

سلسلة سكولار لدراسات اللغة والأدب والنقد
الكتاب الثالث

رؤى:
دراسات في الشعر العراقي الحديث



تحرير

أ.م.د. مريم عبد النبي عبد المجيد

المشاركون

م.د. خالد جفال لفتة
م.د. قاسم محمد سلمان
أ.م.د. مريم عبد النبي عبد المجيد
م.د. هالة فتحي كاظم السعد
م. نضال حسن جاتول
أ.م.د. فرح غانم صالح



Schwlar منتلورات
جزیرا 2020

3

الكتاب الثالث

رؤى:

دراسات في الشعر العراقي الحديث

عنوان الكتاب : رؤى : دراسات في الشعر العراقي الحديث.
اسم المحرر : أ.م.د. مريم عبدالنبي عبدالمجيد.
تصميم الغلاف : د.ياسين وامــــي.
المعالجة الفنية : عبدالزهرة عطوان حسين.
لوحة الغلاف : ابتهاج الخالدي.
اسم الناشر : مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث.

ISBN : 978-1-906228-99-6

سلسلة سكولار لدراسات اللغة والادب والنقد



مُحْفَوظَةٌ
جَمِيعُ حَقُوقِ

© جميع حقوق الطبع محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا المطبوع، أو جزء منه أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائل نقل المعلومات، سواء أكانت الكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع .

© All rights reserved, is not entitled to any person or institution or entity reissue of this printed , or part thereof, or transmitted in any form or mode of modes of transmission of information, whether electronic or mechanical, including photocopying, recording or storage and retrieval, without written permission from the rights holders .

الطبعة الاولى 2020م

حزيران



يُؤَيِّدُ الْيُوسُفِيُّونَ الْخَدَّاءَ وَالْطَّنَّاعِيَّةَ

**سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد
تصدر عن مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث**

الهيئة الإدارية

رئيس مجلس الإدارة
د. مراد حميد العبدالله

مدير التحرير
د. عرفات فيصل المناع

رئيس التحرير

د. دنيا باقل
جامعة ابن خلدون-الجزائر

نائب رئيس التحرير

د. جوان محمد مهدي
جامعة دهوك - العراق

سكرتير التحرير

أ.م.د. اشراق سامي
جامعة البصرة - العراق

الإشراف الفني

يوسف عبدالزهرة المعتوق

الكتاب الثالث

رؤى:

دراسات في الشعر العراقي الحديث

تحرير

أ.م.د. مريم عبدالنبي عبدالمجيد

المراسلات :

scholar.series@schwlar.com

Murad.alabdullah@schwlar.com

- أ.د. عاصم شحادة علي
 أ.د. ذهبية حمو الحاج
 أ.د. ناصر شاكر الاسدي
 أ.د. إبراهيم الكوفحي
 أ.د. أحمد عرابي
 أ.مشارك.د. فريدة الأمين المصري
 أ.م.د. إيهاب النجدي
 أ.م.د. فيصل صالح الزهراني
 أ.م.د. دكتور مريم عبد النبي
 أ.م.د. تغريد عبد الخالق هادي
 أ.م.د. بان كاظم مكي
 د. فتوح يونس داود
 د. هاله فتحي كاظم
 د. شريفة سيف اليزيدي
 د. مصطفى شميعة
 م. نضال حسن جاتول
- اللسانيات التطبيقية - الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا - دولة ماليزيا.
 اللسانيات والتداوليات - جامعة تيزي وزو - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.
 الادب الحديث والنقد - جامعة البصرة - كلية الآداب - العراق.
 الادب والنقد الحديث - الجامعة الاردنية - المملكة الاردنية الهاشمية.
 دراسات لغوية - جامعة ابن خلدون - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.
 الادب الحديث والسرد العربي - جامعة طرابلس - ليبيا.
 الادب العربي - الجامعة العربية المفتوحة - دولة الكويت.
 الأدب الأندلسي - جامعة الملك عبد العزيز - المملكة العربية السعودية.
 أدب عباسي في ضوء النقد الثقافي - جامعة البصرة - العراق.
 السرديات والنقد الحديث - جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد - العراق.
 ادب أندلسي - كلية التربية للبنات - الجامعة العراقية - العراق.
 البلاغة والنقد - الجامعة الكويتية الدولية - جمهورية قرغيزستان.
 الادب عباسي والنقد - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.
 النحو والصرف - جامعة الامارات العربية المتحدة - الامارات العربية المتحدة.
 الادب والنقد - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب.
 الادب الحديث - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.

شروط النشر:

- 1- أن يكون البحث المرسل قد تم قبوله مسبقاً في مجلة علمية محكمة ولم يسبق أن نشر ضمن كتاب مشترك. إرسال نسخة من قبول النشر مع البحث.
- 2- ألا يتجاوز عدد صفحات البحث عن 20-25 صفحة قياس A4 ومطبوع باستخدام برنامج Microsoft Word.
- 3- تكون جميع الإحالات في أسفل كل صفحة لسهولة الوصول إليها من قبل القارئ.
- 4- على الباحث أن يتأكد من أن دراسته كاملة، مدققة لغوياً، خالية من الأخطاء الاملائية والنحوية وعدم مخالفتها لأي نظام للحماية الفكرية.
- 5- يضع الباحث بعد عنوان البحث (اسم الباحث، المؤهل، الدرجة العلمية، جهة العمل ومقرها، البريد الإلكتروني).
- 6- تكون العناوين الجانبية قصيرة ومحددة بوضوح وغير مرقمة، وتكون الاشكال والخرائط، والرسوم البيانية على درجة عالية من الجودة والوضوح وباللونين الأبيض والأسود مع تجنب التظليل.
- 7- يكون ترتيب البحث وفق الترتيب الآتي: (العنوان - مدخل - متن البحث - المصادر والمراجع).
- 8- تعبر الموضوعات المنشورة عن وجهة نظر كتابها، وليس بالضرورة أن تعبر عن وجهة نظر السلسلة.
- 9- سيتضمن كل كتاب ملفاً خاصاً يعالج قضية من قضايا اللغة والأدب والنقد.
- 10- يخضع ترتيب البحوث داخل الكتاب لاعتبارات فنية وعلمية.

المحتويات

المقدمة.....	المحرر	(أ-ب)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للشاعر بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية..... 	<p>م.د. خالد جفال لفتة</p> <p>م. قاسم محمد سلمان</p>	(٢٦-١)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ قراءة في مجموعة [عاشقة الليل] لنازك الملائكة.... 	<p>أ.م.د. مريم عبدالنبي عبد المجيد</p>	(٤٦-٢٧)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ الأسطورة والشعر القصصي العراقي..... 	<p>م.د. هالة فتحي كاظم السعد</p>	(٨٦-٤٧)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ أثر التراث في شعر أحمد مطر..... 	<p>م. قاسم محمد سلمان</p> <p>م. نضال حسن جاتول</p>	(١٠٦-٨٧)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر.. 	<p>أ.م.د. فرح غانم صالح</p>	(١٢٤-١٠٧)

مُتَلَمِّمَاتُ

تملّك الشعر العراقي الحديث أبعاد فنية وفكرية مميزة، وعبرَ عن وجدان الفرد والأمة بأسلوب ضمّ هواجس ووعي وفلسفة شعرائه بفضاءاته الواسعة.

وقد ضمّ هذا الكتاب دراسات أكاديمية مُحكَّمة لأساتذة متميزين تناولوا فيها الشعر العراقي الحديث بالنقد والتحليل، وقد رتبناها على وفق التسلسل الزمني لرصد التطور والتجديد في الفن الشعري العراقي وما طرأ عليه من متغيرات، وأسميناه (رؤى)؛ لأنه نظرات علمية رصينة كُرسَتْ لكشف سماته الظاهرة والباطنة، واستكناه طاقته الإيحائية، واستنطاق خطابه ومداه العاطفي والفكري.

اتكأ بحث (قصيدة شناسيل ابنة الجلبي للشاعر بدر شاكر السيّاب: دراسة أسلوبية) على الدراسة الوصفية مستعيناً بالإحصاء، فقسّم البحث على أربع فقرات، الأولى تضمّنت درس الإيقاع متمثلاً في الوزن والقافية، ودرست الفقرة الثانية (الغموض) في القصيدة الذي كان غموضاً مقصوداً يُراد منه تغطية للدلالات والأفكار والمعطيات؛ كي لا تتعرّى بالمجان، فضلاً عن منح المتلقي لذّة الاكتشاف المتجدد لغير المُعلن عنه، أما الفقرة الثالثة فتضمنت دراسة الجملة الفعلية لكثرة ورودها في النص مقارنة بالجملة الإسمية، بينما سلطت الفقرة الرابعة الضوء على التناس على التناس بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر بدر شاكر السيّاب، متمثلاً بالتناس مع القرآن ودلالات هذا التناس وتأثيره في المتلقي.

وتناول بحث (قراءة في مجموعة [عاشقة الليل] لنازك الملائكة) الكشف عن هواجس الأنتى التي ضمّتها المجموعة، وتحليلات وتداعيات حوارها عن الآخر ومع الآخر، وقد تبدى (الهو) في أغلب نصوصها حاجة تُمثّل الاستقرار الروحي المطمئن. كما تناول البحث مميزات مظاهر: الحزن، والحياة، والموت، التي وردت عبر مدى يتموضع في فلسفة خاصة تبنت الشاعرة كشفها عبر صور: المرأة الحزينة، والضائعة، والباحثة عن الأحلام، والخائفة من المجهول، واليائسة.

وقد سلط بحث (الأسطورة والشعر القصصي العراقي) الضوء على أحد أساليب بناء الأسطورة في الشعر العراقي الحديث الذي تأثر بالفنون الروائية وهو (القصة الشعرية) أو (الشعر القصصي)، أما النصوص التي عالجها البحث فهي ليست نصوصاً تجمع بين فني القصة والشعر بصفة عامة، إنما على القصة الشعرية التي تحمل ملامح أسطورية واضحة، بتضمينها للأساطير الجاهزة أو الأساطير التي يبتكرها الشاعر لتجعل عمله الفني أكثر تأثيراً وإبداعاً.

ووجد بحث (أثر التراث في شعر أحمد مطر) بعد فحص المجموعة الكاملة للشاعر أنه يُكثر من توظيف التراث في نصوصه الشعرية، وقد تبنى أغلب شعره ثنائية الحاكم والمحكوم: الحاكم المضطهد لرعيته، والمحكوم الذي يتوق إلى الحرية. مستخدماً جوانب عديدة من ذلك التراث لإيصال رسالته، منها استدعاء القرآن الكريم، والأمثال، والحكم، والشخصيات التاريخية البارزة، فضلاً عن الفلكلور الشعبي كالأغاني.

وتبنى بحث (قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر) بيان أهمية قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر، بوصفها أحد أساليب التجديد الشعري وشكل من أشكال الحدائث، الذي سعت المرأة الشاعرة لتوظيفه في دواوينها الشعرية، مُعبرة عن همومها وآمالها وآمها، فهي مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد، والتكيف، والمفارقة، والأضداد، والخصوصية، والتفرد، والوحدة العضوية، والإيحاء وعدم المباشرة، لإيصال خطابها الشعري للمتلقي والراصد لقضايا المرأة، وقد اتخذ البحث الجانب النظري والتحليلي لومضات الشاعرة العراقية المعاصرة، لبيان إبداعها في تشكيل هندسة الإحساس والفكرة المثيرة.

وبإذنه تعالى سنتابع هذه الموضوع بكتب أخرى تستكمل هذا الجهد في دراسة الشعر العراقي لكشف ما يمتلكه من سمات تعبيرية وفنية .

قصيدة شنائيل ابنة الجلي للشارع بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية

م.د. خالد جفال لفتة

كلية التربية للبنات - جامعة البصرة

م. قاسم محمد سلمان

مركز دراسات البصرة والخليج العربي - جامعة البصرة

مقدمة:

تُعَدُّ الأسلوبية منهجاً جديداً في قراءة النصوص الأدبية، وهي تُعنى كما يراها مؤسسها (شارل بالي) بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية (١).

وقد عرّفها جاكسون بأنها ((بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً)) (٢).

وعرّفها آخر بأنها ((تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته اللسانية)) (٣).

وهي بذلك تُعنى بالكشف عن القيم الجمالية والعاطفية في النص الأدبي، وتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إطلاق الأحكام التقويمية، أي أنها تنحو نحو التوصيف، وتبتعد عن التقويم، وتسعى إلى دراسة اختيارات الكاتب التي تحقق للنص أمرين هما المتعة والقيمة الجمالية (٤)، وهدفها الإثارة والتأثير والإمتاع عند المتلقي.

هذه بعض التعريفات الرئيسة للأسلوبية، وهناك تعريفات أخرى كثيرة لا مجال لذكرها؛ لأنّ البحث ليس بصدد التأسيس للمصطلح وإنما جاء للكشف عن بعض اختيارات قصيدة (شنائيل ابنة الجلي) للشاعر بدر شاكر السياب، وقيمتها التأثيرية من الناحية الجمالية والعاطفية على المتلقي من خلال استجابته وردود أفعاله بوصفه مشاركاً في إنتاج النص، مع الأخذ بالحسبان أن هناك مفارقة بين الأسلوبية ومفاهيم الشعرية، فثمة فارق

بينهما بوصف الأسلوبية تستند إلى دراسة أسلوب المبدع، وبذلك فهي تفارق الشعرية التي تنظر إلى المتلقي كونه مشاركاً في النص وفاعلاً فيه.

اتكأ البحث على الدراسة الوصفية مستعيناً بالإحصاء، لأنَّ ((الدرس الأسلوبي يتخذ وسائل تقرّب أحكامه من الموضوعية وتعين على تحقيق غايته، من أهمها استخدام الإحصاءات في صور مختلفة ما بين رصد عددي مجرد لمرات شيوع ظاهرة بعينها، وقياس نسب الظواهرات إلى قدر معين من النتاج الأدبي بطرق إحصائية يسيرة أو مركبة)) (٥)، قُسمَ البحث على أربع فقرات جاء تسلسلها على وفق حجم كل فقرة مبتدئاً بالفقرة الكبرى ومنتهاً بالصغرى، فجاءت الفقرة الأولى لتدرس الإيقاع متمثلاً في الوزن والقافية، ودرست الفقرة الثانية (الغموض) في القصيدة وهو - كما سيكشف البحث - غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تنكشف بسهولة وتتعري بالمجان، فضلاً عن منح المتلقي متعة الاكتشاف المتجدد لغير المُعلن عنه، أما الفقرة الثالثة فجاءت لتدرس الجملة الفعلية بوصفها أكثر شيوعاً في القصيدة من الجملة الاسمية، وتركزت الفقرة الرابعة على التناص بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر بدر شاكر السياب، متمثلاً بالتناص مع القرآن ودلالات هذا التناص وتأثيره في المتلقي.

القصيدة:

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرّب من ثقب المعزف - ارتعشت له الظلم
وقد غنى - صباحاً قبل .. فيم أعد؟ طفلاً كنت
أبتسم
للليل أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور.
وكنا - جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق
القصب
وفلاحيه ينتظرون: "غيثك يا إله" وإخوتي في

غابة اللعب

يصيدون الأرناب والفراش، و(أحمد) الناطور -
نحدرق في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقطر .
وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلى
تكلمه الفقائع، عاد أخضر، عاد أسمر غص
بالأنعام واللهف
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء(تاج و ليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخريين سيبرى الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحم
و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يشب!
وأبرقت السماء... فلاح، حيث تعرج النهر
وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)
وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر .
يا مطرا يا حلبي
عبّر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرا من ذهب
تقطعت الدروب؛ مقص هذا الهاطل المدرار
قطعها ووراهاً
وطوقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار
كغرقى من سفينة سندباد، كقصبة خضراء أرجأها وخلها
إلى الغد(أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفه
كؤوس الشاي، يلمس بندقيته ويسعل ثم يعبر طرفه
الشرفه
ويخترق الظلام
وصاح "يا جدي" أخي الثثار:
"أنمكث في ظلام الجوسق المبتل ننتظر
متى يتوقف المطر؟"
وأرعدت السماء، فطار منها ثمة انفجرا
شناشيل ابنة الجلبي..
ثم تلوح في الأفق
ذرى قوس السحاب. وحيث كان يسارق النظرا؛
شناشيل الجميلة لا تصيب العين إلا حمرة الشفق.
ثلاثون انقضت، وكبرت كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي!
غير أني كلما صفقت يدا الرعد
مددت الطرف أرقب: ربما اتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي!

ولم أرها. هواء كل أشواق، أباطيل ونبت دونها ثمر ولا ورد!

أولاً: الإيقاع:

للموسيقى دور مهم في إظهار جماليات النص الشعري، فهي تعمل على ربط وشائج النص من خلال النغم الذي تضيفه على الكلام المنسوج فتحولُه من حالته الثرية إلى الحالة الشعرية.

وهي تؤثر تأثيراً فاعلاً في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، إذ تتضافر الأصوات اللغوية، على وفق نظام خاص في النسق النصي. لتحدث إيقاعاً يعبر عن مخزونات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساساً ويدغدغ فيها أوتار شفائيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من النسق المشكّل للدوال التعبيرية بمجالاته كافة، يبدأ بتضام الصوت إلى الصوت، مروراً بتعاقب الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، مع ما يُضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية حيث تكون مادتها اللغوية: صوتاً ومعنى محاور استبدالية، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع الشعري المموسق، الذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة بحسب طبيعة التجاوب النغمي شدة وليناً. والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى، يضيف إلى عناصر التشكيل قوة جمالية، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بأشكالها كافة، التي تُنظّم الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولاً سبر أغواره السحيقة واستكناه أسرارها، وبذلك تُعدُّ الموسيقى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا

يستطيع الكلام أن يُعبّر عنه؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس؛ لذا ستركز الدراسة على الوزن والقافية بوصفهما من أهم عناصر الموسيقى في أي نص شعري.

الوزن:

للوزن أهمية كبيرة وأساسية في بناء أي نص شعري، فهو الذي يحافظ على الوحدة الإيقاعية للقصيدة، إذ من دونه تنفلت الإيقاعات منها ولا يربطها رابط معيّن. ترتبط جمالية القصيدة بـ((الوحدة الوزنية التي تعمل على إيجاد علاقة من التوازن بين الأصوات اللغوية في المنجز الشعري)) (٦)، وهو مادة موسيقى الشعر (٧)، ولذلك فإنّ القصيدة العربية على الرغم من مرورها بمراحل تطور عبر أزمان متعددة؛ إلا أنها لم تخرج عن الوزن بل خرجت في أبعد حدودها عن التركيب البنائي من خلال التوزيع المقطعي، كتعدد المقاطع متنوعة الأوزان في ضمن القصيدة الواحدة، إذ بقي كل مقطع محافظاً على وحدته الإيقاعية التي يمثلها الوزن، ثمّ الانتقال إلى مقطع آخر في ضمن وحدة القصيدة، وشهدت كذلك أساليب بناء موسيقى أخرى كالمربّع، والمخمّس، والمشطّر، والموشّح...، لكنها بقيت تدور في فلك وحدة الوزن.

وتعدّ قصيدة التفعيلة من أهم أساليب البناء الموسيقي التي خرج بها الشعراء عن القصيدة الكلاسيكية سواء في البناء كتباين عدد التفعيلات المنتمية لوزن واحد في فضاء الصفحة، أو في تعدد الأوزان ضمن القصيدة الواحدة كالتناوب والتنويع والتداخل والاختلاط... وتعدّ قصيدة (شنائيل ابنة الجلبي) مصداقاً مهماً لبعض الفعاليات الموسيقية التي حاكت التطور الحاصل في القصيدة العربية من خلال احتوائها على خواص متعددة كالتناوب مثلاً - أي تعدد الأوزان فيها والتزاوج على مستوى البنائين الحر والعمودي، فضلاً عن الخروج الذي حصل في بعض أسطرها الشعرية عن موسيقى الشعر العربي، وهو ما يُفسّر بالتطور الذي فرضته حركة التجديد المستمرة.

تميزت القصيدة بمجموعة من الخواص في بنائها الموسيقي، إذ بُنيت وزنياً في أغلبها على مجزوء الوافر، أي بتكرار تفعيلة (مفاعلتُن) الصحيحة أو المعصوبة* (مفاعلتُن)، وقد استمرت في بنائها الحر على مجزوء الوافر إلى نهايتها، ولم تأت تفعيلة (فَعولُن) التي تحوّل

الوزن من المجزوء إلى التام على امتداد القصيدة على الرغم من أنها تكونت من (٤٩) سطرًا شعرياً و (٤٥) وقفة صوتية أي (قافية) باستثناء البناء العمودي الذي سيأتي ذكره في هذا المحور من البحث.

وجد البحث أنَّ القصيدة من التشكيل الحر، وهذا النوع من الكتابة الشعرية لا يجبر الشاعر غالباً على الالتزام بهذا الشكل، لأن القيود التي يفرضها البناء العمودي تتكسر- في التشكيل الحر، ولا سيما إذا كانت القصيدة عبارة عن وزن واحد من تام ومجزوء.

ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى الوحدة الشعورية التي كانت تهيمن على الشاعر أثناء عملية الخلق الشعري، أو إنّ النص يرسل رسالة إلى المتلقي تقول بتمكّنه من أدواته الشعرية وأهمّها الوزن، ومضمون هذه الرسالة أنّ القصيدة مثلما تُكتَب بمجزوءها عمودياً، يمكن أن تُكتَب بالأسلوب نفسه على طريقة التشكيل الحر، على الرغم من أنّ هذا الأسلوب في الكتابة لا يقيّد الشاعر مثلما يقيده العمودي.

والسبب الآخر هو أن قوام القصيدة الأساس والمحور الذي تدور فيه (مجزوء الرجز) قد جاء في بيتين فقط، هما:

يا مطراً يا حلبي

عبرّ بنات الحلبي

يا مطراً يا شاشا

عبرّ بنات الباشا

والمجزوء كما هو معلوم يحتاج إلى وزن يوازيه في السرعة الإيقاعية لكي تحافظ القصيدة نسبياً على هذه السرعة.

ووردت بعض الأسطر الشعرية معصوبة مذالة*، وهي:

السطر السادس: لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

ب- / ب- / ب- / ب- / ب- / ب- (معصوبة مذالة)

السطر الثاني عشر: يصيدون الأرناب والفراش وأحمد الناطور

ب- / ب- / ب- / ب- / ب- / ب- (معصوبة مذالة)

السطر الحادي والأربعون: وطوّقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب - - - / ب - - - * (معصوبة مذالة)

السطر السابع والأربعون: ويحترق الظلام

ب - ب - / ب - ب -

السطر الثامن والأربعون: وصاح ((يا جدّي)) أخي الثرثار

ب - / ب - - - / ب - - - * (معصوبة مذالة)

مثّلت هذه الأسطر الشعرية خروجاً واضحاً على العروض الخليلي المعهود من خلال التذييل الذي أصاب هذه الأسطر الشعرية، فهذا الوزن لا يأتي مذيّلاً على وفق النظام الخليلي، إلا أنّ الشاعر أورده بهذا الشكل على الرغم من إن جيل الرواد يُعدُّ من أكثر المحافظين على التراث الشعري، ولكن هذا لم يمنعهم من الخروج على البناء الموسيقي ولا سيما السياب، فإننا نجد مثل هذه التجاوزات على موسيقى الشعر العربي في أوزان أخرى لا مجال للحديث عنها في هذا البحث، ولعلّ ورود هذه الأسطر الشعرية بهذا الشكل جاء لمحاكاة روح العصر الذي اتسم بتطور أصاب مفاصل الحياة كلها ومن بينها الشعر الذي يعدُّ الوزن من أهم عناصره، أو أنه أمر متعمد لوضع القصيدة العربية على مسار جديد؛ ليأتي جيل جديد يعمل على تبني هذه التجربة وتطويرها وهذا ما حصل فعلاً على يد كتّاب ما يسمّى قصيدة النثر التي ابتدأت بشيء من الوزن إلى أن فقدت هذه الخاصية على يد بعض كتّابها في العقد الأخير، إذ أصبحت نثراً محضاً لا يمتُّ للشعر بصلة.

كما ورد في هذه القصيدة بناء عمودي تمثّل في قوله:

يا مطراً يا حلبي

عبر بنات الحلبي

يا مطراً يا شاشا

عبر بنات الباشا

وهو أمر خرج بالقصيدة من وزن أحادي إلى وزنين هما مجزوء الوافر في التشكيل الحر ومجزوء الرجز في البناء العمودي، وهذه الخاصية تسمى التناوب وهو ((تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليدي والحر)) (٨). وهذا النوع من البناء من أهم أساليب البناء

الموسيقى في قصيدة التفعيلة، فهو قد يترك انطباعاً لدى المتلقي أن الشاعر مازال مشدوداً للتراث الموسيقي الذي تمثله القصيدة الكلاسيكية، على الرغم من أن قصيدة التفعيلة تمثل ثورة على موسيقى القصيدة القديمة.

ونجد أن بعض الشعراء يعمدون إلى هذا الأسلوب لـ((إحداث لون من المزاوجة الإيقاعية على المستوى السمعي، وذلك لإضفاء نوع من الغنائية بإيراد الشعر العمودي، ولون من الدرامية عن طريق الشعر الحر)) (٩).

القافية:

عُرف العرب أنهم أمة تهتم اهتماماً كبيراً بالصوت ودلالاته سواء أكان على مستوى النثر كالسجع أو تضمين خطبهم غير المسجوعة بأبيات شعرية أو على مستوى الشعر الذي وضعوا له قيوداً صارمة لا يمكن الخروج عليها، تتمثل بالتتابع الصوتي المتماثل لنهايات الأبيات الشعرية في القصيدة، يقفو بعضه أثر بعض، أطلقوا عليه (القافية)، بل زادوا على ذلك من خلال الإتيان بتقنيات الترصيع والتصريع داخل بنية البيت الواحد لتقوية الجانب الصوتي فيه، ومن ثمَّ القصيدة، وعدّوا أيَّ خروج على النظام الصوتي (القافية) عيباً من عيوب القافية، وهو أمر يعيب القصيدة بأكملها كالمواطأة والإقواء وغيرها من التسميات التي أطلقوها على عيوب القافية، فالصوت في الشعر بمثابة النسم الحي وهو يعدُّ موسيقى جسدية (١٠)، و دليلاً على ((عمق العلاقة وتعقدها بين الصوت والكلام)) (١١).

شهدت القصيدة العربية بعض المحاولات لكسر هذا النظام عبر مراحل متعددة، ويعد فن الموشحات من أهمها وأبرزها، فقد مثل ((قفزة نوعية بالشعر العربي، ليس في الخيال وشعر الطبيعة وشدة ارتباطه بالتعبير عن حياة العرب في الأندلس فحسب، وإنما في هذا الخروج البارع والتجديد في عروض الخليل وموسيقى الشعر العربي، حتى غدا الموشح الأندلسي- نقطة البدء الأولى في النقد الحديث لتأريخ التجديد الموسيقي للموسيقى العربية)) (١٢)، ثمَّ تتابعت هذه المحاولات إلى أن وصلت في القرن المنصرم على يد عبدالرحمن شكري وجميل صدقي الزهاوي وجماعة الديوان وغيرهم أعلى مستوى لها في ضمن القصيدة العمودية، ثمَّ محاولات الشعراء الرومانسيين، حتى استقرت على قصيدة التفعيلة التي نقلت القصيدة العربية نقلة نوعية من حيث الفعل الصوتي المتمثل بالقافية، إذ

عرفت هذه القصيدة تعدد القوافي فيها بشكل تجاوز محاولات التجديد التي سبقتها كالقوافي السطرية والمتابعة والمتعاقبة والمسطحة والمستقلة وغيرها.. أي أنها لم تلتزم نمطاً واحداً من القوافي.

ويعد السياب من أهم الشعراء الذين برزوا في هذا الاتجاه بسبب ريادته لهذه القصيدة، وعرفت قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) مجموعة من هذه القوافي التي سيأتي على ذكرها البحث من خلال دراسته للقافية.

القوافي المتقاطعة:

هي أسلوب من أساليب التقفية التي اعتمدها شعراء قصيدة التفعيلة، تحقق تردداً صوتياً عالياً في القصيدة، وهي أشبه بردّ الإعجاز على الصدور في الشعر العمودي؛ لكنها تختلف عنه في كونها تتحقق على وفق معادلة (٣ = ١) و (٤ = ٢) على حين أن الشعر العمودي يتضمّن (الصدر = العجز)، كما أنها تقل فيه على حين أنها تعد أحد الأساليب الشائعة في قصيدة التفعيلة، وقد تحدث على وفق سياق تقفوي أشمل منها بحيث تكوّن تردداً صوتياً داخل حزمة صوتية أكبر، إذ قد ترد في ضمن التقفية السطرية أو العائدة أو...، أي التقفية التي يكون ترددها الصوتي أكثر منها في القصيدة، ومن أمثلتها:

وتحت النخل حيثُ تظلُّ تمطرُ كلُّ ما سعههُ

تراقصتِ الفقائع وهي تفجرُ أنه الرطبُ

تساقطُ في يد العذراء وهي تهزُّ في لهفهُ

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهبُ)

ويقول في مقطع آخر:

سيصلب منه حُبُّ الآخرين، سيرى الأعمى

ويبعثُ من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ

من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحم

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثبُ!

وهذا مقطع آخر يقول فيه:

وأبرقت السماء... فلاح، حيثُ تعرجُ النهْرُ
وطاف معلقاً من دون آسٍ يلثمُ الماءَ
شناشيل ابنة الجلبى نورَ حولهُ الزهرُ
(عقود ندى من اللباب تسطع منه بيضاء)
وآسية الجميلة كحلّ الأحداق منها الوجد والسهر.

تبرز التقفية المتقاطعة في المقطعين الأول والثاني بصورة واضحة، ففي المقطع الأول نجد أنّ تقفية (سعه) قد فصل بينها وبين الصوت المتناغم معها (الذهب) تقفية (لهفة)، وبذلك تحقق التقاطع بين قوافي الأسطر الشعرية في هذا المقطع، وهو أمر ينطبق أيضاً على المقطع الثاني، إذ فصل بين تقفيتي (الأعمى، اللحم) تقفية (التعب)، وفصل بين تقفية (التعب، يثب) تقفية (اللحم).

وفي المقطع الثالث نجد الفصل بين تقفيتي (النهر، الزهر) بتقفية (الماء) وفصل بين (الماء، بيضاء) تقفية (الزهر)، كما فصل بين (الزهر، السهر) تقفية (بيضاء). ولا يخفى أنّ هذا النوع من القافية يتسم بترجيع صوتي عالٍ من خلال عودة الصوت على الصوت المشابه له بمدة زمنية قصيرة تتمثل بسطر شعري واحد، وهو أمر يسمح بتكرار الأصوات المتشابهة في النص الشعري، أو عودة هذه الأصوات على مثيلاتها ضمن مدة زمنية قصيرة.

القافية المتضمنة:

هي القافية التي تكتسب دلالاتها من خلال دمجها بالسطر الشعري اللاحق، وهي بهذا تحقق غايتين، الأولى الوقفة الصوتية (القصيرة نسبياً)، والثانية امتداد المعنى وتمامه، وقد تكون أيضاً جزءاً من تركيب لغوي كالفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر أو ما شاكل ذلك، كقول الشاعر في مقطع من القصيدة:

وقد غنى - صباحاً - قبل... فيما أعد؟ طفلاً كنتُ ابتسمُ
للليل أو نهاري أثقلت أغصانهُ النشوى عيون الحور

وقوله في مقطع آخر:

تراقصت الفقائع وهي تفجر - إنَّه الرطبُ
تساقطَ في يد العذراء وهي تهزُّ في لهفه

وقوله:

تساقط في يد العذراء في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء (تأجُّ وليدك الأنوار لا الذهبُ)

ويقول أيضاً:

ويبعثُ من قرار القبر ميتاً هدَّه التعبُ

من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحم.

نلاحظ في المقطع الأول أن قافية (أبتسمُ) قد حققت - من خلال دمجها - معنى دلاليًا واضحاً من حيث تشكُّل المعنى (أبتسمُ لليلي أو نهاري)، كما أنها حققت وقفة صوتية قصيرة نسبياً، إذ لا يمكن السكوت عند قافية اكتسبت معناها الصوتي دون معناها الدلالي؛ لأن السطر الشعري الذي يليها هو مكمل دلالي للقافية (أبتسمُ).

والأمر نفسه ينطبق على قافية الرطب، إذ عمل السطر الشعري اللاحق له على إتمام المعنى الذي ابتدأت به مفردة القافية (الرطبُ)، وفي كلا النموذجين نلاحظ أن هذا النوع من التقفية قد حقق غايتين، الأولى صوتية والثانية دلالية، وهو ما أشرنا إليه في التعريف.

أما في النموذجين الثالث والرابع، فقد كانت القافيتان (لهفه، التعبُ) جزءاً من تركيب لغوي، الأولى جار ومجرور متعلق بفعل وفاعل (تهزُّ)، والثانية (التعب) فاعل للفعل (هدَّ)، وفي كلتا الحالتين فإنَّ القافية قد وردت في ضمن تركيب لغوي لا يمكن أن تنفصل عنه، مكملة للمعنى اللاحق الذي هو السطر الشعري التالي لها.

وعلى وفق هذا المفهوم، فإنَّهما قد حققا الغاية نفسها التي حققها النموذجان الأول

والثاني.

ثانياً: الغموض:

لا يخفى أن الشعر وسيلة للإثارة والإمتاع، فهو بخصائصه المعروفة يثير المتلقي ويلمس مشاعره، وشرط ذلك أن يكون واضحاً، فإذا افتقد الوضوح ولم يستطع المتلقي المثقف استيعابه وفتح مغاليقه، ابتعد عن الإثارة والإمتاع والتأثير.

والشاعر أحياناً لا يريد من المتلقي فهماً فورياً للمعنى في شعره، فهو قد يريد خلق نوع من الإيحاء لدى المتلقي؛ لينقله إلى تجربته الشعرية ويشاركه فيها، ووسيلته في ذلك إعادة صياغة الأشياء على غير ما هي عليه في الواقع، وذلك من خلال اللغة التي يحاول تحطيمها ليصنع منها لغة جديدة تخدم أغراضه، انطلاقاً من كون ((اللغة الشعرية لا تتواصل بنفس الطريقة التي تتواصل بها اللغة العادية)) (١٣)؛ لذا نجد أن بعض الشعراء يصرّح بأنّ الوضوح جريمة، كالشاعر محمود درويش الذي يقول (١٤):

لن تفهموني دون معجزة

لأن لغاتكم مفهومة

إنّ الوضوح جريمة

وهناك أسباب كثيرة للغموض في الشعر الحديث، منها التقديم والتأخير، الذي يجعل المعنى ممتداً إلى أكثر من سطر شعري، وتؤدي الاستعارة أيضاً دوراً رئيساً في بروز الغموض في الشعر، إذ تتداخل المعاني وتنغلق أبواب الفهم أمام المتلقي.

ويسهم البعد المعرفي للشاعر في الغموض، إذ أنّ ثقافته لها دور في غموض الشعر وذلك بسبب استعماله للرموز والأساطير التي قد لا يلمُّ بها المتلقي العادي، ولاسيما عندما يحرص الشاعر على حشدها بحيث يصبح الرمز أو الأسطورة غاية وليس وسيلة، وفضلاً عن ذلك فإنّ الضمائر المبهمة تقود إلى الغموض أحياناً، فالضمير في الجملة العربية لا بد أن يكون له مرجع ليفهم معناه، فإذا جاء بلا مرجع التبس الأمر على المتلقي وتاه معناه.

والسياب من الشعراء الذين اتفق الكثيرون على شاعريته العالية والإيحاء الساحر في تراكيبه، فهو يحمل المتلقي على الولوج إلى عالمه المطلسم من خلال تراكيبه وجملة وصوره الإبداعية، فالذي يقرأ للسياب يجب أن يكون على دراية تامة متبصرة يستطيع بوساطتها قراءة الصعب وتحليل المشتبه فيه، فأحياناً لا يعرف المتلقي للسطر الشعري بداية أو نهاية،

فتداخل الأسطر الشعرية وتتداخل المعاني، فلا يفهم المتلقي من أين يبدأ وأين ينتهي، ومن ذلك قول الشاعر في مطلع القصيدة:

وأذكرُ من شتاء القرية النضاح

فيه النور من خلل السحاب

كأنه النغمُ

تسرّب من ثقب المعزف

ارتعشت له الظلمُ.

فالتقديم والتأخير في هذا المقطع تحوّل من وظيفته الجمالية والدلالية إلى عنصر غموض، فالمبتدأ المؤخر (النور) في السطر الثاني جاءت بعده جملة (من خلل السحاب كأنه النغم تسرّب من ثقب المعزف) لتوضيح الصورة التي يبدو أن الشاعر وجد أنها صورة تحتاج إلى شرح ليكتمل فهمها ويتضح معناها عند المتلقي خبره (تسرّب) في السطر الرابع، حيث فصلت بينها جملة اعتراضية قد تكون جاءت لتوضيح صورة تحتاج إلى شرح ليكتمل فهمها عند المتلقي، ولكنها جاءت وسيلة من وسائل الغموض ((لأنها تنقل القارئ من السياق العام إلى التأمل في حقيقته)) (١٥)، فضلاً عن ذلك فقد أسهم حذف حرف العطف من أمام الفعل (ارتعشت) في غموض المعنى وتعسره على الفهم.

وفي مقطع آخر من القصيدة يقول الشاعر:

كنتُ أبتسمُ

للليل أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى

نجد الضمير المبهم في (أغصانه) الذي جاء بلا مرجع واضح، وهو أمر يثير الالتباس

والغموض عند المتلقي.

وفي مقطع آخر نجد قوله:

وكنّا جدنا الهدار يضحك أو يغني

في ظلال الجوستق

فلاحظ قوله (كنا جدنا) وهي عبارة تثير الغموض عند المتلقي، فنظام الجملة العربية يفرض القول (كان جدنا)، والسطر بهذه الصيغة يجعل المتلقي يسأل عن السبب، وهو أمر يؤدي إلى ابتعاد المتلقي عن الفهم اليسير الذي يبحث عنه في الشعر، فضلاً عن قطع التواصل مع القصيدة. ويمكن الإشارة هنا إلى ملمح أسلوب مهم يتمثل بأسلوب الالتفات، إذ التفت الشاعر من المتكلم (كنا) إلى الغائب (جدنا).

وفي مقطع آخر يقول الشاعر:

يصيدون الأرناب والفراش، و(أحمد) الناطور
نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر

يحمل السطر الأول غموضاً يجعل المتلقي يتساءل ويتوقف عن التواصل مع القصيدة، فالأطفال يصيدون الأرناب والفراش، ولكننا نتفاجأ بإقحام (أحمد الناطور) أيضاً، ولعل هناك من يرى بأن جملة (أحمد الناطور) ليست لها علاقة بالجملة التي قبلها بدليل الفارزة بينهما، نرد على ذلك بأن الجملتين بينهما حرف عطف وهو (الواو)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلو كانت عبارة (أحمد الناطور) جملة اسمية جديدة، فأين خبرها؟، إذ لا يخفى أن النحو هو الضامن لدلالة الجملة، ومهما تكن مفهومية الجملة فإن نحويتها تضمن لها طبقة أولى من المعنى، غير أن الشعر يخرق هذا النظام من خلال قلب الترتيب، ففي حين يتجه الشر إلى تجميع عناصر البناء يسعى الشعر من خلال صور النحو المختلفة إلى الفصل بينها.

وفي السطر الثاني نجد السطر الشعري يبدأ بالفعل (نحدق) الذي يدل على جماعة المتكلمين، هذا الفعل يتقاطع كلياً مع السطر الأول الذي يبدأ بالفعل (يصيدون) الذي يدل على جماعة الغائبين، وهو أمر يجعل المتلقي يتساءل، هل استعمل الشاعر أسلوب الالتفات؟ أم إن الجملتين غير مترابطتين نظامياً ودلالياً، مما يثير الغموض عند المتلقي.

وفي مقطع آخر نجد قوله:

وأبرقت السماء.. فلاح، حيث تعرج النهر
وطاف معلقاً من دون آس يلثم الماء

نجد أن الفعل (لاَحَ) قد أُقْحِمَ اقحاماً في وسط السطر الشعري، وفاعله ضمير مستتر مبهم، وهو أمر يفاجئ المتلقي ويجعله يتوقف عن متابعة التواصل مع القصيدة، ومن ثمَّ البحث عن الفاعل ليكتمل عنده المعنى.

وفي السطر الثاني نجد الفعل (طافَ) فاعله ضمير مستتر مبهم أيضاً، والجملة الفعلية (يلثم الماء) فاعلها ضمير مستتر مبهم أيضاً، فلا نعرف مَنْ هو الذي يلثم الماء. وفي مقطع آخر يقول الشاعر:

وصاح " يا جدّي " أخي الثرثار

جاء هنا النداء غامضاً، إذ نادى الجد ووصفه بعد ذلك مباشرة بالأخ الثرثار، ولعل قارئاً يقول بأنَّ الشاعر نادى الجد ثمَّ توجَّه بالنداء على الأخ، فنقول: يكون ذلك إذا فصل بينهما حرف عطف، وإذا لم يكن كذلك يجيل إلى الغموض وعدم وضوح الفكرة لدى المتلقي. هناك مقطع آخر يقول فيه:

وأرعدت السماء، فطار منها ثمة انفجرا

شنائيل ابنة الجلبي

ثم تلوح في الأفق

ذرى قوس السحاب، وحيث يسارق النظرا.

نلاحظ أن السطر الثاني (شنائيل ابنة الجلبي) ليس له علاقة بالسطر الأول ولا السطر الثالث، وكأنَّ الشاعر قد أقحم هذا السطر بسبب حالته النفسية والفكرة المسيطرة على مشاعره.

ويبدو أنَّ القصيدة اتكأت على غموض معاني بعض أسطرها الشعرية، وهو غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تنكشف بسهولة وتتعرَّى بالمجان، فضلاً عن منح المتلقي متعة الاكتشاف المتجدد، وهو أمر يشير إلى قدرة متمرّسة على تسخير كل قدرات اللغة وأغظيتها ومجازاتها وإمكاناتها الدلالية غير المباشرة.

ثالثاً: الجملة الفعلية:

سجّل البحث إجراء عمليات إحصائية دقيقة لكل الأفعال التي جاءت في القصيدة، وليس القصد من ذلك إظهار كمية الأفعال التي قد تفتقر إلى الدقة العلمية أحياناً، وإنما القصد بيان الكيفية التي تسعى إلى الكشف عن الظاهرة اللغوية ودلالاتها، وكشف البحث عن نسبة تردد عالية للأفعال تجاوزت كثيراً نسبة تردد الأسماء، فظهر أن عدد الأفعال المستعملة في سطور القصيدة سبعون فعلاً، حصّة الفعل المضارع أربعون فعلاً، وحصّة الماضي ثلاثون فعلاً، وسجّل فعل الأمر غياباً تاماً، وهو أمر يشير إلى دلالة فكرية وعاطفية، إذ أنّ ثمة ارتباطاً نفسياً بين الإكثار من الأفعال في النص وبين صاحبه، فالأفعال عندما تزداد في لغة شاعر ما يعني انه يتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية تتجاوز الموضوعية والعقلانية (١٦)، وهو أمر عرّف به الشاعر بدر شاكر السياب.

وأمكن لنا الوقوف على بعض نماذج نصية تصف طريقة الشاعر بدر شاكر السياب في توظيف الفعل أسلوبياً وتكشف عن القيمة الفنية المصاحبة لهذا التوظيف، ومن ذلك تكثيفه للفعل المضارع في قوله:

وكنّا جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق

القصب

وفلاحه ينتظرون ((غيثك يا إله)) وأخوتي في

غاية اللعب

يصيدون الأرناب والفراش، وأحمد الناطور

نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر

ونرفع للسحاب عيوننا.. سيسيل بالقطر

يذهب أغلب النحاة إلى أنّ الفعل المضارع يفيد زمن الحال إذا خلا من القرائن الدالة على زمنه بدقة (١٧)، ويفيد الماضي إذا جاء لرواية حادثة أو قصة مضت، وقرينته هنا دلالة السياق (١٨)، أي أنّ الأصل في المضارع أن يدلّ على حدوثه في الزمن الحاضر، وقد يُستعمل للدلالة على الزمن الماضي إذا سبق بإحدى (القرائن) كما أسماها الدكتور تمام حسّان (١٩)، ومنها إذا سبق بالفعل الناقص (كان) الذي يحوّل الدلالة إلى الماضي كما في المقطع السابق إذ

يكتف من الأفعال المضارعة (يضحك، يغني، ينتظرون، يصيدون، نحدق، نرفع، يسيل) التي ابتدأت بالفعل الناقص (كان) الذي حوّل دالاتها إلى الماضي وهو أمر يتماشى مع فكرة القصيدة المتضمنة حكاية أو قصة قديمة يرويها النص الشعري. ومن ذلك قوله:

تقطّعت الدروب، مقصّ هذا الهاطلُ المدرارُ
قطّعها وورّاهَا

وطوّقتِ المعابر من جذوع النخل في الأمطار

يكشف هذا المقطع الشعري عن كثافة حضور الأفعال المضعفة (تقطّعت، قطّعها، ورّاهَا، طوّقت) ولا يخفى أنّ التضعيف يحقق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني القوة والشد، وفضلاً عن ذلك فهو أحد الوسائل التعبيرية التي يعبر بها عن قيم انفعالية وعاطفية (٢٠). ونجد أنّ النص الشعري يميل إلى تغيير أو توسعة دلالة بعض الأفعال من خلال استعمالها في معنى سياقي يخالف معناها الأصلي ومن ذلك قوله: ((يُوقد قلبه الثلجِي)) و((صفقت يدا الرعد)).

ونجد أيضاً أنّ الأفعال تتوالى على نحو يلفت النظر، ويستدعي منّا التوقّف عندها، ومن ذلك تكثيفه للفعل الماضي في قوله:

وأرعدتِ السماء

فرنّ قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

وأشعلهنّ وميض البرق، أزرق، ثمّ أخضر، ثمّ تنطفئُ

وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب

عاد منه النهرُ وهو ممتلئُ

تكلّله الفقائِعُ عاد أخضر، عاد أسمر، غصّ بالأنعام باللهفِ

هذا الكم الكبير من الأفعال في هذا المقطع من نص القصيدة (أرعدت، رنّ، ارتعشت، أشعل، فتحت، عاد، عاد، عاد، غصّ) يمثل مثيراً أسلوبياً يستدعي التوقّف والتأمل في دلالة هذه الظاهرة، فالأفعال في حد ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والحدث

والاستمرارية، إذ إنّ للفعل الماضي دلالات معنوية كثيرة تتعلق بالمعاني التي تتضمنها ومن أبرزها، الحركة، الانتقال، التغيير، السرعة، التبدّل، الوصف، الخوف، القلق، وغيرها من المعاني التي تؤدي دوراً بارزاً في السرد القصصي المتحرك، فضلاً عن تكرار الفعل (عاد) ثلاث مرات، في كل مرّة يتضمّن تصويراً جديداً للنهر و يبعث دلالة جديدة.

رابعاً: التناص:

توارد مصطلح التناص في النقد الحديث كثيراً، بحيث لم تسلم منه حتى الدراسات الاجتماعية والنفسية وغيرها من الدراسات الإنسانية بشتى فروعها ومشاربها. وهو يعنى في الشعر بـ((تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر)) (٢١).

تعتمد تقنية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمّنها الشاعر نصه الجديد، إذ تأتي هذه النصوص موظفة في النص ومذابة فيه، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عديدة مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة فيصبح النص غنياً وحافلاً بالدلالات والمعاني.

وهذا ما حصل بالضبط في قصيدة شناسيل ابنة الجلبي، إذ وظّفت أكثر من نص قرآني في طياتها تمثل أولاً في قوله تعالى من سورة النبأ ((وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا)) (٢٢)، وكذلك ما ورد في سورة القمر ((فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَا مِنْهُمْ)) (٢٣)، بمعنى أن الشاعر لم يتحدد بنص معين بذاته، وإنما هي نصوص متواشجة تعبر عن مغزى بعينه، استطاع الشاعر أن ييضمها هضماً فنياً في قوله:

وَأرَعَدتِ السَّمَاءُ فَرْنَ قَاعِ النَّهْرِ وَارْتَعَشَتِ ذُرَى السَّعْفِ
وَأشْعَلُهُنَّ وَمَضَّ البرقُ أَزْرَقَ ثَمَّ أَخْضَرَ ثَمَّ تَنْطَفَى
وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ لَغَيْثِهَا المَدْرَارُ بَاباً بَعْدَ بَابٍ
عَادَ مِنْهُ النَّهْرُ وَهُوَ مَمْتَلِئٌ.

أفاد النص الشعري من دلالة الآيتين الكريميتين لتثبيت الفكرة التي أراد إيصالها إلى المتلقي، فمعنى قوله تعالى: ((وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا))، أي سُقَّتْ لنزول الملائكة،

وقيل: شُقَّتْ حتى جُعِلت كالأبواب قطعاً، أي تنحلُّ وتتناثر حتى تصيرَ فيها أبواب وطرق، فإذا قامت القيامة انفتحت الأبواب، فبعد أن كانت سقفاً محفوظاً تكون في ذلك اليوم أبواباً مفتوحة، والنص الشعري يشبه نزول المطر بغزارة وكأن أبواب السماء قد فُتحت لنزول الملائكة في يوم القيامة، فأفاد بذلك النص الشعري من التناص مع فكرة النص القرآني واستطاع تقريب الصورة إلى المتلقي وتكريسها في ذهنه من خلال التناص مع الآية القرآنية، وحتى الآية الثانية فهي لا تخرج عن هذا الإطار، وقد تمكن الشاعر من توظيفها، بعد أن انمحت الحدود بينها وبين النص الحديث، توظيفاً فنياً لا يخرج عما أشرنا إليه في الآية الأولى.

وفي مكان آخر من القصيدة نجد تناصاً آخر مع سورة أخرى من سور القرآن الكريم أيضاً، وهي سورة مريم ((وهزي إليك بجد النخلة تساقط عليك رطباً جنياً)) (٢٤)، فعلى الرغم من اختلاف المعنى بين نص الشاعر والنص القرآني استطاع الشاعر أن يوظف النص القديم في قصيدته على سبيل الامتصاص، لتقوية فكرة قصيدته وترسيخها في ذهن المتلقي، فيقول:

تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تمز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب)
سيصلب منه حب الآخرين سيبرى الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحم
و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب.

فالمقطع الشعري أراد أن يوصل فكرة مفادها أن المطر هو المغذي الحقيقي للأرض وهو مصدر خصوبتها وعنوان الحياة فيها، فاستحضر النص القرآني الذي يشير إلى أن الرطب الذي تساقط على السيدة مريم العذراء عليها السلام هو مصدر الحياة لها، بوصفه أنقذها من الموت جوعاً وأمدّها بقوة ساعدتها في لحظة الوهن.

ثمَّ يشير النص الشعري إلى المسيح عليه السلام بدون ذكر اسمه الصريح كما هو الحال بالنسبة إلى (السيدة العذراء)، فهو يستعين ببضع كلمات تحيل المتلقي إلى السورة وقصة السيد المسيح مثل (سيصلب، سيبرئ الأعمى، يبعث، يكسو عظمه اللحم) ويأمكن المتبع أن يشير إلى الآيات: ((وما قتلوه وما صلبوه)) و((يبرئ الأكمه والأبرص)) و((يحيي الموتى)). ويبدو أنَّ الشاعر قد تأثر بمضمون تلك الآيات الكريبات، وأراد من خلال النص الشعري إيصال فكرة أنَّ التضحية والموت لا يدلّان دائماً على الحزن والفجيعة، بل ربّما هما يجسّدان لحظة انتصار الحق على الباطل.

وهناك رأي للدكتور عز الدين إسماعيل في هذا المقطع الشعري أورده في مقالة يرى فيه أنَّ الشاعر تناصَّ مع القرآن الكريم ليسلِّط الضوء على بؤسه من المرض العضال الذي ألمَّ به، ويشبّه حاله بحال السيدة العذراء، فهو أيضاً ينتظر معجزة تفتح أمامه أبواب الحياة من جديد، ويرى أنَّ الآية الكريمة اتخذت في نفس الشاعر مساراً نفسياً خاصاً يرتبط بأزمته الراهنة (٢٥).

وفضلاً عن ذلك فهناك تناص من نوع آخر استطاع الشاعر أن يوظفه في ثنايا القصيدة، وهو توظيفه للفلكلور الشعبي المتمثل بأنشودة ((يا مطرا يا حلبي، عبر بنات الحلبي))، فقد تغنى الصبيان وأبناء الحارة في المناطق الشعبية بهذه المقولة وقد اخترتها حافظة السياب لتجد لها سبيلاً في هذه القصيدة على سبيل الامتصاص والهضم وليس التضمين المعروف في القصائد القديمة والحديثة .

ويأمكن الباحث أن يشير إلى تناصات آخر وردت على سبيل الامتصاص مثل تعلقه بأجواء القصة التي دخل بحالات تناص معها فجعلته يذكر الزمان (الشتاء) والمكان (القرية) والحدث والشخصيات (الفلاحون، والجد، وأحمد الناطور، والأخ الثرثار، ...). ناهيك عما يسمى بالتناص الإيقاعي عندما تداخل الشعر الحر مع الشعر العمودي، الذي أشرنا إليه في مستهل البحث، وما إشارتنا هنا إلى أنواع التناص في هذا الحيز الضيق إلا من قبيل تأكيد تعدد مرجعيات السياب المعرفية والفنية. وهو ما أكسب القصيدة أبعاداً دلالية وفنية متنوعة جعلتها في مصاف القصائد المهمة في تجربة الشعر العربي الحديث.

خاتمة

لا يمكن للعمل عندما يتوجه إلى نتاج السياب أن يخرج بنتيجة حاسمة أو قاطعة لما يتميز به السياب من بعد أدبي ملحوظ وحالة فنية يندر تكرارها، ولكننا مع ذلك لا بد أن نسجل بعض النتائج التي نجد من الضروري أن نثبتها بعد جولة أسلوبية مع إحدى قصائده، هي قصيدة ((شناشيل ابنة الجلبي)) وهي تكمن في الآتي:

لم يستقر السياب في الجانب الإيقاعي على وزن بعينه، إذ وجد البحث أن القصيدة قد تناوب فيها وزنان هما مجزوء الوافر ومجزوء الرجز ومن البنائين الحر والعمودي، كما وجد البحث في هذا الجانب أن القصيدة تخرج في بعض أسطرها الشعرية عن المعتاد في النظام العروضي الخليلي.

وفي الجانب نفسه استعملت القصيدة القافية المتقاطعة التي تتسم بترجيع صوتي عالٍ أسهم في زيادة النغم في القصيدة وتقويتها، كما استعملت القافية المتضمنة التي حققت غايتين، الأولى الوقفة الصوتية القصيرة نسبياً، والثانية امتداد المعنى وتمامه.

وفي الفقرة الثانية تعرض البحث لظاهرة (الغموض) في هذه القصيدة، ووجد أنه غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تنكشف بسهولة وتتعري بالمجان، فضلاً عن منح المتلقي متعة الاكتشاف المتجدد، وهو أمر يشير إلى قدرة متمرس على تسخير قدرات اللغة وأغبيتها ومجازاتها وإمكاناتها الدلالية غير المباشرة. وكشف البحث في (الجملة الفعلية) عن نسبة تردد عالية للأفعال المضارعة تليها الأفعال الماضية، فيما لم يسجل فعل الأمر حضوراً يُذكر، وهو أمر يشير إلى حركة النص وتجدد دلالاته.

وفي المبحث الرابع (التناص) وجد البحث أن القصيدة أفادت من النص القرآني من خلال الاستعانة بوضع كلمات تحيل المتلقي إلى آيات وسور قرآنية لتثبيت الفكرة وتقويتها.

الهامش

١. في الأسلوبية والأسلوب، محمد اللويحي، ٤٢.
٢. الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ٣٣.
٣. الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف، محمود عياد، ١٢٦.
٤. الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، ١٣١.
٥. الأسلوب والنحو - دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، محمد عبدالله جبر، ٦.
٦. الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي، قاسم محمد سلمان، ٧.
٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، محمد صابر عبيد، ٢٢.
٨. دير المللك، محسن إطمش، ٢٨٥.
- * زحاف العصب: هو إسكان الحرف الخامس المتحرك، ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ١٠٩.
- ** علة التذييل: هي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة، ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ٩٠.
٩. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ١١٢.
١٠. الشعرية العربية، أدونيس، ٥٠.
١١. جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، بوجمعة بو بعيو، ١٧.
١٢. تطور الشعر في العراق، علي عباس علوان، ٧٠، ٧١.
١٣. الغموض في الشعر، عفاف بطاينه، ٦٧.
١٤. الديوان، محاولة رقم ٧، ٤٨١.
١٥. بدر شاكر السياب، إحسان عباس، ٤١١.
١٦. سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، محمد العبد، ٩١.
١٧. ينظر: شرح الكافية للرضي الأسترابادي، ١ / ٢١، وجمع الهوامع للسيوطي، ١ / ١٧.
١٨. ينظر: الزمن في النحو العربي، كمال البدري، ١١٠.
١٩. ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ١٦.
٢٠. اللغة، فنديس، ٢٠١.
٢١. الشعر العربي المعاصر والتراث العربي، عز الدين اسماعيل، ١٨١.

٢٢. سورة النبأ، آية ١٩ .
٢٣. سورة القمر، آية ١١ .
٢٤. سورة مريم، آية ٢٥ .
٢٥. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، ١٢٧ .

المصادر

- القرآن الكريم.
- الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف محمود عياد، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الأول، ١٩٨١.
- الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح نسخة مصورة الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.
- الأسلوبية والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، محمد عبدالله جبر، دار الدعوة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ١٩٩٧.
- الإيقاع في شعر عبدالوهاب البياتي، قاسم محمد سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠٠٦.
- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٧٨.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- تطور الشعر العربي في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٧٥.
- التناسق سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة المصرية للطباعة، العدد الأول، مجلد ١٦، القاهرة، ١٩٧٧.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢ م.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧١.
- جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، بوجمعة بوبعويو، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- الزمن في النحو العربي، كامل البدري، دار أمية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٤ هـ.
- سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، د. محمد العبد، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، ١٩٨٧.

- شرح الرضي على الكافية، رضي الدين الاسترابادي، دار الكتب العلمية ، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥.
- الشعر العربي المعاصر والتراث العربي، عز الدين إسمايل، مجلة فصول، ١٩٩٦.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- الغموض في الشعر، عفاف بطاينة، مجلة فصول، الهيئة المصرية، العدد ٥٨، ٢٠٠٢.
- في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويحي، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٥.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، حسن العزفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- اللغة، فندريس، ترجمة، عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠.
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦.
- محاولة رقم ٧، محمود درويش، مؤسسة محمود درويش، الطبعة الأولى، ١٩٧٣.
- همع الهوامع في شرح الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق، عبد الحميد الهنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، ١٩٧١.

قراءة في مجموعة [عاشقة الليل] لنازك الملائكة

أ.م.د. مريم عبدالنبي عبدالمجيد

مركز دراسات البصرة والخليج العربي-جامعة البصرة

مقدمة:

تشكل مستويات البنى التركيبية في نصوص نازك الملائكة عبر منظوم خاص يشفّ عن محاور دلالية تفتح على هموم المرأة وفلسفتها في الحياة.

وإنتاج النص في (عاشقة الليل) يفتح على مسارات يتكشف عنها صوت الأثني الذي يفرز هواجس الذات في حوارها عن الآخر: ومع الآخر، وهو كما صوّرتَه بأبعاده المستقرة في الذاكرة، رمز لحاجة تُمثل الاستقرار الروحي المطمئن، كما تحدّثت عن: الحزن، الحياة، الموت؛ لتقيم ترابطاً بين أفكار ورؤى ومشاعر تتموضع في عالمها عبر فلسفة خاصة، مفصحة عن ذات محورية تحتضن البؤرة التي ينطلق منها الكثير مما يجول في الخاطر الأثني من أفكار وتطلعات، ومن هذه البؤرة تشكّلت مادتها الشعرية التي تُمثل نصّاً مليئاً بالحركة، لتظهر من خلاله مواقف المرأة تجاه الوجود.

وقراءة متأنية لعاشقة الليل تضعنا أمام محور يشفّ عن هيمنة الحزن والخوف من الآتي، إذ تبني النص في الديوان بثّ هذا الحزن عبر أحداث وصراعات في زمن يتأرجح بين الماضي والمستقبل المجهول، وقد يكون زمناً فوضوياً لحدود له، يضمّ وحدات دلالية لفضاءات فكرية وروحية واسعة، تؤطرّ عالم المرأة وتجعل إرادتها تفتح لتحقيق سموّ الذات برؤية شعرية تُعبر عن موقف خاص من الكون والإنسان. للتعبير عن: المرأة الحزينة والضائعة والباحثة عن الأحلام والخائفة من المجهول واليائسة.

ولقد أفاضت الشاعرة في وصف أحاسيس المرأة بالعذاب والوهم وظلم الحياة وخواتمها، جاعلة من ذاتها محوراً يَصوِّر إحساسها بمشاكل المرأة وأمانيتها وثقل همومها واستعبادها الروحي، بالقول بـ:

أحزانها:

الحزن في (عاشقة الليل) أهم ثيمة في المجموعة، تكشف عن إقامة علاقات تفصح عن دواخل الذات المشحونة بالألم، في نسق يستدعي أحداثاً تستلهم مظاهر الحزن وتدايعياته، تقول:

خَدَّر الحزن حياتي وطواها
لم تعدُّ تعنيني الآن الحياة
أبدأً ينطق باليأس دجاها
وتُعني في فضاها العاصفات (١)

هذا النص يكشف نمطاً من العلاقة مع الحزن ذاته ووصف الحياة اليائسة معه، عبر الاتكاء على كشف مشاعر الحزن، والتقابل الحاد بين الحياة كوجود حرّ، والحزن كمبتدأ حالة ترشَّح خلاله. أما حينما تقول:

شردتُ روحي، وغابتُ عن عياني
صور الحاضر والماضي السحيق
وأنحى في خاطري ذكْر الزمان
وتلاشت ذكْر الدهر المحيق
ليس إلاّ الحزن يمشي في كياني
وأنا في ظلّمة الليل الصديق (٢)

المدى الزمني مع ذكره يتداخل مع الحزن الذي تكشفه الدلالة التي أقامتها بين غياب صور الماضي وظلام الليل، لإبراز القيمة المعنوية لانتهاه الماضي، الذي سيكون الحدّ الذي يؤشّر انفتاح فضاء آخر، يُعبر عنه الارتباط الذي أُقيم مع الليل، الذي يرمز إلى حضور دلالة الضياع.

ويتبدى القول بالحزن في المجموعة أفقاً يستثير معطيات الوعي المخزون في الذاكرة، حول إدراك المحسوس من الأشياء والظواهر التي تشف عن أوجه تفصح عن عوالم خفية في النفس حينما تتعالق بالحياة مرّة، وبالزمن الجميل أخرى، لتتضد حين القول به اللحظات السعيدة وتتهاوى إلى الزوال. وقد يصبح ذاك الحزن صورة للثورة والتمرد، ومنه في قولها:

مهلاً، ولا يخذعك حزنٌ حائر
في مقلتي، ودمعةٌ تنهّد
فالحنن صورة ثورتي وتمردتي
تحت الليالي، والألوهة تشهد (٣)

فمدار تكرار مفردة الحزن بصيغها المختلفة في المجموعة التي ترددت (١٢١) مرّة، يكشف عن حالات وهواجس ودلالات تتضمن من الرؤى ما يضيء مستويات عالية من العالم الداخلي لنفسية المرأة وتصورها للوجود المحيط بها، الذي يزرع في قيود قاسية وأحكام مريرة تقف أمامها عاجزة لاحول لها ولا قوة، فتقول:

إنه يوم مولدي، يوم أحزاني
وذكرى الرسو عند الضفاف
حينما أوقفْتُ سفيني الأقدار
بين الأمواج، تحت السواقي (٤)

وتقول:

أسري كما ترسمُ المقاديرُ لي إلى حيث لستُ أدري
شريدة في دُجى حياتي سادرة في غموضٍ دهري
فخافق شاعر، وروح قال لها الدهرُ لا تقرّي
وناطها بالذرى تُغنّي وتنظم الكونَ بيت شعرٍ (٥)

بالعودة إلى هذين النصين نستطيع رصد الآتي: الربط بين مشيئة القدر ومشاعر الحزن، وهذا الربط يمتلك حضوراً يعطي صورة تفتح على مرجعية يستعاد فيها تسجيل ما يخترنه وعي الذات حول قضاء الحياة وكشفه في آن، وهذه الرؤى الشعرية في عالم الحزن تأتي في مرات كثيرة متعلقة مع الحلم أو المتمنى، في محاولة لإعادة تشكيل عالم جميل ينفصل عن

متواليات الواقع المؤلم، وإن كانت الأنا في الحلم أو في الواقع الأصيل لا تنفصل عن استقصاء أحزانها العالية، فتقول:

لَيْتَ قَلْبِي قَدْ كَانَ صَخْرًا أَصْمًا
كُلَّ يَوْمٍ يَبْنِي رَجَاءً جَدِيدًا
لَيْتَهُ كَانَ جَامِدَ الْحَسِّ، كَالطَّيْنِ،
يَعِيشُ الْحَيَاةَ جَذَلًا سَعِيدًا
لَيْتَهُ لَمْ يَكُنْ،

وياليتني أعتاض عنه حجارةً أو حديداً(٦)

التكرار المتشكّل في النصّ لكلمة (ليت) يضمّ إدراكاً نفسياً وشعورياً للحاجة العميقة بالتخلص من الحزن باتجاه آفاق أخرى تعتمد إلى تغييرات في سياق سيرورة الحياة الحزينة بافتراض صيغة التمني، ومنها قولها:

خُذْنِي إِلَى الْعَالَمِ الْبَعِيدِ
يَا زُورِقَ السَّحْرِ وَالْخُلُودِ
وَسِرْ بِقَلْبِي إِلَى ضَفَافِ
تُوحِي إِلَى الْقَلْبِ بِالْقَصِيدِ
جَزِيرَةَ الْوَحْيِ، مِنْ بَعِيدِ،
تَلُوحُ كَالْمَأْمَلِ الْبَعِيدِ
الرَّمْلِ فِي شَطْحِهَا نَدِيٍّ

يرشف من دجلة البرود(٧)

فنازك كانت تستند برؤية فنية لرؤية واقعية لعالم المرأة، حين راحت تجسد في قصيدتها عبر اللغة رمزاً يمثل أمها حالةً وموقفاً، ومن الملاحظ ((إن شعر نازك الملائكة على امتداد نتاجها الشعري، يشعّ فيه توظيف الرموز)) (٨). وإذا كان الحزن ثيمة مهيمنة على نصوص المجموعة، فإنها من خلال الرمز الذي تفتحه في أبعاد متعددة، تسعى إلى تأصيل سمات ملازمة لواقع المرأة، وخصوصيتها، في مدى مفاهيم تنطوي على علاقاتها المقامة مع

الآخرين والكون، فكانت نصوصها تضم رموزاً تستحضر الحزن في: فقدان الآخر، عبث الحياة، الخوف من المجهول، الموت، والتمرد حينما تقول:

مهلاً ولا يحدك حزنٌ ملاحِي
 وشحوب لوني وارتعاش عواطفي
 وإذا لمحت على جبيني حيرتي
 وسطور حزني الشاعرِي الجارف
 فهو الشعور يثيرُ في نفسي الأسي
 والدمع في هول الحياة العاصف
 وهي النبوة لم تطر فتمردتُ
 بالحزن، في وجه الحياة الكاسف (٩)

ولكن برغم هيمنة موضوع الحزن على المجموعة في قصائد قد تبدو للقارئ مكررة، لكنها تتغير دلاليًا من الرفض إلى البكاء إلى السكون إلى قبول الواقع أحياناً مثلما هو، مفتوحة منافذ النص لكشف مراحل تتبني رسداً واعياً يلقي الضوء على تحولات دواخل المرأة المتحضرة، منطلقة إلى العالم برؤيا تعبر عن موقفها في الحياة، وإحساسها بالغيرة في مجتمع انهارت فيه السمات الأخلاقية الراقية.

وكان مصير الإنسان وما يلاقيه من أزمات يثير قلق نازك ويؤرقها، فتضم أحزان الآخرين إلى حزنها، ويرهقها الظلم والاستعباد، مما يجعلها حاقدة على الحياة مستنكرة لها، فرأينا ((الحزن في بواكيرها الشعرية يصدر عن نفس مشككة في الوجود، متسائلة عن جدوى الحياة)) (١٠)، وكان النص في هذه المنطقة بالذات يمتلك ثيمات تضيء مكنوناتها المدفونة في الذاكرة، وتفرض ملامح مرتبطة بالذات الأنثوية وعاطفيتها التي تمثلها، فتساءل:

أترى أبصرت عيونك في الأرض
 كما أبصرت عيوني شقاها؟
 أرأيت الأحزان في كل قلب؟
 ورأيت النفوس في بلواها
 أسمعت الصراخ يرسله الأحياء

والأرض أغرقتها دماها؟ (١١)

الرجل في حياتها:

تميل نازك الملائكة في حديثها عن الرجل (١٢) إلى الارتفاع به، فتناديه في نصها الشعري: شاعري، وطائري الحرّ، ونشيدي (١٣)، و...، ليسمو بعد هذا حتى يكون نبياً في قصيدة (الخيال والواقع)، وهذه الثيمات تمثل وحدات كاشفة لمستويات الشعور الموجه نحو الرجل، هذه الثيمات مظاهر للشعور ذاته في اتجاهاته وحالاته المتبدية في التجربة التي وطّدت مفارقات خاصة بينهما (هي و هو)، وعندما تتحدث عن حاجتها إليه تحاكي أوضاع النفس الأنثوية وما ينتابها من هواجس عندما تقع في الحب، فكانت نصوصها تتسع لمجالات تفصح عن دواخل خفية في الذات، حين ذهبت ترسم صورة الحبيب وظلال الأجواء التي ضمتها معه في لحظة نادرة:

منذ عام، في الشارع الصاحب الممتدّ،

والشمس في صفاء الأثير

جمعتنا هنالك الصدفة الحلوة

في غفلة من المقدور

والتقينا، لم نبتسم، لم أحدثك

بما في فؤادي المعصور (١٤)

لكن هذه اللحظات سرعان ما تنقضي، لتسلمها إلى المعاناة والعذاب، حيث الجوع الروحي بعد الارتواء، والظماً إلى الأمان بعد انقطاع الوصل، فتقول:

ذهب الأمس بأوهام فؤادي ومحها

فإذا قلبي عبد ولقد كان إلهها

آه فارأف بفتاة حطّم الدهر مناها

وأفاقت ليهّد الحزن واليأس قواها (١٥)

ولكنها ما أن تفتيق على عمق مأساتها، حتى يسيطر عليها هاجس اليأس فتشعر بالاغتراب والوحدة إذ تقول:

كلّ صوت في الدجى رعب جديد
 عند من قد كان مثلي مفردا
 ذا فؤاد مرهف الحسّ شريد
 دفن الأمس ولم يرح الغدا(١٦)

وهي في موقفها هذا كشفت مجمل ما تشعره المرأة تجاه الآخر، فتكتسي نصوصها طاقات تعبيرية لا تملكها غير الأثني، حين ترسم أحاسيس المرأة في علاقتها معه، وهذه الطاقات التعبيرية لم تأت من تلاحم للتجربة مع المتن النصي. للقصيدة باعتباره محوراً لا بدّ من تموضعه في كل حالة، إنها هو إفراز خاص للذات الشاعرة التي مرّت بالتجربة فصاغتها شعراً.

ويستند النص في (عاشقة الليل) عبر هذا المنحنى إلى محورين أساسيين هما: الوصل والفراق، وما يتفرع منها، يشفّ الأول عن: السعادة - الأمان، أما الثاني فيشفّ عن: الشقاء - الضياع واليأس، وبين هذين المحورين تنتقل طقوس المشاعر بالاتكاء على تجربة الحب التي تمثل بقايا واقعة مزاحة، لتقييم قطبي المعادلة: التجربة الذاتية بانفعالاتها من جهة، يقابلها في الجهة الأخرى تصوير هذه الانفعالات في العمل الشعري، فتقول:

رحمة، ماذا تراني أفعل الآن بفني؟
 هي ذي آلهة الشعر فهل تمسح حزني؟
 هو ذا العود فهل يُسعد روعي أن أغني؟
 رحمة بي، ما الذي قد أبقت الأحزان مني؟(١٧)

فيبدو الشعر ذاكرة تؤطر علاقتها مع الآخر عبر ترابط جدلي بالتجربة مع معطيات: الحياة والموت، والسعادة والألم، والأمان والخوف، وبينما يدلّ التواصل على الميلاد والحياة، تنصرف الفجوة بينها وبين الرجل إلى الموت والنكوص، مما يفرز اغتراباً يهيمن على النفس، فلا تعد ترى جمالات الأشياء إلا في الماضي حيث العودة إلى رحم الوصل، لتقييم حواراً بين إشارات يتدخل فيها الزمان والمكان والأحداث والفكر وأشياء أخرى تركت لها مهمة الإفصاح عن هواجسها وتسميتها، ومنه قولها:

أين مني حرارة الأمس

والحاضر يمشي بين الأسى والخمود؟
 أسفاً للماضي الإلهي،
 هل ماتت أغانيه في فؤادي الوحيد؟
 آه يا شاعري، لماذا تهاويت بعيداً،
 وراء أمسي البعيد؟
 وأنا لم أزل صلاة لعينيك
 وإعصار لهفة وشرود (١٨)

يكشف النص عن أحداث وأزمات وهو اجس تفد على الذات مترشحة عن زمن حميم مضي، فتؤسس عبر الزمن رؤى قارة في أعماق الشعور توطر بها مفاهيم تشف عن التجربة، بعد أن فقدت نظامها المنطقي لحظة الفراق، لتسلمها إلى الخواء الفارغ المستبد، وبين هذين القطبين يتناغم المبنى الشعري، ليضم صور التفكك والخراب المائل في الأشياء لحظة ذلك الخواء، تقول:

ضاع عمري في دياجير الحياة
 وخبث أحلام قلبي المغرق
 ها أنا وحدي على شط الممات
 والأعاصير تنادي زورقي
 ليس في عيني غير العبرات
 والظلال السود تحمي مفرقي
 ليس في سمعي غير الصرخات
 أسفاً للعمر، ماذا قد بقي؟ (١٩)

وإن كانت الشاعرة في مرات كثيرة تنأى إلى الحلم، لكن يبقى المستبد بدءاً وانتهاءً: فقدان الآخر، والحنين إليه، وهذا الدوران بين الحلم والواقع الحي في ثيمات النص الشعري يقوم على رغبة كامنة في الوعي يدعمها تمنى حدوث انكسار في الواقع فتقول:

فلتسر يا زورقي بروحي
 قد آن أن يستفيق عودي

وَأَن لِلشَّعْر أَن يُغْنِي
بالحلم الضاحك الشرود
حلمي، وقد صغته نشيداً
يهش، من سحره، وجودي (٢٠)

وهذا الإشكال الذي تدور الذات في حلقاته يخصّ وعي الأنا الأنتوية للحياة ومصدر السعادة فيها، ومن هنا نلاحظ بروز لغة الذاكرة، لاسترجاع الماضي الهارب، أو الإفصاح عن الأمل في نسيانه لبدء مسيرة الحياة في فضاء آخر، فجاءت نصوص المجموعة بين هذين المحورين تحمل سمات البعد الأول في القصائد: بعد عام، والخيال والواقع، وذات مساء، وأشواق وأحزان، ونغمت مرتعشة، وذكرى مولدي. والمحور الثاني ينتشر في القصائد: الخطوة الأخيرة، وعلى الجسر، وليلة ممطرة، والعودة إلى المعبد، وقلب ميت، والسفينة التائهة، والحياة المحترقة.

وكان مسار التابع عبر نصوص (عاشقة الليل) في هذا المنحنى يبدأ من لحظة الاتصال وهدير الأمان، لتشوبه من ثمّ حالة الفراق، فتصبح الحياة مرتبطة بتلك اللحظة الجوهرية الفاصلة بين زمنين، ولتكون هذه اللحظة هي المهيمنة والمستبدّة بالحاضر والمستقبل، فنجد ثيمات تتحدث عن الرجل في مفاصل نصوص تعبّر عن فلسفتها في الوجود والحياة والموت، تأكيد النص الشعري لهذا البعد وتكراره يكشف عن اضطراب نفسي ترك آثاره في المبنى الشعري الذي تبنّى مهمة استعادة اللحظة ذاتها وما ترشّح عنها، تقول:

عدّ، لم يزل قلبي نشيداً حالماً
يشدو بحبك لحنه المفتون
عدّ، فالكآبة أغرقت بظلامها
روحي، فليلي أدمع وشجون
عدّ، لا تدع نفسي يعذبها الأسى
ويعضّ فيها خافق محزون
عدّ فالحياة - إذا رجعت - أشعة
ومشاعر سحرية وفتون (٢١)

فلسفتها في الحياة والموت:

الدلالة التي تتشكل في هذا البُعد تنتظم عبر حوارات فكرية وإشارات ورموز تنبعث معها هواجس ورؤى الذات وفلسفتها للحياة والموت، تقول:

ضاق يا صيِّاد في عيني الوجود

يا لكون سرّه لا ينجلي

كل ما فيه إلى القبر يقود

ما الذي يبقى لنا من أمل؟ (٢٢)

يبدو التساؤل شفرة تفتح مجالاً لتتابع أفكار تضيء شكوكاً خاصة في الوعي، ولتضفي قيمة تشارك في المعطى الدلالي اللامباشر الذي يمتلك النص، حينما كانت الأنا تتألم من خواء الحياة وحتمية الموت، فتقول:

وأنا يا حياة، ماذا سألقى؟

هل سأغدو لفظاً جفته المعاني؟

هل ستطويني الليالي وتلقي

فوق عمري دياجر النسيان؟

وغداً يُطفئ الزمان سراجي؟

ويضيع الردى صدى أَلحاني؟

ثم أغدو بين التماثيل تماثلاً؟

وأحى من الوجود الفاني؟ (٢٣)

ليشتدّ اليأس ويستحيل إلى كآبة مضمّنة تستبدّ، بعد أن أدركت إن المستقبل لم يكن إلاّ

وهم سراب خادع يشهد الموت بفنائه، فتقول:

أي معنى لطموحي ورجائي

شهد الموت بضعفي البشري

ليس في الأرض لحزني من عزاء

فاحتدام الشّرّ طبع الآدمي

مُثلي العليا وحلمي وسمائي

كلها أوهام قلب شاعريّ

هكذا قالوا... فما معنى بقائي؟

رحمة الأقدار بالقلب الشقيّ (٢٤)

ثم أخذت توسّع من دائرة الشك التي تتخبّط بها حول موقف وموقع الإنسان من الوجود، وصراعه مع الحياة بين الأمل واليأس والفناء، وهنا تفتتح تأملاتها في أسرار الكون، لتتبني في أكثر من موضع في المجموعة نوعاً من التأمل الفلسفي الذي يؤشر منهجاً دلاليّاً مرتبطاً بالفكرة المثبوتة عبر المتن الشعري المحمّل بأسئلة حائرة تمتلك الذات وتبرز عبر منحنيات النص وأوديته، ومنه قولها:

وهذه المقبرة المظلمة

نهاية المسعى، فيا للشقاء

أبعد هذه اللجنة الملهمة

نسقط، فوق الشوك، صرعى الفناء (٢٥)

وتترأى عبر البعد النصي- صور الطبيعة بتعدد مظاهرها: الضفة، وصوت الأمواج، والأنسام، والليل، والغيوم، وهمس السواقي، والنهر، وطاحونة القمح، والجرف، والطير، والأغنام، والنجم، والريح، والشاطئ، والبحر، والزورق، والشمس،...، لكنها في هذا المنحنى تشكّل رؤيا تتلاحم مع هواجس النفس المسيطر عليها أفكار تتجّه لتغييب الجمال المثبوت في الكون الذي تسكنه بعد توحيدها، فتقول:

الماء يبدو وادعاً ووراءه الأمل العميق

أمواجه السمّ الزعاف وإن بدا حلو البريق

كم زورق خدعته جنياته ورسومه

كم حامل أودت به أمواجه وسمومه (٢٦)

كما نلاحظ قوة خضوع الذات ليقين الفناء، وزوال الأشياء بلا جدوى، فنراها منهزمة أمام الموت كارهة له، وفي أحيان أخرى نراها تؤثره بعد أن سأمت من الحياة وتفصيلها الفانية، فتقول:

لا أريد العيش في وادي العبيد

بين أموات .. وإن لم يُدفنوا...
 جثث ترسف في أسر القيود
 وتمائيل احتوتها الأعين
 آدميون ولكن كالقروذ
 وضباع شرسة لا تؤمن
 أبداً أسمعهم عذب نشيدي
 وهم نوم عميق محزن (٢٧)

وهذا الانتقال يبرز الحيرة التي تنتاب وبعيها حول قيمة الموت فيكون الموقف منقسماً عبر هاتين الاحتماليتين لتنبعث عبر فضاء النص الذي يرشح أبعاداً أعمق في الحياة وفي عالم الموت، ومن محوري هاتين الفكرتين حاولت أن تفسّر مظاهر الوجود برؤية شعرية خاصة. وترى أن العالم الذي تتمنى أن تكون فيه غير موجود، لكنها تجد في الحلم نموذجاً تحاول أن تتخطى فيه قسوة الواقع المرّ ببناء انتهاء آخر لمجال أرحب في محاولة لإعادة تنسيق العلاقة بين الإنسان وعالمه، تقول:

قد سئمت الواقع المرّ المملأ
 ولقد عدت خيالاً مُضمحلّاً
 فاتركيني بخيالي أتسلّى
 آه كاد اليأس يعروني، لولا
 أنني لذت بأحلام السماء
 وتخيّرتُ خيال الشعراء (٢٨)

وكانت الصدمات القاسية التي واجهت نازك منذ صباها، تُغذي ضعفها فيكبر، ويكبر معه انكسارها أمام أقدار الحياة وأخلاقياتها غير السوية. يقول شقيقها إحسان الملائكة: ((أما نفسها الكبيرة المرتفعة عن الصغائر، فقد جلبت لها خاصة في مطلع شبابه ضرراً من الآلام، عكستها بجلاء ووضوح قصائدها)) (٢٩)، ولهذا السبب كانت تناجي مكان من الطفولة بداخلها كلما اشتدت هواجس الحنين إلى البراءة، محاولة أن ترسم صورة لعالم جميل

تشعر فيه بالاطمئنان والسكينة، وتعبر عن هذا المحور قصيدة (ذكرى مولدي) التي أهدتها إلى صديقة طفولتها كاملة، ومنها قولها:

أسفا، ضاعت الطفولة في الماضي

وغابت أفراسها عن جنوني

وهي، لو تعلمين، أجمل ما يملك قلبي وما رأته عيوني

حينما كنت طفلةً أجهل السرّ

وأحيا في غفلة من شجوني

كالعصافير، أملاً الدار لهواً وغناء

وأستحب جنوني (٣٠)

وفي عودة نازك إلى الماضي، وتصوّر أحلامه، ردّة فعل لمحورين: الأول: قسوة الإنسان على الإنسان. الثاني: تمني العودة إلى تجربتها الماضية، التي كانت في وعيها هي الحياة ذاتها، ((ومن ثم تجد نازك نفسها تنتقل من الفكرة الميتافيزيقية للزمن، من حيث هو قوة منفصلة تصارع الآدميين، إلى تصور الواقع الزمني في مراحل الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وأكثر ما يغلب على تصورهما إن الماضي ميت، وإن المستقبل كذلك ميت)) (٣١)؛ ولعل إحساسها بالموت كونه النهاية الأكيدة للأشياء، ما يجسّد مأساتها الفكرية والشعورية، فكانت تتمثّل الموت وجهاً لوجه، فوجدناها ترثي نفسها في: بين فكّي الموت، وعلى حافة الهوّة. وترثي الآخرين كما في: المقبرة الغريقة، ومرثية غريق، وتقف ((أمام الموت موقف الحائر الحاشر، المتسائل، المأخوذ، مما يقربها من (مدرسة القبور) - في الشعر الإنكليزي - التي ظهرت منذ منتصف القرن الثامن عشر)) (٣٢). وكان موقف نازك الملائكة من الموت يأتي في نصوصها باعتماد محاور تشفّ عن الآتي:

١- الموت ظلام وسكون أبديّ، ومنه قولها:

أيها الموت، وقفة،

قبل أن تغري بجسمي سكونك الأبديّ

أه دعني أملاً عيوني من الأنوار

وارحم فؤادي الشاعرياً (٣٣)

٢- الظمأ إلى متع الكون، كقولها:

ها أنا، بين فكّي الموت،
قلباً لم يزل راعشاً بحب الحياة
وعيوناً ظمأى إلى متع الكون
تناجي مفاتن الأمسيات (٣٤)

٣- تصوير الموت أنه: أفق مرعب رهيب المعاني، تقول:

ها أنا، عند هوة الزمن المظلم
بين الأموات والأحياء
من ورائي صباي
بين الأناشيد، وهو الطفولة الحسنة
وأمامي وادي المنايا،
قبور، في ظلال المنية الخرساء
أفق راعب رهيب المعاني
ضمّ أرجاءه الدجى اللانهائي (٣٥)

٤- استحضار مفردات الموت كالرفات، والقبر، والتكفين، والجنّة، والدود، ومنها قولها:

يا ضجة الإعصار لا تملأي
آفاق هذا العالم المشتكي
وأنت يا أمواج لا تهزأي
بذلك الطافي على وجهك
لم يبق منه الدود شيئاً يرى
ولم يذر منه الردى باقيا
هذا الرفات الكالغ المزدرى
قد كان بالأمس فتى لا هيا (٣٦)

٥- استهزاء الموت من مباحج الحياة، كقولها:

أهكذا تفنى أغاريدنا

ويهبز الموت بأزهارها

وتملأ الدنيا أناشيدنا

يوماً، ونثوي تحت أحجارها (٣٧)

ووجدنا الحديث عن الموت يفتح على ثنائية ضدية، مقابلة بين ظلام القبر: نور الحياة، الظمأ للمتعة: ترحيب بالموت، رهبة الموت: مناجاة مفاتن الحياة.

وكان الموقف من الحياة والموت يتداخل في قصائد (عاشقة الليل)، ويكون التوجّه نحو أفق آخر هو السمة البارزة، باتجاه النكوص إلى الماضي، أو باتجاه الآتي، مع فيض الأسئلة التي ترشّح عنها رغبة عالية في تسمية الأشياء والظواهر، والتوق إلى مدن تحمل فضاءات نقية، تقول:

سوف تصفو الأمواج في لجة النهر

ويجبو الإعصار خلف التلال

وتعود النخيل تضحك للشطّ

كما كُنَّ في الليالي الخوالي

ويعود الملاح يخرج بالزورق

هكذا يرجع الصفاء إلى الوادي

ويغفو على جمال الليالي (٣٨)

ومن هذه الرغبة يتشكّل مظهر خاص لعلاقة الذات بالوجود والوعي بهذا الوجود عبر ركائز رشّحتها الثقافة العالية للشاعرة، لتدخل ثيماتها في النص الشعري بافتراض أسئلة تحتاج أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، تقول:

ماذا وراء الحياة؟ ماذا؟ أي غموض؟ وأي سرّ؟

وفيم جنّنا؟ وكيف نمضي؟ يازورقي، قل، لأي بحر؟

يدفعك الموج كلّ يوم أين ترى آخر المقرّ؟

يازورقي طال بي ذهولي وأغرق الوهم جوّ عمري (٣٩)

وقد وضعت نازك الملائكة أسئلتها في نصوصها الشعرية عامة، وهي تبحث عن معنى

للوجود، وجدوى الحياة.

ويبدو لنا أن قراءة (عاشقة الليل) تكشف سمة ترتكز تمحوراتها حول الحياة والموت مع انفتاحات هذين المحورين على النفس والآخر والوجود، حيث التشتت بين الموت: (سقوط وفناء الأشياء)، والانتظار: (الحلم والرغبة في عوالم أجمل)، لكنها غالباً ما تغادر الحلم لترزح تحت وطأة الواقع السقيم، وقسوة الحياة على الأحياء، وكان النص يكشف التناقض بين المُتمنى والواقع، ويكشف عجز الفكر في التوفيق بين الاثنين بتراكم الأسئلة التي تركها عائمة، لتشف عن السقوط والإحساس بالفناء، بتتابع توحى به نفسية نازك في علاقتها مع الحياة والحب والموت، ورغبتها في الوصول إلى الحقيقة، لكن الحقيقة التي تبحث عنها في رؤياها الشعرية والشعورية عبر جدلية الموت والحياة لم تجدها، فتقول:

يا ليل، ما نفع الأسي، يا بحر، ما معنى الدموع؟
النوء يصخب داوياً، والموج يهزأ بالقلوع
أنى تسير سفيتتي الخيري إذن؟ أنى الرجوع؟
فلنمض للمجهول، ذلك وحده ما نستطيع (٤٠)

وكان إحساسها بالموت والحياة وجدواها يتلاحم في عملها الشعري فيبدو النص مزيجاً من أحداث تشير إلى علاقات ورموز تنمي الدلالات وتعمقها، ((فهي تختار فكرة قصيدتها، وتحللها، وتضيف إليها من ثقافتها الواسعة، وتحرص كل الحرص على بناء قصيدتها بناءً فنياً مدروساً)) (٤١)، لتبدو محملة بسمات تكشف عن تداخل في الفكر والواقع، يترشح نهجه وفق أسلوبية المتن الشعري الذي يمتلكه.

خاتمة

إنتاج النص في (عاشقة الليل) ينتهج مسارات يتكشّف عنها صوت الأنثى الذي يفرز تداعيات الذات في حوارها عن الآخر ومع الآخر، ليبدو في النص رمزاً لحاجة تمثّل الاستقرار الروحي المطمئن. كما تحدثت عن: الحزن، والحياة، والموت، لتقييم تلاهماً بين أفكار ورؤى تتموضع في عالمها على فلسفة خاصة، تتمظهر عبر تصوير نماذج متعددة تمتلك فضاء النص في المجموعة عبر: المرأة الحزينة والضائعة والباحثة عن الأحلام والخائفة من المجهول واليائسة.

ويلتزم القول بالحزن إقامة علاقات تفصح عن دواخل الذات المشحونة بالألم في متوالية تستدعي أحداثاً تشفّ عن الحزن وترشّح تداعياته، بينما يستند النص عبر القول بالعلاقة مع الرجل إلى تمثّل بقايا واقعة مزاحة تتفلّت عنها التجربة الذاتية بانفعالاتها من جهة، يقابلها تجسيد الانفعالات ذاتها في العمل الشعري عبر ترابط جدلي بالتجربة مع معطيات: الحياة والموت، والسعادة والألم، والأمان والخوف. وبينما يدلّ التواصل على الميلاد والحياة تنصرف الفجوة بينها وبين الرجل إلى الموت والعقم.

وتبدو دلالة القول بفلسفة الحياة والموت منتظمة عبر حوارات فكرية تضمّ إشارات ورموز تنبعث معها هواجس ورؤى نازك الملائكة لهذا المنحنى، وتشفّ عن سمة ترتكز تمحوراتها حول الحياة والموت مع انفتاح هذين البعدين على النفس والآخر والوجود.

الهامش

(١) الملائكة، نازك، عاشقة الليل، ١١٣ .

(٢) نفسه، ٧٥ .

(٣) نفسه، ٢٨ .

(٤) نفسه، ١٨ .

(٥) نفسه، ٨٧ .

(٦) نفسه، ١٤ .

(٧) نفسه، ١١٥ .

(٨) حسين، مسلم حسب، الرمز في الشعر العراقي المعاصر (رواد الشعر الحر)، ٨٨ .

(٩) الملائكة، نازك، ٣١. ينظر: قصيدة (عاشقة الليل)، ٨١، قصيدة (إلى عينيّ الحزبتين)، ٩٥ .

(١٠) الناصر، محمد قاسم نعمة، الأثر الإسلامي في الشعر العراقي الحديث (مرحلة الرواد)،

.٤٦

(١١) الملائكة، نازك، ١٧. ينظر: قصيدة (سياط وأصداء)، ٥٦، قصيدة (المقبرة الغريقة)، ٦٢ .

(١٢) كانت نازك تُعبر عن تجربة صادقة، عاشتها فعلاً في سنين دراستها في دار المعلمين

العالية (١٩٤٠-١٩٤٤)، أكدت واقعية هذه التجربة زميلتها في الدراسة الشاعرة فطينة النائب في

مقابلة شخصية مع الباحث علي محمد حسين الخالدي، ينظر: الشعر النسوي في العراق (مضامينه

وخصائصه الفنية من الحرب العالمية الثانية حتى ثورة تموز ١٩٥٨)، ٤٠، ٤١ .

(١٣) ينظر: الملائكة، نازك، ٦٠، ٨٩، ٩١ .

(١٤) نفسه، ١٤١ .

(١٥) نفسه، ١٤٤ .

(١٦) نفسه، ٧٩ .

(١٧) نفسه، ١٤٦ .

(١٨) نفسه، ٨٨ .

(١٩) نفسه، ٢٤ .

- (٢٠) نفسه، ١١٦ .
- (٢١) نفسه، ٥٩ .
- (٢٢) نفسه، ٥١ .
- (٢٣) نفسه، ١٠٧ .
- (٢٤) نفسه، ٢٦ .
- (٢٥) نفسه، ٦٧ .
- (٢٦) نفسه، ٩٢، ٩٣ .
- (٢٧) نفسه، ٢٦ .
- (٢٨) نفسه، ص ١٢٩ . ينظر: قصيدة (جزيرة الوحي)، ١١٥ .
- (٢٩) الطائي، علي، نازك الملائكة، ١١٥ .
- (٣٠) الملائكة، نازك، ١٥ .
- (٣١) عباس، إحسان (دكتور)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٩٤ .
- (٣٢) الكبيسي، طراد، شجر الغابة الحجري، ٨٠ .
- (٣٣) الملائكة، نازك، ٣٦ .
- (٣٤) نفسه، ٣٥ .
- (٣٥) نفسه، ٣٦ .
- (٣٦) نفسه، ٦٥-٦٦ .
- (٣٧) نفسه، ٦٦ .
- (٣٨) نفسه، ١٧٥ .
- (٣٩) نفسه، ٨٧ .
- (٤٠) نفسه، ١٣٥ .
- (٤١) النقاش، رجاء، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، ٢١٤ .

المصادر

- حسين، مسلم حسب، الرمز في الشعر العراقي المعاصر (رواد الشعر الحر)، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة البصرة، (١٩٩٠).
- الخالدي، علي محمد حسين، الشعر النسوي في العراق (مضامينه وخصائصه الفنية من الحرب العالمية الثانية حتى ثورة تموز ١٩٥٨)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، (١٩٨٨).
- الطائي، علي، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٩٩٥).
- عباس، إحسان (دكتور)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع اليقظة.
- الكبيسي، طراد، شجر الغابة الحجري، دار الحرية للطباعة، بغداد، (١٩٧٥).
- الملائكة، نازك، عاشقة الليل، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط ٢، (١٩٦٠).
- الناصر، محمد قاسم نعمة، الأثر الإسلامي في الشعر العراقي الحديث (مرحلة الرواد)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة البصرة، (١٩٩٧).
- النقاش، رجاء، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٩٧٦).

الأسطورة والشعر القصصي العراقي

م.د. هالة فتحي كاظم السعد

مركز دراسات البصرة والخليج العربي - جامعة البصرة

مدخل:

العلاقة بين الشعر والقصة والأسطورة:

يقودنا ظهور عملية التداخل بين الشعر والقصة بمختلف فنونها إلى إلقاء الضوء على النماذج التي جمعت بين الفنين في الشعر العراقي الحديث، وهي نصوص كثيرة ومتنوعة حققت تطوراً ملحوظاً، على المستوى الفني للشعر بما أوجدته من وشائج علاقة التجاور والتداخل بينه وبين القصة. وهي علاقة قديمة ذات جذور ممتدة إلى أشعار العرب ما قبل الاسلام، بدءاً من المعلقات إلى شعر عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس والمتنبي... الخ، مما يمكن أن يعد من قبيل الشعر القصصي، فهو ينحو منحى سردياً، مثلما أن الكثير من الخطابات السردية تنحو هي الأخرى منحى شعرياً كالمقامة والرسالة والرحلة والخطبة والحكاية والخبر. وقد تطور الشعر القصصي فظهر ما أسموه (ملحمة) حيناً وحيناً (قصة) أو (رواية شعرية) مثل (المومس العمياء، وحفار القبور والأسلحة والأطفال) للسياح (١).

ثم أخذت هذه النصوص بالتطور حتى شملت الحدث برعايتها، فأنجبت نصوصاً إبداعية تدعو إلى التأمل ورصد الظواهر الفنية المتعددة والمتجددة في الشعر الحديث، التي ارتفعت به إلى عوالم جديدة، وعالم القصة والأسطورة هو أحد أروع تلك العوالم، لما ينطوي عليه من أسرار وفاعلية فنية ودرامية تحاكي الواقع، وتغني الخيال وتلامس أعماق النفس بتيار من القوى السحرية، يأخذها إلى أعماق الماضي، ويعود بها إلى أحضان الحاضر، ويخلق معها نحو أفق المستقبل في رحلة للاستكشاف والمغامرة والوصول إلى الحقائق التي هي غاية الإنسان والشاعر بصورة خاصة.

تحاول القراءة التي يتضمنها هذا البحث، أن تسلط الضوء على أحد أساليب تشكل الأسطورة داخل الشعر، والذي شهد تأثراً بالفنون الروائية وهو (القصة الشعرية) أو (الشعر القصصي)، ومن هنا فإن النصوص التي سيتم معالجتها هي ليست نصوصاً تجمع بين فني القصة والشعر بصفة عامة، إنما على القصة الشعرية أن تحمل ملامح أسطورية واضحة، سواء تضمنت الأساطير الجاهزة أم الأساطير الخاصة التي يبتدعها الشاعر ويضع لها الأساليب والصيغ المختلفة.

والشاعر العراقي الحديث في استخدامه لهذا الأسلوب، يخلق عملاً فنياً يحقق التقاء أنماط فنيين أدبيين، لكل منهما معطياته وسماته الخاصة، وحدوده التي تحقق هويته الفنية، ثم تأتي الأسطورة حلقة الوصل بينهما لتجعل العمل الفني أكثر تأثيراً وإبداعاً، لأن اجتماع التراث والمعاصرة، يخلق حالة من النماء الفكري والتجدد الإبداعي وهو من أسمى أهداف الشعر الحديث في طريقه للتعبير عن التجارب الإنسانية ومواكبة تطورها.

يرى معظم الباحثين أن القصة من أقدم الأشكال والأساليب التعبيرية الأدبية، كما يعودون بالطبيعة المطاطة للقصة القصيرة خاصة، إلى هذا المنشأ الشعبي الشفاهي، والوظائف الأدائية المختلفة لها. فهي كما يصفها (باتيس) يمكن أن تكون أي شيء يقرره الكاتب، ابتداءً من موت حصان، إلى أول علاقة غرامية في حياة فتاة شابة. ومن صورة وصفية أدبية جامدة وخالية من الحكمة، إلى نظام يتكون من حدث وذروة، ويتحرك برشاقة. ومن قصيدة نثرية مرسومة، أكثر منها مكتوبة، إلى نموذج من تقرير مباشر لا مكان فيه للأسلوب أو اللون أو التفصيل (٢).

وقد تطور الفن القصصي- الحديث، بشكل جعله يسيطر على مساحة واسعة من الاستثارة واهتمام المتلقين. كما اتسعت أشكاله مما أدى إلى توجه الشعراء إلى الاستفادة من هذا الضرب الجديد، واعتمادهم الكثير من مستلزماته ومقوماته الفنية، كالسرود والحوار والشخص، والتركيز على محور الحدث الرئيس وإهمال التفاصيل (٣).

أضف إلى ذلك اعتماد ((الوصف الخارجي للأحداث والأبطال ونمو الحكايات الجانبية إلى جانب الحدث الأساسي واسترسال الشاعر بالتصوير تبعاً لرغباته الذاتية، وليس لمتطلبات موضوعه)) (٤).

ولعل السبب الرئيس في توجه الشعراء إلى هذا الفن لاسيما شعراء التجربة الجديدة، الباحثين عن أنماط متنوعة ومتعددة للبناء الفني للنص يكمن وراء ((سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الراهن، وتنوعها وتعقيدها)) (٥)

هذا وإن القصة والقصيدة برغم إنها تعدان جنسين أدبيين متمايزين، لكنهما تنطويان على كثير من التماثل، ذلك من جراء تداخل عناصر مشتركة بين الفنين أبرزها الأسلوب الشعري أو الحساسية الشعرية في القصة، والكثافة حتى إن هناك من يتحدث عن القصة في جملة، مشدداً على المجازية أو الشعرية في وصف الوقائع، ولكن من خلال مفاتيح إشارية على نحو ما يحدث في الشعر، وتمتع كلا النوعين بدفق داخلي يقوم على العاطفية والدهشة. كما أن هناك في كليهما نوعاً من النسق الشخصي (الذاتي)، وانحرافاً محدداً عن التسلسل التاريخي، كذلك استغلال مصادر شفهوية، مثل النغمة والصورة والتركيز على تيار الوعي وليس على الحدث، واستخدام درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية (٦).

أما فيما يخص دخول الأسطورة كعنصر- بنائي في النص الذي يجمع بين فني القصة والشعر، فهو مرتبط بكون الأسطورة تمثل ((رحماً قصصياً زائراً وممتلاً، ما أن يقترب منه الشاعر حتى تتفجر عناصره وتنسحب إلى النص الشعري كرصيد معنوي، وبنائي في عملية التناص بين الأسطورة والقصيدة)) (٧).

وجدير بالذكر أن الأسطورة في النص الشعري القصصي- تمثل بؤرة دلالية رمزية، من خلال استحضار الأساطير التي يمكن لها أن تتحمل نسيجاً قصصياً متكاملًا. وخلق نص يتمرأى في هذه الأسطورة، فجعلها قاعدة لأحداث تجري في الحاضر من خلال تغيير أسماء الأشخاص والأماكن لاقتفاء النموذج القصصي السائر وقد يستغل الشاعر مفردة أسطورية أو جزئية أسطورة مؤكداً على صفات بطل أو نمط أولي، يصعد من خلاله آليات درامية معينة فتغدو الأسطورة نصاً غائباً في القصة، يقيم بنيانه على تحومها الدلالية، لا على شكلها الحكائي، بوصفها خطاباً يحتوي على آليات نوعية تلوح في النص. هذا بالإضافة إلى شمولية الأسطورة وقدرتها على تفجير المهارات والبحث عن طرائق جديدة للسرد القصصي- كونها شكلاً حكاياً يقترن برواة وأزمنة، وواقع حضاري، يدافع عن صفاته بتناسخه في الحقب

التاريخية المتتالية متجسداً بأشكاله الكثيرة، كذلك ارتباطها بأنواع الفنون الأخرى وظهور تلك الفنون في النص الشعري لغرض إغناء الجانب الجمالي فيه (٨).

فكل هذا الثراء الإبداعي للأسطورة أغرى الشاعر الحديث إلى التوجه لها أو استخدامها في مجال الشعر القصصي، ومن الشعراء العراقيين الذين برز لديهم هذا الاستخدام الفني، الشاعر (حسب الشيخ جعفر، وسامي مهدي، ويوسف الصائغ، وحميد سعيد، وشاذل طاقة، وياسين طه حافظ، وعلي جعفر العلاق) وآخرون سوف نشير إلى نصوصهم في مواضعها من هذا البحث.

نماذج تطبيقية للتشكيل الأسطوري في الشعر القصصي العراقي:

يأتي (حسب الشيخ جعفر) في مقدمة الشعراء العراقيين الذين اهتموا بالشعر القصصي- الأسطوري، وطوروا أساليبه الفنية من مجموعة شعرية إلى أخرى حتى أصبح النص لديه غنياً بمعطيات الحداثة على مستوى الفنين. فقد بدأ اهتمامه بهذا اللون من الشعر منذ مجموعته (نخلة الله) التي ضمت عدداً من القصائد أهمها قصيدة (طوق الحمامة). ثم أخذ بالتطور حتى ظهر بصورة أكثر نضجاً في مجموعتيه الشعريتين (زيارة السيدة السومرية) و(عبر الحائط في المرآة) إذ أن أغلب القصائد ذات بناء قصصي متطور يحتوي الحدث والحوار والشخصيات والوصف العام للمكان والزمان والبيئة التي تنتمي لها الشخصيات، كذلك وصف الشخصية الرئيسية بشكل دقيق جداً ومبالغ به، واستخدام تقنيات السرد وتحولات الخطاب في النص، بين الضمائر المختلفة إلى غيرها من التقنيات الفنية. يلف كل ذلك غلالة أسطورية غرائبية تجعل العالم الداخلي للنص، مليئاً بالخيال والإثارة وروح المغامرة التي توسع من أفق التوقع بالنسبة للقارئ، وتجعله أكثر تفاعلاً مع النص.

في مجموعته الشعرية (كران البور) يتطور هذا الأسلوب بشكل ملحوظ، إذ أن المجموعة تكاد تمثل مجموعة قصصية تراثية أسطورية على المستوى الدلالي والتركيبى واللغوي للنصوص. فأغلب قصائد المجموعة ذات منحنى قصصي، وقد كتبها الشاعر بلغة خاصة مشبعة بروح التراث، كما ضمنها دلالات أسطورية وتراثية تنتمي إلى مختلف الشعوب والحضارات فكانت نصوص المجموعة بحق رحلة حول العالم، بل هي عوالم متداخلة فيها من كنوز المعرفة والإثارة، الشيء الكثير. في قصيدته (الهولة) يعتمد الشاعر

على الموروث الشعبي فيستقي منه إحدى القصص التي تدور حول شخصية (الغول أو أنثى الغول) الخرافية، كما يعتمد على التراث في بناء قصيدته من خلال تضمين بعض أبيات قصيدة للشاعر (تأبط شراً) وهي أيضاً من القصائد القصصية التي يقص فيها قصته مع أنثى الغول (٩):

((مرة جوبتُ في الدهماء جلاباب الرياح

تتشكى لمحةً القُرُّ كَفِّي والكماء

فتلظت لمحة لي باقتداح

قلت: إني مدركٌ في اللمعِ جِلاً واحتماء

* * *

فتنورتُ حيالَ السلعِ ناراً وامرأة

غورتُ فاستغولت في كل آن

(ما أنا يا جارتا) قلتُ (بدارٍ مطفأةً لك مني يا أبنة الأغوال والنقع الأمان)

فالتوت بالنظرة الشزراء وجهاً أهولا

وهي تحنو في الصلا الرمل، وتلهي باليدين

وعلى الجمر، وكنت الأغولا

طار بالقحف لها ابن القين في غمضة عين

* * *

وتأبطتُ أنا الرأس ولليوم أدور

أنا والثورُ بغولٍ منه، نرحو ونخور!!)) (١٠)

فالقصيدة تحكي قصة رجل مجهول الهوية، يجوب في الصحراء أثناء الليل - وهنا ذكر للزمان والمكان الذي تقع فيه الحادثة وهي من مستلزمات القصة - فيشكو البرد الشديد الذي أدى إلى تشقق يديه (القر، الكماء) ثم يلتمس ناراً بعيدة فيتجه صوبها، ويأتي غاراً في جبل، فيجد قرب النار أنثى الغول.

فيحاورها - والحوار هنا من تقنيات القصة أيضاً - ويحاول أن يأخذ منها الأمان ويؤمن على حياتها، إلا أنها تظهر له العداة، وهنا يدخل دور الوصف حيث يأخذ الشاعر بتصوير

حركة الشخصية وملاحظتها، بالإضافة إلى الفعل الذي تقوم به وهو قذف الرجل بلهب الموقد.

(فالتوت بالنظرة الشزراء وجهاً أهولاً

وهي تحثو في الصلا الرمل، وتلهي باليدين.)

إلا أن البطل يدهمها بحركة سريعة من سيفه فيقطع رأسها، لكن هذا الرأس يظل مثل اللعنة التي تلاحق البطل فتجعله مثل الثور الذي يدير الرحي دون توقف حتى تفتت وتخور قواه. ويضعف بعد طول جهد وهي محاولة للشاعر في وصف اللاجدوى واستمرار دوران الحياة الرتيب الذي يفضي إلى التعب والإجهاد الجسدي والروحي.

إن روح التراث تنفس في النص بعفوية، لاسيما في لغة الشاعر التي تجبر القارئ على العودة إلى المعاجم اللغوية لمعرفة بعض الكلمات مثل: (الكماء: تشقق اليدين / السِّلْع: الشق في الجبل الصلاء: الموقد / تلهي: تُلقِي / ابن القين: السيف / نرحو: ندير الرحي). (١١)

وكذلك في شخصية البطل الذي ينتمي إلى الشخصيات العربية القديمة في تجواله عبر الصحراء في الليل، على ظهر فرسه وبرفقة سيفه. معرضاً للبرد ومخاطر الصحراء الكثيرة وباحثاً عن نار يأنس إليها ليضي ليلته.

إن النص أشبه بقصة قصيرة ذات حدث بسيط وشخصية بسيطة، تروى لنا عن طريق راوية هو البطل نفسه. فهي بذلك تمثل شكلاً من أشكال (السير الذاتية) يُطلعنا فيها البطل على إحدى مغامراته الخيالية، ويفيدنا بإحدى عِبَر حياته التي لا تخلو من التجارب الكثيرة والنافعة.

والشاعر هنا يستفيد من التراث إفادة مباشرة (قصيدة تأبط شراً) فهو يقدم لنا عبر استخدامه لهذا التناص ((مزيجاً من القصيدة الحديثة ورواسب الموروث، تركيباً ودلالة حيث كانت لهجة الفروسية والبطولة، والأسطورية، طاغية على بنية القصيدة.)) (١٢).

في نص آخر هو (رأس شهرزاد) نجد الشاعر يعتمد على التراث (قصص ألف ليلة وليلة) ولكنه يتصرف بالمادة التراثية وفقاً لتجربته، ورؤياه الخاصة. حيث يصف لنا حادثة خيالية حول قطع السياف لرأس شهرزاد بأمر من الملك شهريار، ثم يأخذ السياف ذلك

الرأس من خدر شهرزاد، إلى قصر الملك. وعند وصولهم يضعون الرأس الملفوف بغطاء في طست أمام الملك، وعندما يكشف الغطاء عنه، يجد رأسه في الطست بدلاً من رأس شهرزاد.

والشاعر في هذه القصيدة يمارس عملية تحريك وتغيير للصورة المستمدة من التراث الأسطوري، ثم يقوم بتنسيقها على نحو يدعم ما يشغلها منه، مما أضفى على الحالة التراثية شيئاً من التغيير الذي يناسب الوقع النفسي للشاعر ويسايره (١٣).
والقصيدة تحتوي على منحى درامي إلى الجانب القصصي، إذ أن الشاعر استخدم نظام المشاهد، فكان المشهد الأول يمثل حالة تهيؤ السيف والجند لقطع رأس شهرزاد من خلال تواجدهم في خدرها:

((في خدرها الشفقي، بعد الألف والأولى والأخيرة
وقفوا بحمر لبوسهم والنطع، وانتكبوا الظبي
فتعاورت سرجهم أحداق هزتها الضريرة
وتخافت الضوء المراع على الشبا)) (١٤)

وفيه يتم تحفيز ذهن القارئ نحو الحدث الأساس. أما المشهد الثاني فيمثل حادثة قطع الرأس، وهي (العقدة) بالنسبة للقصيدة، لأنها الحادثة المركزية التي يدور حولها النص:

((عبرت فرنت فضة في الجدولين
وتنهذ الجورى، وهي تدير طرفاً في ارتياح
فاحتز سياف العرائس جيدها في لمحتين
وتعوذ القصر الدجي، وغم نجمته الصباح)) (١٥)

وفي المشهد الثالث يقوم الجند بنقل الرأس إلى الملك:

((واحمرّ بالجند الطريق إلى المليك
متلفعين، تحف حولهم الخمائل والوكون
وتضوع الشدو النفوح، يطله دمه السفيك
في ظلمه الممشى العميق وفي السكون)) (١٦)

في حين يمثل المشهد الرابع والأخير، وصول الرأس إلى الملك ووضعه في طست بين يديه:

((وتعتبوا بالطست بين يديه، وانصب الضياء

قال: (اكشفوا عنه) فأبصر رأسه تحت الغطاء!)) (١٧)

وفي الوقت الذي ينبغي أن يمثل فيه هذا المشهد النهاية والحل لعقدة الحدث، نجد عقدة أكبر تكسر أفق التوقع بالنسبة للقارئ وتضعه أمام علامات استفهام عديدة، وتفسيرات كثيرة، لأن النص يقي مفتوحاً للقارئ أن يضع النهاية كما يشاء. وهي نهاية حاول الشاعر أن يبلغ بها قمة الإبداع الأسطوري والخيالي. إن القصيدة تعتمد على الوصف بشكل كبير، وصف الشخصيات (الجنود، السياف، وشهزاد)، والمكان والزمان يحددهما الشاعر بصورة غير مباشرة. كما أن هناك إيراداً للتفصيلات إلى جانب الحادثة الرئيسة مثل (تعاورت سرج لهم أحداق هرتتها الضريرة). حيث نخبرنا أن لشهزاد هرة ضريرة كانت هناك وقت حضور الجنود لقطع رأسها، ولكن لماذا الهرة ضريرة؟ قد تكون القافية التي التزمها الشاعر في بناء مقاطع القصيدة هي التي دفعته إلى اختيار هذه المفردة. وربما أراد بها إشارة دلالية رمزية تمثل إغفال العالم عن جريمة شهريار. فالكل يغمض عينيه عن الحقيقة، ويتظاهر بالعمى وعدم رؤية أو معرفة شيء، لأن الكلام والبوح بالحقائق يكلف كثيراً. وهذا هو المغزى العام للنص، فالدلالة الرمزية تشير إلى أن الجريمة موجودة في العالم، والملوك أو السلطة بصورة عامة يمارسون الكثير من الجرائم دون تردد، ومتى يشاءون. لأن الجميع يغمضون أعينهم ويخافون البوح أو الإعلان عن رفضهم. إلا أن لابد للجريمة من نهاية، وللمجرم من أن ينال عقابه. فالنهاية غير المتوقعة للقصيدة (رؤية شهريار لرأسه في الطست بدلاً من رأس شهزاد) هي إشارة رمزية تشير إلى هذا المعنى وأحسب أن هذا هو ما أراد الشاعر أن يصل بالقارئ إليه من خلال هذا النص الذي يحاول فيه (حسب الشيخ جعفر) أن يخلق الرمز التراثي من جديد، لا من وجهة نظر ذاتية عميقة وحسب، بل وبالمحافظة على العلاقة الجدلية بين ماضي الرمز والحاضر الذي يراد له أن يشغله ثم بالمحافظة على التحالف المتكافئ بين الرؤية الذاتية والحقيقة الموضوعية (١٨).

فهو بالتفافه على النص الأسطوري وتغيير وقائعه، إنّما يحاول أن يجعل للنص بنية سطحية واضحة وأخرى عميقة غير ظاهرة. فالسطحية هي حادثة (قطع رأس شهرزاد) وهي حادثة خيالية من صنع الشاعر. أما البنية العميقة فهي تتضمن الإشارة إلى الجرائم التي تتم بالخفاء ضد الناس الأبرياء، ودون اعتراض من أحد.

فالشاعر ينجح في إيصال رؤيته الخاصة إلى القارئ عبر النص، وهي رؤية عميقة تحمل معنى إنسانياً شمولياً. ((وللرؤى أهمية ما بعدها أهمية. ففي الأدب، لا تكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام. إنّما بإزاء أحداث تُقدّم لنا على نحوٍ معيّن. فرؤيتان مختلفتان لواقعةٍ واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين)). (١٩).

أما بخصوص لغة القصيدة فهي كسابقها مشبعة بروح التراث، عبر المفردات (النطح، انتكبوا الطيبي، تعاورت، الشبا، غم نجمته، متلفعين.... الخ)، والنص لا يعتمد على رواية كسابقه، وإنّما هو من نمط القصائد التي تعتمد على ضمير الغائب (هي، هو، هي). وهو من أكثر الأنماط التي تلائم الشعر القصصي. لأنّه يعطي النص طابع الموضوعية. ويتعد عن الذاتية التي نجدها في القصائد التي تعتمد على ضمير المتكلم أو الراوية الذي يروي الحدث. كذلك القصائد التي تعتمد المخاطب الخالص (أنت) أو المخاطب التجريدي (أنا - أنت / أنت - أنا) (٢٠).

وهكذا نجد النص ككل واحد، بمثابة منظومة رمزية لها دلالات أسطورية خيالية مرتبطة بالواقع، ومنبثقة عنه، على الرغم من اعتمادها مادة التراث (٢١).

في كثير من نصوص الشعر العراقي الحديث نجد ميلاً لدى الشعراء لخلق أساطيرهم الخاصة التي تعتمد على رموز واقعية حقيقية أو خيالية، وتضمينها داخل حكاية يحويها النص الشعري. وفي هذا النوع من الاستخدام يتجلى بشكل واضح إتقان الشاعر لعملية أسطورة الواقع وربط ما هو خيالي بما هو حقيقي في جو من التألف والتدخل الفني الذي يعطي للنص طابعه الخاص وسمته المميزة.

وهذه الظاهرة نجد أكثر نماذجها في شعر كل من الشاعرين (سامي مهدي، وحميد سعيد) وهي تقوم على محورين:

١ - أساطير شخصية مستمدة من الواقع.

٢_ أساطير شخصية لا تنتمي للواقع.

وسوف نقوم بدراسة أنموذج لكل محور من شعر الشعارين.

الأنموذج الأول تمثله قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) للشاعر حميد سعيد من مجموعته (طفولة الماء). وفي القصيدة نجد الشاعر وقد نسج لنا قصة أسطورية تستمد أحداثها وشخصياتها من الواقع برغم ما فيها من خيال، حتى أن الشاعر أحد شخصيات القصة، المشاركة في تنامي الحدث، فهو الراوي الذي يروي لنا حكاية هي جزء من سيرة حياته، لكنها حكاية لا تختلف كثيراً عن حكايات السندباد أو شهرزاد في ألف ليلة وليلة. بما فيها ضرب من ضروب الخيال وروح المغامرة التي تربط الواقع المتحقق باللاواقعي الغرائبي أو الحلمي، لأن الشاعر فرض ومنذ عنوان القصيدة (رؤيا نصب الشهيد) وجود الحلم كعامل مساعد في بناء النص الذي اتسم بطابع أسطوري، ولا يشترط في الأسطورة أن تكون دائماً خرافية، فهي اليوم تكتسب معنىً جديداً حتى مع كونها غير واقعية. ولكونها واقعية أيضاً (٢٢).

وقصيدة (حميد سعيد) تكتسب بعدها الأسطوري بوصفها رمزاً للبعث أو الخلق من جديد فهي تمثل رحلة قام بها الشاعر إلى نصب الشهيد، وهناك يلتقي بالشهيد (عبد الهادي الصالح) الذي بُعث من موته وجاء ليستقبله، ثم يُبعث معه عددٌ من الأموات والشهداء، الذين نجدهم أحياءً يجاورهم الشاعر ويجاورونه في حالة فذة من الحضور الزاهي، تحف بهم الأنهار والطيور والشمس المشرقة، مستلهماً المعتقد الديني لقيامه (الشهيد - الحي) إذ يحيل ذهن القارئ مباشرة إلى الآية القرآنية (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون). هذا الشعور المستمد عفويًا من الذاكرة وقصدياً من الإيمان، يمنح قصائد (حميد سعيد) حرارة الحياة التي يدافع عنها أبطاله، بل هو يمجّد الحياة من خلال تمجيدهم، وهو لا يصل بأبطاله إلى مرتبة الأنبياء المنزهين، وإنما يقدمهم لنا بشراً مثلنا جميعاً (٢٣):

((في الفجر دلفتُ إليه...))

استقبلني عبد الهادي الصالح

قلت.. سلام الله عليك

فقال:

عليك سلامُ الله

وقدم لي كأساً من ماء بارد

حينَ رَشَفْتُ قليلاً منهُ

رَأَيْتُ جميعَ الشهداءِ يقومون إلي

القبّةُ تمشي نحوي وتناديني باسمي. (٢٤)

إن القصيدة كما نلاحظ من نمط قصيدة المتكلم (أنا). ومع أن ضمير المتكلم لا يتلاءم بشكل طبيعي إلا داخل الموضوع الغنائي فإن هذا لا يمنع من وجوده في قصائد ذات طابع قصصي. خاصة تلك التي تكون بمثابة سيرة ذاتية للشاعر الذي قد يتحدث فيها عن مراحل مثيرة من حياته (٢٥).

أي أن البطل في (القصيدة / القصة)، صار الشاعر نفسه، ولم يعد الحدث يأتينا من الخارج، وإنما صار ينبع من الداخل. وإن هذا الاتجاه ليس انكفاءً أو ردةً ذاتية ضيقة، كما أنه ليس انغلاقاً شخصياً، لأننا ضمن هذه السيرة الذاتية سنكتشف من خلال النماذج المطروحة علاقة الشاعر بالمجتمع وتحولاته وما يحدث فيه، وسنعرف أيضاً تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجملة قضايا لا تعنيه وحده، وإنما تعني الآخرين أيضاً (٢٦).

إلا أن الشاعر الأكثر اقتداراً يستطيع أن يفيد من عناصر فنية أخرى لإبعاد القارئ عن متابعة صوت الراوي الذي يبعث على الملل أحياناً، كالإفادة من الحوار، وتداخل الأصوات وتعددتها (٢٧)، وغيرها من التقنيات الفنية كتلوين الحدث الدرامي، والإفادة من بنية السرد القصصي ومن ثراء المشهد المسرحي (٢٨).

وقصيدة (حميد سعيد) احتوت على هذه التنويعات الأسلوبية جميعها. مما جعل النص يزخر بطاقة شعرية عالية. فهو قد استثمر طاقة السرد في وصفه الدقيق للمكان، ووصفاً لا يخلو من الخيال. فكأن الشاعر يرسم لنا بريشة الفنان المبدع لوحات فنية:

((طلعتُ من شقِ القبّةِ عشرَ يماماتٍ

أو عشرُ لآلٍ

فامتد الأفقُ الأبيضُ..

وامتد الفردوس الأخضرُ.. كثيابِ الشهداء
وتفجر منه الماء
وانتشرت حباتُ الشذر على الشجرِ
واشتبكتُ بياماتِ القُبّةِ..
وهي توحد دورتها بأغانٍ بيضاء.
أجلسني عبد المهادي الصالحُ..
في الأرض الممتدة..
بين القبة والماء..
ونادى شجراً
جاء إلى حيثُ جلسنا.. ظللنا
فتساقط ثمرٌ ضوئيٌّ
حين مددتُ يدي ولمستُ الثمرَ الضوئيَّ
كأني بين سماءٍ وسماء
العسجدُ كان فراشي وغطائي أوراقِ الحناء..)) (٢٩)

أما تقنية تعدد الأصوات، فالشاعر يستمد من عالم الطبيعة شخوصاً معينة، لتسمو بالفعل الإنساني وهي المحاولة التي يسعى من خلالها إلى استبدال الواقع بالطبيعة، والناس برموزها فالشاعر لم يقف من الطبيعة عند حدود الوصف العياني لمظاهرها، بل عمد إلى تثوير عناصرها حتى تصبح بمثابة شخصيات إنسانية متطلعة (٣٠). وهذا ما نجده في النص:

((مرّ علينا زمنٌ ..

قلتُ لدالية.. كان عليها سبعُ صبايا
يتساقطُ من سبعِ كؤوسٍ.. تتلألأ في أيديهنَّ
اللؤلؤُ والمرجان..
كم مرّ عليّ من الوقت ؟
أجابتُ
لا أعلمُ

إن الزمن صديقٌ نألفه
وأنا منذ رأيتك
أعرف أنك من أرضٍ يدفع عنها الدمُّ والأبناء
الريح الصفراء..
إنهم أصحابي أيتها الدالية الخضراء..
هذا رجلٌ.
ظلَّ يقاتلُ من أجلِ مدينتنا
حتى فتح اللهُ عليه..
وهذا النائم بين الوردة والوردة..
الطالع من غصن الزيتون..
صديقي.

والآتي في الطلع رفيقي..)) (٣١)

وفي مقطع آخر نجد صوتاً آخر ينتمي إلى الطبيعة:

((أولئك أصحاب النجدات
تقول الأغصانُ الداكنةُ الخضرة..
وعلى ميمنة النهر
يقيمُ العشاق..)) (٣٢)

إن أسلوب الحوار المباشر يضيف على جو النص شيئاً من الدراما الحركية التي تنفي عنها الجمود، كما أنه يعزز الجو الأسطوري المهيمن على النص، لاسيما أنه يدور بين الشاعر وعناصر الطبيعة (الدالية الخضراء والأغصان) حيث قام الشاعر بعملية (تشخيص) لبعض عناصر الطبيعة، إذ خلق صوراً لأشخاص خياليين وأخذ بالتحاور معهم. وقد رسم الشاعر هذه الشخصيات عن طريق إيضاح بعض أفعالها وكلامها وأفكارها والمظهر الجسدي لها. أو من خلال نقل بعض أقوال الشخصيات الأخرى عنها (٣٣). كما في حديث الدالية الخضراء والأغصان. فكان عرض الشاعر لأكثر من شخصية، وذكر مواقفها البطولية محاولةً لطبع النص بطابع الشمولية، وتعدد الرموز الواقعية التي تحولت إلى أساطير خالدة في الأذهان.

ويقترّب الشاعر بأحد رموزه الواقعية من رمز تاريخي هو (الخنساء) الشاعرة العربية التي أعطت في حرب القادسية ثلاثة شهداء من أبنائها. فبطلة الشاعر التي يتحدّث عنها، وهي الأخرى أعطت للحرب ثلاثة أبناء إذن نحن هنا أمام تناص تاريخي:

((ها أنا ذا أستقبلُ وطناً مزهواً..

بالشعر وبالشهداء.

يستوقفني قمرٌ مغسولٌ بحليبِ امرأةٍ طاهرةٍ
أعطت للحربِ ثلاثةَ أبناء
يسألني..

أن أخرج من زمنِ النصبِ
إلى بيتِ امرأةٍ طاهرةٍ

أعطت للحربِ ثلاثةَ أبناء

أصحابها.. فأرى فتياناً بثيابِ الميدان
يتنظرون صباحاً..

لا تنزلُ في ساحتهِ الأحزان

يُقيمونَ عليه متاريسَ.. لتدراً عن وطنِ
الحبِّ شرورِ العدوان.

ها أنا ذا.. أقترح النهرَ أخوا..

وأسمي الماءَ خليلاً..

والشهداءِ شمساً..

وأخططُ بين النصبِ وقلبي..

مدناً

وأنادي امرأةً طاهرةً

أعطت للحربِ ثلاثةَ أبناء

إنا منتظرون.. تعالي

ندعوكِ لمائدةٍ لم تَمسَسها النارُ

بنوك يُقيمون الليلة عُرساً.. كوني

شاهدةً

وأنا والشهداءُ شهودٌ. ((٣٤)

إن الشاعر يقترّب في هذا المقطع، والمقطع الأخير من القصيدة، من المشهد الدرامي بكل وسائله (الحركة والشخصيات والحوار) كما يستخدم أسلوب التكرار للعبارة:

(امرأة طاهرة أعطت للحرب ثلاثة أبناء)

وهو يخلق بوساطتها وظيفة دلالية ونفسية، يحاول من خلالها التأكيد على الرمز وما يمثله من معانٍ تاريخية وواقعية. فهو هنا يعمل عمل الأضواء السينمائية عند تسليطها على زاوية معينة لتوجيه الأنظار والأذهان نحوها. أما الإيقاع بنوعيه الخارجي المتعلق بالوزن والقافية التي يلجأ إليها الشاعر في بعض الأسطر. والداخلي المتعلق بطبيعة اللغة ورسم الصور. فهو منسجم تمام الانسجام مع المنحى القصصي الدرامي للنص، والحركة الداخلية التي تنتظم مقاطع القصيدة بشكل كامل.

أما المحور الثاني الذي تمثله الأسطورة الشخصية غير المنتمية للواقع. فنجد له نموذجاً في قصيدة (الغيمة الشهباء) لسامي مهدي. فهو يحكي لنا حكاية عن شخصية خيالية غير محددة الملامح، لأنها لا تحمل هوية معينة تمكننا من معرفتها، والشاعر يوضح ذلك من خلال تضارب الآراء والأقوال حولها:

((هي ظبيةٌ قالوا، وقالوا غيمةٌ شهباء، واختلفوا ولكن ليس ثمة من رآها غير صياد فقير، خاف أن يُعوى فاقسم أنها امرأة، رآها وهي تفترش الحشائش وهي تقطف الشقائق، وهي تنضو ثوبها عنها، رأى شتى مباحها..)) (٣٥).

إذن فنحن أمام شخصية تدور حولها الحكاية، ولكنها شخصية مجهولة، والوصف المقدم عنها من قبل الصياد، يجعلها أشبه بالالهة في الأساطير، لما تقوم به من أفعال غريبة تختلف عن أفعال البشر العاديين، ولما تمتلكه من جمال يغوي العقول بالفتنة فتجعل الأشخاص في حضرتها كالمسحورين.

إن حادثة القصة تبدأ. عندما يحكي الصياد حكاية رؤيته لتلك المرأة المجهولة إلى الناس. فيسمع بها الأمير ويقرر أن يأخذه معه في رحلة صيد لكي يراها هو بنفسه، فيستجيب الصياد مرغماً لطلب الأمير:

((قال: وكنتُ كالمسحور، وأدنو وهي تدنو، حتى كدتُ لكنني فررتُ (يقولُ فرّ). (يقولُ فرّ). (أجل فررتُ.. فررتُ) فارتعش الأمير (تكون في ركبي غداً.. نمضي- غداً للصيد..) يأمرنا الأميرُ فكيف نقولُ لا.. نمضي غداً للصيد.. أسرجنا الجياد. وقال (ألم تقل بالأمس إنك قد رأيت وكنت كالمسحور.؟) قلتُ (بلى) ولم يسمع بقية ما أردتُ القول.)) (٣٦).

وهنا تنمو العقدة التي يحتويها النص، حيث تعطي للبناء العام الطابع القصصي، كما أنها تخلق صراعاً يأخذ بالتنامي. حتى يتدرج نحو الحل أو النهاية، وهنا ينشأ لدينا وشاح درامي يلف النص فيزيد من شعريته وفاعليته الفنية. لاسيما عندما تحضر- الوسائل التي تغذي الجانبيين القصصي والدرامي كالحوار والشخصيات والحدث والمكان والزمان وغيرها من الوسائل الأخرى.

إن الشاعر حاول أن يخلق لنصه عقدة مميزة عندما خلق عالين متناقضين يسيران إلى جنب بعضهما البعض، ولكنها مختلفان تماماً ويفترقان بشكل كبير. العالم الأول يمثله الأمير ورفاق رحلته وما ينطوي عليه عالمهم من مباحج دنيوية (كالصيد والشرب والصخب):

((وكان الركبُ يوغلُ في البراري،

والأميرُ يصيدُ شيئاً، طائراً، حيناً،

وحيناً أرنباً، ورفاقُ رحلته يصيدون الجنادبَ

يشربون ويصخبون إذا استراحوا.)) (٣٧)

أمّا العالم الثاني فهو عالم الصياد الفقير وفتاته الأسطورية التي لا يراها أحدٌ سواه. فهو مأخوذٌ بها، منجذبٌ لها، وهي الأخرى تغريه بكل ما تملك من جمال أسطوري وسحر إلهي:

((وانطلقت جياذ الركب تنتهبُ البراري.

وهي تنضو ثوبها عنها، وتدنو، شعرها المحلولُ،

عينها وصفحةٌ جيدها، وطريٌّ ممشاهها.)) (٣٨).

وهو وحده الذي يرى الجمال ومباهج عالمها الساحر. أما تلك الأضواء التي تشبه ألوان الطيف الشمسي:

((تنشقُّ المياه، وتسطعُ الأضواء، والألوان، أصفر، ثم أخضر، ثم أزرق، ثم أحمر، مهرجان)) (٣٩).

فإن الشاعر بذكره لها يدل على أنه يعي حقيقة الحساسية العالية التي يتميز بها اللون، واستخدام الشاعر للألوان في هذا المقطع لا يدلُّ على إحساس راقٍ باللون وحسب، بل ويدلُّ على وعي عميقٍ فيما يمكن أن يفعله هذا اللون، وكيف يغير الإنسان والأشياء (٤٠). فاستخدامه للألوان الأساسية دون الألوان المشتقة يعد رمزاً واعياً يحاول من خلاله التأكيد على أن ما يراه هو الحقيقة والجوهر الأساس الذي يفقده الجميع. فيكون البطل عند ذلك في حالة أشبه بحالة المتصوفة عند تجليهم واتحادهم مع الذات الإلهية، أو اكتشافهم للحقيقة والالتحام بها، لأن كل شيء ما عداها زائل. وعالم الروح هو وحده الخالد، أما عالم الجسد فهو فانٍ. والصوفية ((تدعي أنها تتجاوز المعرفة العقلية، وتتخطى العالم المحسوس عندما يبلغ الصوفي مرحلة الحال، أو الوقفة كما يسميها النفري. وللوقفة حالة غريبة مدهشة يدعي الصوفي فيها أنه رأى ما لا عين رأت ولا إذن سمعت. فهو يقف بين يدي الله دون حجاب ولا فاصل، ويذهل عن كل شيء سواه، ويدعي الصوفيون أن المعرفة الحدسية الباطنية - وحدها - قادرة على كشف أسرار الكون والاهتداء للمطلق - الله - عن طريق الروح لا العقل.)) (٤١)، والشاعر يستلهم هذا الموقف الصوفي لإيصال رسالة إلى ذهن القارئ عبر هذه القصة الرمزية الأسطورية، ولذا فهو يعقد مقارنة بين عالم الروح وعالم الجسد، وبين الإنسان الذي يرى الحقيقة في لحظات صفاته ونقائه. والآخر العاجز عن رؤيتها لأنه لا يدرك أهميتها، ولا يملك الصفاء التام الذي يؤهله للوصول لها. من هنا كان الصياد حاضراً مع الأمير ورفاقه بجسده، وغائباً عنهم بروحه، متحدداً بفتاته، أو هو في طريقه للاتحاد بها. والمرأة هنا هي (الحقيقة، المطلق، المثال) الذي يبحث عنه الصوفي:

((فماذا بعد؟ يسأله الأمير (ألم تقل بالأمس أنك قد رأيت وكنت كالمسحور؟) قال: (بلى رأيتُ، وها هي الأضواء والألوان) أصفرُ ثم أخضر، ثم أزرق، ثم أحمرُ، (أيها الصيادُ أين إذن فتاتك أين؟ والصياد منجذبٌ إليها وهي تدنو (أيها الصيادُ أينك أنت؟) والصيادُ

مأخوذٌ بها، تدنو فيدنو، تسطعُ الأضواءُ بينها، ويقتربان، لا هي تستريبُ ولا هو الصيادُ، يععتقان، يلتحمان في برقٍ ورعدٍ ثم يحترقان يغدو فحمةً سوداء، تغدو ظبيةً وتفرفُ، تغدو غيمةً شهباء.)) (٤٢).

إن المقطع الأخير للقصيدة يحتوي على حركة سريعة ومكثفة يتطلبها الموقف الدرامي والعقدة التي تصل إلى نهاية حيث الحل. والنهاية تأتي لتصدّم أفق التوقع بالنسبة للقارئ. فالشاعر يقودنا إلى الاعتقاد بأن الصياد عندما يلتحمُ بفناته الأسطورية - التي تحمل معنى الحقيقة بالنسبة لشخصيته القريبة من شخصية المتصوف - قد يتحول إلى شيء يرمز للجمال والنور (كالنجمة أو الزهرة) أو أي شيء آخر، إلا إن الصياد يحترق ويتحول لفحمة سوداء في حين تتحول الفتاة إلى ظبية أو غيمة شهباء، وهنا أوجد الشاعر تناقضاً كبيراً ومتعمداً له مغزاه الخاص. وربما لأن الصياد لم يرَ من الحقيقة سوى جسدها الخارجي، جمالها وعريها وإغراءها، أما جوهرها فلم يصل إليه، ولذا لم يكن التحامه بها كاملاً وعميقاً. ولقد استخدم الشاعر أسلوب التكرار لاسيما في سؤال الأمير للصياد:

(ألم تقل بالأمس إنك قد رأيت وكنتَ كالمسحور؟)

والغاية منه التأكيد على الحد الفاصل بين عالم الأمير وعالم الصياد، لأنه يعكس الشك وعدم الرؤيا أو إدراك الحقيقة في حين كان الصياد يرى ويدنو شيئاً فشيئاً منها. إن الشاعر بنى خطاب قصيدته على نمط القصيدة المركبة، التي تنتقل بين مجموعة من الضمائر، كما هو الشأن لما كان يُعرف بالالتفات (٤٣).

فهو يعني بلاغياً نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب، فمن الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى المتكلم. أمّا ما يختص بالأفعال فيكون بالرغوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والانتقال عن الماضي إلى المضارع وعن المضارع إلى الماضي (٤٤).

فالشاعر يبدأ قصيدته بضمير الغائب، ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم وبعدها إلى ضمير المخاطب ثم يعود إلى ضمير الغائب من جديد، وهذا التنوع في استخدام الضمائر كان منسجماً بصورة كبيرة مع المنحى الدرامي القصصي للنص.

أما الطابع الأسطوري فهو واضح من خلال رسم صورة المرأة المجهولة، كذلك حالة الانجذاب التي عاناها الصياد، وإنه وحده كان يرى تلك المرأة على الرغم من وجود الآخرين معه في نفس المكان. ثم حالة الالتحام التي حولت الشخصيات من الحالة الإنسانية إلى جماد (فحمة سوداء، غيمة شهباء) أو حيوانية (ظبية تفرُّ).

وعلى الرغم من الطابع القصصي الدرامي الذي ساد جو القصيدة، إلا أن الغنائية التي تميز الشعر كانت واضحة هي الأخرى عبر مزيج من الإيقاع الخارجي والداخلي. خارجي/ يتمثل في التفعيلات والوزن حيث استخدم الشاعر أسلوب المزج بين بحرین (الكامل والوافر) وهما يصلحان لوصف المشاهد ووصف الصور، وهذه من التقنيات الحديثة التي يستخدمها الشعراء لإثراء قصائدهم بروح الإبداع. والداخلي/ يتجسد في المعنى وبناء الحكاية أو أسلوب عرضها، وصوت العاطفة. وقد أغنى كل ذلك القصيدة بإيقاع وجرس موسيقي مميز.

ومثل هذه النماذج التي يخلق فيها الشاعر أسطوره الخاصة بأسلوب شعري متقن، كثيرة في الشعر العراقي الحديث وفي نتاج أغلب الشعراء الذين اهتموا بهذا الجانب الفني (٤٥).

يمكننا أن نقسم الشعر القصصي إلى قسمين:

١_ منه ما يعتمد على الشخصية بصورة أساسية.

٢_ ما يعتمد على الحادثة بصورة أساسية.

ومن دراسة بعض النماذج يمكننا عرض الصفات التي تميز كل اتجاه عن الآخر، والمعطيات التي منحتها هذه النصوص للشعر العراقي الحديث في عملية تطوره وسيره في طريق الإبداع.

وبالنسبة للقائد التي يعتمد عليها على رسم الشخصية (شخصية البطل) فهناك طريقتان. الأولى/ هي أن يضع الشاعر بطل قصيدته أمام القارئ مباشرة وينطقه بما يرسم صورته الشخصية دونها مقدمات مسبقة.

أما الثانية/ وهي الأكثر شيوعاً فيعتمد على مدخل تصويري يرسم فيه صورة الطبيعة أو تصوير مكان الحدث (٤٦). أو سرد بعض الوقائع التي تتعلق بالشخصية إلى غيرها من التفصيلات الأخرى.

والطريقة الأولى نجد أنموذجاً لها في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد (هارب من متحف الآثار) حيث يقدم لنا شخصية هي ليست بالشخصية العادية، إنما هي شخصية منبعثة من رؤى الشاعر الخيالية وطاقاته الإبداعية في مجال الأسطورة الخاصة أو الشخصية. إذ يقدم لنا بطلاً هو ليس من البشر ولكنه يكتسب داخل النص صفات إنسانية حية تنتمي إلى الحياة المعاصرة (٤٧).

فالبطل تمثال من الحجر محفوظ في متحف للآثار ولا نعلم لأية سلالة ينتمي، ولا من أية حضارة، إنما كل مانعرفه أنه تمثال لإنسان كان في يوم من الأيام له أولاد وبيت وبلدة واسم، وهذا ما يثبت اللوح الموضوع على الزجاج التي كان يحفظ بها وقد غادرها الآن:

((بهية خمسة آلاف عام ترايَّ اَرْحَرتْ قدماه

على سُلَّمِ المتحف

ارتدَّ منصعقاً

جسَّ عينيه

كفيه

صوته

فعاوَدَ ألفتها

زال بعضُ غموضِ المسائلِ من حوله

اصطك رُعباً

تذكر أذنيه

أنفاسه

قلبه ذلك الصوت..

أدرك في قلقٍ أنه يخرجُ الآن من صمته المرمري

إلى ضجة اللحم والدم

يفقدُ صمته

تعقد ما حوله

خاف من كل ما فيه

هم بأن يتكور خلف زجاجته

يتجمد خمسة آلاف عام..

تسمر مخترقاً لوحة الصخر

خمسُ ألف

عام...

ترنُّح

مادَ

تساقط قرب زجاجته

إنَّه الآن من قاع خمسين قرناً يدبُّ

حبا فاغراً مقلتيه إلى اللوح

هذا هو اسمه

وبلدته

إنه يتذكرُ..

أولاده

بيته

كل شيءٍ يلوحُ له واضحاً)) (٤٨).

إن عملية أنسنة البطل الحجري واضحة منذ بداية النص فقد بدأت مع أولى خطواته على سلم المتحف. كما يبدأ الشاعر بذكر النوازع النفسية والأفعال اللاإرادية التي تقوم بها " (اصطك رعباً، ارتد منزعجاً، خاف من كل ما فيه تسمر مخترقاً لوحة الصخر، حباً فاغراً مقلتيه).

كما أنه لا بد من اشتغال الذاكرة لكي تمنح الشاعر المزيد من المعلومات عن بطله، فيوصلها بدوره إلى القارئ (تذكر أئينه، أنفاسه، قلبه، إنه يتذكر أولاده، بيته).

وهناك الصراع النفسي- حيث يجياه البطل الذي عاد للحياة بعد الموت والجمود والتحجر، في عملية بعثٍ غريبة، لا تخلو من الخيال والأسطورة، لأن البطل تمثال من الحجر في متحف ثم فجأة يستوي لنا إنساناً مكتملاً بهيئته وإدراكه وتفكيره وإحساسه بكل ما

حواله، إلا أن اختلاف الزمن وبعده المسافة بينه وبين الحياة التي كان يعيشها، جعله في حالة من الخوف والتردد، فقاده ذلك إلى تمني العودة إلى حالة الجمود والتحجر خلف زجاج المتحف لخمسة آلاف عامٍ أخرى يجسده لنا مستفيداً من تقنية التشكيل الشعري لكلمة آلاف:

((وتضخم في اللوح تأريخه

فاشعر من الرعب

خمسة

آ

لا

ف

عام..

تحسس أوصاله

هاله عنفها

ليس فيها طواعية الصخر

مسكنة الصخر

كتانه

صمته المعجزة

هي الآن ريح تشظى

بحار قراراتٍ أمواجها اشتعلت

من يعيد لقمقمه المارد المتفجر في جوفه الآن؟)) (٤٩)

إن الشاعر يتقصى - شخصيته بدقة، ويتابع كل حركاته وأفعالها الإرادية واللاإرادية، واصفاً لنا كل شيء، كل ما يظهر على السطح وما يختبئ في الأعماق. مركزاً على الجانب الشكلي والنفسي للشخصية، حتى أن القارئ لينسى حادثة الهروب الخيالية، ويأخذ بمتابعة أفعال البطل وتوقع ما سيفعله بعد ذلك.

في المقطع السابق نجد بذور الثورة على الواقع وما حدث في الماضي بالذات – أي عندما كان التمثال في المتحف – وقد نمت في أعماق التمثال الإنساني، مما جعله يرفض حالة الخوف والتردد التي انتابته قبل ذلك، ويفكر بعمق عما كان يمثله طوال تلك السنوات الخمسة آلاف:

((كان درعاً إذن..))

ثقبته المهاجرُ خمسة آلاف عام

نبتت فيه خمسة آلاف عام

نبشته تفتش عن نفسها..

كان درعاً لخمسة آلاف عام

تآكل من فرط ما صدئت فوقه الأعينُ

استنزفت خوفها

أنشبهته بمرمرة أرضة

أنفذت كل عينٍ إلى عُرْيهِ أَلْفَ عَيْنٍ تَنْقُبُ

خمسة آلاف عام..)) (٥٠)

واكتشاف الحقيقة يقود البطل نحو ترجمة الثورة النفسية إلى فعل متحقق يُعلن فيه عن

رفضه لهذا العالم، ورغبته في المغادرة دون رجعة:

((تشظى به اللحمُ والدُمُّ

ضجرت قراراته

اشتعل الغيظُ في قاعها

كان درعاً إذن..

سار نحو زجاجته

لن يُبقي شيئاً

ولا أثراً منه فيها

تذكر أشياءه

العري

والموت
ألقى على كتفه عُريه السرمدي
تأبط موته
تهادى بهيبة خمسة آلاف عام تُراي
انصب في الشارع
استيقظت كل أعمدة النور
دارت مصاريع كل النوافذ
سالت عيوناً
تخطى)) (٥١)

إن الشاعر في هذا المقطع يصل إلى قمة التشكيل الأسطوري عندما يجعل (العري والموت) أشياء مادية منفصلة عن الإنسان، ويمكنه أن يلقيه على كتفه أو أن يتأبطها كأى شيء آخر، إن الأسطورة شريان نابض في بناء النص بشكل عام وقدرة الشاعر واضحة على جعل القارئ يرى ما يدور في حلقة النص كما لو كان واقعياً وحقيقياً، وفيما يخص التقنيات الفنية الأخرى. فالنص من نمط قصيدة الغائب التي سبق وأشرنا أنها أكثر ملاءمة للبناء القصصي في الشعر. فضلاً عن استثمار الشاعر للمنولوج والحوار (الداخلي/ الخارجي)، لاسيما في المقاطع التي تعرض اكتشاف التمثال البشري للحقيقة التي يمثلها، وهي أنه كان مجرد درع لأنظار الآخرين لمدة خمسة آلاف عام. أمّا التكرار الواضح في النص من خلال تكرار التمثال لعبارة (خمسة آلاف عام، كان درعاً إذن) فهو ذو وظيفة نفسية تعرض حالة الهلع والرعب التي انتابت البطل بعد العودة للحياة.

في حين وظيفتها الدلالية تكمن في إيضاح شيء ما من رؤى الشاعر للعالم والواقع والأشخاص الذين قد يكتشفون بعض الحقائق عن أنفسهم وواقعهم ولكن بعد فوات الأوان. والشاعر في نهاية القصيدة حاول استثمار تقنية المشهد الدرامي الذي يحتوي الحركة والفعل والمفاجأة، لاسيما عندما جعل أعمدة النور تضاء فجأة والنوافذ في الشارع تُفتح وتطل منها عيون كثيرة، بينما التمثال البشري يخطو أولى خطواته خارج المتحف، حتى كأن

الجميع على علم بعملية الهروب والتحول غير الطبيعية على الرغم من أن وقت الحادثة كان ليلاً بدليل أن أعمدة النور في الشارع قد أضيئت.

بقي أن نذكر بأن (عبد الرزاق عبد الواحد) حاول أن يقدم في قصيدته شخصية من نمط ((الشخصيات النامية، وهي التي تتطور وتنمو قليلاً بصرًا. أعياها مع الأحداث أو المجتمع فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة وتفجؤه بما تُغني به جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً. فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرره موقفها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معها)) (٥٢).

وعن متابعة الشخصية داخل النص نجد تطبيق ذلك من خلال تطور الشخصية مع حادثة البعث للحياة من جديد والعودة إلى الهيئة البشرية التي تتم شيئاً فشيئاً، ثم نشوء العواطف المتضاربة، ضمن حالة الخوف والقلق التي رافقت عملية التحول، وأدت بدورها إلى التفكير بالعودة إلى الحالة الأولى (خاف من كل ما فيه، همَّ بأن يتكور خلف زجاجته، يتجمد خمسة آلاف عام) تتحول الشخصية إلى حالة أخرى وعاطفة أخرى هي الحزن الذي رافق عملية التذكر عندما قرأ التمثال البشري على اللوح، اسمه وبلدته فتذكر عندها أولاده وبيته. لكن تضخم التأريخ الذي يمثل الحد الفاصل بين واقع مضى وآخر كان عليه، وواقع جديد يحياه الآن. جعل العاطفة فيه تتحول إلى ثورة ورفض عنيف يفاغى به القارئ. ذلك أن عملية اكتشاف الحقيقة لعبت دورها في فضح جوانب الشخصية. حتى يأتي أخيراً الفعل الذي تنتهي به القصيدة بما يحمل من مفاجأة، وهو نتيجة الغضب وإعلان الحياة عن نفسها في أعماقه. مما تدفعه لمغادرة المتحف تماماً والتوجه لأحضان الدنيا والواقع بكل ما فيه مما قد تعرفه الشخصية أو تجهله، ولكنه يبقى - أي الفعل - دليلاً على الشجاعة وصفة المواجهة التي تتميز بها الشخصية لاسيما، وإن الفارق كبير جداً. إن النص فيه الكثير من التقديم العميق والمتابعة الدقيقة لكل ما يتعلق بالشخصية من تفاصيل.

والقصائد التي تهتم برسم الشخصية وتقديمها بصورة مباشرة لها نماذج كثيرة في الشعر العراقي الحديث (٥٣).

إلا أن الطريقة الثانية التي تعتمد مدخلاً تصويرياً أو سرداً لبعض التفاصيل قبل تقديم الشخصية ظهرت بصورة واسعة في نتائج الشعراء العراقيين (٥٤). ومن الأمثلة عليها قصيدة

(الإدانة) لرشيد مجيد. إذ يستهل الشاعر قصيدته بمطلع نثري (على قدر الخطيئة تكون اللعنة ويستحوذ الندم)، وبعد ذلك يقدم لنا مدخلاً تصويرياً عن المكان الذي سيحتوي (الشخصية والحادثة وصور المدينة) ولكننا لا ندري أية مدينة هي، إن كل ما نعرفه عنها، هو أنها مدينة حزينه ومريرة ومليئة بالخراب والخوف والصمت:

((الصمتُ يقتحمُ المدينة
والسوحُ والحاراتُ غابُ عناكبُ،
وزحامُ أجسادٍ معبأةٍ سجيئة
ومداخلُ ملأى برائحةِ الدمِ
أوجارُ ذؤبانٍ، وأقبيّةٍ مريية
ومنائِرُ خجلى، وصوتُ مؤذنٍ...
لا شيء غير الخوفِ يُطبّقُ في أزقتها الرهيبة
لا شيء غير الخوفِ حيث يُغلّقُ الندمُ العيون فتبيتُ ملء جفونها قلّق
وريبة..)) (٥٥)

ثم يأخذ النص بالحديث عن الشخصية متخذاً أسلوب السرد التقريبي إذ برز صوت (الشاعر - الراوية) واضحاً وهو يرتدي ثوب العراف أو المتنبئ ليخبر المدينة عما ينتظرها على يد شخصية معينة (شح بغير هوية) سوف يأتي مطالباً بثأر ما:

((وكان شيئاً في ضمير الغيب تنتظر المدينة
شبحاً بغير هوية...
طالت بغيته العُصْرُ
سيدقُ خبيتها على أبوابها
وسيزرع اللعنات في أعتابها
وستنزوي ذؤب الليالي في ثناؤب بابها
ويفيضُ فيها القُبرُ
سيحيل أنهرها دماً...
وغلّال تربتها رماداً..))

فتحول فيها شمسها، وتلفها سحب الجراد
 وسيأكل القحط الضروع
 وسيحرقُ الشجرَ السموم، فلا ضلال ولا ثمرُ
 فيعودُ حنظلها لها
 ويذوقُ شهد ثارها صاباً وفرحتها دموع
 سيذيقها شبحُ الجفافِ مرارة الحرمانِ
 من ظمأً وجوع
 فتموت في القسمات بارقة الأمل)) (٥٦)

إن هذه النبوءة تحوي الكثير، فهي ترسم في الأذهان صورة العذاب والبلاء الذي ورد في الكثير من القصص القرآني للمدن والقرى التي يكفر أهلها بنعم الله، لاسيما قصة النبي موسى (عليه السلام). وفرعون وأهل مصر، كما تحيل القارئ إلى قصة أسطورية هي قصة أنا (عشتار) والبستاني (شوكايتودا) (٥٧). بهذا تجربنا أن الشخصية التي يتم الحديث عنها ليست شخصية عادية، لأنها تمتلك قدرات توازي قدرات الأنبياء والآلهة في الأساطير القديمة. والمقطع الآتي ينتقل فيه الشاعر على الطريقة السينمائية في تركيز الأضواء على الشخصية الرئيسية في النص، ويوضح ماذهبنا إليه بشأن طبيعة الشخصية وميزاتها غير الاعتيادية:

((وتطلّع المتوجسون، ودق ناقوس الخطرُ
 وتفتحت حُزْم الضبابِ ومر كالأسطورة الرجلُ الرجل
 ينسل من جرحِ سماوي عميق
 ينشق عن خلجاتها حدث، ويمسح جُرحه كفن عتيق
 يبدو... فينحسر الطريق
 يخطو... وبين يديه ما لا يدركون
 يدنو... فتلتهمُ العيون
 مأساةً إنسانٍ تهاوى بعد رحلته البنون.)) (٥٨)

إن صوت (الشاعر - الراوية) حتى في المقطع هو المسيطر على النص، والسارد لكل التفاصيل. إلا أنه في المقطع الآتي ينتقل إلى وصف الحوار الصادر عن تعدد الأصوات تاركاً لشخصيات الحدث المجال في إدارة دفة الحوار، مكتفياً بدور الراصد والمعقب أحياناً:

((صرخ الرجال، وهممّت كل الشفاه...))

قف أيها الرجل الغريب

قف أيها الشبح المريب

دعنا نحدقُ فيك، وافصح عن همومك للورى

دعنا نرى...

قربانُ من هذا الذي في راحتك؟

ما أغرب الرأس الذبيح فقد تكلم في يديك

شفتهَا ظامئتان، ترشفانِ ما اعتصر الأسي

من ناظريك

من أنت؟ وانعقد اللسان

صرخَ الرجالُ دعوهُ يقتحم الزحام

لا تسألوه... فقد يكون الصمتُ أبلغ من كلام

أغضى الجميعُ وطأطأوا،

وتسللت أبصارهم سراً إليه

وتحسسوا هول المصاب، فغمغموا

وتوجسوا... فهم هم

قسامته الثكلي هويته، وهذا الرأس شاهده

لديه.)) (٥٩)

وتنتهي القصة بصوت الراوي الذي يعود بشكل دائري إلى بداية سرده، ليختتم به القصيدة كاشفاً لنا عن هوية الشخصية التي تمثل النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) حاملاً بين يديه رأس الحسين (عليه السلام) وقد بُعث ليدين من قتل أحفاده ويأخذ بثأره منهم:

((هو ذا (محمدُ يبعثُ)

طفحت، وفاضتُ كأسهُ

هو ذا (محمد) في إدانته لكم، ما عادَ إلا يأسهُ

ما عادَ إلا يأسهُ

هو ذا (محمد) في يديه دُمُ (الحسين) ورأسهُ.)) (٦٠)

لقد استثمر الشاعر الموروث الديني والتراثي بصورة مميزة، فهو قدّم لنا شخصية لها مكانتها ومؤهلاتها التي تقنعُ القارئ بما قدمه النص من صورته عن الشخصية أو عن الحادثة الأسطورية (حادثة البعث) مما أدى إلى نجاح البناء القصصي. في خلق نص إبداعي متميز فنياً، وفيما يخص اعتماد النص على السرد سواء الوصفي أو المباشر، فهو بمثابة الملازم لحركة القصيدة. لأن طبيعة الشعر القصصي تقتضيه وتستوعبه، بوصفها طبيعة ناشئة أصلاً من ابتداء أبنية حكاية تحفل عادةً بمستويات متعددة وغنية (٦١).

أما بالنسبة للقصائد التي تعتمد على رسم الحدث دون الشخصية، أو أنها تعطي للشخصية جانباً ثانوياً بالرغم من أهميتها، فهي بدورها تقسم إلى قسمين:

الأول/ يقدم لنا الحدث دفعة واحدة وبصورة مباشرة (٦٢).

الثاني/ يمثل التدرج والتسلسل في عملية سرد الوقائع والأحداث.

ويمثل القسم الأول (البناء التوقيعي) في حين يمثل القسم الثاني (البناء المقطعي) وهما

من تنويعات الشعر القصصي (٦٣).

والنمط الأول يعتمد الضربة الشعرية التي تحقق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف، وبالشكل الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة، كما يحتاج الشاعر فيه إلى قدرة فنية كبيرة على الاقتصاد في اللغة والصور وحذف جميع الزوائد والاستطالات التي لا تضيف شيئاً إلى عموم القصيدة، في حين يعتمد البناء المقطعي أو توزع الحدث الرئيس على عدة محاور، أو تجسيد عدة حالات في مضامينها وطبيعة تجاربها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون غير مرئي. وهو من الأنماط التشكيلية المهمة في الشعر الحديث (٦٤)، والقسم الأول استخدمه الشعراء في العديد من نصوصهم (٦٥). ويمكننا أن نعطي أنموذجاً له قصيدة (الولادة) لفوزي السعد وهي قصيدة تقدم لنا حدثاً أسطورياً عن ولادة الأرض

لجنين هو مدينة البصرة، وكيف أن الله قد بارك هذه الولادة وتعهد الجنين بالعناية حتى كبر،
وأعطاه من بركاته الشيء الكثير:

((عند بداية الوجود،

وانفتاح

الرحم

البكر

عن الجنين

مدد.. يديه الرب

من أعلى

السموات

إلى الأرض الولود

.... رابطاً بنفسه

جبل السرة الرقيق،

ماسحاً بكفيه الكريمتين..

جسم الطفلة

الخضراء

وصانعاً من سعف النخيل

مهداً باسقا...

ومرسلاً بعضاً من الملائكة لكي يهزوا المهد

حتى كبرت

مدينة البصرة

عندئذ...

صلى عليها الحب بالنساء

باركها

بنخلة

(معطاء.) (٦٦)

لقد ذكرنا النص بأكمله حتى نتمكن من الإشارة إلى مدى التكثيف الذي لجأ إليه الشاعر في تقديم الحدث سواء على مستوى اللغة أو الصورة أو التخلي عن ذكر التفاصيل التي لا فائدة منها سوى مد الحدث إلى مسافات شاسعة مما يضر بالبناء الفني للقصة ويضعف من جودته.

في الطريقة الثانية التي يعمد فيها الشاعر على التدرج والتسلسل في تقديم الحدث، نجد القصيدة وقد نمت على شكل لوحات أو مقاطع يضيف الواحد منها للآخر، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك ومركب (٦٧).

وأن التدرج في سرد الحدث على أشكال منها إظهار هذا التدرج من خلال العناوين الفرعية للقصيدة. على نحو ما نجده في قصيدة (العبد والحجاب) (٦٨) لسامي مهدي، حيث عمد إلى تثبيت عناوين للقصيدة هي (الإسراء، الصولجان) و قصيدة (نوح) لمجيد الموسوي التي يضع لها العناوين الآتية: (الهزيع الأول، الهزيع الثاني، الهزيع الأخير) (٦٩)، وأحياناً قد يعمد بعض الشعراء في إيضاح تدرج النسق عبر الترقيم والعنوانات في آن واحد معاً، مما يُسهّل للقارئ إدراك عملية التدرج منذ أول وهلة (٧٠). ولكن الطريقة الأكثر شيوعاً هي استخدام الترقيم فقط أو بعض الفواصل (الشكلية - الطباعية) التي تعبر عن التدرج والتسلسل للمقاطع التي تعرض الحدث. ومن الأمثلة على هذا الاستخدام قصيدة (عندما ينزع الفارس القناع) للشاعر ياسين طه حافظ حيث اعتمد فيها على الترقيم [(١)، (٢)، (٣)، (٤)] أثناء سرده لحادثة القصيدة التي تحكي قصة فارس مجهول الهوية يغادر المدينة ويترك المرأة التي أحب من أجل رحلة مجهولة تحرر لأجلها من جميع القيود، لأن هاجسه الوحيد هو الحرية البيضاء والحب والرجولة التي يريد لها أن تحكم الدنيا.

إن هذا ما يوضحه المقطع الأول، الذي يعلن عن بداية الحادثة (رحلة الفارس):

((١))

وهو على جواده الأشقر في الأصيل
ألقى وداعاً خافتاً واندس في النخيل
مخلفاً في الحجرة البعيدة

الصمت والظلال للصديقة الودودة

والبسمة المزعزعة:

ماذا تميح الأرض؟ ظلًا يميح

معاوداً سيرته ليمحي ...

أين حصاد المزرعة؟

_ ((أرحلةً طويلة؟))

_ ((كم يجبن الناس إذا ما لفهم

ظلٌ هوىً وامرأةً جميلة))

لكنني لن تخذع الواحة مني فارساً شديداً

فقد رأيتُ عالماً جديداً

سأنقل الدنيا له

أمنحها العزاء

والحُبُّ والحرية البيضاء والسماء

ستحكمُ الرجولة!!)) (٧١)

وفي المقطع نجد الشاعر وقد استخدم كل تقنيات القصة من ظهور للشخصية والحوار الناتج عن تعدد الأصوات وذكر الزمان والمكان الذي يقع فيه الحادث، وهو مغادرة الفارس لفتاته ومحاولتها لمنعه من ذلك. وأن هذا الاتجاه في تعددية الأحداث والقصص القصيرة داخل النص الأساس يكثر في هذا النمط من الشعر القصصي. لأن امتداد وتدرجه على مقاطع عديدة، يفسح المجال لذكر التفاصيل الكثيرة ونمو قصص أخرى لها علاقتها بالقصة الأصلية.

في المقطع رقم (٢) نجد المدينة وهي تنظر عودة الفارس الذي يمثل المخلص المنتظر من العذاب والأسى وسيطرة (القلعة الشهباء) التي تحرسها الحراب والعيون الكثيرة والضباب الكثيف وهي صورة تحيل القارئ على قصص الخيال والأساطير، حيث يتحصن الأشرار أو السحرة أو الملوك الجبابرة، بقلع لها نفس المواصفات. فهناك إذن موعد منتظر للفارس، يظن أهل القلعة بأنه قد فات، في حين يتشبث أهل المدينة ببارقة الأمل وبأنه سيأتي ليحكم

المدينة. وفي المقطع رقم (٣) نجد المزيد من التفاصيل حول الخوف والقلق الذي يسيطر على الأجواء حيث الجميع بانتظار عودة الفارس، الذي تنقطع أخباره لفترة ثم تدور أخبار أخرى حول عودته متخفياً أو هكذا يتصور البعض، فتبدوا الأعصاب مشدودة إلى العربات وهي تقل الفحم والبارود بدلاً من نقل المسافرين أو الصديق المنتظر. وهنا تبرز لنا أطراف حكاية يمكن لذهن القارئ أن يتصور تفاصيلها، حول أم الفارس المنتظرة لعودة ولدها:

((وليلنا يفترشُ الدروب، يملأ العيون، ينتشرُ

الساعة الآن... إذن فلتطبق الجفونُ

ولتخاطف البروقُ

ولتبقُ أم تنتظر.)) (٧٢)

وفي المقطع رقم (٤) يفاجئنا الشاعر بنهاية القصة ونهاية الحادثة (رحلة الفارس وانتظار عودته ليخلص المدينة) وذلك بأن يُلقى الفارس على الرصيف جثة ممزقة، تتجمع حولها الوجوه باكية دون أن ندري متى عاد الفارس، ومتى خاض حربه ضد أهل القلعة الشهباء ليقتل بعدها، أو ربما قد أرسلوا له من قتله وهو في رحلته خارج المدينة، المهم أن الشاعر قدّم لنا حادثة رمزية وحكاية غامضة وقد كانت المفارقة التي تشكل النهاية، أكثر غموضاً ورمزية من القصة نفسها، فهي مفاجأة للقارئ الذي تابع سرد الأحداث حتى تقطعت أنفاسه، أملاً في وصول الفارس:

((وفي الصباح ألقى على الرصيف

جثة ممزقة

وراية محترقة

حولها دائرة من الوجوه أطرقت.)) (٧٣)

إن القصيدة بشكل كامل، تشتغل على شعرية الترقب بمستوييه الخارجي والداخلي، إذ تنتقل عين الكاميرا من مشهد إلى آخر (٧٤). لتصور لنا حالة المدينة والناس وأهل القلعة في ترقبهم لمجيئ الفارس وما سيتبعه من أحداث.

هذا وقد اعتمدت القصيدة في بنائها الفني بالإضافة إلى التدرج في عرض الحدث أبعاد قصصية مهمة مثل (الوصف، الصوت، والسرد) وكذلك المناجاة المتولدة من (المونولوج

الداخلي). والاهتمام بذكر التفاصيل والحكايات الجانبية التي كان لها دورها في إتمام بناء الحدث الأساس، فأصبح النص بذلك يعبر عن وعي فني بالبناء القصصي لدى الشاعر (ياسين طه حافظ). وهكذا كان الحال عند جميع الشعراء موضوع البحث.

خاتمة

أفصح البحث بما تضمنه من قراءات لعدد من النصوص الشعرية عن مدى تطور الوعي الشعري الذي امتلكه العديد من شعرائنا العراقيين، ولذا خلقوا لنا نصوصاً شعرية تعتمد القصة، وهي نصوص ناجحة فنياً وناطقة بالإبداع الذي أصبح من أبرز سمات الشعر العراقي الحديث. لاسيما المعتمد على التشكيل الشعري للأسطورة في ثناياه، تلك التي تعددت أساليبها في الشعر بين التحول إلى رمز أو التحرك بين ثنايا النص عبر بث الروح الدرامي فيه، أو التمثل بهيئة قناع ثم الانحلال إلى قصة تغري القارئ بمتابعتها. إن هذه الأساليب جميعها تم توظيفها في الشعر بصورة فنية ناجحة تارة، وتارةً أخرى بصورة ينقصها الإبداع الفني، وهذا أمر منوط بقدرات الشاعر ومواهبه في البحث عن الجديد وتقديمه إلى القارئ.

الهامش

١. ينظر: المنزلات، طراد الكبيسي، ٣/ ١٢٥.
٢. ينظر: نفسه، ١٢٣.
٣. ينظر: نماذج من البناء الفني في شعر عبد المعطي حجازي، د. محمد صابر عبيد، ١٠٦.
٤. دير الملاك، محسن إطيماش، ٢٠.
٥. نماذج من البناء الفني، ١٠٦.
٦. ينظر: المنزلات، ٣/ ١٢٤-١٢٦.
٧. قصيدة الرمز المقنع، ٦٢.
٨. ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، ١٠٣-١٠٤.
٩. لقد أشار الشاعر إلى ذلك في هامش (ص ٢٣) من مجموعته كران البور.
١٠. كران البور، ٢٢-٢٣.
١١. لقد استخرج الشاعر معاني الكلمات ووضعها في الهامش، ينظر: ٢٢ من مجموعة (كران البور).
١٢. دراسات في الشعر الحديث، وفيق خنسة، ١٣٠.
١٣. يُنظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ٢١٨.
١٤. كران البور، ٨٢.
١٥. المكان نفسه.
١٦. المكان نفسه.
١٧. المكان نفسه.
١٨. ينظر: الغابة والفصول، طراد الكبيسي، ١٧٤.
١٩. الشعرية، تودوروف، ٥١.
٢٠. ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، ١٨٦.
٢١. ينظر على سبيل المثال لا الحصر قصائد تنتمي إلى هذا النمط من الشعر القصصي: قصيدة (زفاف علي بن محمد، كهف الرقيم) لكاظم الحجاج من مجموعته (أخيراً تحدث شهريار)، وقصيدة (لوحة على الجدار) لمحمد جميل شلش من مجموعته (عن الحمامة وأخواتها)، وقصيدة (موت السندباد) لسامي مهدي من مجموعته (سعادة عوليس)،

- وقصيدة (إشراقات بن بركة) لحميد سعيد من مجموعته (حرائق الحضور) وقصائد شاذل طاقة (بابل وشموع النذر، الأعور الدجال) من مجموعته (الأعور الدجال والغرباء).
٢٢. ينظر: الغابة والفصول، ٢٥٤.
٢٣. ينظر: الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، ٣٧٢.
٢٤. طفولة الماء، ٨٢.
٢٥. ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني، ١٩٣.
٢٦. ينظر: دير الملاك، ٥٩.
٢٧. ينظر: نفسه، ٦٧.
٢٨. ينظر: الصوت الآخر، ٣٤٠.
٢٩. طفولة الماء، ٨٣-٨٤.
٣٠. ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ٢٠٨-٢٠٩.
٣١. طفولة الماء، ٨٤-٨٥.
٣٢. نفسه، ٨٦.
٣٣. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ٨٥.
٣٤. طفولة الماء، ٨٨-٨٩.
٣٥. سعادة عوليس، ١٤.
٣٦. نفسه، ١٤-١٥.
٣٧. نفسه، ١٦.
٣٨. المكان نفسه.
٣٩. نفسه، ١٧.
٤٠. الغابة والفصول، ٢٦٣.
٤١. دراسات في الشعر الحديث، وفيق خنسة، ٣٠.
٤٢. سعادة عوليس، ١٨.
٤٣. ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ١٨٨.
٤٤. ينظر: البلاغة عند السكاكي، د. أحمد مطلوب، ٢٣٧-٣٦٤.
٤٥. ينظر على سبيل المثال لا الحصر قصائد تنتمي إلى الأسطورة الشخصية الواقعية: قصيدة (حمدان النهر، الشناشيل) لفوزي السعد من مجموعته (نخلة النخل سلاماً)، وقصيدة

- (المهاجر، بيت جدي) لمجيد الموسوي من مجموعته (مخاطبات العشب)، و(إيقاعات بصرية، ووجوه بصرية تحت القصف) لكازم الحجاج من مجموعته (إيقاعات بصرية). أما الأساطير الشخصية غير المستمدة من الواقع فينظر: (الهيكل المهجور) لسامي مهدي من مجموعته (سعادة عوليس)، و(شمة أفيون) ليوسف الصائغ من مجموعته (سيدة التفاحات الأربعة).
٤٦. دير الملاك، ٢٧.
٤٧. ليست هذه هي التجربة الأولى في الشعر فقد سبقه لذلك الشاعر محمود البريكان في قصيدته (قصة التمثال في آشور)، ينظر مجلة المثقف العربي، ع حزيران ١٩٧٠. ص ١٦. وينظر: دير الملاك، ٣٥، حيث تضمن دراسة عن القصيدة.
٤٨. الأعمال الشعرية، ٣٨٥-٣٨٧.
٤٩. نفسه، ٢٨٧، ٢٨٨.
٥٠. نفسه، ٣٩٠.
٥١. نفسه، ٣٩٠-٣٩١.
٥٢. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ٥٦٦.
٥٣. ينظر على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة (السيد) لسامي مهدي من مجموعته (أسفار جديدة)، و(الغائب) من مجموعته (أسفار الملك العاشق)، وقصائد حميد سعيد (النقيب جلال والعريف عبد العباس) من مجموعته (طفولة الماء)، وقصيدة (اليعسوب) من مجموعته (مملكة عبدالله).
٥٤. ينظر على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة (حمدان النهر) لفوزي السعد من مجموعته (نخلة.. النخل سلاماً)، وقصيدة (أوراسيا) لحسب الشيخ جعفر من مجموعته (عبر الحائط في المرأة).
٥٥. وجه بلا هوية، ٦١.
٥٦. نفسه، ٦٢-٦٣.
٥٧. تذكر الأسطورة أنه في ذات يوم جلست أنا إلهة الحب والجنس لتستريح في الظل على مقربة من بستان الفلاح (شوكاليتودا) وهي مرهقة، متعبة بعد جولة طويلة عبرت خلالها السماء والأرض. كان البستاني يراقبها عن بعد فلما رأى حالة الضعف والوهن التي كانت فيها هجم عليها واغتصبها، وعندما حل الصباح وأدركت ما حل بها في

الأمس عقدت العزم على إنزال العقاب الصارم بمغتصبها، ونتيجة غضبها الشديد فإنها أرسلت ضد سومر ثلاث كوارث منها امتلاء الآبار بالدم وثانيها هبوب الرياح والعواصف المدمرة على البلاد ليحل الجرب والقحط والثالثة غير معلومة. ينظر: سومر أسطورة وملحمة، ١٠٢.

٥٨. وجه بلا هوية، ٦٣.

٥٩. نفسه، ٦٤-٦٥.

٦٠. نفسه، ٦٦.

٦١. ينظر: الشعر الحديث في البصرة، ٢٣٠.

٦٢. نفسه، ٢٢٨.

٦٣. مدارات نقدية، ٧١.

٦٤. ينظر: نهاج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، ١٠٢-١٠٤.

٦٥. ينظر على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة (أبي كان يأتي عشاء) لسامي مهدي من (أسفار الملك العاشق)، وقصيدة (هبوط آدم) لفوزي السعد من (نخلة النخل سلاماً)، و(إيقاعات بصرية) لكاظم الحجاج من مجموعة له بنفس الاسم، وقصيدة (وردة البدوي) لمجيد الموسوي من (مخاطبات العشب).

٦٦. نخلة النخل... سلاماً، ١١-١٣.

٦٧. ينظر: دير الملاك، ٢٣.

٦٨. الأعمال الشعرية، ٢٤.

٦٩. الأفلام / ٢٥-٢٠٠٠ / ص ٥٨-٥٩.

٧٠. ينظر الشعر الحديث في البصرة، ٢٢٨.

٧١. الوحش والذاكرة، ٣٠-٣٢.

٧٢. نفسه، ٣٥.

٧٣. المكان نفسه.

٧٤. نزار قباني دراسة في فنه الشعري، د. حكيم الجراخ، ٢٩ / (رسالة دكتوراه).

المصادر

- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.
- الأعمال الشعرية، عبد الرزاق عبد الواحد، المجلد الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- البلاغة عند السكاكي، د. أحمد مطلوب، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٤٦.
- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - ط ١، ٢٠٠٠.
- دراسات في الشعر الحديث، وفيق خنسة، دار الحقائق، بيروت، ط ١، ١٩٨٠.
- دير الملاك، د. محسن إطميش، بغداد، ١٩٨١.
- الشعر الحديث في البصرة دراسة فنية، فهد محسن الفرحان، سلسلة الرسائل الجامعية، بغداد، ٢٠٠٠.
- الشعرية، تودوروف، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٧.
- سعادة عوليس، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧.
- الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢.
- طفولة الماء، حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد، ط ١، ١٩٨٥.
- الغابة والفصول، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.
- قصيدة الرمز المقنع، حاتم الصكر، مجلة أصوات، اليمن، ٨، ١٩٩٩.
- كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، ج ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.
- كران البور، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٧.
- مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، تونس، ط ١، ١٩٨٦.

- نزار قباني دراسة في فنه الشعري، د. حكيم الجراخ، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠٠٠.
- نخلة النخل سلاما، فوزي السعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٩.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣.
- نماذج من البناء الفني في شعر عبد المعطي حجازي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ع ٢، ١٩٨٧.
- نوح، مجيد الموسوي، مجلة الأقلام، ع ٥، ٢٠٠٠.
- الوحش والذاكرة، ياسين طه حافظ، منشورات دار الكلمة، النجف، العراق.
- وجه بلا هوية، رشيد مجيد، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٣.

أثر التراث في شعر أحمد مطر

م. قاسم محمد سلمان

مركز دراسات البصرة والخليج العربي-جامعة البصرة

م. نضال حسن جاتول

مركز دراسات البصرة والخليج العربي-جامعة البصرة

مقدمة:

التراث لغةً واصطلاحاً:

التراث لغة: ورث الشيء يرثه ورثاً ووراثته وإراثته(١)، والإرث هو ما يخلفه الميت من مال فيورث عنه.

التراث اصطلاحاً: عرفه الكثيرون بتعريفات أغنت المتلقين بالمفهوم، منها أنه ((ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي يوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه)) (٢)، وهو ما خلفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يُعدُّ نفسياً بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه (٣). وهو ((الجانب الفكري في الحضارة الإسلامية، القصيدة والشريعة واللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف)) (٤)، وهناك من رآه على أنه هوية أمة ومتمى ما تخلت عنه تكون قد تخلت عن هويتها (٥).

والتفاعل مع التراث قد يعني الأصالة التي قيل إنها العودة إلى الجوانب المشرقة في التراث للانطلاق نحو المستقبل، وهي مؤشر على أن الحاضر لم يقطع صلته بالماضي (٦). والتراث أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية؛ لذا كان من المهم التعرف على قدرة الشاعر أحمد مطر بوصفه عالماً من أعلام الشعر العراقي في استلهم التراث وتمثله في الصياغة والتعبير، وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص توظيفاً يؤكد أبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاقة أثبتتها عصور التراث وبما يبعث في الشاعر المعاصر مهارة تطوير المصادر التراثية لخدمة تجربته الشعرية للتعبير عن رؤاه للحضارة وفهمه لأسرار الحياة. كل ذلك في إطار الفهم الواعي والمتعمق لطبيعة التواصل مع التراث وأهميته التي تحيل النص الشعري إلى صورة عاكسة لتلاحم الأزمنة وتلاقح الأفكار في بوتقة الرؤية الواحدة التي تسفر عنها التجربة.

ولابد أن يكون القصد من توظيف التراث في الشعر هو توليد دلالات جديدة في التجربة الشعرية وإعادة خلق وإبداع، وإلا فالتوظيف قد يتحول إلى تشويه لهذا التراث. وقد تبين بعد فحص المجموعة الكاملة للشاعر أنه يكثر من توظيف النصوص القرآنية والنصوص الشعرية والأغاني التراثية والأمثال والحكم، ويعد الشاعر أحمد مطر من أكثر الشعراء العرب الذين تكلموا بلسان حال الشارع العربي بما يعانیه من ظلم واضطهاد، حتى أن دواوينه السبع الأوائل حملت اسم لافتات، واللافتة هي ما يرفعه المعارض للحكم أو المطالب بحقه بوجه الحاكم.

فقد تبني أغلب شعره ثنائية الحاكم والمحكوم: الحاكم الذي يضطهد الرعية، والمحكوم الذي يتوق إلى الحرية.

وقد استخدم أغراضاً عديدة لإيصال أفكاره منها استدعاء التراث كالقرآن الكريم والأمثال والحكم والشخصيات التاريخية البارزة، كما استعان بالفلكلور الشعبي كالأغاني لخدمة أغراضه الشعرية.

وقد سلطت هذه الدراسة الضوء على أهم أغراض التراث التي استدعاها الشاعر وهي:

١. الأثر الديني.
٢. الحكمة.
٣. الأغاني.

المبحث الأول: الأثر الديني

يعد التراث بشكل عام والديني بشكل خاص مصدر ثراء فكري للمبدع بما يشكله من دعم لفكرته وللمتلقي بما يتركه من أثر عليه، إذ قد لا يحتاج المتلقي إلى مستوى عال من الثقافة الأدبية لتلقف ما أراد الشاعر إيصاله ولا سيما ما يتعلق بالتراث الديني، ولأن أبناء الثقافة الواحدة يشتركون إلى حد بعيد في معرفة مشتركات التراث، سماعاً وقرأة.

لذا عمد الكثير من الشعراء إلى تضمين قصائدهم نصوصاً قرآنية أو أحاديث نبوية بل حتى شخصيات دينية معروفة لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، وقد تتخذ الأصالة أشكالاً عدة منها:

١. تضمين النص بأكمله وجعله جزءاً من بنية القصيدة.
 ٢. أجزاء معينة.
 ٣. إطلاق بعض الإشارات التي يفهم منها أنها ترتبط أو تتعلق دلاليًا مع القصيدة.
- وشعر (أحمد مطر) يزخر بالكثير من هذه الشواهد منها قصيدة (رؤيا إبراهيم):

يامولانا إبراهيم
اغمد سكينتك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل.
لاتأخذك الرأفة فيه
بدين البيت الأبيض
نفذ رؤياك ولاتنجح للتأويل
لن ينزل كبش... لاتأمل بالتبديل
يامولانا إن لم تذبحه نذبحك
فهذا زمن آخر

يفدى فيه الكبش بإسماعيل

في هذا النص يستفيد الشاعر من قصة (إبراهيم وإسماعيل) عليهما السلام التي وردت في القرآن الكريم (فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ، فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ، وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ، قَدْ صَدَّقَتِ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ، وَفَدَيْنَاهُ بِذَبْحٍ عَظِيمٍ) (٨).

ولكنه يبني نصه الشعري على المفارقة، فإبراهيم في القصيدة ليس إبراهيم النبي، هو الحاكم العربي الذي يأتمر بأمر أمريكا، والسكين في غمدها لم ترفع للذبح، وإسماعيل الذي هو الشعب، هو من يفدي الكبش.

إنها لعبة المفارقة لجذب انتباه المتلقي، وتجعله يكرر قراءته للتلذذ، فهي تشتغل على تعميق الدلالة من خلال التلاعب بالزمن والشخصيات و... بلغة سهلة مفهومة.

وفي نص آخر من قصيدة بعنوان (الغريب) يقول (٩):

كل مافي بلدي

يملاً قلبي بالكمد.

بلدي غربة روح وجسد

.....

.....

شئت أن أغتال موتي

فتسلحت بصوتي

أيها الشعر لقد طال الأمد

.....

القه أفعى

إلى أفئدة الحكام تسعى

وافلق البحر
 واطبقه على نحر الأساطيل
 وأعناق المساطيل
 وطهر من بقاياهم قذرات الزبد
 إن فرعون طغى، يأيها الشعر،
 فأيقظ من رقد

يلاحظ مدى التعالق بين هذا النص وبين قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم، فالأفعى التي تلقف السحرة، وفلق البحر، وطغيان فرعون الحاكم العربي، كلها إشارات واضحة وإحالات إلى النص القرآني.

وإذا كان الإعجاز الذي حققه موسى عليه السلام هو في الأفعى وشق البحر في العصى، فالمعجزة التي ينتظرها الشاعر هنا هي معجزة الشعر الذي يظن أنه قادر على فعل الأفعى والعصا من خلال تحفيز الجماهير على الثورة على الطغاة، فالجماهير الذين تبين أنه ناقم عليهم بسبب سكوتهم وخضوعهم، يرى أنهم هم وحدهم من يستطيعون تغيير واقعهم إذا ماهبوا، ويتضح هذا من خلال تلازم طغيان فرعون بإيقاظ الراقدين.

إن فرعون طغى، يأيها الشعر
 فأيقظ من رقد

فسبب الطغيان يحيله الشاعر هنا إلى سكوت الجماهير، وإذا ماتحركت ستزول
 عروش الطغاة.

ومن قصيدة أخرى بعنوان (كيف تتعلم النضال) (١٠) يقول:

تريد أن تمارس النضال؟

تعال.

كلّ كثير مسكر.. قليله حرام.

فأعلن الصيام عن إذاعة النظام

وأعلن الصيام عن صحافة النظام

وأعلن التوبة ألف مرة

عن خطب الحكام
واستغفر الله على عمر مضى
صدقت فيه مرة.. وسائل الإعلام
ثم التقط بملقط
ما قيل أو يقال وارم به في سلة الزبال.
هذا هو النضال!

في هذا المقطع من قصيدة (كيف تتعلم النضال....) يستفيد الشاعر من الحديث النبوي (ما إسكرك كثيره فقليله حرام) (١١)، في إشارة منه إلى قضية مهمة جدا، وهي دور وسائل الإعلام في تشويه الحقائق وغسل الأدمغة، وهو أسلوب تعودت عليه الأنظمة العربية لتثبيت أركان حكمها.

لقد أنزل الشاعر في هذا النص الاستماع إلى أعلام النظام منزلة الخمر، فالاستماع لكلمة منه يحقق الحرمة مثلما أن قليل الخمر محرم ككثيره لما يدركه أن ما للكلمة من قدرة على تغيير مفاهيم وعقول، فالتغيير من وجهة نظره يبدأ بتحرير العقل من سلطة الإعلام الذي يغذيه بما يريد الحاكم أن يسمعه إياه، ومن ثم مقاومة كل ما هو سئ..

ثم التقط بملقط
ما قيل أو يقال
وارم به في سلة الزبال
هذا هو النضال!

يقول في مقطع من قصيدة بعنوان (القضية) (١٢):

زعموا أن لنا
أرضا وعرضا، وحمية
وسيوفا لاتباريها المنية
زعموا.....
فالأرض زالت

وولاية الأمر لا أمر لهم
 خارج نص المسرحية
 كلهم راع ومسؤول
 عن التفريط في حق الرعية
 وعن الإرهاب والكبت
 وتقطع أيادي الناس
 من أجل القضية !

في هذا النص الشعري إحالة للحديث النبوي (كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته، الأمير راع وهو مسؤول، والرجل راع على أهله وهو مسؤول، والمرأة راعية بيت زوجها وهي مسؤولة، ألا فكلكم راع وكلكم مسؤول) (١٣) فقد استفاد منه لإيصال فكرته ببراعة، إذ اجتزأ الحديث واكتفى بقوله: (كلهم راع ومسؤول) ليجتهد بعد هذا الحذف والاجتزاء وإضافة جملة شعرية أحدثت المفارقة وغيرت دلالة الحديث إلى دلالة مغايرة، فأصل الحديث التنبيه عن الوقوع في المحذور، بينما النص الشعري يبين أن المحذور قد وقع.

المبحث الثاني: الحكمة

بعض الشعراء يلجأ إلى تضمين قصائده بعض أبيات الحكمة التي قد تكون مسموعة ومتداولة بين الناس. وقد يعمد أحياناً إلى تضمين قصائده بيتاً أو أكثر أو مثلاً أو قد يلجأ إلى اجتزاء بعضه أو قلب معناه، بما يتناسب ووضع القصيدة والغرض الذي كتبت من أجله. لقد أخذت هذه الظاهرة بالانتشار في الأوساط الأدبية ولاسيما الشعرية، وقد أفاد منها الشعراء كثيراً ومنهم شاعرنا (أحمد مطر) الذي وظف في الكثير من شعره أبياتاً شعرية ومقولات لمشاهير وأمثالاً وحكماً من الموروث الأدبي، يقول في قصيدة (ليس بعد الموت موت) (١٤):

بلغ السيل الذبي
 ها نحن والموت سواء
 فاحذروا يا خلفاء
 لا يخاف الميت الموت

ولا يخشى البلايا
قد زرعتم جمرات الموت فينا
فاحصدوا نار الغناء
وعلينا... وعليكم
فاذا ما أصبح العيش
قرينا للمنايا
فسيغدوا الشعب لغما
... وستغدون شظايا

يفتح هذه القصيدة بمثل عربي معروف (بلغ السيل الذبي) للدلالة على أن الأمور وصلت إلى حد لا يمكن السكوت عليه.

ثم يعزز دلالة السطر الشعري الأول بقوله بعده مباشرة: (ها نحن والموتى سواء) ثم يستطرد بالحكمة إلى آخر القصيدة، إن أغلب ما طرحه من حكم في قصيدته هذه يتناوله العامة عادة ككلام منشور، وقد لا يتبهنون على أنه من الحكمة بشيء، ولكنه عندما يصاغ بأسلوب شعري مركز وإيقاع جميل كما فعل (أحمد مطر) سيصبح من شعر الحكمة يتداوله الناس وينسى المنثور.

ويقول في قصيدته (النملة والفيل) (١٥):

النملة قالت للفيل: قم دلكني
ومقابل ذلك ضحكني!
وإذا لم أضحك عوضني
بالتقبيل وبالتمويل
وإذا لم أقنع.. قدام لي
كل صباح ألف قتيل
ضحك الفيل،
تسخر مني يا برميل

ما المضحك فيما قد قيل ؟

غيري أصغر...،

لكن طلبت أكثر مني

غيرك أكبر،

لكن لبي وهو ذليل

أي دليل؟؟

أكبر منك بلاد العرب

وأصغر مني إسرائيل...!!!

يطرح الشاعر في هذه القصيدة قضية الصراع الإسرائيلي بشكل موجز ومركز، وبأسلوب قصصي ساخر، لقد اختار بذكاء وحكمة أسلوب السهل الممتنع (النملة والفيل) مادة لموضوعه.

لقد أراد أن يوضح أن الحجم وإن كبر ليس مقياساً للقوة والعزة، وهذا ما يحصل بالضبط في صراع العرب مع إسرائيل، فمن ينظر إلى إسرائيل سيجدها لا تمثل شيئاً أمام العرب مساحة وعددا ولكنها تتحكم بمصيرهم بل بمصير العالم كله. ومن مقطع له من قصيدة (الوصايا) (١٦)، وهو المقطع التاسع يقول:

اغلق السمع

ولا تصنع لأبواق الخيانه

ليس في التحقيق ذل

أو عذاب أو إهانته

أنت في التحقيق موفور الحضانه

ربما يشتمك الشرطي

من باب " الميانه "

هل تسمي ذلك اللطف إهانته ؟..!

ربما تربط في مروحة السقف

لكي تصيح في أعلى مكانه.

هل تسمي ذلك العز إهانه؟!
ربما مصلحة التحقيق تضطر المحقق
أن يجبس النبض من كل الزوايا
ويدقق
فيذا احبك من (ظهرك) أو ثبت الخيزرانه
لا تظن الأمر ذلاً
أو عذاباً أو مهانه
يا صديقي
إن إثبات العصا في (الظهر)
إجراء ظروفي لإثبات الإدانه!

قصيدة الوصايا تتكون من عشرة مقاطع، تتميز مقاطعها كلها بشعر الحكمة الذي يحمل خاصية التهكم، وهو أسلوب (أحمد مطر) المعروف. يلاحظ أن هذا المقطع بني على أساس المفارقة، وقلب المعنى. وفي المقطع نفسه مجموعة من الوصايا للسجين وهو (الشعب) تحمل طابع التهكم وهذا النوع من الطرح أبلغ من تناول الموضوع بشكل مباشر أو جاد، فهو أكثر تأثير في النفوس، فعندما لا يكون ذل في التحقيق أو عذاب أو إهانه، وعندما يكون الشتم نوعاً من أنواع الممازحة وعندما يربط في المروحة لكي يصيح في أعلى مكان و.... هذا كله يكون أكثر التصاقاً في الذهن من المعنى المباشر وهو غاية الشعر.

المبحث الثالث: الأغاني:

اتجه الشاعر المعاصر إلى الأغاني وأثرها في شعره لعلمه مسبقاً بإقبال الكثير من الناس على مثل هذه الأغاني وحفظهم لها، وتدبر معانيها (١٧)، فهي من أكثر المكتسبات تعبيراً عن النفس البشرية، ففي كلماتها ومعانيها صفاء للنفس وعمق للمغزى، وإحساس عال وسمو القيمة، فضلاً عن أنها تؤلف أحد عناصر ثقافتنا، ومن ثم أحد عناصر تكوين فكرنا (١٨).

هناك من يعرف الأغنية على أنها ((... المرددة التي تستوعبها ذاكرة حافظة جماعة، تتناقل أداؤها شفاهاً، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي)) (١٩)، أو هي التي يرددها الشعب ويستوعبها وتصدر عن وجدانه وتعبر عن آماله (٢٠).

والأغنية عموماً تتسم بالبساطة في التأليف واللحن والتلقائية والوضوح في المعنى، إذ ((كلما كانت الأغنية بسيطة وسهلة الأداء، أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها)) (٢١).

ولعل تماس الأغنية المباشر بهموم الشعب وهواجسه وتجسيدها لاختلاجات النفوس هو الذي يدفع الشعراء إلى الإفادة من معطياتها وأجوائها ومعانيها وتوظيفها في نصوصهم الشعرية، فوجود الأغنية الشعبية في الشعر يكشف عن ((نزعة الشاعر الحديث إلى البساطة والعفوية، وإلى منح القصيدة صلة تربطها بالذاكرة أو بالماضي البعيد أو القريب)) (٢٢).

وكما دأب أحمد مطر على اختيار النصوص الشائعة والمتداولة ويكثر دورانها على ألسنة الناس وتشيع فيما بينهم، فعل مثل ذلك في توظيفه للأغاني، إذ ضمن في بعض نصوصه الشعرية مقاطع غنائية من الفلكلور الشعبي المعروف والشائع بين الناس، وجاءت هذه المقاطع على نحو مفاجئ في سياقات لم يكن يتوقع ورودها فيها، وبمجرد ذكر هذه المقاطع يستحضر المتلقي ما يرتبط بها من معان ومواقف لا يمكن نقلها باستعمال اللغة الفصيحة، إذ لو وردت بها لضاع الكثير من مضمونها والمعاني التعبيرية المقترنة بها والشحنة العاطفية التي تعكسها، وهو ما حرص الشاعر على حمل المتلقي للإحساس به، فقد فعل ذلك في قصيدة (العواصف)، فقال (٢٣):

على أبواب حضرتمكم

جلالتكم

سيادتكم

معاليكم

سأطرح رأسي الداوي

وأطلق صوتي الداوي:

(أريد الله يبين حوبتي بيكم أريد الله على الفرقة يجازيكم)

ترتبط هذه المقاطع غالباً بمواقف طريفة أو تحمل مضموماً طريفاً، ويولد تردادها وسماعها إحساساً عاطفياً مألوفاً ومعروفاً لدى المتلقين، لا يلبث أن يستشعره السامع بمجرد أن تطرق مسامعه هذه المقاطع.

ومن جهة أخرى، يحافظ إيراد هذه المقاطع على قاعدة تواصل عالية مع المتلقين على اختلاف أصنافهم إذ يستهويهم هذا النوع من الفن، ويرتبط بأذهانهم بمعان معينة، إذ كان لها دور مؤثر في إيصال الفكرة ونقل الموقف وتجسيده إلى المتلقي لكونها مقاطع شائعة ومفهومة ومتداولة بين الناس، وهو أمر يجعل الرسالة التي حرص الشاعر على إيصالها مضمونة الوصول إلى المتلقي، ليفاجئنا بعد ذلك بالمقطع الغنائي العراقي الذي وضعه بين قوسين (أريد الله يبين حوبتي بيكم.. أريد الله على الفرقة يجازيكم)، إذ لا يلبث سامعه أن يستحضر معاني الذل والانكسار وقلة الحيلة والمعاني الأخرى التي ترتبط بهذا المقطع والتي لا يمكن لطريقة أخرى استحضارها على هذا النحو فيما لو لجأ الشاعر إلى حيلة بديلة.

ففي سياق الحديث عن ألم الفراق وعن الذي تسبب به، جاء النص الشعري مفعماً بالسخرية والتهكم، يخاطب الحاكم باستعمال ألفاظ تدل على الاحترام وسمو المكانة بطريقة هازئة مثل (حضر تكم، جلالتكم، سيادتكم، معاليكم).

وواضح من سياق النص الشعري أن الشاعر أراد من استعمال هذه الألفاظ، الإتيان بما يناقض معانيها، ثم يستعمل الألفاظ المتناقضة صراحة مثل (أطرح، أطلق، الداوي، الداوي) ليبين أن جسده يمكن للجلاد الوصول إليه، أما صوته فيبقى مدوياً لا يمكن للجلاد أن يكتمه، فيطلق صيحة مدوية هي عبارة عن مقطع من أغنية عراقية قديمة (أريد الله يبين حوبتي بيكم.. أريد الله على الفرقة يجازيكم)، وهي أغنية معروفة لدى الناس في العراق خاصة والوطن العربي عموماً، كلماتها بسيطة وتعبر بصدق عن حال من يعاني ألم الفراق.

تضيف الأغنية إلى المقطع الشعري إضافة جديدة تتمثل بمواءمة القافية الفصيحة مع القافية العامية، فضلاً عن دلالة جديدة تحمل عمق المغزى، ونلاحظ أن المقطع الشعري ضمن المقطع الغنائي بلفظه العامي كما ورد في أصل الأغنية، فلم يفصحها ويضمنها بصورة حديثة، كأن يغير فيها أو يعكس مضمونها، وهو أمر يمكن أن يكون راجعاً إلى ارتباطها الوثيق بالذاكرة الجمعية الشعبية، إذ لو قام النص الشعري بتحويرها لفقدت دلالاتها الإيحائية وطاقتها التعبيرية ونكهتها الخاصة، ومدى التأثير الذي تحدثه في المتلقي.

وفي مقطع قصيدة أخرى يقول الشاعر (٢٤):

تنتهي الحرب لدينا دائماً

إذ تبدي

بفقايع من الأوهام ترغو

فوق حلق المنشد

(تم ترم.. الله أكبر فوق كيد المعتدي)

فإذا الميدان أسفر

لم أجد زاوية سالمة في جسدي

ووجدت القادة (الأشراف) باعوا

قطعة ثانية من بلدي

يتناول النص الشعري قضية أخرى وهي دور الإعلام في تزييف الحقائق وقلبها، فبعد أن كان الإعلام أداة مهمة في رفع معنويات الجيش وحثهم على قتال العدو، صار عنواناً للهزيمة وعلامة للانكسار إذا ما بدأت الحرب.

يرى النص أن الحرب لدينا تعرف نتائجها بمجرد أن تبدأ وسائل الدعاية الرسمية في بث الأغاني التي من شأنها أن ترفع المعنويات، ومن تلك الأغاني المصرية التي تبدأ بـ (الله أكبر فوق كيد المعتدي) فقد ضمنها نصه الشعري للدلالة على أن مثل هكذا أغان يفترض أن تنمي روح القتال، لكنها جاءت في سياق السخرية من الواقع المؤلم والدلالة على أنها فقدت دلالتها الحقيقية وتحولت إلى رمز للخسارة والانكسار والهزيمة، فوصف هذه

الأغاني بأنها (فقايع من الأوهام) أي كذبة واضحة، كرية (ترغو) لأنها صارت علامة من علامات الانهزام عند المواطن.

ونجد أن مقطع الأغنية المضمن في النص الشعري يتضمن صوت قرع طبول الحرب (تم ترم) الذي يحيلنا إلى أن الشاعر أراد أن نعيش جو الأغنية مع لحنها ودلالاتها الحقيقية ثم نفاجاً بعكسه للدلالة وقلب الفكرة تماماً، وبذلك تمكن بواسطة توظيف الأغنية من تحريك مشاعر المتلقي من خلال عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، ومن ثم كانت المفارقة كبيرة.

لقد استعمل النص الشعري كلمات قليلة اختزلت له كلمات كثيرة، فأغنته عن الشرح المطول لإدعاءاتهم بالرجولة واستعراض مواطن القوة والمواقف الرجولية، وعرفها المتلقي الذي عاصر الحرب وكان من جملة الأدوات التي استعملت في التعبئة العسكرية هذه الأغنية التي تبدأ بهذا المقطع المشهور الذي ما أن يذكر حتى تحضر الصورة المرتبطة بهذا الموقف إلى ذهن المتلقي من غير أن يحتاج النص الشعري إلى سرد كثير لا يمكن أن يغني، مع إطالته، عما يؤديه ذكر هذا المقطع، على قصره، من طاقة عالية في إيصال معان كثيرة عن طريق ألفاظ الأغنية.

وفي قصيدة أخرى يقول أحمد مطر (٢٥):

من ترى قال بأن الشعر ممنوع

وإن الشاعر الحر يعاني؟

حاش لله

فما زلت أغني

والحكومات إلى صوتي تصغي

والحكومات تراني

وأنا ما زلت أحياء رغم هذا

في أمان

هاكم الآن مثلاً:

(يا حبيبي عدلي ثاني)
 إنت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه
 إنت عمري
 خدري .. خدري الشاي خدري
 مر ظبي وسباني)
 أرأيتم ؟
 ها أنا عبرت عن رأيي
 وغنيت
 ... ولم يقطع لساني !

وفي سياق متصل بالموضوع ضمن النص الشعري أغنية مصرية (يا حبيبي عدلي ثاني)، (إنت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه)، وأغنية عراقية (خدري الشاي خدري)، وأغنية خليجية (مر ظبي وسباني).

ويبدو من توظيفه في قصيدة واحدة لأغان عدة وبلهجات مختلفة، أنه أراد تقريب المتلقي من النص بتزويده ببعض الآليات التي تمكنه من الولوج إلى أعماق القصيدة، وأنه اختار هذه الأغاني بعناية وحرص شديد لكونها كانت في وقت من الأوقات قد دخلت أغلب البيوت، فنجد أن هذه الأغاني قد تغلغلت في مفاصل النص وعملت على دمج الصور الشعرية مع الصور الشعبية، فتولدت دلالات جديدة في التجربة الشعرية، جاءت بمضامين جديدة قوية التأثير، تحمل طابع السخرية اللاذعة من الواقع.

ويتصدى النص الشعري هنا لقضية مهمة هي قضية تكميم الأفواه ومصادرة الحريات، وملء السجون بالمعارضين، فصور لنا بطريقته التهكمية المعروفة أن هذه القضية هي مجرد (إشاعة مغرضة)، وأن الحكومات لا تمنع الشعراء من طرح آرائهم بقصائد شعرية وهي إشارة إلى عمليات النفي التي يتعرض لها الشعراء، وهو من بينهم، فالنص الشعري يتحدث عن قضية، ودلالته تتحدث عن قضية أخرى لا تمت للأولى بصلة، فقلب الفكرة وجاء بالمعنى معكوساً ليثير السخرية في نفس المتلقي ويجعله يتأمل النص ويسبر أغواره، وهو فيما يبدو بيت القصيد عند الشاعر.

إن هذا المقطع الغنائي يحمل صفاء النفس وعمق المغزى وبساطة التعبير الموحى، إذ تتحد الكلمة والنغم، والشعر والموسيقى، والإيقاع واللحن، فيعبر عن انفعالات المبدع بمواقف وأحداث معينة، ويكشف عن مشاعره المكبوتة، لذا توصف عملية تضمين الأغنية الشعبية في الشعر بكونها ((عملية تعويض تتم لا شعورياً لتعيد للنفس توازنها ولا تدع مجالاً للاضطراب)) (٢٦).

لقد جاء توظيف الأغنية التراثية كمرتكز من مرتكزات الشاعر التي اعتمدها وسائط لتنشيط الأفكار والأحاسيس تجاه الواقع وما يكتنفه من مشاكل وأزمات، ليعبر بجرأة وقصد عن تصوراتهِ للواقع المحيط به وموقفه منه، فغالباً ما يكون غرضه سياسياً يعري واقعاً اجتماعياً مزريراً، أو تحريضياً يروم من خلاله تحريض المتلقين والسير بهم نحو مرافئ الحرية.

وفي نهاية هذا البحث استطاع الباحث أن يتوصل إلى بعض النتائج التي يرى أنها جديرة بالاهتمام، إذ تضمّن ما يأتي:

ففيما يخص أثر النصوص الشعرية عند الشاعر، نجد أنه قد عمد إلى مخزونه الشعري الكبير لتدعيم أفكاره الجديدة، فنراه يغير في كلمات النص القديم ويبدلها بكلمات أخرى، ليحصل على معنى يخالف تماماً المعنى القديم، فهو يجعل المتلقي يستدعي النص القديم ومن ثم يفاجئه بعكس الفكرة والمعنى تماماً، وهو أمر له تأثير كبير في المتلقي من حيث الإمتاع والإقناع وإثارة الدهشة، مما يستدعي منه إعادة إنتاج النص بطريقة جديدة.

وفيما يخص أثر الأمثال في شعره، فإننا نجده يوظفها لغرض زيادة الطاقة الإيصالية وتعميق الفكرة كاملة في ذهن المتلقي، فالأمثال التي يوظفها الشاعر هي من الأمثال الشائعة على ألسنة الناس أفاد منها في توصيل أفكاره المتعددة بهذه الألفاظ الموجزة، ليحافظ على مبدأ التواصل العالي بينه وبين المتلقي، فضلاً عن ذلك ظهر أن العلاقة التي يقيمها النص الشعري مع المثل المستشهد به هي علاقة خلافية في أغلب الأحيان.

وكما دأب أحمد مطر على اختيار النصوص الشائعة والمتداولة ويكثر دورانها على ألسنة العامة وتشيع فيما بينهم، فعل مثل ذلك في توظيفه للأغاني، إذ ضمّن في بعض نصوصه

الشعرية مقاطع غنائية من الفلكلور الشعبي المعروف والشائع بين الناس، وجاءت هذه المقاطع على نحو مفاجئ لم يكن المتلقي يتوقع ورودها فيها. ويسجل البحث أن الشاعر عمد إلى تغيير بعض الكلمات في النصوص الشعرية القديمة، إذ لم يأت بالنصوص كما وردت في النص الأصلي، وحدث ذلك في استدعائه للأمثال أيضاً، على حين عند استدعائه للنصوص الغنائية، فإنه أتى بها كما هي دون تغيير، ولعل ذلك يعود إلى أن الأغنية هي فلكلور شعبي يختص بلهجة شعب من الشعوب أو بلد من البلدان يحتاج الشاعر أن يحافظ عليه؛ ليفهم من قبل المتلقي، وأية تغييرات يجريها الشاعر في استدعائه لهذا الفلكلور قد لا تخدم الفكرة، نظراً لتعدد اللهجات واختلافها من بلد لآخر ومن إقليم لآخر، وهو أمر قد يخلق التباساً في عملية التوصيل. أما الشعر فهو لغة التخاطب لكل ناطق بالعربية وهو يمتد على رقعة واسعة من المحيط إلى الخليج وقد يتعداها إلى أقاليم أخرى، فالتلاعب به وتحريفه يكون واضحاً ومؤثراً ويشكل صدمة واضحة للمتلقي أكثر من غيره.

خاتمة

نخلص مما سبق أن الشاعر (أحمد مطر) كان بارعا في استدعاء التراث لدعم أفكاره القائمة على ثنائية الحاكم والمحكوم، الحاكم هو الأنظمة العربية (الدكتاتورية)، والمحكوم هو الشعوب المقهورة، وقد تبين أنه استفاد من القرآن الكريم عن طريق تضمين بعض الآيات في النص الشعري سواء أكانت بالنص أو باجتزاء بعضها أو أن يبعث بعض الإشارات في النص تحيل إلى النص القرآني والأمر نفسه تعامل به مع الحديث الشريف. أما إفادته من الحكمة وتوظيفها في قصائده فهي كثيرة، وقد أورد البحث بعضا منها للبيان، فقد وظف بعض الحكم التي تتداول بشكل يومي بين العامة على شكل كلام منشور ووظفها في قالب شعري قائم على المفارقة. وقد تبين أن الشاعر يوظف (الفلكلور) ولاسيما الغنائي منه في مجموعة من قصائده، لعلمه بتأثير الأغنية على المجتمع وكثرة من يحفظها خاصة إذا ما كانت متداولة.

الهامش

١. ينظر لسان العرب: لابن منظور - مادة ورت - .
٢. المعجم الأدبي: عبد النور جبور - ٧٤ .
٣. ينظر: معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة - ١٠٥ .
٤. التراث والتجديد - حسن حنفي - ٢٤ .
٥. ينظر: التراث والمجتمع الجديد - ناصر الدين الأسد - ١١ .
٦. ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة - د. خليل موسى - ١٥ وما بعدها .
٧. المجموعة الكاملة: ٢٣ .
٨. القرآن الكريم - سورة الصافات، الآيات: ١٠٢ - ١٠٧ .
٩. المجموعة الكاملة: ٤٨٧ - ٤٨٩ .
١٠. المجموعة الكاملة: ١٩٧ .
١١. السنن للحافظ (أبو داود) سليمان ابن الأشعث السيجستاني: ٣٢٦ .
١٢. المجموعة الكاملة: ٩٨ .
١٣. البخاري، محمد بن إسماعيل: ٣١٧ .
١٤. المجموعة الكاملة: ١٢٥ - ١٢٧ .
١٥. المجموعة الكاملة: ١١٥ .
١٦. المجموعة الكاملة: ١٤٢ - ١٤٦ .
١٧. ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: ٩٨ .
١٨. ينظر: التراث والأدب المعاصر: ٤، مجلة الأديب .
١٩. الأغنية الشعبية - أحمد موسى - ٢٣ - سلسلة المكتبة الثقافية (٢٠٠) الهيئة المصرية، ١٩٧٠ .
٢٠. في علم التراث الشعبي: ١٧ .
٢١. الأغنية الشعبية بين القديم والحديث: ٤٤ - مجلة التراث الشعبي .
٢٢. التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث: ٣١ - ٣٢ .
٢٣. المجموعة الكاملة: ٨٢ .
٢٤. المجموعة الكاملة: ١٠٢ .
٢٥. المجموعة الكاملة: ١١٢ .
٢٦. التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث: ٣٠ .

المصادر

- القرآن الكريم.
- الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، ط ١، ٢٠٠٣.
- الأغنية الشعبية بين القديم والحديث - تيمور أحمد يوسف - مجلة التراث الشعبي - العدد ٤٤ - ٢٠٠٦.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤.
- البخاري، محمد بن إسماعيل. (١٩٩٣). الصحيح. (فتح الباري) كتاب النكاح، باب قو أنفسكم وأهليكم نارا، ج ١٠، تحقيق: الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث - قيس كاظم الجنابي - دار الشؤون الثقافية - بغداد - ٢٠٠٠.
- التراث والتجديد، د. حسن حنفي، دار التنوير، بيروت. ١٩٨١.
- التراث والمجتمع الجديد، ناصر الدين الأسد، مطبعة العاني، بغداد. ١٩٦٥.
- الحافظ أبو داود سليمان ابن الأشعث السيجستاني. ١٩٩٤. السنن، المجلد ٣. ٣٢٦، رقم الحديث (٣٦٨١). تحقيق: صدقي محمد جميل. دار الفكر - بيروت لبنان. في علم التراث الشعبي - لطفي الخوري - الموسوعة الصغيرة - العدد ٤٠ - دار الحرية للطباعة. بغداد، ١٩٧٩.
- لسان العرب - ابن منظور، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د.ت.
- لغة الشعر العراقي المعاصر - عمران خضير الكبيسي - وكالة المطبوعات - ١٩٨٢
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت.
- معجم أمثال الموصل العامية - عبد الخالق خليل الدباغ، مطبعة الهدف، الجزء الأول، الموصل - العراق، ١٩٥٦.
- في علم التراث الشعبي - لطفي الخوري - الموسوعة الصغيرة - العدد ٤٠ - دار الحرية للطباعة. بغداد - ١٩٧٩.

قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر

أ.م.د. فرح غانم صالح

كلية التربية للبنات - جامعة بغداد

مدخل:

يهدف البحث إلى توضيح أهمية قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر، كونها من وسائل التجديد الشعري أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجازاة العصر الحديث والتي سعت المرأة الشاعرة لتوظيفها في دواوينها الشعرية، كونها معبرة عن هموم الشاعرة وآمالها وآمها، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد والتكيف والمفارقة والأضداد والخصوصية والتفرد والوحدة العضوية والإيحاء وعدم المباشرة، فهي مطمح الشاعرات العراقيات لتوصيل رسائلهن الشعرية للمتلقي المتذوق معاناتهن والراصد لقضاياهن المغلفة بطموحهن، وقد وضحت منهجية البحث بتعريف المصطلح وسماته ولغته وتضمنين البحث بومضات نسائية منتقاة من دواوين أي اتخذ البحث الجانب النظري والتحليلي لومضات الشاعرة العراقية المعاصرة، وفي بحثي وضعت منهجية وأدوات البحث وتضمن العديد من الومضات الشعرية التي بينت إبداع الشاعرة العراقية في تشكيل هندسة الإحساس والفكرة المثيرة للمتلقي.

الومضة لغة:

(أومض) البرق إياضاً لمع لمعاناً خفيفاً وفي لغة ومض من باب وعد(١).
والوَمَضُّ والوَمِيضُ من لمعانِ البرق وكل شيء صافي اللون، وقد يكون الوميض للنار، وأومض البرق إياضاً كومض، فأما إذا لمع واعترض في نواحي الغيم فهو الحَقْوُ، وأومض له بعينه: أوماً، وفي الحديث: هلا أومضت إلي يارسول الله أي هل أشرت إلي إشارة خفية

من أومض البرق وومض. وأومضت المرأة: سارقت النظر ويقال: أومضته فلانة بعيناها إذ برقت(٢).

الومضة اصطلاحاً:

تُعد قصيدة الومضة نمطاً جديداً من أنماط القصيدة العربية، فهي قصيدة النضج والاكتمال، كونها القصيدة التي تستفز عقل المتلقي وفكره، وهي تُبنى في الغالب على عدد محدود جداً من الكلمات، وسطور بسيطة مختزلة ومختصرة، لكنها مفتوحة على عالم مترام من التأويل والتحليل والشرح، وفي القصيدة من التكتيف والاختزال والاقتصاد اللغوي الشيء الكثير، وقد قيل ((البلاغة في الإيجاز))، وقد أثار وجود هذه اللفظة في عالم الأدب، وتحديدًا في القصة والشعر، الكثير من الجدل، لأن القصيدة الومضة جاءت كشكل جديد، تتضمن مفارقة شعرية إدهاشية، فلها ختامٌ مدهش مفتوح أو قاطع حاسم، فضلاً عن كونها تأتي محملة بدلالات كثيرة، فهي لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطئ يمر في المخيلة أو في ذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة(٣). وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري، أو شكل من أشكال الحدائث التي تحاول مجازاة العصر الحديث، معبرة عن هموم الشاعر وآمته، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد، ولقد راجت في السبعينيات من القرن العشرين وباتت تستقل بنفسها حتى أصبحت شكلاً شعرياً خاصاً، وكان من أهم العوامل التي لعبت دوراً مهماً في نشأتها التحول الفكري والفني ومتطلبات الحياة الجديدة والمؤثرات الأجنبية، وكان لعز الدين المناصرة قصب السبق في تأسيس هذا النمط الشعري ومن روادها بعده أحمد مطر، مظفر النواب، سيف الرحبي، وغيرهم(٤)، ولعل توصيف قصيدة الومضة أقرب ما يكون إلى الدلالة المجازية منه إلى الدلالة الاصلاحية، فالمستقر في الاصطلاح القصيدة القصيرة short poem التي تنتظمها دفقة، فهي تكثف موقف الشاعر والصورة الشعرية - وتسمح ببعض الإضاءة مما يمكن تسميته بـ (تفسير الشعر بالشعر) ولكن القصيدة الومضة بانضغاطها التركيبي قد لا تسمح بمثل هذا الانفراج الدلالي(٥)، فقصيدة الومضة نمط مكثف جداً، منفتح على التأويل والقراءات المتعددة(٦)، وهي "إشارية لماحة عليها أن تثير الأسئلة، وتستفز حاسة التخيل، والتخمين لدى القارئ"(٧)، وقد تنبه خزعل الماجدي إلى أن قصائد الومضة تتمتع باختزال شديد يصل حد سطر واحد

وقد "تتضمن صورة، أو حكمة، أو خاطراً سريعاً" (٨). وقد أطلق النقاد مصطلح " التوقيع" على القصيدة التي تبدو كالوميض، أو البرق الخاطف، وعلى الصورة الشعرية ذات الإشعاع القوي حين تتولد منها إشارة مفاجئة في اللاشعور، ولا بد من الإشارة إلى أن المتتبع لحركة الشعر العربي يرى أن الدكتور طه حسين قد كتب في هذا النوع في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، ونقله إلى العربية نشرأ في مقدمة كتابه "جنة الشوك" ودعا إلى الاهتمام بهذا النوع الأدبي، والإضافة إليه، كونه يحتاج إلى قدر كبير من المعاناة، والتكثيف البلاغي، والمفارقة التي تعد روح التوقيع أو الاييجراما - على حد تعبير كولردج (٩)، ومن الجدير بالذكر أن قصيدة الومضة تنبثق من موقف انفعالي، ولحظة مأزومة، وتبنى على صورة كلية واحدة وعلى الوحدة العضوية (١٠).

سمات ولغة قصيدة الومضة:

لا بد من الحديث إلى أن اللغة التي تنظم فيها قصيدة الومضة يجب أن تتمتع بعدد من السمات أهمها، القصد والتركيز والتكثيف، لأن من سماتها لغويا، السرعة واللمعان، ويجب أن تكون اللغة لغة الناس، وليس المقصود هنا اللغة المتداولة في الحياة اليومية، إنها يجب استخدام تلك اللغة التي تعمل على استبدال التعابير والمفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة تعتمد على الشفافية، فهي لا تستخدم اللغة بمعناها القاموسي التعيني، لأنها تعبير شكلي مميز تغلب عليه المعاناة والتمرد والرفض (١١)، وتشكل اللغة لدى شعراء الومضة هاجسا مقلقا يسعون من خلاله إلى تألف بنية التركيب اللغوي، مع مستوى العلاقة الدلالية والإشارات الملفوظية التي تومض داخل النص من خلال النظام الإيقاعي الموسيقي المتجانس، المتداخل في علاقات الكلمات بأفعالها وأسائها وحروفها ولواصقها ولواحقها في بنية النص الداخلية لكونها ظاهرة تسعى إلى إثارة المتلقي في زاوية التأزم والانفراج بقصد الإدهاش... .. بالمفارقة... .. فالإياض... .. فالاهتمام... .. فالتوقيع (١٢)، ومن أبرز سمات هذا الفن أنه لا يقدم نصا لغويا عادياً، بل يقدم نصا يندرج في أنساق، وثمة معنى كامن خلف نص الومضة اللغوي يتطلب من المتلقي تجاوز مستوى الرؤية إلى مستوى الرؤيا، بمعنى أن قصيدة الومضة قصيدة رؤيا تركز على فكرة شعرية، وتسعى إلى تناميها ببناء شعري خاطف، ومفارق، فلا تقوم شعرية الومضة على الجملة الواحدة، بل على شعرية الرؤيا في

إطارها البيوي، فيرتقي الشاعر باللغة مشكلاً كلمات يرتفع مستواها الدلالي، وحين يتمكن المتلقي من القبض على جوهر النص تحدث المتعة الفنية، وتغدو الومضة عالماً شعرياً ضيق العبارة، متسع الرؤى، فتأتي العبارة موجزة في معنى عميقاً، وتقدم نظرة خاصة للواقع بتفرد خصوصية، فيعالج المبدع الفكرة بطريقة مختلفة عن الآخرين وبتكوين معقد يحتاج إلى تأويل نظراً لارتفاع درجة الإيحاء الناجم عن التكثيف (١٣)، ولا بد من الذكر قد تأتي نهاية قصيدة الومضة مخالفة لبدائيتها، ويعود السبب أو يعلل الأمر في ذلك إلى مبدأ المفاجأة الأسلوبية بالنهاية المفارقة إلى مبدأ تكامل الأضداد (١٤). وتنبثق قصيدة الومضة إذن من ميزات الومضة فهي الخيال المتوقد، الحساسية المرفهة، الابتعاد عن الحشو والزيادات، والاتصاف بانتقائية اللفظ وتميز الصورة، القدرة على التأثير في المتلقي، السيطرة على توجيه انتباه المستمع، المفاجأة، الوحدة العضوية وتركيز على الجمل القصير المكثفة جداً (١٥). وهكذا تُعد قصيدة الومضة علاقة تواصل بين المبدع والمتلقي، فالمبدع يحاكي ذكاء المتلقي، وقدرته على الكشف عن الدلالة الحقيقية المستترة وراء ومضته، لذا تعد الومضة عنواناً للصلح بين المبدع والمتلقي، فلا تنتهي مهمة الشاعر بكتابه نصه، بل تمتد إلى المتلقي، فتخاطب فطنته، وذكاءه، وتحدث فيه تأثيراً وتحاكي فكرة في استنطاق ما لم يُقل في الومضة (١٦).

إذ نرصد في دواوين الشاعرة العراقية المعاصرة توظيفها لقصائد الومضة التي كشفت عن لمسات أنثوية معبرة عن أفكارها المكثفة، المثيرة للمتلقي سطورها القليلة المختزلة لكل ما يسكن قلبها وخيالها من أحلام تروم تحقيقها، لتقول نجاة عبدالله في ومضتها الساحرة في (حلم أول):

ثمة ما ينكسر دائماً

المرايا... لأنها لا تشبه الأشجار.

والقلوب... دون أن تصطدم بحجر ساخن (١٧)

فكأن الشاعرة تعقد مقارنة بين المرايا والقلوب في اشتراكها بصفة الانكسار، بل أن القلوب أكثر رقة من المرايا في انكسارها ولعل الشاعرة حاولت بتلك الفكرة المكثفة أن تعكس تلك الرقة المتناهية في قلب المرأة المفتوح للحب والسلام.

ويبدو أنّ نجاة عبدالله تعشق الحلم والحرية لترسم صورة الحياة والحرية وهي تلجأ الى الطبيعة المتحركة في قولها:

أحلم بحياة مثل هذه

وفراشات مثل تلك (١٨)

فضمنت الشاعرة (فراشات) لتسعى إلى فك القيود في ومضة الحرية التي تحلم بها شاعراتنا العراقية.

ونراها تصور ومضتها في فلسفة التنافس من أجل الحصول على قلب الرجل لتقول:-

هذه أصابعي

وتلك أحلامك

ونحن نتنافس على

قلبك الأخضر (١٩)

وهنا الدهشة وخلق الجمال واكتساب الألفاظ دلالات موحية بأهمية قناعة الشاعرة وهي تصف ذلك القلب باللون الأخضر (قلبك الأخضر) رمز الأمل، فدلالة اللون الأخضر الأمل وتنافست ما بين إرادتها وأحلامه لتصل إليه، فكانت خاتمتها فيها إثارة للمتلقي.

وتعطي فليحة حسن وصفا لطبيعة الرجل والمرأة بفكرة موجزة فيها اختزال عن وجدانها بأسطر قليلة ومفارقة في خاتمتها لتقول:...

موشوم أنت بالتمني

وموشومة أنا بالاصطبار فلماذا نصدق بعضنا حين نهدي

ونكذبها حين يصحو النهار (٢٠)

وهكذا المرأة تتحلى بالصبر والانتظارات للأمل ونلاحظ التضاد بين أمنية الرجل وقدرة المرأة بين (التمني - الاصطبار) وبين (صدق الأحاديث في نشوى الغرام) و (تكذيبها في وقت النهار)، وهذه الدهشة الجميلة التي تتعطر بها قصيدة الومضة ما بين الهديان ليلاً وصحو النهار.

لكن الشاعرة غرام الربيعي في ومضتها (قلق النوافذ) تؤكد ذلك الإحساس المرهف في أن كل ما تصاب به المرأة من أوجاع لا يمكن نسيانه أو إسدال الستار عليه، لتمنح ومضتها دلالات نفسية وتلبس تلك الألفاظ لحظات تعجب بنظرة مؤطرة بالقلق لتقول:..

ضوءٌ راودني

لنوافذٍ ترمقني

لاشيء أسدلهُ

إلا وجعي (٢١)

وتستمر غرام الربيعي في عزف أسطورة العشق لتقول في ومضتها (لأحد سواي يُجيدك):

لاشيء يمضي

لاشيء يبقى

شيء بينهما، أدركه (٢٢)

ما بين البقاء والرحيل في صورة ضدية متباعدة لنسج علاقة عشق أدركتها الشاعرة بمعادلة بقاء الذكريات والغرام بالرغم من الفراق وبتكرارها ثلاث مرات (لاشيء) لتأكيد ومضة إحساسها.

وتسجل الشاعرة فاطمة الزبيدي رسالة عتب وومضة حزينة من ذات الشاعرة فلم تعد ترى ما كانت تراه لتركز في تفاصيل عين ذلك الرجل الذي تركها في فراغ بعدما كانت تملء عينه لتقول في ومضات:

أنظرُ في عينيك، فلا أجدني...

هذا مكاني شاغرٌ...

كنتُ أتربع في بؤبؤها (٢٣)

ونراها تتعامل مع أبجدية ومضاتها بحرقة المعاناة والآهات وهي تلد حروفها من رحم الإبداع لتطلق كلماتها بقولها في (ومضات)!:...

أنت كلمةٌ بلا أبجدية...

ألقتك الساء على عذريةٍ روحي

فُولِدَتْ كَمَا أُرِيدُ. (٢٤)

تخاطب الرجل الذي كما تمتتُه روحها، فكانت ولادة القدر لها، صورة مكثفة، لتخلق
ومضة ساحرة بين الرجل والمرأة.
وتصف فاطمة الزبيدي أفكار ذلك الرجل الذي شغل فكرها وذاكرتها لتقول في
(ومضات):

فوضويُّ أنتَ في أفكارِكَ
متوحشٌ في سطورِكَ!!
تفترسني الكلماتُ ... أدوبُ أبجديةً
على رفوف الذاكرة! (٢٥)

في انبهار وتعجب ودهشة تضع الشاعرة لومضتها علامة تعجب (!) ... في كلماتها
(فوضوي، متوحش، تفترسني) وكأنها ترسم لوحة مثيرة للمتلقي ليرسم في مخيلته صفات
ذلك الرجل الذي شغل فكرها فما بين (الفوضوية والتوحش) رسمت صورة عن نفسها
أُتسمت بالذوبان بين حروف العربية وتحمل ذاكرتها لما يمر بها وجعلت لذاكرتها رفوفاً
تحمل الآهات وتمتلء بمعاناتها ...

وفي صورة يأس وأمل تقول الشاعرة فاتن جميل في ومضة: (مشاهدة)

غيمٌ وضباب هجيرٌ وسراب
وأنا أفتحُ أولَ باب (٢٦)

طرزت فكرتها المكثفة بصورة تقابلية ما بين اليأس والأمل، الموت والحياة، فالمرأة تفتح
أبواب الطموح، والتفاؤل مهما قست الحياة عليها فكل شيء سراب إلا الأمل.
ولرقة المرأة وحسها المرهف كتبت وفاء عبدالرزاق في ومضتها (باب في المرأة)، لتقول:

قارورة المرأة شهقتُ ...

لماذا كلُّ ليلة أنحني

لطعمك الأول؟.

ثم استدارت

راسمةً شريانك في مطري. (٢٧)

يبدو أن شاعرتنا ترفض النسيان والبعد عن الحبيب فبالرغم من الألم والانتظار والمعاناة، نراها تكشف فكرتها برسم لوحة وصفت رقة المرأة وأنيبها بـ(قارورة المرأة شهقت) فالمرأة والمرآيا بينها علاقة إحساس وسؤال وجواب، فكلما تنظر إلى تلك المرأة عبر سنوات عمرها تحكي لها من القصص والحكايات التي تروي جروحها من الزمن والرجل لكنها ترفض التخلي عن جبهها لتعطي صورة مثيرة ومؤثرة في الملتقي بعد تساؤل:

لماذا كل ليلة أنحني
لطعمك الأول؟

لكنها تأتي بخاتمة مثيرة للدهشة وبرق خاطف لومضة الوفاء والوفاء لذلك الرجل الذي رسمت غرامه في قلبها وقولها:

راسمة شريانك في مطري.

وما بين العشق والحرية والأمنيات والاعتراف والمخاطبة تكتب وفاء عبدالرزاق ومضة مكثفة تحتزل فيها مفهومها الذي ضمن إدهاش لتقول في (ورقة تصريح) ...

أيها الباديء

البارئ

حين يعلوني الجناح

أصرح

بأن أنفاسك الرياح (٢٨)

نلاحظ في صورة تقابلية كيف ترسم الشاعرة هندسة الإحساس بين حركة الحرية والرياح وتضع تصريحها...

(حين يعلوني الجناح ...)

أصرح

بأن أنفاسك الرياح...)

الجناح ← حركة

الرياح ← حرية

وتسعى الشاعرة ماجدة الظاهري في ومضة مصورة لحال الشاعرة وهي تصف حالها
بغجيرية مثيرة الغرابة ولفت الأنظار لتطلق ترجيها لمجيء الحبيب لتقول في (اعترافات):

كأني غجيرية تُرفَع يديها إلى السماء
لُتُسمِعَكَ رنينَ آساورها
كأني غجيرية تُضربُ الأرضَ بقدميها
تطيلُ رقصتها
لُتُسمِعَكَ رنينَ خلايلها
لعلك تأتي (٢٩)

وهنا أطرت الصورة بحركة إيقاعية وجعلت المتذوق لشعرها يتأمل صورة المرأة
الغجيرية الراقصة ليسمع إيقاع خلاخل قدمها بلوحة ناطقة الإحساس، لصورة المرأة
الغجيرية الراقصة، لتربط إيقاع انتظارها بإطالة رقصة الغجيرية...
إذ أوردت (كاف التشبيه) أكثر من مرة وأكثر من حرف السين أكثر من أربع مرات،
لُتُسمِعَ صوتها في حرف الترجي بـ(لعلك تأتي)...
وتتمنى الشاعرة خديجة السعدي العودة للطفولة وتلك الذاكرة البيضاء غير المحملة
بالآهات والصور والذكريات لتعبر عن حاضرها الذي تعيش فيه بلا أمل بقولها في ومضة
(ترانيل):

رَفَّةُ عَيْنٍ
وِخْفَةُ قَلْبٍ
فِي الْحَاضِرِ أَحْيَا
بِلا غَدٍ
وبذاكرة بيضاء كطفل. (٣٠)

فومضة حياتها مرسومة بحركة رمش عينها ونبض قلبها المتعب لحاضر يأس وشغف
وأمنية ذاكرة بيضاء لكنها في ومضة حب تحمل سلالاً من الورد لتقول:

بأحلام كبيرة
أُتسلَّقُ سلامَ النور

أحملُ سلالاً من الورد
لأورّعها على الجميع
لا، لستُ نبيّةً
لكنّي أحبّ (٣١)

فاختصرت أحلامها بكلمة حب لتعبر عن صورة الفرح التي أثارت استغراب من حولها بقولها وهي توظف الحدث الفعلي لذاتها التواقفة للحب في (أتسلق - أحمل) و (سلام - سلالاً) نلاحظ التقارب الصوري وتكرار حرف السين الذي له دلالة نفسية لتأكيد فكرتها في اعترافها بالحب الذي يُشعرها بالبقاء والأنوثة ويعوضها ويحقق أحلامها. وتتواصل لتسمع دقائق قلبها وترقد بنوم هادئ لتقول في ومضة أنثوية ايقاعية:

أضعُ اليقينَ في كلمة شكر
وأنامُ بهدوء

لا تراتيل سوى دقائق قلبي (٣٢)

وهنا تزرع الشاعرة في نفس المتلقي القناعة في صورة موجزة فيها من الاختزال اللغوي والحس المرهف والعاطفة المكثفة وبلاغة الإيجاز بسامع موسيقى (دقة القلب). لكن لبني ياسين تسجل دهشة مثيرة للمتلقي كونها تبين مدى غضبها واستغرابها بفكرة مكثفة لتقول في (دهشة)

لا شيء يشتعلُ في ضلوعي
غير تلك الأصابع القاسيةُ

فيا لدهشتي من تلك الاصابع. (٣٣)

نرصد حالة الشاعرة في توظيفها بصورة تقابلية (يشتعل في ضلوعي، الأصابع القاسية) وتجمعها في فكرة الغضب والقسوة والاحترق من الألم، وتكرار كلمة (الأصابع) أي هناك تجربة جعلت ألفاظها تلبس ثوب الحزن والاكتساء بدلالة موحية لتلفت الانتباه. ونرى الشاعرة في ومضتها (هزيمة أخرى) تقول:

لعنةٌ هو الفرح عندما يأتي متأخراً
حاملاً على كفيه وهجّ النهايات

وعلى شفقتيه

شبح ابتسامه تعلنُ هزيمتي (٣٤)

وهنا تأتي المفارقة في ومضة مليئة بالانكسار لكسر أفق التوقع عند الملتقي، وهي تشخص الفرح في مجاز مكثف ذلك المجيء بهيئة إنسان هُزم من القدر لتصف (الفرح - لعنة) و(الابتسامه - شبح)، لترفع الشاعرة راية الهزيمة، وتستمر في ومضة الحزن والنظر إلى الفرح من بعيد لتقول في (وحدة)

ليس مجديا كل الحزن الذي يعتنقني

لكن الفرح ينظر إليّ من بعيد

ينفضُ أجنحته الملونة

ويرفرف حيث السماء

ويتركني على الأرض وحيدة (٣٥)

وهنا تُطرز الشاعرة في ومضتها تترقب الانتظار للفرح بعد حزن طويل، فالفرح لديها أشبه بطائر يرفرف في السماء، ولا يحيط على الأرض، فموسم الفرح لا يدخل قلبها ليتركها وحيدة، وهنا تسجل شاعرتنا شكواها في صورة تأملية، تؤكد في ياء المتكلم (يعتنقني، إليّ، يتركني) وتوضيفها للأفعال لتعطي حركة منتقاة من الطبيعة المتحركة لتتقرب فكرتها في ومضة مؤثرة.

لكنها تسأل هل مفتاح الحب والنصيب وموسم الفرح سيأتي في يوم ما ليتغير حالها في ومضة قصيرة موجزة فيها استفهام، صرخة لينطق القلب والصمت في بلاغة صورة ما بين (المفتاح والقفل)... لتقول:

كيف لمفتاح واحد

أن يفتح قفلين عصيين

قلبك وصمتي (٣٦)

فمفتاح قلب الرجل وصمت المرأة هو الغرام ونطق لغة العشق، فوثقت الشاعرة استغرابها في نقش ومضة مؤطدة بإحساس أنثوي، قفلة مدهشة.

وتخاطب الشاعرة أمل الجبوري ذلك الأرق الذي يسرق النوم من عينها لتقول:

أيها النوم

تعال وهشَّمْ رأس الأرق (٣٧)

ولعلّ هذا التكثيف يفتح للمتلقي آفاقاً للتأويل وهي تضع نقاط الحذف (أيها النوم ...) وتنادي (النوم) ليهشم (رأس الأرق) في صورة استعارية مكثفة لجدلية الصراع في ذاتها المتعبة.

وعبرت الشاعرة سهام جبار في ومضتها عن تكثيف قضايا الحرب النفسية والوجدان في ذاتها لتقول:

ماذا أريد كي أصيب؟

الهدف فيّ

والكراتُ من الجميع! (٣٨)

ولعل هذه الأسطر الثلاثة تُحيل القارئ ليستكشف تلك الدلالات النفسية التي تخص الشاعرة منها ذلك التساؤل عن هدفها للبدء بأداة استفهام وهي محط أنظار الجميع، فتعاني الاحباط وعدم الانسجام مع الآخر. لتترك إجابة سؤالها بخاتمة تأويلية للمتلقي. وهناك فلسفة تتركها الشاعرة زهور دكسن للقارئ ليحلل ومضتها بتلك الفراغات البصرية وسواد سطورها المختزلة وهي مبعثرة بذكريات روتها لتلك المرايا التي كانت مرآة لجروحها التي أدمنت شاعرنا على إحيائها كلما استذكرتها لتقول:

ببريق المرايا تعلّقتُ

أدمنته، زأبقتني المرايا؟

تجراتُ....

لامستُها...

بعثرتني

ش

ظ

ا

—

.....! (٣٩)

ونرصد كيف أن الشاعرة في ومضتها التي وظفت فيها الاستفهام وعلامات الحذف ورسم هندسة الشكل المثير للفكرة في تفكيك حروف خاتمها والختم المدهش للومضة بالتعجب، فيما بين التعلق بالأمل وتحول حياتها إلى انكسار وشظايا مبعثرة رسمت الشاعرة بداية متفائلة:

بريق المرايا تعلقت < الأمل

خاتمة ومضتها يأس واستغراب وكل حرف يحكي معاناتها وكأنها صورة مهشمة....

شظايا < يأس + انكسار

ونسمع صوت الشاعرة ريم قيس كبة في صورة مفعمة بالفخر وهي تلبس ألفاظها أنوثة رومانسية.... لتقول:

لك أن تزهو

لم أكتب في رجل ما كتبتُ فيك

ولي أن أزهو

لم تكتب فيك امرأة ما كتبتُ (٤٠)

تعقد الشاعرة مقارنة تقابلية مؤطرة بالتحدي لإبداعها وهي تفتخر فيما كتبت به بحق الرجل لتقول:

(لك أن تزهو) الرجل

التأكيد على ومضة الإبداع فيما كتبت الشاعرة عن الرجل

(لي أن أزهو) المرأة

وتعبر عن إبداعها فيما تكتب تجاه ذلك الرجل الذي عشقته لتنسج في صورة تقابلية شاعريتها وتكرر كلمة (كتابة) فضلا عن تكرار أداة الجزم والقطع والنفي (لم) للتؤكد صدق إحساسها.

خاتمة

بعد رحلة في دواوين الشاعرات العراقيات المعاصرات... والبحث في ومضاتهن الرومانسية المتضمنة همومهن وافكارهن وامنياتهن، نلحظ الأنوثة للشاعرة العراقية المعاصرة وهي ترسم لوحة فنية ذات مغزى محدد لتقف ومضتها عند الذات الموضوعية التي تُعاني القيود وسط الحزن، وتجمع الصورة المتضادة، والخاتمة المدهشة، والمفارقة، والوحدة العضوية، فضلاً عن كونها تنبثق من موقف نفعالي ولحظة مأزومة، فشعرية الومضة خطاب اتصالي يُثير انفعالات المتلقي ويجعله يشارك الشاعر في فضائه الشعري، ولجأت شاعرنا العراقيات المعاصرات إلى الوميض المدهش الذي يحقق أكبر كلام في قال تشكيل لغوي، لايعني أنها مبتورة عن التراث العربي، فقصيد البيت الواحد تؤكد إيمان العرب أن الشعر لمح، وومضة وتعبير مركز يستنفذ اللحظة الشعرية، والشعر العربي حلقات متسلسلة مستمرة متطورة، وتمثل الومضة إحدى مراحل تطور الشعر العربي، إنها أسلوب كتابة له أكثر من شكل شعري، وعالم ضيق في عبارته، متسع في رؤاه، ولها بُعد استدلالي في عالم الشعر المتجدد، وتعددت تسمياتها، ليطلق عليها قصيدة الخبر، واللمحة، والتوقيع، والخاطرة، والتلكس الشعري، وقصيدة القص، وقد وجدت الشاعرة العراقية المعاصرة ميدانها الرحب لتكتب بأناملها الأنثوية مايعتري نسيج خيالها ويلبي شغف طموحها الإبداعي في ومضة ساحرة - مؤثرة - مختزلة - مدهشة - تُنقش في ذاكرة الأجيال.

الهامش

١. معجم الصباح المنير، العلامة أحمد بن محمد بن علي الفيومي، ٤١٠.
٢. لسان العرب، ابن منظور، المجلد الخامس عشر، ٢٨٦.
٣. القصيدة الومضة:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article33716
٤. https://www.facebook.com/notes/1634945683453123 .
الومضة الشعرية ٢٠١٥ .
٥. ينظر: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، ١٥١-١٥٥.
٦. ينظر: الشعر العراقي الحديث (جيل السبعينات الرؤية والفن)، علي متعب جاسم، أطروحة دكتوراه، ١٢٠.
٧. نفسه، ١٢٠، نقلاً عن جريدة المدى، أديب حسن، ع(٤٤)، ٢٠٠٥، ص ٢٧.
٨. العقل الشعري، خزعل الماجدي، الجزء الثاني، ١٩. وينظر: الشعر النسوي في العراق (دراسة موضوعية وفنية)، د. فرح غانم صالح، ٣٣٩-٤٠٠.
٩. http://www.diwanalarab.com/spip?article33716
١٠. https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=131649
قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية أ.د. سمر الديوب. سوريا - حمص - كلية الآداب، ٢٠١٧.
١١. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article33716-القصيدة الومضة .
١٢. https://www.facebook.com/notes/1634945683453123 ماهي الومضة الشعرية.
١٣. http://www.shataranj.com
١٤. الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ٨٥-٨٦.
١٥. https://www.facebook.com/notes/1634945683453123 الومضة الشعرية.
١٦. http://www.shataranj.com/ .أ.د. سمير الديوب، حوار الأعناق والمشائق .
١٧. قيامة استفهام، نجاة عبدالله، ١٧ .

- ١٨ . نفسه، ٦٤ .
- ١٩ . حين عبث الطيف بالطين، نجاة عبدالله، ٦٢-٦٣ .
- ٢٠ . لأنني فتاة، فليحة حسن، ٣٠ .
- ٢١ . ضباب ليس أبيض، غرام الربيعي، ١٦٥ .
- ٢٢ . لأحد سواي يُجيدك، غرام الربيعي، ٩ .
- ٢٣ . نفسه، ١٧٢ .
- ٢٤ . أحاور الصدى، فاطمة الزبيدي، ١٧٧ .
- ٢٥ . نفسه، ١٨١ .
- ٢٦ . ما أغفلته المسلات، د. لمى فائق جميل، ٧٧ .
- ٢٧ . نافذة فلتت من جدران البيت، وفاء عبدالرزاق، ٢١ .
- ٢٨ . نفسه، ٤٦ .
- ٢٩ . ما تيسر من صورتها، ماجدة الظاهري، ٢٤ .
- ٣٠ . عن الحبّ والغربة وأشياء أخرى، خديجة السعدي، ١٢ .
- ٣١ . نفسه، ١٧ .
- ٣٢ . نفسه، ١٤ .
- ٣٣ . تراتيل الناي والشغف، لبنى ياسين، ٢٧٧ .
- ٣٤ . نفسه، ٢٨٦ .
- ٣٥ . نفسه، ٢٨٩ .
- ٣٦ . نفسه، ٣٠٥ .
- ٣٧ . لك هذا الجسد لاخوفٍ عليّ، أمل الجبوري، ٦٥ .
- ٣٨ . الشاعرة، سهام جبار، ٤٠٣ .
- ٣٩ . ليلة الغاية، زهور دكسن، ٤٨ .
- ٤٠ . احتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبة، ١٥١ .

المصادر

- أحاور الصدى، فاطمة الزبيدي، مطبعة المتن، بغداد - العراق، ط ١، ٢٠١٦.
- احتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، الكويت، د. ت.
- تراويل الناي والشغف، لبنى ياسين، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط ١، ٢٠١٣.
- حين عبث الطيف بالطين، نجاة عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٨.
- الشعر النسوي في العراق ١٩٦٠م - ٢٠٠٠م دراسة موضوعية وفنية، د. فرح غانم صالح، دار المرتضى - بغداد، ط ٢، ٢٠١٥.
- ضباب ليس أبيض، غرام الربيعي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط ١، ٢٠١٣.
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ٢٠٠٤.
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير خليل، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط ١، ٢٠٠٨.
- عن الحب والغربة وأشياء أخرى، خديجة السعدي، دار الروسم - بغداد، ٢٠٠٤.
- قيامة استفهام، نجاة عبدالله، مطبعة بغداد، ط ١، ١٩٩٦.
- لأنني فتاة، فليحة حسن، مطبعة الجاحظ، ط ١، ١٩٩١.
- لأحد سواي يُجيدك، غرام الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط ١، ٢٠١٦.
- لسان العرب، الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري الإفريقي، بيروت - لبنان - الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- لك هذا الجسد لاخوفَ عليّ، أمل الجبوري، بيروت - لبنان، ط ٢، ٢٠٠٠.
- ليلة الغابة، زهور دكسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- ما أغفلته المسلات، د. لمى جميل العاني، مكتبة مدبولي الصغير، مصر، ٢٠١٠.
- ماتيسير من صورتها، ماجدة الظاهري، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط ١، ٢٠١٥.
- معجم المصباح المنير، العلامة أحمد بن محمد بن علي، تحقيق يحيى مراد، مؤسسة المختار، القاهرة، باب الواو، ٢٠٠٨.

- نافذة فلتت من جدران البيت، وفاء عبد الرزاق، منشورات بابل، زيورخ- بغداد، ط ١، ٢٠٠٦.

أطاريح جامعية:

- الشعر العراقي الحديث (جيل السبعينات الرؤية والفن)، علي متعب جاسم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد- العراق، ٢٠٠٦.

دوريات محكمة:

- جريدة المدى، حسن أديب، العدد (٤٤)، ٢٠٠٥، قصيدة الومضة.

مواقع الانترنت:

- <http://www.diwanalarab.com/spip?article33716>
- <https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=131649>
- <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article33716>- القصيدة الومضة
- <https://www.facebook.com/notes/1634945683453123> ماهي الومضة الشعرية
- <http://www.shataranj.com/> ، أ.د. سمير الديوب، حوار الأعناق والمشائق ، ٢٠١٧.

تهدف سلسلة سكولار لدراسات اللغة والأدب والنقد إلى جمع ما تفرّق من الدراسات الأكاديمية في المجالات العلمية المختلفة وجعلها ترى النور عبر إصدارها في مؤلف مستقل يحمل عنواناً واحداً يشترك فيه كتاب من دول وجامعات عربية وأجنبية تشترك في العنوان أو الموضوع الرئيس وتختلف في المعالجة أو الطرح كأن تختص في الصوت أو البنية أو التركيب أو الدلالة أو أن تعالج نوعاً من أنواع الأدب كالأدب العراقي أو الخليجي أو المغاربي أو غيرها أو أن تسلط الضوء على إحدى النظريات اللغوية أو النقدية أو غيرها مما يجمعها وحدة الموضوع وتبقى المعالجة خاصة بكل باحث .

