إشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية

أ.م.د. ستار عبد الله
الجامعة المستنصرية–كلية الآداب

لاخلاف في أن الشعر في زمننا الحاضر قد وصل حداً اصبح فيه لايجذب الا إهتماماً قليلاً، الامر الذي يجعلنا نتساءل عن حقيقة أهمية الشعر بالقياس الى هامشيتهِ واقعياً .

فما من أحد تستطيع ان يزعم اليوم أن الشعر مازال يحتفظ بالأهمية التي كانت له سابقاً ، وانه لايعاني من أزمة ، قد يكون أحد أسبابها أن الشعراء أرادوا أن يكتبوا شعراً يليق بزمن التطورات العلمية والثورة التكنولوجية ، مع ان هذه التطورات قد تهدد بقاءَه ولكنها في الوقت نفسه تمنحه مهام جديدةً ، قد لايستطيع الفنون الاخرى تلبيتَها بسبب طبيعته اللغوية الخاصة التي تستطيع التعبيرَ عما لايمكن لغيره التعبيرُ عنه .

واذا كان الابداع الشعري ، بشكل اوبآخر ، يحمل في داخله ثورةً من اساسياتها الخلقُ والمغامرة ، فان القصيدةَ الحديثة قد دخلت في عمق هذه الثورة ، بالمستوى الذي أظهرها دائمة البحث والتجريب وهي محكومة بروح العصر المتمظهرة في فضائها على شكل خروق مستمرةٍ لأنموذجية القصيدةِالتقليدية ونهائيتها ، تمخضت عنها حالة من عدم التواصل مع القارئ الذي إصطدم من ثم بالصياغات الشعرية الجديدة المعقدة لايقاعات العصر التي بدتْ القصيدةُ الحديثةَ غيرَ راغبةٍ في إظهارها ، بسيطة ، تقريرية ومباشرة ، في مرحلة أصبحت ذات طبيعة غاية في التعقيد والتداخل على أكثر من مستوى ، وبدا (عدمُ التواصل) بين الشاعر وجمهورِه هذا ليس عيباً في المنظومة الابداعية لهذا الشاعر ،لانه واقع تحتَ دافعِ التطور الطبيعي ، ومجاراةِ الثقافة المعاصرةِ المتطورة بعيداً عن التقليدية التي تهددُه بالتخلف والنمطية، وصولاً الى التجديد والابتكار ، مغامراً بهذا التواصلِ مع الجمهور غيرِ القادر على مواكبته لاسبابٍ حضارية !

هل أخذ الشاعر العربي الحديث ، اذن ، (يستخف) بقارئه واصبح لايضيره أوصل صوته إليه أم لم يصل ؟ وهل أخذ القاريءُ العربي يرى هذا الشاعرَ غريباً عنه وأنه راح يخالف قواعدَ السيرِ التي ينبغي على الجميع الالتزامُ بها ؟ وهل يعني هذا من زاوية اخرى أنَ الشعر الحديث ليس له غايةُ ،وانه ليس له وظيفةٌ غيرُ ذاته؟ وأنَ مسألةَ التواصل مع القارئ ليست الا وهماً ؟! أم أنَ الابداع الحقيقي يكمن في (كيفية) تمكن المبدع من ممارسة ابداعه من خلال التغلبِ على وطأةِ النظام القديم الذي يتنافر مع

الحياة، وتطوير نظامٍ خاص بديلٍ يُعيدُ إدراجَ الحياة في التجربة الابداعية ، ولايقصيها او يتعالى عليها ، جنباً الى جنب مع محاولة تطويعِ نظمِ التواصل مع الجمهور والاشتغال معاً على محاول خرق النظام القليدي الناجز؟

واذا كانت هذه (الكيفيه) تستمد مصداقيتَها من نزوع حركة الحداثةِ الى التكامل والانتظام بعيداً عما يرافقها عادةً من فوضى النشوء فان الشاعرَ العربي الحديث ، عملياً، وقد تخلى عن عادة إلقاء قصائده على (الجمهور) قد بدا مقتنعاً بفكرة (القارئ الأنموذجي) او (المعاصر) الذي يتجنب به كلَ انواعِ سوء الفهم والتأويلات السيئة لوقائعِ النص التي يقع فيها القارئُ الاعتيادي ، او متلقي النص عن طريق السماع عند إلقائه من دون قراءته!

وتأسيساً على ذلك ، يمكن القول : إن الشعر العربي الحديث هو أساساً شعرُ قارئٍ لاشعرُ مستمعٍ . فسمة التفكك والانقطاع في الشعر العربي الحديث ، ومايرتبط بها من ظواهرَ لغويةٍ تقوم على إلغاء أدوات الربط والعطف وإلغاء التسلسل الفكري في القصيدة عند محاولة إكتشافِ مبادئَ خياليةٍ جديدةٍ من شأنها إقامةُ علاقاتٍ غيرِ معهودةٍ بين الاشياء ، قد دفعتْ الشاعرَ الى وضع قصيدته بشكلها الكتابي بين يدي القارئ ، مبتعدا عن نية إلقائها ، فتميز الشعر العربي الحديث، تبعاً لهذا ، بشكل جمالي يعتمد منطقاً مكانياً ، يدفع القارئ باتجاه إعادةِ تنظيمٍ كاملة لتفكيره في اللغة، ذلك لأن الرابطةَ بين المعاني في القصيدةِ الحديثةِ أصبحتْ لاتتم الا بادراكِ القارئِ للمجموعات الكلاميةِ في ان واحد من حيث المكان فنحن عندما نقرؤها متتالية من حيثُ التسلسل الزمني فانها لاتملك أيةَ علاقةٍ مفهومة بين بعضها والبعض الآخر .(١)

وهكذا ، وانطلاقاً من هذا الفهم ، استطاع الشاعر العربي الحديث أن يرسم لنا مشهدَه الشعريَ الخاص ، المميزَ المحتشدَ باسئلةِ الحياة والوجود ، واصبحت قصيدتُه بتموجها وتلونها وقدرتها العجيبه على التحول وطاقتِها الكامنةِ التي تبقيها متوهجةً، تفَيض عن المقارباتِ النقدية التي تحاول أن تسكنه أبعادَها وتسبَر أغوارها وهو أمر جدير بان يَلفِتَ أنظارَنا الى ان هذه القصيدة عند تلقيها سماعاً قد لاتبدو بكامل توهجها وطزاجتها التي تبدو عليها عند التأمل في صورتها الكتابيةِ والتحليق في فضائها الشعري ، وربما يكون هذا التصور هو الذي جعل أحد الشعراء الستينيين البارزين والذي تبدو قصائدُه متصالحةً الى حد كبير ، شكلياً ، مع سمة الالقاء او الأداء الشفاهي بسبب تشكيلها

الموسيقي المميز ونظامها القافوي الدقيق وتركيبها المحكم على مستوى التواشج الدلالي – الايقاعي ، هو الذي جعله يقول عند سؤاله عن سبب عزوفه عن إلقاء قصائده في مهرجان المِربد الشعري : أن اقوى الاسباب – حيث هناك أكثر من سبب –هو اعتقاده أن قصائدَه لاتصلح للالقاء في مهرجان لان بها حاجةً الى التأمل والى قراءتها قراءة خاصة(٢).

وفي الواقع ان اشارة الشاعر الحديث الى حاجة قصائده الى التأمل –أكثر من الالقاء – تدعونا الى الالتفات الى ماحققته القصيدة الستينية على مدرجة التحديث والتطور ، حين سعت الى التحرر من قيود القيم السائدة ومن تكرار العادة وانحباس أفق المعنى فنزعت الى التجريب بما يجعل النصَ غيرَ خاضع لنمط واحد من التشكيل ، مؤسساً ذائقةً شعريةً قرائية مكتوبة لا شفاهيةً مسموعة ،عَبرَ منازعةٍ لا هوادة فيها بين الشفاهية والكتابية ، مفسرةً ذلك الانفصام الحاد بين الشكل الحداثي الكتابي للقصيدة الستينية ونظام التلقي السائد القائم على التواتر الشفاهي.

لقد حاول الشعراء الستينيون إبتداع عدد من الاشكال التعبيرية الذكية الزاهدة بالمتلقي – المستمع الكسول – باتجاه إنهاء الدور التقليدي للشاعر العربي كمردد شفوي لقوالب الذوق السماعي، وترسيخ دور الشاعر الكاتب المتأمل ، من دون ان يغيب عن أذهانهم ذلك التساؤل حول طبيعة الخسارة المحتملة عند التخلي عن الالقاء مقابل ما يمكن ربحُه من الافادة من هذه الاشكال الحديثة.

لاشك ان شيئاً غيرَ قليل من شعرية القصيدة يظل رهيناً لخصائصه الادائية بوصفه لفظاً يلقى ، ولخصائصه السماعية بوصفه لفظاً يُتلقى ، فضلاً عن خصائصه الكتابية بوصفه نصاً مرئياً يمكن تقبلُه قرائياً ، وذلك لان الشعر بوصفه فناً منطوقاً ، يكون من طبيعة الاصوات فيه التجلي بوضوح حتى عند القراءة الصامتة بمعنى ان الخاصيةَ الادائية للشعر لا يمكن التخلي عنها حتى عند التخلي عن عادة سماع الشعر والاكتفاء بقراءته.

وقد أثار النقاد الصوتيون عدة تساؤلات حول علاقة النص الشعري المكتوب بالتجربة السمعية للمتلقي، وهل تتمثل قيمة التركيب الصوتي للالفاظ في الكتابة ، والى اي مدى يستطيع الشاعرُ ان ينقلَ التأثيرَالى لغةِ الكتابة ، وهل يبقى الشعرُ محتفظاً بطاقته الصوتية عندما يكتب أم يفقد بعضاً منها؟ ذلك انه من الخطأ ان نَعدَ الكتابةَ لا قيمة لها غيرُ

تمثيل اللغة المنظومة ، إذان عالم الصوت يتمثل في اللغة المكتوبة مباشرة اكثر من اي شيءآخر ، وأن (الألفباء) ماهي الا إعطاءُ الاصواتِ الاشكالَ المرئيةَ ، وهذا يعني تقليدَ الاصوات او اعطاءَ علاقةٍ بين المفتاحين الصوت والرمز الكتابي اكثرَ من اي علاقة في التجربة الانسانية .

ومن دون شك فان هناك تأثيراتٍ من المرئي بالاصوات في اثناء القراءة فنحن نسمع المشهد الذي خلقه الكاتب والشاعر من خلال إعادة الخلق الصامتةِ للاصوات التي تمثلها الحروف ، فالشد السمعي والمرئي للشعر يعملان معاً ، وينعكس عند القراء الصامتين ، وان التجربة السمعيةَ لما هو مقروء تقوم بدور كبير في الموازنة بين المرئي والمقروء من اللغة (٣).

كان نزوعُ الشعراء الكتابي الحداثي هذا ، إذن ، قد انطلق من فهم دقيقٍ للطبيعة الشعرية ومستوياتِ تجليها القرائية والادائية . وربما كان اتجاهُ هؤلاء الشعراء الى قصيدة البناء المركب او القصيدة الطويلة والافادة من عناصر الفن الدرامي وتوظيف السرد والحوار هو الخطوة الاولى، التي صرفتْ الشاعرَ عن الاهتمام بالالقاء او الحرص عِليه ، باتجاه تأسيس النص المختلف وتأكيد المنحى الكتابي للشاعر الحديث الذي بدا غيرَ معنيٍ بشكل ما بقضية تلقي الجمهور لشعره تلقياً احتفالياً . فقصائد مثل (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) لبلند الحيدري التي يؤدي الشاعر فكرة الصراع بين البطل والآخرين من خلال مجموعةٍ من الاصوات المتضادةِ ويزاوج فيها بين الشعر والنثر ، وقصيدة (الشجرة الشرقية)لفاضل العزاوي التي تكتظ بالحكايات والمشاهدات والامثال وتعدد الاصوات ، وتنمو على شكلِ مقاطعَ بلغتْ واحداً وخمسين مقطعاً ، ويشكل الحوار فيها ركناً اساسياً من اركان التعبير مختلطاً بالسرد بشكل متين ، لاشك أنهما تنتظران قارئاً خاصاً لا يعتمد السماعَ لتلقيهما . ولاشكَ أيضاً ان مثلَ هذا القارئ الخاص تنتظره القصائدُ الطويلة لشفيق الكمالي ويوسف الصائغ .

وربما يكون الشاعر حسب الشيخ جعفر من الشعراء العراقيين القلائل الذين يتخذون من الحوار داخل بنية القصيدة وسيلةَ تعبيرٍ اساسية لاتنفصل عن السرد ، ليشكلا نسيجاً موحداً متماسكاً يصعب فصله – ولتكون هذه الوسيلةُ ميزةَ شعرِحسب الشيخ جعفر التي أصّلها فصارتْ ملمحاً شخصياً لا يشاركه أحد فيه من الشعراء العراقيين وهي طريقةُ تعبير نجد بدايتها في (الطائر الخشبي) وتتطور كثيراً في (زيارة السيدة

السومريةِ) وتكتمل اكتمالاً تاماً في (عبر الحائط في المرآة) لتكون اسلوبَ القصائد كلها دونما استثناء (٤) :

أتشرب سيدتي ؟

" شكراً لن امكث غير دقائق "

معذرة إني اتذكر وجهك

لكن اين رأيتك قبل اليوم ؟

"اتعرفني ؟ لكن خبرني ما

معنى هذا ؟ فانا أيضاً؟

اتذكر وجهك ؟ لكني ماكنت

هنا من قبل(٥).

ولعل قصيدةَ (المصادرة) (٦) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد – ومثلها قصيدة (بين جلدي وقلبي)(٧) ليوسف الصائغ – هي الاكثر دقةً في تأكيد إفادة الشعراء من عنصر الحوار بالشكل الذي يتطلب قراءةً استبطانية شموليةً تلغي قيمةَ اي هامش أدائي او سماعي مفترض بوصفه تلقياً طبيعياً لها بشكل ما . فقصيدةُ (المصادرة) تجعل من الحوار المباشر بين البطل وجلاديه وسيلةَ تعبيرٍ مهمة تكشف عن ملامح الاشخاص ومواقفهِم وتدفعُ الحدثَ الى النمو والتطور فالانتهاء :

:- في جوازك حين عبرت الحدود

:- هل عبرت الحدود ؟

:- انت محتجز للاجابة لا للسؤال هنا

في جوازك هذا

لا علامة فارقة فوق وجهك

الشعر أسود وعينان صافيتان

هل عبرتَ الحدود بهذا الجواز ؟

:- اذا كنتَ تعني ....

:- عبرتَ الحدود بهذا الجواز ؟

:- نعم .

:- انت متهم للقرار بتزوير وجهك .....(٨)

إن، السرعةَ والتتابعَ والتكثيفَ الشديدَ في اللغة الذي ينماز به هذا الحوار ، لا يساعد المتلقي على ملاحقة تفاصيل الموضوع سماعاً الامر الذي يجعلنا نقول إن (قصيدة الحوار) قد تؤدي الى مزلق فني خطير ، هو انه يتطلب قارئاً (بصرياً) لا(سمعياً) يحدقُ بالحالة ويتابع الحوارَ حتى لاتفوته كلمةٌ فتضيعَ عليه فرصة فهمِ النص ، ولذلك فقد حدس الشاعرُ العربي الحديث أنَ القصيدة الحواريةَ او التي تفيد من الحوار جزئياً او كلياً ، قد لا تعطي سرها للمتلقي بسهولة او لمن لا يعطيها كيانَه كلَه . وربما كانت قصيدةُ (الوحش والمعلم) (٩) لفاضل العزاوي ، وقصيدة (خواطر بطل عادي جداً) (١٠) ليوسف الصائغ ، القائمتان على البناء المسرحي بشكل يكاد يكون كاملاً، تقعان ضمن حدوس هذا الشاعر الحديث ، في ضرورة توافر متلق ذي مواصفاتٍ خاصة ، وهو يعني من زاوية اخرى ان الشاعر العربي الحديث بدا زاهداً شيئاً فشيئاًفي غنائيةِ القصيدة الحرة شديدةِ الاستجابةِ للسمة الادائية للشعر ، مستعيضاً عن ذلك بالسمة الدرامية التي من مظاهرها الحوار.

حاول الشعراء الستينيون ، تحت مظلة الحداثة ، ان يلجوا عوالم أرحب على مستوى التجريب والمغامرة الاسلوبية ، منطلقين من حقيقة كون الشاعر مطالباً دوماً بالبحث عن اشكال جديدة تليق بما يتجدد في أعماق القصيدة من طروحات ، وأن الكثيرَ من ادوات هذه القصيدةِ قد إستهلكَ واستنفد الكثيرُ من طاقاتها ، حتى بدتْ بعد تواترِ الاستعمال كأنها تكرس نوعاً جديداً من المحافظة والتقليدية وانها غيرُ جديرةٍ بخلق شكل المستقبل !

وتأسيساً على ذلك ، فان هذا الشاعر بدأ يميل الى عد الشعر الحديث شعراً قرائياً لا سماعياً وان القصيدة الحديثة لاتخلق تقاليدَها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت فحسب ، اي في الخاصية الادائية للشعر ، بل في الكتابة وتجلياتها المرئيةِ في فضاء الورقة او المكان الطباعي وانفتاحِه على المقترحات الاسلوبيةِ الممكنة ، وهكذا أخذنا نجد التقنياتِ غيرَ اللسانيةِ وقد أصبحت صدى للبنيةِ الصوتيةِ ، وبدا سطحُ الورقةِ هو المنطقَة التي تتحول فيها العلاقةُ بين هذه البنيةِ وتلك التقنيات من علاقةٍ هامشية الى علاقةٍ جليةِ تتمظهر بطريقة ملموسة جداً.

وقد لانكون مبالغين اذا قلنا إن توافر العلاماتِ المكانية الطباعية في النص ، أصبح مؤشراً على النزوع الابداعي الحداثي للشاعر العربي الحديث ، وربما على ثقافتهِ الحداثية وتنوعِ منطلقاته وتجريبيتهِ وذلك لأنَ هذا الشاعرَ قد دأب على تطويرِ أدواتِه باستمرار

وسعى الى تجديد رؤياه الابداعية بمتابعة حركة الحداثة إبداعاً وتنظيراً ، الامر الذي دفعه الى تجريبِ اشكالٍ بصرية متعددةٍ يلعب فيها بياضُ الصفحة وحجم الحروف وتوزيعُها دوراً بارزاً في المعنى.

إن هذا التوظيف للفضاء المكاني للورقة قد شكل منعطفاً حاداً في طبيعة البنية الادائية للنص الحديث ، وذلك لانه حين وجد محققاتٍ أخرى للشعرية عن طريق استغلال الفضاء الطباعي والانفتاح على استخدام علامات الترقيم ، لتحقيق إيحاءاتٍ ودلالاتٍ لأثراء تجربته أصبح بذلك أكثر بعداً عن السمة الالقائية للشعر او اكثَر قرباً من السمة الكتابية الحداثية له ، ولكنه من جهة اخرى ، أسهم عبر الكثير من حالات التشكيل المجاني له ، في خلقِ البلبلة والقطيعة وفقدان التواصل بين النص ومتلقيه .

ولما كانت الخاصيةُ الشفاهية تمثل أحدَ مواضع حساسية القصيدة في علاقاتها مع الحداثة التي سعت الى تحجيمِ دورِ الشاعر التقليدي فان الشاعرَ العربي الحديث راح يجرب اشكالاً ابداعيةً مختلفةً تنزع نحو التحقق الكتابي واستثمار الفضاء الطباعي لتأكيد الخصائص الحداثية .

وفي الامثلة الآتية سنحاول استجلاءَ ماتوحي به الابعادُ المكانيةُ على الصفحة في النصوص الشعريةِ لتدل على امكاناتِ هذه التقنياتِ الحداثية وعلى مستويات التطورِ في آن واحد، آخذين بنظر الاعتبار أن لا عبثية استغلالِ الفضاءِ المكاني للنص المكتوب وتوجهَه وجهةً العناصرِ الدلالية الاخرى يجعل ايحاءَ الفضاء الدلالي اللغوي يتأزرمع إيحاء الفضاءِ المكاني الطباعي ، بمعنى ان توظيفَ الفضاء النصي الطباعي ، باشكاله اللا محدودةِ لاينبغي ان يتم اعتباطياً من أجل التغيير فحسب ، بل لا مناصَ من تأزرِه مع الدلالاتِ اللغوية والموسيقية لرسم الصورة الكليةِ للنص.

إن تتبع النزوع الابداعي الكتابي الحداثي على حساب النزوع الشفوي اللاحداثي يبدو على درجة كبيرة من الاغراء . وسيكون هذا التتبع مشغولاً بابراز الكيفيةِ التي ظهر على وفقها هذا التنازع من خلال انماط شعريةٍ حداثيةٍ ذاتِ طبيعة تحاصر الذائقةَ الشعريةَ والمزاجَ العام الداعيين الى الاعلاءِ من شأن السماعِ وتقديمِهِ على كلِ ماعداه بالشكل الذي يسد الأفقَ الحداثي.

ومن المؤكد ان دراسةَ الفضاء المكاني للنص لابد ان تنطوي على إسلوب بحثي يقوم على تصيد الدلالاتِ من خلالِ الحدس والتوقع القائمِ على التعامل المفتوحِ مع النصوص ما دامتْ هذه التقنياتُ الطباعيةُ هي علامات شعرية غير لغوية .

سنسعى إذن من خلال مقاربةٍ نقديةٍ بؤريةٍ تنقيبيةٍ الى تقديم توصيف بنائي محدد لهذه التقنياتِ الحداثية غير اللسانية في النص ، ووضع اليد على مجساتها الظاهرةِ في الفضاء الكتابي ، التي نزعم أنها كانت أحد الدوافع الرئيسةِ التي جعلت الشعراء المحدثين أقلَ حماساً الى الالقاء الشعري ولذلك تبدو هذه التقنيات في حقيقتها استجابةٍ طيبة لاجراءات هذه المقاربةِ لتمثيلها فضاء حراً ، شكلتْ فيه هذه العلاماتُ البصريةُ او التقطيعُ اللساني إنزياحاً بشكل ما ، ولكون القصيدةِ الحديثة في تشكيلها الكتابي تبدو صالحةً للاجراءاتِ النقديةِ الحديثة لانها تضع امام الناقِد كلَ التحققاتِ الممكنةِ للشعرية، بعد كسر الانتظام التقليدي للاداء الشفوي ، ومنها استثمار سطح الورقة بتقنيات الطباعة المتعددة كالشكل الكتابي وعلامات الترقيم والبياض وطول الاسطر والتنقيط وتفتيت حروف الكلمات في مستوى شعري بنائي يفيد من غياب المرتكز الادائي وحضورِ اساليبَ متباينةٍ للتحفيز المضاعف ، بعيداً عن حدود المعيارية ، الامر الذي يجعل هذه الاجراءاتِ اكثَر مرونةً وحريةً للانطلاق في فضاء النص.

يمكن القول إن الشاعرَ يوسف الصائغ كان من أوائلِ الشعراء الذين اهتموا بهذا النوع من التشكيل ، وخروجه به من دائرةِ الابهام التي يعمد بعض الشعراء الى بثها في قصائدهم أو لدواعٍ تجريبية محض ، فضلاً عن كونه آداء اسلوبياً ظاهراً في قصائده على نحو واضح . ولذلك سننظرالى الهيأة البصرية لنصوصه بوصفها نظاماً سيميائياً، وبوصف النص هنا بنيةً فنيةً قد تشكلت مكانياً على وفق نظام قصدي . فهو منذ ديوانه (اعترافات مالك بن الريب ١٩٧١) على سبيل المثال وهو يستفيد من التنقيط وتقطيع بنية الكلمات ليكون ذلك متناً بصرياً مساعداً في عملية التوصيل:

سأعلق عند الباب الندمَ القرويَ

وأُسفر

أسفر

أسـ....

.....فرُ .....مسا المسا .....

كم قتيلٍ له ندمي ياصحابي!(١١)

ومن نماذجه المبكرةِ في توظيف (النثيث التنقيطي) قصيدةُ (غرق) ليوحي بتفصيلاتٍ تفهم من خلال السياق البنائي للنص فضلاً عن ملاحظتنا كثافةً حضوريةً للتنقيط على المستوى التركيبي

تنم عن تحقق شعري جديد لدلالة التحول على مستوى سرد الواقعة ومستوى الشعرية التي تعمل على خرق المألوف :

سيدتي عارية في البحر ....

تسبح كالنجمة عند الفجر

لما رأتني سترت جسمها

بالزبد الازرق.....

لما رأتني اختلج الزورق

.....

.....

سيدتي تغرق

تغوص في اللذة حتى القعر

.....

.....

للحظة يختلج المنظر ...

.....

سيدتي عارية في القبر....(١٢)

وفي قصيدة (استيقظ.. يا يوسف ..) نلاحظ هذا التوظيف للتقطيع والتنقيط الذي يبدأ من العنوان ، ليصل الى اقصى مداه في نهاية القصيدة :

وارى دوداً

يخرج من شفتي

ويأكل أشعاري

استيقظ يايوسفُ

استيقظ

إس ... تيـ..... قطْ.....(١٣)

فمثل هذا التقطيع يشير الى ضعف النداء وتلاشيه بسبب سلبية المنادى وسكونيته ، ولذلك جاء التنقيط بين المقطعين

(إس..... تيـ .....) بمستوى تصاعدي عددياً للدلالة على الاستغراق الزمني الطويل ، ثم انتهى المقطع الحرفي الاخير بعدد من النقاط كناية عن انعدام رد الفعل وتبدد الصوت في الفراغ فضلاً عما يوحي به من كلام مسكوت عنه.

وفي قصيدة (السؤال الاخير) نجد توزيع الكلمات يأخذ الشكلَ البصري الآتي:

مابين اسئلة في الضمير .....

واخرى تشاركنا في السرير

نزيد عذاباً

ونزداد حباً.....

الى ان

يجيء

السؤالُ

الاخير...(١٤)

فنلاحظ هبوط البنية اللسانية باتجاه يسار الصفحة مع تفكيك الجملة الاخيرة الى وحدات بنائية تبدأ كل واحدة من الحيز المكاني الذي تنتهي به الاخرى مشكلةً على المستوى البصري سُلماً نهايته العليا تتكون من الجملتين : نزيد عذاباً .. ونزداد حباً.... في حين تشكلت بدايتُه من كلمة (الاخير) المنزلقة بالتنقيط الى علامة تعجب في اقصى اليسار !.. ليقوم هذا التشكيل البصري بمهمة تجسيم فكرة الحب او ماهيته او سياقاته الطبيعية بين حدين اثنين ايضاً –نهاية وبداية : يبتدئُ الحب .. بالاسئلة ..

ينتهي..

ويظل السؤالُ

بدون جواب...

لتكون علامةُ التعجب التي شكلت خاتمة القصيدة معادلاً تعبيرياً لهذه الحقيقة التي أبتدأت بها القصيدة محققةً إثارة للمتلقي حين رصدت أمامه هذه العلامات التي يمكن ان تحيله الى التشكيك اكثر من اليقين : سؤال بدون جواب ---- سؤال اخير --!، مع ملاحظة

ان الفعل (ينتهي) وضع مكانياً تحت الفعل (يبتديء) من دون ان يقطع امتدادَه في البياض ايُ قاطع لساني ، في حين وضع الفعل (يظل) مع المسند اليه (السؤال) وشبه الجملة (بدون جواب) تحت كلمة (الاسئلة) فنكون امام كتلتين (ابتداء وانتهاء) مقابل (اسئلة بدون جواب) الامر الذي جعل هذا التشكيل البصري يمنح النص حيزاً حركياً يخرجه عن تجريديته ويمنحه فيضاً دلالياً يقوم على التقابل .

وفي قصيدة (المعلم) يصنع الصائغ نقاطاً تومئ الى انقطاع واقعي في ما يريد النص التعبير عنه من فعل حركي تخلل تأريخية الشاعر :

إني لفرط المحبة والحزن

أخطأت في الوزن

فانقطع البثُ...

.....

.....

.....ثم ابتدأ البثُ..

قال المذيع :

-اذاعة بغداد

طبتم صباحاً.(١٥)

وفي قصيد (سيدة الاهوار) يلجأ الشاعرالى النثيث التنقيطي للوصول الى مستوى اكثر إتساعاً في التعبير عن فعل استشهاد (تسواهن) ضمن فضاء زمني ينماز بالتدرج ولكن من دون تحديد يقترب به من دلالةالاستغراق الواضح والمباشر فضلاً عن دور إحاطة التنقيط لهذا الفعل في منع تهشيم الحدث لسانياً وإثارة فاعلية الصمت المكرس بالبياض إزاء استشهادها ليصبح هو المجال الذي يفصح عن المشاعر او المظهر العاطفي المسند الى السكون، فالمكان النصي في هذه الحالة دال حاضر في النص وان الصمت علامة كما الكلمة علامة :

وظلت تشد الزناد...

وظلت الامان يدور بها،

فهي تلهث.

من حوبةٍ

وانتصار...

.....

حتى سقطتْ.....

.....(١٦)

ومن النماذج التي وظفت (النثيث التنقيطي) قصيدة (اللوحة الاخيرة) ، ولنلاحظ هذا المقطع الخاص بالتعبير عن فعل الخراب ومظاهره التي مارسها الوحش في (اللوحة الاخيرة):

يطعن رمانه لوحتها ..

فيسيل دمُ محترق

تفورأنابيب الزيت

تتهاوى جدران البيت

.....

.....(١٧)

فهذا المقطع ينتهي بنثيث نقاط يتناثر في سطرين يعبران عن الذهول والدهشة اللذين خلفهما مشهد الجريمة والقتل ويوطئ للدخول في مشهد جديد ، فاستعان النص بهذا النثيث في أداء وظيفة تعبيرية كشفية متاخمة للغة القصيدة الشعرية وكجزء من شعريتها.(١٨)

وفي قصيدة (الصوت) يستحدث الشاعر الطاقة البصرية لاسطر النقاط ليكرس حالة شعرية مغايرة ، وللدلالة على محتوى نصي مسكوت عنه، فقد يكون الشاعر بهذا التنقيط قد تفادى التفاصيل الجزئية مع الايحاء بمرور زمن سردي ، فضلاً عن انقسام النص الى مقطعين تختلف بينهما صيغ المخاطبة :

أقرعاً على الباب أسمع ؟

ماذا هناك ؟

أريح تدمدم في ظلمة الليلِ ؟

أم خفقةٌ من خطاك ؟

.....

.....

صدى تائه في الطريق

صدى فيه غمغمة واحتقان

كصوت اختناق تصاعد في قاع جب عميق .(١٩)

وفي قصيدة (العشاء الاخير) تتضافر الابعاد اللغوية وغير اللغوية في الدلالة على طول فترة الانتظار ومن ثم عدم مجيء المدعوين ، وخروج دلالة التنقيط الى الفشل والغموض الذي رافق عدم تحقق ذلك العشاء بعد انتظار غير محدد فضلاًعن وظيفة الفصل بين سياقين متعاكسين ، سياق الانتظار ومايحيط به من تفصيلات وسياق الرحيل وسريته وسرعته:

لذا قعدت وانتظرتُ من دعوتُ

وانتظرتُ ساعةً

وساعتين

ليلةً وليلتين

وانتظرتُ

والطعام ساخن

والخمر مختوم

فلم يجئني منهم أحد

او يعتذر .....

.....

كان عشاءً باكياً

ومن دعوت رحلوا سراً

وجدوا في الرحيل .(٢٠)

وفي النصوص التي تنزع عادةً الى التكثيف والاشتغال بقصدية تعبيرية تعمل على الايحاء والتلميح قد نجد اهتماماً واضحاً بالفضاء المكاني للنص تتجلى فيه جماليات التوظيف الحداثي للشكل الطباعي على مستوى الصفحة الشعرية . ولنلاحظ هذا التشكيل الطباعي لقصيدة (الزوال) (٢١):

أوقفوا العالم

فالاشياء تهتز

وتجري دون إبطاء

وتمضي المدن
الامكنة
الناس
البنى
الافكار
من حولي
ولا
أقدر
إن
أمسك
منها
اي
شيء.

فافراد الكلمات وتشكيلها بهذه الصورة الشاقولية أسهم بصرياًفي تأكيد دلالة التساقط والتفكك والتغير، الامر الذي وضع القاريء امام رؤية الشاعر الوجودية لعالمنا المتغير، فكان هذا التشكيل البصري قد أوحى بأن الاشياء والبنى والعلامات والافكار تتغير في عصرنا هذا بسرعة هائلة وبأسرع ممايستطيع الانسان اللحاق به واستيعابه.

وفي قصيدة (العداء..) ينجح التشكيل البصري في تكثيف دلالة النص وتوجيهها، ذلك ان الفعل (أنهار) الذي ختم به ، قد تبدى في الشكل الكتابي بتناثر حروفه (أ، ن، هـ ،ا، ر) للدلالة على أن العداء ((قد عجز عن مواصلة الشوط وعن اتمام حكايته نفسها فيترك الحروف تتساقط من فمه هكذا أمام أبصارنا وليواصل هو بعد ذلك رحلته المريرة دون حركة ودون كلام)) (٢٢):

أسباق هو أم ماذا؟
وهل من وقفة فيه
ومن خطٍ نهائي ؟
وأعدو
"لم لا تسرع؟"

أعدو

ثم أعدو

ثم

أ

ن

هـ

ا

ر..(٢٣)

وقد لايأتي التنقيط او التقطيع على مستوى يعيننا على رؤية ما لايرى ، فلايكون حينئذ اكثر من صورة تخاطب البصر من دون انفتاح على دلالة إلتفتتْ عنها البنية اللسانية باتجاه تحققات شعرية متباينة فتخفق من ثم في ان تكون " هندسة للحالة النفسية شكلاً وعمقاً او توازناً لها "(٢٤) ومن ذلك ماختم به الشاعر فاضل العزاوي المقطع الخامس من قصيدة (الرحلة الصعبة) واضعاً بين واو العطف والفعل تسع عشرة نقطة:

" **فاختصري ياقدمي المسافة الاخيرة المحترقة** ----------

و.....انتظري"

ومثله أيضاً ماعمد اليه الشاعر شكر حاجم الصالحي الى تقطيع الكلمة الى حروفها وترتيبها كتابياً بشكل مخصوص لتعميق الدلالة بالانشطار والتبعثر ليس الا:

الحرب../الحرب../ أنهار جفتْ

وبساتين ظمأى

وأمانٍ محظوره

الحربُ

الحربُ

عائلة

م ش ط و ر ة ...(٢٥)

٣ -

واذا كانت قصيدة الرواد تحاول التخلص من كل بعد نثري في جسدها لكون الحداثة الايقاعية قد سبقت مختلف الملامح الحداثية الى التأشير الى ماهو حداثي بسبب ظروف النشأة ، فان قصيدة الستينات في سعيها الى تحقيق نماء دلالي شعري حديث ، أخذت

لاتتحرج او تترد في استخدام عناصر نثرية او من وجود أبعاد نثرية في جسد هذه القصيدة ، مادامت هذه الأبعاد تنفتح على حركة تجاوزية يعيشها الشاعر للحفاظ على شعريته من الركود ، حتى لو كان هذا التجاوز يستهدف اول ما يستهدف السمة الادائية او الشفاهية للشعر بوصف اختلاط النثر في الشعر في بنية القصيدة الواحدة لايقطع الجريان الشعري فحسب ، بل يفسد الايقاع الغنائي العام للقصيدة .

وقد مرتْ بنا الاشارة الى استخدام الشاعر بلند الحيدري مقاطع نثريةٍ في قصيدته الطويلة (حوار عبر الابعاد الثلاثة) مادام استقى مادتها اللغوية من مصادر دينية او اقرب الى الدين ونجد فيها شيئاً من الكتب المقدسة وشيئاً من لغة الصوفيين ، ومن مقاطعه تلك هذا المقطع : **لاتأخذن الرائي بجريرة مارأى**

ولاالسامع بجريرة ماسمع

فبالاذن التي اعطيت سمعنا

وبالعين التي وهبت رأينا

والعين لاتشبع من النظر

والاذن لاتمتلئ من السمع

وبمشيئتك القائمة على الحق نقول الحق .(٢٦)

وفي(قصيدة تسجلية)(٢٧) يستخدم الشاعر يوسف الصائغ تسعة مقاطع نثرية تخللت فضاء القصيدة ، منها تعليقات توضيحية واخرى مقاطع من نشرة الاخبار تأتي استكمالاً تفصيلياً لما تقدمها او انفتاحاً على ما سيأتي لخلق بنية مفارقة بين المحمول الدلالي للمقطع الشعري وتكملته النثرية لغةً وموضوعاً لفتح اطر القصيدة باتجاه فضاءات دلالية وتعبيرية اكثر اتساعاً وشمولاً:

بالتمر توقظين /والخبز الذي ينضج بالتنور

فأقسمي زادك بين جائعين ../ واغمسي ..

إن الفطور مرٌ ../ نشرة الاخبار..

" **صباح ١٣ تموز قال راديو بغداد ....الخ**"

او مثل المقطع التالي الذي تبدو فيه الاضافة النثرية استطراداً موضوعياً مهماً لرسم ملامح الشخصية الشعرية على المستويين النفسي والتأريخي :

امس إتصلت وزارة الدفاع

اتصلت وزارة العدل

وقررت محكمة الجزاء في بغداد :

" ربط المتهم ..... وهو تلميذ مفصول بكفالة ضامنه على ان يحافظ على الهدوء والسكينة وكانت شرطة الامن قد قدمته الى المحكمة بعد ان انهى محكوميته من قبل المجلس العرفي العسكري....."

وأحياناً تكون الاضافة غير واضحة الدلالة ولاتخدم النص بشكل مباشر ويكون على المتلقي حينئذ البحث عن المغزى الذي تشكله هذه الاضافة والابعاد الدلالية التي تخرج اليها فضلاً عن مهمة الربط الموضوعي التي سيضطلع بها حين يبدو ماقبل النثر وما بعده تشكيلاً لموقف فكري وشعوري واحد :

.. واستعيد الغضب السري

والنشرات

والمسدساَت

والكتابات على الجدران

واسمعوا ما كتبته (التايمس) :

" المسألة ليست مسألة اتفاق لبنان وحسب . بل المسألة هي صيانة لبنان من التهديد ذي الرأسين :الناصرية .. والشيوعية "

فمن الواضح ان الشاعر بدد جو القصيدة بهذه الاقتباسات والتعليقات التي لم تستطع في كل الاحوال اضافة شيء ، وبدت تكنيكاً غير مدهش او طريف !

ويستغل الشاعر سعدي يوسف في الكثير من قصائده الفضاء النصي حتى ليبدو مغرماً بتقنية الاشكال والرسوم التي تستغل هذا الفضاء . وسننتخب قصيدة (البستاني)(٢٨) لهذه القراءة ، حيث يقسم الشاعر الصفحة الى قسمين يقع المقطع الشعري في يمينها بينما يحتل المقطع النثري يسارها وضمن إطار :

منذ أن كان طفلاً تعلم سر المطر

وعلاماتُه :

الغيمُ يهبط في راحة الكف

والارض تقنط

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة ...

والجذر يهتز في سره ....

والشجر

في حين جاء في يسار الصفحة ضمن مربع :

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائماً

واحياناً يسير اليها بلا نجم

الاصدقاء الذين أحبهم يفتحون الابواب

من القنيطرة الى القنطرة

إنه لايحب البرتقال

لكنه يحب استئجاره

وتتموضع باقي المقاطع بالكيفية نفسها حيث يرد المقطع الثاني بهذا الشكل :

منذ ان كان طفلاً تعلم ان المطر
حين يأتي رذاذاً
فلا برق في آخر الافق
لا رعد في القلب ... لا موجة في نهر
.....

ويقابلها يساراً هذا المقطع النثري:

في سيدي بلعباس مقبرة بيضاء
وفي الاعياد ترتدي الابيض والاخضر
عباءات النساء
والصنوبر

كثيراً ما فكر أنه سيد فن فيها .

آما المقطع الآخير فيأتي مخالفاً السياق السابق ، فهو يتكون من ثلاثة اسطر موزونة ولكنها بدون أطار وفي الجهة اليسرى ، اي جهة المقاطع المغلقة!

وفي الواقع يقترح هذا التشكيل الذي يخلط بين الشعر والنثر اكثر من قراءة يسلكها المتلقى لفتح نافذة يطل عبرها على عالم الدلالة في القصيدة ، ذلك ان تمثَّيل النص الشعري خطياً في فضاء مكاني مخصوص هو عمل مقصود ولا يخلو من مقصد تحكمه هنا طبيعة التمثيل الكتابي لهذه القصيدة ، وهو ليس مجرد ظاهرة شكلية – بخاصة عند شاعر مثل سعدي يوسف – بل هو جزء من البنية اللغوية العامة الملموسة في النص المكتوب فحسب دون النص الشفوي . وفي ذلك يقول الناقد (ميشال بيتور) " إن طريقة ترصيف الكلمات على الصفحة تعد بمنزلة النحو المغاير وان توزيع الكلمات البصري لا يقل شاناً عن توزيعها السمعي ففي ذلك بلاغة اخرى "(٢٩)

فمن المؤكد ان هذه القصيدة يمكن قراءتها ابتداءً بالمقاطع المفتوحة اي الشعرية كاملة بشكل عمودي ، ومن ثم قراءة المقاطع المغلقة بالتناوب مقطعاً مقطعاً . ذلك اننا امام حقلين دلاليين مختلفين ينتمي كل منهما الى نص معين بحيث يتحدث الاول (الشعري) عن البستاني وما تعلمه من تجارب حياتية ، والثاني (النثري) يتحدث بضمير الغائب عن (رجل) عاش في مدينة (بلعباس) الجزائرية هو الشاعر من دون شك . ولذلك تكون محاولة ايجاد صلة بين المقاطع المفتوحة والمغلقة او الشعرية والنثرية ليست سهلة ومع ذلك فان الطبيعة النثرية للمقاطع المغلقة يمكن تجاوزها عن طريق النظر الى كامل النص بوصفه استعارة شاملة تتضافر كل عناصر النص على تشكيلها.

واذا كانت هذه الخطوات الحداثية تبدو معقولة على طريق التنازع القائم بين الشفوي (اللاحداثي) والمكتوب (الحداثي) من وجهة النظر الحداثية القائمة على انهاء الدور التقليدي للشاعر العربي بوصفه مردداً شفوياً للقوالب الذوقية ، فان خطوة تحديثية أخرى،

باتجاه افق ما بعد الحداثة –بدت متطرفة الى حد ما حين اندفعت الى اسقاط الوزن والقافية مؤكدة ان " كون النص غير موزون فهذا ما يؤكد حداثته " وفي هذا المعنى يقول د. علوي الهاشمي " إن من خلال هذا المنجز – قصيدة النثر – يمكن النظر الى المصطلحين (الحداثة وما بعد الحداثة)(٣٠) فكانت هذه الخطوةُ القشةَ التي قصمت ظهر بعير التلقي السماعي . ذلك لان قصيدة النثر أصبحت تقوم – حسب هذه التوجهات المتطرفة – على تصور شمولي للايقاع ، بحيث تنهض على ما سمي بالايقاع المجرد الذي يشمل ضروب التوازي الشعري والايقاع التركيبي ورمزية الاصوات والكلمات والتمثيل الخطي لكلمات القصيدة واشكال التناظر او صيغ التقابل التي تقوم عليها أبنية المعنى وما الى ذلك من الايقاعات المدركة بالتمثل الذهني ولادخل للسمع فيها !!

الأحالات

١. ينظر : قضايا في النقد الادبي ، ك. ك. روثفن، ترجمة :د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ ، ص٥١.

٢. مجلة الف باء ، العدد ١٧٦٣ في ٢٠٠٤/٧/١٠ ، أجرته سهام الشجيري.

٣. ينظر : النقد الصوتي – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ، د. قاسم راضي البريسم ، من بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثالث عشر – دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٨ ، ص٤.

٤. دير الملاك ، د. محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ .

٥. عبر الحائط في المرآة ، حسب الشيخ جعفر ، بغداد ١٩٧٧، ص١١.

٦. الخيمة الثانية ، عبد الرزاق عبد الواحد ، بغداد ١٩٧٥، ص١٨٢.

٧. قصائد ، يوسف الصائغ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٢ .

٨. الخيمة الثانية ص١٨٢ .

٩. مجموعة الاسفار ، فاضل العزاوي ، مطبعة الحديثي ، بغداد ١٩٧٦ ، ص ٦٤

١٠.قصائد ، ص,١٣٧

١١.م.ن، ص ٦٨.

١٢. م.ن، ص١٩٠.

١٣. م.ن، ص٣٣١ .

١٤. م.ن، ص٣٥٩ .

١٥. م.ن، ٣١٦ .

١٦.م.ن، ص٣٠٢.

١٧. فوضى في غير أوانها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٦.

١٨. المرآة والنافذة ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠١ ، ص ١٠٤ .

١٩. حنجرة طرية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣، ص١٦ .

٢٠. الاعمال الشعرية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٦ ، ص ٢٦٥.

٢١ . الاعمال الشعرية ، ص ,٢٦٧

٢٢. قراءة في قصيدة العداء، د.ضياء خضير، مجلة الاقلام، العدد ٧، ١٩٩٧، ص,٨٢

٢٣. مراثي الالف السابع، قصيدة العداء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧، ص٣٨.

٢٤. كتاب المنزلات ، منزلة النص ، جـ٢ ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٥، ص ١٧.

٢٥. ستون كوكبا، شكر حاجم الصالحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧، ص,١٧

٢٦. حوار عبر الأبعاد الثلاثة – بلند الحيدري ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ١٩٧٢، ص١٧

٢٧. قصائد ، ص٢٢٤.

٢٨. الاعمال الكاملة ، سعدي يوسف ، مطبعة الاديب البغدادية بغداد ١٩٧٨ ، ص٥١.

٢٩. اشكالية الايقاع. واللغة والدلالة في قصيدة النثر ، محمد بن عياد ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الرابع عشر ، بغداد ١٩٩٩، ص١٤٥.

٣٠. دفاتر ثقافية ، عدد مايو ١٩٩٩، رام الله ، ص ٣٣.