكيلية شعراء العصور الوسطى في الشعرية العربية التقليدية. وان اجتهاد الشاعر هنا على اتصافه بالفنية لم يرق بالنص الى مستوى الصدور عن اليد الثالثة في اكتشاف كيفيات إبداع المعنى الشعري، وانجازه نصا استثنائياً. تلك اليد التي هيمنت على اكثر نصوص هذه المجموعة فجاءت ذات ثراء شعري غير تقليدي، ثراء ابداعي باعث على الادهاش.

حسين القاصد في تفاحته المثمرة في يده الثالثة شاعر استثنائي ذو نمط من الاحساس بالشعرية وادائها، متصف بالثراء الجمالي، انجازاً على مستوى المعجم في حقوله الدلالية وانزياحاته الفنية، واداء على مستوى الإيقاع في عناصره الإيقاعية المباشرة وغير المباشرة، لسعيه إلى الاضافة الموسيقية عبر عناصر تعيد لغته بناءها ويبث فيها روح ازدهاره، واجتهاداً على مستوى التراكيب ينتج للمعنى الشعري ان يصل لمتلقيه في صياغات مألوفة الشكل ثرية المعنى، مدهشة الايحاء، تكشف عن معنى ما، ولكنها تكشف عن اسلوبية الشاعر في ذلك الاكتشاف، انه يكشف عن الشيء في الوقت الذي يكشف فيه عن شعريته على وفق طرائق متعددة في الاجتهاد الشعري، طرائق يبتكرها شكل الاداء، ولا يصل اليها التقليديون إلا عبر الأداء بالشكل ، واحسب ان اجتهاد القاصد في بناء تجربته الشعرية في سياق كل مجموعة ومنها هذه (تفاحة في يدي الثالثة) اجتهاد معني بدقائق الإبداع الشعري، وخصوصية الأداء الجمالي الذي حسب فيه الشاعر لكيفيات التناسب بين النصوص بدءاً من العنوان الى الختام حساب مقاسات شعرية غير تقليدية، وهذا مرتكز الوعي الشعري في إبداع القصيدة، انشغالاً ببصيرة الشكل وليس ببصره الظاهر وهو مايجد شعراء (قصيدة الشعر) انفسهم معنيين بها كثيراً أعني بصيرة الشكل الشعري لأنها جزء من اضافاتهم للشعرية العربية المعاصرة.

ملاحظات ختام

- لا شك في أن تمثّل تجربة الآخرين في الشعر شيء على قدر من الأهمية في التجاوز وليس في التقليد، في الأضافة وليس في الاتباع، ولهذا فإن صدور المتأخر عن تمثله لتجارب المتقدمين، بحسن في التقليد وبراعة في الاتباع تؤسس بقوة للأداء بالشكل وتنأى بالشعر عن الصور التي يظهر فيها للتجارب الاستثنائية أشكال متفردة في مكونات الأداء؛ معجما أو إيقاعا أو تصويرا أو بناءً أو تركيبا أو دلالة أو غير ذلك. ذلك أن الشاعر – في أي عصر كان – إنما يصدر في إبداعه عن مؤثرات حضارية سابقة عليه وأخرى معاصرة له، وأوقعها تأثيرا ما كان في حقل الفن الشعري، ومعنى الأداء بالشكل هنا في حسن اتباعه لفاعلية المؤثرات الحضارية فيه، ولكنه مدعو لأن يسبق تلك المؤثرات عبر شكل التعبير، بان يجعل لتعبيره الشعري شكلا ينجزه التعبير نفسه.
- وان اجتهاد النقد في الكشف عن شكل التعبير المتميز الذي يرد فيه الخطاب الاستثنائي هو مدار عناية النقد الأدبي. ولما كان الشعر في بعضه إبلاغا واخبار فإنه في بعضه الآخر إيحاءً ومجازا باعثا على التأمل والتأويل، وان العناية بالابلاغ والاخبار والمضامين والافكار تسحب الشعر إلى الصنعة التي يؤدي الشكل فيها وظيفته المباشرة، وهنا يجتهد الشعراء في الأداء بالشكل، أما عند العناية بلغة الايحاء وكلام المجاز وفاعليته التأويل

واقتراح التعبير الشعري حاملا شكلاً جديدا في صياغة معينة، فإن ذلك كله يتيح للشعر أن يتطور وللنقد أن يذهب بعيداً في الكشف عن نظريات جديدة ومناهج متجددة تعنى بالكشف عن النص واستشراف معانيه الشعرية، النقد مطالب على أية حال بنظريات جديدة في الكشف وطرائق في الاستقبال والاستشراف قبل الاجتهاد في إفهام النص لمتلقيه لأن ذلك شأن جزئي، أما نظريات الكشف عن النص وطرائق استشرافه فشأن جديد دائما.

- الانتقال من شكل الأداء إلى الأداء بالشكل، انتقال من الطبع إلى الصنعة، ومن الابتكار إلى التقليد، ومن التأسيس إلى الاستنساخ أو الاجترار. ولهذا كشف عصر الأداء بالشكل عن حسن اتباع في اللغة والمعجم الشعري، والإيقاع ومحسناته ذات الأثر الموسيقي، وأساليب رسم الصورة وكيفياتها، وأشكال البناء وانماطه، وظواهر التركيب وخصائصها ومعانيها، وهكذا صار الشاعر ينظر إلى السابق مصدراً ثابتا وإلى راهنه التزاما بمعطيات ذلك المصدر ومحدداته. وهنا شاعت ثقافة اتباعية، في الدين والسياسة والأدب ومنه الشعر، اقتضتها ضرورات ملحة، حتى بدا الشاعر الذي يخرج قليلا عن انماط الاتباعية غير متصف بالجودة، فذو الرمة ربع شاعر لانه لايحسن المديح ولا يجيد الهجاء كما يبدع في الوصف ولا سيما وصف الأبل. وصارت هناك ثقافة نقدية تنتسب أكثر لدعاة الاتباع، لأن عصور التدوين والتأسيس الحضاري تقتضي ذلك، وربما لو أشاعت غير ذلك، لما كان الأمر في صالح الثقافة العربية في هذا الاتجاه، فالأداء بالشكل ضرورة ثقافية حضارية في أواخر عصور الاستشهاد وبعدها، لم يكن لهم منها بدٌّ. ولهذا كانت لغة المصطلح النقدي حينذاك مبنية في جزء كبير منها على هذا من مثل: حسن الاتباع، عمود الشعر، عيار الشعر، نظم الشعر، إتباع السلف، نهج السابقين،.... يضاف إلى كون ذلك ضرورة في عصره، أن القدماء حين ألتزموا بتقاليد في شكل الأداء كانوا فيها أقرب إلى الأداء بالشكل، بمعنى يلتزمون بتقاليد يجتهدون في اتباعها،فكانت

ضرورة في حينها ولكنها ليست الضرورة الدائمة.

- إنّ الكشف عن قيم الأشياء الإبداعية أعني النصوص الشعرية عبر تأمل مكوناتها مقترنة بتأويل المكونات وهي تعبر عن قيمها الذاتية كونها أعمالاً فنية، وعن قيمها الموضوعية لأنها تعبر بالضرورة عن معان على تعدد أشكال تلك المعاني، ذلك الكشف النقدي التحليلي المنفعل بالتأويل هو مدار القراءة النقدية ، وهو ما آمل أن يكون جهد الإجراء التطبيقي فيه مكملاً لجهد التنظير وكاشفاً عن مقاصده.
- المعنى الشعري يصدر عن كيفيات تكوّن النص، وليس عن القواعد والمعايير التي تستند إليها تلك الكيفيات، لأن القاعدة هناك لا تبدع المعنى بقدر ما يجري عليها مرتفعا على حدودها، كونها مجسات حدود، وأبعاد تأويل، لايتقيد بها وعي إبداع المعنى الشعري بل يسير على مساحاتها، فاتحا طريقه الخاص، وراسما آفاقه التأويلية بالصدور عن تجلياته، وليس عن حدود القاعدة وأقيستها.
- والمعنى الشعري ليس فكرة يشكلها الوعي عن مظاهر الأشياء والمعاني في الواقع أو الحياة كما يقول به أصحاب النظر الوظيفي، إنما هو حافز فني للأحساس بفنية الفكرة، وليس بالفكرة بوصفها الموضوعي المباشر أو الوظيفي اليومي، الأداء الفني المنتج للمعاني الشعرية محفز فاعل على تصّور الأفكار وعلى تصويرها، على تأمل قراءتها، على تدبرها، لأن المعنى الشعري طاقة فنية ذات تأثير خاص تصدر عن الفعل الأجرائي للخطاب الشعري، عبر طريقة متخيلة في توظيف الكلام واستعمال اللفظ، اذ هو تصور راهن وليس حكماً مسبقا، ولهذا يعبِّرُ المعنى الفني بوصفه العام عن وجود الوعي الأنساني الفاعل الاستثنائي في شكل من أشكال الإبداع في الفنون أو العلوم. غير أن المعنى في العلوم ليس هو ذاته في الفنون. لاختلاف القصد والوسيلة والغاية واتجاهات الرؤية في العلوم عنها في الفنون ومنها الشعر.

(٣٨) الماء يكذب، بسام صالح مهدي، ص٦٩.
(٣٩) مرة واحدة، فارس حرام، ص٩٤ – ٩٥.
(٤٠) ما لم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص٧٠ – ٧١.
(٤١) على السفح إياه، حسن المطروشي، ص٧٣- ٧٤.
(٤٢) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص٦٠.
(٤٣) نفسه، ص٤٤.
(٤٤) عمره الماء، عارف الساعدي، ص٧١ – ٧٥.
(٤٥) مرة واحدة، فارس حرام، ص٧٩ – ٩٨.
(٤٦) ما لم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص٧٢ – ٧٥.
(٤٧) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص٧٠.
(٤٨) نفسه، ص٥٤.
(٤٩) التفاتة القمر الأسمر، ص١٨ – ٢٢.
(٥٠) ينظر (على السفح اياه) حسن المطروشي، ص٣٨. وص٥٢. وص ٨٢. وص ٩٨.
(٥١) نفسه، ص٨١ -٨٢.
(٥٢) عمره الماء، ص٤٧ – ٥٠.
(٥٣) إلتفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، ص١٠٢، ص١٠٣، ص١٠٩.
(٥٤) تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، ص٧، ص١٠،ص٢٤، ص ٣١.

- للايقاع في الشعر أشكال من تناسب مضمر في الذات الشاعرة في تمثلها لمكونات شكل الأداء الشعري يتجلّى أخيراً عبر لغة النص، بما يتيح للقراءة النقدية التكوينية أن تنطلق من مكونات بنية النص الإيقاعية للكشف عن بنية الذات في انتظاماتها النفسية والنفسانية أحياناً، عناصر الإيقاع من؛ وزن وقافية وتكرار وتجنيس وتصوير ورموز وبناء وتراكيب في جمل ايقاعية كبر وصغري وغيرها، إنما تبدّت لاشعورياً في الوعي الفني المضمر للشاعر قبل الكتابة ثم تجلت لحظة الافصاح أو التدوين لتتشكل في أنماط من خطاب شعري خاص، وهذا مايشير إليه كون الإيقاع عنصراً مستقراً في مكونات؛ القصة والرواية والمسرح واللوحة والنحت والعمارة، وكل شيء دال أو مخلوق على قدر، هو مكوّنٌ رئيس يتألف من عناصر، ويتألف دلالياً من بنيات متحركة ومستقرة؛ يفصح عن خصوصية التجربة في المنجز الأدبي اذا كانت عناصره ظاهرة الثراء في إبداع المعنى، ضمن السياق النصي للعناصر الاخرى.
- أما الصورة الشعرية التي يعنى بها المنهج التكويني فهي معنية بمكونات الصورة كلها، المتصلة منها بالواقع؛ كالعناصر والأشياء والظواهر والأجواء وغيرها والصادرة منها عن الذات الفاعلة؛ كالافكار والانفعالات والمشاعر والايحاءات وغيرها والخاصة منها بالوسائل؛ كالطرائق البلاغية والأساليب الفنية والصياغات الجمالية والمذاهب الفنية وغيرها. أو تلك المتصلة بمعطيات النص عامة؛ كمعطيات التلقي الابتكاري ومعطيات التلقي الفني الخالص ومعطيات التلقي الممنهج ومعطيات التلقي المؤدلج. فمكونات الصورة الشعرية أو الفنية التي يعنى المنهج التكويني بقراءاتها أربعة مكونات رئيسة فاعلة هي: الواقع والذات الفاعلة والوسائل والمعطيات. وقد يغلب على نهج القراءة مكوّن رئيس أو حيثية منه أو جزء من مكوّن بحسب ما تفصح عنه بنية النص.
- في الواقع بوصفه مكوّناً هناك عناصر لا تحصى وأشياء لا تعد

وظواهر لا تستقصى وأجواء لا تلم بأبعادهـا وغيرهـا كثيـر، والقراءة التكوينية المنفعلة بحضور الواقع في الـنص أو كيـف يخلق النص واقعه الجديد المبتكر قراءة تستبطن وتكشف، وتتأمل وتأوّل، وتستشرف المعنى وتوحي به أو تشير إليه. وهكذا فـي الذات الفاعلة حين تهيمن بوصـفها مكوّنـا فتكشـف القـراءة التكوينية عن؛ افكارها وانفعالاتها ومشاعرها وإيحاءاتها وغيـر ذلك مما تفيض به الذات أو تتوق إلى البوح به بشكل او بـآخر. وهكذات في الوسائل التي تتخلق الصورة الشعرية بها أو فيها أو يجتهد الشعراء في أدائها عبرها، سواءً أكانت طرائق بلاغية أم اساليب فنية أم صياغات جمالية أم مذاهب فنية وغيرها، وفي كل ذلك يجتهد المبدع في الانجاز ليس عبر الوسيلة بقدر ما تجـيء الوسيلة وقد أنجزتها الصورة أو جاءت تفكّـر بالصـورة أو أن صورتها مفكرة، على خلاف ما قد شاع في أسـاليب القـدماء. وهكذا في المعطيات اللاحقة أو معطيات مابعد النص الشـعري؛ سواءً الابتكاري منها أم الفني الخالص أم المؤدلج أم الممـنهج وغير ذلك كثير.

الهوامش

(١) كتاب حركة قصيدة شعر، بسام صالح مهدي، ١/ ٢٥-٣٠.
(٢) نفسه، ١ / ٨٠ - ٨٣.
(٣) مرة واحدة، مجموعة شعرية لـ (فارس حرام) ص٧٩ - ٩٨.
(٤) إليوت الشاعر والناقد، ف. أ. ماثين، ت. إحسان عباس، ص٥٤.
(٥) نفسه، ص١٧٣.
(٦) الماء يكذب، مجموعة شعرية، بسام صالح مهدي، ص٧ - ١٣.
(٧) ما لم يكن ممكنا، مجموعة شعرية، محمد البغدادي، ص٣٥ - ٣٨.
(٨) نفسه، ص٢٥ - ٣١.
(٩) مجلة أشرعة، اصدارات رابطة الرصافة للشعر العربي، العدد (٧) لسنة ٢٠٠٠.
(١٠) مجلة أشرعة، اصدارات رابطة الرصافة للشعر العربي، عدد (٦) سنة ١٩٩٩، ص٢٩ - ٣١.
(١١) عمره الماء، مجموعة شعرية، عارف الساعدي، ص١١٦.
(١٢) نفسه، ص١١٢.
(١٣) نفسه، ص١١.

(١٤) ديوان المتنبي، ٢ / ٢٢٧.
(١٥) مجلة أشرعة، عدد (٦) لسنة ١٩٩٩، ص٣١.
(١٦) ما لم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص٧٠ – ٧١.
(١٧) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص١٢.
(١٨) نفسه، ص١٣.
(١٩) لزوميات خمسميل/ قصائد وحكايات، شعر، علي الامارة، ص٢٠ – ٢١.
(٢٠) الركض وراء شيء واقف، مجموعة شعرية، علي الامارة، ص٥٣.
(٢١) نظرية البيان العربي، د. رحمن غركان، ص٨١ – ٨٢.
(٢٢) أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، ص١٤٣– ١٤٨.
(٢٣) المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء، د. رحمن غركان، ص٢٥٨.
(٢٤) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص٩.
(٢٥) نفسه، ص١٠.
(٢٦) التفاتة القمر الأسمر، مجموعة شعرية، بسام صالح مهدي، ص٥٦.
(٢٧) ما لم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص٩.
(٢٨) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص١٧.
(٢٩) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص٩٤.
(٣٠) الاعماق الخضر، سامي مهدي، مجلة الاقلام، الاعداد (٧–٩) بغداد، ١٩٩٧، ص٧٣.
(٣١) الماء يكذب، بسام صالح مهدي، ص٧٠ – ٧١.
(٣٢) أهزوجة الليمون، حسين القاصد، ص١١٤ – ١١٥.
(٣٣) ديوان المتنبي، المتنبي، ١/ ١٦٧.
(٣٤) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص٩٨.
(٣٥) مجموعة شعرية مخطوطة، حامد الراوي،.....
(٣٦) ملامح المدن المؤجلة، نوفل أبو رغيف، ص١٠٩ – ١١١.
(٣٧) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص١٦ – ٢٠.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، دار الرائي، ط١، دمشق، ٢٠٠٨.
- التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- إليوت الشاعر والناقد، ف. أ. ماشين، ت. إحسان عباس، بيروت، ١٩٩٤.
- أهزوجة الليمون، حسين القاصد، بغداد، ٢٠٠٦.
- تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراقي للإبداع الشعري،بغداد،٢٠٠٩.
- حصار لمدائح البحر، محمود درويش، بيروت، ١٩٨٤.
- ديوان المتنبي، المتنبي، بيروت، ١٩٧٩.
- الركض وراء شيء واقف، علي الامارة، الشارقة، ٢٠٠١.
- شهد العزلة، أحمد بخيت، الشارقة، ٢٠٠٤.
- على السفح اياه، حسن المطروشي، دار الانتشار العربي، ٢٠٠٨.
- عمره الماء، عارف الساعدي، منشورات الاجتهاد، بغداد، ٢٠٠٩.
- كتاب حركة قصيدة الشعر، بسام صالح مهدي، دمشق، ٢٠٠٩.
- لزوميات خمسميل، قصائد وحكايات، علي الامارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

- ما لم يكن ممكنا، محمد البغدادي، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- الماء يكذب، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتـاب العـرب، دمشق، ٢٠٠٧.
- مرة واحدة، فارس حرام، منشورات الشارقة، ٢٠٠٤.
- ملامح المدن المؤجلة، نوفل أبو رغيف، دار الشـؤون الثقافيـة، بغداد، ٢٠٠٨.
- المنهج التكويني، من الرؤية إلى الاجراء، د. رحمن غركان.

من إصدارات المؤلف السابقة

١- سوف بلا ربما (مجموعة شعرية) بغداد/ ١٩٩٨.
٢- مرايا جبل (مجموعة شعرية) بغداد/ ١٩٩٩.
٣- سفر في مرايا القيد (مجموعة شعرية) بغداد/ ٢٠٠١.
٤- لغة الشعر الاسلامي / الفرزدق أنموذجاً - بغداد - ١٩٩٦.
٥- قصيدة الأداء الفني في الشعر العراقي المعاصر/ بغداد ٢٠٠٢.
٦- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق/ دمشق - ٢٠٠٤.
٧- التنظير والإجراء (دراسة في أشكال القصيدة العربية المعاصرة) النجف الأشرف - ٢٠٠٦.
٨- موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب - دمشق - ٢٠٠٧.
٩- أسلوبية البيان العربي / من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي - دمشق ٢٠٠٨.
١٠- علم المعنى / الذات ، التجربة ، القراءة - دمشق - ٢٠٠٨.
١١- نظرية البيان العربي / خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي (تنظير وتطبيق) دمشق - ٢٠٠٨.
١٢- المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء / نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى.

١٣- قصيدة الشعر/ من الأداء بالشكل الى أشـــكال الأداء الفني / دمشق - ٢٠١٠.
١٤- مرايا المعنى الشعري / أشكال الشعر العربـــي مـــن قصيدة العمود الى القصيدة التفاعلية.

١٣- قصيدة الشعر/ من الأداء بالشكل الى أشـــكال الأداء الفني / دمشق - ٢٠١٠.
١٤- مرايا المعنى الشعري / أشكال الشعر العربـــي مـــن قصيدة العمود الى القصيدة التفاعلية.

لاشك في أن تمثلَ تجربةَ الآخرين في الشعر شيءٌ على قدرٍمن الأهميةِ في التجاوز وليس في التقليد، في الإضافة وليس في الإتباع، ولهذا فإن صدورَالمتأخرِعن تمثـــلهِ لتجارب المتقدمين، بحسنٍ في التقليد وبراعةٍ في الإتباع تؤسس بقوةٍ للأداءِ بالشكلِ وتنأى بالشعرِعن الصور التي يظهرفيها للتجاربِ الاستثنائيـــة أشكال متفردة في مكونات الأداء؛ معجماً أوإيقاعاً أوتصويراً أوبناءً أوتركيباً أودلالةً أوغيرذلك. ذلك أن الشاعر– في أي عصركان – إنما يصدرفي إبداعه عن مؤثرات حضارية صادقةً عليه، وأخرى معاصرة له وأوقعها تأثيراً ماكان في حقل الفن الشعري، ومعنى الأداء بالشكل هنا في حسنِ اتباعهِ لفاعلية المؤثرات الحضارية فيه، ولكنه مدعوم لأن يسبق تلك المؤثرات عبرشكل التعبير، بأن يجعل لتعبيره الشعري شكلاً ينجزه التعبيرنفسه.

ISBN : 978 - 9933 - 9020 - 4 - 9
9 789933 902049
دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر

فاروق بلوح