المعذب في الشعر العراقي الحديث

1958 – 2000

اطروحة تقدم بها

لؤي شهاب محمود سعيد العاني

الى مجلس كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

بإشراف

الاستاذ الدكتور علي عبد الرزاق السامرائي

1426 هـ 2005 م

الآيـة

" ومنـهم من يقول ربنـا آتنـا
في الدنيا حسنـة
وفي الاخـرة حسنـة
وقنـا عذاب النـار "

صدق الله العظيم

البقرة / آية 201

قال العماد الاصفهاني :

"أني رأيت انه لا يكتب انسان
كتاباً في يومه الا قال في غده :
لو غير هذا لكان احسن ،
ولو زيد هذا لكان يستحسن ،
ولو قدم هذا لكان افضل ،
ولو ترك هذا لكان اجمل .
وهذا من اعظم العبر
وهو دليل استيلاء النقص على
البشر ".

الاســم : لؤي شهاب محمود سعيد العاني
العنوان : البياع / محلة 817 زقاق 16 دار 87
عنوان البريد الالكتروني : لا يوجد
عنوان البحث : المعذب في الشعر العراقي الحديث
خلاصة البحث باللغة العربية والانكليزية :

الخلاصـــة

(1)

ولد العذاب بولادة اول انسان على الارض . وكان وما يزال قدر الكثيرين: اممـاً وشعوباً وافراداً . وكان نصيب الشعراء منه – وسيظل – النصيب الا وفي بحكم حساسيتهم المفرطة بازاء الموجودات ، وتأجج مشاعرهم ، وجيشان عواطفهم التي جبلوا عليها .

ولعل الشعراء الرومانسيين اول من التفت الى الالم ، وأنسوا به ، وتعلقوا بأسبابه، وعدوه هاجسهم الاول في الحياة ، فالذات التي حرروها من ربقة الاستعباد الجمعي ، صارت ترتاد الافاق البعيدة وتتشرنق في صومعات الاغتراب، وتنفر من المدن ، وتنعطف نحو البرية بأكواخها وفلواتها ، ونحو الغابات باشجارها وحيواناتها .

ولا شك في ان الرومانسية تشكل ثورة على الموروث القديم بسبب دواع سياسية واجتماعية واخرى ذاتية – نفسية صاغت في أتونها وجدان الشاعر الرومانسي وطبعته بطابع الحزن واليأس والاحباط .

اما تجليات المعذب عند الشعراء الرومانسيين فقد اظهرت الدراسة انموذجين :

الاول ... هو المعذب المغترب العدمي ... وقد افرز نمطين هما :

الوجودي المغترب روحياً ، والمغترب اجتماعياً .

ومن البداهة القول ان وراء نشوء هذين الانموذجين هو انهيار قيمة الاهداف والمثل العليا عند الشاعر الذي وجد نفسه محاصراً في محيط اجتماعي زاخر بالمنغصات والاحباطات . ومن هنا كان الشك الذي تلبسه : الشك في الحياة لان وراءها الموت ، والشك بكل ما حوله ومن حوله . وهكذا تصير حياة الشاعر جحيماً ، يكتوي بناره ، ويعاني فيه من شتى انواع الآلام والمكابدات الحادة .

اما الانموذج الثاني من المعذب الذي افرزته المدرسة الرومانسية فهو السوداوي وقد ارتأينا توصيفه ضمن اربعة انماط : فهناك المحروم عاطفياً ، وهناك الكئيب ، وهناك القلق واليائس ، واخيراً هناك المتحد بالعذاب، واللائذ به حد التوحيد .

(2)

وحين نلج عالم العذاب عند الشاعر الحداثي فسوف نقف على بعض الظواهر الفنية والحقائق الموضوعية التي اندغمت ببعضها اندغاماً جدلياً عصياً على الانفراط. والباحث اذ يثبت تلك الظواهر والحقائق فإنه يرى– بتواضع – انها قد تحمل ملامح النتائج التي كان يسعى الى استخلاصها وهي ثمرة البحث والتدقيق الصادقين – ان شاء الله – اللذين استغرقا وقتاً منه ليس بالقصير :

- **اذا كان الالم عند الرومانسيين قد افضى بهم الى الانكفاء على الذات والشك بكل شيء بسبب اوضاع المجتمع العربي وتراكم الاحباطات السياسية والاجتماعية من استعمار وتجزئة وانظمة طبقية وما يتصل بذلك من قيم سلبية كالاستغلال والكبت، فان الالم عند شعراء الحداثة كان الماً خلاقاً ، فمع استمرار النكسات على المستويين القومي والوطني ، الى جانب تقدم الالة ، وما افرزته من علاقات نفعية ، ومصالح مادية شرهة ، ونمو المدن الصناعية وسيادة منطق القوة والقهر ، وتضخم المؤسسات والقيم المؤسساتية اقول مع**

كل ذلك وجد الشاعر الحداثي نفسه امام تحديات كبرى على المستويين الذاتي والموضوعي ، كان لابد، من زاوية وعيه اليقظ من مواجهتها والنضال ضدها في طريق شاقة وطويلة ، ليس بالشعر التقليدي في محاكاته ، وفوتوغرافيته وخطابيته ، وليس بالشعر الرومانسي في يأسه واحباطه واغترابه السلبي ، ولكن بخطاب شعري جديد صادر عن رؤيا كونية ، وحدس فني ، يسندهما فكر غير مرئي ، ومرجعيات معرفية شتى . انه البحث عن عالم آخر يبتنى – آجلاً أم عاجلاً – على انقاض هذا العالم الخراب المليء بالتعقيد والعنف واللاموضوعية.

ولا نستطيع ان نبين خطاً بيانياً بعذاب الشاعر في العقود التي حددها البحث ذلك ان النصوص تشير الى امر رئيس واحد هو ان المذاهب الادبية هي التي تحدد نوع العذاب الذي عانى منه الشاعر فكما جاء في البحث من ان عذاب الشاعر الرومانسي هو عذاب ذاتي في معظمه على الرغم من ان اسباب نشوئه موضوعية أي ان اوضاع المجتمع بعد الحربين الكونيتين وما بينهما هي التي فرزت ذلك العذاب وطبعته بطابع اجتماعي شامل ولكن الشاعر الرومانسي احال ذلك العذاب الاجتماعي الى عذاب فردي استحال فيما بعد الى قيمة فنية طبع عليها الشاعر واستبدت به الى الحد الذي كان يدفعه الى البحث عن منابع الالم والجري وراء الجراح بما يشفي غليله ويروي ظمأه . وفي المذهب الحداثي كشفت النصوص من ان الشاعر كان يتعذب من اجل المجتمع الذي هو جزء منه بل هو صوته الداوي .

ومن هنا ... كان الم الشاعر الحداثي ألماً خلاقاً ، وأملاً يضيء جوانح الشاعر ويلهمه اسباب الصمود والقوة واليقين .

وباختصار ... فان عذاب الشاعر الحداثي عنصر من عناصر كفاح المجتمع وتحديث بنياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية في عصر الانترنيت والهواتف النقالة حيث بات العالم قرية صغيرة .

- ان توافر الشاعر الحداثي على ذخيرة معرفية ثرية عمقت وعيه ورفعت من درجة حساسيته بازاء المحيط وما يزخر به من تناقضات وتحديات. ولذلك فأن اغترابه ليس انعزالاً عن المجتمع او انكفاءاً على الذات – كما اوضحت النصوص الشعرية – بل كان حافزاً له على مواجهة الاغتراب ، والتجذيف ضد التيار والبحث عن قوى معنوية وروحية جديدة يستعيد بها توازنه ، ويستزيد من معينها ما يشد ازره في درب كفاحه الطويل ، وهكذا احال الشاعر الحداثي الاغتراب من عتلة جذب نحو الخلف الى قوة دفع الى الامام .
- وكما كان الامر في الاغتراب فان تصوف الشاعر الحديث لم يكن تصوفاً دينياً ، يلزمه القعود في اماكن العبادة ، او الانزواء في التكايا ، واستغراق الليل في التهجد ، بل كان استدعاء للرموز الصوفية من شخصيات ومدن ومواقع تأريخية استهدفها الطغيان فيما مضى ، واصبحت الان عناصر الهام للشاعر الحداثي ، فالشهداء والثوار القدامى من ضحايا الاضطهاد والقهر يتجلون في ثوار وشهداءٍ جدد ، والمدن التي استباحها الغزاة في العصور الغابرة تنهض من بين ركام الحرائق ، وقد البسها الشاعر حلة حديثة تليق بتضحياتها.
- ولم تكن المدينة عنصر يأس واحباط لدى الشاعر الحداثي وهو وان اتهمها بالاستسلام لعوامل القهر ، وعناصر التفسخ فانه يحلم في بعثها معافاةً وقد استعادت براءتها ، وطهارة علاقاتها ، ونقاء ناسها بل ان بعض شعراء الحداثة – كما رأينا في بعض النصوص – يروضون مدن الغربة ويؤالفون بينها وبين ذواتهم في محاولة لتخطي الم الاغتراب ومعاناة الغربة .
- كذلك كانت الطفولة عنصر حياة جديدة للشاعر الحداثي ، فاستدعاؤها لا يعني الهرب من الواقع بل يعني الاستزادة من براءة مرحلتها ، وعفوية علاقاتها ، وجمال ايامها ليسبغها على حاضره المثقل بالمكابدة والالم .

- **اما الموت فعلى الرغم من سطوته وجبروته الا ان الشاعر الحداثي لم يقف امامه عاجزاً ، او نائماً ، او مستسلماً بل راح يلتقط انفاس الحياة المبعثرة هنا وهناك ، ثم راح يلمها في اضمامة حية من المشاعر ، متوهجة بالتحدي والمغامرة . ، وملتسبة بالامل الخفي ، وكما وشت بعض النصوص ، فقد كان الموت عند الشاعر الحداثي الوجه الاخر للحياة ، وكان ايضاً عند بعضهم موتاً من اجل الانبعاث، الم يكن الموت رمزاً للتضحية والفداء والخلاص !**
- **ولم تكن المرأة عند الشاعر الحداثي رمزاً للمتعة، او ملهاة يتسلى بها الرجل ، بل كانت رمزاً بكل ما هو جليل ومقدس، فهي رمزٌ للأم او الاخت حيناً ، وللأرض والثورة حيناً آخر ، وهي حيناً ثالثاً بحث عن "الذات " المفقودة او المستترة وهي قبل هذا وذاك رمز للخصوبة والولادة المتجددة ومن هنا فأن الشاعر لم يتكئ على جسدها ، او يسبح في احلامه الوردية حيالها ، وانما اتخذ منها ذاتاً اخرى تتصل بأكثر من وشيجة بذاته المبدعة فمنحها افضل ما يستطيع من الاجلال ، والاكبار، وكان طيفها الاثيري ماثلاً امام عينيه ، ومقيماً في وجدانه .**
- **واذا توقفنا عند المرأة ... الكيان والانثى فأننا نقف بازاء عذاب مزدوج عانت منه وما تزال ، تارة بسبب الشرف ، واخرى بسبب الدين ، وثالثة بسبب الحب ، واحياناً بسبب ذلك كله ، ولعل الباحث اول من يتناول هذا الموضوع الذي يتحمل المزيد من الدراسة والبحث ولكنها الاطلالة الاولى وقد كشفت عمق ما تعانيه المرأة العراقية بعامة ، والشاعرة بخاصة ، فهي انسان تخضع لما يخضع له ابناء المجتمع من ظلم ، وقهر، وهي انثى تحتل في سلم العلاقات المرتبة الثانية بعد الرجل ، واخيراً هي شاعرة تشعر بما لا تشعر به الاخريات او هي في الاقل تشعر بما تشعر به الاخريات ولكن مع الاحساس بالتفاصيل التي قد لا تحس بها المرأة الاعتيادية.**

(3)

فاذا انتهينا من هذه الحقائق الموضوعية فسنلج عالم الظواهر الفنية ، ولاشك عند الباحث في ان الشاعر الحداثي – كما اسلفنا – يمتح من خزين معرفي ثر ، وثقافته مزيج من الادب ، والفكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، فلم يعد الشعر -عنده – قولاً مرتجلاً ، او نصاً عفوياً تنتجه السليقة ، بل هو نص مركب من عناصر معرفية شتى ، تتفاوت في تغلغلها في انساقه من نص الى آخر وعلى وفق ما يقصده الشاعر. أي ان الشعر عنده لا يخلو من كد ذهني ، ولذلك فان الناقد او المتلقي الواعي –هو من يستطيع ان يقف عند تخوم النص ، يستنطقه ويكتنه اغواره ، ويفض اسراره.

ومن هنا فان ظواهر فنية برزت من هذا النص ومن حوله لعل ابرزها كما افرزته النصوص المختارة في متن هذا البحث :

- **اتسم النص الحداثي بالغموض ليس لان الشاعر قصد اليه ولكن تجربة الشاعر الراهنة ، المصقولة بالفكر الثري ، والمدعومة بالرؤيا الشمولية هي التي استدعت ذلك الغموض فللشاعر الحداثي نظرة جديدة الى الحياة وظلالاتها .**

زيادة على ان (الصنعة) لها دور مؤثر في انتاج النص . والغموض – ظاهرة فنية – يجعل الم الشاعر الحداثي بين بين ، فلا هو بالظاهر ، ولا هو بالمستتر .

- **كما توافر النص الحداثي للشاعر المعذب على رؤيا شاملة ومعقدة تؤكد على اولوية المعرفة الحدسية اساساً لفهم طبيعة هذا النص، وهي رؤيا تتصل بطبيعة التجربة الفنية ذات الابعاد المعرفية والنفسية والايديولوجية ، فالشاعر المعذب ليس شاعراً سطحياً ، او ساذجاً يعتمد السليقة في الانتاج ، ويستند الى البديهة ، وانما هو شاعر مثقف ، يصرف عذاباته عبر خزينه الثقافي . ولذلك فقد زامن بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومزج بين الضمائر (انا – انت – هو) .**

- يستخدم شاعر الحداثة المعذب ما يسمى بـ (التداعي الحر)، إذ تتتابع الصور النفسية والافكار ، دون وجود رابط منطقي في الظاهر، ولكنها في الباطن تستند الى معطيات سرية يعيها الشاعر. ولذلك يلجأ الى اسقاط ادوات الربط وغيرها من وسائل الاعراب التي تساعد القارئ الاعتيادي على فهم النص واستيعابه ، واسقاط ادوات الربط هو نتيجة لتدفق تجربة الشاعر ، الذي يجد نفسه في سباق مع تجربة عنيفة – فنياً طبعاً – لا تسمح له بالتقاط النفس ، وبالتالي تحول بينه وبين استخدام ادوات الربط .
- النص الحداثي نص مركب أي انه نص مفتوح على دلالات كثيرة ، فهو نص يتجدد بتعدد القراء او المتلقين ومن هنا فان لكل قارئ فهمه للنص ، وقد يفهم ناقد ما نصاً معيناً ، لا يقره ناقد آخر على فهمه، ومن هنا فان ما قدمه الباحث من قراءة للنصوص المختارة، قد لا يتطابق مع قراءة باحث آخر .
- وقد جلت بعض النصوص ان (التكثيف) احد سمات النص الحداثي للشاعر المعذب ففيه من التعدد الدلالي ، والثراء الفني ما يتسع لقراءات متعددة ، وذلك بسبب خصوصيته التقنية التي تسمح للأفكار والرؤى وظلال الدلالات ان تمتد الى اللانهاية .
- ان للنص الحداثي للشاعر المعذب خصوصية الاتساع لاكثر من ثيمة واحدة . فقد يتسع النص الواحد لاكثر من تجل : فما يفهمه باحث ما من ان الاغتراب هو تجلي نص شاعر ما ، فأن باحثاً آخر يرى فيه تجلياً للتصوف ، او مجلـنً لاستدعاء الطفولة ، او موقفاً بازاء الموت ... وهكذا . ومن هنا قلنا ان النص الحداثي هو نص مركب ، ومفتوح على الايحاءات المتعددة .

(4)

لقد كشف البحث عن ان شعراء الحداثة انتهجوا سبلاً جديدة في استخدام اللغة، وصياغة الصورة ، ومع انهم لم يبتدعوا ايقاعاً خاصاً بهم – عدا جنوح البعض منهم نحو قصيدة النثر – الا ان اللغة والصورة منحا الايقاع نكهة جديدة .

- فقد رأينا كيف طوع شعراء الفلسفة ، والفكر في تأسيس البنية اللغوية فانتجوا النص الفلسفي زيادة على نص اللغة اليومية المتداولة . وقد عضدت الصورة البنية اللغوية من خلال الرمز الاسطوري والرمز السياقي اللذين منحا اللغة بكارتها الاولـــى.
- وكان للقص الشعري فضاؤه الخصب في تجسيم الفكر بعيداً عن التقعر. فلم تعد الصورة حلية يزين بها الشعراء القصيدة بل اصبحت ملمحاً لشحنات ذهنية تتوافر على الحركة والصوت واللون وكانها جاءت لتعوض عن سحر الموسيقى التقليدية ، وتفتح باباً يطل منه الشاعر على الكون .
- ان تجربة الشاعر الحداثي تجربة فريدة احكمت الربط بين اللغة ، والصورة ، والايقاع لتصبح بنية كلية هي عدة الشاعر في حواره مع المطلق ، والوجود ، والاخر ، وهي وسيلته في الكشف عن اسرار النفس البشرية في تجلياتها الاشراقية بحثاً عن المفقود من الامان والسلام والطمأنينة .
- وقد تناغم الايقاع عند الشاعر الحداثي مع الانساق اللغوية والصورية فاعتمد على الايقاع الداخلي الذي ينبئ عن النبض المكنون ، والهمس الباطني ، الى جانب التكثيف اللغوي ، مبحراً نحو استكناه دخيلة الانسان المعاصر ، في صراعه مع قوى البطش والتحدي ، وسعيه لبلوغ شاطئ الاستقرار . وبذلك تندغم الصورة باللغة وبالايقاع لتشكل نصاً جديداً قائماً على علاقات جديدة بين المفردة والمفردة ، الجملة والجملة ، والتركيب والتركيب .

تاريخ مناقشة البحث : 2005/11/27
الكلمات المفتاحية : لا يوجد
نص الرسالة او الاطروحة :

فهرست المحتوى

محتوى المعذب في الشعر العراقي الحديث

2000 – 1958

الاهداء
المقدمة

التمهيد ... **عذابات الشاعر الحديث** ... في البدء كان العذاب 7-1

الباب الاول ... **الانموذج المعذب في الشعر الرومانسي**

الفصل الاول ... 20-8
مدخل ... **الرومانسية** ... الثورة على القديم

المبحث الاول ...
العوامل السياسية والاجتماعية ... الصدمة الخارجية

المبحث الثاني ...
العوامل الذاتية – والنفسية ... الصدمة الداخلية

الفصل الثاني ... **تجليات المعذب في المدرسة الرومانسية** 70-21

المبحث الاول ...

اولاً — المعذب المغترب العدمي :

1. **الوجودي المغترب روحياً ... الضياع في قلب اللجه**
2. **المغترب قيمياً / اجتماعياً ... الشك اساس الكفر .**

المبحث الثاني ...

ثانياً — السوداوي :

1. **الحرمان العاطفي ...** الظمأ في حضرة النبع
2. **الكآبه ...** اكفهرار الذات .
3. **الأنس بالألم ...** النوم على حافة النار .
4. **القلق واليأس ...** في مهب الريح .

الباب الثاني ... الانموذج المعذب في شعر الحداثة .

التمهيد ... **عن الشعر المعاصر وشعر الحداثة .** 82-71

الفصل الاول ... تجليات المعذب في شعر الحداثة : 198-83

المبحث الاول ... **الاغتراب ...** العالم المتوهم .
المبحث الثاني ... **التصوف ...** الهروب باتجاه الذات القدسية .
المبحث الثالث ... **المدينة ...** غول الحضارة .
المبحث الرابع ... **الطفولة ...** الفردوس المفقود .
المبحث الخامس ... **الموت ...** الهاجس الكامن في النفس .
المبحث السادس ... **رمزية المرآة ...** رمزية الحياة .
المبحث السابع ... **الانموذج المقموع ...** التجديف ضد التيار .

الفصل الثاني ... الدراسة الفنية 276-199

المبحث الاول ... التشكيل اللغوي ... صوت النفس البكر .

- اشارة نظرية .
- النص الفلسفي .
- نص قصيدة النثر .
- النص المكثف .
- نص اللغة المتداولة .
- دور الفعل في اللغة .

المبحث الثاني ... التشكيل الصوري ... الوان الطيف الروحي

- اشارة نظرية .
- القص ذو المنحى النفسي .
- القص الشعري .

- الصورة .
- الرمز الاسطوري .
- الصورة الشعرية واللون .

المبحث الثالث ... التشكيل الايقاعي ... نبض الذات اليقظة

- اشارة نظرية .
- ايقاع العروض .
- القصيدة المدورة .
- القافية .
- الايقاع الداخلي .
- التنوع الايقاعي .
- **الخاتمة واهم النتائج .** 285-277
- ثبت بالمصادر والمراجع . 299-286
- الملخص باللغة الانكليزية .

الإهداء ...

الى من كفلني – صغيراً – بدينه .
وتعهدني – كبيراً – بيقينه .
وعلمني ان في ترف الروح
عزاء عن شظف اليد ...
وأن الريَّ في الظمأ
لا في الارتواء ...
الى أبي :
ذهب السكوت ...
وفضة الكـــــلام .

Kلؤي

المقدمة

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده . لا يخفى ان معاناة الشاعر في كل العصور تنبع من الم خلاق ، وان اعذب الشعر ما أنتجه العذاب ، وتمخض عن القهر . وقد لحظ الباحث قارئاً أو مستمعاً ، ان ما تنطوي عليه جوانح الشاعر من الالم بات مسلمة بدهية ، فالشاعر معذب حتى وهو في أوج فرحه بل انه يتخذ من الالم مأوى له ، وملاذاً ، يبتني فيه عالمه الخاص ، ويستلهمه أروع القصائد ، ويختزن فيه أجمل الذكريات المريرة .

ولا شك في ان عذاب الشاعر الحداثي بخاصة اخذ في التفاقم طردياً مع تقديم الآلة ، وزحف الحضارة لما يرافق تلك وهذه من انحسار للمشاعر الانسانية ، واستسلام لميكانيكية الوظائف الاجتماعية ، وسيادة الشره المادي .

ومن هنا ... كان اختيار الباحث لموضوعه هذا الذي اضطره الى قراءة المئات من الدواوين الشعرية لاكثر من مائة شاعر معروف في المشهد الشعري العراقي لاستخلاص ثيمات العذاب والحرمان فكان ان استقر الامر على تسمية خمسةٍ وخمسين شاعراً ينتمون الى مدرستي الرومانسية والحداثة الشعرية . ذلك ان شاعر الحداثة تناول العذاب من زاوية فنية تختلف بالدرجة والنوع عن الزاوية التي نظر منها الشعراء الاحيائيون او الكلاسيكيون الى العذاب ؛ وبالتالي فإن تعبيرهم عن عذاباتهم تجاوز التعبير الاحيائي او الوراثي الذي درج عليه غيرهم ممن ظل يدور في دائرة الاجترار والتقليد . بل ان شعراء الحداثة انمازوا حتى عن نظرائهم الرومانسيين الذين حبسهم الالم في ابراج عاجية ، ووسم حياتهم بالمأساة والخمول ، بينما ظل شعراء الحداثة المعذبون يمارسون دورهم في الحياة، واصرارهم على الخوض في معاركها بحثاً عن العالم الانساني المفقود . وقد يكون مدعاة للتساؤل لماذا أغفل الباحث شعراء آخرين لهم وزنهم في المشهد الشعري العراقي مثل الجواهري – على علو كعبه في الشعر الكلاسيكي – ذلك : ان الباحث لم يجد في شعرهم ما ينتمي الى العذاب الرومانسي زيادة على انهم خارج اطار شعر الحداثة وربما وجد باحثون آخرون ما لم يجده الباحث في شعرهم من ثيمات العذاب .

يشتمل البحث على تمهيد وبابين وخاتمة ، اما التمهيد : فقد خصص لعذابات الشاعر الحديث وخلفياتها الذاتية والموضوعية . واما الباب الاول : فقد خصص للمدرسة الرومانسية وشعرائها المعذبين بوصفها المدرسة التي اعلت شأن الالم وجعلت منه عنوان حياتها .

وقد اشتمل هذا الباب على فصلين : قسم الفصل الاول على مبحثين اختصا بعوامل نشوء المدرسة الرومانسية وهي : العوامل السياسية والاجتماعية والعوامل الذاتية والنفسية .

وبحث الفصل الثاني والذي قسم على مبحثين ايضاً في تجليات المُعذب في هذه المدرسة وأفرز أنموذجين هما : المعذب المغترب العدمي (الذي تجلى بدوره في : الوجودي المغترب روحياً والمغترب قيمياً) ، والانموذج السوداوي (الذي تجلى في : الحرمان العاطفي ، والكآبة ، والانس بالالم ، والقلق واليأس) .

اما الباب الثاني : فقد اختص بموضوع الرسالة وهو : المعذب في شعر الحداثة وقد اشتمل على فصلين سبقها تمهيد اوضحنا فيه ما ينماز به شعر الحداثة عن الشعر المعاصر .

ففي الفصل الاول والذي قسم على مباحث سبعة استعرض الباحث تجليات المعذب في شعر الحداثة وهي : (الاغتراب ، والتصوف ، والمدينة ، والطفولة ، والموت ، والمرأة الرمز ، وأخيراً : الانموذج الانثوي المقموع قمعاً ازدواجياً) .

واختص الفصل الثاني والذي قسم على مباحث ثلاثة بالدراسات الفنية ففي المبحث الاول تناولنا (التشكيل اللغوي) فثمة نص فلسفي وهناك نص قصيدة النثر وهناك النص المكثف ونص اللغة المتداولة زيادة على دور الفعل في حركة اللغة الشعرية .

وكذلك تضمن فصل الدراسات مبحث (التشكيل الصوري) وهو المبحث الثاني وقد اخترنا له نماذج هي : (صورة القص ذو المنحى النفسي ، وصورة القص الشعري ، والصورة القائمة على الرمز الاسطوري ، والصورة الشعرية واللون) . وختمنا هذا الفصل بمبحث (التشكيل الايقاعي) وهو المبحث الثالث وقد تناولنا فيه : (ايقاع العروض ، والقصيدة المدورة ، والقافية ، والايقاع الداخلي ، والتنوع الايقاعي) .

لقد استخدمت المنهج التكاملي في انجاز هذا البحث منطلقاً من ان منهجاً واحداً ربما لا يحيط بدراسة هذه النماذج من الشعر الحداثي لان نصوص هذا الشعر مركبة ومفتوحة قد تستعصي على غير المنهج التكاملي الذي يتيح للباحث حرية كاملة في الاستنطاق ، والمعالجة ، بعيداً عن النظرة الاحادية **التي قد تقود الى التعسف في الاحكام والاستنتاجات .**

ان هذا البحث المتواضع والمتشعب هو حصيلة رعاية استاذي الدكتور علي عبد الرزاق السامرائي الذي واكب مباحثه، ولم يبخل بتوجيهاته السديدة زيادة على ما منحني من حرية في اختيار الشعراء المبحوث عنهم ثقة منه بي وهو الذي تفضل مشكوراً ورعاني في تقديم رسالتي لمرحلة الماجستير فجزاه الله خير الجزاء .

واخيراً ... اضع بحثي هذا امام اساتذة أجلاء وأكفاء ، وأمام قراء أعزاء عسى ان يغفروا لي ما يجدون فيه من ثغرات ... فالكمال لله وحده ، وبه استعين ، وإليه أنوب.

التمهيد ...

عذابات الشاعر الحديث ...

في البدءِ كان العذاب

- 1 -

يبدو الزمن العربي الحديث زمناً بائساً ، يختنق فيه الشاعر اختناقاً يكاد أنْ يكون كلياً ، فالشاعر يعيّ الواقع مرتين : الاولى / لأنه انسان ابن بيئتهِ، ووليد ظروفها، والاخرى / لأنه شاعر " يشعر بما لا يشعر به غيره " على حدِ قول ابن رشيق[1] .

ولما كان الواقع العربي – والعراقي جزءٌ منه – مليئاً بالتناقضات الصارخة، والمآسي الحادة ، فقد استجاب الشاعر العراقي بخاصة ، والعربي بعامة الى دواعي اليأس والألم كما استجاب الى دواعي التمرد والثورة في آنٍ واحد .

فالشاعر فنّان لا يستنسخ الواقع ولا يصورهُ فوتوغرافياً بل يستلهمه وينتجه في صورة جديدة . ومع اعترافنا بان معظم الشعراء وفي مختلف العصور كانوا متشائمين بوصفهم مبدعين قادرين على ادراك الواقع والمستقبل فأنهم يمتحون من حلم مفتوح على آفاق المستقبل محاولين خلق عالم خاص بهم هو البديل الموضوعي لهذا العالم المتآكل .

ومن هنا كان حزن الشاعر حزناً نبيلاً وجميلاً ينماز بالشفافية ولا يدعو الى الركون والاستسلام وإنما يُحرضّ على التجاوز والمغامرة .

وقد ابتلى الشاعر الحديث – شأنه في ذلك شأن الانسان العربي – بانكسارات شتى على مختلف الصُعُد تُشكل من وجهة نظره هزائم متلاحقة لمجتمعهِ كان صداها في نفسهِ نصاً حديثاً مركّباً ردّاً على ما يتسم بهِ الواقع الجديد من عنفٍ ولا موضوعية.

فالبحث عن اشكالٍ فنيّة جديدة ، هو في حد ذاتهِ بحثٌ عن عالمٍ فني جديد لم يألفه القدامى ، واستدعاء التراث العربي والانساني وإسقاطه على روح العصر هو هروبٌ من جحيم الواقع ، وتَأسٍّ عما يفقده الانسان باستمرار من انسانيتهِ بفعل الكوارث التي ما فتئت تُصيب البشرية في كل مكان .

وهكذا يتوافر الشاعر الحديث على أدواتٍ فنية وموضوعية لمواجهة المأساة، والقفز من فوقها عبر تجارب شعرية اتسمت بالمعاناة الصادقة ، والكَدّ الذهني تجنباً لما قد يشي بالسذاجة وتحاشياً لما قد تطرحه الفطرة المحض من رؤيا قاصرة في البناء الفني .

ويمكننا القول ان عذابات الشاعر الحديث تبقى حافزاً على تجاوز الأساليب والاشكال التقليدية ، كما تظل – في الوقتِ نفسهِ – إحدى علامات الحداثة .

- 2 -

ثمة مظاهر ثلاثة بارزة في شعر الحداثة تجلت في :

1. التغني بامجاد عصور الانتصارات الغابرة .
2. ارتياد عالم الخمرة والجنس والتشرد تدليلاً على عدم الايمان بالقيم والثوابت الاخلاقية الموروثة وتقليداً لبعض شعراء الغرب خاصة الشعراء الفرنسيين في مقدمتهم الشاعر بودلير .
3. اتهام العصر الراهن بالاخلاقيات الصارمة التي تحد من حرية المُبدع حسب زعم البعض منهم .

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، الامدي (390 – 456 هـ) حققه ، وفصله ، وعلق حواشيه ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1401 هـ – 1981 م ، 1 / 116 .

هذه المظاهر هي التي توافر عليها شعر الحداثة ، واذا كان بعض شعراء الحداثة مهووسين بالانحراف عن الموروث – ثقافةً واخلاقياتٍ – فأن البعض الآخر كان مُتمسكاً بذلك الماضي وما خلف لنا من تراث وقيم حضارية وانسانية ولذلك نراهم قد اتخذوا منه نقطة انطلاق لتأسيس حلقة جديدة من الشعر الحداثي غير منقطع عن روافد الماضي .

ان شعر اغلب شعراء الحداثة ينطلق من القلق كما يتشح بهاجس الهزيمة على الصعيدين الشخصي والعام مع الامل العميق بنهوض جديد لهذه الامة يصل حاضرها المُتردي بماضيها المشرق باتجاه تأسيس المستقبل المُضيء .

وحين يُقبل زمنٌ جديدٌ على المنطقة العربية يجر خلفه مواكب التطور والتحضر والعلمنة فأنه يُصيب – في ما يُصيب – مفهوم الشعر فيحررهُ من قيود التخلف والخرافة والجمود ، ويفتح آفاقه رُحبةً أمام ثورة الذات الشاعرة المُضمخّة بعرق الكدّ، والثقافة والنضال ، على أمل أن تصبح في ما بعد ثورة المجموع ، وخلاص المُجتمع .

ولقد ساعد على بلوغ ذلك ، تبلور ثقافة عربية واعية أوجدت نفراً من الشعراء تصدوا للمأساة والهزيمة ، بروح مُتفائلة ، وبشعر يُقاوم الأنهزامية والانكماش ، ويواجه الدمار الروحي والسياسي والاجتماعي هنا في العراق وهناك في ارجاء الوطن العربي كافة ، محاولاً التعبير بجدارةٍ عن هزيمتين أو عن مأساتين :

(مأساة المواطن الفقير المسحوق ومأساة المجتمع القبلي المتخلف) .

- 3 -

ان الفصل بين مشروع الحداثة الشعرية العربية وموضوعة المأساة عمل باطل، لا تقرهُ الحقيقة ولا الشواهد بين أيدينا . فقد بدأ مشوار الحداثة الشعرية بقصيدة (الكوليرا)[1] لنازك الملائكة التي نذرت نفسها لكشف مواطن البؤس والوباء والموت بنغمة رومانسية حزينة متعثرة . ثم تعمق السياب والبياتي في حديث الهزيمة الروحية مرة والهزيمة الحضارية مرة أخرى ... وقبل هؤلاء جميعاً ركز جبران على مقولةِ النبي الفادي والمسيح المخلص[2] ، مشيراً وبقوة الى الهزائم اللاأخلاقية التي لحقت بالمجتمع وأعادت تكوينه على أسس من الفساد والتدهور والانهيار .

ولقد رفعت مجلة شعر[3] صوتها منذ عددها الاول ، بلسان صاحبها يوسف الخال ، مدشنة عهداً من الهجاء لواقع الحال الثقافية ... وجايلتها مجلة الآداب[4] في

---

(1) ديوانها : عاشقة الليل ، مج2 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص139 .

(2) يُنظر على سبيل المثال كتابهُ (النبي) الذي سار فيه على نهج رسائل الرُسل بما فيها من حكمة وتدبر وتوجيه وارشاد إذ يحتل بولص الرسول المكانة الاولى في ذلك .
يُنظر : ندوة جبران العربية والعالمية ، الاتحاد العام للادباء والكُتاب العرب ، اتحاد الكتاب اللبنانيين، حنا عبود ، ط1 ، 1981 ، ص58 .

(3) اسسها الشاعر اللبناني المعروف يوسف الخال العام 1957 ورئيس تحريرها الشاعر السوري المعروف أدونيس (علي احمد سعيد) عُرفت المجلة بتبنيها لقصيدة النثر بخاصة ولشعر الحداثة العربي بعامه ، كما انها لم تلتزم بالمنهج القومي العربي الذي التزمت به مجلة الآداب بل فصلت بين الادب وبين المجتمع ومن ابرز كُتابها : (يوسف الخال وعصام محفوظ وشوقي ابي شقرة وأنس الحاج من لبنان ، ومحمد الماغوط وأدونيس وخالدة سعيد من سوريا، وجورج حنين ورمسيس يونان ومنير حافظ وحسن التلمساني من مصر ، وبدر شاكر السياب من العراق) وعُرفت مجلة شعر بتكريس ما عُرف حينئذ بالثقافة العدمية والشعر السريالي .

تقريظ الاطروحة القومية الوجودية التي تبحث عن موقع لها خارج زمن التقلص والانكماش الحضاري ، مُطلقة تساؤلات في غاية العمق والاهمية :

- اين نحن من تاريخ المنطقة وتراثها ووعائها المعرفي ؟

ولقد كانت أجمل قصائد الحداثة الشعرية هي المراثي . وأصدق برهاتها واكثرها اقناعاً برهة الهزيمة . وفي مجموعة ضخمة من الاشعار الذكية الجميلة ترقد روح مجنونة تسعى الى تفتيت الواقع وتدميره واحراقه وادانته ، عبر عواطف مكتنزه وساخنة استخدمت وبغزارة مفردات الحرب والموت والدم والنار والوباء ... الخ . فالنظرية القومية تصطدم بصخرة التفتيت المستمر الى كيانات أصغر وأقاليم مُتنازعة. والبعض الاخر يحلم باسترجاع الماضي العربي وامبراطوريته الغاربة . وها هو خليل حاوي ينتحر في بيروت ، وعبد الوهاب البياتي يرثيه فيقول :

/ صارت بيروت ويافا
جرحاً عربياً في مدن الابداع
منذوراً للحبِ
ومسكوناً بالنارِ[1] .

وكانت الطبيعة ومفرداتها هي القاموس المُحبب الى قلب الشاعر بذبولها يُعبر عن المأساة ، وباخضرارها يذيع حديث الفرح والخصب والحياة . غير أن فصل اليباس كان أطول ... وقد دخلت العناصر الاتية في تركيب الطبيعة المعاصرة :

1. **الصحراء ورموزها ... مستمدة من الثقافة التقليدية من الأصول .**
2. **الغابة والبحر ... رمز القاع الافرو . آسيوي للثقافة العربية .**
3. **الآلة ... وتلعب دور المدمر والمفتت لنقاوة الصحراء وخضرة الغابة .**

من هذه النافذة تهب الرياح الاورو – أمريكية محاولة تنفيذ برامجها في الحياة العربية الحديثة .

- 4 -

ان ارتباط الثورة الصناعية بتصدير الاستعمار القديم الى آسيا وأفريقيا ، قد اوقع مشروع الحداثة العربي في خلط غير مقصود بين الآلة والاستعمار ... أما الغرض المقصود فهو ، بدون شك ، تكريس روح البداوة ، لتدمير المدينة العربية الحديثة التي بدأت في التشكل . فنشوء المدن ، بوصفها حاضرات ثقافية وصناعية، مثل القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق خطرٌ على نجاح الخطوات السايكس – بيكوية (نسبة

يُنظر : نظرية الشعر – مرحلة مجلة شعر – القسم الاول ، تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب ، ص7 و 327 .

(4) اسسها الدكتور الاديب والروائي اللبناني المعروف سهيل ادريس العام 1952 ، ولم تقتصر هذه المجلة على نشر الادب وحده بل تعدته الى المقالات السياسية والاجتماعية ، وقد عُرفت= =المجلة بالتزام القضايا القومية والتعبير عن مشاعر المثقفين الوجوديين ، أي أنها حملت رسالة ربط الادب بالمجتمع وهمومه ومن كتابها البارزين وهم كُثر: (د. عبد الله عبد الدائم والناقد رئيف خوري وقسطنطين زريق ومحي الدين محمد ومحي الدين صبحي وفاروق شوشه وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وآخرون) .

يُنظر : نظرية الشعر – مرحلة مجلة شعر – القسم الاول ، تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب ، ص7 .

(1) ديوانهُ : بُستان عائشة ، عبد الوهاب البياتي ، بيروت ، دار الشروق ، ط1 ، 1989 ، ص8.

الى سايكس بيكو) . ففي المدن تُقامُ المطابع وتُبنى المصانع ، وفيها تتكون الطلائع المتنورة والطبقة العاملة . وهذا تهديد مباشر وصريح لسياسة الوصاية القديمة .

ومن هنا كان الشعراء رأس الحربة في المعارك السياسية والعسكرية والاجتماعية سواءٌ في ذلك من وقف في داخلها أو من كان ينظر اليها من الخارج، على أن تلك المآسي ستمتد الى مآسٍ جديدة يزخر بها الواقع العراقي والعربي . والاستعمار الجديد هو الآخر يمثل هاجساً للشاعر الحديث ، الى جانب الحرب الوطنية والاقليمية التي وقعت هنا وهناك على اختلاف دوافعها وغاياتها ، والى ذلك يمكن أن نُعد تلك الحروب هزائم اخرى لحقت بشعوب المنطقة وهي بالتأكيد هزائم عند الشعراء المحدثين تعاطوا معها على وفق منظوراتهم الفنية وخلفياتهم الايديولوجية ، سواء كانوا (مع) أو (ضد) فهي عذابات لم يكن لهم يدٌ في صنعها، فقد كُتب عليهم الأنشاد الحزين ، والغناء المُفجعُ .

- 5 -

- اين يكمن عذاب الشاعر ؟

سؤال طالما تردد في نفوس الشعراء ، وفي نفوس مُتلقّي الشعر على حدٍ سواء .

إنه يكمن في وعي الشاعر هذا الوعي المُركب الذي يتحاشى التبسيط ، ويركب المغامرة بحثاً عن أجوبة لأسئلة تُقلقهُ وتقضُ مضجعهُ :

- من أنا ؟
- كيف جئت ؟
- ما مصيري ؟
- لماذا هذه الانكسارات والهزائم ؟

وغيرها من الاسئلة الوجودية ... وهو يكمن ايضاً في قلب الشاعر اليقظ، المُفرط في حساسيتهِ اتجاه الموجودات ... فالمرأة أمام هذا القلب ليست هذا الكائن الفيزيائي الذي نعرفه ، والوردة عندهُ كائن لا يمت الى النبات بصلة ، والقمر عالمٌ آخر غير ما يُبصرهُ الآخرون ، وهكذا يكون الشاعر واحداً في المجموع ، وذاتاً غريبة في مُحيطها ، تسعى الى تجاوز الزمن الهرم ، وعبور صلابة الواقع وخشونته ... وبلوغ السلام الروحي المفقود .

الباب الاول

الانموذج المعذب في الشعر الرومانسي .

الفصل الاول ...

مدخل ... الرومانسية ...

الثورة على القديم

.

المبحث الاول ...

العوامل السياسية والاجتماعية ...

الصدمة الخارجية

.

المبحث الثاني ...

العوامل الذاتية ـ والنفسية ...

الصدمة الداخلية .

الفصل الاول ...
مدخل ...

الرومانسية ... الثورة على القديم .

تربعت الكلاسيكية على عرش الأدب والفن منذ القرن السابع عشر حتى اواخر القرن الثامن عشر وربما امتد في بعض البلاد الأوربية الى القرن التاسع عشر ، الى أن هبت رياح التجديد في القرن الثامن عشر لتحاصر حصون الكلاسيكية التي بدأت بلفظ انفاسها .

ثم اشرقت شمس الرومانسية " ومن فرنسا انتشرت الى اكثر الآداب الفرنسية"[1] . وقد مهدت الرومانسية بمبادئها المعروفة للثورات ، كما كانت المدخل الى المذاهب الأدبية الاخرى ، وذلك لأن الرومانسية دحضت ما درجت عليه الكلاسيكية من تقاليد وقناعات فكرية واجتماعية وأدبية .

فقد جحدت الرومانسية سلطان العقل الذي كان السلطان المطلق عند الكلاسيكيين ، وانعطفت نحو العاطفة والشعور ، وأسلمت القياد الى القلب ، واتجهت نحو مواطن الجمال ، ونزعت نزوعاً شعبياً لتشارك ضحايا الاضطهاد الاجتماعي ، وتنعم بالحياة البسيطة ، وتحلم بالمجتمع المثالي ، واطلقت العنان للخيال الخلاّق وغير ذلك من التقاليد والمبادئ التي سنتّها[2] .

فقد ولدت الرومانسية منهجاً للأدب مع انتصار البرجوازية ، وجاءت ردة فعل على الكلاسيكية التي كانت منهج الأدب في عصر الاقطاع والملكية الاستبدادية ، وكانت كما رُصِدَت أدب بلاط خالياً من المضمون الفردي .

وراح الفرد في المجتمع الاوربي الغارق في الصراعات الطبقية ، يبحث من خلال أحلامه عن عالم مثالي يُجسد فيه حريته بالشكل الأمثل ، ويبحث عن ذاته المشتتة ، عبر تأملاته المضنية والطويلة .

ان من اكثر النماذج الفنية تعبيراً عن (المعذب) في التيار الرومانسي الاوربي ، شخصية (فرتر) في (الآم فرتر) للشاعر الالماني (غوته) ، حيث أحرز (فرتر) ، بدءاً من العام 1780 تقريباً نجاحاً من اكثر النجاحات التي شهدها تاريخ الأدب حدة وديمومة ، ولقد وجد الناس فيه عواطف كان الأدب المعاصر يعرضها منفصلة بعضها عن بعض ، ويُعبّر عنها تعبيراً ناقصاً في الغالب ، فإذا بها تتجمَّع فيه وتنبعث ببلاغة شعرية : كحبّ الطبيعة العميق ، والكآبة ، والهوى الذي يصطدم بقوانين الحياة القاسية ، والحقد على التفاوت الاجتماعي ، والشعور بالمصير الفاشل ، شعوراً يُفضي بصاحبهِ الى الانتحار[1] ؛ فمن المعروف أن فرتر الشخصية الرئيسة في القصة تتعرض لانكسارات عدة كان أهمها انتكاسته على الصعيد العاطفي في سن مبكرة انتكاسة أبعدته عن الحب بعد (شرلوت) التي احبّها بكل عمق وإخلاص .

---

[1] الرومانتيكية ، د. محمد غُنيمي هلال ، دار العودة – دار الثقافة ، 1972 ، ص 10 –11.

[2] ينظر : نفسه ، ص 15 والصفحات التالية .

[1] يُنظر : الرومانسية في الادب الاوربي ، بول فان ، ج1 ، تر: صباح الجهيم ، وزارة الثقافة ، 1992 ، ص 10 – 11 .

إن الآم فرتر ثورة على العقل في ركونهِ واستسلامهِ ، ودعوة الى الطبيعة والى القلب الذي يّعدّهُ جوته مصدر المقدسات ومنبع كلّ قوةٍ وفضيلةٍ في الانسان ، وقد كانت (فرتر) في دعوتها هذه ، الأثر الفني الخالد للحركة الادبية الناشئة في المانيا على غرار الرومانتيسم الفرنسي ، وإن كانت تفوقها في الثورة والعنف وفي الدعوة الى تثبيت حق العبقري في المخالفة والاستثناء والشذوذ[2].

ويبدو أن الرومانسيين في أوربا ومنهم (شاتوبريان) قد رأوا " أن التمزق والعذاب من نعم المسيحية ، وينتشر هذا الشعور بالانحلال والانهيار، ويصبح نبعاً في قلوب المعذبين ، ينهلون من مائهِ الدامي ويتلذذون بغرائبهِ ومفارقاتهِ" [3].

إذ ما يزال مفهوم (العذاب) عند هؤلاء يقترن (بالألم) ، ولابد من الإشارة إلى أنّ الألم ولا سيما المعنوي منه حالة جوهرية عند (المعذب) بيد أن ذلك (الألم) ليس كل شئ في (المُعذب) ، بل ينطوي تحت معطيات اخرى اساسية تبُرز هذه القيمة الجمالية وتميزها من القيم الجمالية الاخرى .

ولا ريب أن نشأة (الرومانسية) في الشعر العربي الحديث قد نَتَجتْ عن عوامل عدة ، جعلتْ هذا التيار يقف في الاتجاه المعاكس للتيار الاحيائي في الشعر، لان (الإحيائية)[1] لم تعد تستجيب – برأي (الرومانسية) – على الاقل – لمعاناة الفرد وتأزماته التي خلفتها الحرب العالمية وما رافقها من إحباطات وتراجعات أثّرتْ في الفرد العربي ، الذي خرج من كابوس الاحتلال العثماني حديثاً ومن هذه العوامل :

العوامل الاجتماعية والسياسية ، والعوامل الذاتية – والنفسية والتي سوف نتناولها بإيجاز .

---

[2] يُنظر : مقدمة (الآم فرتر) ، تر : نخلة ورد ، مطبعة الشرق ، 1955 ، ص 16 .

[3] ثورة الشعر الحديث ، عبد الغفار مكاوي ، ج1 ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص 54 .

[1] اهتمت باعادةِ الشعر العربي الى سابق عهده وأحيائهِ من رقدته والعودة به الى تقليد او استيحاء الشعر العربي القديم في اصالتهِ ورصانة لغته وقوة اسلوبه ، ورائد هذه المدرسة الشاعر محمود سامي البارودي ومن بعدهِ اسماعيل صبري من مصر ، وقد مثلها في العراق الشاعر محمد سعيد الحبوبي ومحمد مهدي الجواهري في بداياتهِ الاولى .

المبحث الاول ...

العوامل السياسية والاجتماعية ... صدمة الخارج ...

إن الظروف التي رافقت نشأة التيار الرومانسي في المجتمع العربي وطَّدّتْ انتماءه الاجتماعي الأصيل وولادته الشرعية من البيئة العربية ، ولا يضيرهُ تأثرهُ بالغرب ، لأن العوامل التي ساهمت في ولادته تختلف عن عوامل نشأته في أوربا بشكل جزئي أو كلي ، ثم إن الفترة الزمنية التي ظهرت فيها (الرومانسية) في اوربا ليست المرحلة ذاتها التي ظهرت فيها الرومانسية في الشعر العربي الحديث، وهذا عائد بالضرورة الى التحولات التي طرأت على المجتمعين العربي والاوربي، فمن المعروف ان (الرومانسية) في الأدب الاوربي جاءت " نتيجة حتمية للغّات التي انفصلت عن الاصل اللاتيني كما كانت نتيجة ظهور الآداب القومية في أوربا ، وما حدث بينها وبين اللاتينية القديمة من معارضة ومقارنة ، وقد شجعّ على ظهورها ميلُ الادباء في التخلص من الكلاسيكية التي سيطرت على الادب اللاتيني وقيدَّتهْ بالأصول والقواعد القديمة "[1] .

لقد قَوي التيار الرومانسي في المجتمع العربي في فترة ما بين الحربين وذلك لعاملين هما : " شدة التأثر بشعراء الرومانسية الفرنسيين والانكليز والالمان، وخيبة الآمال العربية التي كانت معقودة على اشتراك العرب في الحرب العالمية الأولى ضد الدولة العثمانية برعاية الحلفاء وبخاصة بريطانيا وفرنسا ، فإذا العرب يقعون تحت الانتداب ، ويعانون سلسلة من المشكلات المعقدة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وفكرياً وحضارياً وإنسانياً ، فيدور شعراؤهم في دوامة من الخيبة واليأس والتمزق والقلق ويسيطر عليهم جو الكآبة والحزن ، فينزع جمهور كبير منهم منزع الرومانسية التي تتسع للبكاء والأنين ومعاناة الأسى والمرارة والهم ، وارتياد الألم والشقاء ، والفناء في قلب الطبيعة ، والبعد عن المجتمع ومفاسده ومظالمه وأدرانه ، والتغني بالعزلة والغربة "[2] .

ومن البداهة أن نُشير هنا تأكيداً لهذه الحقائق الى الثورة والتمرد والخروج من دائرة العلاقات الاجتماعية ، وذلك يعني أن ظهور الرومانسية في الشعر العربي المعاصر ارتبط " بالتحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية في مرحلة ما بين الحربين ، والتي تمثلّتْ في نشوء البرجوازية التجارية وانتشار الافكار الليبرالية نتيجة اتساع فئات المثقفين من ابناء البرجوازية الصغيرة، وتَصاعُد النضال الوطني من أجل الاستقلال والتحرر من السيطرة الاجنبية "[1] . وبذلك بَدَتْ رؤيا البرجوازي الصغير قاتمة ازاء المستقبل فقد فزع من واقع فاسد تتآكله التناقضات وتفتك به الأمراض الاجتماعية والسياسية .

ومما لا شك فيه أنّ الطبيعة لعبت " دوراً هاماً في امتصاص هموم الشاعر البرجوازي الصغير ، القلق والثائر ، القلق على وجودهِ من كونهِ مشوَّشاً وغير ثابت،

---

[1] دراسات في الشعر العربي الحديث ، وليد مشوح ، دار معد للنشر والتوزيع ، 1993 ، ص129 – 130 .

[2] الالتزام في الشعر العربي ، احمد ابو حاقة ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1979 ، ص192.

[1] الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في سورية ، جلال فاروق شريف ، اتحاد الكتاب العرب، 1985 ، ص55 .

والثائر على واقعه السلفي ، المتخلف والاستبدادي ، لأن في ذلك جميعاً مقتلاً . لتوثُباتهِ الصاعدة والحاملة طموحات طبقته في الانفتاح والحرية من هنا يمكن أن نفسر الهجمة التي شنتها جماعة الديوان[2] على "احمد شوقي" صديق " القصر " والشاعر الرسمي للبلاط الملكي المستبد ، القائم على دعائم الإقطاع"[3] .

---

[2] وهم الشعراء المصريون عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، وقد اقترن اسم الديوان بمرحلة اطلق عليها النقاد اسم (مرحلة الاحياء والديوان) وهي المرحلة الاولى في حركة تجديد الشعر العربي في العصر الحديث من ثلاث مراحل . وقد عرف عن شعراء الديوان رفضهم النمط الشعري السائد في زمانهم من شعراء الكلاسيكية الجديدة التي كان يمثلها احمد شوقي وحافظ ابراهيم ، كما أن جماعة الديوان حملوا رؤية جديدة للمجتمع والثقافة والفن والشعر إذ قرنوا كل ذلك بالهّم الاجتماعي والسياسي . كما عُرف عنهم تأثرهم بتراث المدرسة الرومانتيكية الانكليزية شعراً ونقداً .

يُنظر : نظرية الشعر – مرحلة الاحياء والديوان – القسم الاول ، تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ، ص 9 و 10 .

[3] قضايا الإبداع في قصيدة النشر ، يوسف حامد جابر ، دار الحصار للتوزيع والنشر ، 1991 ، ص59 .

المبحث الثاني ...

العوامل الذاتية – والنفسية ... صدمة الداخل ...

لقد كان موقف المدرسة الاحيائية من الظواهر التي تناولتها في الشعر ذا طبيعة موضوعية ، في الشكل الغالب ، فمحاكاة الاشياء لم تكن لتضيفَ تصوَّراً أو موقفاً جمالياً جديداً ، اذ تغيب الرؤيا ذات الأبعاد النفسية العميقة ، كما يتلاشى الموقف الذاتي في الموقف الموضوعي العام ، وقد جاءت المدرسة الرومانسية لتتجاوز هذه الموضوعية المفرطة وترفع من شأن الذات .

ان أهمية ظهور المدرسة الرومانسية في الشعر العربي تنبع من أن الشاعر الرومانسي يُنتج نصّه الشعري بأدواته الخاصة فينماز ببنائهِ حتى عن زملائهِ وذلك لأن الشاعر نسيج وحده كما نعرف ، زيادة على أنه حرٌّ في مشاعرهِ ، وحرٌّ في التعبير عنها من خلال حريته في استخدام اللغة المناسبة، وحريته في اطلاق خياله اللامحدود على وفق النسق الذي يعتمل في نفسهِ ، متحرراً من كل القيود .

وقد " كانت الثورة الرومانسية من القوة بحيث مسَّتْ جوانب النفس الإنسانية فَتَحللّ الرومانسيون من الاصول والقيود والأغلال وكل ما يمتُّ الى ذلك بصلة ، وقصدوا بذلك تحرير العبقرية البشرية حتى أصبح الأدب عامة والشعر خاصة – عند الرومانسيين تغريد طائر أو خرير ماء أو دوي رياح أو قصف رعد، ومن ثم فالشعر عندهم لا يخضع لأي قيد ، ولا يدين لأي منهج من المناهج الفكرية ، وإن كان لابد من منهج فهو منهج السليقة الحرة ، والطبع الوثاب ، والإحساس المنطلق والشعور المتدفق ، الأمر الذي حدا بالشعراء الرومانسيين أن يزعموا أن أروع القصائد ما كانت أنَّات خالصة أو عبرات صافية"[1] ، وبما أن الرومانسية تيّارٌ يَسِم معتنقه بالفردية فإنه يشكلّ حركة معاكسة تماماً للتيار الاحيائي وذلك لغياب الفردية عند الشاعر الإحيائي ، اذ بَدَتْ معالجةُ (الظاهرة) في المدرسة الكلاسيكية عامة ، سواء كان ذلك على صعيد الشكل أم المضمون ، غير أن الشعر الرومانسي يتطلع بكثير من الاهمية الى الفردية ومزاجيتها في العلاقة بين الفنان والقضية التي يتناولها ، لذلك يمكننا القول بأن " الفردية هي الكلمة التي غلب استعمالها في وصف المزاج الرومنطيقي، إذ يُنظر الى الرومانسي بصورة عامة ، على أنه الفنان الذي حطم قواعد نظام راسخ وتحرَّر من قيوده ، والمقصود بكلمة الفردية هالة الحرية التي يُغلف بها الفنان نفسه ، ونشوة التحرر والثورة التي يعيشها. ولكن قبل ان يبلغ الرومانسي هذه التجربة الذاتية ، كان عليه أن يمرَّ بتجربة أطول وأعظم خطراً وأعني بها تجربة العزلة ، وهي عزلة من نوع خاص كان لها أثرها في تكوين أمزجة كبار الفنانين المحدثين"[1] .

لقد اقترنت كلمة (الفردية) عند الرومانسيين بـ (الحرية) ، بيد أن المدرسة الاحيائية في الشعر لم تمنح الشاعر القدر الكافي من الحرية ، فهو يفتقد الحرية الفنية ، فضلاً عن أنه محكوم بقوى خارجية يسعى الى تلبية متطلباتها ، ولما كانت الاتباعية الجديدة تلتزم بضوابط اجتماعية ، وأعراف جمهورية وقوانين سنّها الاقدمون وارتضوها لأنفسهم فإن الرومانسية على العكس من ذلك تصرُّ على الادعاء بأن التجربة الذاتية هي الاساس ، وأنه لا قيود على العبقرية . وتعلن أنها

---

[1] دراسات في الشعر العربي الحديث ، وليد مشوح ، ص 130 .

[1] عصر السوريالية ، والس فاولي ، تر : خالدة سعيد ، دار العودة ، 1981 ، ص 25 .

حركة تمرد على القيم السائدة والعهود البائدة ، ثم إن محاكاة الاشياء في النص الاحيائي قد حتم على الشاعر معرفة الاشياء فقط ، غير أن الحرية الفردية في المدرسة الرومانسية قد ساهمت في وعي العلاقات بين الاشياء ولم تكتف بمعرفتها ونقلها كما هي ، ذلك "أن الفنان لا يعرف الاشياء بل هو يعرف العلاقات"[2] ، وهذا ما يفضي الى اختلاف الوعي الجمالي من شاعر الى آخر عبر نظرته إلى الاشياء والمحيط، كذلك فإن " الرومانسية تطرح قضية العلاقة مع الآخر بكثير من الاهتمام والإلحاح . فالرومانسي الذي ينطلق من (الأنا) يتمسك بحريتهِ بل بحقهِ في الاختلاف عن الآخرين ، كما يُعد الفرد قادراً على التميز والإبداع دون الخضوع لأحكام الجماعة ، وبما أنه يرى الفن إلهاماً ، إذن لابد أن يكون الفنان متميزاً متفوقاً ، وهذا التميز يُولد لديه الشعور بالانتماء الى عالم أسمى ، والغربة عن العالم الذي يعيش فيه . يُعزز هذا الشعور بالغربة انتماؤه الى عالم الحلم والخيال والشعور بدونية عالم الواقع ، لذلك كان تصوير الغربة من الموضوعات العزيزة على قلب الشاعر الرومانسي "[1] .

وحين نتحدث عن الحلم والالهام والخيال في التيار الرومانسي في الشعر فإننا نُدرك أن " طريقة تفسير الاعمال الفنية مُقتبسة من طريقة تفسير الاحلام ، وهدفهما واحد : اكتشاف العتيق تحت ما يبدو جديداً . إنها تُتيح أن نفهم موضوعات الاعمال الفنية المُقتبسة من الذاكرة الجماعية أو الفردية "[2] ، هنا يصبح النص الشعري (الفني) حلماً في المدرسة الرومانسية ، وبالضرورة فإن كل نص شعري أصيل هو حلم ، بغض النظر عن نوع المدرسة التي ينتمي اليها، ولعل وجود الحلم في ذاته كافٍ للقولِ : إن هناك علاقة تضاد بين الشاعر الرومانسي والواقع ، فيأتي الحلم تعويضاً عن ذلك التضاد ، ويجيء النص الشعري ليُفرّغ الطاقات المكبوتة في اللاشعور ، وهذا التفريغ هو أيضاً من المهمات الأساسية للحلم ، ويخلق التضادُ والصراع عند الفنان أيضاً حالة من التوتر النفسي الذي يهدف الى توازن (أنا) الفنان مع الواقع المحيط ، فيشتق "التوتر إذن من المجال السيكولوجي ثم يؤثر بالتالي في كل مظاهر هذا المجال ، وليس التوتر مجرد حالات سلبية ، بل إنه يمدّ القوى النفسية الإيجابية بالطاقة التي تساعدها على إعادة التكيف في المجال السيكولوجي ، ويحدث التوتر نتيجة لوجود اهداف تتطلب تصرفاً معيناً من الفرد بهدف تحقيقها، إلا أن وصول الفرد لهذا الهدف لا يعني أبداً وصوله لحالة من الجمود في مجالهِ السيكولوجي "[3] ، ويتفاوت هذا التوتر بين الزيادة والنقصان مساعداً على إغناء القدرات الابداعية حتى نقطة معينة " فإذا زاد التوتر عن هذه النقطة أو عن هذا الحد الأمثل وكذلك اذا قل عنه أصبح معوقاً للقدرة ، أو على اقل تقدير لن يكون له بها ارتباط أو لعله ارتباط ضئيل جداً ، لا يكاد يكفي بالمرة لنمو وخصوبة القدرات الابداعية"[4] .

ويرتبط الحلم بالإلهام ارتباطاً وثيقاً ، فهما يعملان ويساعدان على توليد آلي عفوي للنص الشعري ، فالإلهام يعيش في قلب الحلم (النص الفني) ، والإلهام بطبيعتهِ

---

(2) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، 1966 ، ص35 .
(1) حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، دار العودة ، ط1 ، 1979 ، ص50 .
(2) طفولة الفن ، سارة كوفان ، تر: وجيه اسعد ، وزارة الثقافة ، دمشق ،1989،ص88-89.
(3) الابداع والتوتر النفسي ، سلوى سامي الملا ، دار المعارف ، 1972 ، ص27 .
(4) نفسه ، ص 215 .

حالة نفسية تنتاب المرء من دون تدخّل العقل بشكل مباشر ، وهذه الحالة النفسية هي مصدر اللغة الشعرية العفوية ، حيث تتقدم عناصر اللاشعور الى مرتبة عُليا ، وتتراجع القواعد والأحكام التي يسيطر عليها العقل ، والتي تقف حائلاً دون ولادة كتابة ميكانيكية متواترة ومتصاعدة ، وهذا الامر لا يعني عدم وجود رومانسية عقلانية ، إلا أن تلك الرومانسية " تستلب شيئاً من الحلم ، وتميل الى التشاؤم في لحظات الى حد الابتئاس المدمر ، بسبب ما تقف عليه من تفصيلات الواقع والدخول في الجزيئات والتوقع القائم على التجربة التي – لا يخاف منها الشاعر – لذلك فالعاطفة الجموح هنا مُلجْمَة بالعقل ، الذي يمررّها بنسب مختلفة بين حين وآخر، وهو في عملية التنوير والإيقاظ ، وحتى المبالغات هنا تكون من مواد اولية موجودة حقيقة في الواقع ، أما في الرومانسية الثورية ، فإنها اكثر تفاؤلاً ، وإن مالت أحياناً الى اللاجدوى من أي شئ أو من أي فعل منقذ ، لأن للعاطفة دوراً أكبر ، وأهم ، وعمل الرؤيا في الواقع يكون في مستوى النظرة الكلية "[1] ، والفردُ المبدعُ المشبع بمجموعة من التناقضات الاجتماعية ، هو الذي يؤسس العمل الفني (الحلم) إذ تحاول (أناهُ) أن توازن بين (لا شعوره الممتلئ بالمكبوتات) وبين (الأنا الاعلى) ، أي المجتمع الذي يُدين بعاداتٍ وتقاليدٍ وقيمٍ لا تُناسب غالباً تطلعاته ، وهنا يكون النص الفني هو التوازن المنشود . فـ "الفردُ الذي هو عضو في جمع، يتعرض تحت تأثير هذا الجمع لتغيرات عميقة تُطال نشاطه النفسي . فعاطفيته تتضخم تضخماً مسرفاً ، بينما يتقلص نشاطه الفكري وينكمش ، وتضخم الاولى وتقلص الثاني يتمان باتجاه يتماثل فيه كل فرد في الجمع مع سائر الأفراد وهذه النتيجة الأخيرة لا سبيل للوصول اليها إلا بإلغاء جميع اشكال الكف الخاص بكل فرد وبالعزوف عما هو فردي وخاص في نوازع كل واحد "[2] ، وقد يكون التغيير العميق الذي يحدث في المجتمع لصالح الفرد ورغباته وهذا الفرد مستبعد من دراستنا، لأن الفرد (الفنان) الذي نتناوله يشغل الالم والعذاب حيزاً كبيراً من طبيعته النفسية ، ومن وجهة نظر نفسية ايضاً فإن " اول شئ تشخص به حالة الفنان الصحية انه عُصابي وقد ذهبت محاولات التحليل النفسي المبكرة لتناول الفن – كما يقول سترلنج[1] – ذهبت الى انه مادام الفنان عصابياً فإن محتوى عمله الفني عُصابي كذلك ، وهذا معناهُ ان هذا المحتوى لا يرتبط بالواقع ارتباطاً صحيحاً"[2]، اما الخيال الذي يطرحه النص الشعري (الحلم) ، فيتيح لنا ان ندرك العالم على نحو جمالي ، لذا فهو يعمل على تركيب العالم بشكل جديد .

لقد عُني الرومانسيون عناية فائقة بالخيال وهم يسقطون العناصر الخارجية على الذات ، فقد " شغف خيال الرومانسيين بتصوير مرحلة الطفولة لأنهم كانوا يمجدون حياة الفطرة والبداءة ونقاوة القلب والسريرة ووجدوا من ثم في الطفولة تعبيراً عن

---

(1) الصفة والمسافة ، دريد الخواجة ، اتحاد الكتاب العرب ، 1981 ، ص 411 – 412 .

(2) علم النفس الجمعي ، سيجموند فرويد ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، 1979 ، ص 411 – 412 .

(1) سترلنج (1820 / 1909) زعيم الحركة الثانية للفلسفة الدينية وكان كتابه (سر هيغل) اول كتاب هام بالانكليزية عن هذا الفيلسوف ، والكتاب غريب يصطنع في بعض فصوله اسلوب النبوة بما فيه من ابهام وغموض .
ينظر : تاريخ الفلسفة الحديثة ، يوسف كرم ، مكتبة الدراسات الفلسفية دار المعارف ، مصر، 1962 ، ص367 .

(2) التفسير النفسي للأدب ، عز الدين اسماعيل ، دار المعارف ، 1963 ، ص31 .

الدهشة وتجسيداً لإدراك العالم على نحو سحري "[3] ، ولهذا الخيال عند الرومانسيين خصائص تتمحور في التفات الشعراء الى اكثر مظاهر الحياة اعتياداً، لتصبح مادة يشكلها الخيال في ما يبدع من قصائد وما يفرز من صور . ولهذا الوجه ما يقابله متمثلاً في اتجاه الأدباء الى المعجب والخارق والمعجز الذي يجاوز عنصري الزمان والمكان – ويعلو على الطبيعة والمدرك الحسي المعتاد[4]. ويتجلى هذا الخيال الرومانسي في الصورة الشعرية التي تعد " تحقيقاً جوهرياً للخيال"[5] .

ومن هذا المنطلق فإن الباحث يدرك ان (المُعذب) ، قيمة جمالية ، قد تبلور في المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، بفعل سمات هذه المدرسة ، كالفردية والعزلة والاغتراب والتمرد والإستلاب ، إذ ترتبط هذه السمات مباشرة بتجليات (المُعذب) ، وتشير ايضاً الى المضمونات الاساسية للشعر الرومانسي وتتمثل " في محاولة التعبير عن الحركة الداخلية عند الشاعر ، بخاصة مشاعر القلق والتشاؤم ومحاولة الاستمتاع بالجمال في الطبيعة وعند المرأة ، والإحساس بالتناقض بين الرغبات الداخلية وبين العالم الخارجي (المجتمع، القيم السائدة ... الخ) واتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن هذه المواقف والتأثر بالشعر الرومانسي العالمي كل هذا قدمته النزعة الرومانسية في الوقت الذي كانت فيه الكلاسيكية مثالاً شبه تام للواقع الخارجي بجميع قيمه الثقافية والاجتماعية والسياسية[1] .

ولعل الرومانسيين بشكل عام كانوا " سجيني العشق الديني ، يحلمون بالسفر وبالصبغة التاريخية والمحلية والمناطق الغريبة . وهكذا فهم يظهرون الرباط العميق الذي يجمع التوق الى عالم آخر ، والتوق إلى عالم موجود في مكان آخر "[2] ، لأن عالمهم الواقعي مصدر عذاباتهم واغترابهم ، وينعكس ذلك على النص الشعري الذي يبرز فيه الهم عاملاً ملهماً للشعر ، فلم يكن الهدف الفني غايتهم على الرغم من التطور الملحوظ في فنيات النص الرومانسي ، فاصحاب نظرية الفن للفن[3] أدركوا ان " الرومانسيين يتخذون على الرغم من إعجابهم بمذهبهم الفني ، من الشعر وسيلة لا غاية ، فالشعر عندهم وسيلة للتعبير عن الذات ، أما هم فإنهم ينظرون الى الشعر على انه غاية في ذاته"[4] .

---

[3] الخيال ، عاطف جودة نصر ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص248 .

[4] يُنظر نفسه ، ص 258 .

[5] يُنظر : نفسه ، ص261 .

[1] الشعر العربي الحديث ، جلال فاروق شريف ، ص 105 – 106 .

[2] فلسفة السوريالية ، فرديناند الكية ، تر : وجيه العمر ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1978 ، ص24 .

[3] يرى اصحاب هذه النظرية ان الفن فعالية انسانية تنبع من ذات المبدع معزولة عن أي قانون اجتماعي او اخلاقي ولذلك فان الفن عندهم يبدع لذاته دون أي غاية او وظيفة اجتماعية او اخلاقية ومن هنا فان اثارة الجمال هي وظيفته الوحيدة وترجع اصول هذه النظرية الى آراء الفيلسوف الالماني (كانت) وقد تولى الشاعر الفرنسي (تيوفيل جوتييه) صياغتها تحت شعار (الفن للفن) وهذه النظرية تواجه نظرية الفن للمجتمع التي تدرج الفن تحت اهداف اجتماعية واخلاقية .
ينظر : الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط3 ، 1986 ، ص29 .

[4] دراسات في الشعر العربي الحديث ، وليد مشوح ، ص 134 .

ومثلما ظهرت الرومانسية في اوربا رد فعل على الكلاسيكية ، كذلك حدث الامر ذاته في أدبنا العربي الحديث ، وفي الحالتين فإن النتيجة الاجتماعية بتقلباتها وأحداثها قد هيأت لظهور التيار الرومانسي ليقف بمواجهة المدرسة الاحيائية أي ان المصادفة لم تساهم بدور يذكر في الانتقال من مذهب الى آخر ، وهذا يعني ان الرومانسية أيضاً لم تلغ الاحيائية من الوجود إطلاقاً بل أضافت اليها أشياء جوهرية ، وتجاوزت الاشياء التي اعتقدت أنها غير صالحة زمنياً ، لأن تطور القيم الفنية في مرحلة معينة لا يلغي ما سبقه بل يضيف اليه قيماً تناسب البيئة والزمن ، لقد ولدت المدرسة الاحيائية حالة مشروعة في زمن معين كي تكون أساساً للتيارات التي جاءت من بعدها .

الفصل الثاني ...

تجليات المُعذب في المدرسة الرومانسية .

المبحث الاول ...

اولاً- المُعذب المغترب العدمي :

1. **الوجودي المغترب روحياً ...** الضياع في قلب اللجة.
2. **المُغترب قيمياً / اجتماعياً ...** الشك اساس الكفر .

المبحث الثاني ...

ثانياً- السوداوي :

1. **الحرمان العاطفي ...** الظمأ في حضرةِ النبع .
2. **الكآبة ...** اكفهرار الذات .
3. **الأنس بالالمِ ...** النوم على حافةِ النارِ .
4. **القلق واليأس ...** في مهبِ الريح .

المبحث الاول ...

اولاً: المُعذب المُغترب العدمي ...

إن الجانب القيمي هو اكثر الجوانب بروزاً في (المُعذب المُغترب العدمي)، إذ يبدو الواقع بمعطياتهِ السلبية سبباً رئيساً في اغتراب الفرد عن القيم السائدة في بنية المجتمع ويمكن أن يتسع هذا الأغتراب ليصبح اغتراباً كلياً عن الحياة ، ومن ثم يُسيطر الشعور بعدمية الاستمرار والتواصل مع المحيط ، إذ يبلغ التأزم النفسي أقصاه ، في تلك المرحلة .

وهنا لابد من الانعطاف نحو مفهومي (الاغتراب) و (العدمية) توضيحاً للدراسة ومدخلاً لها .

إن (المُغترب) ليس مُعذباً بالضرورة ، ولكن (المُعذب) مُغترب لا محالة ، فالصعلوك في العصر الجاهلي (مُغترب بطولي) ، ولعل سمات المدرسة الرومانسية تتلازم و (المُغترب) لا سيما المُعذب منه ، ذلك أن العزلة المُقترنة بالأنين والشكوى، هي عزلة المُغترب وليست عُزلة (المُغترب البطولي).

ولعل من نافلة القول أنّ " كل مجتمع يُريد من الفرد أن يتماثل في المعايير العامة ، بينما يسعى كل فرد ليتماثل في معاييرهِ الذاتية . ولا يعود الانسان يُدرك ماذا يحدث ، بل لا يعرف المغزى من وجودهِ . فتطفو عندئذ مشاعر العزلة ، والقلق والتخلي والنبذ والشد والاغتراب "[1] .

لقد بات واضحاً ان الفرد يعيش في تناقض بين ذاته المُفعمة بالخلاص مما هو سائد وبين المحيط الذي ينتج إشكالياته ، مما يُجبرهُ على الهرب الى احضان الحلم .

ويُشير الناقد (حنا عبود) الى منابع الغربة في حياة الفرد من خلال تساؤلات عدة فيقول : " ثم من يستطيع الادعاء أن منابع الغُربة غير متوفرةٍ في حياتنا ؟ من يستطيع أن يُلغي دور الإحباطات الكبرى التي يواجهها الفرد في مراحل حياته ؟ إن في حياتنا ضغوطات – لو انتبهنا إليها – تخلق الإحساس بالغربة ، اكثر بكثير مما نُسميه (الحياة الصناعية المعقدة)[1] .

ويتابع الناقد القول : " وقد تنبع الغربة من البيئة ، فيحس الشاعر كأنه ليس من هذا العالم المجنون . إن العالم لدى الشاعر يُحب أن لا يكون حسبما تُرسمهُ تصوراته ، فإذا قارن بين ما يتصوره وبين ما يعيش فيه إنتابهُ الهلع من هول المفارقة . ففي العالم المأفون المُدان لا يشعر المرء بألفة معه "[2] .

ومن اللافت للانتباه في حديث (حنا عبود) عن الغُربةِ قوله : " وقد تنبع الغُربة من البيئة " ، إنْ " قد " هنا حرف تقليل إشارة الى ان الناقد يرى أن هناك غُربة لا تأتي من البيئة وليست وليدة المجتمع ، غير أننا نتصور أن جميع أنواع الغُربة تصدر

---

[1] علم النفس الجديد ، بيبرداكو ، تر : سامي علام ، دار الغربال ، ط1 ، 1990 ، ص45 .

[1] النحل البري والعسل المر ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982 ، ص77 .

[2] نفسه ، ص78 .

عن أزمة اجتماعية بما فيها الغربة الروحية[3] ، فلا يمكن أن تكون الغربة الروحية ذات منشأ ذاتي محض بل لابد لها من مُحرِّض خارجي مهما تكن صفته، وهناك تداخل بين أنواع الاغتراب التي لا يمكن ان تؤدي بالضرورة الى تكوين (مُغترب مُعذب) في بعض الأحايين ، فهناك الغربة عن المدينة والوطن وعن الدار ... الخ ، و " إذا ما أردنا التعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المُحدثون نجد اختلافاً بين النظرتين ، فهناك من يقول : إن الحنين الى الوطن يتولد اساساً من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو ينتج عادة من اتجاه العصارة العصبية في اتجاه واحد بعينهِ في المخ ، ومن ثم لا تتولد من جراء ذلك إلا فكرة واحدة بعينها ، وهي الرغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم الى العودة ، وفي ضوء هذا يراهُ البعض (مرضاً ريفياً) يتمكن من الانسان حتى يجد نفسه عائداً للعيش في ظلالهِ ويتحقق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين أبعدوا ظلماً عن الوطن، وهناك نظرة تقول بأنه مرض مُحبّب للذات ، وكثير من الشعراء يؤججون هذا الجانب ليشتعل الشعر عندهم ، على ان صورة المكان لا تكون هي الملمح الرئيس في عملية التذكر ، وذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر اساساً هو فيض ذكرياته عن طفولتهِ وعن شبابهِ الذي عاشهُ في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حبِّ ذهب ولكن ما زالت له بقايا داخل النفس "[1] .

---

[3] الغربة الروحية تتأسس على تراكمات عدة اغترابات كأن يُصاب الشاعر بالاغتراب المكاني ، والاغتراب العاطفي ، والاغتراب السياسي بحيث تُشكل بمجموعها غُربة روحية حادة ، تتلبس الشاعر ، وتقض مضجعه وهذه هي الغربة الروحية أو غربة ذات الذات .

[1] الغربة المكانية في الشعر العربي ، عبده بدوي ، م. عالم الفكر ، 1984 ، ص 33 – 34.

فهذا السياب الشاب الريفي النازح من قرية صغيرة يصف المدينة التي وصل اليها انساناً بريئاً، يقول :

وتلتف حولي دروب المدينة
حبال من الطين يمضغن قلبي .

(ديوانهُ : انشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، 1 / 414) .

وهذا بُلند الحيدري الذي وفد الى بغداد من شمال العراق يتساءل قلقاً :

ماذا سأفعل في المدينهْ ؟
وسألتني :
ستضيع خطوتك الغبيّة في شوارعها الكبيره
ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة .

(ديوانه أغاني المدينة الميتة ، ص 96 – 97) .

أما نازك الملائكة فتُعلن سخطها على المدينة وتتمنى كوخاً شاعرياً تسكن فيه ولذلك نراها لا تألف حتى الاقامة المؤقتة في شمال العراق ، فهي تقول :

شبح الغربة القاتلهْ
في جبال الشمال الحزينْ
شبح الوحدة القاتلهْ
في الشمال الحزين

(ديوان نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، 125/2) .

على ان الامر يختلف عند عبد الوهاب البياتي الذي أصر على مغادرة الوطن فعاش في المنفى يقول في قصيدة (لماذا نحن في المنفى ؟) :

لماذا نحنُ في المنفى ؟ / نموتُ / نموتُ في صمتِ / لماذا نحن لا نبكي ؟
على النارِ / على الشوكِ مشينا / ومشى شعبي / لماذا نحن يا ربِ
بلا وطن بلا حبِ / سنموت / نموت في رعب / لماذا نحن في المنفى ؟ ...
لماذا نحن يا ربِ ؟ .

ويقول الدكتور (عبد الله العساف) في الرومانسية والاغتراب " ومن الامور التي يجب ملاحظتها في الرومانسية إحساس الشاعر الدائم بالاضطهاد والاغتراب بسبب بُعد الشقة بينه وبين المجتمع في مفهوم البرجوازية ، فهي ليست علاقة تفاعلية ، وإنما هي علاقة مواجهة دائمة تتمثل في رغبة الفرد المستمرة في التخلص من القيد (المجتمع) "[1] .

أما العدمية فهي " تردّي قيمة الاهداف العُليا "[2] . والعدمي من آمن بسقوط جميع الاشياء من حولهِ ، فلا طائل من الحياة ذلك أن الموت هو الملجأ الأخير للذات المتهاوية بسبب الهزات النفسية التي تتراكم فيها بتوالي الزمن .

وينصهر (المُعذب) و (العدمي) في بوتقه واحدة ، فالعدمي قطعاً (مُعذب مُغترب) ، لهذا فإن صفة الانسحاق أكثر ما تتبدى عند (العدمي) .

اما حالات (المُعذب المُغترب العدمي) كما طرحتها المدرسة الرومانسية فهي:

1. الوجودي المُغترب روحياً ... الضياع في قلبِ اللّجة .

يتمظهر الاغتراب الروحي / الوجودي

في شعر الشاعر بُلند الحيدري[3] الذي يُصنف من شعراء الرومانسية " والسأم والقلق الوجودي "[4] ، والاغتراب الروحي يتجسُد في انفصال الفرد عن " ظرف إنساني مثالي"[1] ، فيتطلع بالبداهة الى " الانعتاق من العالم المحيط به الى عالم من صنع نفسه"[2]. وليس خافياً " أن هذا الاغتراب هو نتاج تراكم عدة انواع اغترابية كالاجتماعي والعاطفي وسواهما ، إذ أن تعاقب الإخفاقات والإحباطات تؤدي بالانسان الى اعتزال واقعه اعتزالاً كليّاً أو شبه كُلي ، وسعيه الى بلوغ واقع آخر لا وجود له إلاّ في تصورهِ "[3] .

(ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 623 – 624) .

[1] الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، عبد الله عساف ، دار دجلة القامشلي ، 1996 ، ص73.

[2] لذة النص ، رولان بارت ، تر : منذر عياش ، مركز الانماء الحضاري ، باريس ، 1992 ، ص 81 .

[3] قد يسأل سائل : لماذا اقتصرت على الشاعر بُلند الحيدري في حين ان هناك شعراء كانوا قد فاقوا الحيدري في غربتهم وفي وجوديتهم وعدميتهم امثال : سعدي يوسف ، والسياب وآخرين؟ فنقول : لم اعثر على شاعر عدمي في الشعر العراقي الحديث غير (بُلند الحيدري) الذي مارس التشرد وانكر القيم والتقاليد وثار على المجتمع واعتزلهُ نهائياً بسبب عدة عوامل عائلية واجتماعية اما الآخرون فليسوا مثله ابداً (فسعدي يوسف) شاعر ملتزم بالفكر اليساري ومؤمن به و (السياب) شاعر التزم الفكر السياسي الشيوعي في بدايته ثم تحول الى الفكر القومي بسبب عوامل كثيرة . وحتى اثناء مرضه الوبيل تدل نصوصه على ايمانه بالقضاء والقدر مثل ايمانه العميق بالله جل شأنه بل ان شاعراً مثل (الحُصيري) مارس التشرد لكنه بقي مؤمناً بالله والمجتمع بسبب نشوئهِ في مدينة النجف الاشرف وفي عائلة متمسكة بالقيم والتقاليد .

[4] الشعر والشعراء في العراق ، احمد ابو سعد ، دار المعارف ، 1959 ، ص 176 .

[1] يُنظر : الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً ، د. قيس النوري ، م . عالم الفكر ، 1979، ص18 .

[2] نفسه ، ص 305 .

[3] الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر – مرحلة الرواد ، د. محمد راضي جعفر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1993 ، ص 43.

وبُلند الحيدري أولى بهذا الاغتراب من سواه فقد كان منسلخاً من إطارهِ الثقافي الكُردي ، وإذ يقع فريسة الاغتراب الاجتماعي والثقافي ، ينعطف نحو كل ما يُعمق هذا الأغتراب ، فيقرأ للشاعر كيتس مُتصوراً " أن الحب مُرتبط بالموت " ويتأثر بابي العلاء المعري شاعراً وانساناً ، ويُعجب برومانسية محمود حسن اسماعيل وبالانسان المُتمرد في شعر الياس أبي شبكة ويتمثل الفكر الوجودي عند كامو[4] .

ومن هنا يصبح الوجود عندهُ شكاً وساماً وقلقاً وضياعاً أو عدماً . يقول الشاعر :

/ رباه إن الشك يقتلني بدون ترحمِّ[5] .

ويقودهُ الشك الى الانفصام عن ذاتهِ ، يقول في ذلك:

/ يرن ... يرن ... يرن ... يرن

- من أنت ؟
- أنا أنت .
- لقد أخطات

... ...

---

[4] نفسه ، ص 45 – 46 .

[5] ديوانهُ : خفقة الطين ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص133 .

وتموت على كفّي السمّاعةْ[1] .

فقد أفصح في النص عن وجود ذاتين في ذاتهِ ، متداخلتْين على غير وعي منهُ تُحاصرانهُ من داخلهِ فيبلغ ذروة السأم والضجر ويحرمانه من النوم وربما أفقداه الاحساس بالزمن :

/ للمرة العشرين
أُريد أن أنام
أسقط في النوم ولا أنام
للمرة الخمسين[2] .

هل انسلخ الحيدري عن وجودهِ ؟ اعتقد ذلك ، فها هو ينظر الى اهتماماتهِ اليومية نظرة الريبة والتساؤل ، يقول في ذلك :

/ أمولمٌ أن تلبس الحذاء كل يوم ... ؟
أجل ... أجل أكره أن أنزعَهُ
أكره أن ألبسه[3] .

وهكذا يتحول الوجود عندهُ الى عدم وتبعاً لذلك فإنهُ يعدّ الحياة زائفة لا طائل وراءها ، فالناس زائفون ، والأيام زائفة[4] ، إن (بُلند) هنا كائنٌ لا كائن، يبدأ من ذاتٍ فتشطرهُ الى اثنتين ، ويمر بزمنٍ هلامي ، وينتهي الى أفقٍ لا مرئي أسود ، يقف قبالته حائراً ، وقد حُجبتْ عنهُ الشمس والوجود . ولذلك نسمعهُ يصرخ :

/ وأظل أزحفُ في الصراعْ
يهوي شراعْ
وتموت في جنبي ذراعْ[5] .

إنه اليأس الذي يتلبسّهُ حتى النخاع فهو يعيش بلا أملٍ وها هو ذا يحتجب عن الوجود ، فيقول :

/ أنا لَمْلَمْتُ دروبي فالربيعْ
مثلما ضاع ربيعْ
وربيعٌ سيضيعْ[1] .

ومع احساسه العميق بافتقاد ربيع الحياة يدخل بُلند شتاءً أبدياً لا يُجالسه فيه غير المدفأة وصلعته ، وقلبه الهرم فلا أحلام ، ولا حب ، ولا نساء ، منتظراً موته في أية لحظة[2] .

وقد ارتبط إحساس بُلند بالمعاناة ، والألم ، عندهُ بالتميّز عن الناس ، الى "حد الخوف احياناً من المجتمع ومن الحياة ، ومن الزمن "[3] . وحنقهُ على الناس

---

(1) ديوانهُ : رحلة الحروف الصفر ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص 13 .
(2) ديوانهُ : أغاني الحارس المتعب ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص78 .
(3) ديوانهُ : أغاني المدينة الميتة ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص54 .
(4) يُنظر : ديوانه : حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص61 .
(5) ديوانهُ : أغاني المدينة الميتة ، ص 54 – 55 .
(1) ديوانهُ : خطوات في الغربة ، بيروت ، دار العودة ، 1974 ، ص19 .
(2) يُنظر : ديوانه : أغاني المدينة الميتة ، ص73 .
(3) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، حسين مروة ، مكتبة المعارف ، 1972 ، ص350 .

مصدرهُ أحداث في صباهِ نغصت عليه حياته ، ولا شك عند الباحث أن أولئك "الناس" هم قلة : فمن هؤلاء الناس أبواه اللذان لم يرعياه كما ينبغي ، ومن هؤلاء الناس أيضاً مجموعة من أقاربهِ ، شغلت " مناصب كبيرة في الدولة"، دفعت الشاعر الى الاشمئزاز " من كذب الاطار العائلي " ، الذي عاشوا ضمنه ، في الوقت الذي كانت عشيرته الكبيرة تعيش " في حالة فُقر مُدقع "[4] ، ومهما كان نصيب هذه الاقوال من الصحة فان حنق الشاعر بدا من دائرة ضيقة ليشمل المجتمع ، ومن الطبيعي أن يُعدّ الشاعر الآخرين قطيعاً كقطيع البهائم التي لا تعي، ففي الوقت الذي يشقى فيه هو بوعيهِ ، ينعمون هم بجهلهم[5] .

وقد كُتب على هذا الشاعر الرائد أن يغترب عن وطنه ، ويسكن في بلاد الغرب، وهناك حيث الصقيع ، وحكم الآلة ، يلفظ أنفاسهُ الاخيرة بعيداً عن وطنه.

[4] ينظر : مقابلة مع بُلند الحيدري ، اجراها يوسف الصائغ ، م. الاديب المعاصر ، ع5 ، مج2 ، 1973 ، ص 106 – 107 .

[5] يُنظر : ديوانهُ ، خفقة الطين ، ص217 .

2. المُغترب قيمياً / أجتماعياً ... الشك اساس الكفر .

لا شك في أن للظواهر الاجتماعية الفاسدة أثرها البالغ على ذات الشاعر وتشكّل علاقته بالواقع وبالمجتمع ، وتبعاً لذلك فإن الشاعر المُغترب لا يرى في مجتمعهِ إلاّ جحيماً مُرعباً يحرق روحه ، ويصلي أحلامه ، وينثرها هباءً .

ولعلّ نازك الملائكة أقرب الى هذا الانموذج من سواها ، وذلك بوصفها "انسانة" عانت – وما تزال – من ظلم المجتمع[1] ، وأيضاً بوصفها "شاعرة" تتوق الى المثال وليس جديداً إذا ما قلنا " إن اخلاقية نازك اخلاقية مثالية "[2] .

وتشير حياة الشاعرة الى أنها " عانت من الغربة الاجتماعية التي كانت مدخلاً لغُربتها النفسية فيما بعد . ففضلاً عن الاحساس الشاعري المُرهف الذي جُبلت عليه منذ صباها وكان أحد أسباب عزلتها كان ثمة عوامل ألهمتها فكرة الاعتزال"[3] .

ومن تلك العوامل تعاطفها مع " رموز المدرسة الرومانسية " وانكبابها " على قراءة التراث الفلسفي الذي قربّها من الالماني المتشائم شوبنهاور " ومقتها للتقاليد الاجتماعية الصارمة[1] .

وكان شعورها بالتميز عن بنات جنسها خطوة أولى نحو اعتزالها المجتمع. ومع شعورها بالغربة الاجتماعية فقد اصبحت عاشقة لليل ، هرباً " من حياة الواقع الخشن التي يمثلها النهار ، الى حياة الحلم والمثال التي يمثلها الليل "[2] .

---

(1) كانت نازك كثيرة الشكوى من المجتمع وقد اصدرت كتابها الموسوم " التجزيئية في المجتمع العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1974 " ، وفيه توصيف لحالة المرأة المسحوقة في المجتمع العربي . وقصيدة " غسلاً للعار " تجسد الظلم الفادح الذي يوقعه المجتمع بالمرأة ، تقول نازك في ذلك :

أماه ... وحشرجة ودموع وسواد
وأنبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشعر المتموج عشعش فيه الطين
أماه ... ولم يسمعها الا الجلاد =
وغداً سيجي الفجر وتصحو الاوراد
والعشرون تنادي والامل المفتون
فتجيب الموجة والازهار
رحلت عنا ... غسلاً للعار . (ديوانها : قرارة الموجة ، ص 158)

(2) نازك الملائكة – دراسة ومختارات ، د. عبد الرضا علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987، ص59 .

(3) الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر – مرحلة الرواد ، د. محمد راضي جعفر ، ص8.
يرى الباحث ان الاعتزال سببهُ الاغتراب ، أي ان الاعتزال يدخل من ضمن مفهوم الاغتراب فالذي يعتزل الناس لا يفعل ذلك بطراً أو ترفاً فكرياً وانما يعتزلهم لانه يجد نفسهُ غريباً بينهم فنازك مثلاً= =اعتزلت حتى بنات جنسها لانها وجدت نفسها غريبة بينهن فهي متعلمة ومتنورة وواعية بينما هن جاهلات وساذجات .

(1) يُنظر : نفسهُ ، ص 9 – 10 .

(2) رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة ، د. جابر عصفور ، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة ، نخبة من اساتذة الجامعات ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، 1985، ص513 .

ولأن الوضوح المألوف اقترن بالنهار ، وهو وضوح مزيف كما تراه ، فهي تتشوف الى وضوح حقيقي هو بمثابة المحال ، فللمحال جمال[3] لا يدركه إلا الذي استكنه خفاياه .

أما الوجود فكان في نظرها لغزاً محيراً عجزت عن فهمهِ ، وكانت موقنة أنْ السعي لفهمه عبث لا طائل وراءه فإذا كان " سر الحياة " لغزاً عند " الحكماء" فأولى بها أن تيأس فتستريح[4] ، ولكن اغترابها عما حولها ، يدفعها الى التساؤل المُلح لعلها تظفر بما يُخفف من عُزلتها .

وكان الموت " واحدة من المشكلات التي قادت نازك الى فكرة العدم في مرحلة الشباب "[5] . وذلك انعكاس لوعيها اليقظ ونتاج قراءتها الفلسفية ، وتطلعها الى ما هو أبعد من متناول البشر ، ولذلك ظل الموت يقض مضجعها ، وقد أسمته " مأساة الحياة الكبرى "[1] ، فثمة إذن طقسان لهذا الوجود : الحياة وهي الطقس الحاضر ، والموت وهو الطقس الغائب ، تقول الشاعرة مخاطبة الحياة :

/ أيُّ قبرٍ أعددت لي ؟ أهو كهف ملءُ انحائه الظلامُ الداجي ؟[2]

وكما عجزت عن فهم الحياة فقد عجزت عن فهم الموت ، وها هي تتأسى بالثاني عن الاول ، تقول :

/ هل فهمتُ الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سرهِ المكنون

لم يزل عالم المنية لغزاً عزَّ حَلاّ على فؤادي الحزين[3]

لقد كانت الحياة عند نازك اغتراباً مرحلياً ، يُفضي الى الموت وهو الاغتراب الابدي وإذا كانت الحياة قاسية ، فالموت أقسى ، وإذا ارتضت الحياة اغتراباً مؤقتاً ، راغمةً ، فإنها لا تستطيب الموت اغتراباً أزلياً جاهلة ما سيحمل عند أبوابه وخلف جدرانه من مخاوف ، تقول الشاعرة :

/ أيّها الموت وقفةً قبل أنْ تغري بجسمي سكونَكَ الأبديا

آه دعني أملأ عيوني من الأنوار وارحمْ فؤاديَ الشاعريا[4] .

وهكذا ينبثق وعي الشاعرة في اللحظات الحاسمة فيتشبث بالحياةِ لا إيثاراً لها على الموت ، ولكن خشية ما بعد الموت بسبب الشك بما بعده .

وقد وقفت نازك حائرةً معذبة أمام ما يحيط بالانسان من قوى مدمرة ، وظواهر مستعصية على الفهم ... وكانت مرحلة " الالحاد والتشكك الفظيع " التي مرت نازك بها ما بين (1948 – 1955)[5] تُشير الى ذروة تأزمها النفسي، وربما بسبب ما شهدته على المستويين الذاتي الخاص ، والانساني العام من عذابات لم يتداركها

---

(3) يُنظر : ديوانها : قرارة الموجة ، بيروت ، دار العودة ، 1971 ، 2 / 284 .

(4) ينظر : ديوانها : مأساة الحياة واغنية للإنسان ، بيروت ، دار العودة ، 1971 ، 1 / 21 و 23 .

(5) نازك الملائكة ، دراسة ومختارات ، د. عبد الرضا علي ، ص56 .

(1) مقدمة ديوانها مأساة الحياة واغنية للانسان ، 1 / 7 .

(2) نفسه ، ص53 .

(3) نفسه ، ص26 .

(4) ديوانها ، عاشقة الليل ، بيروت ، دار العودة ، 1971 ، 1 / 505 .

(5) يُنظر : لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، نازك الملائكة ، اوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة ، ص19 .

الخالق بلطفه كما كانت تتوقع أو تتمنى . ولذلك لم يكن متاحاً لها – بإزاء ما تشهده من استفحال الشر واستشراء الخراب – إلا الشك ، ولذلك فهي تتساءل :

/ ماذا وراء الحياة مـــــــاذا ؟ أي غموض وأيُّ ســـــرّ ؟
وفيم جئنا ؟ وكيف نمضي ؟ يـا زورقـي بـل لأيِّ بحـر ؟[1]

وقد قادها الشك للأهتداءِ الى ما أسمته بالقدر الذي ترى أنه هو الذي يقود الانسان الى المصير المجهول . تقول في ذلك :

/ نحن أسرى يقودنا القدر الاعمى الى ليل عالمٍ مجهـــــــول
ليس منا من يستطيع فكاكـا ليس منا غير الأسير الذليل[2]

إنها غربة الانسان الذي يتقاذفه الاحباط ، فيفقد ثقته بما ورثه من يقين ، ويستسلم لقناعات هي وليدة اليأس ولكنها في الوقت نفسه رئةٌ يتنفس من خلالها وسط جو خانق وإن كانت رئة غير طبيعية .

وهكذا وبتأثير هذه الهواجس والافكار وما ولدته في نفس الشاعرة من شكوك وعذابات ، وجدت نازك نفسها بإزاء أسئلةٍ تقض مضجعها وتنغص عليها حياتها . فبدأت تعيش في الاغتراب الروحي بعد أن اعتزلت المجتمع (الاغتراب الاجتماعي) ، وأخفقت في تجربتها العاطفية (الاغتراب العاطفي)[3]، فعشقت الليل ، وزهدت في الحياة ، وأهتز ايمانها ، وها هي الآن تبحث عن المُثل العُليا ، بعد ان رأت الحياة جدراناً صلدة من الزيف ، والتفاهة ، فتحاول ان تخترقها إلى بؤرة من الاشعاع القُدسي ، لتنعم بالنقاء ، والسمو ، وتعانق روحها ذلك الصفاء السرمدي الخالد ، حتى إذا أجهدها البحث صاحت :

/ وعفت طموحي وبحثي الطويل
عن الخير ، والحب ، والمثل العالية
وحقْرتُ سعي إلى عالم مستحيل[1] .

وإذ يتفاعل في نفسها الإحساس بالغربة مع يأسها من بلوغ عالمها المثالي ، تتملكها الحيرة ، فتستدير نحو ذاتها متساءلة متشككة :

/ تعذبني حيرتي في الوجود وأصرخ من ألمي : من أنا(2) .

---

(1) ديوانها ، عاشقة الليل ، 1 / 562 .
(2) ديوانها ، مأساة الحياة وأغنية للانسان ، 1 / 57 .
(3) ولها في ذلك نصوص كثيرة وقد اخترنا قصيدتها (ثورة على الشمس) ، تقول الشاعرة :

سـأحطم الصـنم الـذي شـيدته لكَ من هواي لكل ضوء ساطعِ ما
وأديـر عينـي عـن سـناك مشـيحة أنت إلا طيف ضوء خادعِ تغني
وأصـوغ مـن أحـلام قلبـي جنـة حياتي عن سناك اللامعِ سر
نحـن الخيـاليين ، فـي أرواحنـا الألوهـة والخلـود الضـائعِ أن
لا تنثـري الاضـواء فـوق خميلتـي تشـرقي ، فلغيـر قلبـي الشـاعرِ
مـا عـاد ضـوؤك يسـتثير خـوالجي حسـبي نجـوم الليـل تلهـم خـاطري
هـن الصـديقات السـواهر فـي الـدجى يفهمـن روحـي وانفجـار مشـاعري
ويرقن في جفني خيوط أشعـة فضية ، تحت المساء الساحـر

(ديوانها ، 1 / 497 - 498) .
(1) ديوانها ، شظايا ورماد ، بيروت ، دار العودة ، 1971 ، 2 / 120 – 121 .

وهذا السؤال الفلسفي هو وليد الإحساس بالضياع ولكنه في الوقت نفسه نتاج تضخم الذات التي انسلخت بنقائها عن الطقس الفاسد الملوث ، تقول الشاعرة:

/ الليل يسأل من أنا :
أنا سرّه القلق العميق الأسودُ
أنا صمته المتمرّدُ[3] .

وتستطرد في سلسلة من الصور الميتافيزيقية فهي مثل الليل " جبارة " تطوي العصور ، وتنشرها ، وتخلق الماضي " من فتنة الامل "[4] في محاولة للارتفاع على ألم الحقيقة ، وبلوغ راحة الحلم .

لقد شحذ اغترابها الروحي وعيها اليقظ الى الحد الذي آذاها واستعبدها ، وإذا كان " من المطالب الرئيسة للوعي ان ينشد الوحدة " على حد تعبير روبيردو بليه[5] ، فإن المفترض أن توجد مع الوحدة " الشفافية والسعادة "[6] ، ولكن نازك التي فاضت غربتها عن مستواها الاقصى تخرج عن إطار التمرد الايجابي الى ما هو ابعد من ذلك . فها هي ذكرياتها واحزانها القديمة والتي تشكّلّ منها ثُقل اغترابها ، تطاردها من مكان إلى آخر : فهي مرة عنفوان يملأ الدروب والمروج ويقتفي خطواتها[1] ، وهي مرة ، سمكة تتعملق لتصبح حيواناً خُرافياً ، تقول :

/ ومشينا لكن الحركةْ
ظلت تتبعنا ، السمكةْ
تكبر تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق[2] .

وهي مرة سعلاة[3] ، ولاشك في أن تصوراتها المخيفة هذه وليدة غربتها الروحية التي عزلتها جسداً وروحاً عما حولها وعمن حولها ، ولكنها -التصورات – إحدى علامات يقظة فكرها الحيوي الطامح إلى أن يتساوى مع الاغتراب فيحفظ توازنها ويحول بينها وبين الانهيار التام ، على أنها – وهي المفرطة في حساسيتها ، والواعية حدّ العذاب – لم تسلم من المرض الذي داهمها وألقى بها على السرير الابيض منذ ما يُقارب العشرين عاماً.

---

(2) نفسه ، 2 / 50 .
(3) نفسه ، 2 / 112 .
(4) نفسه ، 2 / 114 .
(5) كامو والتمرد ، نقله الى العربية د. سهيل ادريس ، ط1 ، 1955 ، ص31 .
(6) المكان نفسه .
(1) ينظر : ديوانها ، شظايا ورماد ، 2 / 75 .
(2) ديوانها ، قرارة الموجة ، 2 / 248 .
(3) ينظر : نفسه ، 2 / 402 .

المبحث الثاني ...

ثانياً: السوداوي ...

اذا كان الجانب القيمي هو البارز في المُعذب المُغترب العدمي فان الجانب النفسي هو الواضح في الانموذج السوداوي .

والسوداوية تعني مرحلة متقدمة من التشاؤم اذ لا يشكل التشاؤم في ذاتهِ سمه من سمات المُعذب الا اذا تضخم وصار قريباً من الهاجس وتطبع فيه الشاعر السوداوي يتوقع اسوأ الاحتمالات في الافعال عبر الاحداث الجارية او التي ستجري على ارض الواقع ، وينظر السوداوي الى تلك الافعال على أنها مصائب وويلات . ولابد ان نشير هنا الى ان السوداوية لا تنشأ مصادفة بل تتأسس على جملة من الظروف والصدمات القاهرة وغالياً ما يكون المجتمع سبباً رئيساً فيها ، وقد تقترن السوداوية احياناً بحب الالم وعشق العذاب[1] .

وقد تكون الحوادث التي تُصيب الحياة الأُسرية من وفاةٍ أو فقدان لعزيزٍ سبباً من أسباب تلك الظاهرة النفسية ، وربما تنشأ السوداوية ايضاً من تفكير المرءِ بالجزئيات التي يقوم عليها تركيب هذا الكون والتدقيق في كنهها ، فيقعد عاجزاً عن ملاحقة المجهول والغامض منها ويتداخل القلق بالسوداوية ، بل إن السوداوي قلق بالضرورةِ ، اما صور (السوداوي) في المدرسة الرومانسية فقد تجلت على الشكل الآتي :

1. **الحرمان العاطفي ...**
2. **الكآبة ...**
3. **الأنس بالألم ...**
4. **القلق والياس ...**

وسوف يتناول الباحث كل صورة من هذه الصور بالتكثيف تجنباً للإطالة .

1. الحرمان العاطفي ... الظمأ في حضرةِ النبع .

لعل الحب هو بوابة الشعراء الاولى في إطلالتهم على الوجود ففي الحب تُولد جذوة الحياة ، ومنه تنبعث صرخة الشاعر في مواجهته الطبيعة القاسية ، والمُجتمع المحافظ الصارم ، وقد بات من المُسلمِ بهِ أن " الحياة الشعرية لمعظم الشعراء تبدأ ... من كيان أُنثى ، سواء أكان هذا الكيان مُتخيلاً أم حقيقة ... "[1] .

والغريب في الأمر ان الشاعر في كلتا الحالتين يُكابد الشوق كما يُكابد الحرمان في آنٍ واحد .

ومهما كانت حال الشاعر من الارتواء أو الظمأ فهو محروم بنظر نفسه ، يسعى الى المزيد ، ويتطلع الى ما هو بعيد .

---

[1] وهو ما يُسمى (بالمازوخية) والتعريف الشائع للمازوخية أنها البحث عن اللذة بواسطة الألم ، وقد يكون هذا الألم جسمياً كأن يُعذب الانسان نفسه ، أو ان يُعذبها بواسطة الآخر ، وقد يكون الألم وجدانياً . (ينظر : تفسير الاحلام ، بييرداكو ، ص 97) ، و (المازوخية) بعكس السادية التي تعني التلذذ بألم الآخرين " بيد ان المازوكية ليست سوى لون من السادية الأولى ، لذة الآم الذات ، والثانية لذة الآلم للآخرين " . (النحل البري والعسل المر ، حنا عبود ، ص95) .

[1] رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، عبد الكريم راضي جعفر ، بغداد ، 1998 ، ص9 .

ويكاد الشاعر عبد الامير الحُصيري أن يكون على رأس الشعراء العُشاق الذين عانوا من الحرمان العاطفي ، فقد كان الشاعر عاشقاً حقاً ولكنه كان يعرف حدودهُ جيداً فَخُلق الشاعر " خجل قديم يواكبه في السلوك لكنه ... كان يتمرد على خجلهِ القديم عبر وسيلتين : الشعر والخمرة "[2] .

ولكن لماذا خجل الشاعر ؟ لأنه نشأ " في بيئة اجتماعية وعائلية تحتضن اخلاقياتها "[3] . وشاعر مثل هذا مرشح للحرمان بل والحرمان القاسي ، وليس غريباً على الشاعر المحروم أن يقنع بالحرمان مكتفياً بالحب ، والحب وحده، مستسلماً لقدر بات وكأنه محتوم ، فقد " فهم الرومانطقيون الحب على أنه شعور سماوي أخوي يعتمد على صفاء الروح وطهر الشاعر ، يتخذ حالة من الشرود ، واحياناً أخرى حالة من الوصال اللاواعي وثالثة يتخذ لغة غير مفهومة لأن اصحابها هم أيضاً عاجزون عن ترجمتها ... "[4] .

لقد بلغ الحب في الحُصيري أنْ أحال حياته الى جحيم ، بل وجعل الجنون قاب قوسين منهُ ، فأسمعهُ يقول :

/ يعيشُ مُحياكَ في ناظري
ويَسَهُر صُوتكَ في خاطري
ويَشْربُ ثغرُك من لهفتي
ربيعَ تبسمِهِ الساكِـــر
سألتُكَ أغرقْ جنونَ البعاد بأنهارِ مدمعيَ الثائرِ
وأحْرقْ عَذابيَ في رقـةٍ
تموجُ على وجهِكَ العاطِرِ
الى مَ أُقاسي جحيم الهوى
وأبْحر في جمرهِ الكافرِ ؟
الى مَ أُمزقُ حِسي على تورِدِ وجنتكَ الزاهرِ ؟
حبيبي تيقن بأني أعيشُ من الشوقِ في عالمٍ آخرِ
حبيبي تيقن بأن الجنـون
إذا لم تُغِث حُلمي زائري
حبيبي تيقن بأن حياتَي دونك تخْبط في داجـرِ
وكيف أذود وحوش الظلام
إذا ما تناءَيت يا ساحري ؟[1] .

إنْ ما يقاسيه الشاعر من صدّ المحبوب وجفائه أخرجه عن خجلهِ ، فأندفع في سيل من الاسئلةِ الضارعة : " الى مَ أقاسي " و " الى مَ أمزق " ثم أعقبها بما يشبه الاجابات " حبيبي تيقَّنْ بان الجنون " و " ... بأن حياتي " وكأنه يضع المحبوب أمام مسؤوليته عما يُعانيه من الحرمان ، ومسؤوليته عما سيؤول إليه مصيره

---

[2] غزليات عبد الامير الحُصيري ، عزيز السيد جاسم في مقدمتهِ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 ، ص13 .
[3] المكان نفسه .
[4] مذاهب الأدب ، ياسين الايوبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1980 ، ص119.
[1] ديوانهُ : غزليات عبد الأمير الحُصيري ، قصيدة (حبيبي تدلل كما شئت) ، ص 34 .

من جنون ، حتى إذا بلغ الشاعر ذروة التوسل وقمة الضراعة أحس وكأنه أستنفذ كل المفردات ، وهنا يُراودهُ الشك في صدق نوايا المحبوب ، فيصرخ بصيغة الأمر :

/ تجنبْ مماطلتي وأتشّـــحْ
نقاء هوى قلبَي الطاهرِ
وخُذْ من سمّو دموعي طريقاً
وسرْ بخطا لهفي الغامر[1] .

لقد سلك الشاعر في ضراعته اسلوب الاستفهام والامر حاشداً مجموعة من الالفاظ ذات الدلالات الخاصة (الجنون – الجحيم – الظلام – المماطلة) وكأنه بذلك يضعها في مواجهة الهوى النقي ، والقلب الطاهر ، والدمع السامي ، واللهف الغامر .

وفي قصيدة (رُقاد المحبوب) يفتتح الشاعر نصه بديباجة رقيقة هي دليل الحب اللامتناهي ؛

/ تأبى عيوني أنْ يعاشرها الرقادُ وأنت غافي
تخشى عليك من الطيوفِ الحائماتِ على ضفافي[2] .

فاذا ما استكمل توصيف رقة المحبوب ، وجمالهِ ، وآستوفى وصف خوفه عليه انتقل الى بيت القصيد ؛ وأعني به : الجأر بالحرمان ، يقول الشاعر :

/ حتّام تسكبُ لي الرحيق كؤوسَ تعذيب زُعافِ ؟
أفلا ترقّ ؟ فيملأ الرئتين في فمكِ ارتشافي
حتّام تُزدهرُ في جفوني من توحُّديَ الفيافي ؟
وتقيتُ وحشتيَ المقيتةَ من دمائي وانتصافي ؟[3] .

مرة اخرى يُلقي الشاعر المُعذب المحروم أسئلته التي تقض مضجعه:

لينفس بذلك عما يُعانيه من اختناق ، فرحيق المحبوب كؤوس سم زعانف، والفيافي تعرّش في عيونهِ بسبب سُهده المتواصل ، والوحشة تقتاتُ على دمهِ ، فالشاعر في أزمة وجودية عسيرة ، يكاد أن لا يلقى لها مخرجاً ، والمحبوب لاهٍ عنه، وكلما أمعن هذا الأخير في دلالة وصدّه ، استسلم الشاعر لعذاباتٍ شرسة ، تفترسه جسداً وروحاً وعقلاً ، وقد نزعم هنا أن عذاب الشاعر وحرمانه: أمليا عليه استخدام (مجزوء الكامل) قصد احتواء الألم والتعبير عنه بسرعة ، خشية تبددّه وتبعثره ، وإذا ادركنا حرص الشاعر على التعبير عن هواجسه وآلامه، وقفنا على سر استخدام هذا البحر القصير . وعلى هذا المنوال ينسج الشاعر عذابه، وينشر حرمانه سُحُباً من النار المؤججة في الصدر المختنق ؛ حقاً إنه الموت ... وليس طيفُ الموت غريباً على الحُصيري ، فقد كان " يبحث عن الموت ، فلم يجدهُ ، لكنه ما كان يدري ان الحقيقة القاسية ، القاطعة ، هي ان الموت هو الذي يتربص به ... "[1] .

---

(1) المكان نفسه .
(2) نفسه ، ص38 .
(3) المكان نفسه .
(1) غزليات عبد الأمير الحُصيري ، عزيز السيد جاسم ، في مقدمتهِ ، ص8.

هذا هو الحُصيري في حرمانه : شاعراً ، وعاشقاً ، ومتشرداً ، وديوانهُ مليءٌ بالشكوى المُرة من حبيب قاسٍ ، وحبّ اكثر قساوة . فقد تلبسه الحرمان ، وسكن كل خلية في جسدهِ وقلبهِ وعقلهِ[2] .

ومن الحرمان الخفي ما نقرؤه في قصيدة (شوق وعتاب) للشاعر حافظ جميل :

/ يا من طوت عني رسائل حبها
هاك اقرأي لو تسمحين كتابي
هاك اقرأيه ومزقيه وحاذري
ان تجعلي منه اداة عتاب
قد كان حلو تعللي بعد النوى
قرب اللقاء وعودة الغياب
واليوم لا اخشى الحبيب اذا نأى
ما دام فرقته بغير اياب
اسر الملاح اذا انقضى زمن الصبا
هو فوق كل مشيئة وطلاب
(آمال) لا وكفت بعينك دمعة
وسلمت ما طال المدى مما بي
لا تبخسي حبي اذا الفيتني

[2] ينظر على سبيل المثال : قصيدته : ابتعاد ، المصدر نفسه ، ص46 .

جاوزت في الستين حد نصابي[1] .

فالشاعر مُتصابٍ ، وهو قد تجاوز الستين من عمرهِ ، أي أنه في ذروةِ نضوجِهِ العُمَري والفني معاً ، وهو إذ يبث حرمانه من حبيبتهِ فإنه يقبض على جمرِ الحب بيديه ، فانقطاع رسائل المحبوبة (يا من طوت عني رسائل حبها) يقابله كتاب الشاعر الواله (هاك اقرأي لو تسمحين كتابي) ، ومعنى ذلك ان حب الشاعر يتجاوز في توهجهِ حب المعشوق ، ولأن الشاعر تجاوز الستين فإن قلبه ينطوي على حب حقيقي ، والمحب الصادق يدعو لمحبوبهِ بالسلامةِ ، ويدعو الله أن يُجنبِهُ ما فيه من لوعةٍ وحزن (آمال لا وكفت بعينك دمعة ، وسلمت ما طال المدى مما بي) وهنا نقف على عفة هذا الحب ، وطهره مما قد يدنسه من نزوات الشباب ، ورغباته الحسية .

ويقول الشاعر مصطفى جمال الدين في قصيدة (عيناك مرفأي) :

/ مرفأي ... يا سفينتي ... يا شراعَ الحبِ
نشوانَ من دم القلب صاح
انقذيني ... فالزورقُ الحالمُ النشوانُ
ما زالَ عرضةً للرياح
وسَبوحُ الآمال أدنيتِهِ مني
ولكنهُ وشيكُ الجِماح
كان حُلماً : أنْ تورقَ البسمةُ / البسمةُ العذراءُ
والثغرَ ذابلُ الأفراح
وحنينُ السنين يركض في عمري
وقد ضاع شدوُهُ بالصياح
ولك الحمدُ ، يا شواطئ عينيها
فليلي على رمالِكِ ضاحِ
واعصفي يا رياح ...
لن تطفأي المصباحَ ...
مادام قلبها مُصباحي[1] .

ها هو الشاعر يستجير بالحبيبة فهي مرفأه ، وسفينته ، وشراع حبه ، ويضرع اليها أن تنقذ زورقه الحالم النشوان من الرياح القادمة ، فحرمان الشاعر هو الذي يتنبأ بها ، وهل ثمة حرمان يفوق حرمان الشاعر وقد استحال شدوه الى صياح ؟!

ولان حب الشاعر حب عُذري (كان حلماً أن تورق البسمة العذراء) ، فإنّه – عاشقاً – متطهرٌ من أدران الحب الجسدي ، فإنه متفائلٌ ، كيف لا وقنديل شعرِهِ مُضيء ، وعذريته تمنح الوجوَدَ إشراقةً لا تنفد (فليلي على رمالكِ ضاح).

بل ان الشاعر يمضي الى ما هو أبعد من ذلك إنه – مدفوعاً بحبهِ الأصيل، ومشاعره النبيلة – يتحدى الرياح – والرياح هنا رمز لكل ما هو شرير وباغٍ – التي

---

[1] ديوانه : أحلام الدوالي ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث ، (22) ، م. الأديب البغدادية ، 1972 ، ص125 .

[1] ديوانه : عيناك واللحن القديم ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث (21) ، م. الاديب البغدادي ، 1972 ، ص69-70 .

تقف عاجزة ، على الرغم من جبروتها ، من إطفاء مصباح قلبِهِ ، لأن قلب الحبيبة هو النور يهدي خطى الشاعر في ليل حرمانه .

ويندرج في صورة المُعذب (المحروم) شعراء آخرون منهم : عبد القادر رشيد الناصري[2] ، ورزوق فرج رزوق[3] ، وأكرم الوتري[4] ، ومحمود البريكان[5] ،

---

[2] يُنظر : ديوانهُ : 1 / 23 ، و 1 / 193 – 194 ، و 1 / 230 .
[3] يُنظر : ديوانهُ : المسافر ، ص 11 و 12 .
[4] يُنظر : ديوانهُ : الوتر الجاحد ، ص70 و 71 .
[5] يُنظر : م الاديب ، ع 11 ، 1953 ، ص44 .

ولكننا لم نتوقــف عندهم ايثــاراً للإيجــاز وتجنبــاً للإطالة[1] .

ولكننا لم نتوقف عندهم ايثاراً للإيجاز وتجنباً للإطالة[4] .

---

[1] يقول الناصري في قصيدة (يا جحيم الهوى) :

يا رجائي الحبيب ، يا فرحة العمر ، يا وهج حبي المشبوبِ
يا (هنائي) والشك يغتال أحلامي ، فيقتات بالرجاءِ الخضيب
يا (هنائي) والليل ضلّ خطوي - فأنيري الدجى ضللتُ دروبي
أنا أدعوك في صلاة المحبين اذا ضجَّ شوقهم في القلوب
وأناديك في ضراعات مأسور ، وفي لهفة المشوق الغريب
وأناجيك في دموع المساكين ، وفي غمضة اليتيم الحريب
فاستجيبي فقد سئمتُ وبحَّ الصوتُ مني ، أما كفاك اجيبي .

(ديوانــهُ : ج1 ، جمعــه وطبعــه ، كامــل خمــيس ، بغــداد ، مطبعــة شــفيق ، 1965 ، ص193 -194).

ويقـــــــول رزوق فــرج رزوق :

مع الليل والريح والبادية
سريتُ وأرهقت انفاسيه
وراء ضياء قرير ، نحيل
به افتتنت روحي العارية
وفي آخريات الطريق الطويل
وقفت وقلت بصوت كليل
" معي بيدي كأسي الصادية "
فمُدَّتْ إليَّ يدٌ ضاويه
لتملأ لي كأسي الصافيه
بماذا ؟ - بأغنية خاويه
وأمس تركت ورائي السرابْ =
وها هو ذا الصبح غض الشبابْ

(ديوانه : المسافر ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1971 ، ص 26 – 27) .

ويقول اكرم الوتري :

لا ... لن أبوح ...
لمن أبوح به ؟
لن يفهموه ، وان بذلت دمي

[4] يقول الناصري في قصيدة (يا جحيم الهوى) :

يا رجائي الحبيب ، يا فرحة العمر ، يا وهج حبي المشبوبِ
يا (هنائي) والشك يغتال أحلامي ، فيقتات بالرجاءِ الخضيب
يا (هنائي) والليل ضلّ خطوي - فأنيري الدجى ضللتُ دروبي
أنا أدعوك في صلاة المحبين اذا ضجَّ شوقهم في القلوب
وأناديك في ضرعات مأسور ، وفي لهفة المشوق الغريب
وأناجيك في دموع المساكين ، وفي غمضة اليتيم الحريب
فاستجيبي فقد سئمتُ وبحَّ الصوتُ مني ، أما كفاك اجيبي .

(ديوانهُ : ج1 ، جمعه وطبعه ، كامل خميس ، بغداد ، مطبعة شفيق ، 1965 ، ص193 -194) .

ويقـــــــول رزوق فــرج رزوق :

مع الليل والريح والبادية

2. الكآبة ... اكفهرار الذات .

ان الحـــزن والكآبـــة ظاهرتـــان نفســـيتان ، غير أنّ الحزن وحده لا يصنع (مُعذباً) إلاّ إذا آقترن بظواهر نفسية أكثر حدة ، وأبعد غوراً ، ليؤول في ما بعد الى (كآبة) ، وهي حالة وجدانية تُفضي الى تعطيل إرادة الفرد المصاب عن القيام بعمل فعّال . ومن هنا تتلبس الشاعر المعذب (مسحةٌ

سريتُ وأرهقت انفاسيه
وراء ضياء قرير ، نحيل
به افتتنت روحي العارية
وفي آخريات الطريق الطويل
وقفت وقلت بصوت كليل
" معي بيدي كأسي الصادية "
فمُدَّتْ إليَّ يدٌ ضاويه
لتملأ لي كأسي الصافيه
بماذا ؟ ـ بأغنية خاويه
وأمس تركت ورائي السرابْ

=يتهامسون على من قلق ...
ويرددون : " ذوى من الألم " .
خجلان من سرى ، أستره
ويظل يرهقني من الكبت
فإذا همست ، فأنت في نفسي
واذا سكت ، فأنت في صمتي .

(ديوانهُ : الوتر الجاحد ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، (د.ت) ، ص5) .

ويقول محمود البريكان :

أيّها الظل يا خيال تـــــرابٍ
أنا ضوّأتُهُ فكان سنايـــا
يا رخاماً من مقلع الموتِ أغـد
قتُ عليه آلوان روحي عطايا
أُطفِيء النور وآضمحلت رغابـي
فأنضب الآن وآنتحْر في دجايا
وليكن من موات قلبي قبـــرٌ
لك تحتاطُهُ زهور الخطايـا

(م. الاديـب ، ع7 ، 1949 ، ص48) . نقـلاً عـن رمـاد الشـعر ، د. عبـد الكـريم راضـي جعفـر، ص 28 – 29 " .

من الحزن والكآبة لتكون مدخلاً تحمل كل دلالات الهزيمة والانكسار وتشكل بؤرة النص ، وتتجلى براعة الشاعر في ابراز هذا الحزن للدلالة على الثبات والاستقرار)[1] .

والكآبة كما يصفها (بييرداكو) " حالة وجدانية سببها ألم معنوي ، وتتجلى الكآبة بنحول في قسمات الوجه ، وانخفاض في نقاط التقاء الاعضاء ، وبطء في الوظائف الأعاشية ، وأنطواء على الذات ... الخ .

وقد تكون الكآبة ناجمة عن صدمة آنفعالية ، تخلق دموعاً تنسكب مدراراً ، كما تسبب البلبلة والهياج "[1] .

فعلى وفق هذا التوصيف يصعب حقاً تمييز الحزين عن الكئيب ، خاصة ونحن في منأى عن الشاعر السوداوي الكئيب لنتعرف عليه من قسمات وجهه كما ورد في التوصيف . ولذلك نفترض – وكما أوضحنا في مفتتح هذا المبحث – أن ارتفاع الحزن عن منسوبهِ بدرجات هو كآبة لا محالة .

لنقرأ اولاً النص الآتي للشاعر محمود البريكان :

/ هبيني خلاصي قبل فَوتٍ فأنني
عطشتُ الى ان كدت أجترع السمّا !
هذيتُ بما يرضيكِ في عمق وحدتي
وعشت على وحيي طريداً من الحمّى
غدوت يتيم الروح في كل ما أرى
وأصبحت أشقى مَنْ يجوع ومّنْ يظما
هبيني خلاصي من جنونٍ ووحشةٍ
وكوني لي الأختَ المحَّبةَ والأمّا[2]

إن تعطيل الحياة في النص واضح : فمن العطش والشروع في اجتراع السم ، الى الهذيان ، الى الحمّى ، الى يُتم الروح ، الى الشقاء والعطش والجوع، الى الجنون والوحشة .

وتعطيل الحياة يعني تعطيل إرادة الشاعر ، المشرف على الهلاك ، إنه امام حبيب قاسٍ على ما يبدو ، لذلك اندفع في ضراعةٍ يائسة . نعم : يائسة عبر ألتماساتٍ تشي بألمٍ متضخّم حدّ الانفجار كيف لا ؟ وقد أُصيب الشاعر بصدمات كثيرةٍ وإحباطاتٍ متتاليةً جعلت منهُ بؤرةً مُتأججة لكآبةٍ فاترةٍ حدّ الغليان: وكأنه يهذي فعلاً كما ورد في قولهِ : " هذبتُ بما يرضيك " ، وكأنه أيضاً مصاب بالحمّى ، كما ورد في قولهِ : "وعشت على وحيي طريداً من الحمّى " ثم ها هو يغدو أشقى الجياع وآلظماء جميعاً ، حتى إذا أشرف على نهاية مُرعبة (أوكاد) يصرخ بذهول : " هبيني خلاصي من جنون ووحشةٍ" فهو أسيرٌ ، معطل الارادة، مُكبّل الجسد والروح ، فاقد العقل ، مستوحش ، ومن حالُهُ هذه الحال ، لن يجديه أن تكون محبوبته أختاً لهُ أو أمّاً ولكنه الألم / الوحش ، الذي ينقّض على فريستهِ الواهنة ، المتداعية ، فتجأر تحت أضراس الألم الممض ، تلتمس ما لا يمكن تحقيقه .

---

(1) اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، يوسف محمد جابر الساعدي ، رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة ، بغداد ، 1996 ، ص34 – 45 .

(1) الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث ، بيير داكو ، 2 / 292-293 .

(2) م. الاديب ، ع11 ، 1953 .

ومثل البريكان في كآبته ، الشاعر رزوق فرج رزوق ، فهو الآخر ضحية حزنٍ لا متناهٍ تتناوشه الآلام منذ مطلع الشمس حتى غيابها وكأنّه بيد طبيب مخّدر، لا يعي والمشرط يجول ويصول في جسدهِ وروحهِ ، يقول في ذلك :

/ كل مساء حين يخبو السنا ... ويرتوي قلبُ الدجى الظامي
مقبرتي تندبُ أمواتها ... وتفتح البابَ لأنغامي
وأعبر الدرب وئيدَ الخطى ... وظليَّ القاتمُ قدّامي
أحمل يوماً ميتاً لم يعد ... يومي ، وأخفي جرحه الدامي
كلّ مساءٍ لي يوم أوا ... ريه وأرثيهِ بأحلامي
وفي غدٍ حين يموت السنّا ... وينطوي آخر أيّامي
وينضب العمر ، فلا قوتي ... ملكي ولا مدمعي الهامي
من يعبر الدرب ومن يحمل الـ ... مُيت إلى مدفن أعوامي ؟!(1)

يتجوهر النص في برهنتين زمنيتين : برهة اليوم ، وبرهة الغد . فماذا نجد في برهة اليوم ؟

في المساء تنفتح المقبرة عن تدبٍ ونواحٍ وتفغر فاها تحرضّ الشاعر (أو تغريه) على الدخول . وكيف هو حال الشاعر السوداوي ؟ إنه واهي الخطى، قاتم الظل ، يحمل على كتفيهِ المتداعيتين نعش يومه الآفل ، وجراحه تحت ثيابه تنزف ، إنه هيكلٌ ! محض هيكل شاخص بين أمواتٍ هجعوا قبله بسكون ، وهو ذاهلٌ ومخطوفٌ بانتظار ساعة رحيله وهو ما تفصح عنه برهة الزمن الآتي : "وفي غدٍ حين يموت السنا " ، ومع آخر لحظةٍ من لحظاتِ العمر الذابل ، يلتفت الشاعر لعل ثمة مَنْ يواريه التراب ، ولكن هيهات ، فالدربُ موحش ، مقفرٌ من المارين ، وسؤاله : "من يعبر الدرب " إنكاري لا حقيقي فيه من السخرية والمرارة ما أمتلأ به النص من حزن متراكم ، وألمٍ شرس ، وبالتالي من كآبةٍ حادةٍ عطلت إرادته ، بل يبدو أن إرادة الآخر (الانيس – الصديق – الحبيب) هي الأخرى معطلة فليس ثمة حياة أو ارادة في الاموات .

إن كآبة رزوق فرج رزوق ربما تناولت جزئيات الجسد (وئيد الخطى – ظلي القاتم – جرحه الدامي) أكثر من تعبيرها عن المشهد العام الخارجي . ومّما كثفّ حدّتها وجسّد تأثيرها هو استخدامه الاستعارة : "يرتوي قلب الدجى الظامي " و " مقبرتي تندب أمواتها " و " تفتح الباب " و " أحمل يوماً ميتاً " و " أخفي جراحه الدامي " ، مما يشي بأن الكآبة تلبسّته من جلدهِ ، وتغلغلت في لحمهِ، وخلف عظامه ، فلم تترك له قدرة على الوعي ، والحركة .

ويستشعر الباحث الكآبة في أحد قصائد أكرم الوتري ، يقول الشاعر :

/ سألتني عيناك عن شبح ولّى
فحاولت ، مخلصاً ، أن أكونه
وتلفت ، لا أرى غير دنيا
فقدت نورها ، وعادت ضنينه
لم يعد لي قلب تعيش به نجوى
ونفس بشجوها مفتونه

(1) الشعر والشعراء في العراق ، احمد أبو سعد ، ص 372 .

غير شئ في الصدر ، مختنق الألوان
قاس كمدية مسنونه[1] .

ما الذي انطوت عليه جوانح الشاعر ؟ وما هي طبيعة الوجود الذي يحيط به ؟ إنه شبح ... و " دنيا فقدت نورها " و " قلب " يعاني من الصدمة، و"نفس" افتقدت شجوها وغناءها ، فماذا تبقى فيه ؟ إنه شئ ما يثقل الصدر فكأنه يحمل جبلاً ، شيء اختنقت آلوانهُ ، وتداخلت فيما بينها ، فلم يعد التمييز بينها ممكناً، شيء قاسٍ يقضم اللحم والعظم ، فكأنه سكينٌ مسمومٌ يقطر حقداً ، سكين ساديٌّ يحفر في جسد الشاعر دونما رحمة أو شفقة ولهذا فالشاعر ضائعٌ في هذه الدنيا الرحيبة . انه يحمل حزناً مركباً : إنه كئيب واعمى ، افتقد حبَّ الحياة وآنطوى على الآمِهِ يُناجيها ، بانتظار لحظة الخلاص الابدي .

ويقول في قصيدة " البعث " :

/ أيقظتني الاحلام من نومي الجافي
الى عالم غريب الرسوم
فتململت ، واستفقت على رؤيا
خيال معذب محموم
تتراءى لناظري لحود
أشبع الموت جوعها من همومي
حيثما سرت حدقت بي عيون
جاحظات في هيكل مكلوم
ووجوه صفراء شوهها الموت
فلاحت آثار وهم قديم
أنا ماضٍ ... فقد بعثت ، ومالي
من رجوع الى عذاب قديم
كان امس ، وكان عندي أحلام
فماتت مع الهوى المحروم
احرقتني الآلام ، حتى تنزيت
لهيباً معربداً في جحيمي
فارقدي يا أوهام نفسي مع الظلمة
وافنى في قبركِ المرجوم[1] .

أي كأبة تلك التي تلبسّت الشاعر فطافت عليه رؤيا غريبة ؟ اجترحها "خيال محموم" ؛ اجل ، خيال محمومٌ صَورَّ له ما لا يصوره خيالُ أيُ انسان اخر لصاحبه انه محمومٌ فعلاً ذلك الذي تتراءى له الاكفان والقبور وقد تُشِرت وتآكلها العفن ، بينما جحظت عيونها في هياكل عظيمة سال دمها ، وتهرأ لحمها ، إنها وجوهٌ صُفرٌ لاح عليها الموت المُرعب فما الذي يفعله الشاعر وقد بلغت به الكآبة هذا المبلغ ؟ لا حيلة له إلاّ أنْ يمكث – مُرغماً – في جحيمهِ ، وإلاّ أنْ يروض أوهامه على الائتلاف

---

[1] ديوانه : الوتر الجاحد ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، (د.ت) ، قصيدة " اللقاء الأخير " ، ص9 – 10 .
[1] نفسه ، ص 12 – 15 .

مع ظلام حياته الدامس ، في انتظار يومٍ أجلها المحتوم حيث القبر هو المآل الأخير .

3. الأنس بالألمِ ... النوم على حافة النار .

يُعد الأنس بالألم والتلذذ بهِ أحد أبرز مظاهر الشعور المازوخي وربما انطوى احياناً على سخرية من واقع الذات ، مُنعطفة في ما بعد ذلك الى شعور بأقصى أنواع العذاب النفسي ، وتتجسد هذه الظاهرة عند الشاعر عبد القادر رشيد الناصري بوصفهِ احد رموز المدرسة الرومانسية ، فقد بات الألم عنده ينبوع الحياة ، الذي يستقي منه ، وينتعش بهِ ، بل أصبح عذابه مصدر سعادته، فأسمعه يقول :

/ خنجر الموت الذي أغمْدتَــهُ
في فؤادي عادَ رمزاً للحيــاةْ
سلمت كفُّكَ ماذا صنعــت
بغريقٍ في خضم من شقــاهْ
أنقذتْهُ وهو منهوكُ القــوى
وهَدَتُه وهو في ليلِ عمــاهْ
وسقتْهُ من افاريق المنــى
شربة بثت بهِ روح إلــهْ[1] .

لقد اعتدنا على شكوى الشاعر العاشق من المحبوب ، الشكوى من صدودهِ ، وما يتمخض عنه من الآم مبَرحَّة ينوء بها وجدان العاشق ، ولكن الناصري يخرج على المألوف : فخنجر المحبوب الذي انغرز في قلبهِ وهبهُ حياةً جديدة على أنقاضِ جسدٍ مكدودٍ منهوك القوى ، فكان ان اهتدى الشاعر المطعون الى اليقين بعد أن كان يعمه في الضلال ، ولذلك يرى الباحث أنّ التلذذ بالآلم "تنفيسٌ عن طاقة مضطرمه ، نتيجة عنف التجربة وشدة آنفعالها ، وهذا التنفيس تجسيد لانصهار الشاعر في تجربة الحب "[1] .

ولــيس أدّل علــى ذلــك مــن استســلامه لخنجــر القاتــل ومباركتــه فعــل القتــل "سلمت كفك" . ولكن الاستسلام الذي انطوى على الرضا والتسليم بالواقع لا يخلو من مرارة السخرية التي يُفصح عنها قوله : " ماذا صنعت ، بغريقٍ في خضّمٍ من شقاء " وكأنه بذلك يقول لهُ : لقد اجهزت على غريق وكان الأَولى بك أن تنقذه لا أنْ تجور عليه وهو الغريق الأعزل " .

إنّ مباركة فعل القتل تُوحي بضياع زمام الامور ، والتخبط النفسي وسط عاصفة من الآلام الشرسة ، لم تبقِ للشاعر ما يواجه بهِ الخنجر سوى المباركة والتمجيد وادعاء تجدد الحياة التي تتناقض اصلاً مع الموت وإن كانت في حقيقتها الوجه الاول للوجود ، بوصف الموت الوجه الثاني له .

---

[1] ديوانه : 2 / 269 .

[1] رماد الشعر ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، ص24 .

بعض الشعراء يتذكر الآمه بشئ من الحقد على من سبب لهُ الألم ، وبعضهم يستدعي ذكرياته المؤلمة بشئ من الحيادية ، والبعض الآخر، يتلذذ وهو يسترجع ذكرياته المريرة .

ويقول الناصري في نص آخر :

/ يا (هنائي) لم أعد بعدك أهفو للسرور
لم أعد أحفل بعد اليوم بالروض النضير
ليمتْ زهري وعطري واختلاجات العبير
لتذرّي عاصفات الريح أكمام زهوري
ولتبددْ بسياط النار أكواب خموري[2] .

فهو يدعو على زهرهِ وعطرهِ بالموتِ ، ويتمنى لأكواب خمره أن تبددها سياط النار ، وليس خافياً ما في ذلك من تّشفٍ بالنفس التي استطابت الآمها وأنست بعذاباتها أنسٍ الظمأن بالماءِ ، أتراهُ ينحى باللائمةِ على قلبهِ الذي تمرد عليه فعشق ظالماً مستبداً ؟ ربما ... فها هو يزهد بالسرورِ ، وينصرف عن الروضِ النضير ، لأنه وقف قلبه وعقله على محبوب حجب حُبه عنه كل مظاهر الطبيَعة ، وأمات عنده كل احساس بالفرحِ ، ولعل بعض اسباب ذلك تعود الى حياتهِ التي عرفت التشرد والجوع والبؤس وتجاهلَ موهبته[1] .

ويقول شاذل طاقة وهو ينعى نفسه الى حبيبتهِ ، وقد تصور جسده المُسجى في اللحدِ طعاماً للدودِ :

/ حين أَقضي
وإلى المقبرة الخرساء أَمضي
ويهيل التراب فوق الرّمس حفّار القبور

فأذكريني

واسألي النجم الذي يسرق ومضي
عن احاديث الدهور
والسنين ...
وإذا عدت الى القبر مساءَ
ورأيت الدود يسعى في الحفيره ! ...
فدعيه ... إنّه يبغي الغذاء
ويمنّي النفّس آمالاً كبيرةْ ![2]

إن النص يشي بقوة التجربة الانفعالية ، وبضيق الشاعر من حياةٍ قاسية، وواقع مثقل باسباب القلق والغثيان ، فأندفع يُصور موته ، وثواءه في قبرهِ ، وبدلاً من أن يُعبر الشاعر عن فرحهِ بزيارة المحبوبة واطلالتها على جدثهِ المتهرئ ، نسمعهُ يُوصيها بالعطفِ على الدودِ الذي بات يقتات من جسدهِ ، بل ونكاد أن نرى بالعين صورة الدود الزاحف نحو الحفيرة ، وفي ذلك تعبير عن مأساة الشاعر الذي زهد في الحياة ، وأطمأن الى الموتِ ، وتعاطف مع آكل لحمه (الدود) ، فربما تحققت آمال الدود وفي ذلك اشارة الى إخفاق الشاعر في تحقيق آماله ؛ فالتضحية هنا من اجل الدود لا

---

[2] ديوانهُ : 1 / 230 ، ويُنظر ديوانه : 1 / 94 .
[1] يُنظر: شعر عبد القادر رشيد الناصري ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989 ، ص14 .
[2] المجموعة الشعرية الكاملة ، دار الحرية للطباعة ، 1977 ، ص36 .

تخلو من مازوخية ، تتجسد في التلذذ بالألمِ الناتج عن وخز الدود الوالغ بدمِهِ ولحمهِ ، كما انها (التضحية) لا تخلو من سخرية مريرة بالحياةِ .

وتبدو الشاعرة عاتكة الخزرجي في النص الآتي جارية تجثم على قدمي الحبيب الذي لم يرحم دموعها ، ويقدر حبها ، تقول الشاعرة :

/ أفديكَ من سقمك يا مسقمي
وإنْ تجنيّتَ ولم تـــــرحمِ
أوّاهُ من شكواكَ يا سيــدي
يا ويلتا من وخزِها المؤلـــمِ
أصبْتَ منّي سيّدي مقتـــــلاً
هلاّ ترحمْتَ على المُغـــــدَمِ
ظلمُكَ ما أحلاهُ يا ظالمـــــي
كأنّما غُنمْيَ في مَغْرمـــــي[1] .

تُرى أي تلذذ بالألمِ يفوق ما ورد منه في النص المتقدم ؟ إن القارئ ليقف مشدوهاً أمام الشاعرة التي تسترضي الجاني ، وتستخذي أمام شكواه ، وقد أصاب منها مقتلاً ، ومع ذلك فهي تضرع اليه أن يرحمها ، لا بل انها تستهوي ظلمه ، وتتلذذ بجحيمهِ ، انها (المازوخية) المُتغلغلة في روح الشاعرة ، وها هي تُعلن بفرح عما تُعانيه من العذاب ، وكأنها تستزيد منه ، بل هي تستزيد منهُ فعلاً ألم تر إلى عذابها وكأنه غنيمةٌ أو كأنه فوزٌ ظفرت بهِ ؟

ويستطيب الشاعر عبد الصاحب ياسين الألم ، بل ويستزيد منه إمعاناً في جلدِ ذاتِهِ ، وتشفياً بقلبهِ المحطم فها هو يصرخ قائلاً :

/ أعرني ، قلباً جديداً ، لكي
أرود حياة الهوى ، من جديد
وأرجع أطيافه الهائمات
وأكرع من لمحهِ ، ما أريدْ
أراه كبحرٍ ، نآى موجه
أراقب ، منه ، البعيدَ ، البعيدْ
وما زلت ، من صفوة ، أستزيد
أعرني ، ربي ، جحيم الهوى
وفردوسَه الحُلُميَّ ، السعيدْ
فمالي ، وقد غاض نبعُ الهوى
سوى عدم ، غارق ، في جليد ![1]

لقد توقف قلب الشاعر عن النبضِ ونزف آخر قطرةٍ دمٍ فيه ، ولكنه لم ييأس من الحياة على الرغم من الشقاء الذي يعيش فيه ، فها هو يجرد من نفسهِ ذاتاً أخرى ويطلب – بإلحاح – قلباً جديداً يستعيد فيه دورة الحب القاسي ومع اعترافه بان الحب كان جحيماً إلاّ أن له فردوساً وراء تخوم الحلم هو المعادل الموضوعي لجحيمهِ الأرضي ، لعله اليأس من الحياة الرغيدة "فمالي ... سوى عدمٍ عارق في الجليد

---

[1] ديوانها : انفاس السحر ، مؤسسة فن للطباعة ، 1963 ، ص35 .

[1] ديوانهُ : خفق الظلال ، قصيدة (قلب حديد) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000 ، ص27 .

" ولعله ترويض النفس على المجاهدة الروحية استعلاء على رغائب الدنيا المادية ، وفي كلتا الحالتين ، يبقى الشاعر مُعذباً حتى وأن وجد في عذابهِ لذةً ، وفي شقائه سعادة .

وللشاعر اكرم الوتري باعُهُ في هذا الميدان ، يقول في قصيدة " اللقاء الاخير " :

/ جئت ظمآن للهوى لا لعينك
واحييتها جراحاً دفينة
أتمنى العذاب منك ، لعلي
لم أزل ، في هواكِ ، من تعرفينه
أنهل اليأس من يديك ، وأحيا
بجموع من الرؤى مسجونه
كلما ثار في دمي الشك أوهته
طيوف من مقلتيك حزينه[2] .

إنه يحن للألم لا للحبيبة (جئت ظمآن للهوى لا لعينيك) ولأنه يائس ، وسجين الرؤى فإنه ينكفئ على ذاتهِ ، مُحتفياً بالعذاب ، ومحتفلاً بالألم ، لماذا ؟ لأن له بصيصاً ضئيلاً من أمل يستغيث بهِ ، أو يوهم بهِ نفسه في أنها ستعطف عليه حين تراهُ نازفاً ، ولكن أنى للرحمة أن تعرف مثل قلبها القاسي ، والشاعر المُحب واثق من ظنهِ بها ، لذلك فهو عاكف على جراحهِ ، فكلما شُفيت نكأها وهي في اعماقه فإذا بها تُبعثُ من جديد .

4. القلق واليأس ... في مهب الريح .

ان الباحث يرى أنّ الشاعر قد ادرك بمرارة أن المنطق الذي يحكم العلاقات الانسانية والاجتماعية في المدينة هو منطق القوة الغابية ، والقهر الاجتماعي المبني على التنافس الحاد والمنطق التجاري ، والقمع والاستبعاد السياسي.

ومن هنا فقد تحطمت أمانيه على صخرة الواقع الذي فتح عليه عينيه ، ولهذا فهو لا يملك إلاّ الاعتراف بهذا الفشل الذي صادفه ، ولا يملك بعدها إلا اجترار الصدمة النفسية والاجتماعية التي خبرها . فالواقع الذي وجد نفسه فيه غير الحلم الذي استبطنه ، ويستوي في ذلك الشاعر – ابن المدينة ، والشاعر الذي نزح اليها من الريف . وهذا الاخير يصطدم بالواقع مرتين : الاولى / لأنه ريفي ، والاخرى / لأنه شاعر . إذ ... أنّ " القفزة " التي يجب القيام بها للانتقال من وسط ريفي تكون فيه العلاقات بين الأفراد محددة وواضحة تماماً ، حيث الكفاف المعيشي ، الى وسط صناعي يتميز بوجود علاقات تقنية شديدة الاختلاف... ، كل ذلك لا يتم بدون عوائق وحواجز تُرسي مبدأ التنافر والتصادم بين الذات والآخر ، بين الأنا والمجموع . ففي المدينة

---

[2] ديوانه : الوتر الجاحد ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، (د . ت) ، ص9 .

ينشغل كلٌّ بنفسهِ، ويغرق في بحر همومه ، ولا يهمه الآخر. وهو سلوك – ربما يبدو اعتيادياً لسكان المدينة ، ولكنه غريب بالنسبة لهذا الريفي[1] .

وتلك " غربة من يبحث عن حرارة المشاعر في القلوب – كما كان يحسها في الريف – فلا يجدها ، ليس في المدينة صاحب ، وإنما الوجوه والمودات فيها بلون الطريق ... طريق مُقفر شاحب ، ويستجدي الريفي خيال صديق أو تراب صديق فلا يجده ، كأن كلَّ مَنْ في المدينة ، لشدة الاغتراب والعزلة بين الواحد والآخر؛ غريب ، صامت يضنّ بالتحية على من يّمر به من الناس"[1].

لقد بلغ التمزق في العلاقات الانسانية بين الناس حداً رهيباً ، حتى أصبح "لا يُعرف للفقيد حُرمه ، ولا يرعى له حقّاً ، كأن الفقيد نفسه لم يكن هو سبب مجيئه الى الحياة ، وكأنه إنما جاء الى الحياة لقيطاً لا يعرف لهُ اباً ... "[2] ، وذلك سبب سيادة منطق الأرقام (فالناس في المدائن الكبرى عدد)[3] ، فضلاً عن انعدام قيمة الانسان ، وهوانِهِ على الناس .

من هنا بدأ الشاعر يشعر بالقلقِ وباليأسِ معاً : القلق من حاضرهِ الكابي، المزدحم بالعلاقاتِ الآلية ، والنفايات الحَضارية ؛ واليأس من الغدِ الذي ينشده ، غدِ النور والجمال والحق .

وهنا لابد من الانعطاف نحو قصيدة (المدينة) – ان صح التعبير – التي دار في فُلكها معظم الشعراء المعاصرين ، وعلى اختلافِ الايديولوجيات التي يصدرون عنها ، وهذا الأمر يُلزمُنا بالتوقف عند هذه القصيدة . فمما لا شك فيه أنّ البعد السياسي في هذه القصيدة يتموضع بتوهج حاد لأن المدينة هي مركز السلطة كيفما كان نوعها من جهة ، وهي بؤرة التفاعلات والاختمارات والاحداث السياسية بشتى أنواعها من جهة أخرى ، لذلك فهي أظهر ما تكون فيه علاقة الحاكم بالمحكومين ، والسلطة بالشعب بوصفها المركز أو لقربها منه .

ولعله من الاهمية بمكان التأكيد على أنّ بروز الجانب السياسي في الخطاب الشعري ، لا يعني بأية حال من الاحوال ، وقوعه في شرك الخطابية والتقريرية، بل إنّ البعد السياسي ، هو أحد مكونات التجربة الشعرية في المدينة عموماً ، وهو أحد الأقدار اليومية التي لا يمكن لساكن المدينة ان ينفصل عنها ، أو يتحلل منها ، فكيف الشاعر !

وينبغي التنويه هنا أن الحركة الاجتماعية لا تنفصل عن " نظيرتها السياسية، إن لحمة واحدة تجمع بينهما ، هي المجتمع نفسه الذي تسري وتتمظهر فيه الحركة"[1] ، ولذلك فإن الادب المعبّر عن هذا الواقع وحركيته المجتمعية ، لابد

---

(1) يستوي في ذلك الشاعر والانسان الاعتيادي ، ولكن الشاعر ينماز عنه بحساسيته الشديدة ، وعواطفه المرهفة اتجاه ما يحس وما يرى ، فيُعبر عن ذلك بالقصيدة ، اما الانسان الاعتيادي فيكتفي بالصمت عند البعض ، أو بالشكوى عند البعض الآخر .

(1) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د. احسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع اليقظة، 1978 ، ص122 .

(2) الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين اسماعيل ، بيروت ، دار العودة ، 1981 ، ص339 .

(3) صلاح عبد الصبور ، الاعمال الكاملة ، بيروت ، دار العودة ، 1972 ، 1 /269 .

(1) اسئلة الابداع في الادب العربي المعاصر ، د. احمد المديني ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، 1985 ، ص21 .

أن يكون مُسيّساً ، لأن تجريد الأدب – الذي هو موقف ورؤية – من انتمائيته السياسية وفكرانيته يفرغ التجربة من محتواها ، ويحد من أبعادها ويُميّعها .

ونعتقد أن تناول البعد السياسي في قصيدة المدينة يمتلك قدرة كبيرة على عكس جانب مهم من الحياة في المدينة ، إذ تصبح للقصيدة إمكانات تعبيرية وحركية هائلة، وهي أقدر ما تكون على تصوير مناخات العصر وأمزجته ، وما يضطرم فيه من أحداث ، تصويراً حاداً ومباشراً حيناً ، وصارخاً ومعتقداً أحياناً اخرى .

ولما كانت الذات الشاعرة قد عجزت عن تحقيق ما تصبوا إليه من علاقات اجتماعية كانت تأملها ، نتيجة الاستبداد الذي يُمارس ضدها ، ونتيجة غياب وشائج العلاقات الانسانية فيها ، وبعد أن عجزت هذه الذات عن بلورة ذاتها في أنساق مجتمعية تليق بها ، وبعد أن أدركت بأن هذا المجتمع قد شاخ وتغضّن ، وأن " ما يظهر عليه من بعض الحيوية ليس إلا مكافحة للهرم بعد أن تبددت المنعه"[2].

وانهارت ركائزه ، وأصبح الشر من أبرز خصائصه ، بعد هذا ، راحت تبحث عن اسباب هذا الهرم ، خارج النطاق الاجتماعي ، فوجدت أن طغيان فلسفة القمع والعنف السياسي والانغماس في الملذات لدى الحكام ، وسيادة عقلية الرضوخ والاستسلام لدى الشعوب هي أحد مسببات هذا الوضع الشائخ المتردي الذي أفضى الى عذاب الشاعر وضياعه .

يقول الشاعر عادل الشرقي في المقطع الاول من قصيدة (ثلاثة وجوه للقلق):

---

[2] المكان نفسه .

-1-

الوجه الاول

/ قلق يقودُ خطاك
نحو مواجدٍ
ليضيق بالجمرات صدُركْ
قلق
ليطفئ ما تبقى من قواك
وبعض صبركْ
فإن استبد بك الدَوارُ
على المدى
وأراق بحرَكْ
فاركن إليه مسالماً
واسكبِ عليه
نثأرَ جمرِكْ[1] .

فماذا حمل الوجه الأول من قلق الشاعر ؟

لقد أنكفأ الشاعر على خطئً تائهة تضرب على غير هدى ، وعلى قوىً أنطفأت أو تكاد ، وعلى دوار عنيف لم يُبقِ للشاعر إلاّ أن يستسلم (فأركن اليه مسالماً) .

ولنسمع ما يقول في الوجهِ الثاني :

-2-

الوجه الثاني

/ قلق مداهُ نزيف احلامٍ مبددّةٍ
وموعدهُ انسدال البحر
حول فراغِهِ
ومآلهُ الدوران
يا قلق
التمرّدِ واحتراقِ الروحِ
يا ترنيمةً مكتومةً
بعنائِك المسفوحِ
واجمةٌ دقائقُ عمركِ المذبوحِ
واسعةٌ خطاك
وضيّقٌ ذاك المدى
ومدجّجٌ بالنارِ والأحجارِ
عائدة على اعقابها الكلمات
والأشعارُ
مُطفأةٌ قناديلُ الطفولةِ

---

[1] ديوانه : ملكوت القصيدة ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص69 .

أين كان البحرُ
حين ركبتِ قاربك المُعَنّى
أين كنت وكانت الأحلامُ
حين سرْيت في جنحِ المحبةِ
نحو فيضِ الماءِ
كنت معّباً بالحزنِ
والطبعِ الجنوني المعتَّقِ
والرؤى البيضاء
هل أمسكتَ بالطيرِ الجنونيّ
المسافر في عيونِ الناسِ
هل غادرتَ وجهكِ
كي ترى الأشياء
واضحةً
وهل عادت اليك طفولة
هَرَبتْ
هنا
تلد الحجارةُ رملها
والرملُ لا يلدُ الندى
فلأيّما جهةٍ تسافرُ
فالمدى نفسُ المدى[1] .

هنا تنمو دراما القلق ، نحو الاحلام المبدّدة التي تشكل بؤرة هذه اللوحة ، لتتشظى منها بؤر صغيرة من التمرد واحتراق الروح والترنيمة المكبوحة ، والزمن المُتجحر وضيق المدن ... حتى تصل الى (الطفولة) التي تراود الشاعر ولكن يُباغتُ بقناديلها مطفأة ... وذلك يعني أنه محاصرٌ بكل العذابات التي تأخذ بخناقهِ ، إذ لا يسعه بعد ذلك إلاّ أن يّرتد نحو طفولتهِ المنصرمة هرباً من حاضرٍ قاسٍ . وبهذه الثيمة (الطفولة) ستكون بؤرة اللوحة الثالثة كما سنرى :

-3-

الوجه الثالث

/ قلق خرافي الملامح
يعتريك وأنت اقرب
للرحيل إلى فنارات الطفولةِ
نحو وجه هارب
اخذتهُ عنك الريحُ
والامواجُ
كانت مطارداً

---

[1] نفسه ، ص72 .

وتطاردُ الأنهارَ
وجهاً هارباً
وسريت خلف النارِ
أين سمعت ذاك الرجعَ
في الأصداءِ
كيف رأيت فاتنة الطفولة
في خيوط الماء
أنت مدجج بالدفءِ
والطبع الجنوبي المعتقِّ
هل نسيت بأن مفتتح الطريقَ
الى الرؤى / المنفى
وتعرف أن آخرةَ الطريقِ
بدايةُ الإبحار للمنفى
فمن سيجئ عند الفجر
يقرع بابك الموصودَ
من سيطل من عينكَ
نحو فناء مملكةٍ
ينامُ الصمت فوق فنائها
والرملُ والأحجارُ
من سيجئُ مشتعلاً
وفوق سراجه الاطيافُ
منفيٌّ سيأتي
محض منفيٍّ
يجر إليه في المنفى
جيادَ عذابِهِ
لا شئ
غير جياد محنتهِ
التي ادمت خطاهُ
واثقلت قدميه
لا
لا شئ ...[1]

واذاً فنحن الان أمام لوحة الطفولة بكل مفاتنها ومسّراتها : فالشاعر كالفراشة يُطارد الانهار ، (دليل المرح) ، ويجري خلف النار (دليل الفتوة) ، وإذ تنفتح أمام كوى الماضي السحيق عن إشراقاتٍ متتالية في الذات وفي الموضوع ، يفيق من حلمهِ الجميل ليجد نفسه في واقعهِ الظلامي ، لا يملك إلا (اللاشيء) .

ويقول فاضل العزاوي في قصيدة (الضياع) :

---

[1] نفسه ، ص 75 .

/ ماذا تفعل في هذا الليل المظلم يا عبد الله ؟
- اشعلُ كبريتاً
هل تبحث عن شئ ؟
- ابحث عن نفسي
سقطت مني في الظلمة حيث تراني
- هيا انهض يا عبد الله
كل ثقاب العالم لا تكفي
لتضئ ظلام الليل الى نفسك[1] .

على الرغم من كون القصيدة (لقطة) سريعة إلا أن التكثيف أسقط عنها الفضلات الزائدة ، وزادها الحوار الداخلي (الديالوغ) نصاعةً وفنّيةً فالبحث عن الذات أشق على الشاعر من أي شئ آخر ، وقد بلغ يأسه حّداً لا يطاق ، ويستطيع المتلقي أن يكشف أكثر من وجه للقصيدة ، على ضوء كبريت الشاعر ، حيث تبددت النفسُ على الارض ، وسال دمها وصفائها ونضارها ، وحين تضيع الذات في الظلمة ، فإن الكون كله غارقٌ في ظلام دامس لأن الذات المشرقة هي التي ترى الى جمال الكون وجلاله ، وقد أضاع الكون (العالم) على نفسه فرصة الانكشاف أمام ذاتٍ شاعرةٍ تمنحه قيمته وتهبهُ الخلود .

أما وقد أضاع الكون هذه الفرصة فقد باء بخسران مُبين ، لأنهُ الجاني والمجني عليه في آنٍ .

وفي قصيدة (سنلتقي غداً) يقول الشاعر علي الحلي في رسالة الى ولدهِ من السجن :

/ من ههنا ... في وحشة المكانْ
حيث تموت دورة الزمانْ
وتلتظي عنا كبُ السأمْ
أحسُ رعشة الحياة من حجرْ
في مأتم الظلام ، في قرارة العدمْ
وتستجيرُ في الضحى جنائز الضياءْ
لا شيء غير نفثة الدخان والضجرْ
تسكبها عصارةُ الحنينْ
كأنها حشاشة السنينْ
تذوبُ في مقابر الألم[1] .

يشي النص بتفاقم قلق الشاعر من حاضرهِ حيث يتضافر المكان الموحشِ (في وحشة المكان) مع الزمن المتهرئ المُترهل (تموت دورة الزمان) على تعميق سأم الشاعر ، والحفر بعيداً في أغوار نفسه ولذلك حشد الشاعر المفردات الموحية بالعذاب ، والتمزق ، (السأم ، الظلام ، الحجر ، جنائز ، الضجر ، مقابر) ، كما

---

[1] ديوانه : الشجرة الشرقية ، دار الحرية ، 1976 ، ص55 .
[1] ديوانهُ : مواسم العشق والرصاص ، دار الرشيد للنشر ودار الحرية للطباعة ، 1976 ، ص80، وينظر : قصيدة (البقاع البقاع) ، مظفر النواب ، الاعمال الشعرية الكاملة ، دار قنبر، 1996 ، ص33 .

استعان الشاعر بعدد من الاستعارات المكنية قصد التأثير في المتلقي، فهناك (تموت دورة الزمان) و (عناكب السأم) ، و (ومأتم الظلام) و (وحشاشة السنين) و (مقابر الألم) .

وتنحو المقاطع الاخرى من القصيدة المنحنى نفسه ، في حشد مثل تلك الاستعارات لوصف المعتقل وما يضمّ بين جدرانه الصُمّ من صور مُفجعةً ، هي انعكاس لطبيعة النظام السياسي القائم آنذاك على البطش بالاحرار والزج بهم في السجون .

وللشاعر عبد الخالق فريد قلقه ويأسه ، كيف لا ؟ وهو الشاعر العاطفي الذي عانى من خيباتهِ الشئ الكثير . ففي ديوانه (رجع الحنين) نُطالع هذه الأسطر الشعرية التي تفيض قلقاً وحزناً ، وتفحّ ضياعاً :

/ وأظل أصحبُ وحدتي وشقائي
وألوذُ بالصهباءِ
في صحبة الاهاتِ ، في الظلماءِ
في زحمةِ البُرحاءِ
في صحبة الحاناتِ في الأرزاء
اجتر كامن دائي[1] .

عذاب الشاعر يملأ جوانحه ، وشقاؤه أكبر من أن تحتويه حانةٌ ، أو يطفئ أواره كأس ولكنها محاولة لأمتصاص الحزن والقلق ، ولكن هل بمقدور الشاعر أن يتصدى لتلك العذابات في دنُيا ضبابية كما يقول :

/ الليلُ والكاسات والدُنيا الضبابيّهْ
وضيعة العمرِ
وهزّة الإحساسِ والروح الترابيّهْ
ونشوة الخمرِ
والحبُّ ينداح حكايات غراميّه
تمتحُ من سرّي[2] .

فإذا ما تواصلنا مع الشاعر سنغوص في اعماقه التي تنزّ بأساً وشقاء . يقول الشاعر :

/ عُدتُ للمحراب وحدي أتحرَّقْ
حاملاً همّي وصابي
نأَتْ الروعةُ والحلمُ تمزَّقْ

وتهاوى في ضبابِ

ويظلُّ القلبُ في اللوعةِ مُغرَقْ
في تباريحِ الغيابِ[3] .

ها هو ذا وحيدٌ يحمل همهُ وداءه ، بعد ان تمزقت أحلامه ، وأنّى لشاعر عاطفي مثله أن يستريح مع الهّم ، وينأى عن اليأس وقد خُلقَ في دُنيا لا ترحم ، وفتح عينيه

---

(1) ديوانهُ : رجع الحنين ، قصيدة عاطفية ، (د. ت) ، (د.م) ، ص44-45 .
(2) نفسه : ص45 .
(3) نفسه ، ص 48 .

على واقع تحكمه ضوابط وتقاليد ، هي بالضّد لما يحلم بـه الشـاعر ، ويتـوق إليـه العاشـق وها نحن نسمعه وهو يطرح اسئلته صارخاً مستنجداً :

/ من تُرى يغسل في صدري الجراحْ
ويطفئُ السّرا ؟!
من تُرى يمسحُ هزات النَواحْ
ويخمدُ الجمرا ؟!
يا تُرى أصمد في وجه الرياحْ
وأنهل الصبرا ؟![1] .

إنـها اسئلة الشعراء العشاق المحرومين نفسـها : اولئـك الـذين جدّفوا ضد التيـار، وركبوا متن الريح الجموح لعلهم يبتنون لهم عوالم خاصة بعيداً عن الهواء الفاسد ، وقهر المجتمع والمؤسسة ، ولكن أنّى لـه ذلك ، وقد شاءت حكمة الله أن يُغرد الشـاعر مُنفرداً ، وينوح وحيداً ، فقد كُتب عليه اليأس المطبق ، والقلق المطلق .

وينعطف شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر في قلقهِ ويأسهِ نحو التأمل والتفلسف ، واستخدام التقنيات الفنية غير المطروقة . ففي مقطع " الاميرة والمتسول" من قصيدة (الراقصة والدرويش) ، يقول الشاعر :

/ لن يسألَ الجوعانُ غَير كِسرةٍ من خبزْ
لن يسألَ العطشانُ غَير حفنةٍ من ماءْ
لن يحلمَ المحكومُ بالاعدامِ أن ، ينهدم الحائطُ عن جوهرةٍ
أو كنزه .

ما حاجةُ الاعمى الى الضياء ؟

أعمى أنا ما دمتُ لا أراكِ
وظامئٌ حتى أذوقَ ، مرةٍ لماكِ .
وأين للفقير أن يراكِ ،
يشرب من يديكِ أو يذوقَ من لماكِ ؟[1]

في الاسطر الشعرية الاولى يؤكد الشاعر ثلاث بديهيات : فأمنيـة الجائع كسرة خبـز ، وحلـم العطشـان كـأس مـاء ، أمـا المحكـوم بالأعـدام فلـن يحلـم بوجـود جـوهرة أو كنـز فـي الحـائط الـذي يقـف أمامـه بانتظـار المأسـاة : فيـأس الشـاعر بلـغ ذروتـه فهو جائع وعطشان ومحكوم بالاعدام .

وتنهض الاسطر الشعرية الخمسة الاخيرة على سؤالين : هل يحتـاج الاعمى الـى ضياء ؟ وهل باستطاعة الفقير الى الله أن يشرب من لمى الحبيبة ؟

والسؤلان يعكسان مأساة الشاعر فهو بحكم الاعمى لأن بينـه وبين الحبيبـة برزخـاً ، ولأنه محكومٌ بالعطش ـ وكأن ذلك قدرهُ ـ فأنه يائس من تذوق ماء الحبيبة أو لمُاها .

وإذا ما اهتدينا الى ان المخاطبة هي رمز للأنثى ، فقد تكون الثورة ، وقد تكون الارض ، وقد تكون المحبوبة المتخيّلـة ، ادركنـا عظم يـأس الشـاعر ومـدى إحباطـه وانكساره .

---

[1] نفسه ، ص50 .

[1] ديوانهُ : الطائر الخشبي ، وزارة الاعلام / مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث، (18) ، مطبعة الاديب البغدادية ، 1972 ، ص13 ـ 14 .

وفـي مقطـع " نجمـة فـي الظهيـرة " يتكـرر يـأس الشـاعر متجهـاً الـى نـوع من الميتافيزيقيا ، يقول الشاعر :

/ طرقتُ يا حبيبتي البابَ فمن يُجيب
يحملُ مكتوبي الى الحبيب ؟
يا حفنةً من لؤلؤ الغيومْ
يا جرعةً من مطر الكرومْ
مرّي علي قلبي ، على نجمتهِ الكسيرةْ
في وَقْدةِ الظهيرةْ
من يرجعُ الشيخ الى صباهْ ؟
ويشعلُ التراب في هواهْ ؟
طرقتُ يا حبيبتي البابَ فمن يُجيب

يحملُ مكتوبي الى الحبيب ؟[1] .

تتأسس القصيدة على عنوانها " نجمة في الظهيرة " ولا وجود للنجم في الظهيرة ، مما يعني أمرين : أما أن الشاعر قطع الأمل في وصالها ، وإما أنه لا وجود لها . وكلا الأمرين يتحكمّ في مشاعره ؛ إنه يضرع أن تمرّ على قلبه ، وتعطف عليه اثناء قيلولته ، ولكنه طرق الباب ولا من مجيب . ومن هنا طرح اسئلته التعجيزية : والجواب واضح ؛ فالشيخ لن يعود الى صباه ، والتراب لا يشتعل في الحب ، ولذا فقد أكد ما أبتدأ به : بطرق الباب ولا من مجيب ، إنه "أنا" الشاعر ضائعة في خضم هذا الوجود الرحيب ، والعقيم معاً ، وهي تبحث عن "الآخر" الذي طال غيابه ... أو لنقل الآخر الذي يأتي ... ولا يأتي .

ونلمس القلق واليأس عند الشاعر مالك المطلبي عند نقطة الصفر ، فليس لحياتهِ معنى ، ولا جدوى في هذا الوجود الذي يسكنه الشجر الاسود ويزخر فيه الألم الشرقي ؛ يقول الشاعر في " قصيدة الوصف " :

/ أتأبّط أوراقي البيضاءْ
متجهاً نحو شجر أسودْ
وأصائلَ محروقةْ
ومنعطفاتٍ مائيّةْ
كي أكتب أشعاراً في الوصف
، إذ هيّئ لي أن أصفّ
الشارَع والبارات
وأصوات الباعةِ
والألم الشرقيّ
، إذ هيّئ لي أنْ استوقف
أسماءَ الريح ، وأبادلها
بالاسماءِ إلا نسبةِ ؛
، إذ هيّئ لي أن أخرج
، مُتخفياً ، نحو الغرقى
أتأبّط أوراقي البيضاء
متجهاً نحو شجر أسود :
المح ... وجهي ... قدمي ...
... هاويتي !!
أُشْهِرُ أوراقي البيضاء
-متجهاً .....
أملؤها بالشعر الشفوي
تبادلني الريح : (إذْ كانت
، تلك اللحظة ، قد مّرتْ
بي ثانيةً) تأخذ أوراقي ...
تعطيني بدلاً عنها ولولةً

---

[1] نفسه ، ص14 - 15 .

وأنا أبكي ! ابكي الريحَ ...
الاوراقَ ... الريحَ ... الاسماءَ
... الريحَ ... النارَ ...
وأعدو خلف رمادي !![1]

هكذا هو الشاعر : يجمع أوراقه البيضاء كي يدخل ملكوت الشعر ، والخيبةُ في انتظارهِ : فليس ثمة غير الشجر الاسود ، والأصائل المحروقة ، والمنعطفات المائية ، والريح التي تصفع وجهه ، وأولئك الذين ابتلعهم اليّم ... وها هي الهاوية تفغر فاها . وماذا بعد ؟ ! إنها الولولة والبكاء... ثم هذا الرماد المتطاير من روح أثقله اليأس وسط عواصف الريح والنار ، واللاجدوى ، والجري وراء الأوهام . فهذا الشاعر المسكون بالقلق ، والمتحفز أمام المصير المجهول ، يفقد خطاه في لجّة الوجود المضطربة ، والحانقة ، وحين يتحسسّ ما حوله ، لا يلقى سوى أوراقه البيضاء التي لم يندلق عليها بعد مداد شعره ، وذلك الشجر الأسود : رمزاً لجفاف الحياة ، وعقم الوجود . وربما أصيب الشاعر بالوهم : فلا يكاد يسمع غير وقع الخطى هنا وهناك :

/ وفوق السلالم خطوُ
وفي غرف النوم خّطوٌ
وفي النومِ خطوٌ[1] .

ولكن صمت الشاعر لا يستمر فها هو ذا يصرخ :

/ سيدتي :
حطميّ الخطو والدمعَ
والمقعدَ الخشبيّ
قبل أن تلتقي بالقتال[2] .

ان للخطو حوله قعقعة الحرب ، ولكن داخلهُ صمتٌ مُطبقٌ ، وكما تقابل الضدان : الورق الابيض والشجر الاسود ، فها هما : الصمت والجلبةُ يتقابلان ولا يملك الشاعر حيالهما إلاّ أن يفقد هدوءهُ ، منتظراً لحظة القتال الرهيبة .

وللشاعرة فطينة النائب نصيبُها من اليأس كيف لا وهي الرومانسية التي غزلت خيوط حياتها من الحزن والشقاء ، فها هي تقول في قصيدة " القيثار الصامت " :

/ إلا مَ الصمتَ يا قيثار قد هيجت أشجاني ؟
فلم إسمعك آهاتي ولم أنشدك ألحاني
متى أصغي لأنغام عذاب دون أحزان ؟
متى ألقاك يا قيثار إلف الخافق العاني ؟
* * * * * *
إلا مَ الصمت يا قيثار والأيام تشقينا
وسحب اليأس والآلام تغدو فوق وادينا
سنصلي في جحيم الصمت تجفونا أمانينا

---

[1] ديوانهُ : جبال الثلاثاء ، وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، 1979 ، ص11/10/9.
[1] نفسه ، قصيدة (الحرب) ، ص31 .
[2] نفسه ، ص 32-33 .

ونحيا والهوى طيف بعيد عن أيادينا[3] .

ان الصمت هو آفة حياة الشاعرة ؛ صمت القيثار مرموزاً بهِ الى الحياة . وصمت القيثار دلالة الجدبْ الذي تعاني منهُ الشاعرة : جدب الحب ، وهل تحلو حياة الشاعرة وعاشقة بدون خصْبٍ ونماء ؟ والخصب هنا خارج ارادة الشاعرة : فهي مُخصبةٌ في حبها وفي شعرها ، ولكنها تفتقد خصوبة الوجود : فكل ما حولها يوحي بالصمت : بمعنى يوحي بالسكون والثبات وهما ألدّ اعداء الشاعرة ـ واعداء كل شاعر ـ أنهّما دليلاً عقمٍ وعدم ولذلك اتخذت من القيثار رمزاً من رموز هذا الوجود . ولا ننسى ان القيثار ـ والقيثار ـ " من الالفاظ التي سحرت "الوجدانيين"[1]، وتتشكل دلالة هذه المفردة عند هؤلاء الشعراء " على نحِوين متضادين : الانبساط والانقباض"[2] . وقد استخدمته الشاعرة في النص على نحو الانقباض . إنها تُريد نغماً عْذباً بدون حزن ، ولكن الآلام سادرةٌ في قسوتها ، واليأس متغلغل في النفس ، وصمت القيثار ـ تبعاً لكل ذلك ـ يتحول الى جحيم تفرغ من الأماني ، هل كانت الحياة حقاً صامتْه ؟ أم إن الشاعرة سّدت سمعها عن كل صخب ثرثار ، غير مُجدٍ ، فاستوى عندها الصمتُ الأخرس ، والصوتُ القاسي ، فتطلعتْ ـ بطبعها الرومانسي وحسّها الوجداني الرقيق ـ الى شدٍ وعذْب يكسر رتابة الحياة ، ويعيد الى نبض الوجود خصوبته .

ويستبد اليأس بالشاعرة فتكتب قصيدة " سراب " وفيها نقرأ :

/ ان السعادة في الحياة سراب
والناس همٌ والزمان عذاب
تُغريك بالآمال وهي بعيدة
وتجسم الأوهام وهي كذاب
لاح السراب فقلت نبع دافق
فيه لأرواح الظماء شراب

---

[3] ديوانها : لهيب الروح ، مطبعة المعارف ، 1955 ، ص16 ـ 18 .
[1] رماد الشعر ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، ص15 .
[2] نفسه ، ص154 .

ورأيت نوراً فيه يمتلك النهى

وتغيب في لمحانه الأوصاب

وظلاله العذراء تبعث الهوى

وتمور فيها لهفة ورغاب

ما كنت أحسبه خيالاً سارياً

حتى تلبد في السماء سحاب[1] .

هكذا هي الحياة بنظر الشاعرة : (سرداب ، وهمّ ، وعذاب) ، فقد أغرتْها ـكذباً ـ بالآمال ، وصورت لها السراب نبعاً دافقاً أضفت عليه الشاعرة من روحها ومشاعرها ما جعل من ظلاله ... وهي ليست موجودة أصلاً ـ عذراء ، ومن مَحْلِهِ ما يبعثُ اللهفة والتمني ، ولكن في حقيقته وهْمٌ تشبثت بهِ الشاعرة ، ورجتْ أن يبرعم حُلماً ثم يغدو حقيقة ...

ولكن ذلك تبخّر حين أفاقت الشاعرة من غيبوبة الوهم ، لتجد نفسها غارقةً في يأسها من حاضرها ، وقلقها من غدها حتى لقد اعتادت على السْهدِ ، ولذا لخافقها ما بها من احزان[2] .

وتقول الشاعرة في قصيدة " الورود الدامية " :

/ لم ذي الورود قطفتها يا صاح

فأثرت مدفون الأسى بجراحي

هذي الجراح الفاغرات تهيب بي

أن استغيث لكي يفك سراحي

والزهر ترمقني بمقلة شاعر

قد ذاق ما ألقـــــاه من أتراح

---

[1] ديوانها : لهيب الروح ، ص19 ـ 20 ـ 21 .

[2] نفسه : ينظر قصيدتها (ألم على ألم) ، ص 13-14-15 .

لم يا حبيب سقيتها فرويتها
والري عند الناس غير مُباح ؟
دعها تمت ظمأى ولا تحفل بما
يبدو عليها من ظمأ ونواح
أو علمت بأن في وطن الهوى
لحن الأنين وزفرة الصداح ؟
أنا من أرى حلك الظلام يلفني
وقد ادلهم مع الزمان صباحي
أنا من تعشقني الصبا فهجرته
فمضـــى بنـــوم محـــاجري
ومراحي
أنا من رضيت بكل نزر في الدنا
حتى غبنت اليوم في أرباحي
أنا من ملكت زمام نفسي رفعة
عن كل ما فاضت به أقداحي
ماذا غنمت سوى الاسى ولهيبه
وضـــياع عمـــري فـــي عصـــوفِ
رياح[1] ؟

ان الورود هي الوجه الآخر للشاعرة : فكما أن الشاعرة مُبتلاةٌ بالقمع والعدوانية ، فكذلك ابتليت الورود بهذا القمع ؛ ولذلك تمنت على الحبيب (وهو هنا مجهول وربما كان رمزاً للآخر ... أي آخر) أنْ لا يسقى الورود ، لأن مصيرها القطف ، والقطف يعني الموت .

وهكذا تود الشاعرة أن لا تلقى الورود على أيدي الجُناة ما لقيته هي على يد المحبوب : من الهجران والصد ، وها هي تعيش في ظلامٍ دامس ، فلا صباح لها ، فأنكفأت قانعةً بالنزر اليسير ، راغبةً عن ملذات الحياةً ، ومن هنا ضاع عمرها سدىً ، فلم تحصد غير الحزن .

لقد وقفت الشاعرة في تنمية الرمز الشعري هنا ، واضعة أمام المتلقي مقارنة خفية . بينها وبين الورود بوجه شبهٍ هو التفتح ، والنمو ، ثم التلاشي والموت .

---

[1] نفسه ، ص24 .

الباب الثاني

الأنموذج المُعذب في شعر الحداثة .

التمهيد ... **عن الشعر المُعاصر وشعر الحداثة .**

الفصل الاول ... **تجليات المُعذب في شعر الحداثة :**

المبحث الاول ...

الاغتراب ... العالم المتوهم .

المبحث الثاني ...

التصوف ... الهروب باتجاهِ الذات القُدسية .

المبحث الثالث ...

المدينة ... غول الحضارة .

المبحث الرابع ...

الطفولة ... الفردوس المفقود .

المبحث الخامس ...

الموت ... الهاجس الكامن في النفس .

المبحث السادس ...

رمزية المرآة ... رمزية الحياة .

المبحث السابع ...

الأنموذج المقموع ... التجديف ضد التيار .

التمهيد ...

عن الشعر المعاصر وشعر الحداثة .

-1-

منذ زمن والصراع بين القديم والجديد مظهر من مظاهر كفاح الانسان ، وتصاعد ارادة الخلق والابتكار في ذاتهِ ، وتنامي حاسّة الذوق لديه ، وكذلك دليل على رفض الثبات وأشكاله ، والبحث المستمر عن قيم جديدة خارج التصور المألوف تماشياً مع ايقاعات الحياة المستجدة ، والتي غالباً ما تشكل دافعاً قوياً للاستكشاف ، وحافزاً حقيقياً للتخطي، والتجاوز والاختلاف . وقد حفل التاريخ بمثل هذه المغامرات التي اتخذت مضامين مختلفة تجسدت فيما بعد – عبر منجزات الفكر والفن – في مشروع الحداثة .

لقد وجه المنظور الحداثي اهتمامه إلى حقيقة جوهر الصراع " باستكشاف نقطة القطيعة ، والتمييز بأكبر قدر من الدقة بين الشك الضمني لما هو قائم ، والوفاء اللاارادي للرأي القديم ، وقانون الضرورات والحتميات الخطابية وبين حيوية الخلق والاتجاه نحو اختلاف يتعذر انكاره أو رده الى القديم "[1] ، ففي حين يتخذ الجديد صفة الانبثاق المتجدد للحقائق والأشكال ، يتخذ القديم اشكالاً من التكرار بوصفه رصداً للترسُبات . وبينما يجسد الجديد بفعالية مدهشة جوهرية الإبداع ، يكتفي القديم بكونهِ مساحات للتراكم ، وميداناً للسكون ، وإعادة النماذج والخبرات ، وكل ما ليس بموجود في خانة الجديد يظل يفتقر الى الاصالة ، والجدة ، والندرة ، والقيمة .

ويتضح مما تقدم أن ميشال فوكو قد طور الرؤية الحديثة لتاريخ الأفكار والابداعات الى الحد الذي لا يفصل فيه بين قديم وجديد ، وأصيل ومكرور إلا من "زاوية الاستحقاق والقيمة " وبنظرة جمالية ثاقبة يُميز بين نوعين من التعابير ، تعابير ذات قيمة وعددها قليل نسبياً ، تظهر لأول مرة ، دون أن يكون لها نظير سابق ، فتصبح إذا اقتضى الحال ، نماذج لتعابير اخرى ، وفي هذا الإطار تغدو جديرة بأن ينظر إليها على أنها تمثل إبداعات وأخرى تافهة ومبتذلة ، عددها كثير، لا تتمتع بأية أصالة بل تكرر ما قيل قبلها ، واحياناً تُعيدهُ بحذافيره .[1]

-2-

لقد شاعت كلمة الحداثة ، خلال النصف الاخير من هذا القرن ، في الأدب العربي بأنواعهِ الابداعية المتنوعة ؛ ولكنها ارتبطت في الاذهان بالتطور الجذري الذي لحق بالشعر حتى أصبحت جزءاً من الاسم الذي أُطلِقَ على هذا النمط المُتطورّ من الشعر العربي ، والذي عُرِفَ بالشعر الحديث ، كما صارت " المحور الذي يدور حوله نقد الشعر المعاصر "[2] ، كله في ما بعد .

إن مفهوم الحداثة في أعمق تَصَورّ له هو موقف من الماضي ، والشعر هو الفن الأدبي الذي يضرب بجذورهِ في اعماق القرون ؛ ولهذا كانت حداثته أمراً بالغ الأهمّية وتطرح احتمالات التغيير في بنيتهِ الأساسّية طبقاً لتصور الشعراء المعاصرين[3]

---

[1] حفريات المعرفة ميشال فوكو ، تر : سالم يفوت ، المركز الثقافي ، 1987 ، ص131 .

[1] يُنظر : نفسه ، ص 130 .

[2]الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 ، ص14-17 .

[3] يُنظر : تجارب نقدية ، محمد ابراهيم أبو سنه ، دار المعارف ، 1986 ، ص48 .

؛ فالحداثة لغوياً[4] ؛ هي ايجاد ما لم يكن موجوداً من قبل ، ويظلُّ هذا الشئ حديثاً إن ظل فَتِياً وغير مألوف ، أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والتقادم واحتفظ بجدة دائمة[5] .

والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح الحداثة إلا في بداية حركة الشعر الحديث ، فقبل هذه الفقرة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون متقابلات عدة ، مثل القديم والجديد ، التقليد والابتكار ، أبناء اليوم وأبناء الماضي[1] ... الخ، كما أُستخدمت الحداثة في معظم الدراسات الأدبية والنقدية في ما بعد ، مقترنة بمصطلحات اخرى ؛ منها :

1. الاصالة : وهي ليست ذات دلالة زمنية حتمية ؛ والأصيل هو الانتاج الصادق الذي تنكشف لنا حقيقته كسر يُذيعهُ علينا الفنان للمرة الأولى ؛ فهي لا تعني التوحش والعزلة والإغراب ، بقدر ما تعني الابتكار والإحداث وصياغة المثال وتقديم الأنموذج القادر على انتزاع الإعجاب[2] .
2. المعاصرة : فالحداثة بالمعنى الذي قدمناهُ آنفاً أخص من المعاصرة ، فهذه الاخيرة ترتبط بالزمن فحسب ، غير أنها قد تقترب من الاولى إن عُنِي بها تمثل القيم السائدة في العصر الحديث والصدود عنها ، مما يلد الجديد الذي لم يكن من قبل[3] .
3. الجِّدَة : وهي صفة الحديث أو المعاصر ، أو سواهما ... لكنها لا ترتبط مثلهما بزمان ومكان محددّين .

ويميز أدونيس بين الجديد والحديث فيقول : " للجديد معنيان : زمني / وهو في ذلك – آخر ما استجد . وفني / أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله .

اما الحديث فذو دلالة زمنية ، ويعني كل ما لم يصبح عتيقاً وكل جديد بهذا المعنى حديث ؛ لكن ليس كل حديث جديداً ... فالجديد يتضمن إذاً معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة ، وهكذا قد تكون الجّدة في القديم كما تكون في المعاصر"[4] .

-3-

لقد اقترنت " الحداثة الشعرية " عند روّادها باللغة ، فقد أكدّ " أدونيس " على أن الحداثة الشعرية : " تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية ، وابتكار طرق تعبيرية تكون في

---

(4) تقول المعاجم عن الحداثة : " حَدث الشئ يحدث حدثاً وحداثة واحدثه فهو محدث وحديث . وكذلك استحدثه " فالحديث هو ايجاد شئ لم يكن وابتداعه . والحديث أو المُحْدِث هو الجديد من الاشياء . والحدث هو الشباب أو الامر المُنكر الذي ليس معتاداً ولا معروفاً ، العالم محدث أي له صانع وليس بأزلي – الحداثة من الامر أوَّل البدء ابتداء .. " ؛ انظر : معجم الالفاظ القرآنية، المجلد الأول ، مادة (ح.د.ث) ، ص24 ، بيروت ، الهيأة العامة للكتاب ، مجمع اللغة ، اللغة العربية (د.ت) . وابن منظور : لسان العرب ، المجلد الثاني ، مادة (ح.د.ث)، ص 131 و 134، بيروت ، دار صادر ، (د.ت) . والمنجد في الاعلام واللغة ، ص121، ط24، بيروت ، دار المشرق ، (د.ت) .

(5) الحداثة الشعرية ، عبد المجيد زراقط ، شؤون ادبية ، اتحاد كتاب وادباء الامارات ، 1990 ، ص25 .

(1) يُنظر : نفسه .

(2) يُنظر : مشكلة الفن ، زكريا ابراهيم ، ص128 – 129 .

(3) الحداثة الشعرية ، عبد المجيد زراقط ، ص25 .

(4) مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص99 و 100 و 136.

مستوى هذا التساؤل ، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون "[1] . ويتشابك هذا المفهوم مع أربعة عناصر اساسية في تحديد المفهوم الكلي للحداثة الشعرية وهي : الشعر ، والشكل الشعري ، واللغة ، والشاعر. والشعر رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها ، فالرؤيا كما هي عند الكندي (185 – 252 هـ): " استعمال النفس للفكر ، ورفع استعمال الحواس من جهتها ، فأما من حيث الأثر نفسه فهي انطباع صور كل ما وقع عليه الفكر من أي صورة في النفس بالقوة المصورة لترك النفس استعمال الحواس ولزومها استعمال الفكر "[2] ، فالمخيلة متصلة من ناحية بالفكر ، ومن ناحية أخرى بالحواس ، فإذا تعطّل استخدام الحواس فإن الفكر يستخدم المخيلة – وهي القوة المصورة – ليطبع في النفس الصورة التي وصلت إليها من قبل عن طريق الحواس[3] ؛ هكذا يبدو الشعر الحديث ، أوّل ما يبدو ، تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ؛ فلغة القصيدة الحديثة تأتي بأبعاد لغوية غير مألوفة ، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل ، "فالشعر الجديد هو ... فن يجعل اللغة تقول ما لم تَعْتَدْ أن تقوله ... فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعاً من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركاً "[4] ، وعلى وفق هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها ، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة ، وتنصهر معها في آتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإيحاءات وطاقات تعبيرية جديدة .

ويرى " يوسف الخال " أن الحداثة الشعرية إبداع وخروج على المألوف ، وهذا يعني أن شيئاً جديداً قد طرأ على نظرتنا الى الاشياء فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة ، وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل ذاتها في الشكل والمضمون ، فهي ليست زياً يمكن ارتداؤهُ ، أو شكلاً يمكن اقتباسه ، إنها في الدرجة الاولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة وهذا لا يتاح للشاعر إلا بالألم الكياني الرائع كألم الولادة ، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها ، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف . فهي كالحقيقة الساطعة المُتجلببة بثوب يتلألأ ببياض الجدّة الذي لا عهد له بمثله ، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة الى عالم جديد ، هذه الحداثة لا تكون وقفاً على زمن دون زمن ، كما لا ترتبط بشكل معين "نقتبسه" أو " نستوردهُ " وليس أيضاً كل من حطم وحدة البيت شاعراً حديثاً .

فيوسف الخال يرى أن الحداثة في كل شئ إبداع مرتبط بالحياة وموقف كياني تُتيحهُ عقلية حديثة تنظر الى الوجود بمنظار هو خلاصة التجربة الانسانية في الحياة والفكر ، كما انتهت الينا اليوم ، ويرى أن الحداثة في الشعر لا تخرج عن هذا الاطار العام ، فهي حركة " إبداع " تُماشي الحياة في تغيّرها الدائم[1] .

---

[1] فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1980 ، ص321 .
[2] رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق : محمد عبد الهادي ابو ريده ، دار الفكر ، 1950 ، ص100.
[3] يُنظر : كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، تحقيق : شكري محمد عياد ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص282 .
[4] زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1978 ، ص 9 .
[1] يُنظر: الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، ص13 والصفحات اللاحقة .

-4-

تندرج تحت مصطلح الحداثة صيغ مفهومية واصطلاحيةُ ملتبسة ، لا من حيث المعنى وحده ، وإنما من حيث محمولاته الدلالية المُتعددة . ولا مناص من مقاربة هذا الإشكال التصوري – بحسب عبد السلام المسدي – باللجوء الى "استئصال مولدات الالتباس بين البُنية الاصطلاحية والمقاصد الدلالية "[2] ، وأولى هذه الالتباسات ارتباط مفهوم الحداثة بالزمن . وفي هذا الشأن يقترح المسدي قياساً نسبياً تتجاوز من خلاله مقولة الحداثة بُعدها الزمني الفيزيائي ، وتقترن فنياً براهن الحال " الحاضر " بوصفه نزوحاً نحو صيرورة التحول الدائم . واعتباراً من هذا الطرح يخلص المسدي إلى " أن نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة كامن في مبدأ " النسبية " وهذه – النسبية التي تتراوح متدرجة من نسبية الزمن والاعتبار ونسبية الحكم والحقيقة ، إلى نسبية التصور والتصديق، بل وإلى نسبية المرجع الذي تستند إليه في القطع بوجودها أو إنعدامها – هي لُب ماهية الحداثة باعتبارها مقولة ذات جوهر "[3] ، وإذن فلا يمكن مقاربتها إلا في مستوى الزمن الذهني أو التصوري الذي لا يرتبط بآلية معينة ، وإنما يظل انفتاحاً أبدياً على ما يحدث وليس مهما البحث عن النواة الجنينية لمصطلح الحداثة في واقعنا العربي ، وإنما الاطار الجدلي الذي تبلور فيه هذا المفهوم هو الإشكالية الاكثر أهمية في دراستنا ، ومع ذلك لا يمكن فهم الحداثة العربية إلا في إطارها المعرفي ، والمفهومي ، والتاريخي الذي ظهرت فيه بدءاً من مرحلة الانتقال من عصر التخلف إلى الانفتاح النهضوي .

ومقولة الحداثة من حيث هي مفهوم جوهري يتجاوز المعنى الزمني كما اسلفنا دون أن يقع في وهم المخالفة المبنية على محاولة اسقاط التراث من سلسلة تاريخية تمتد قروناً من وجود الانسانية ... في حين لا يعني هذا في شئ أن الحداثة هي سليله أصول نشأت عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد والتحديث . وفي أصدقِ حالاتها تبدو الحداثة وليدة الانعتاق من الحيز التراكمي / المعرفي وضرورة اللحاق بركبَ الحضارة . أي انها وليدة الوعي بضرورة التغيير ، والخروج عن النمطية والتخلص من عقدة التراث . لكن الصدمة الحقيقية لحداثتنا تمثلت في انشقاق الوعي العربي بين حضارة تقدمية تنادي بالانفتاح ، وبين سلفية ماضوية تدعو الى التمسك بالأصول .

وعلى الرغم من أن مظاهر القطيعة البدئية قد تمثلت في ما عدّهُ القُدامى خروج المحدثين عن ضروب القول المعتادة ، وتمردّاً على نظام اللغة المألوف إلا أن " الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل الماضي ويُفسرهُ بمقتضى الحاضر ، ويعني ذلك أن الحداثة بدأت سياسياً بتأسيس الدولة الأموية ، وبدأت فكرياً بحركة التأويل "[1] .

والملاحظ أن أدونيس ينطلق في تحديدهِ لمظاهر التحديث من واقع مشكلاتنا التُراثية (التعارض بين القديم والجديد) ... فهناك تياران لقُطبي الحداثة العربية ، أحدهما (سياسي / فكري) تمثل في الحركات الثورية التحررية ضد النظام القائم، وفي

---

[2] النقد والحداثة ، عبد السلام المسدي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1987 ، ص18 .

[3] نفسه ، ص9 .

[1] الثابت والمتحول ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، ص9 .

الصوفية ، وآخرهما (فني) يُلغي عصمة الاوائل في الفن[2] . فالثورة تعني الرفض والالغاء يعني انكسار الانموذج التقليدي ، والتحول الذي يرمي اليه أدونيس ليس في الموقف وحسب ، وإنما أيضاً في أنماط الوعي ، وطرائق التفكير التي بوسعها ان تتيح للانسان مزيداً من المعرفة بنفسه ، وبعالم يتشكل من حولهِ باستمرار ... وإذا كانت تجليات الحداثة العربية قد تمثلت " إيديولوجياً " في محاولة تغيير أنظمة الحكم السائدة ، و " فكرياً " في الحركة الصوفية و " فنياً " في البُعد التأويلي – على حد ما جاء لدى أدونيس – فإن ذلك لا يعني مطلقاً بأن العربي ظل حبيس مشكلاته ومفهوماته المحدودة دون أن يحاول الأخذ بمختلف عناصر التحديث والتجديد التي ظهرت معالمها الكبرى في الغرب ... وربما يكون نشوب الحرب العالمية الأولى بداية حقيقية لعصر التقلبات الحضارية (العصر الحديث) إذ شهدت المجتمعات العربية آنذاك إعادة تشكيل بنياتها المجتمعية والثقافية والاقتصادية ... وهذا النوع من التقلبات وان لم يكن جذرياً في بدايته إلا أنه شَكّل مخاضاً لا يمكن حصرهُ في ميدان دون آخر ، وإنما تعلق الامر بكثير من المضمونات الحيوية والسلوكات ، والمفاهيم ، والرؤى ، والمواقف ، والبُنيات، وشملت المعارف والعلوم والفنون والفلسفات لتصبح في يومنا هذا جدلاً حاداً ، وسؤالاً متجدداً . ولم تعد اشكالية الحداثة في الاحجام عنها ، أو في الاقدام عليها ، والأخذ بها ؛ بل صار لزاماً علينا فهمها أولاً في إطارها الجدلي وتمثلها من بعد ذلك بخصوصياتها الأكثر جوهرية . والحداثة اليوم ، في العلم كما في الأدب والفلسفة والمناهج والاجتماع والاقتصاد ... الخ ، لا وطن لها ، أو على الأقل لم تعد محصورة ، ولا قابلة للحصر في رقعة من الارض دون أخرى ، الحداثة اليوم حداثة كاسحة ، أن لم تأخذ بها أخذتك ، وأن

---

[2] يُنظر : نفسهُ ، ص10 . ويقصد الباحث بشعر الحداثة ذلك الذي ينضوي تحت النهضة الشعرية العربية المُعادة التي شهدت حداثتين : الحداثة الاولى / تأسست على يد الشعراء الرواد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وسواهم من اصحاب القصيدة الحرة أو شعر التفعيلة وينطوي= =تحت لواء هذه الحداثة كما اسلفنا جيل الرواد وتابعيهم من الشعراء الذين ذاب بعضهم في ضوء الاوائل واخذ كل منهم من احد الاعلام الرواد شيخاً له واماماً في حين حاول البعض الآخر ان يشكل شخصية مستقلة له .

اما الحداثة الثانية / فتتمثل في تيار قصيدة النثر التي نشأت في أواخر الخمسينيات ، وتبلورت محاولاتها في الستينيات ، ونشطت في السبعينيات وما تزال حتى اليوم هي قمة الحدث على المسرح الادبي وقد وقف اصحابها (مثل مجلة شعر في محاولات الماغوط ، واثنائها في محاولات انسي الحاج وأدونيس وبعدها او بعيداً عنها في محاولات عمران) –

ضد الشعر الرومانسي وضد الشعر الحر على السواء ، هاجموا ماهية الاثنين .

ولا يختلف ناقدان في ان مصطلح قصيدة النثر مستعار من الثقافة الفرنسية وقد تأثر ناقلوه بدراسة سوزان برنار عن قصيدة النثر في كتابها الموسوم بـ (منذ بودلير الى ايامنا) واصحاب هذا النمط الشعري يقولون بأن قصيدتهم النثرية " هي اكثر الاشكال الشعرية طليعية" ذلك انهم يستندون الى بعض المواقف النقدية من ان الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وإذاً فليس هناك ما يمنع " ان يأتلف من النثر شعراً ومن شعر النثر قصيدة " وإذا كانت القصيدة العمودية تستند الى الشعر فأن قصيدة النثر شكلاً نثري يسمو به الشاعر " الى مرتبة الشعر " .

يُنظر : اوهاج الحداثة ، الدكتور نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1993 ، ص30-31 .

وإجمالاً : فأن (قصيدة النثر) بحسب كل الدراسات النقدية والادبية عنها الغت المفهوم التقليدي للوزن والقافية واستعاض عنهما بالايقاع الداخلي كما انها تتسم برؤيا شاملة ومعقدة وتقدم دلالة غامضة .

لم تعمل جاهداً من اجلِ المساهمة في صنعها ، أو على الاقل من أجل تبيئتها في واقعك وخصوصيتك، جرفتكَ واقتلعتك من جذورك ، أو همشتك وألقت بك خارج الحاضر والمستقبل ، تجتر الماضي ، بل يجتر الماضي نفسه فيك .

-5-

وإذا كان لابد من سند تاريخي للحداثة الشعرية العربية فمن البداهة الاشارة الى ما أثارهُ القُدماء والمحدثون لاول مرة في تاريخ الشعر العربي ، مع الشعراء بشار بن بُرد ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، وغيرهم في مطلع العصر العباسي الذي انصبت فيه روافد ثقافات شعوب عدة ، ساهمت في تشكيل العقل العربي . فقد قيل عن بشار أنه " أُستاذ المحدثين " ، و " أوّل المَولَدّين " ، لأنه " أغرب في التصوير، فجاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند القُدماء " . وجاء أبو نؤاس فأجاد التعبير عن الحساسية الجديدة في الحياة الجديدة ، فأنكر على الشاعر الاتباع ، ودعا الى الإبداع ؛ أنكر على الشاعر التمسك بالرموز التقليدية كالوقوف على الاطلالِ ، ووصف الرحلة ، والراحلة ، والصحراء . ودعا الى وصف معالم الحياة الجديدة ، والمشاعر الجديدة المتعلقة بها . ولم تقتصر ثورته على التمرد على القيم الاجتماعية والدينية ، بل تجاوز ذلك الى القيم الشعرية ، فنبذ الوقوف على الاطلالِ ، واستعاض عنهُ بإيثار حانات المدينة ، ولكن يبدو أن دعوته هذه قد جاءت قبل الأوان . فالنقاد المحافظون الذين كانوا أقوى من شعر شاعر وحده، وكان نفوذهم أعتى في بلاطات الخلفاء والامراء ، استطاعوا أن يدفعوا بدعوتهِ هذه الى الإخفاق .

وجاء أبو تمام فكتب شعراً " لا يُفهم " . وهذا يعني انفصاله عن مستوى الفهم التقليدي للشعر ، آنذاك ، وللتذوق السائد ، وهو أن يقول الشاعر ما يفهمه الجميع . ولذا عَابهُ التقليديون ، فقال احدهم : " لِمَ تقول ما لا يُفهم ؟ " فأجابهُ ابو تمام : " ولِمَ لا تفهم ما يُقال ؟ " . وهذا الجواب لا يعني رفع المسؤولية عن الشاعر فحسب ، بل وإلقاءها على السامع أو القارئ الذي ينبغي أن يبذل من جانبه جُهداً في فهم الشعر . وهي مهمة جديدة للقارئ ، تخالف المفهوم التقليدي الذي اعتاد الاستراحة على وسادة الكسل ، والاكتفاء بمجرد التلقي ، دون إعمال الفكر. كما يؤكد هذا الجواب ، من ناحية أخرى ، أن " الغموض " قد لا يكون صفة في الشعر ، بل تخلفاً في القارئ الذي ألف طريقة تقليدية في الفهم والتذوق لا يتعداها. فإذا لم يفهم الجديد نَعَتهُ بالغموض ، ونسي أن يتهم نفسه بالعجز والتقصير .

ومع سقوط بغداد انتهت مدرسة (البديع) إلى الإغراق في المحسنات البديعية والزخارف البيانية ، حتى أصبح الشعر غانية لا تكاد تبين محاسنها من كُثرة الأصباغ والألوان التي لطّخت بها وجهها ، والأساور والأقراط والحجال التي قيدتها عن الحركة . ثم غطّ العرب في سبات عميق ، لم يستيقظوا منهُ الا على دقات طبول الحرب ، تُعلنها عليهم الدولة الغربية التي اقتسمت فيما بينها تركة " الرجل المريض " .

وبدأت " النهضة في مطلع العصر الحديث ، متطلعة إلى الماضي ، قبل ان تلتفت الى الواقع أو الى الغرب . ذلك أن مدرسة الإحياء التي رأسها البارودي لم تكن تُمثل سوى هذه العودة الى الشعرية المشرقة في العصور الماضية : الجاهلية، والأموية ، والعباسية .والمساهمة الحقيقة التي قامت بها مدرسة الإحياء هو تجاوز هوّة شعر عصور الانحطاط . ثم جاءت مدرسة "النهضة " (شوقي ، وحافظ ، والرصافي) فاكثرت من وصف مظاهر الحياة العصرية: كالقطار ، والباخرة ،

والسيارة، والطيارة ... الخ . وهي خطوة أولى نحو التحديث ، وإن كانت مقتصرة على المضمون ، فالمهم في التجديد ليس ملاحظة " شواهد " العصر ، وإنما فهم " روح " العصر . أما إطار القصيدة فقد ظل تقليدياً ، لم تجر فيه تعديلات تُجاري ما جّد في المضمون . ومع ذلك فإن هذا هو الاتجاه الصحيح في التطور والتجديد : التجديد في المضمون أولاً ، لأنه أيسر ، ثم يأتي التجديد في الشكل لأنه أعتى وأعسر . ثم جاءت مدارس التجديد الحديثة (الرومانسية ، والواقعية ، والرمزية) . فأكدت الرومانسية مثلاً ، باتجاهاتها الرئيسة: مدرسة المهجر ، ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو ، على الذاتية ، والتحرر، والانطلاق من قيد الموروث الى الرغبة في تجديد مضمون القصيدة وهيكلها معاً . وكانت لها محاولات في اطلاق الموسيقى من قيد القافية ، جرياً على سنن الموشح والرُباعية، وإدخالاً " للشعر المرسل " وهو الإنجاز الفني الذي مهّد الطريق أمام رواد الحداثة الشعرية في شعرنا المعاصر . وبينما ظل شعراء الوطن مُنجذبين إلى التراث ، يتمتعون بحرية نسبية ضمن إطاراته . فإن أدباء المهجر ؛ وعلى الخصوص : الريحاني ، وجبران ، ونعيمة ، قد كتبوا شعراً أكثر استجابة لإيقاع الحياة ، بأساليب اكثر فرادة وخصوصية .

وقد ساهم شيوع الصحافة والطباعة في نقل الشعر من مرحلة السماع الى مرحلة القراءة ، وبدخول مرحلة القراءة في عصرنا ، أصبح متعة للعين ، بعد أن كان متعة للأذن فحسب ، وقد استلزم هذا إحلال بنيات جمالية جديدة نابعة من النص الشعري ، لا من خارجه . وبعد أن كانت القصيدة عيداً من أعياد الحسّ والجسد ، فقد أصبحت عيداً من أعياد الفكر .

وقد أحس الشاعر الحديث بوطأة الموسيقى الشعرية التقليدية ، ذات القوالب المسبقة الصنع ، على مشاعره . وشَعَر بحاجتهِ إلى التعديل في الفلسفة الجمالية . ولكن استقرار الجماليات القديمة في ضمائر الشعراء ، لكثرة ما قرأوا وما نظموا من الشعر التقليدي ، حال دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب . حتى كانت نهاية الاربعينات من هذا القرن ، حيث حاول رواد الشعر الحر الخروج من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية ، إلى أطار موسيقي جديد . ليس تطويراً للقديم، ولا تعديلاً فيه ، وإنما تجديد جذري بعيد عن تلك "الاصلاحات" الشعرية .

لقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم أمام طريقين : فهم إما أن يُتابعوا شعراء المدارس الشعرية التقليدية الحديثة . وهذا لن يُتيح لهم التعبير الحر عن مشاعرهم وعصرهم ، مادام الإطار الجاهز مُعّداً سلفاً أمام الشاعر الذي تشتعل أعماقه بحرائق المُعاناة . أو أن يُتابعوا مُبدعي المدرسة المهجرية ، فيُنظموا " الشعر المُرسل " ، أو " الشعر المُنطلق " . ولكنهم لم يتبعوا هذا ولا ذاك . وإنما شقوا لانفسهم طريقاً جديدة ، تميزوا فيها بجرأة الريادة والمغامرة .

ومن هنا فقد كان الشعراء العرب الكبار : بدر شاكر السياب ونازك الملائكة والبياتي وبُلند الحيدري ونزار قباني وأدونيس ، وصلاح عبد الصبور الرعيل الاول في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة ، ثم لحق بهم شعراء آخرون تمثلوا الحداثة باشكال تعبيرية ورؤيوية واعدة .

من هنا يمكن القول إن الحداثة الشعرية العربية نشأت من اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، والبحث عن طريق جديدة للتعبير ، تُتيح التجسيد الفني لهذا الاكتناه . إنها التفاعل الذي قام به المجتمع العربي في العصر العباسي مع المجتمعات والحضارات السابقة والمعاصرة له ، وبالتالي الفكر والشعر الذي

هضم وتمثل ثم أبدع نتاجاً جديداً يتسم بالخصوصية ، معتمداً على محاور ثلاثة هي : الأصالة ، والمعاصرة ، والواقع . ولا يمكن أن تقوم حضارة ما ، وبالتالي فكر ما ، أو نتاج شعري ، على غير هذه الأُسس . فمسألة التفاعل هي التي تُعطي التغاير، وبالتالي الخروج من النمطية ، والرغبة الدائمة في البحث والتجاوز .

الفصل الاول ... تجليات المُعذب في شعر الحداثة

لقد تمثّل الحامل الطبقي لشعر الحداثة بالبرجوازية الصغيرة ، إذ تعرّضَ أفراد هذه الطبقة لأزمات وإحباطات على غير صعيد ، ومن تلك الأزمات نكبة فلسطين . ومجموعة الاستقلالات المزورة ، والانقلابات العسكرية الديكتاتورية التي تبعتها ، وما سببتْه من عدم استتباب الأمن لشرائح المجتمع قاطبة . فضلاً عن ذلك المعاهدات والأحلاف الاستعمارية في المنطقة ، كحلف بغداد ونظرية الفراغ ، ووضع الحكومات الجديدة المتعاملة مع الاستعمار ، والمتآمرة على شعوبها في سورية ولبنان والأردن والعراق ، مع ما خلفه هذا الوضع من شعور بالخجل ، وإحساس باليأس والضياع ، وسط زحَام الآمال العريضة عند شريحة البرجوازية الصغيرة ، التي أدركت ، وهي المأزومة من جّراء الوضع الجديد ، أنها صاحبة المصلحة الحقيقية في تغيير أنماط العلاقات السائدة ، وإحداث بدائل لكل المعوقات المنتشرة على أرض الواقع، وسط الاهتزاز العام الذي يحكم بنية المجتمع حينئذ[1].

ونتيجة لكل ذلك بدأت الاحلام التي يحملها بعض أفراد هذه الطبقة بالسقوط الحاد ، وانتابهم شعور بسوداوية المستقبل وعدميته ، وقد جاء شعر الحداثة شكلاً من أشكال التعبير عن تلك المشاعر القاتمة ، فتناسبت اختراقات هذا الشعر (على صعيدي الشكل والمضمون) مع التغيرات المذهلة والسريعة التي شهدها القرن العشرين علمياً وسياسياً واجتماعياً .

ان الانكسارات الحادة والتغيرات المذهلة التي شهدها الفرد ساهمت في بلورة أنموذج (المُعذب) بشكل واضح في شعر الحداثة ، إذ عاش الشاعر (المُعذب) في أجواء وعوالم أكثر شمولية من شعراء المرحلتين الإحيائية والرومانسية ، وكلّ ذلك انطلاقاً من تأزمه النفسي العميق الذي سببه تفكيره المُرعب بواقعهِ الأليم ، فبدا أن " أيديولوجيا الشاعر الحديث تنبع أساساً من إحساسه الذاتي بالقضايا الكيانية الكبرى ، لذلك فهو لا ينحصر في أطر سياسية أو اجتماعية او اقتصادية وإنما يكتسب أيديولوجيته في الإطار الحضاري الشامل لمأساة الانسان "[2] .

لقد امتلكت البرجوازية الصغيرة عبر تاريخها وعبر نسقها الفكري مؤهلات جيدة ومرتعاً خصباً كي تجعل من أفرادها مُعذبين ، لا سيما أولئك الذين يملكون حساسية مفرطة تجاه ما يحدث على أرض الواقع ، فـ " الأسس الاربعة المكونّة لأهم مرتكزات النسق الفكري البرجوازي الصغير ، وهي : الانتقائية ، واحتقار النظرية ، والتذبذب ، والدعوة الى التقنية ، تساعد ابداً على استمرار الخلط الفكري ، ومن ثم فإن البرجوازية الصغيرة على الصعيد الفكري تبقى أسيرة محورين رئيسين ، وهما : السقوط من ناحية والانتظار من ناحية ثانية ؛ السقوط : وهو العجز عن تكوين نظريتها الخاصة ، وهذا شئ موضوعي ، ثم انتظار من يمدها ، من البرجوازية أو الطبقة العاملة ، بما يلائمها كحل خاص بها "[1] .

---

[1] يُنظر : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، ص71 – 72 .

[2] شعرنا الحديث إلى اين ؟ ، غالب شكري ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1978 ، ص 174 – 175 .

[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، 1985، ص 353 .

ولابد من القول بعد هذه الوقفة إن التوتر والألم في الشعر العربي الحديث بعامه وفي الشعر العربي الحديث في العراق بخاصة ظواهر أصيلة ، تستند الى حامل اجتماعي أصيل ايضاً ، لذا فإن " هذا التوتر أو الانخلاع الذي أخذ يعيشه الشاعر المعاصر ، الى حدٍ بات من الممكن عنده القول بأن القصيدة المعاصرة هي قصيدة الأزمة ، أو قصيدة الإشكال ، هذا التوتر وهذا التأزم ، لا يمكن القول بأنهما مستوردان من الغرب ، كما زعم بعض اعداء الشعر المعاصر ، بل هو انعكاس لألم صميمي بين أفراد الجنس البشري بعامه ، وو في الوقت نفسه نتاج الذعر الذي يُثيرهُ واقعنا الاجتماعي الخاص ، وواقعنا التاريخي المهزوم ، هذا الواقع الذي اخذنا نعيه بشيء من العمق نتيجة لانتشار المدارس والجامعات والصحافة ووسائل الاعلام والكتب وسواها من ادوات التوعية "[2] .

وعلى وفق ما ذكرنا فإن استشراف المستقبل يكون عادة قاتماً عند شاعر الحداثة ، فهذا المستقبل – كزمن نفسي – سيأتي بالكوارث والويلات وبمزيد من الرعب والأسى ولذا " أخذ الشاعر المعاصر يعيش خواء العدم وسقم الوجود ، واصبحت الوظيفة الأساسية للشعر تجسيد المتعارضات ، والبذرة التي تطلعه هي الانشراخ ، انشراخ الوجود الى نافٍ ومنفي ، وانشراخ الكينونة الى حضور وغياب يضرب الحصار حول أسوار الروح الذي لا يمتاز بأي حصانة إزاء القلق، وراحت المأساوية تنكشف في هذا الشعر الأصيل ، مضاعفة مأسوية وجودية وتاريخية ولا سيما لدى (السياب) و (الحاوي) وهيمن إحساس الموت على الاول هيمنة قلّ نظيرها في هذه الآونة ، بينما هيمن وجدان الخيبة على الثاني "[1] .

لقد عانى شعراء الحداثة في العراق من المأساة نفسها التي عانى منها الشعراء العرب ، فمن السياب الذي عانى من المرض والغربة ونازك الملائكة التي لاقت من العنت الاجتماعي والغربة الروحية والمرض العُضال ، الى البياتي وبُلند الحيدري اللذين اختارا الغربة وطناً لهما ، ومن لميعة عباس عمارة وزهور دكسن وبقية الشواعر اللائي نالهن ظلم المجتمع وتعسف التقاليد الى سعدي يوسف وفاضل العزاوي اللذين سكنا في الغربة وألفا المنفى .

ولسنا بحاجة الى ذكر اسماء كل الشعراء المبحوث عنهم ، وحسبهم جميعاً أنهم غُرباء سواءٌ منهم من عاش في الوطن أو عاش في خارجه ، وسواء منهم من صدر عن فكر معين أو صدر عن فكر آخر . فاحلام الشعراء اكبر من أن يُلبيها طموح شخصي ، أو يُطفئ جذوتها موقع أو وظيفة ، والنصوص التي بين ايدينا تلخص حياة هؤلاء ، وتسمها بالعذاب ، وتصبغها بالتشاؤم والمعاناة.

لقد درس الباحث شعر هؤلاء الشعراء ورأى أن عذاباتهم تتجلى في موضوعات شعرية شتى اختار منها ما يأتي :

- الاغتراب .
- التصوف .
- المدينة .
- الطفولة .
- الموت .

---

[2] الشعر العربي المعاصر ، يوسف سامي اليوسف ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، 1980 ، ص 26 .

[1] نفسه ، ص 26 – 27 .

- **رمزية المرأة .**
- **الانموذج المقموع .**

وسوف يتناول الباحث بالتكثيف كلاً منها .

المبحث الاول ...

الاغتراب ... العالم المتوهم .

ان استدعاء الاسطورة هو مظهر من مظاهر الاغتراب . بل مظهر مكثف له ، ومظهر منه في آن واحد ؛ فالشاعر عندما يستلهم الأسطورة، أو يعيش في عالم أسطوري ، فإنما يعني هذا أنه منفصل عن الواقع ومغترب عنه . في حين أنه عندما يؤسطر الواقع فإن هذا يعني أنه يُغربّه ويبتعد بهِ عن واقعيته المُتعينة الجاهزة . وكلا الموقفين اغتراب – كما نرى – أما عن فاعلية الاسطورة في التخلص من الاغتراب وقهره ، فيكمن في كونها تُعَد مُتكأً للشاعر يحاول من خلالهِ الاحتجاج على الواقع المُتردي ، والرجوع إلى الينابيع الروحية الطفلية ، التي لم تدب فيها عناصر التحلل والتدمير بعد ، ولم تدنسها الحضارة .

وواضح مما سبق أن الشاعر المعاصر لا يطرح قضية الاغتراب موقفاً قدرياً مُسلمّاً بهِ ، بل إنه يطرحه طرحاً واعياً ، مؤكداً من خلال ذلك طبيعته الانسانية ، أي إنه من صنع الانسان نفسه بعد انحرافه ، ولذلك فطرحه يأتي على شكل تساؤل إنكاري رافض ، وفي هذا عودة خفية – ان لم نقل صريحة – إلى القيام بفعل ، يمكنه أن يقهر هذا الاغتراب، بعد معرفة أسبابه الموضوعية ووعيها ، ولكن هذا الوعي وهذه المعرفة لم تتم الا من خلال رؤية مستقبلية يظهر فيها الوضع الراهن مُزيفاً وهذا يعني أن الوضع الراهن في حدِ ذاتهِ ليس كافياً لتنمية الوعي الجدلي السليم ، ولابد ، في مواجهة الوضع الراهن ، من طرح واقع مُستقبلي من خلاله تكشف زيف الوضع الراهن[1] .

لذلك فطرح التاريخ بعين النقد إنما يعني في أحد جوانبه تحريك الجماهير باتجاه تغيير التاريخ ، فاهتمام الشاعر " بنوع أحداث الماضي اكثر من اهتمامه بالوقائع الجاهزة"[2].

في كثير من الأحيان ، يعني أنه يحاول " اكتشاف الأثر الذي تحدثه الأحداث التاريخية ومواقف الصراع من وجهة نظر ومصالح الانسان المعاصر"[1]، وبهذه الكيفية ترتفع الذات الشاعرة الى المستوى التاريخي ، فتعالجهُ على أنه تاريخ مغترب في علاقته بالوعي حلاً للمشكلة ووسيلة لتحرير الانسان من الاغتراب ، وتحقيق تاريخ وواقع إنساني حر ، وغير مغترب[2] .

كما ان الارتفاع بالاغتراب من المستوى الفردي الى المستوى الاجتماعي هو إدراك لجدلية الذات / الموضوع ، وإدراك بأن العامل الموضوعي بإمكانه الكشف عن أبعاد ذاتية جديدة في النفس الانسانية ، ومن ثمّ إثراء الحياة الاجتماعية وتثويرها، ذلك أن الانسان – ذاتاً فردية – مهما كان رفضه وتمرده على الواقع لا يمكنه أن يبرح مرحلة التمرد الى مرحلة الثورة ، إلا إذا تمثل الذات الاجتماعية، ووعى طبيعة العلاقات السائدة .

---

(1) الاغتراب في المسرح المعاصر ، م عالم الفكر ، مج 10 ، ع1 ، ابريل ، مايو ، يونيو ، 1979 ، ص156 .

(2) نفسه ، ص 169 .

(1) نفسه ، المكان نفسه .

(2) يُنظر : نفسه ، ص163 .

لقد عانى الشعراء الرواد والكثير ممن جايلهم ومن جاء بعدهم من الاغتراب بشتى انواعه . ففي جيكور تبدأ غُربة السياب الاجتماعية ، والتي ستقودهُ إلى "تجارب مُشبعة بالمرارة والألم ... ومن أبرزها تجاربهُ في الحب ، والثورة والحاجة ، والحنين الى الماضي ، والمرض الوبيل "[3] . وقد ولدت هذه الغُربة من رحم ظروف وأحداث لم يكن للسياب يدٌ فيها . ولو كان السياب إنساناً اعتيادياً لقنع بالانزواءِ في إحدى زوايا المجتمع وكان نسياً منسياً ، ولكنه شاعر يعتلي المنابر ، ويتصدر المناسبات ويتعقب الجمال ، لذلك كان قبحُه خنجراً في خاصرته، وربما سمع بسبب ذلك ما لا يسرهُ لأن هيئتهُ الخُلقية كانت ناتئة في حياتهِ الى الحد الذي عجز عن التغاضي عنها أو التقليل من شأنها . ثم كانت وفاة أمه ، وهو في السادسة من عمره[4] ، فيفقد بذلك حناناً هو أحوج ما يكون إليه في حياتهِ الاولى التي تصورها خريفاً طويل الليالي بعدها.

وكان موت أمه مصدر شقاءٍ فظيع ، لازمهُ طوال حياته . وحين يشتد عليه المرض ، وييأس من الشفاء يتوسل بقبرِ أمه ان يفتح ذراعيه لاستقبالهِ ثم كان موت جدته ، وزواج أبيه ، أما موت جدته فقد " جعلهُ ... وحيداً مستوحشاً"[1] ، فهي الصدر الذي احتضنه بعد رحيل أمه ، وقد فقد بغيابها آخر مُعين لهُ ، ولنلاحظ المفارقة التي أحدثتها الصدمة في نفس الشاعر : الجَدَّة التي فتحت قلبها بالأمس له، توصد باب قبرها دونه اليوم ، فبين انفتاح القلب (الامتلاء) ، وانغلاق القبر (التلاشي) تمتد غربة الشاعر ، وتسد عليه مسارب التنفس ، أما زواج أبيه بعد وفاة أمه ، فقد حرمه من عطف بات أبعد من خيال أي أمرأة يشتهيها : إنه التشبيه بالمستحيل، يقول الشاعر :

/ خيالك من أهلي الأقربين أبّر وإن كان لا يعقلُ
أبي ... منه قد جردتني وأمي طواها الردى
النساء المُعجل[2]

لقد كانت تلك الاحداث اساس غربته الروحية زيادة على اغترابه العاطفي واغترابه السياسي حتى جاء مرضه الوبيل ليشكل في داخلهِ حالة نفسية مركبّة هاجسها الموت ، ولكنه هاجس تُلطفّهُ من حين لآخر ما عُرف عن السياب من حب للحياة وتشبث بها ، وأمل – وإن كان متفاوتاً في قوتهِ وضعفهِ – في الشفاء من مرضهِ . ويبلغ اغترابه الروحي ذروته حين يقع السياب في الوهم : والوهم وليد كابوس الاغتراب الجاثم على الصدر ، والوالغ في الروح ، إنه (الوهم) نتاج الاغتراب ولكنه معادل له ومتكافئ معه ، يقول الشاعر :

/ ولبستُ ثيابي في الوهم
وسريت : ستلقاني أمي
في تلك المقبرة التكلى[3]

---

[3] بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص7 .

[4] يُنظر : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، عيسى بلاطه ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 1971 ، ص22 .

[1] يُنظر : نفسه ، ص30 .

[2] ديوانهُ : 2 / 151 .

[3] ديوانهُ : 1 / 609 .

إن وهم السياب قام على انه " لبس ثيابه ، وقام يمشي " وهما فعلانُ ينفيان المرض الذي أقعدهُ ، أي انهما في بؤرة تمني الشاعر وفي مواجهة ثورة اغترابه المتمثل في عجزه .

ومن مظاهر وهمه توقـــه الى رؤية الخالــق ، يقول :

/ تأنف ان تمسني يداك
أود لو أراك ... من يراك ؟
أسعى إلى سدتك الكبيرة
في موكب الخطاة والمعذبين[1] .

على أن السياب كان عارفاً أنه في غربة روحية ، على الرغم من شراسة مرضه الذي ربّما عطل جزءاً من تفكيرهِ واغتال بعضاً من وعيهِ ، يقول :

/ يا غربةَ الروح في دنيا من الحَجَرِ
والثلج والقار والفولاذ والضجرِ ،
يا غربة الروح لا شمْسٌ فأئتلقُ
فيها ولا أُفُقُ
يطير فيه خيالي ساعةَ السِّحَرِ[2] .

إن وعيه غربته الروحية مُلِمٌ هو الآخر بخواء نفس الشاعر ، واستحالة رجائه، ولولا هذا الوعي لطغت على فكر الشاعر وخياله ، وحالت بينه وبين قول الشعر بل إن الشاعر يشحذ وعيه الى أقصى طاقته من اليقظة والفعل ، فيكتب إحدى قصائده الاخيرة بطريقة البيت الشعري ، يقول في مطلعها :

/ نفسي من الآمال خاوية جرداء لا ماءٌ ولا عُشُبُ
ما أرتجيه هو المحال وما لا أرتجيه هو الذي يجبُ[3] .

" وتلك إحدى علامات اغترابه الروحي الذي استدعى مثل هذا الجهد ليساويه في القوة والأثر "[4] .

ومما لا شك فيه أَنّ اغتراب السياب الروحي لا يعادله اغتراب روحي آخر لدى أي شاعر في العراق أو البلاد العربية : فمن الحرمان الابوي ، الى الخيبات العاطفية، ومن الصدمات السياسية الى المرض الخطير الذي انشب فيه مخالبه ، ومحاولات الاستشفاء الفاشلة .

لقد وجد السياب نفسه وهو الفقير الضعيف بمواجهة اشرس مرض لا يرحم غريباً ، مُتشرداً ، وعارياً من أي سند ، سوى موهبة عالية غنية ومتماسكة كانت صليبه الذي حمله في المنافي ، وصوته المدوي في أوساط أصابها الخرس .

وللشاعر خالد علي مصطفى رحلاته الاغترابية بين حيفا والبصرة ، وبين البصرة وبغداد ، وبين فلسطين والعراق ، وبين الواقع والمستقبل .

ففي قصيدة (الحب والكوخ) يأخذنا الشاعر في رحلة رومانسية تطفح حزناً ويأساً ، فحاضره عذاب ، ومستقبله مجهول ، ورحلته بلا زاد . يقول الشاعر في القصيدة :

---

[1] ديوانهُ : 1 / 138 .
[2] ديوانه : 1 / 660 .
[3] ديوانه : 1 / 712 .
[4] الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ، د. محمد راضي جعفر ، ص49 .

/ وَقفَ الحبُّ دونَ زادٍ على
عَتْبَةِ كوخي مسائلاً : " أين ارسو ؟ "
فأجابَ الترابُ : " هاك ثيابي ،
انها في مباهج الموتِ عُرسُ ؛
واحذرِ الليلَ قبلَ أن يصفعَ الليلُ
مُحَيّاكَ ، لم تغبْ بعد شمسُ . "
لبسَ الحبَّ ثَوبهُ ، دخلَ الكوخ ،
رأى كيفَ قامَ في الكوخِ طقسُ :
انَه الجوع حطّ في الدمع لِم يَبْرَحْ ،
ولم تَعْرَ من هداياهُ كأسُ
صَبَّ للحبِّ جُرعةً منهُ : " هاك اشربْ ،
فقد يفتديكَ في السكرِ يأسُ . "
" جائعاً جئتُ أيَّها الكوخُ ، أينَ
الخبزُ والماء ؟ " .
" ما نما لكَ غَرسُ ؛
انّكَ الآنَ ضيفُنا ، لكنِ الزادُ
أحتَوتْهُ ، قبلَ المجاعةِ ، فأسُ . "
أيّها الحبُّ ! أنت مثلي ، كلانا
يحفظ اللحنَ ، والنواقيسُ خرسُ[1] .

النص مفتوحٌ ، والتأويل وارد ؛ إنه قصة قصيرة : توجز حياة الشاعر المغترب من واقعه المُعتم الى آماله الجريحة ، وبين الحب والكوخ تجري هذه الحوارية الدامية : أين يرسو الحب وقد أُغلِقَتْ دونه كل المنافذ والمسارب ؟ وليس عند الكوخ – التراب غير ثيابه : غير الكفن ، فربما كان للكفن عرسُهُ ، فرحاً بالرحيل من الحياة / الموت الى الموت / الحياة ، ولكن الليل وشيكٌ والحذرُ واجب قبل غياب الشمس .

وفي الكوخ حيث الجوع واليباب ، يصدم الحب – وهو إشارة الى الانسان-...فلا خبز ثمة ولا ماء غير كأس من الامل الضئيل ، الآيل الى الانطفاء ، ويبقى اجترار الألم – الجوع هو زاد المغترب ، فالزاد المُدخرّ – وهو رمزٌ للشجر هنا – أتت عليه الفأس المفترسة ، ويبقى صوت الشاعر " = صوت الحب" متحداً باللحن ، ولكن نواقيس الحياة خرس ، فلا مكان للناقوس في ظل الاضطهاد والاغتصاب والقهر.

وهكذا يصرف الشاعر اغترابه بهذه القصيدة السردية ، مكثفاً تفاصيل حياته في صور شعرية ، وعبر حوارية تقول القليل ، وتترك للقارئ الكثير .

ويشهر الشاعر على جعفر العلاق اغترابه من خلال قصيدة يهديها الى صديقه صلاح نيازي ، ففيها نلمس حزن الشاعر ، ونتحسس اغترابه ، وحنينه الى ايام طفولته ، يقول الشاعر في احد مقاطع القصيدة :

/ هبطنا
من سماواتٍ

---

[1] ديوانهُ : البصرة – حيفا ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، 1970 ، ص11 – 12، ويُنظر : قصيدة البصرة – حيفا ، نفسه، ص58 – 59 .

ومن أَرضينَ
لم تلمسْهما امرأةٌ
واصغينا لمعركةِ القطا والنومِ ،
كنّا مثل طيرين يتيمينِ ،
لماذا غبتَ ؟
من وافى بكَ الآنَ ؟
لقد أضناني التسآلُ
أتبعُ كلَّ قافلةٍ
واهتف :
يا قطارَ النومِ
ماذا في عباءتكَ العريضةِ
صاحبٌ ينأى ؟
حريقٌ في يباسِ العشبِ ؟
حُلمُ طاعنٌ في السنِّ ؟
ماذا يا قطار النومِ
من افزعَ هذا الجَمعَ
من غزلاننا ،
البّريةِ ،
البيضاءِ ،
من فرّقَ هذا اليومْ
ما بين القطا ،
والنومْ ؟[1]

الشاعر وصديقه ينمازان بالاحساس المرهف (هبطنا من سماواتٍ) ولكنهما ينتميان لمدينة محافظة يحرم فيها الحب " ومن ارضين لم تلمسهما امرأة"، فالشاعران متشابهان في الاحاسيس ، ومنتسبان لبيئة واحدة ، وقد شبا على الحكايات القديمة "القطا والنوم "، وظلا محرومين من الحب " حريقٌ في يباس العشب " و " حلمٌ طاعنٌ في السن " حتى يستيقظا من اغفاءة اغترابية على قصص جديدة . فبعد ان اقترن القطا بالنوم الهادئ فيما مضى ، إذ به الأن على خصام مع النوم أن المدينة الكبيرة التي وفدا اليها تعج بالضجيج والضوضاء ، وهي على الضد من احلام الشعراء ولذا فقد فرت اسراب الغزلان البرية ، في إشارة الى افتقاد عذرية الوجود ، وبراءة الطفولة ، وشيئاً فشيئاً يلج الشاعر صومعة الاغتراب ، واليأس ، فيقول :

/ تعالَ اجلسْ
جوارَ القلبِ ،
لي ليلٌ بلا شجر ،
ولي قيلولةٌ جرداءُ ، لم أسمعْ

---

[1] ديوانه : شجر العائلة ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، 1979 ، ص 19-20-21 .

بها غيرَ القطا والنومِ :
يختصمانْ
ومُذْ غبنا
وهذا الطائرُ النّواحُ
يرهقني :
-لمن تُفضي
بأسرارِكَ بعد الآن ؟[1]

انها صحراء الاغتراب : ليل بلا شجر ، ومتى كانت الصحراء على وفاق مع الخصب ؟! وقيلولة جرداء ، فالنوم على الرمضاء بعض ما تجود به الصحراء حيث لا ظل على الارض ، وحيث فارق القطا نومه الهادئ ، إلا من طير ينوح – ولعله الغراب – واللاوجود .

ونطالع اغتراب الشاعر كاظم جواد من خلال اسقاطه الغربة على العاشقة الاندلسية الشهيرة (ولادة بنت المستكفي) . ففي المقطع التاسع من قصيدة "هوامش لأشعار ولادة المستكفي " ، يقول الشاعر :

/ لقد حجب الموت عنك حديث الينابيع عني ،
وأجرى دمي في السهول ، وولى
كئيباً ، لاني أحن الى الكل ، كلا ... كلا
ستحترق الروح مثل الفراش
أتى شمعة فاحالته ظلا
ولم يبقى الا هزيع من الليل ، الا[1]

إن استنطاق النص يقودنا الى ان موت الشاعرة العاشقة هو رمز لموت الدولة العربية في الاندلس ، وأن ذاكرة الشاعر حبلى بمشاهد ذلك الموت وقد صوره الشاعر فراشة تقترب من نار الشمعة ثم تستحيل ظلاً ، وهكذا هي روح الشاعر تحتضر رويداً رويداً في ظلال الليل حيث لا وجود إلا للهزيع الأخير منه.

ولسنا في حاجة الى بيان الصورة القاتمة ، فالموت ، والدم ، والليل ، والظل ، علامات متشابكة كالعنقود لحالة واحدة : هي السكون والثبات والعدم . وفي المقطع العاشر من القصيدة ، يقول الشاعر :

/ دثاري من الثلج ، روحي لظى في الدجى
يتقد
أفيضي هنا نظراتك تلق المشوق فلا يتبرد[2] .

والنص يشي بتقابل الضدين : الثلج ، واللظى ، فالدثار قارص البرودة ، والروح تغلي باللظى المتقد ، ومن هنا يتطلع الشاعر الى التاريخ : الى الماضي السحيق يرجوه ان يطل عليه بصفحة مشرقة ... ولكن هيهات .

وفي المقطع الحادي عشر ، نقرأ ما يأتي :

/ تحدق " ولادة " في المرايا لتبحث عن

---

(1) نفسه ، ص25 .
(1) كاظم جواد : حياته وآثاره ، خالص عزمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989 ، ص286 .
(2) نفسه ، المكان نفسه .

وجه مأساتها
أتعلم ان الغريب يسوم السبايا
وأرحام لداتها
أجل : ان زيدون حبا شريدا
ولكن أعادت الى ذاتها ؟[3]

الشاعر يرى الى ولادة وهي تحدق في المرآة لتبصر أخاديد الزمن وقد رسمت نهايتها المأساوية ، ونهاية المجتمع العربي في الاندلس ، ولكن ذلك لن يجديها في شئ فقد احتل الغزاة الاجانب وطنها وساموه خسفاً وأسروا نساءه سبايا، ولذلك فهذا الشاعر الذي يزور (اسبانيا) الآن هو احد احفاد اولئك العرب الذين أقاموا دولتهم في (الاندلس) ، فكما اخفق ابن زيدون في الاقتران بولادة فقد أخفق العرب في الاحتفاظ بدولتهم وليس أمام هذا الشاعر إلا ان يجد نفسه غريباً في اسبانيا. فبين (اسبانيا) و (الاندلس) بون شاسع ، وبين الماضي والحاضر هوة سحيقة ، حق للشاعر ان يقف حيالها ؛ مغترباً ، وباكياً ، وحزيناً .

اما اغتراب الشاعر راضي مهدي السعيد فهو سياسي كما يشي نصه الآتي، يقول الشاعر في قصيدة " اطلالة روح " :

/ أقبلَ محزوناً يسألني :
من ضيَّع تاريخي ، من أنكر صوتي ، من عرَّى زمني ؟
من ألقى الليل على مُدُني ؟
من أخفى وجهي عن وطني ؟
من أبعد عن نافذتي اطلالة صبحي ؟
من رش الملح على جرحي ؟
من ؟ . وتوارى عن عيني كالبرق وغابْ
وكأني لم ألمح وجهاً أو أسمع صوتاً أيقظ حسي المرتابْ
وأنا من يملك أن يبصرْ
وأنا من يملك أن يسمْع
أترى من يصحو في لحظات ، لا يخدرْ ؟
أترى من يغرب ، من يتوارى ، لا يطلع ؟
في هذا العالم يغدو الجرح رماداً والوردة خنجرْ
ويؤول تراباً طيب الواحة والمنبعْ[1] .

لقد اصطفى الشاعر في حواريته الشاعر المتنبي ، متخذاً منه روحاً تطل عليه، تشاركه الحزن ، وتتقاسم معه اغترابه ولا عجب في ذلك فالشاعر يجد دائماً في رموز الشعر العربي القديم اصدقاء له : يبثهم نجواه في ساعات اختلائه؛ يحشد الشاعر هذه الاسئلة التي تقلقه وقد عاين وضع أمته ، وهالته الهوة السحيقة التي تفصل بين حاضرها وماضيها : ولا يخفى ان اطلالة المتنبي على الشاعر كانت كالبرق ، ولكن اغتراب الشاعر أبدي ، وجرحه ناغر ، ومع ذلك يدرك الباحث ان تلك الاطلالة السريعة تعادل في زمنها اغتراب الشاعر وزمنه الممتد الى اللانهاية ، ومن هنا كانت اسئلته

---

(3) نفسه ، المكان نفسه .
(1) ديوانه : ابتهالات الوطن العشق ، دار الحرية للطباعة ، 1985 ، ص 198 – 199 .

شاملة : أحاطت بهواجسه ، وعبرت عن صدمته ، فتاريخه مضيع ، وصوته مجهول ، وزمنه عار ، والليل يغشى مدنه ويلقى عليها ستائره الظلامية ، ولذا بدا صبحه بعيداً ، وربما كان عزاء الشاعر في انه ابصر المتنبي في اطلالته تلك وقد أسفر عذابه في عينيه حاملاً معه شعره الغاضب ، فالمتنبي خدين الشاعر في دروب الغربة والايام العطشى والألم الجم[1].

ويحس الشاعر عبد الامير معله بالاغتراب المكاني ، ففي (باكو) تنبجس عواطف الشاعر ، وهو يخاطب امرأة في تلك المدينة . يقول الشاعر :

/ اقتربي
أتذكرُّ وجهك مثل ينابيع الماء
أتذكر وجهك حين يواجهني
السيارات تمرُّ
والنسوة في الطرقات تمر
وأنا في وجهك مثل الطير أمر
وتمريّن عليَّ ، ولا أسمع صوتكِ
آه ... اقتربي ...
* * *
مثلكِ
في الطرقات تعلمّتُ الحب وحيداً
واللغة المفقودة – مثلك – تملأ وجهي
حيناً أتفيأ في الوحشة وجهكِ
حيناً ألمس كفكِ
فاليا :
في الغربة لا يعرف وحدتك الغرباء
أجرّبتِ الغربةَ ؟[1]

في البداية نحس ان الشاعر ضائع بين وجهين : وجه امرأة يتذكرها ، ويستدعي ملامحها : امرأةٍ يمر طيفها عليه ويكاد أن لا يتبين قسماته جيداً ، انه يرجوها ان تقترب وتروي ظمأ صحراء غربته (اتذكر وجهك مثل ينابيع الماء)، فهي معلومة – مجهولة في آن ... (وأنا في وجهكِ مثل الطير أمر ... وتمريّن عليَّ ... ولا أسمع صوتك) . ذلك طيف المرأة التي سكنت لا وعي الشاعر ، ولكنه هنا بإزاء امرأة أخرى لا تشاطره لغته ، فهو يغمغم أمامها بما يبثه وعيه الباطن (في الطرقات تعلمت الحب وحيداً) ثم يصعد من وتيرة تنفيسه عن اغترابه المكاني (في الغربة لا يعرف وحدتك الغرباء ... أجربتِ الغربة) حتى اذا يشعر بالإختناق يفصح عن مكنونه الدفين ، فيقول :

/ ثانية أتَفَردَّ بين الغربة ، واللغة المفقودةِ
ثانية أتقمّصُ بغدادَ

---

[1] ينظر : نفسه ، ص 199 – 200 .

[1] ديوانه : أين ورد الصباح ؟ ، قصيدة (فاليا) ، دار الحرية للطباعة ، 1974 ، ص 91 – 92 .

وأبحثُ عنها
ثانية تظهر في عيني فاليا بغدادُ
وابحثُ عن فاليا ...[2]

إذن : فاللغة المفقودة مع (فاليا) احد عناصر اغترابه ، ولذا يتحول بقلبه نحو (بغداد) ، التي يفتقدها في (باكو) مثلما يفتقد حبيبته هناك ، والتي اطلق عليها اسم (فاليا بغداد) .

ان استدعاء الشاعر لبغداد وحبيبته فيها كان تعويضاً عما أحس به من غربة في باكو ، وبذلك استعاد توازنه ، على ان هذا التوازن سرعان ما اهتز :

/ قومي فاليا ...
الغرباء يمرون هنا
الغرباء يمرون هناك
ووجهكِ بين يديّ
" ابتعدت فاليا
ابتعدت بغداد "
اقتربي[1] .

فطوفان الغرباء حوله ، عمق رؤيته الضبابية ، (ابتعدت فاليا – ابتعدت بغداد) وهكذا يغرق من جديد في بحر اغترابه .

ان انفتاح النص الحديث على التأويل يسوغ لنا ان نقرأ النص المتقدم قراءة اخرى فنزعم ان المرأة فيه سواء كانت (فاليا باكو) او (فاليا بغداد) هي رمز للمرأة التي يفتقدها الشاعر في حياته : امرأة مكتملة الجسد والروح ، يسكن اليها ، ويلقي لديها المودة والرحمة . وبذلك يكون النص – شأنه شأن معظم النصوص الحديثة المعاصرة – قد توافر على الرؤية الكونية ، والحدس المرهف ، بإزاء الوجود.

ولم يكن الشاعر أحمد مطر إلا مغترباً ، جواب آفاق ، ورائد رحلات نفسية طويلة ولأنه كذلك فقد كان اغترابه مكانياً – حين أختار المنفى اول مرة ثم كان روحياً بعد ذلك ، حين بدأ احساسه بالعذاب يتعملق ، فكأنه أصبح كتلة اغترابية ملتهبة ، وسمت حياته بالضياع والقلق ، يقول في قصيدة (أحُرقي في غربتي سفني) :

/ ألأَنّني
أُقصيتُ عن أهلي وعن وطني
وجَرعتُ كأسَ الذُّلِّ والمِحَنِ
وتناهبتْ قلبي الشجونُ
فَذُبتُ من شَجَني
ألأَنّني
أبحرتُ رغمَ الريحِ
أبحثُ في ديار السحرِ عن زَمَني
وأرّدُّ نارَ القهْرِ عن زَهُري

---

[2] نفسه ، ص93 .
[1] المكان نفسه .

وعن فَننَي
عَطَّلْتِ أحلامي
وأحرقتِ اللقاءَ بموقدِ المِنَن ؟!
ما ساءني أنْ أقطعَ الفَلَواتِ
محمولاً على كَفَني
مستوحشاً في حَومةِ الأملاقِ والشَجنِ
ما ساءني لَثْمُ الردى
ويسوؤني
أن أشتري شَهْدَ الحياةِ
بِعَلْقمِ التسليم للوثنِ[1]

إنه يرفض الحياة كلياً ، فقد أُقصي عن اهله وعن وطنه – المنفى الاجباري – متجرعاً مرارة الاغتراب ، ومجدفاً ضد التيار ، باحثاً عن زمن الشاعر الضائع في متاهات مدن الصفيح والثلج ، محاولاً استعادة توازنه النفسي ، أمام رياح عاتيةٍ لا ترحم ، ولكنه يقاوم ببسالة نادرة ، رافضاً الاستسلام ، ومؤثراً التشرد على الرضوخ لإرادة الشر . وهكذا هو الشاعر الاصيل ، يشرع النوافذ باتجاه خلق العالم السليم القائم على القوة والحق .

[1] ديوانه ، الاعمال الشعرية الكاملة ، لندن ، 2003 ، (د.م) ، (د.ت) ، ص131-132 .

المبحث الثاني ...

التصوف ... الهروب باتجاه الذات المقدسة .

من الطبيعي انه بعد اليأس والقنوط الذي تملك الانسان في المدينة ، وبعد الابتعاد الكبير الذي حققته هذه الاخيرة عن الله ؛ بتأليهها العقل- الذي اكتشف عجزه – وتشييئه الانسان ، وتشطير ذاته ، من الطبيعي ان تنشد الذات الشاعرة خلاصها بالعودة الى الله – مبدأ الكون – والإرتماء في احضان المطلق الماورائي. وليس من سبيل الى تحقيق ذلك – بكفاءة – سوى معانقة التجربة الصوفية ، واستلهام خطراتها ، واستدعاء رموزها ويقينها القلبي للقضاء على الشك الذي زلزل كيانها واحال حياتها الى جحيم لا يطاق . من خلال تسرب تلك الاسئلة التشاؤمية الى ذهنها عن ماهية الحياة ، واسرار الوجود ، وما بعد الحياة .

ويبدو ان سؤال من مثل : لماذا التجربة الصوفية تقهر الاغتراب ؟ وكيف يتم ذلك – على الرغم من ان التصوف نفسه مظهر من مظاهر الاغتراب كما يرى البعض، يبدو ان هذا السؤال ضروري ؛ ثمة حقيقة مؤكد تتمثل في ان الصوفية جاءت ردة فعل ضد الانهيار الذي اصاب الحياة ، وضد التشبث بقشور الدنيا والاغراق في الشهوات (ثورة ابي ذر) ، ولذلك فالشاعر هنا ، عندما ينزع نحو التصوف فإنما ليستلهم ذلك الرفض ويواجه به العالم المتشيء ذي القيم العفنة المتآكلة ؛ إذ انه "قد عرف الصوفية منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة على الاشكال الموروثة ومحاولة احداث صدمة للواقع ، وما تواضع عليه الناس ، وكان جلال الدين الرومي يقول : "ان الهواء الذي انفخه في هذا الناي نار وليس هواء وكل من ليس له هذه النار فليمت "[1] . بل نجد احد الباحثين المحدثين يربط بين حركة المتصوف في العصور القديمة وحركة اليسار في الفكر العربي المعاصر قائلاً : "ان الصوفية لعبت دوراً ثورياً يتسم بالاحتجاج ، ويمثل حالة (اللاانصياع) الاجتماعي امام القائم السياسي "[2] .

ولذلك فالصوفي لن يتردد لحظة واحدة في فضح الزيف الذي تعانيه الحياة، وكشف مفارقاته ، والثورة عليه ، كما هو الامر عند (حلاج) صلاح عبد الصبور ، الذي ثار على الظلم والفساد ، وحاول استئصال الشر من الكون ، ورفض كل انواع التردد والانهزام والنكوص التي كان (الشبلي) انموذجاً لها .

ونجد هذه النزعة الصوفية الثورية ايضاً لدى البياتي في جل انتاجه الشعري الذي يمثل احساساً باستمرار النفي وظمأ الى الحب وارتباحاً الى عالم الاشباح (عائشة)[1] ، وثورة لا تعرف المهادنة ، ان نظرة فاحصة لشعر البياتي –مثلاً- والتدقيق في رموزه الصوفية / الشعرية مثل عائشة ، والحلاج ، وجلال الدين الرومي، ونيسابور وسواها تكشف لنا عن رفضه الواقع ، وثورته على كل ما من شأنه ان يكبل الانسان ، ويعطل ارادته نحو الانطلاق ، ورفضه كل اشكال التقييد المكانية والزمانية وكل ما تواضع عليه الناس ، على ان تلك الرموز قادرة على قهر ظلام الوعي ، وتثوير غربة الذات .

---

[1] م. الآداب الاجنبية ، دمشق ، ع1 ، 1977 ، ص52 .
[2] الصوفية حركة يسار الفكر العربي ، يوسف اليوسف ، م . الآداب ، ع1 ، 1975 .
[1] اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، احسان عباس ، ص209 .

وبهذا نستطيع القول ان الثورية الصوفية ، لم تكن ثورة على الواقع المتردي فحسب ، بل وثورة على مستوى الافكار والمفاهيم والقيم الشعرية ، باستحداثها رموزاً ودلالات جديدة . وليس ذلك بالامر الغريب ، فقد كانت تنطلق من تجربة ثورية، ورؤية اشراقية بعيدة الاغوار ، تؤمن بقدرة الانسان على التغيير ، على ان استدعاء التصوف في الشعر العراقي بخاصة وفي الشعر العربي بعامه بات جزءاً من استدعاء التراث في زمن شهد الخيبات والانكسارات. فمنذ " الحربين الكونيتين " وما تلاها من مآسي الاستعمار والتجزئة والتخلف ... احتل استدعاء التصوف مساحة واسعة في ظاهرة الانكفاء نحو الماضي لما فيه من رموز شهيدة وفادية ، ولما حفل به من تشوف نحو القيم الروحية ... وفزع الى المطلق "[2] .

وقد وجد الباحث ان مساحة واسعة من الشعر العراقي الحديث توافر على ثيمات صوفية ولكنها لم تكن وليدة القصد والغائية بل جاءت عفوية ، ولذلك سنركز على اختيار اربعة نصوص لابرز شعراء التصوف وهم : نازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، ومحمد راضي جعفر ، وسليم عبد القادر السامرائي .

في قصيدة (سنابل النار) تصنف الشاعر نازك الملائكة الحب الى ثلاثة اصناف : فثمة الهوى الحسي او الترابي ، وهناك حب الارض ، اما الثالث فهو حب الدائرة الثالثة العليا وهي دائرة المليك ، وقد اطرحنا الصنفين الاولين لنركز على الصنف الثالث لانه ما يهمنا في هذا المبحث فهو دائرة اللهب الابيض . وفي هذا المقطع بالذات من القصيدة الطويلة تدخل الشاعرة مملكة بعيدة، غريبة وعجيبة ، فالنار قد استجابت لها ، وغسلتها غسلاً نارياً ، طهرها من ادران الجسد ، وشوائبه ، وصارت في وزن الشعاع والدخان : تعلو ثم تعلو حتى الشمس . حيث تلقى في المدى وجه مليكها . تقول الشاعرة :

/ ويا نارُ هدميني
... طهريني ، واغسليني
والى دائرتي الثالثة العليا انقليني
والى الشمس ، الى اعلى الذرى
يمتد جذعي وغصوني
حيث القى في المدى وجه مليكي[1] .

وفي رحلة النار ، تعبر الشاعرة الى عوالم ، لا وجود لها في دنياها ... (فالحب كريات منثورة ، وشواطئ لا نهايات ، ومجرات من الضوء ، واودية من الالوان والورد) ... ان الحب الالهي هو اساس الشعور التصوفي الحق ، ومن دونه كل شئ بارد ، باهت ، متصنع ... ويبدو ان الشاعرة قد ادركت ، ان معراجها الشعري الالهي ، لا سبيل اليه بغير الحب الاعظم . وسبيله : الاغتسال والاحتراق ، والتطهر الكلي ... فأضرمت تلك النار في نفسها، واغتسلت وتطهرت ، واذا هي تخرج من كيانها ، وتصبح روحاً بلا بدن ، او كما تقول :

/ بياض النار يبهرني

---

[2] الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص7 المقدمة .

[1] ديوانها : يغير الوانه البحر ، وزارة الاعلام ، 1977 ، ص134 .

ويأسرني
فأخرج من كياني ينطوي زمني
وأصعد دونما قيد يقيدني
وأرقى في الاعالي ، دونما بدن[1] .

وفي رحلة الحب الالهي ، تدرج تصاعدي في معارج الخيال الاوسع ، ورصد الحركات اللامحسوسة . وذلك هو التحول الذي انبجس عبر التجربة العنيفة ، فاكتنزت الاحاسيس الماورائية واليقظات السرمدية ، واخترقت جدار الضمير الأخلاقي الديني الى ضمير السكينة ، والذهول ، وانبعاث الحياة الاخرة ، والتحول الذي اصاب الشاعرة ، في ضميرها ، وذاتها ، ومداركها قد تجسد ايضاً في الكلمة الشعرية ، والصورة الفنية ، حتى التذكار امحى في ما وراء اللهب البعيد . وينسدل الستار ، حتى على النار التي كانت سبيلها الوحيد الى هذه الرحاب ، فأسمعها تقول :

/ هوى ملكي يلملم كل اشتاتي
ويرفعني
الى احلى
الى اعلى
الى اعلى وراء مدى لهيب النار
اغيب لا ابصر حتى النار
اخوض في بريق نهار
ويهبط حول وعيي ، حول احساسي بياض ستار
وافقد عالمي ، نفسي ، شعوري
عبر غابات من الاقمار
وتخبو ، لا اراها
تنطوي ، نذوي ، تغيب النار[2] .

بالحب الالهي وحده ، تمكن الفلاسفة والشعراء المتصوفون ، الاقتراب من الذات الكلية ، او الاتحاد بها . فالتصوف هو محاولة تجريبية لعودة الانسان ، بكل جزئية في كيانه الروحي ، الى مبدعه ، ومولاه . ولقد اكدت الشاعرة انها ملكت ناصية الشعور الداخلي الاعمق ، وانتقلت من هناك الى شعاب اللاشعور واللاواقع ، لتعرج فيهما الى مشارف الحب الالهي ، الباهر ، فتشرق بانواره ، وتفعم بقدسيته .

اذ كانت نازك الملائكة تستخدم عنوانات نصوصها للتدليل على نهجها التصوفي (زنابق صوفية للرسول ، الحب الالهي في قصيدة سنابل النار ، دكان القراءين الصغيرة) فان عبد الوهاب البياتي يتعاطى التصوف عن طريق التناص أي من خلال امتصاص الثيمة القديمة واعادة انتاجها بالترافق مع عصرنتها . ولذلك لم يخل نص من نصوصه المتأخرة من الرؤى الصوفية ، التي تنطوي عليها نسيجة الشعري بوفرة وقد يعسر على المتلقي الاعتيادي اكتشاف ذلك بينما لا يصعب على الناقد الواعي الالمام بتلك الومضات التي تنتشر في الجسد الشعري كالمصابيح .

في قصيدة (رسائل الى الامام الشافعي) نقرأ ما يأتي :

---

[1] نفسه ، ص138 .
[2] نفسه ، ص139-140 .

/ قهرت في شبابه الجسد
لكنه كان كنهر هائج من سور
حطم في اندفاعه السدود والجسور[1] .

فالسطر الاول – وهو على لسان الشافعي – اشارة الى رياضة الصوفية ومجاهداتهم في ترويض الجسد ، وقتل رغبات النفس ، وتصفية القلب من الشواغل.

وفي قصيدة (مجنون عائشة) نقرأ السطر الشعري ، الذي يشكل المقطع السادس منها : (شاة بلا قلب يداوون بها المجنون)[2] .

وفيه احالة الى بيت احمد شوقي :

/ وشاة بلا قلب يداوونني بها وكيف يداوي القلب من لا له قلب .

والجنون هنا ، هو " الجنون الصوفي " الذي كان " صفة الحكماء الزهاد"[3]، وطريق الحب الالهي . فالمجنون اذا ، هو ذلك الشاعر العاشق المحروم ، ان كان قيساً – وقد خلع عليه العرفاء شخصية صوفية – او كان احد الاتقياء الزهاد ، ممن حفلت باخبارهم كتب التصوف ، والشاعر المعاصر الثائر احدهم .

وفي قصيدة (القربان) ترد عبارة (ركعتان في العشق) في النص الآتي:

/ الحلاج كان بقميص الدم مشبوحاً على القاموس
في عيونه : مدينة اصابها الطاعون
ركعتان في العشق
تعالي[1] .

والعبارة جزء من قول (الحلاج) ، الذي اطلقه اثناء صلبه ، وتمامه "ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما الا بالدم "[2] ، وقد استعاره الشاعر في موضع قتل الشاعر الشيلي (بابلونيرودا) على يد الانقلابيين . فالحلاج الصوفي الثائر الشهيد ، هو الشاعر الثائر الشهيد في كل مكان . وهكذا هو البياتي: يسكنه التصوف، ويستحوذ على عقله الباطن ، وينفث على لسانه من حين الى آخر شذرات من رذاذه المفعم بنور الاشراق .

وعند الشاعر محمد راضي جعفر يتخذ المنحى الصوفي شكل اعادة انتاج السيرة . فقد اشتمل ديوانه (تحولات الروح) على اعادة انتاج سيرة الحلاج[3] ، وسيرة ابراهيم بن ادهم[4] . وهما من كبار الصوفية ، الى جانب قصائد حملت عنوانات استقاها من اسماء مقامات واحوال صوفية مثل : توبه ، وفناء ، وغياب، والمريد ، وجمع ، وأنيس ، وقبض[5] . وهو في كل ما كتب– كالبياتي يسقطه على العصر ، تنفيساً وعزاءً .

---

[1] ديوانه : 3 / 62 .
[2] ديوانه : 3 / 99 .
[3] ينظر : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، د. محمد غنيمي هلال ، مكتبة الانجلو المصرية، 1960 ، ص45 .
[1] ديوانه : 3 / 356 ، والقصيدة مدورة .
[2] تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1997، 132/8 –141 .
[3] ديوانه : تحولات الروح ، قصيدة (تجل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص68 .
[4] نفسه ، قصيدة (منازل) ، ص71 .
[5] ينظر : نفسه ، ص 16 و 18 و 19 و 21 و 34 و 40 .

في قصيدة (تجل) التي تتشكل من اربعة مقاطع يؤسس المقطع الاول ما يشبه التمهيد لسيرة الحلاج :

/ اقول : ما اقوله هراء
واستحي منك ... ولولا اننا اموات
لكنت مت من حياتي ...
كنت ازمعت على الرحيل
لأيما فج بهذي الارض[1] .

لكن الشاعر (الحلاج) يرحل فعلاً ، فسيرة الحلاج تنبؤنا انه ارتحل الى مكة ، يقول الشاعر :

/ ثم ارتحلت خلسة قبل انحلال النبض
اقمت عاماً بجوار الحرم المكي
لا أبرحه إلا لكي أطوف أو أعوم
في المجهول[2] .

ويتحدث الشاعر / الحلاج ، من خلال القناع في المقطع الثالث عن مجاهدات الحلاج ، ودعوته لله " وكان للخلق دوي حول صوتي " وكان "شجي مثيراً " " وصدى خطوي قوياً " ، مثل " نذير الخيل" في اشارة الى ما عرف عن الحلاج من ارهاص بالثورة ، وما عرف عن الشاعر من خوضه المعترك السياسي .

وفي المقطع الرابع يعلن الحلاج / الشاعر عن زهده في هذه الحياة ورغبته في هدم الواقع الراهن ، فأسمعه يقول :

/ كان طعامي الملح والخل
وشيئاً من بخور الماء
وكلما هممت بالطعام
اطل من خلف تخوم العالم الخفي
شيخي ناهياً من غير ما كلام
افض نفسي في يديه
زاهداً في الماء
وراغباً في النار[3] .

هنا يخلع الشاعر القناع مع استعارة لطعام الحلاج (الملح والخل) ، ويتحدث بأسمه ، منصاعاً لنواهي شيخه الحلاج . ان اهجر مغريات الدنيا (وكلما هممت بالطعام) وازهد بها (زاهداً في الماء) واعلن التمرد والثورة (راغباً في النار) وتلك هي مهمة الشاعر المناضل الذي لا يركن الى الاستسلام والدعة ، بل يطلب المغامرة بحثاً عن المثال الاعلى . وهكذا يظل الشاعر على الرغم منه – يبحث في الما وراء عن كون آخر لا يسكنه الامن ينشد السلام، والحب ، والجمال ، بعيداً عن هذا العالم الخراب الذي صار ملعباً للأجساد ، ومسرحاً للرغائب الدينوية الصغيرة.

---

(1) نفسه ، ص68 .
(2) المكان نفسه .
(3) نفسه ، ص70 .

وفي قصيدة (التهجدات) للشاعر سليم عبد القادر السامرائي ، نطالع ثلاثة فصول نسقها الشاعر كما يأتي :

(فصل الرؤية ، وفصل الدمع ، وفصل الحضور) وقد نحا فيها منحى الصوفي الشهير النفري .

في فصل (الرؤية) نقرأ ما يأتي :

/ يا نون ...
ان ملكتي صحوت ، وفي صحوي انتهاء مملكتي
يا نون ...
في التجانس وقف ، فان وقفت معي يحرقك لهيبي ،
وان غادرتني فانت في حضور الغياب .
يا نون ...
يقيني يحرسه حبك لي ، وحبك مني احتراس اليقين ،
واليقين اتلاف لي ولك
يا نون ...
صوني حبك وزيدي من شقائك . فان جاورك الخوف
سعيت اليك ، وان جاءك الموت أدخلتك شفاعتي ،
وشفاعتي لك منزل وشقاء .
يا نون ...
ما شئت لن تكوني ، وما شئت اكون عليك بالنذر
والقبول
يا نون ...
صحبة اليقين منزلة العاشق ومنزلة العاشق صحبة
المعشوق وصحبة المعشوق سفر الطاعة ، وسفر الطاعة اتقاء
المعرفة[1] .

الخطاب موجه الى " نون " ، ونون هو الحرف الاول من اسم زوجة الشاعر "نعمات " وقد اهداها الشاعر ديوانه هذا . وقد حاول الشاعر ان يخادعنا : فكما ان النون اشارة الى زوجته ، فكذلك هو احد الاوتاد الاربعة عند الصوفية[2].

ومن هنا اراد الشاعر ان يوصل الينا رسالة مفادها ان للنون منزلة عليا عنده وهذه المنزلة اقرها الصوفية ، فهو في هذه النصوص منحاز الى حرف النون انحياز اهل التصوف اليها .

في هذا الفصل ، وعلى عادة اهل التصوف ، يزاوج الشاعر بين المتناقضات "ان ملكنني صحوت " فهو نائم مادام حراً ، فإذا ملكته – صار عبداً لها – صحا ، و (إن وقفت معي يحرقك لهيبي) ؛ ويعني ان قربها منه خطر عليها ولكنه يود القرب منها ،

---

(1) ديوانه : التهجدات وقصائد اخرى ، دار الشؤون العامة ، 1988 ، ص59 – 60 .
(2) ينظر : الفتوحات المكية ، محي الدين بن عربي ، ج7 من السطر الاول ، القاهرة ، 1876 .

وربما كان احتراقها لديه انبعاثها من موتها – كما يظن – وبهذا يقترب من الصوفية في اتكائهم الى قول الامام علي " ﷺ": " الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا"[3] .

ويستمر الشاعر في بث مناجياته الى المحبوبة ، وهي مناجيات غامضة : بمعنى انها شفرات صوفية : مقارباً بين الحب واليقين ، وبين الحب والشقاء ، وبين حب الموت والتماس الشفاعة ، وبين الصحبة والطاعة .

وفي فصل(الدمع) ، يواصل الشاعر نجواه وكأنه في حلقة ذكر :

/ يا نون ...

ان غابت عنك معرفتي ، اذكري غيبتي ، فاني مقيم عليك في خلوتك ، وان بدوت لك في معناك اظهرت لك جهلك ، وان بدوت لك في غيابك اظهرت لك معرفتي بنفسي .

يا نون ...

احفظي ما طويته مني في سرك ، وطالعي من جاورك في عجزك

على تصريف طاعتي ، وتداركي ان تريني مجاورك ، فقد سلطت عليك النهار ستراً والليل كشفاً ، واعلمي اني حاضر عندك في الليل والنهار .

يا نون ...

المعرفة في القلب والرؤية في العين ، وقلبك محجوب بستر الرؤية ، ورؤياك قياس قلبك ، فإن جلست اليك انفصل قلبي عن رؤيتي ، وان خاطبتيني انقطع ما يجد بين الائتلاف والخلاف[1] .

الشاعر يتواصل مع تواجده : بمعنى انه في حالة من السكر الصوفي ، فهو الشيخ العارف : يملي على احد مريديه نصائحه : فالمعرفة رديف الغيبة : وكأنه " المطلق " يلقي اوامره على خلقه ، هو عارف بما يضمره العبد ، وعلمه فوق علم العبد ، وصيانة اسراره واجب على مريديه ، متخذاً من النهار ستراً ، ومن الليل كشفاً وبذلك يحيل الى ما عرف عن الصوفية في حبهم الليل ففيه تقام حلقات الذكر، وبين شذرات ظلامه تنطلق المناجيات ، وتحت جدرانه السود تبث المواجد.

فاذا طالعنا فصل (الحضور) وجدنا الشيخ العارف – وهو هنا الشاعر – في حضرة المحبوب ، متوسلاً ، ضارعاً :

/ مولاي ...

اعلم ما تجيء به الخطايا ، وما ينوء به جسد الحبيب ، وما يطلع به اللهب الوحشي ، ولا تجري وراء سحابة خطواتها عجلى فتضيق اطرافك وتحملك منشداً الي ، جسد يضيع وانت التائه العاري ، تنهضك رؤياي فأراك سحابة تغتسل بحشود المقابر في فصولي اقرأ برجي القوس ، انا العابر من بيوت مؤجرة ، ومن مدائن يأوى اليها البط المهاجر ، وتوضأ فإن الحب خاتمة القيامات[2] .

لقد أفاق الشاعر من غيبوبته في هذا الفصل ، فبعد ان كان شيخاً يقف مريده بين يديه ، ها هو ذا يعود عبداً صالحاً في حضرة المحبوب بعد ان اعيت البشر "الخطايا " ،

---

(3) ينظر : المنقذ من الضلال والموصل الى ذي العزة والجلال ، حجة الاسلام الغزالي ، هامش المحقق ، ص86 .

(1) ديوانه : التهجدات وقصائد اخرى ، ص67 – 68 .

(2) نفسه ، ص 74 – 75 .

وما ناء به " جسد الحبيب " من كدمات الزمن ، منوهاً بخسارة الجري وراء السحاب الراكض ، في اشارة الى لا جدوى الربح السريع غير المقرون بعرق الكد ، ودمع المعاناة مشيراً الى فقرة المدقع ، وضيق ذات يده " انا العابر من بيوت مؤجرة ، ومن مدائن يأوي اليها البط المهاجر " ، فالصوفية هم الفقراء ، بل يؤثرون الفقر على الغنى ، فحب الله يقترن عندهم بالفقر ، والفقر هو سبيلهم الى الوضوء ، أي الى التوجه الى الله ، والدخول في ملكوت الايمان .

ان ما كانت تنطوي عليه جوانح الشاعر المتصوف من احزان صرفت بواسطة تلك المواجد والابتهالات بثتها الذات الشاعرة التي تجنبت اليأس ، واشرقت بالامل ... ولكن الامل الخفي في الاصلاح والتغيير ، وانجلاء سحائب الاحزان المتراكمة في سماء الكون .

المبحث الثالث ...

المدينة ... غول الحضارة .

يواجهنا الخطاب الشعري هنا ، بنوع متداخل من الامكنة المتنوعة ما بين : الواقعي والخيالي والاسطوري ، وغني عن البيان ان هذا التداخل ما بين الامكنة ، هو تعبير عن الاضطراب والتمزق بين عوالم هذه الامكنة وايحاءاتها ، بين اليقظة والحلم ، الاضطراب والسكينة ، الخوف والطمأنينة . وهذه التعددية المكانية وتداخلها، لا يمكن ان تجسدها إلا الصورة الفنية الراقية المتاخمة لحدود الحلم ، والخاضعة لجدل الداخل والخارج ، (الرؤية والواقع) ، المغلق والمفتوح :(قاع الروح ، درب المدينة) ، وبالتالي الامن والخوف . وعلى الرغم من ان "صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك ، وتسمح لنا ان نضفي مزاجاً مبدئياً على ذواتنا ، وان نؤكد وجودنا بحميمية ، في الداخل "[1] ، إلا ان صورة الاستدارة هنا تتدخل لتضاعف من حس الخوف والتناهي . والشاعر – من خلال الصورة وتشكيلاتها للمكان – لا يقدم لنا امكنة جاهزة بكل تفاصيلها ، بل هو يقدم لنا عدة اختيارات مكانية تؤكد خضوع الوجدان لحس المكان ، بنوعيه: الاليف والمعادي، وتنبئ عن صراع مرير بينهما ، تكون الغلبة فيه لهذا الاخير ، ويصبح المكان بالنسبة للانسان معاناة سيزيفية لا تنتهي ، يتداخل فيها المكان الاسطوري ببنيويته– كونه جزءاً من بنية الكون وبنية الفكر الانساني من خلال تراكماته عبر التاريخ – مع المكان الحسي بوظيفته . ليتأكد بذلك الصراع الازلي ما بين الانسان والمكان ، في محاولة الاول الفكاك من قيود المكان بشتى السبل والتخلص من قهره ، وتقييد الثاني أي (المكان) لحركة الانسان واحتوائه بعنف .

والانطباع الوحيد الذي يتأكد لنا من خلال ما سبق ، هو انه في خضم المحاولات المبذولة من طرف الذات الشاعرة لإيجاد صيغ التلاؤم مع هذا المكان السيزيفي ، تبرز المعاناة النفسية المؤلمة نتيجة الشعور بالقهر والاغتراب ، ويتجلى القلق والتمزق الذاتي في ابرز اشكاله . وهذا من شأنه ان يعطي العملية الابداعية دينامية حيوية ودفقاً شاعرياً ملتهباً ، إذ ان اعظم شعر هو ذلك الذي ينتج عن اعظم معاناة واكبر الم . ومما يؤلم حقاً ان يحكم المرء بقوانين لا يعرفها ولا يؤمن بها ، كما يحدث للشاعر في اول لقاء له بالمدينة .

ولكن أي شعر عظيم دون الم او معاناة او قلق ؟ فالقلق في اعتقادنا " هو الشرط الاساسي للابداع الفكري والفني والسمو الشخصي والتضحية ، ولكل ما هو فائق في التاريخ البشري "[1] ، هذا زيادة على انه اغلى ما يمتلكه الانسان في هذا العصر – بل وكل انسان على مر الازمان – وهو اكثر جوهرياً من الفرح، اذ انه "الوسيلة الاصلح لإيقاظ الجوهر الانساني الحق وبلوغ قدسية الحياة"[2] . كما انه الوسيلة الانجح لمحاولة التحرر من سطوة المكان وثقل الزمان في آن واحد ، والقبض على بكارة الحقيقة الازلية والجوهرية للوجود ، والتسامي على كل ما هو عرضي وزائل ودخيل ومصطنع ، فيه تتجلى " كيفية رفض الانسان لكيانه المدني الحالي ، ونضاله ضد

---

[1] جماليات المكان ، غاستون باشلار ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، 1984 ، ص209 .

[1] ازمة الانسان الحديث ، شارلز فرنكل ، تر : نقولا زياده ، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر ، 1959 ، ص96 .

[2] جبران الفيلسوف ، غسان خالد ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، 1983 ، ص96 .

هذا الكيان لاسترجاع جوهره المفقود ، وجوهره المفقود هو حقيقته الازلية التي اعطيها يوم انبثق الى الوجود . فكان في نظرته الاولى صوت الحقيقة الالهية في الكون . فكأنما الفطرة هي كمال بالقوة . والمدينة ليست ربطاً بين الطرفين . بل هي خيانة للحقيقتين معاً . ووحدة الالم – هي النزوع الى المعرفة وممارسة التأمل والاندفاع ، لتجاوز حيثيات الزمان والمكان – يحررنا من ذواتنا التي انحرفت عن خطها ، ويعيدنا الى نقطة الابتداء، حيث بناء ذاتنا الكبرى"[3] . وهكذا عن طريق " اتون التجربة الخلاقة ، نجد وسط الالم والخسران ايجابية الحياة التي تتخطاهما "[4] ، وهذا ما يتبدى لنا بجلاء في صراع الشاعر مع المكان ، الذي كان لا يرى فيه سوى حيز رهيب معاد ، "يفترسه التناقض ، وتتقاسمه افكار وقيم متضاربة ، وتفتك به مصالح طبقات معينة ، وتنهال عليه ضربات الاستغلال والاستبداد ، وتشيع فيه مظاهر النفاق والتمزق والتشتت "[1] .

ومهما يكن ، فإن الشعر العربي المعاصر – في مجمله - كان شعر مراهنة على خلق العالم الجديد وقيمه النبيلة بعيداً عن الاستغلال والطغيان والتحجر الفكري والعبودية ، وكان شعر ثورة من اجل الكرامة الانسانية المجترحة . ولما كان لابد لهذه المراهنة من اطر مرجعية تستند عليها ، ومرجعية ثقافية تنهل منها ، فإن الشاعر وجد نفسه معنياً وبإلحاح بمعرفة خبايا المدينة ، وما يمور فيها من تدليس وتزوير . فجابه – بجرأة وبوعي شعري مكين وصريح – رموز هذا التدليس والتزوير ، وفضح مباذلهم وشناعة أفعالهم ، يقول البياتي :

/ وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة :
مباذل الساسة واللصوص والبيادق
رايت في عيونها ؛ المشانق
تنصب والسجون والمحارق
والحزن والضياع والدخان
رايت في عيونها ؛ الانسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيءً
رايت : الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رايت في عيونها : الطفولة اليتيمة
ضائعة تبحث في المزابل
عن عظمة
عن قمر يموت
فوق جثث المنازل
رايت : انسان الغد المعروض في واجهة المخازن

---

[3] نفسه ، ص202 .
[4] النار والجوهر ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982 ، ص173 .
[1] الادب وقيم الحياة المعاصرة ، محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، 1980 ، ص42 .

وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلاً يبصق في عيونه : الشرطي
واللوطي
والقواد
رايت في عيونها الحزينة :
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة[1] .

لقد استطاعت دفقة الفاعلية الشعرية ، وتحسسها للرعب المتعين ، والآتي على حد سواء ، ان تعري واقع المدينة وتفضح المعاناة السيزيفية للانسان فيه ، وان تبين مدى الاستلاب الذي يطاله ، فلقد تبدت المدينة في هذه القصيدة عارية أي انها عجزت عن ان تستمر حتى في تغطية سوءتها بقشرة من قشور الزيف ، وهي إذ تتعرى تظهر على حقيقتها بؤرة لكل الوان البؤس والقهر ، ومظاهر هذا القهر كثيرة ، فثمة القهر المادي الذي يعادله في القصيدة (السجون والمحارق ، والدم والجريمة ، والطفولة الباحثة في المزابل عن عظمة) ، وثمة القهر المعنوي الذي يعادله " الانسان يلصق مثل طابع البريد، وانسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود " . لقد هزمت المدينة حين هزم فيها الانسان وهزيمته عميقة ، وعمقها كائن في معنيي " الطفولة " و " اليتم " ، وكائن في (الانسان يلصق مثل طابع البريد في أيما شيء) . لقد اصبح هشاً ضعيفاً (ليس اكثر من ورقة " طابع البريد")، وتجمد وانعدمت فيه الحياة (يلصق) ، وفقد القيمة اذ فقد التفاوت (طابع بريد– في أيما شيء) . ونحن نجده كذلك : (في انسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن) ونجده على نحو اكثر مأساوية لانه اكثر الية ... واخيراً تبرز هزيمة الانسان على نحو غليظ قبيح ، وذلك حين يصور : مكبلا ، يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد "[2] . وهذا العرض الجارف والعنيف ، وهذا التجسيد الصريح غير الموارب لنفايات المدينة، ليس فعلاً مجانياً او توجهاً عشوائياً ، بل ان ظروفاً سياسية جمة افترضته ، وان تحولات جذرية وقضايا عامه كان يمور بها الوطن العربي اقتضته ؛ ممثلة في الانتصارات والهزائم المتوالية ، وتخلفه على مستوى الساحة العالمية ، وزوال الغرة والمنعة ، اللتين اصبحتا غير مجديتين في ظل توالي هذه الهزائم . وسيادة منطق التعانف والتصادم ، نتيجة غياب الديمقراطية وطغيان "القانون المعرفي الوحيد الذي استطاع ان يصمد ويستتب وقد تهافتت تحته وانسحقت القوانين السماوية والوضعية التي تقر العدل والمساواة"[1].

ويقول الشاعر محمد راضي جعفر في قصيدة (مرثية المدن) :

/ مدن ليس ينقصها في المباهج غير الحياء
حاورتني بسبابة من ذهب
وارتدت فتنة لا تقاوم ...

---

(1) ديوانه : يوميات سياسي محترف ، قصيدة (المدينة) ، الاعمال الكاملة ، 2 / 281 – 282 .
(2) الشاعر والمدينة ، محمود الربيعي ، عالم الفكر ، مج 19 ، ع3 ، ص153 .
(1) اسئلة الابداع ، د. احمد المديني ، ص20 .

... ...
غرف من وباء
تتملقني في الحكايات ليلاً وتنكرني في النهار
... ...
سفن من ورق
كلما ابتدأ المد بالانسحاب
صعرت في الفضاء شراعاتها القزحية
فوق العباب[2] ...

فهذه المدن – وهي معرفة عنده مجهولة عندنا – عاهرات (ليس ينقصها في المباهج غير الحياء) وهي مغرية كالغواني (حاورتني بسبابة من ذهب) وهي موبوءة بالفساد والوسخ (غرف من وباء) ، وهي بالتالي جوفاء ، وهزيلة ، ليس لها حظ من الصمود امام الاقدار فهي اذن زائلة (سفن من ورق) . ومثل هذه المدن جديرة بالاحتقار والازدراء ، لانها تتمرغ في الوحل ، ومنافقة لا تلبث على حال من الخلق او الخلق ، ولانها قبيحة فقد تجرأت على ذات الشاعر بالاغواء ، وتملقه ولكن بدون جدوى . انها تحاول اختراق داخل الشاعر ، ولان هذا الداخل صلب وعنيد ، ولأنها هشة في المحصلة النهائية فقد احتفظ الشاعر بنقائه ، وظل مخلصاً لمثله العليا وبقيت هي رخوة في داخلها ، وشفافة في قشرتها، فكانت وكأنها لم توجد ، فوجودها عدم وان تقنع بشغاف ماكر.

وفي نص آخر يقول الشاعر محمد راضي جعفر :

/ تخدعني المدينة القانعة الطامعة
الوفية اللعوب
تقول لي : " غداً تعال "

وحينما أؤوب

تقول : " من انت من الرجال فالرجال
كثر ولست العاشق الوحيد "[1] .

هنا ايضاً تطالعنا المدينة المنافقة (القانعة الطامعة – الوفية اللعوب) فهي لا تجهل مكانة الشاعر ولا تجهل مناقبه لأنها ليست وفية بطبعها ، فقد اغراها عشاق كثر ولكنها تجاهلت العاشق الاصيل ، الذي منحها الحب ، واجزل لها العطاء الدسم ، ان مدينة (محمد راضي جعفر) مدينة واقعية ربما هي (البصرة) وربما هي (القرنة – مسقط رأسه) ولكنه يبحث عن يوتوبيا لم تزل في خياله حلماً ، فمدينته اذن لم تولد بعد .

فأسمعه يقول :

/ في شرفات الماء
ينبت وجه صبية
لم تولد بعد
تعرف عن احوال الوجد

---

[2] ديوانه : احزان ابن زريق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997 ، ص37 .
[1] ديوانه : تحولات الروح ، ص65 .

ما لا يعرفه الصوفية[2] .

ان واقع مدينته الغث ، يصدمه ، ويصيبه بالغثيان ، ولذلك اشاح بوجهه عنها بانتظار الاتي ، ولم يزل هذا الآتي في رحم الغيب .

ويعرض الشاعر محمد حسين آل ياسين صورة شاحبة للمدينة ، فهو وان لم يفد اليها من الريف ، ولكنه يحس بالقرف ازاء ما تنفضه شوارعها من وجوه شاحبة واجساد نحيلة . وما يعشعش في اوكارها الليلية من عهرٍ ورذيلة.

يقول الشاعر في قصيدة : " انتظار " :

/ شوارعي الطويلة
يلفها الوجوم والضياع
يخنقها الظلام
اناسها وجوههم شاحبة
اجسادهم نحيلة
شوارعي معابر البؤس والآلام
مسارب للعهر والرذيلة
غيومها الكالحة السوداء
تبحث عن نبع مع الظماء
تبحث عن نهر يقال : انه الفضيلة[1] .

ان ما صوره الشاعر من مشاهد يومية في مدينته يصدم اخلاقياته ، فذاته (الداخل) ناصعة ، طاهرة ، ومشرقة ، يواجه بها موضوعاً (الخارج) ، ملوثاً ، آثماً، ومظلماً ومن هنا يحس بالاغتراب ، ولكنه اغتراب ايجابي لا يدفعه الى اعتزال الناس ، كما يحس ايضاً بالنقمة على الناس والاشياء ، ولكنها نقمة مشوبة بالرثاء والعطف عليهما . وقد يستبد به الاحساس – بالالم من الموجودات، والاشفاق عليها في آن واحد – الى رؤية الغيوم سوداً ، والغيوم السود ممطرة كما هو معروف ، ولكن الشاعر يتصورها ظامئة الى الماء وفي هذا التصور يكمن حدس الشاعر ، وتتخضب رؤياه الشعرية بالإدهاش اما ما تسعى اليه الغيوم – وهي هنا رمز للآثام والذنوب – فهو نهر تتطهر فيه ... أسماه الشاعر بالفضيلة.

وفي قصيدة (التيه في صحارى الجراح) يصور الشاعر ليل المدينة وقد طلعت فيه (نجوم من ظلام) . يقول الشاعر :

/ غريباً اضيع بليل المدينة والريح تمطرني انجماً من ظلام
امد يدي اتلمس فيها بريقاً ... كاني به لؤلؤه
وما هي إلا نيازك اهوت على جبهتي مطفأه
واسمع من خلل العصف صوتاً يذكرني بنشيج الشياطين
او قهقهات السعالى
فأعدو وكفي على مقلتي من الخوف في طرقات الزحام[1] .

---

[2] نفسه ، ص67 .

[1] ديوان آل ياسين ، الجزء الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص256.

[1] نفسه ، ص283 .

ترى كيف هي نجوم الظلام التي ابصرها الشاعر ؟ انها راجحات تغشى عيني الشاعر فتحجب عنهما الضياء لانها غريبة عليه ، هبطت من سماء اخرى، غير تلك التي يعرفها ، فهو " لؤلؤة " في هذا البحر المتلاطم من الاوشال والامواج الهائجة ، وقد داهمته رياح مسمومة ، حملت مع عويلها قهقهات الشياطين والسعالى، وحق له ان يهرب من هذا الجحيم المزدحم بالضباب ، والعبث ، والطيش ، و (الهياكل والجن والصور المرعبات)[2] ، الى المجاهيل (من موحشات القدر)[3] وهكذا يطأ الشاعر هذه الارض الغريبة الملأى بالعناكب، ولكن الى اين المفر ؟ ليس امام الشاعر إلا ان يحتمي بذاته ، فيدثرها من البرد ، ويحميها من اعاصير الليل ، ويبقي على جذوتها متوهجة .

ونقرأ للشاعر حسب الشيخ جعفر قصيدة " الرباعية الثانية " لنقف على موقفه من المدينة ، يقول الشاعر :

/ والمقاهي انتزعت جلدي كما ينتزع الجورب ،
يطفو الزمن الراكد كالطحلب ، يلتف
على اعمدة الشارع وجهي كالخيوط ، الفالس
ياتي امرأةً زرقاء لا أطبق زندي عليها
انفتحت لي مدناً في قعر قنينة بار مقفل
في آخر الليل ، رأيت الكوكب الارضي
في دورته الاولى وقد اوشك ان يفلت ،
قلت : ارتكز الآن على ثدي بغى خافق
تحت يدي ، انفتحت تحت يدي
المدن المطمورة ، ارتدت الى صبوتها
الاولى ، المغول انحسروا عن لحم تاييس
بكت ضاحكة عبر الزجاج ، ارتد عنها
ساعداي ، انتشرا في هبة الريح دخاناً ،
في زمان الموت في المقهى ، افترشنا صحف
الريح ودبحنا افتتاحيات قش ... آخر
الباصات مر ، افرنقعوا ، في البدء كان
الذهب ، الشمس حذاء العاهرة[1] .

ما الذي يراه الشاعر في المدينة ؟ انها المقاهي التي تعبت من زبائنها مثلما تعبوا منها فتهرأت جلودهم كما يتهرأ الجورب ، وانه الزمن الذي يعوم فلا يعرف امسه ، من حاضره من غده ، وانها اعمدة الكهرباء التي تشرئب اليها الوجوه فتبدو كالخيوط التي تلتف عليها من كثرة التحديق ، وانها " البارات " التي استهلكت المدمنين في آخر الليل ، وانها ... وانها ... هكذا لم تعد المدينة غير " مبغى " و " ماخور " ... وهنا يستدعي الشاعر ما قرأه في التاريخ عن غزوات المغول بينما بقيت المدن لاهية عن انسانها بالتغير السلبي (ارتدت الى صبوتها الاولى)، ويجمع الاضداد (بكت

---

[2] ينظر : المكان نفسه .
[3] المكان نفسه .
[1] ديوانه : الطائر الخشبي ، ص136 – 137 .

ضاحكة) ، وبالدخان الذي يتطاير من جسدها " انتشرا في هبة الريح دخاناً " ، وبالصحف وما يدبج فيها من اباطيل " افترشنا صحف الريح ودبجنا..." ، ثم كانت آخر فصولها " الباصات " التي يفسح لها المارة الطريق (في اشارة الى تخاذل الانسان امام مبتكرات الحضارة) ، وهكذا يؤكد الشاعر ضياعه في مدينة تعبد الذهب " في البدء كان الذهب " حيث يتقدم اليقين ويتجوهر الايمان في الماديات المبتذلة التي ربما عدت الشمس... وهي رمز النور ومصدر الطاقة ادنى من حذاء البغي "الشمس حذاء العاهرة " . لقد احتشدت كل هذه المظاهر الشرسة امام عيني الشاعر وحاصرت رؤيته فلم يكن ثمة بد من استخدام القصيدة المدورة ، وهي علامة انخطاف الشاعر – وتدفق نثرياته الباطنية من الم وغربة ، وقرف .

ومدينة الشاعر عبد اللطيف اطيمش ليست عراقية ، وليست عربية ؛ انها احدى العواصم الغربية ، وسوف نرى كيف اصيب بالاغتراب فيها ، وما الذي عاناه ، يقول الشاعر :

/ قطار يريد المدينة
وآخر يخرج منها
توازت خطوطهما ... ،
فالوجوه التسافر لا تلتقي في محطة
ولكنها تلتقي في العيون الغريبة ،
عبر زجاج النوافذ
وجوه على العين تخطف مثل السيوف
وتوغل في جرح شتى المسافات ... ،
مثل السيوف .
* * *
عيون النساء تلوح ... ،
تستقبل الشوق في اعين القادمين
بايديهمو من نثار الدموع هدايا ... ،
تفتحن باقات ورد
وجسراً تلاقى عليه المحبون ... ،
اغصان وعد
لقاء الشواطئ اذ يرحل البحر عنها
فيزهر عشق الضفاف
تباريح من خفقة وارتجاف[1] !

(القطار) هو ابرز معالم المدن الصناعية ، وهو رمز اللقاء مثلما هو رمز الفراق ، وقد استخدمه الشاعر للحالين ، في اشارة الى حال الدنيا : التي تضحك وتبكي ، تظلم وتنصف ، تبني وتهدم ، وهكذا تكون العيون الغريبة الوافدة الى هذه المدينة – وهي لندن هنا – ملتقى الوجوه المسافرة ، التي تتوالى على المحطات ، في عملية ذهاب وإياب ، تنال من الانسان ، وتصيبه بالاجهاد . والشاعر الغريب الوافد على هذه المدينة تفزعه الوجوه الجامدة ، التي لا تعرف الانفعال ، ولا

[1] **ديوانه : مدن وقصائد ، دار الحرية للطباعة ، 1981 ، ص21 – 22 .**

تجيد خطاب العواطف ، وقد شغلتها الحضارة عن المشاعر الانسانية ، وقذفت بها في دوامة من الاسفار ، والرحلات سعياً وراء الرزق . اما ما يصفه الشاعر من اللقاءات او الوداعات المؤثرة فهو خاص بالعشاق والمحبين الذي خرجوا من جلودهم ، وعبروا حواجز الحضارة المادية نحو افق ارحب ، بعيداً عن غيوم المدينة السود ، ودخانها المتصاعد بوقاحة وتحد . ولكن ماذا عن الشاعر نفسه ، الغريب في هذا الزحام المتلاطم ؟ انه كما قال :

/ وبين مرايا الوجوه ... ،
وليل قطار المرايا
تعثرت ... ، لا قيت وجها
عرفت به لفحات التغرب ... ،
تحفر صحراء وجهي
مددت يدي اليه
رميت ردائي عليه ... ، ارتميت عليه ...
وغامت عيوني .
* * *
وكان قطار يجوز المحطة
ويحمل وجه غريب مسافر[1] .

هنا يرتد الشاعر الى ذاته ، بعد ان خطفته مناظر المدن الصناعية ، ليعود الى نفسه ، وقد التقى بها من جديد فبدا المشهد وكأنه لقاء بين الشاعر وبين غريب اخر من ابناء جلدته ، والحقيقة انه هو الشاعر وقد انفصلت ذاته الى ذاتين : ذات تحاول ان تتقمص مشاعر المدينة الغريبة ، واخرى ذات الشاعر العراقي المتغرب، ولكن " الانا " تنتصر في النهاية حيث تجد نفسها وحيدة ، عارية عن الاهل ، لا ترى في تلك المدينة غير الصحراء المقفرة .

[1] نفسه ، ص23 .

المبحث الرابع ...

الطفولة ... الفردوس المفقود .

حقاً ان " الحاضر هو اهم لحظات الوجود لكونه يحمل في طياته المستقبل ، وهو اللحظة المعاشة وهو وجود الوجود ، اما قبل وبعد فغير موجودين "[1] ، كما يرى هيجل ، بيد ان هذه الاهمية المعطاة للحاضر لا تمنع ، من كون هذا الاخير ما هو الا نتيجة للماضي كما ان الحاضر ، هو دوماً في طور التكوين ، لأنه لا يوجد شئ اسمه (الآن الخالص) ، فالحاضر هو مساحة من الماضي[2] ، زيادة على ان قدر الانسان الميتافيزيقي هو انه ابن ماضيه ، مهما امتلأ بحس الحاضر، ومهما عانق المستقبل .

ولكن الماضي يزداد اهمية في نفس الانسان ، ويشتد حنينه اليه ، وتبرز ضرورة استعادته حينما تصر الذات على رفض الواقع وعدم الاعتراف به ، وعدم الاعتراف بالواقع معناه الاستغراق في الذكريات المطبوعة في النفس[3] .

ولا شك في ان اكثر الذكريات التصاقاً بالنفس واكثر قرباً منها ، واشدها فاعلية في بعث الفرح ، ومواجهة حس الفناء الذي لازم الذات نتيجة احباطات الحاضر، هي ذكريات زمن الطفولة ... لأن زمن الطفولة زمن ممتلئ ، لا يعرف معنى الفراغ ، فالكون يملأ اناه ، واناه تملأ الكون ، وهو بهذا مكتف بذاته ، ومكتف بالطبيعة كما هي كائنة . وشعوره كله مركز في اللحظة الحاضرة لا ينبغي – بل لا يدرك – سابقاً ولاحقاً زمنياً لها . والطفولة بهذا الحس الابدي، المتسامي فوق الزمن قادرة على ان تمد الانسان المحيط مهما كانت درجة احباطه بسند روحي يمكنه من مواجهة بؤس حاضره . من هذا المنظور يمكننا ادراك مأساة السياب في مواجهة حاضره المحبط ، ونتفهم استيحاءه زمن الطفولة الذي يصبح بالكيفية التي ذكرناها ملاذاً حقيقياً للذات الشاعرة من هجير واقعها وحاضريته العدمية . ويغدو بذلك هذا الزمن حنيناً – واعياً اولا واعياً – الى فردوس الطفولة المفقود ، وتبرماً شديداً بالواقع الزمني للآن الحاضر ، كما يترجم رغبة حادة في التمسك بالخلود ، وتوقاً – مركوزاً في اللاوعي البشري – الى الدخول في دائرة الابدية والمطلق الزماني .

وهذا التوق الحاد الى زمن الطفولة واستيحاء خصائصها ، لمقاومة الزمن الهارب ، ومحاولة الخروج من دائرة التاريخ ، والتخلص من ضغط حركات المد والجزر ، وضغوط ساعات الخسوف وتنبوءات المراصد ، والعمد الى خلق زمن أبدي خاص ، عن طريق الرجوع الى ما يسمى بـ (الطفالة) ، ليس حكراً على (حاوي) الذي يئس يأساً مطبقاً من انبعاث الزمن العربي الميت ، الذي كانت مظاهر المدينة العربية احسن ممثل له ، ولا على (السياب) ، الذي كان مرضه العضال – والمرتبط بالمدينة لا القرية – من اهم الاسباب التي دفعته الى التشبث بطفولته والتحسر عليها وربطها بالام[1] ،

---

[1] الزمان الوجودي ، عبد الرحمن بدوي ، ص20 .

[2] ينظر : لحظة الابدية ، سمير الحاج شاهين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1980 ، ص88 .

[3] ينظر : جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، تر : خليل احمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 ، ص16 .

[1] قد يرجع البعض ذلك الى عدم تصفية عقدة اوديب ، والى عدم النضج العاطفي وحتى الى عقدة نرجسية ، ينظر : يوسف اليوسف ، الشعر العربي المعاصر ، ص34 .

رمز التوالد والخصب والحنان ، والصبر والحماية والقدرة على التصدي لمخاطر الطبيعة واهوالها – كما هي ممثلة في عقل الطفل ، او كما يراها في سني طفولته – حتى الآن هذا النزوع شكل موضوعة محورية لشعره[2] . انها ليست حكراً على هذين الشاعرين في شعرنا الحديث فحسب بل اننا نراها في كثير من الخطابات الشعرية المعاصرة التي لا يمكن حصرها . فموجة الطفالة الوقتية ، أي التوق الى الطفولة ، والحنين الى ايام المرء المدرسية ، والتعبير عن الحزن المنبثق من توتر الحياة وديناميكيتها[3]، ظهرت بقوة عند نهاية الستينيات وخلال السبعينيات نتيجة الاحباطات والانتصارات المصاحبة لهذه الحقبة في الوطن العربي على جميع الصعد .

فاستبطان زمن الطفولة واستدعاؤه ، لا يعد فقط هروباً من الزمن القائم واحلال الزمن الخامد محله ، بل هو ايضاً استدعاء لذلك الشعور الطفلي الخالي من وعي الزمن وقلق الفناء المصاحب له . وهو ايضاً استدعاء للانسجام والتناغم بل والتطابق الكلي الذي يحسه الطفل ازاء العالم الخارجي اذ لا مكان للتمايز بين الانا والعالم ولا صراع بين الانا وموضوعها او بين الانا والنحن . بل انه زمن ذات كما تدرك ذاتها ، مندمج بزمن الكون كما هو مدرك من طرف هذه الذات انه زمن القدرة على كل شئ ، الزمن الذي لا يعرف المستحيل اذ لا انفصال فيه ولا تمييز بين الرغبة والادارة .

وزمن الطفولة – بكل هذه المميزات والقدرات التي رأينا – يمد الشاعر بقدرات خارقة على تجاوز لحظات الاحباط ، ويكفل له رؤية ما لا يرى ، واحساس بما لا يحس .

وإحداث الدهشة التي يسعى اليها كل ادب بعامه وكل شعر بخاصه ، وملامسة ضفاف الروح التي لا يعرفها الا الاطفال ، حتى ان الدنيا المنظور اليها بعين الطفل هي دنيا الشعر الحقيقي[1] ، وفقدانها يعني فقدان كل شئ ، هذا زيادة على ان في زمن الطفل جمالاً وابديةً لا تعرف معنى الموت ، يسعى اليها كل فنان. والذكرى هي احد الابواب – ان لم يكن اوحدها على الاطلاق – التي نستطيع من خلالها ان نطل على زمن الطفولة وبالتالي الابدية .

ان محاولة الشاعر الامساك بالزمن ، واعتماده ما يسمى (بالابطاء الزمني) المتمثل في النزوع نحو الماضي ، وإحلاله محل الحاضر الرديء المرعب ، لهو اقوى دليل على اللاتكيف الذي يسكن فيه ، والتمزق الذي يعانيه . فهو لم يستسغ فكرة ان كل وجود يفضي بالضرورة الى العدم ، لذلك نراه يصارع زمنه ، ويلتجئ الى امسه وطفولته المشرقة ، يقول السياب في ذلك :

/ طفولتي ، صباي ، اين ... اين كل ذاك ؟
اين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور
كشر عن بوابة كأعين الشباك
تفضي الى القبور ؟[2]

---

[2] ينظر : الشعر العربي المعاصر ، يوسف اليوسف ، ص69 .
[3] ينظر : احساس العصر الراهن ، بنتيلي زائف ، تر : عادل العامل ، مجلة المعرفة ، 1988 ، ص304 .
[1] ينظر : لحظة الابدية ، سمير الحاج شاهين ، ص59 .
[2] ديوانه : 146/1 .

وهو اذ يعود الى جيكور ، قريته ، يفجع بالتعبير الحادث فيها بفعل الزمن، فيصرخ مستفسراً :

/ جيكور ... ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمن
أم أنه الماشي
ونحن فيه وقوف
اين اوله
واين آخره ؟
هل قرأ طوله
ام مر أقصره الممتد في الشجن[1] .

يؤكد خطاب السياب الشعري فقدان الاحساس بالحصانة ازاء قوة الزمن التدميرية ، والخضوع لتياره الجارف ، وبالتالي سيطرة حس الفناء على وجدانه ، وسيادة اللحن الجنائزي ولوعة التحسر :

/ وهيهات ! ما للصبي من رجوع
ان ماضي قبري واني ، قبر ماضي :
موت يمد الحياة الحزينة ؟
ام حياة تمد الردى بالدموع ؟

تتوزع الذات الشاعرة بين موقعين مكانيين ، ونوعين زمانيين ؛ مكان القرية المنشود بزمنه الماضي ، ومكان المدينة المرفوض بزمنه الحاضر ، ومن شأن هذا التوزع ، ان يولد تخلخلاً في وتيرة الزمن ، وعدم انتظام في ايقاعه، مما يسبب للذات الشاعرة قلقاً ووحشة ، وتمزقاً وضياعاً، لأن الحياة – كما يقول باشلار – هي " حقيقة جزئية ، فبدون تناغم ، وبدون جدلية منتظمة ، وبدون وتيرة ايقاع ، لا يمكن للحياة ولا للفكر ان يكونا مستقرين واكيدين "[2] ، ومن هذا المنظور، ونتيجة لانعدام مثل هذا الادراك ، واصرار الشاعر على التشبث بتجربة الماضي – التي يمكن ان تتمخض عن كائن مشوه بمعزل عن الحاضر – المناقضة لتجربة الحاضر من منظور رؤية الشاعر– تولدت النظرة العبثية للحياة، فإذا الماضي يمارس غياباً إلا في الذاكرة ، واذا الحاضر قد غدا شيئاً غير متحقق، بل انه غدا معبرا من احفاق الى اخفاق ، لتقوم المادة – والحال هذه – بتسويغ الحياة فتكتسي بمظهر الضجر والرتابة[1] .

ويتناول الشاعر يوسف الصائغ طفولته من خلال القصيدة / اللقطة ، وبتقنية فنية إنماز بها . ففي قصيدة (حالات) يقول الشاعر :

/ امرأة تجلس خلف الشباك
تتامل طفلاً يأتي من عمق الشارع
... ...
طفل يأتي من عمق الشارع
يرنو لامرأة تجلس خلف الشباك

---

[1] ديوانه : 188/1 .
[2] جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ص15 وما بعدها .
[1] ينظر : دلالة الزمن في الرواية الحديثة ، د. نعيم عطية ، مجلة المجلة ، العدد 170 ، 1971، ص24 .

... ...
سيارة شحنٍ ،
تعبر بين الشباك
وبين الشارع
والآن
المرأة تنظر من خلف الشارع
لا طفل ترى يجلس في عمق الشباك
... ...
الطفل يحدق من خلف الشباك
لا يجد امرأة تجلس في الشارع[2] .

في النص شخصيتان : المرأة التي تجلس خلف الشباك تحدق بالمآره وهي الراصدة . والطفل المرصود . فالمرأة لديها متسع من الوقت ، أي ان حياتها فراغ كبير : ربما هو السأم ، والطفل الضائع في الشارع : يتبادل المرأة والطفل الادوار : فمرة ترصد المرأة الطفل في عمق الشارع ، ومرة يرصد الطفل المرأة في عمق الشباك وبين حضور كل منهما ، وغياب كل منهما ، نحس ان الحياة تافهة ، وان المرأة ضائعة ، والطفل ضائع : ان عبثية الحياة : وعقم الوجود–كما يشي النص– هما اللذان الهما الشاعر هذا الهاجس ، ومن خلاله يستذكر الشاعر طفولته التي انطوت ، ويعيش في مطلع كهولته[1] الملأى بالفراغ ، والضائعة في زحام الحياة، وقد يفهم المتلقي ان المرأة هي ام الشاعر ، التي رحلت ، بينما ينتظر الشاعر – بجزع – رحيله .

وهكذا نرى ان الشاعر يبتدع اسلوباً جديداً في استدعاء طفولته وكأننا امام لقطة سينمائية ولا عجب في ذلك ، فاللغة الشعرية الحداثية تستعبر من السينما بعض تقنياتها ، كما تستعير من المسرح بعضاً آخر منها ، ومن السرد تستعير الحبكة الدرامية .

اما الشاعر موسى النقدي ، فيستدعي طفولته من خلال قصيدة (الطفل والبحر) ، ففي هذه القصيدة تتداعى ذكريات الشاعر بصيغة الغائب عن ذكريات الطفل ، وما اختزنته من عوالم الطبيعة الساحرة ، يقول الشاعر :

/ اية امواج تتسطح او تتقوس
مثل فوانيس ومرايا
عبر ثنايا
زمن لا ارض له ، ومناديل ملبس
بين يدي ابوين اضاعا ابنهما : " فل ، اين ابوايا ؟ "
* * *
يتعرش زهر الاحلام
ما بين جداول ايام
تتقوس امواجاً امواجاً
تتسطح
مثل مرايا

---

[2] ديوانه : اعترافات ، مطابع دار الغد ، بيروت ، 1978 ، ص90 – 91 .
[1] ذيل الشاعر قصيدته بالعام 1977 .

وزجاج منه يمر العطر الهوام
وبقايا من بعد بقايا
اطيار تتغنى ازهار تتفتح
وانا متكئ اقرأ في الروض كتابا
وتمد الخضرة أهدابا
لتلوح امرأة الموسيقى
من بين مصب الانغام
* * *
لكتابي اعود واطويه
لأطوق في الاضلاع بكائي تطويقا
آه ، يا طفل الانسام
أخفى بحارته البحر !(1)

يشي النص بأن البحر متخيل ، ولعله بحر الحياة ، ففي هذا البحر يثوي زمن مطلق لا يتصل بمكان خاص (زمن لا ارض له) ، وطفل الشاعر يتيم ، افتقد والديه ليصارع البحر ومتاهاته وحده ، وحين يتعب يصيح " اين ابوايا ؟ " ومع ما يعانيه الطفل من حصار الايام ، وضياع الارض إلا ان الطبيعة تنشر زهر احلامها ، بينما تتشظى الجداول على شكل امواج تتوالد تباعاً ، ومرايا تعرض سطوحها الملساء. هنا في هذه اللوحة يستدعي الشاعر مشهداً من ايام طفولته ، فها هو ذا يتكئ على مسند من الورد ويقرأ في كتاب ، تحوطه الخضرة، بينما اطل عليه طيف امرأة من خلال مصب الانغام .

وتمر ايام اشار اليها الشاعر بفاصلة النقاط الثلاث ، ليجد الشاعر نفسه وقد كبر ، فيطوي كتابه ، ويتحامل على احزانه ، فقد ذهب البحر ، واختفى البحارة .

لقد استخدم الشاعر تقنية القصة القصيرة وهو يرسم لوحة طفولته ، وهي على الرغم من الغصة التي تركتها في نفسه ، إلا ان الوانها مشرقة ، تأخذ من الطبيعة الوانها ، وتزخر بأحلام الانسان ... هذا الكائن العظيم .

ويستدعي الشاعر علي الحلي طفولته من خلال استدعاء لقاء غرام جمعه وحبيبته ومن هنا ينبثق عنوان القصيدة (عدت طفلاً) ، وكأنه بذلك يدير عقارب الساعة الى الوراء ، حيث زمن البراءة وصفاء الذهن ، وبياض القلب ، يقول الشاعر في المقطع الاول :

/ والتقينا ... وكان ليل شهي
شرب الفن خمره من شذاه ...
وسقى الحب سره الف طيف
وتمشت بلا دروب خطاه
وانتشى الحان من لقانا رعاشاً
ورؤانا تعطرت من رؤاه !

---

(1) ديوانه : نبضات الافق المضاء ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، 1977 ، ص43 – 44 .

وتلاقت عيوننا واستحمت
وتشهت لمى الشفاه ... الشفاه
ثم قالت وثغرها السمح يمتص من النار مشتهى نجواه
انا لا اعرف الهوى قبل ميلاد هوانا . من اين لي بلواه ؟
كيف اقبلت كالرؤى ؟ كيف عصرت عروقي ؟ وهل غداً ننساه ؟
قلت : لا ... آه ... الف كلا تهرت
من شفاهي . وكيف نسلو صداه[1] .

ذلك مشهد لقاء عاطفي زاخر بالحرارة ، والسعادة ، وحافل بعنفوان الحب. ولكنه ايضاً رمز لحيوية خبت ، وبراءة افلت ، ولا بصرفنا جو القصيدة المحموم بالسكر ، والقبل ، عن خلفية ذاكرة الشاعر ، المشحونة بجمال الطفولة . حتى اذا زاد فرح الشاعر بحاضره : أي بلحظات اللقاء يستفيق (لا وعيه) فيطلق هتافه : (عدت طفلاً) ، يقول الشاعر :

/ يا حبيبي ... مع الهوى عدت طفلاً
ومن السر احتسي رؤياه
سوف نبقى مع الصدى البكر نحيا
من جديد ...
وفي الكرى نلقاه[2] !!

اجل : انه الان في قلب زمن طفولته وها هو ذا يصرخ بذلك ، " ومن السر احتسي رؤياه " ، فالسر هنا (وعيه الباطن) وقد ايقظه اللقاء ؛ انه يحن الى طفولته ، بل هو يصر على انه الان في زمنها : " سوف نبقى مع الصدى البكر نحيا " فالصدى البكر هو عالم البراءة ، والعذرية وهو الزمن الخالد في ضمير الشاعر، وفي ذاكرته على حد سواء .

وهكذا نظفر بتلك التنويعات على وتر الطفولة ، وقد تجلت فيها موهبة الشعراء متوهجة ، حافلة بالايحاء الصوري والصفاء اللغوي ، والاتساق الايقاعي.

وتتثال ذكريات الشاعر ياسين طه حافظ من طفولته ، محكومة بوصايا الاهل ، أي بمعنى قيمي يرمز الى خير الامس ، ونعمة الماضي ، فها هو يقول في قصيدة "كسر الوصايا " :

/ حين كنا صبية ، علمنا الاهل وصايا للشجر
يدخل الجنة من يطفئ نار الشجره ،
وحرام قطع ماء المثمره ،
وحلال كل ما تأكله من ثمر
إنما الله سيرديك اذا اتلفت منها ثمره ،
واتق الله .
من القطع
او الحفر
مساءاً !

---

(1) المجموعة الشعرية الكاملة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987 ، ص369 .
(2) نفسه ، ص 370 .

مضت القرية عنا ، ومضت عنا الوصايا .
كان فرع الشجره
يضرب السلك فيهتز عمود الكهرباء
فتسلقت سياج البيت ،
أمسكت بذاك الغصن النزق
مساءاً
وجمعت الخبرة الاولى وشر الزمن :
قفزة مجنونة فيه الى الارض ،
ارتمى منخلعاً :
كسر المصباح ،
والسلك تدلى ،
جبهتي تنزف ،
لكن عيوني جمدت :
أبيض يخجل لحم الشجره !(1)

فمن كسر الوصايا ؟ اهو الشاعر عندما كبر ، وحفزه التمرد ؟ أم هو الشعر الذي يضيق ذرعاً بالاطر ، ويرفض القيود ، ولا يستطيب التوجيهات؟ أم هو شيء آخر ؟ ... إنه شيء آخر ، انها المدينة الجديدة ... التي عزتها الكهرباء، التي بدورها غزت الروح البريئة ، وافتضت عذرية البصر والسمع ، وكسرت صمت البال ، وسكينة النفس .

انه الصراع بين الطبيعة في سجيتها الاولى ، وبين هذا المعلم الحضاري الوافد. ولكنه صراع متكافئ : اذ ينخلع الغصن (الطبيعة) ، وينكسر المصباح ويتدلى السلك (التحول) والخاسر الوحيد هو الشاعر الذي يفقد بصره (عيوني جمدت) ، ومع كل ذلك فالشاعر هو هو : يشهد الصراع ، وربما يخوض فيه ، وربما يفقد بصره ، ولكنه يظل متوهج الذاكرة ، متقد الروح.

وللشاعر نفسه استدعاء آخر للطفولة في قصيدة " أم ابراهيم " ، فهذه الجارة القديمة امرأتان : امرأة الامس التي كانت تداعب الطفل ، وتفتش عما افتقده من لعب ، وامرأة الحاضر التي تبكي الطفل وقد كبر : ولكنها في الوقت نفسه تبكي على نفسها : فقد شاخت هي الاخرى ، يقول الشاعر:

/ أراها ، أم ابراهيم جالسة بباب الدار ،
تصغي لا نرى أحدا
تسمع ، حولها الاصوات عابرة وآتية ،
تخاطبها وجوه ربما حضرت ملامحها
او اختلطت بشيء من تراب
او حفيف صدى
انا الطفل الصغير هناك ، من قد صرت اقصدها
لألقى ما أضعت ،
لكي احدث غائباً ما زلت اذكره ؛

(1) الاعمال الشعرية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مج 2 ، 2000 ، ص283 – 284 .

أخاطبها : انا ابن فلان
وتصحو من غيوم العمر .
تمسك بي :
أأنت كبرت !
وتبدأ بالبكاء ، مصدقة ولا مصدقة
تلمس قامتي ، وتعود تمسك بي
لتطرد حيرة
أو ترتجي سنداً ...
" وداعاً أم ابراهيم ! "
غائبة
كأن ما جئتها ابدا[1] ...

هل هي (أم ابراهيم) التي كبرت وحدها ؟ أم انه الشاعر ؟ وهل يكبر الشاعر مثل الآخرين ؟ وهل (أم ابراهيم) شخصية حقيقية أم انها كائن متخيل أبدعه الشاعر؟ ولكن ... هل لكل ذلك تأثير في استنطاق النص ، وفك اسراره ؟. ان أم ابراهيم " غائبة " الوعي ، وغائبة الذاكرة ، ولكن الشاعر صاح ، وواع ، انه يقرأ الطبيعة ، ويقرأ الناس . وغيوم العمر التي حاقت بأم ابراهيم ، لن تحيق بالشاعر ، فها هو يرسم لنا شخصية جاره الامس (الشابة) وشخصية شيخة اليوم (العجوز) ، وكلاهما جزء من مخيلة الشاعر الذي يبكي طفولته ولكن بصمت ، وهدوء ، وكأنه بذلك لا يريد ازعاجها : فالطفولة مدللة في كل وقت .

---

[1] نفسه ، ص287 – 288 .

المبحث الخامس ...

الموت ... الهاجس الكامن في النفس .

ما ذكرت الحياة قط إلا وكان الموت مرادفاً لها و " كل كائن حي هو بين قوسين وهذان القوسان هما : الولادة ، والموت . ولكن الانسان وحده يعرف ذلك"[1]. إذن فالحياة حقيقية انسانية ، والموت الغاء لهذه الحقيقة ، وما من حدث يقتلع الحقيقة الانسانية من وجودها كالموت !! فما الموت ؟ .

ان الموت جزء من الحياة ،وعنصر مكون للوجود . وقد جاء في القرآن الكريم : " قُلِ اللهُ يُحْييكُمْ ثُم يُميتكُمْ ثُمَ يَجْمَعُكُمْ الى يَومْ القيمَة "[2] . وموت الكائن وحياته هما جزء من جدلية الكون كله ، ولا يمكن تصور حياة دون وجود موت.

فإذا كانت الشيخوخة هي التي تشعر الانسان بالعجز وتترك له مجالاً فسيحاً لمقارنة اليمة بين ما كان عليه وما آل اليه فان الاحساس بالموت عند الشاعر لا يرتبط بالضرورة بالشيخوخة[3] .

ويعد الموت في الصوفية انتصاراً على الموت العضوي ، وما البعث إلا مرحلة اخرى في هذا الموت ، " فالمسيح قام " ، ومن ثم فإننا سنقوم في المسيح ، وما من حاجة الى برهان آخر .

ان اشكالية الموت متعددة الجوانب ، متداخلة المفهومات ، فهناك الموت البيولوجي ، والموت الانساني ، وعلاقة الروح بالجسد ، وارتباط الموت بما قبله وما بعده ، والموت البطولي ، وغير ذلك مما جعلها اكثر تعقيداً من اية قضية انسانية اخرى .

يرتبط الموت ايضاً " بالخلق والعدم " ومن هنا كانت الحياة ؛ بسبب انها مخلوقة ؛ مرتبطة بالموت . وكان الوجود لانه خلق من العدم ؛ يجري في جوقه ذلك العدم الذي خرج منه ، ومن ثم فكل وجود يميل بطبعه الى الفناء ، وكل حياة يكمن في جوفها الموت .

وقد بات من المؤكد انه " ليس اقسى على الموجود الذي يملك الحرية ، ويحن الى الابدية ، وينزع نحو اللانهائية ، من ان يشعر بان لحريته حدوداً ، وان الزمان ينشب اظفار الفناء في عنقه ، وان التناهي هو نسيج وجوده "[1] ، فالانسان " يستطيع ان يدفع عن نفسه كل شيء إلا الزمان ان كان قد بقي بعده شيء غير الموت ، فالزمان هو المرجع الاخير في تعريف جوهره لأنه المعضلة التي يتعاطاها في وجوده، والانسان كائن يتلجلج بين الزمان والموت وكل ما سوى ذلك يقصيه عن حقيقته البشرية "[2] .

والحياة بما تنطوي عليه من بقاء وزوال تشده الى نبذ السكون الذي يمثل هبوط الحياة وصخبها الى الثبات المذكر بالموت . فيغريه المضي في التغير والتقلب والحركة الدائمة ، وفي الوقت ذاته لا يستطيع التخلي عن فكرة اتجاه الحياة الى السكون الابدي (الموت) إذ تبدو (الانا) محتضنة فكرة الموت ومتمثلة لها ، فيصبح الموت الذي ينفي الحياة ظاهراً ، مؤكداً لها ، ومحركاً لقوى الذات كي تنفي عنها هاجس

---

(1) مقدمات الفلسفية ، مجموعة من الكتاب ، تر : د. عادل العوا ، جامعة دمشق ، 1986 ، ص385 .
(2) الجاثية / 26 .
(3) الغرض الشعري (دراسة نقدية) : نادية غازي جبر العزاوي (رسالة دكتوراه) ، كلية الآداب – جامعة بغداد ، 1994 ، ص38 .
(1) مشكلة الانسان ، زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، (د.ت) ، ص71 .
(2) التركيب اللغوي للأدب ، لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية ، 1971 ، ص39 .

السكون الابدي . وبهذا ، تغدو اهداف غرائز الحياة احداث تواترات جديدة[3] ، لتأخير ذلك الثبات المطلق . ومادام الموت يذكي في تفكير الانسان حنيناً دائماً الى الخلود ، وما دامت نظرتنا الى الموت هي نظرة الى الحياة، لانه من صميمها ؛ فإن وسيلة الانسان لتأكيد وجوده ، وتخفيف حدة احساسه بالسكون الابدي تتجه الى الجب ؛ فهو وسيلة الانسان في الخلود ، فبه يضمن امتداد حياته عن طريق النسل البشري ، وعن طريق اتصاله بالفن فالحياة تقتضي الحياة ، وتقتضي اكثر من الحياة " فكأن الحياة اذاً تعشق الموت ، لأن بالموت علاءها ، وهذا الموت باطن فيها ؛ لأن الحياة انما تعلو على نفسها ، وكأن الحب والمـــوت
مظهران لعملية واحدة هي عملية علاء الحياة على نفسها "[1]، إذ يصبح الموت مطلباً غريزياً تبلغه الحياة حينما تحقق الخصوبة الطبيعة او الخصوبة الفنية اوجها . وبقاء حافز الاعلاء يعني ابقاء الذات متوترة ، الى ان تصل الى توازنها او سكونها ، إذ تصير " غريزة الموت ليست غريزة تدميرية لحسابها الخاص بل تتوجه الى تسكين التوتر . فإن المسير نحو الموت هو فرار لا شعوري لتجنب الالم والهلاك "[2] .

وقد تعددت دلالات الموت في شعر الحداثة وسوف نتناول ابرزها وهي :

أ. الموت الحضاري ...
ب. والموت الفلسفي (الرمزي) ...
ج. والموت من أجل الانبعاث ...
د. والموت المألوف (البيولوجي) ...
هـ. والموت البطولي ...

---

[3] ينظر : الانا والهو ، سيجموند فرويد ، تر : محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، بيروت، 1962 ، ص38 .
[1] الموت والعبقرية ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، بيروت ، 1962 ، ص38 .
[2] الحب والحضارة ، هربرت ماركوز ، تر : مطاع صفدي ، بيروت ، 1970 ، ص65 .

أ.الموت الحضاري ...

ليس نزار قباني وحده من تعاطى شعر النقد الهجائي اثر هزيمة العام 1967 ، والهزائم التي تلتها في طول الوطن العربي وعرضه ، فالشعر العربي المعاصر والحديث – الا قليلاً – تصدى للانكسارات وكان في معظمه شعراً تحريضياً ساخراً حيناً وغير ساخر حيناً آخر ، وكان همه الاكبر ايقاظ الشعور بالاثم والدعوة الى الاغتسال ؛ لذلك اقترنت القصائد بالفاظ الموت والسقوط مثلما اقترنت بالفاظ الصمود والبطولة .

ومن هنا فقد تشكل شعر الموت الحضاري الذي ينعى فيه الشاعر (الامة) بمجموعها ، ولعل اصدق من عبر عن ذلك من الشعراء مظفر النواب الى جانب شعراء آخرين ، يقول النواب في قصيدة (البقاع البقاع) :

/ سيرحل هذا الطين قريباً
تعب الطين
عاشر أصناف الشارع في الليل
فهم في الليل سلاطين نام بكل امرأة
خبأ فيها من حر النخيل بساتين

يا طير البرق اريد امرأة دفئاً فانا دفء
جسداً كفئاً فأنا كفء
تعرق مثل مفاتيح الجنة بين يدي وآثامي
وأرى فيك بقايا العمر وأوهامي[1] .

النص – او الشاعر – ينعى اولاً جزءاً مهماً من المجتمع او من الامة . انه المرأة ، التي غدت مجرد طين ، خلواً من الروح ، كما هي خلو من الدم والمشاعر ، وتلك اشارة الى وضاعة الامة التي تركت نساءها نهباً مشاعاً في دروب الليل للكلاب البشرية ، ولذلك – وهو المناضل – يتقزز من تلك الاجساد الطينية ، أي من تلك الامة / الطين التي جردت نفسها من كل المشاعر الانسانية ، متطلعاً الى امة اخرى : امة مثال لا تبيع لحوم النساء (يا طير البرق أريد امرأة ... دفئاً فأنا دفء ، جسداً كفئاً ... فأنا كفء) .

ولنواصـــل قــراءة النـــص :

/ يا طير البرق القادم من جنات النخيل بأحلامي
يا حامل وحي الغسق الغامض في الشرق
على ظلمة ايامي
احمل لبلادي حين ينام الناس سلامي
للخط الكوفي يتم صلاة الصبح بإفريز جوامعها
لشوارعها
للصبر
لعلي يتوضأ بالسيف قبيل الفجر
ابنيك عليا مازلنا نتوضأ بالذل

---

[1] الاعمال الشعرية الكاملة ، ص452 .

ونمسح بالخرقة حد السيف
مازلنا نتحجج بالبرد وحر الصيف
مازالت عورة عمرو بن العاص معاصرة
وتقبح وجه التاريخ
مازال ابو سفيان بلحيته الصفراء
يؤلب باسم اللات العصبيات القبلية
مازالت شورى التجار ترى عثمان خليفتها
وتراك زعيم السوقيه
لو جئت اليوم لحاربك الداعون اليك
وسموك شيوعياً[1] .

ها هو الشاعر يدخل في المتن : انه ليس يعلن موت الامة : بل هو يؤكد موتها للمرة الثانية : فقد ماتت ميتتها الاولى حينما عصا جنود الامام (علي) خليفتهم ورفضوا مقاتلة العدو مرةً بحجة البرد ، واخرى بحجة الحر[2] ، وضمن هذا المشهد يستدعي الشاعر مواقف عربية من التاريخ الاسلامي ؛ سوءة عمرو بن العاص وهو يواجه بها الامام علياً في معركة صفين ، ومجابهة ابي سفيان الدعوة الاسلامية في فجرها وتأليبه القبائل ضد الرسول الكريم وسوء توزيع الثروة بين الرعية آنذاك . تلك هي الميتة الاولى في نظر الشاعر ، اما الميتة الثانية فهي ما يشي بها وضع الامة : من تفاوت طبقي ، واستسلام مهين لاعدائها ، واقدام زعمائها على ارتكاب الافعال المشينة .

انها الصورة القبيحة الاولى تنبعث مرة اخرى ... وبين الصورتين اكثر من الف عام ... فما أشبه اليوم بالبارحة .

وإذا كان الشاعر مظفر النواب قد رثي الامة مباشرة فإن محمد راضي جعفر يرثي الامة من خلال رثاء احد اصدقائه الذين شاركوه– على ما يبدو – فكره السياسي.

ففي قصيدة (محمود) ينعى الشاعر (الامة) مستفتحاً نصه بقوله :

/ أغلق دوني بابه ونام
ما قال : " اهلاً " عندما أبصرني
في لجة الزحام
ولم يقل حين أدار ظهره " وداع "
بل همز الصراع
ولم يقل : " وداع "[1] .

واضح ان الشاعر يتخذ من الراحل المرثي وسيلة لرثاء الامة : فالمرثي هنا رمز للامة الغائبة ، اللاهية عن قضاياها الاساسية والغارقة في كل شيء عدا نظامها السياسي المتردي : فحين كانت الجماهير – كما يشي النص – تشق طريقها الصعب وتحمل دماءها على اكفها كان الحكام يغلقون آذانهم مختلين الى أهوائهم الصغيرة (ما قال أهلاً) ، وحين كان الشهداء يصبغون بدمائهم اسفلت الشوارع

---

(1) المكان نفسه .
(2) في إشارة الى احدى خطب الامام علي في أنصاره .
(1) ديوانه : احزان ابن زريق ، ص51 .

لم يكلف الحكام انفسهم حتى مجرد النظر الى صليبهم المصبوغ بالدم ، والعرق ، (ولم يقل حين أدار ظهره " وداع ") . ولنتابع معه النص :

/ ذات هجير قال لي محمود :
حين قرأنا شفرة المصير
كان على الشفرة سبع ...
فهتفنا : " امة واحدة "
فصرن عشراً
وهتفنا ... صرن عشرين
كأن الوطن الكبير
خرافة ... كأن ما سال من الدماء كان ماء[1] .

ويستمر الشاعر في هذا النعي الهادئ : لأمة جزئت الى سبع دول ، (كان على الشفرة سبع) ، ومع اشتداد الدعوة الى الوحدة أصبحت عشر دول (فصرن عشراً) وما لبثت ان اصبحت عشرين دولة (وهتفنا صرن عشرين ...) وكأن الوحدة خرافة وكأن الدماء التي سالت كانت ماء رخيص الثمن ، فأمة هذه حالها تتآكل مع الايام ، وتتشرذم على مر الأزمان ، وتهون على شعوبها وحكامها أمة ميتة لا روح فيها ، وهنا حق للشاعر ان يكبر في الساعة اعواماً ، وان يشيب في اللحظة الواحدة بينما بقي الزمن " غلاماً " لأنه زمن آثم[2] .

ويتخذ الشاعر موسى النقدي موت عنترة رمزاً لموت الامة . ففي قصيدة "الفارس الاسود " يبث الشاعر لواعجه عبر عرض حالة احد رموز الامة التاريخيين الذين اشتهروا بشجاعتهم واقدامهم ، ولكن الشاعر يتسامى بأنفعاله ليقدم صورة أخرى للرمز ، يقول الشاعر :

/ رأيت عنتره
الاسود الطريد
في الريح ، من آلهة العبيد
على جواد ابيض بين جماجم مكسره
قلت له : يا فارسي الوحيد
من القتال أم الى القتال ؟
حدجني وقال :
انا هنا
وفارس الورق
في قعر قنينته غرق
والارض كالجرس
ترن
ترن
عبلة في الظلال
بالكلمات المسكره

---

[1] نفسه ، ص52 .
[2] ينظر : نفسه ، ص57 .

تصدح مثل القبره
فانظم القصائدا
لجيدها قلائدا
ما كل من أعد للرحلة عدته
أتم رحلته
والليل هذا عار
لانه دويلة الموتى التي نزول
عنها ولا تدول
تنهزم الالوان ، تبقى الساحة المسوره
في الليل للظلال مرقصاً
وللاشباح مسرحاً
وللسجين مقبره
ترن
ترن[1] .

فالفارس الشجاع موضع اتهام كما يشي النص ، ولذلك يسأله الشاعر " من القتال أم الى القتال " لان الانسان العربي لم يعد يثق بوعود الانظمة في مواجهة التحديات والاطماع الاجنبية : وعنتره هنا (فارس ورق) لا فارس ميدان كما كان، وعبلة محبوبة الفارس ليست اكثر من انثى تنتظر قصائد فارسها، الذي كان يهدي لها – في العصور الغابرة – انتصاراته ثم يطل المشهد الدامي : انهزام الالوان ، وغياب الفرسان عن الساحة ، حيث الاشباح وحدها التي تصول فيها .

لا يخفي الباحث ان النص توافر على رؤيةٍ شاعرية واضحة ، ولكن في حدود معينة ، فالامة مهزومة وقد توجت هزيمتها في نكسة حزيران ، العام 1967[1] . ان رمز عنترة رمز موح وخصب ، وكان امام الشاعر فرصة لانضاج الرمز اكثر والغوص في اعماقه .

ويختار الشاعر كاظم جواد (غرناطة) موضوعاً لرثاء الامة ، التي فقدت وجودها الحضاري والديني في الاندلس ، فقصيدة (وداعاً غرناطة) تمثل نكوصاً عربياً لدى الشاعر ، وهزيمة تاريخية لهذه الامة التي اخرجت – قوماً ودينا – من الاندلس . وهكذا يقترب الشاعر مما يسمى (رثاء المدن) ولكن بشعر معاصر تجاوز الضجيج والبكاء على الاطلال .

يقول الشاعر في المقطع الرابع من القصيدة :

/ حتى وان فات الاوان يولد الصديق
في لهب المعارك الحمراء حيث الحرف كالنشيد والسلاح
كالرفيق
ولم اكن اعلم ان الموت كان حاقداً يكمن في
الطريق
حين دنوت نحو بيت الحب لاح مسرعاً كلمحة البرق

---

[1] ديوانه : نبضات الافق المضاء ، دار الحرية للطباعة ، 1977 ، ص17 – 18 – 19 .
[1] كتبت القصيدة قبل النكسة بعام واحد .

مختطفاً فرحة عينيك ، وولى موحشاً في الافق الغريق[2]

فالمدينة تتستر وراء الموت ، الذي اغتالها ذات يوم ، وحين يقترب الشاعر منها ، وقد أسماها (بيت الحب) كان الموت ثاوياً فيها ، ثم ما لبث ان اختطف فرحة عينيها ، وولى مسرعاً ، مخترقاً وحشة الطريق ، وصاعداً نحو الافق الابعد.

ويستغرق الشاعر في وصف مشاعره بازاء غرناطة التي زارها في السبعينيات من القرن الماضي ، وكانت مشاعره تتأجج كلما اقترب القطار الذي يقله منها ، بل انه متفائل في انه سيلقى عندها بعضاً من آثار الاجداد ، ولكن المقطع الحادي عشر من القصيدة ينبئنا ان الشاعر فوجئ بما رآه هناك ، يقول الشاعر :

/ تخلفت غرناطة عن سائر المدن
فليس فيها الماء ، والميناء ، والسفن
غرناطة الخضراء لم تكن[1] .

هذه غرناطة اذن : مدينة متخلفة عن المدن الاخرى ، فليس فيها ماء ، ولا ميناء ، ولا سفن . لان المدينة نامت وأفاقت على يباس : فقد اغتصبت خضرتها ، وافتضت افياؤها : وها هي عارية : ليس فيها عرب ، وليس فيها اسلام ، فالماء مفقود وهو دليل الحياة . والميناء غير موجود وهو دليل المدن المتحضرة . والسفن مفتقدة ، وهي آية وجود الانسان وهكذا يرى الشاعر ان غرناطة مدينة اشباح ، غير تلك التي كانت في يوم من الايام حاضرة من حواضر الخلافة في الدولة العريقة .

وفي شعر الشاعر احمد مطر نظفر بنصوص كثيرة يرثي فيها الشاعر امته التي استسلمت لأعدائها فغدت جثة هامدة لا تدل ملامحها الباهتة الا على انها جيفة! أجل ! مجرد جيفة . يقول الشاعر في قصيدة (طبيعة صامتة) :

/ في مقلب القمامة
رأيت جثة ملامح الاعراب
تجمعت من حولها " النسور " و " الدباب "
وفوقها علامة
تقول : هذي جيفة
كانت تسمى سابقاً ... كرامة[2] !

لقد كان حنق الشاعر على الامة حنقا بالغاً الى الحد الذي تخيل جثتها في قمامة ، فقد انفصلت (الانا) عن (النحن) وبات الشاعر كياناً قائماً بذاته امام حشد من النسور والدباب نهشت في الجثة التي كانت قبل لحظات كياناً هائلاً استسلم بسهولة مشينة لهذه الحيوانات المفترسة ، وهكذا هو شأن الذليل الجبان الذي افتقد الحس بالمقاومة والتحدي .

وفي المجال نفسه يعرج الشاعر على قضية فلسطين التي عدها العرب قضيتهم المركزية . يقول الشاعر في قصيدة (نبوءة) :

/ اسمعوني قبل ان تفتقدوني
يا جماعة

---

(2) كاظم جواد ، حياته وآثاره ، خالص عزمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989 ، ص280 .
(1) نفسه ، ص282 .
(2) ديوانه : الاعمال الشعرية الكاملة ، لندن ، ط2 ، 2003 ، (د.م) ، (د. ت) ، ص7 . وتنظر : قصيدته : (يقظة) ، المصدر نفسه ، ص9 .

لست كذاباً ...
فما كان ابي حزباً
ولا أمي اذاعه
كل ما في الامر
ان العبد
صلى مفرداً بالامس
في القدس
ولكن " الجماعة "
سيصلون جماعه ![1]

هنا ايضاً نرى الى الشاعر وقد استحال كياناً قائماً بذاته ، محتقراً ذلك الكيان الذي كان يسمى (الامة) . ومن حقه ان يتملكه هذا الأحساس العنيف بالانقطاع عن المحيط والجماعة ، فشعارات الامة حول تحرير (القدس) شعارات زائفة ، فهي (الامة) وقد رمز لها الشاعر بـ (الجماعة) تقيم صلاة الجماعة ولكن خارج المسجد ، اما الشاعر فقد انفرد بصلاته في القدس متواشجاً مع ايمانه بالقضية بموازاة كفر الجماعة بها .

[1] المصدر نفسه ، ص11 ، وتنظر " قصيدته ، شطرنج ، ص13 .

ب.الموت الفلسفي (الرمزي) ...

هو نمط من انماط الموت من اجل الانبعاث مفعم بالروح الفلسفية ، وربما بالتجريد الذهني ، وهذا اللون من الشعر هو موجه ، وقصدي ، أي ان الشاعر يتوخاه عن عمد ، لانه يستمد نسيجه من كد للذهن واضح ؛ واصدق مثال على ذلك قصيدة الشاعرة لميعة عباس عمارة " شفياهي " :

/ اعود اليك شبيهي
وانت تعود الي
تمازجني ، تحتويني
وتفى وتنحل في
اقبل وجهك
ادني
شفاهك
من شفتي
مرايا بغير زجاج ،
اثيرية
سرمدية
ضفرت لشعري إكليل آس
وتاج ضياء
وحدقت في نجمة القطب
كل ليالي الشقاء .
احن الى موطني الخالد النور عبر السماء
اليك حنيني – شبيهي
" لعالم ذاك النقاء " ... الخ[1] .

واضح ان الشاعرة تستوحي الطقس الديني الصابئي كما ورد في كتبهم ، وهي في هذا النص تقترب من مفهوم الصوفية في نظرتهم الى هذا العالم الخراب الفاني ، وتوقهم الى العالم الراقد في احضان المطلق .

ان اختراق جدران الحياة ، والنفاذ الى الحياة الاخرى الخالدة – عبر وسيلة الموت المنقذ – يشكل رغبة حميمة في القفز فوق اسلاك الوجود الشائكة ، فالاتحاد بالمحبوب – وهو الفاني ينتظر اهل الدنيا ، والحي في نظر اهل الآخرة هاجس الشاعرة المغتربة عن وطنها ، (احن الى موطني الخالد النور) وللوطن هنا معنييان: حقيقي وهو العراق ، ورمزي وهو الحياة الاخرى الثاوية بعد حد الموت ، وكلاهما – الحقيقي والرمزي – وجهان لوطن واحد ، مثلما يشكل الموت والميلاد وجهين لحالة واحدة اسمها الوجود .

وينحى الشاعر كاظم الحجاج المنحى الرمزي نفسه تقريباً في قصيدة "نضج" ، فأسمعه يقول :

---

[1] ديوانها : لو أنبأني العراف ، ص87 .
و (شفياهي) : كلمة آرامية تعني " الشبيه " ، إذ لكل موجود في الدنيا شبيه في الاخرة ينتظره ليتوحد فيه بعد الموت .

/ اني فتى كالبرتقالة شاحب
والبرتقالة لا تخاف
لكنما ...
يصفر وجه البرتقالة
كلما قرب القطاف ! .[1]

لا يخفى ان شكل النص يتخذ هيأة اللقطة المكثفة : ولكنه يكشف وبالتفصيل، هاجس الموت الكامن في قلب الشاعر : ان الاصفرار الذي يعلو وجهه : يعني ترقب الموت : فكما تنتظر البرتقالة القطاف حين تنضج–والمفارقة ان الصفرة هي آية النضج هنا – فكذلك يعتلي الشاعر خشبة الموت حين يمتلئ وجهه بالصفرة ، فالصفرة هنا هي اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت: هي إذاً دليل خصوبة الوجود في ضفته الثانية (الموت) .

اما الشاعر منذر عبد الحر فقد عبر عن الموت الفلسفي ، نعم عن الموت الفلسفي بطريقة تعبيرية مختلفة ، فقد أتخذ اولاً من قصيدة النثر ايقاعاً خاصاً ، وهو ثانياً لم يذكر اسم الموت ، ولكن اعتاض عن ذلك بذكر مظاهر الموت التي قد تخفى هي الاخرى على غير الباحث المدقق ، الذي يكتنه حقيقة النص بهدوءٍ، ويقتنص مراميه بتؤده .

ولعل ذلك يعود الى ان قصيدة النثر الجادة والناضجة لا تسلم نفسها بيسر الى قارئها ، ولعل من المفيد ان نثبت القصيدة كاملة حتى نستطيع الاحاطة بها، يقول الشاعر في قصيدة " مثول امام المشاجب " :

/ هل أصدق فداحة خسائري ؟
... ...
سأحكيني ... مفترضاً :
انني لست من (برج الثور)
وان ابي لم يكن ثملاً
حين رسم لي ضريحاً من حروف
وان ولادتي
لم تكن في ظلام كوخ
وان جارتي الاولى
لم تخضب ذكورتي بالحناء
وان النجوم
التي جمعتها في كأس الشاي – مرة –
لم تكن عبثاً في الطفولة
وافترض ايضاً :
انني لم اسكب في الحرب
سنوات من الشجن
ولم ارتكب الشعر الاعزلة !
سأذكر ... صباحات التأكيد من عدد اصابعي

---

[1] ديوانه : غزالة الصبا ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، 1999 ، ص22 .

ومساءات المثول امام المشاجب
وظهيرات الصمت
الذي تلفنه العجائز بالوعيد
سأذكر ...
صبايا الجدران
وقبور النبض
ومتحف الالم
وإفتراض ...
حبيبات لم يتزوجن المطابخ
ولم يكنسن الاحلام بالخيبات
ولم تسرق المرايا الغنج من عيونهن
ولم تذبح الامومة رفيفهن
سأفترض ...
اصدقاء طلقوا المقاهي
لأنهم ...
خرجوا من الحرب بلا قرابين
ولم يطفيء العوق امنياتهم
فرسموا العالم
على مقاعد الباص
واختاروا لجنونهم مفاتيح من غصة
ووقفوا ...
تحت ظل صفصافة
يراقبون ...
المدن
التي ... تمرُّ[1] .

عنوان القصيدة هو مفتاح قراءتها ... فالمثول امام المشاجب يستدعي بالضرورة (الحرب) ، وجلي ان (الموت) هو احد معطيات الحرب ، ولكن الشاعر لم يمت ... فها هو حي يرزق ، إنما أراد أن يعبر عن الموت بطريقة الفلاسفة ، أي أن المقدمات الصحيحة تفضي الى النتائج الصحيحة ... ومقدمات الموت الفلسفي كامنة في المشاجب ، حيث رحى المعارك تدور ، لتطحن الانسان، والشجر ، والحيوان ... مثلما تطحن الآمال ، والاحلام ، والذكريات ، مثلما تطحن الحاضر والمستقبل .

في البدء يستدعي الشاعر بعضاً من مسني طفولته ، فهو من برج الثور ، وقد ولد في كوخ مظلم يتيماً من قبل الام ، لأن جارته هي التي خضبته بالحناء وليست امه – مثلما يشي النص – وتلك اولى اشارات موته الفلسفي : الولادة في كوخ مظلم ، ويتمه من أمه . وبعد ذلك ؟ سنوات خدمته العسكرية تحت لواء الحرب ، وهي سنوات حزن (سنوات من الشجن) ، وثمة اداء الواجبات العسكرية : وابسطها الخفارات ، والدوريات ، ومراقبة العدو (مساءات المثول امام المشاجب) ، ثم تتداعى في ذاكرته ما

---

[1] ديوانه : قرابين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000 ، ص 49 – 50 – 51 .

تخلفه الحرب : من رجال جندوا وتركوا زوجاتهم في المطابخ كالارامل (حبيبات لم يتزوجن المطابخ) ، وقد خابت احلامهن في حياة زوجية سعيدة،... ومن شباب خرجوا من الحرب معاقين فلم يعودوا يرتادون المقاهي ، ولكنهم تشبثوا بالحياة ، وها هم – كما تخيلهم الشاعر – يفقون تحت ظل صفصافة (رمز الخصب غير المثمر) يراقبون المدن التي تمر (رمز الملل واليأس) وهكذا يرسم الشاعر صورة رقيقة للموت الفلسفي من خلال تصوير المشاهد المرعبة التي اقترنت بالحرب ، وكأن ابطال قصيدته يموتون موتاً بطيئاً .

ولا يبدو الشاعر حسين مردان أقل يأساً وقلقاً من الآخرين على الرغم مما عرف به شعره من خلاعة ومجون ، فتحت السطح تقبع الحمى الحقيقية ، وكثيراً ما خدع السطح قراءه ، فأوقعهم في الوهم ، يقول الشاعر في أحدى قصائده :

/ وراء سور الليل ... في الصمت
في عالم الصمت
يصرخ بي صوتي
يصرخ بي عبر المدى صوتي
كأنه موتي
الفجر !
لن يطلع !!
لن يأتي[1] .

ماذا نرى في الصورة الفنية ؟ سور الليل ، وصمت الوجود ، فأي الم هذا الذي الم بشاعر الجنس والخمر حتى افضى به الى هذا القلق ، وخلع عليه لباس اليأس والإحباط ؟ ثم ماذا ؟ ها هو صوته ينشج بالعويل ، تحت جنح الليل البهيم حيث ترتد الرؤيا ، ويموت البصر ، وينكفئ الانسان على نفسه ، حتى ليمتد هذا الليل ليشكل حياة الشاعر على امتدادها واستطالتها ، فالفجر بعيد وبعيد ، لا بل انه ليس ثمة فجر .

ويستمر الشاعر في نواحه خلف اسوار الليل ، فيقول :

/ وانت يا انت ...
يا فوهة التنور ... يا أختي
في الشوق والموت
يا ضربة الكبريت للزيت
النور لن يشرق من ميت
لن تطلع النار من الميت
وفجرنا ؟ لا تفزعي لن يأتي[2] .

هنا يتوجه الشاعر في خطابه الى المرأة : المرأة التي استعبدته ، واشعلت رغائبه السرية حتى دعاها " فوهة التنور " ولكنه نسي أنها عشيقته فناداها "

---

(1) ديوانه : أرجوحة هادئة الحبال ، م. الرابطة ، بغداد ، ص20 .
(2) نفسه ، ص26 .

يا أختي " تحت ضغط تأثيرها الانساني ، وبفعل جلال الموقف ، ولكن هل بإمكان اختـه هذه ان تنقذه مما هو فيه من اختناق ؟

ان النور لا يبزغ من الميت ، والنار لا تخرج من الجسد المتفسج ، وإذن ؟ فإن الفجر بعيد ... بعيد : لا بل انه محاصر بفكرة الموت التي كان يتخطاها بشكل مؤقت لاقتناص ملاذه ، ولكنها (الفكرة) كانت تنتابه بين لحظة واخرى فتنغص عليه متعته ، وتسلمه الى يأس قاتل هو المعادل الموضوعي لما كان يتصوره متعة ، وما كان يتوهمه املاً في الحياة .

وعلى وفق هذا المنظور نستطيع ان نستنطق نصوص هذا الشاعر حتى تلك النصوص المغرقة في شهوانيتها ، لكي نقف على معاناته وعذاباته . يقول الشاعر :

/ آن للحب ان يموت ويفنى
حلمي العذب في بريق السراب
انت من انت !! شهوة تتلظى
وجحيم احرقت فيه شبابي
فأذهبي ! اذهبي بعيداً فقلبي
لم يعد غير حفنة من تراب
وظلال تغيب شيئاً فشيئاً[1] .

هكذا اذن يفضي اليأس بالشاعر الى هذه القناعة ؛ لقد احس بفضاعة ما يرتكبه من حماقة جنسيه ، فدعى على الحب بالموت ، وتمنى لحلمه الزوال ، لأن جسده قد ترهل ، وقلبه قد أنطفات جذوته فأصبح تراباً غير ذي معنى إنه يحس بدنوا اجله – وربما كان اجله بعيداً – لان يأسه اغلق دونه كل منافذ النور والامل، فبات يرى الى الاشياء من خلال يأسه ، وتشاؤمه .

---

[1] ديوانه : قصائد عارية ، مطبعة دار المعرفة ، 1955 ، ص11 .

ج.الموت من اجل الانبعاث ...

واقصد به ذلك الموت الذي يصيب الروح الانسانية فتتطهر من ادران هذا العالم ، لتبعث من جديد نقية تتشوف نحو الله في علاه . وهذا اللون قد يتصل بالموت الفلسفي بوشيجة لانهما كلاهما موت انبعاثي ، يسعى المرء فيه الى اختراق جدار الموت في حالة غيبوبة لالتقاط ما بعد حده من معطيات حية يتزود منها لمواجهة المعطى الحياتي المتآكل او الايل الى التداعي ، وإذ يستعيد الشاعر صحوته بعد ابحار لذيذ في غيبوبة الموت ، وخوض في تضاريسه المعقدة ، فانه يمسك باصابعه جذوة الحياة التي آلت – قبلئذ – الى حفنة رماد وقد توهجت لتضيء داخله – الذات – وتضيء خارجه – الموضوع – في آن .

وقد يلجأ الشاعر لتصوير هذا اللون من الموت ، متوسلاً بالرمز كما فعل البياتي مع عدة رموز له من ابرزها " عائشة " ، و " نيسابور ، و " محي الدين بن عربي " ، و " الشافعي " وسواها . وسوف نختار " عائشة " رمزاً من رموز الموت من اجل الانبعاث .

يقول البياتـــي في قصيـــدة (مرثية الى عائشة) :

/ عائشة عادت مع الشتاء للبستان
صفصافة عارية الاوراق
تبكي على الفرات
تصنع من دموعها ، حارسة الاموات
تاجاً لحب مات
تعبث في خصلات ليل شعرها الجرذان
تزحف فوق وجهها جحافل الديدان
لتأكل العينين
عائشة تنام في المابين
مقطوعة الرأس على الاريكه[1] .

هنا عائشة خواء : لا حياة فيها : اعني انها حياة باهنة ، هي محض صفصافة عارية من اوراقها ، فالشتاء / فصل الامطار والعواصف لم يبق منها غير جسد مسجى تعبث بشعرها الجرذان ويقتات الديدان من لحمها . انه فصل الجدب : جدب الروح ، وجدب الجسد ، يجتاح هذا العالم ممثلاً بعائشة ، ولكن هذا الموت مؤقت ... اعني انه سبيل للانبعاث ، كيف لا واسم (عائشة) يوحي بالتجدد والخلود ، والانبعاث في مواسم الدم .

فها هو الشاعر في قصيدة (الموت في غرناطة) يقول :

/ عائشة تشق بطن الحوت
ترفع في الموت يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز الف باب
تنهض بعد الموت

---

[1] ديوانه : 2 / 321 .

عائدة للبيت
ها انذا أسمعها ، تقول لي : لبيك
جارية اعود من مملكتي اليك[1] .

هنا يبعث العالم متجلياً في (عائشة) واذا كان (الحوت) هنا يستدعي قصة النبي يونس ، الذي انتصر على الموت ، فإن الانسان المعاصر (= الشاعر المكافح) هو محور النص ، وهو ينهض من موته بانتصار عائشة (تنهض بعد الموت) ، سيداً على الكون وسيد نفسه في آن (جارية اعود من مملكتي اليك) وعلى هذا المنوال تظل (عائشة)[2] تموت وتبعث ، تسافر وتعود ، تسير وتتوقف، ويظل الشاعر يلاحقها حيثما حلت ، ومن ثم تظل حياته معها " غياباً وحضوراً تملؤه الوحشة والترحال واشباح الموتى "[1] .

ومن خلال هذا المنظور " يمضي البياتي في اطار هذه الثيمة وجوهرها يكرر حكاية الموت والحياة ... "[2] ، مجسداً من خلال ذلك اغترابه تارة ، واندماجه تارة اخرى ، متشبثاً بالموت في وقت يطلب الحياة فيه .

ونقرأ للشاعر محمد راضي جعفر قصيدة (الموت في الحياة) التي ندرج في ادناه مقاطع منها ونتفحص في ما بعد ما تمظهر فيها من ثيمات انبعاثية :

/ الاغنياء اولموا وما دعوك
فانتظرت الفقراء
وقد دعاك الفقراء دونما عشاء
فاخترت ان يكون
عشاؤك المعجل
الوعد الذي يؤجلون
... ...
كأنما قرعت اجراس لياليا السكارى
وارتحلت
ها نحن كاللصوص خلف عتمة
الاسوار
ننتظر السل وعجز القلب
والسرطان وانتكاسة الكلى
وجلطة الدماغ
فلا فراغ
يفصلنا عنه فإن السرطان
يحل كالشيطان
في الشعر والشعر

---

[1] ديوانه : 2 / 332 .
[2] تنظر : قصيدته على سبيل المثال : (رسائل الى الامام الشافعي) ، ديوانه : 59 / 3 ، وقصيدته (مجنون عائشة) ، ديوانه 89 / 3.
[1] النزعة الصوفية في الشعر العربي ، مصطفى هدارة ، م. فصول ، مج 1 ، ع4 ، يوليو ، 1981 ، ص106 .
[2] المكان نفسه .

وفي الجلد وفي الجليد

... ...

هل قيل : شيعوك ؟!

بل شيعني الاهل

وادعت انا التابوت

لكنني ارفض ان اموت

فكلما صيح :

تمردت على الليل

واشعلت بقايا النور

ومثلما ينتفض العصفور

من بلل الماء ...

انتفضت من حنايا

كفني مقرور[1] .

لقد قسم النص الى اربعة اقسام ولكننا اثبتنا ثلاثة منها بعد ان اطرحنا القسم الثالث : واضح ان الشاعر جرد من نفسه انساناً آخر : فالذات تنشطر الى اثنين تحت وطأة العذاب الشديد ، فقد كان الشاعر ينتظر دوره في الموت وقد ابصر اصدقاءه يتساقطون تباعاً في ظل الحصار ، نقول : ان الشاعر يقصد نفسه لان الشاعر لم يهد القصيدة الى أي من الراحلين . فقد تصور نفسه ضحية احد الامراض التي حفلت بها مرحلة الحصار ، من عجز القلب الى السرطان الى عجز الكليتين الى جلطة الدماغ ثم ركز على السرطان ؛ لأن السرطان كالشيطان وقد حل " في الشعر والشعر " أي طال الروح والجسد بوصف الشعر رمزاً للروح (معنى) والشعر رمز للجسد (مادة) .

في المقطع الاول يجد الشاعر نفسه ضائعاً : فالاغنياء (الاصحاء) مترفعون عنه (الاغنياء اولموا وما دعوك) اما الفقراء (المرضى) فقد دعوه ولكن الى اللاشيء ولهذا اختار الرحيل المعجل .

وفي المقطع الثاني يؤكد الشاعر موته فيقرع بذلك جرس الانذار : امام حشد من الامراض الفتاكة الطارئة التي وفدت مع الحصار لتحصد (الى جانب الشاعر الميت بالوهم) العشرات من اصدقائه المبدعين (الموتى بالحقيقة) .

وفي المقطع الاخير يتأكد الشاعر من موته الموهوم (بل شيعني الاهل ...) ولكنه يرفض ان يموت ... وكأنما يتحدث بلغة الجماعة : وهو فعلاً كذلك ؛ ان الموت لا يلد سوى الحياة ، وكلما رحل مبدع ، كان التشبث بالحياة اقوى ، انه الاصرار على مواجهة الموت الاعمى من اجل ولادة كبرى ، وعلى طريق حياة مبصرة تتجاوز الان الى المستقبل ، وتتخطى (الهنا) الى (الهناك) هو التمرد اذن فالانبعاث :

/ وكلما صيح : تمردت على الليل

وأشعلت بقايا النور

ودائماً يكون الضوء في نهاية النفق .

ومن قصائد الموت ذات الايحاء الانبعاثي ما نقرؤه في قصيدة السياب "المسيح بعد الصلب " :

---

[1] ديوانه : تحولات الروح ، ص46 – 48 .

/ بعدما أنزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل ،
والخطى وهي تنأى . اذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الاصيل
لم تمتني ...
... ...
مت ، كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني
مع الموسم ،
كم حياة سأحيا : ففي كل حفره
صرت مستقبلاً ، صرت بذرة ،
صرت جيلاً من الناس : في كل قلب دمي
قطرة منه او بعض قطرة[1] .

الشاعر في النص يتقمص شخصية المسيح ، فهي قصيدة قناع ، اذ يتحد الشاعر بالرمز اتحاداً كلياً : فالمسيح مضح ، وفاد ، ومخلص ، والشاعر كذلك ، فهو الانسان الذي يتبنى احلام شعبه ، على طريق التحرروالاخلاص ، والشاعر (= المسيح) كان يحس اثناء دفن رفاته بكل شيء حوله : نواح الرياح عليه ، وهي تهز سعفات النخيل ، وبخطى المشيعين الذين واروه الثرى ، وهي تبتعد عنه، لقد كان عصياً على الموت لان تشبثه بالحياة كان من اجل الاخرين الذين يعولون على حياته الكثير : وكان لزاماً عليه الا يموت حتى يحقق للآخرين حياتهم الرغيدة . وهكذا فإن الجراح التي تنز دماً في جسده ، والصليب الذي صلب عليه لم يسلماه للموت ، وها هو يبعث مرة اخرى : في الخبز الذي يأكله الجياع ، وفي الزرع الذي تشهده المواسم ، فهو مستقبل المكافحين ، وأمل المناضلين ، وكيف لا تنمو البذرة ، لتصبح فيما بعد خصباً وحياة ؟! ثم ها هم الآخرون ... وقد كبروا وامتطوا صهوة الكفاح ، لا بل حتى القلوب المدماة : حملت هي الاخرى من الشاعر =المسيح، قطرة خصب ، وبصيص أمل ، هما زاد المعذبين الى غدهم المشرق .

---

[1] ديوانه : انشودة المطر ، مج 1 ، بيروت ، 1971 ، ص 457 و 459 .

د.الموت المألوف (البيولوجي) ...

تتصل نصوص هذا اللون من الوان الموت بالمراثي التي كتبها شعراء الحداثة عن اصدقاء لهم رحلوا ، ومما هو اكيد هو ان تجارب الشعراء في هذا المضمار تتفاوت من حيث العمق والضحالة ، والوضوح والتمويه، وذلك بحسب نوع العاطفة وحجمها ، وكلما غاص الشاعر عمودياً في اتون التجربة طلع بالنص المركب الثري ، وبخلاف ذلك ، فالكتابة على النسق الافقي لا تلد إلا مرثاةً شاحبة البنية ، متداعية الاركان . يقول الشاعر سامي مهدي في مرثيته عن عبد الامير معله :

/ هكذا نحن
نختصر العمر في لحظة من دم ودموع
هكذا نحن
نطعم اكتافنا للمنية
من قبل ان تشتهي
او تجوع
هكذا نحن في قاب قوسين
نمضي خفافاً اليها
ونبري على شفرتيها الضلوع
ونؤذن في الناس :
ان العروبة حق
وان العراق
ذمة
والرفاق
انجم كلما غاب نجم
تأهب عشرون من بعده للطلوع[1] .

لا يتضمن النص ايا من مناقب الفقيد ، بخلاف المراثي القديمة – بل يتجوهر في (النحن) بكل ما تحمله (النحن) من استعداد للموت ، وتعاطف مع (المنية) الجائعة ، وهو أقرب الى (الفخر) منه الى الرثاء ، فلا يتعدى النص التأكيد على صحة مبادئ الفقيد وزملائه (العروبة حق) وعلى منزلة الوطن الرفيعة عندهم (العراق ذمة) ، وعلى تقاطر زملاء الفقيد على الموت (كلما غاب نجم ... تأهب عشرون ...) ولا يرى الناقد المدقق في النص توهج تجربة ، او عمق انفعال ، ولذلك بدا وكأنه رثاء سياسي راوح عند السطح ، ولم يتسلل الى الداخل .

ويرثي الشاعر محمد راضي جعفر الفنانة الراحلة سهام السعودي بقصيدة تحمل عنوان (ليس رثاء) ، وتتأسس من ثلاثة مقاطع . يقول في المقطع الاول :

– 1 -

/ ربما يستوي في الحروب
دخان القذائف
ودخان اللفائف
مثلما يستوي الموت

---

[1] ديوانه : الخطأ الاول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1999 ، ص94 – 95 .

في لحظة والحياة
ولأن سقوط الربيع
من سماء ملبدة بالنجوم
مستحيل ...
لأن هبوب الاعاصير
تحت المياه
مستحيل ...
فقد لذت بالوهم رغم اليقين[1] .

واضح ان الشاعر جعل من هذا المقطع عرضاً لبعض الحقائق ، ولكنها حقائق من وراء حجاب : اعني ان الصياغة الفنية طاغية ، ولكنها شفافة : بمعنى اننا نبصر تلك الحقائق من خلال هذه الشفافية : فالدخان هو هو : في السلم او في الحرب ، والسماء الصافية المطرزة بالنجوم لا تمطر ، والاعاصير لا تهب تحت المياه ...

ولأن ذلك كذلك ، فقد أيقن الشاعر بموت الفنانة ولكن بقي اسير التوهم والشك.

وفي المقطع الثاني نقرأ :

-2-

/ لا عليك اذا احتفل الفن
ذات مساء
ستجيئين في خيلاء
موكباً من وصائف مثل الدمى الفاتنات
يتغنين باسمك ...
سيدة المهرجان
واميرة كل النساء
فإذا سقطت نجمة حائرة
فوق شعرك ...
او فزعت لوحة
من نسيج الفخار
الى يدك الساحرة
واذا داخ من ضوع عطرك
شعر الصبابة او
غارت السيدات
منك
فالسحر ماء وداء[1] .

هنا يتصور الشاعر انبعاث الراحلة من موتها لكي تحضر مهرجان الفن ، وفي ذلك ادراك ان خصوبة الفن تساوي خصوبة الحياة من جهة ، وان الموت والحياة وجهان للوجود .

وفي المقطع الثالث :

---

[1] ديوانه : احزان ابن زريق ، ص48 .
[1] المصدر نفسه ، ص 48 – 49 .

-3-

/ لا أُجيد الرثاء
غير اني اذا اختصم الطين والنار
بعدك يوماً سأصرخ :
" يا ... سهام
اسن الفن
واستسلم الجن
وانبجس الدن
فالندماء يتامى على
عتبات اللئام "
وسأصرخ :
" ما اختضبت جمرة
ذات نار ،
لا أخضوضرت نطفة
من بذار ،
وليلئذ سوف ارثيك
حتى اخضلال الورق
وسأبكيك حتى احمرار الحدق "[1] .

يفيق الشاعر من الوهم : حين لم يؤمن بموت الفنانة بوصفها خالدةً بفنها ولكن يقظة الشاعر تنبجس من خلال اختصام الطين والنار[2] ، وعندئذ يندبها : فقد ثكل الفن ، وبطل سحر الجن ، ولفظ الدن خمره ، وهنا يعلن الشاعر ان الوجود افلس (ما اختضبت جمرة ذات نار) ، وان الحياة نضبت (ولا اخضوضرت نطفة من بذار) . وهكذا تلد تجربة الشاعر الاصلية هذه الخميرة المتوهجة من الشعر ، باستحضاره الحدس الشعري حتى اقصى طاقته ، بخلاف ما قرأنا في نص الشاعر سامي مهدي .

اما الشاعر حافظ جميل فيتناول رثاء احد اعلام العراق من زاوية اخرى، فلنقرأ اولاً مقطعاً من القصيدة :

/ اكبرت نعيك وادكرت شقائي
وجعلت منه وسيلة لعزائي
وحمدت من جعل التأسي بالردى
غوثاً لامثالي من التعساء
قد كنت تصغي لي اذا خنق الاسى
صوتي ومزق نابه احشائي
واليوم اطمع ان اراك محدثي
عما تحس وان ترى اصغائي[1] .

---

[1] ينظر : نفسه ، ص49 – 50 .
[2] في اشارة الى فن الخزف الذي عرفت به الفنانة الراحلة .
[1] ديوانه : احلام الدوالي ، م. الاديب البغدادية ، 1972 ، ص27 – 28 .

فالشاعر – كما يشي النص – متشائم بطبعه ، ولذلك اتخذ من موت صديقه وسيلة للعزاء ، فهو التعيس الذي كان الفقيد يصغي لشكواه ، ويخفف من احزانه ، اما اليوم فقد افتقده ، وها هو ذا يطمح الى ان يحدثه ، ويستمع اليه ، وهنا المعادلة مقلوبة ؛ وتلك حركة فنية لا يقدر عليها الا الشعراء الاصلاء .

ولنتابـــع قــراءة النــص :

/ ماذا غنمت من الحياة سوى الاذى
ممن حدبت عليه والبغضاء
فارحل عن الدنيا وفارق اهلها
وافرح بمن جاورت من سعداء
واهنأ بأنك لم تغادر والدا
يبكي ولا خلفت من ابناء
انسيت دمعك حين اجهش بالبكا
وارى الردى امنيتي ورجائي
ووصيتي في الموت ان لا نائح
يبكي ولا احد يسير ورائي
من ظل من يبكي عليَّ وقد قضى
قبلي اعز رفاقي النجباء
مازلت اسمع كل يوم ناعيا
لحفيظ ود او صفي اخاءً[1] .

الشاعر يؤكد سخطه على الدنيا ، وعزوفه عن اهلها : " فأرحل عن الدنيا وفارق اهلها " ولذلك يسأل الشاعر الفقيد عما جناه منها غير الاذى ، وحق له ان يصف سكان الاخرة بالسعداء " وأفرح بمن جاورت من سعداء " . بل ان الشاعر نفسه يتمنى الرحيل عن هذه الدنيا " وأرى الردى امنيتي ورجائي " لا بل هو واثق من رحيله لذلك اوصى ان لا يبكي عليه احد ، ولا يسير وراء جنازته احد ، وهكذا يتحد الحي (الشاعر) بالميت (الفقيد) في أتون تجربة انفعالية حقة كأن الشاعر يحاور الفقيد من داخلها مستخدماً البحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) وهو بحر ذو جلال وهيبة يتسع للرثاء على وفق النص الذي كتبه الشاعر.

وللشاعر مصطفى جمال الدين تنويعاته في هذا الميدان فمن مرثيته للراحل محمد رضا الشبيبي ، نقرأ المقطع الاول :

/ كذبوا ... لن يموت فكر خصيب
وعلى كل خاطر منه طيب
وله هذه العقول الفنيات
مهب طلق ، وافق رحيب
يتهادى على ذبول امانيها
فيندى فرع ، ويزهو كثيب
ويغني احلامها ...

---

(1) نفسه .

فاذا القصد البعيد المنال سهل قريب[2] .

استهلال رائع : فالراحل " فكر خصيب " والفكر لا يموت ، وهو اعمق معنى ، واشمل مدى من الكتاب ، وهذا الفكر مديد : يتسع ويتسع لتنهل منه كل الخواطر ، وتستقي من خصوبته كل العقول الحية ، وهو اذ يهب على الاماني الخامدة فإنما لينفخ في رمادها وما يلبث الفرع ان يندى ، والكثيب ان يزهى فاذا بالصعب يسير ، واذا بالبعيد قريب .

ولنتابع قراءة هذا المقطع من القصيدة :

/ لم تمت يا ابا سنان ولكن
اوحش السامرين منك مغيب
واستفاقوا ، والتيه مازال نشوان
وفي غرة الصباح شحوب
فأضلت عيونهم محنة الانسان
ضاقت على خطاه الدروب
واكتشفنا ونحن في وسط اللجة :
ان السفين فيها ثقوب
والشراع الذي عقدنا عليه
كل آمال فجرنا مقلوب
مهدانا لمرفاء كل ما فيه
ثقيل على العيون مريب
الغريب الدخيل أهل ...
ورب الدار ، ما بين ساكنيها ، غريب
والدماء التي اريقت لتروي
ظمأ الفتح ... من جناها تخيب
فانتهينا ... لكن الى نكبة الغالب
لم يدر انه المغلوب !!
وقصارى الفتح الذي ادركته
غرر الخيل : انها ستوؤب[1] .

الشاعر غير مؤمن بموت المبدع ، ولما كان الفقيد بمستوى الراحل محمد رضا الشبيبي ، فإنه خالد بشعره وسيرته ولذلك فإنه " لم يمت " ولكن غيابه اوحش محبيه ومريديه ، وهنا يعرج الشاعر على محنة الانسان بإزاء الموت ، وعجزه عن ادراك كنهه ، ومن هذه الاطلالة السريعة يلج الشاعر الى واقع الامة الراهن : فهي وان كانت امة الفتح ولكنها باتت مغلوبة وهي الغالبة ، وبات المغلوب غالباً ، فسفينة العرب ، مثقوبة ، تسرب منها الماء ، وشراعها مقلوب معطل عن الفعل ، ذلك ان الواقع العربي كان مترديا ، والعرب متفرقون ، والعدو الصهيوني يستقوي ، ويستكلب ، ولا ننسى ان القصيدة كتبت العام 1966، أي في ظل واقع تتفاعل فيه عوامل شتى ، ويتربص بالعرب عدو اغتصب ارضاً منهم وها هو ذا يستعد لقضم

---

[2] ديوانه : عيناك واللحن القديم ، م. الاديب البغدادية ، 1972 ، ص73 – 74 .
[1] نفسه ، ص78 – 79 .

اراض جديدة ، ولقد كانت المرثية فرصة لا طلالة شعرية على ذلك الواقع والتنبؤ بما سيؤول اليه امر الامة فحدس الشاعر لا يخيب ، وحساسية الشاعر مرهفة ، وحادة ، لا تقف عند حدود موضوع المناسبة ، بل تتعداه لتنهل من رؤيا شعرية شاملة .

ويرثي الشاعر عند المطلب محمود الرسام / الشاعر يحيى جواد! ، فيقول:

/

فتح النوافذ ... قال للشمس ادخلي
لارى مساحة غرفتي وسع الفضاء
فتح النوافذ ... قال للروح اخرجي
لأرى انطلاقك في مدى تلك السماء
ورأى الى الاسد المكبل وهو يصرخ ...
قال : فلنصرخ بعيداً
إن وقتي ضيق ...
وغفا ... ولم يطبق على عينيه جفنيه
... ...
الفتى (يحيى) قبيل النوم اصغى
كان صوت خطى يحاصر قلبه
يزداد قرباً من سرير النوم
كان سريره يزداد ضيقاً
والدقائق – لا كعادتها – تحاول ان تغادره
لكي تغفو بعيداً ...
... ...
آه يا (يحيى) ...
الدقائق ضيقات لم تعد تسع الغياب[1] .

في البدء يبدو النص وكأن الموت فيه من اجل الانبعاث ، فالراحل لم يمت فها هو ذا يفتح النوافذ للشمس – والشمس احد رموز الحياة – وغرفته واسعة مثل الفضاء الفسيح ، ولكن الشاعر – مأخوذاً بالفجيعة – يوصد باب توهمنا ، اذ سرعان ما نرى الى النوافذ وقد فتحها الراحل لكي يسمح لروحه بالرحيل نحو السماء . ولنلاحظ ان دخول الشمس = خروج الروح على ان لا تقع في وهم ان الروح تواجه الشمس مواجهة الضد للضد ، فكلاهما نور ، وحركة ، وخصوبة. ولكن هي لعبة الشاعر الحاذق ، ثم ماذا ؟

لقد جسد الشاعر (الموت) في هيأة كائن حي : فها هو يتقدم باتجاه قلب الفقيد ، والفقيد يصغي الى وقع خطوة في الوقت الذي يسمح فيه وجيب قلبه وقد ازداد حفقاناً ، الى درجة احس فيها ان سرير نومه بدأ يضيق عليه ، ففي لحظات الاحتضار تخصب ذاكرة المحتضر ، ولذلك :

/ *فتح النوافذ*

كان يمسك روحه بيدين ناحلتين

! رسام وقاص وشاعر مات مشلولا ، وكان مكتبه ملتقى لكبار الشعراء العراقيين في الخمسينيات والستينيات .

[1] ديوانه : اعتذار متأخر من الطفولة ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص21 – 22 .

يأخذها ... ليطلقها بعيداً عنه[2] ...

اسلم روحه راضياً مرضياً ولكن الشاعر – وكأنه يشاهد ما يحدث – يصرخ :

... ...

/ يا (يحيى) لماذا[3] ؟

لقد استخدم الشاعر النقاط فواصل بين مقاطع القصيدة في اشارة الى ان ثمة كلاماً لم يفصح الشاعر عنه ، تاركاً للقارئ ان يؤول ذلك ، على انها لعبة شعرية وقفنا عندها على احدى صور التكثيف الشعري الذي يقول القليل ، ويترك الكثير مسكوتاً عنه في محاولة لإشراك المتلقي في اعادة انتاج النص .

ولا يفوت الباحث وهو يستعرض نماذج من هذا اللون الرثائي ان يعرج على المرثيات التي قبلت بحق الزوجة ، فقد ترك لنا الاسلاف قصائد رائعة وخالدة في هذا المضمار فهناك مرثية ابي صخر الهذلي لزوجه ، ومرثية جرير لزوجه ، ومرثية نزار قباني لزوجه .

وهنا سنطل على مرثيتين اثنين : الاولى / للشاعر يوسف الصائغ ، والثانية / للشاعر الفريد سمعان .

في ديوان (سيدة التفاحات الاربع) للشاعر يوسف الصائغ[1] ، نقرأ نص (جمعة الاموات) :

/ اليوم ، جمعة الاموات ،
سوف يخرج الناس ،
الى القبور
قومي معي ...
نبكي على قبرك يا حبيبتي ...
وحينما ، يتعبنا البكاء
نترك عند القبر ،
إكليلاً من الزهور[2] ...

القصيدة من نمط اللقطة الخاطفة ، والشاعر يكثف قصيدته ، ولكنها تتسع لصور متعددة غير مرئية . ففي الجمعة يزور الناس قبور موتاهم ، ولكن الشاعر يصطحب الفقيدة نفسها لزيارة قبرها : فهي راحلة وغير راحلة ، غائبة وحاضرة: انها معه وهي في الوقت نفسه ليست معه ، فحين يتحد الدمع بالورد يكون كل شيء ممكناً .

وفي قصيدة (سيدة التفاحات الاربع) يقول الشاعر :

/ قبل قليل ،
جاءت سيدة ،
وابتاعت اربع تفاحات ،
اربع تفاحات حمر ،
ورأيناها ، تمضي مسرعة ،

---

[2] نفسه ، ص22 .
[3] المكان نفسه .
[1] كرسه الشاعر لرحيل زوجته
[2] ديوانه : قصائد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992 ، ص186 .

نحو القفر
كانت تضحك ...
تضحك ،
والتفاحات الاربع ،
تكبر
تكبر ...
ثم انقطع الضحك ،
واعقبه صوت ابيض
ورأينا التفاحات الاربع تسقط ،
فوق الارض
اربع تفاحات حمر
اربع ضحكات
وانقطع الصوت
وساد الصمت
... ...
أصغوا ...
سيدة التفاحات الاربع
تضحك بعد الموت[1] .

انه يحكي قصة زوجته التي انجبت اربع بنات ، رمز لهن بالتفاحات الاربع فالحيوية ، والحلاوة ، واللذاذة ، والجاذبية سمات مشتركة بين البنات والتفاحات : فالفقيدة ولدت اربع بنات ولكنها اتجهت نحو " القفر " حيث اليباب والجفاف وتلك اشارة الى الموت ، وكانت وهي تلد تضحك استبشاراً بالمولودات ، ومع موتها ينقطع الضحك ، وينبجس صوت ابيض في اشارة الى الكفن ، فقد استعار صفة المحسوس (الابيض) لشيء غير محسوس (الصوت) عبر تراسل المدركات المتوهج عند الشاعر ، ثم سقطت التفاحات على الارض : لقد فقدن الام فانكسر وجودهن ، ومع ذلك كانت السيدة الراحلة تضحك في اشارة اخرى الى انها لم تمت : انها حاضرة وهي الفكرة نفسها التي نسج عليها الشاعر نصه السابق .

وفي قصيدة (اغتصاب) يستعيد الشاعر هذا الفعل لـ (الموت) فلنقرأ ما يأتي :

/ في سكون العراء
كانت امرأة تغتصب
لحظة
لحظة
لحظتان ...
لمعت في التراب
قطرة من دم الاغتصاب
قطرة

---

[1] نفسه ، ص187 – 188 .

قطرة
قطرتان .
وحين انتهى الموت من سره
وجاء المساء
تناهت من الجسد المغتصب
نحلة من بكاء[1] .

الموت بغتصب السيدة في العراء ، والعراء هنا يرمز – في ما يرمز اليه- (العري) وعملية الاغتصاب تتم على مراحل : أي انها لا تتم دفعة واحدة فالموت كالرجل المغتصب يتلذذ بتعذيب من يغتصبها : لحظة فلحظة ، وقطرة دم فقطرة دم، وفي ختام العملية وعند المساء ، تطلع (نحلة من بكاء) ... فجسد السيدة الراحلة ولود ، انه لا يموت – وهنا الخلود نفسه او الحضور نفسه – والنحلة رمز للخصوبة: انها صنو (العسل) . على انه عسل مصحوب بالبكاء : انه التقاء الضدين : الحياة والموت ، الجدب والخصوبة ... وعلى هذا النحو نستطيع ان نستنطق نصوص الصائغ او مراثيه على وجه التحديد . فقد تخطى الصور التقليدية والتعبيرية الموروثة ، واستنطق الموت بمراث جديدة وحديثة ، لسير رؤياه الشاملة .

اما الشاعر الفريد سمعان فمرثيه في زوجته (المقتولة) تتجه اتجاهاً تعبيرياً آخر ، فلنقرأ له قصيدة (أم الحنان) :

/ الله
يا أم الحنان
وأم اولادي
ونافذتي على وادي الرجاء
وخمر قصائدي ... الاولى
ونبع مشاعري الصافي
وزهرة عمري ... المغروس
بالنفحات ... والنجوى
ومرفأ ذكرياتي
الله
ان حبيبك المغدور
يلهث
يشتري الحسرات
يستعطي دموع الآخرين
ما عادت
الانغام تشجيه
ولا الكاسات ترويه
و لا الانسام ... تحمل نشوة
الافراح
اغرقت الهموم

[1] **نفسه ، ص 189.**

وفيضها العاتي خمائله
وحاصره الظلام
عبثت به ... سحب الكآبة
غادرته الامنيات
الله[1] .

يركز الشاعر على منزلة الفقيدة عنده ؛ فهي أم الحنان ، وأم اولاده ، ونافذته على وادي الرجاء ، وخمر قصائده الاولى ، ونبع مشاعره الصافي... الخ دون الغوص في داخل التجربة – كما رأينا – لتأسيس نص مركب ، متعدد الاصوات .

وفي نص آخـــر نقــرأ ما يأتـــي :

/ موحش بعدك
داري
غزت العتمة ... والاهات
وديان نهاري
مزقت اصداء ليلاتي الجميلات
واطياف خيالي
قطف الموت ... تحيات الفنار
وتنامى الشوك
في حقل النضار
المصابيح توارى ... لونها
تحت سقوفي
وارتدت ثوب الحداد
الشبابيك
استضافت
خلفها ... تل الرماد
لم يعد للشمس ... مأوى
في الممرات
وامست ... بقنوط
تتوارى صبواتي
في وهاد الصمت
تستل شجوني
وتجاري ... خطواتي
ليتني اعلم
ماذا !! يتصدى ...
لجراحاتي[1] ...

---

[1] ديوانه : أم شروق رحلة الحب والتعب ، مطبعة اوفسيت اليقظة ، 1997 ، ص3 و 4 و 5 .
[1] نفسه ، ص 67 و 68 و 69 .

هنا يصف الشاعر احواله بعد رحيل الفقيدة فقد اصبح البيت موحشاً ، واغرقت العتمة نهاره ، واغتال الموت فنارات حياته ، حتى المصابيح ارتدت لون الحداد ، بل ان الشمس توارت عن ممراتها . في النص تلعب الاستعارة دوراً في انقاذ النص من رتابته : (قطف الموت تحيات الفنار) و (تنامى الشوك في حقل النضار) ، و (المصابيح توارت ... وارتدت ثوب الحداد) اشارة الى الحزن الكلي الذي يعيش فيه الشاعر وكأن الشاعر في غيبوبة مطبقة ، انتزعته من حياته ، كما حالت بينه وبين الالتفات الى النص وبناء صوره ولغته وايقاعه بما يليق ومنزلة الفقيدة عنده .

هـ.الموت البطولي ...

يختص الموت البطولي برثاء ابطال الشعب والامة الذين جادوا بأرواحهم فداءً للكرامة على طريق التحرر وبناء المجتمع الجديد ويكاد ان يكون شعراء العراق مشمولين بهذا الفرع من الموت ولا عجب في ذلك فالشعراء طليعة الشعب في مسيرة النضال لبناء الغد الافضل . وقد أثرنا اختيار انموذجين واحد للشاعرة آمال الزهاوي ، والآخر للشاعر علي الحلي .

تقول الشاعرة في رثاء شهداء شارع فردان في بيروت الذين اغتالهم الصهاينة :

/ لأنا بدأنا نكون كما ينبغي
امة رضعت لغة الموت
يصير هنا نبأ الموت عادة
فجعنا ولكننا ما جزعنا
فيامدناً تقتفيها العواصف منذ البداية ، واتخذت طابع
الحزن قبعة كالمساء
عليك صلاة الهوى
ويا مدناً تشتهي الخلق منزلقاً في المنايا
عليك صلاة الهوى[1] .

تؤكد الشاعرة حقيقة الامة وهي انها امة موت يعني انها مولعة بالجهاد من اجل قضاياها ، حتى صار الموت احد اناشيدها في معركة المصير ، فعلى الرغم من ان استشهاد الابطال الفلسطينيين فجيعه الا انه لم يكن مدعاة جزع، فالمدن العربية تحاصرها العواصف منذ القدم ، حتى لقد ارتدت الحزن كالقبعة ، وهنا تلتفت الشاعرة الى تلك المدن المطرزة بدماء الشهداء ، وغبار العواصف لتدعو لها بصلاة العشق ، ولأنها مدن تنشد الحياة من خلال الموت فقد حق على الشاعرة ان تدعو لها بصلاة العشق . وهكذا تنمو القصيدة بنفس درامي متخذة من البحر المتقارب (فعولن) صهوة لها ، فالشاعرة تعرض حال الابطال ، الذين يعتلون سرج الموت ، ومن خلال الامة وهي تجاهد العواصف . انها القيامة اجل ، فاسمع الشاعرة:

/ فمن اين بدء النهوض لدرب القيامة ،
تسقط اجساد احلامكم
مثلما بسقط الورق المكفهر بقلب
" جويريد " برداً[1] .

ان سؤال الشاعرة تأكيدي لانها مؤمنة بأن ساحة المعارك المصيرية حشر وان سقوط الاجساد ، وانطفاء احلامها يشبه الورق المكفهر الذي يتساقط برداً في شهر كانون الثاني ، وقد آثرت الشاعرة استخدام الاسم الشعبي لذلك الشهر (جويريد) .

ويتوافر رثاء الابطال على رثاء الامة التي تنام على الضيم :

/ عيون القبائل نامت
فتاهت بها القافلات

---

[1] ديوانها : دائرة في الضوء ، دائرة في الظلمة ، ص 19 – 20 .
[1] نفسه ، ص20 .

وكان الطريق يدور ببئر من النفط
يسبح عبر الرمال
يحيل الحياة سيول ذهب[2] .

ومع هذه الثروة / اللعنة (الذهب) فان الحلم الفلسفي " نضب " . على ان الشاعرة تغادر هذا التشاؤم من حال الامة لتنبئ " مدن العصف " بان " الفة الارض " قد " هزجت " وها هي الملاحم تحرك اوتارها حتى صار الشهداء الابطال " جناحين للشوق والكبرياء "[3] .

وفي قصيدة الشاعر علي الحلي (طعام المقصلة) سنقف على صورة اخرى من صور الموت البطولي ، فقد اهدى الشاعر القصيدة الى الشهيد العربي عبد الرحمن خليفة ورفاقه من الجزائر . يقول الشاعر :

/ لا تقل مات ! لن يموت الشهيد ولنا الثار . والفداء الجديد
والغد الخصيب . والقرابين انى تشهق الارض . او يغص الجليد
ولنا الفكر والرؤى وانطلاق الروح . والفن . والتراث المجيد
ولنا الافق عبرة من دمانا الف فجر على فم تغريد
يزأر الركب في الدروب المدماة ، وفي مسمع الدنى ... ترديد
فجرته الحياة ، فالارض عرس والسماوات عبر دنياه عيد
لا تقل مات ! . ، ويح ويح المنايا وعلى الرمل من ربانا صديد
لن يموت الصباح . انا بقاياه ، ويفنى الدجى ، ويبلى الحديد
لا تقل مات ! ساح وهران نبع للبطولات . والسرايا حصيد
سوف تندى الرمال والحجر الصلد . ويخضر من لظى الدم عود
دربنا الحي يالضحايا ... مغطى وقرانا على الذرى تجريد[1] .

لا ينال من حداثة القصيدة انها كتبت بطريقة شعر البيت ذلك ان الشاعر من الشعراء الرواد الذين طوروا القصيدة العربية المعاصرة من حيث توافرها على الايحاء الثري ، والصورة المتجددة ، والايقاع المعاصر ، فالشاعر لم يترسم خطى الاتباعيين في بيان مناقب الشهيد ، على نحو ما يرد في الشعر التقليدي عادة ، وانما تجاوز ذلك ، ماتحاً من رؤيا انسانية منفتحة على دلالات شتى . فالموت هو السكون والثبات والعقم ، ولكنه عند الشاعر حركة ، وتجدد ، وخصوبة . فموت الشهيد ولادة مستمرة ، تغذيها تضحيات ولود لا تنقطع ، ومن هنا حشد الشاعر المتعينات الوجودية من غد خصب ، وقرابين تسبح بحمد الشهادة، وروح منطلقة ، وفن حافل بالمعطى الجديد ... وهكذا خرج الشاعر من دائرة الذات الشهيدة المحدودة ، الى دائرة المجموع ، وخلع على الموت صفة الخصب الذي يتجدد مع كل شهيد يروي الارض بدمه ، واذ تختفي الولولة ، ويغيب الندب والنواح من نص الشاعر ، فإن دماً يورق ، وغداً مشرقاً يولد ، وقرابين تنتظر دورها في اثراء النضال ، وإذكاء جذوته المتقدة .

لقد تجوهرت بؤرة النص في عملية الشهادة ، ثم تشظت الى صور ومشاهد عبر كل الاتجاهات لتصل الى ذروة الرؤيا الشعرية الناضجة :

---

[2] نفسه ، ص22 .
[3] نفسه ، ص27 .
[1] المجموعة الشعرية الكاملة ، وزارة الثقافة والاعلام ، ج1 ، 1987 ، ص115 – 117 .

/ دربنا الحي بالضحايا مغطى

وقرانا على الذرى تجريد

صورتان متقابلتان تبدوان متناقضتان ، ولكنهما في الحقيقة متواشجتان : الدرب المكتنز بالضحايا ، والممتلئ بالدم الزكي والقرى المجردة من الوجود العدمي العقيم وكأن الشهداء ينزلون من ذرى الجبال (انحسار في الكثافة المادية) ليقدموا قرابين الفداء على درب النضال (امتلاء بنور الشهادة) .

المبحث السادس ...

رمزية المرأة ... رمزية الحياة .

اصبحت المرأة في شعر الحداثة " بؤرة ترابطات تتركب في صورتها صور الذات والاعماق والوجود والتاريخ والقهر والاستبداد ، وكل ما في الكون من جمال وقبح "[1] ، وانطلاقاً من هذا فإن صورتها ايضاً تتعدد في القصيدة بين عدة مستويات من خلال ارتباطها بالشاعر المعذب ؛ أي انها اصبحت رمزاً ولذلك اسمينا هذا المبحث (رمزية المرأة) .

فقد اصبح مفهوماً ان الرمز هو صورة الشيء محولاً الى شيء آخر ، بمقتضى التشاكل المجازي ؛ بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في ان يستخدم في فضاء النص . فثمة ، اذا ، ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقومين جماليين متماثلين " مع الاشارة الى ان هذا التماثل هو الاساس في التحويل الذي يجريه المبدع . أي هو الاساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز "[2] ، فقد كان الرمز سمة اساسية من سمات الفن الاصيل وفي المدارس الشعرية كافة ، غير ان الوعي الجمالي المختلف من مدرسة الى اخرى يفضي بالضرورة الى فهم مختلف لاستخدام الرمز في النص الشعري ، فاستخدام الرمز في القصيدة العربية القديمة ينطلق من القوانين البلاغية المتمثلة : بالاستعارة والكناية والتشبيه البليغ والتشبيه التام الاركان ... الخ ، اما المدرسة الرومانسية العربية عامة فقد تجاوزت الى حد ما تلك القوانين واعتمدت على الطاقة الايحائية للصورة بحاملها الاجتماعي الجديد ، اذ يحضن الرمز تلك الطاقة الايحائية من خلال اسقاط العناصر الخارجية على الذات .

ثم جاءت المدرسة الرمزية لتنصهر كلياً في الرمز ، فمنه تنطلق ، وفيه تذوب واذا كان الشاعر الرومانسي يتجه من الذات الى العالم ، عبر حلم جميل ، ينقله الى الماضي البعيد ، كما الى المستقبل المنتظر ، بين افياء الطبيعة الوارفة والحبيبة الجميلة ، فإن الشاعر الرمزي يتجه من الذات الى الذات نفسها ، يبحث في زواياه المظلمة عن الماضي والحاضر والمستقبل ، وعن الوجود كله ؛ في محاولة لفهم جوهر الذات . وبينما تتكئ الرومانسية على الالهام ومجانية الخيال فان الرمزية تقوم على الجهد الشاق في صياغة القصيدة واختيار المفردات، وغاية الخيال الرمزي يكمن في اكتشاف الغامض وتنظيم صور النص[1] .

ومما دفع الشاعر العربي المعاصر– الذي ركب موجة الرمز بشكل مكثف- هو الكبت السياسي والاجتماعي الذي عانت منه الاقطار العربية بدءاً من الاستعمار التركي ، ثم في ظل الاستعمار الاوربي ، زيادة على ظلم الانظمة التي تشكلت اثناء الفترة الاستعمارية او بعد انحسارها[2] .

وقد ولع شعراء الحداثة بالرمز ايما ولوع ، فالامر لا يخلو من قيمة جمالية رائعة شريطة ان يكون بعيداً عن نص القصيدة المباشر ، وان يتيح تأمل ما وراء النص ، لماذا ؟ لأن الرمز " قبل كل شيء معنى خفي وايحاء ، انه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة

---

[1] الشعر العربي المعاصر ، يوسف سامي اليوسف ، ص25 .
[2] وعي الحداثة ، سعد الدين كليب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 ، ص71 .
[1] ينظر : الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، عبد الله عساف ، ص75 .
[2] ينظر : الرمزية في الادب العربي : درويش الجندي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، (د.ت)، ص399.

القصيدة او هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، انه البرق الذي يتيح للوعي اكتشاف عالماً لا حدود له ، لذلك هو اضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر "[3] .

ان وجود المرأة في القصيدة هو (الحلم) بوجودها حقيقة وبالتواصل معها، فيفرغ هذا التواصل شحنات الكبت الناتجة عن الحرمان العاطفي ، ولذلك اصبحت المرأة احد مكونات العالم المثالي البعيد المنال الذي يسعى اليه الشاعر المعذب ، فمكونات العالم المثالي المنشود تتصف بقدرتها على تخليص الشاعر من معوقات الحياة ويختلف وضع المرأة الحبيبة من شاعر الى آخر من شعراء العذاب ، ولكنها بشكل عام تشكل مخلصاً بعيد المنال ، بل ان المرأة عند بعض هؤلاء الشعراء احد مكونات العذاب من خلال ابتعادها وغيابها عن ساحة حياتهم .

واخيراً ... لابد من القول ان للرمز الانثوي بعداً اسطورياً " يضرب في عمق حضارات الشعوب القديمة "[4] .

وقد افاد الصوفية من ذلك التراث الاسطوري فاحتفوا به[1] ، حتى اصبحت المرأة عندهم رمزاً للتجلي الالهي[2] .

ونحن عندما نتناول رمزية المرأة في هذا المبحث فسوف نركز على : المرأة مخلصة ، والمرأة محبوبة ، والمرأة انثى مجهولة تحيل على متعينات اخرى غير المرأة التي نعرفها .

يشكل ديوان محمد جميل شلش (عن الحمامة وأخواتها) مجموعة رموز انثوية وقد اشتمل على خمسة وخمسين مقطعاً . فالحمامة بحد ذاتها رمز للروح الانسانية التي غادرت موطنها الاول وسكنت في الارض ، وتقيدت بالماديات . بقول الشاعر في احد مقاطعها :

/ قالت : كارين انا
لكن : من أنت ؟
اجبت : انا بحار
يقلع ضد التيار
ويبحث في ملكوت الغربة
عن آخر مرفأ حب
يعشقه ويموت[3] .

تلك روح الشاعر العاشق المعذب الذي استغرقه العشق الكوني ، وضاق بالكون المظلم الذي افتقد عذريته ، فتطلع الى الملاذ الاخير ، الى حمامة بيكاسو (كارين) وفي ذلك تعبير عن غربته في هذا العالم . وفي مقاطع القصيدة اللاحقة يبحر الشاعر في ملكوته الخاص حتى ليتوهم ان الحمامة هي امرأة . ولذلك فهو يقول عنها :

/ صافحتها
ضممتها

---

[3] زمن الشعر ، ادونيس ، ص160 .
[4] الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد راضي جعفر ، ص127 .
[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص128 .
[2] ينظر : نفسه ، ص129 .
[3] ديوانه : عن الحمامة واخوانها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1996 ، ص5 .

عانقتها
لثغت في لهجتها[1] .

فبين يـدي المحبـــوب كما يـــرى :

/ تصير الرغبة لحظة صحو
وكما الرغبة لحظة محو
ويصير الحب مواجد صوفيين[2] .

وهكـذا يحيـل هـذا النسـق الشـعري المرمـوز علـى الجـوهر الانثـوي ، مضـايفاً بين العذرية والشهوانية .

وفي قصيدة (في هيكل الابداع) وبعد ان ينتشي الشاعر من الاصباغ بديلاً عن نبيذ السكر ، حيث " ليل الليل " هو الفضاء ، وحيث " الغربـة والوحشـة " هما الانيس[3] ، وقد تطهرت ذاته من اصفادها تنتابه الغربة فجأة ، ويحس بالالم يعصر نفسه فيهتف :

/ يا أم شهرزاد
ما أطول الطريق
وما أقل الزاد
فهيئي الشراع والمتاع
ففي غد يحملني الموج بلا ميعاد[4] .

وهكذا يهيب الشاعر بالمرأة المرموز لها هنا بـ (أم شـهرزاد) فهي الانثى التي يبحث عنها في هذا العالم معزياً نفسه تارة بـ (حمامة بيكاسو)، وتـارة باسم (أم شـهرزاد) ، فـالرمز هنـا للـنفس الكليـة ، مادامـت " معرفـة المـرأة مـن خـلال عاطفة الحب المتوهج موصلة الى الله "[5] .

ويتخـذ الرمـز الانثـوي عنـد الشـاعر محمـد راضـي جعفـر مسـتويين : المسـتوى المطلق ، والمستوى المحدد . ففي المستوى المطلق : تكون فيه المرأة انثى هلاميـة لا يكاد المتلقي ان يلمس لها ملامح او هويـة او اسماً ، انهـا ذلك الكـائن المجهول الـذي يلـوذ بـه الشـاعر مـن احزانـه ، ويلجـأ اليـه فـي اوقـات الضـيق ، ويلقـي عنـده اوجاعـه وعذابات التماساً للعزاء ، اوطلباً للامل ، يقول الشاعر :

/ سابحاً كالغريق
ويداك الشارع
وبضع أمان
وماض عريق[1] .

بل انه يبعد الى اكثر من كونها (شراعاً) لـه ، فهي وساطته الى وعي الوجود، فاسمعه يقول :

/ ويداك الهاجس الممتد

---

(1) المصدر نفسه ، ص 27 – 28 .
(2) نفسه ، ص 20 .
(3) نفسه ، ص70 .
(4) نفسه ، ص71 .
(5) الرمز الشعري عند الصوفية ، د. عاطف جودة نصر ، دار الاندلس ، بيروت ، 1983 ، ص152 .
(1) ديوانه : انه الحب سيدتي ، دار ديمتير ، تونس ، 1981 ، ص75 .

بين الحزن مهموساً
وبين الغناء
انني انتظر العالم فيك ، العالم
الامثل محمولاً على حبة ماء[2] .

وقد يجرد الشاعر من داخله (ذاتاً) اخرى يفزعها الشبح الواقف امامها ، شبح الاخفاق والاحباط مرموزاً له بالملك العنين فيهب متسائلاً ، ومحرضاً :

/ الان قولي :
اينا البخيل ؟
واينا القاتل
في اللعبة والقتيل ؟
الان ... لا تستسلمي
فالملك العنين
يريق ماء ظهره
هباء
يريق ماء وجهه
هباء[1] .

وهكذا يؤسس الشاعر رمزه الانثوي المطلق كياناً متخيلاً ؛ حلماً هارباً وذاتاً جريحاً ، وروحاً حائرة .

اما الرمز الانثوي المحدد : فقد تجسد في صفة من صفاتها تارة مثلما اتخذ اسماء لها تارةً اخرى . فمن صفات الانثى الرمز صفة البدوية ، ولعلها رمز للأمة ، او للحبيبة المثال التي تتجاوز المرأة المألوفة الى انموذج مطلق ، ولذلك وقف بإزاء طيفها اللامرئي منتظراً ، يقول في قصيدة (الماء والراوية) :

/ *وقلت لك : انتظر ، الان تقبل*
كالماء . لن تخلف البدوية وعداً ،
الست تصدق ؟!
ها أقبلت . فاقرأ الشعر
او فأرتحل كالخيال[2] .

ثم يشرع بوصفها ، فلعينها (طعم الفرات) وصوتها (كالشعر) ، وعلى الرغم من هذا التوصيف ، وما تبعه من عرض لحال العاشق المتيم فإن خاتمة القصيدة تشي بخيبة الشاعر في حبيبة موصوفة اذ مايزال العاشق ينتظر . يقول في ذلك :

/ لو انه صدق النبأ الحق . آه
ولو أنني لم اكن شاهد الانتظار[3] .

---

[2] نفسه ، ص79 – 80 .
[1] ديوانه : احزان ابن زريق ، ص13 .
[2] ديوانه : العصفور والنخب ، وزارة الاعلام ، 1977 ، ص95 .
[3] نفسه ، ص101 .

ويبلغ الرمز ذروته في قصيدة (لعينيك يا بدوية) التي يوهمنا الشاعر انها حقيقة شاخصة ، فلنسمعه يقول في مطلع القصيدة :

/ ايها القمر الطالع الليلة ارتحل العاشقون
فمن مبلغ اهلنا القاطنين على الضفتين
بأن الهوادج محمولة في الهواء !
وان التي حملتها الهوادج بنت الثلاثين
بيضاء تفهم سر الصبيان
حين يدغدغهن الهوى[1] .

ولا منـــاص – اخيراً – من ان يقنع الشاعر نفسه بأنها قادمة :

/ اذن ايها الطائر المتوحد في سره
... ...
إن الهوادج محمولة في الهواء
وان التي حملتها الاكف على الهودج
الاحمر انتبهت من غبار الطريق
وها هي ذي تفتح الماء للعاشقين

وهكذا نرى فإن هذه الثيمة الرمزية " حافلة بالجمال الموحي ، فهي الحب المستحيل ، وهي الشوق الدائم ، وهي الثورة المستمرة ، وهي نشيد ممتع من اناشيد الرعاة الاحرار " ، على حد قول الناقد شوقي خميس[2] .

وقد يتخذ الرمز المحدد اسماً من اسماء المرأة ، فمرة يكون اسمها (خولة) واخرى (سعيدة بنت المنصف) وثالثة (سارة) ورابعة (خديجة بنت الهادي) ، وكل تلك الاسماء رمز " الى ما هو اكثر عمقاً وحضوراً من الشيء الملموس ، {وتعبيراً} عن وحشة البعد وحرارة القلب "[3] ، على ان هذا الرمز اقترن بالصمت بوصفه محفز للذكرى ، وصمت الشاعر " ليس اختياراً ، وليس متعة بالاسترجاع، وليس مقترناً بعزلة الزاهد واعتكاف المتأمل بل انه صمت يحاصر المرغم عليه ويضيق على ما يمكن ان يرى ، كما ان الضوء الذي يتخلل الصمت هو ما يأتي من الذاكرة "[4] .

ويطرح الشاعر منذر عبد الحر توسلاته امام رمزه الانثوي ، نافضاً عن قلبه ذلك الجبل الثقيل من الهم والحزن وهو إذ يتوسل ، بصيغة الامر ، فإنما ليؤكد اتحاده برمزه ، وكأنه استل من ذاته ذاتاً اخرى تشاطره الالم :

/ كل شيء على حاله
... ...
دعي جسدك يثرثر
دعي آهاته تبزغ
وتضيء مفاتن الصمت
إساليني

---

[1] نفسه ، ص81 .
[2] م. الاداب ، كانون الثاني / شباط ، عنوان المقال " قرأت قصائد العدد الماضي " .
[3] عن ذكرى احزان ابن زريق ، رزاق ابراهيم حسن ، ج القادسية ، 1998/4/13 .
[4] نفسه .

ساعة تكونين واقفة امام المرآة
روحك هائمة
وفضاؤك مكتظ بالزقزقة
وبما يتساقط من خديك
من ندى وجمر
يجعل صدري متبوعاً بالندم
دعي اناء الزهور المرتعش على راحتي
ينمو على فمك
ويلثغ بالقوافل
وهي ترسم – بغبارها – خياماً
واسئلة
وقطيعاً لا يأتي اليه السبات
خذي من حقولي فزاعاتها
وإرتباك سواقيها
وليكن ضوؤك راكداً
لا يحل له النأي عن جرفك
وهو يأكل أمواجي
ويعلق أصابعي على النافذة
خضبي شفتيك بالليل
بقمره
وشاطينه
وفتوحات فجره
كل شيء على حاله
الوقت يذوب على الشرفة
والنساء يذبلن على المائدة
والاراجيح ...
شكلها المطر[1] .

انه يستخدم قصيدة النثر استخداماً موفقاً فهذا التداعي الحر في تتابع الصور النفسية دونما رابط منطقي في الظاهر يحفز القارئ على اعمال فكره في حل شفرات النص وايجاد الروابط الموضوعية بين الصور ، فالجسد الذي يثرثر لا يثرثر الا بالاهات ، والفضاء المكتظ بالزقرقة هو موطن الندى شتاءً ، فالندى رمز الشتاء ، فيما استخدم الجمر رمزاً لحر الصيف ثم كان " الصدر المتبوع بالندم " على ما ضاع من العمر هباءً ، و " إناء الزهور المرتعش " بسبب الاضطراب ، وعدم الاستقرار وهل ثمة استقرار وهدوء في زمن الحرب ؟ وكان هناك " فزاعات الحقول " في اشارة الى ما يحيط الشاعر من خوف ، وعدم اطمئنان ، وثمة ايضاً " ارتباك السواقي " والسواقي فضلات مياه الانهر ، او فضلات مياه الدور ، وفي ذلك اشارة الى الفقر ، والفاقة ، والظمأ ، ان كل تلك المظاهر هي انعكاسات لوعي الشاعر الباطن ، الذي ولد في احدى

[1] ديوانه : قرابين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، قصيدة (كل شيء على حاله) ، ص21 .

قرى الجنوب ، وعانى ما عاناه اترابه من برد الشتاء ، وقيظ الصيف ، وما بينهما ، من فقر مدقع، وظمأ الى مياه الشرب الصافية .

ولكن السؤال : من هي تلك " الانثى " التي يخاطبها الشاعر ؟ ربما هي حبيبته، وربما جارته ، وربما هي كيان متخيل ، وربما هي " الذات " المفقودة في حياة الشاعر . وفي كل الاحوال ، وأياً كانت الانثى ، فكل شيء على حاله : الزمن يتبدد ويحترق ، والنساء يذبلن ، وتتيبس اوراقهن ، والطفولة تفتقد الاراجيح الحقيقية ، لا الاراجيح التي يشكلها المطر . وهكذا هي قصيدة النثر، وتلك دلالاتها الغامضة .

وانثى الشاعر سليم السامرائي " مليكة " سخية ، يدها بحر من الكرم ، وامطارها منذورة لوطنها . يقول الشاعر في قصيدة " زيارة " :

/ تذبل في سريري
مليكة نذرت أمطارها
لمرايا المآذن والقباب
يهبط الليل عليها
يلبس قفازاً من الريش
يصيغ شعرها المحروق
ويغلق نافذة سعتها الارض
يشرب نخبها كأساً
وكأسين
ثم يرحل
تاركاً شبحاً
ينعس ثم يموت[1] .

هذه المليكة تعطي ولا تأخذ ، وتجود لوجه الحب ، احبت الوطن فوهبت مأذنه وقبابه أمطارها ، فهو مدين بخصوبته لها ، بل هي سر حياته ، فإذا أجنها الليل ، اصلح من زينتها ، ونادمها حد استنفاد قوتها ، ثم يرحل عنها بعد ان يخلفها جثة هامدة . فمن هي تلك المليكة ؟ هي ليست آدمية، ويفترض الباحث – انطلاقاً من روح مجموعته الشعرية – انها روح لا إنسية تهب صاحبها كل شيء: الماء ، والحب ، والخمر ، والغذاء ولكنها لا تأخذ منه شيئاً . وحين يتعبها طوال حياته ، بالحل والترحال ، بالتستر والانكشاف ، بالتوحد والتفرد ، تفقد قدرتها على العطاء والتواصل، فترحل خلف تخوم غير مرئية . ان الليل رمز لدورة الحياة ، وهو الزائر المشاكس : يلبس القفاز ويصنع الشعر ، ويغلق النافذة الرحيبة ، ثم يشرب الانخاب ، وكل هذه الدوال تحمل دلالات مادية ومعنوية تشير الى احوال المرء وتقلبات طقس حياته ، وشبح الاميرة او الروح يموت ميتة مجازية ، في إشارة الى رحيلها من مثواها الارضي الى حيث كينونتها الاولى .

لقد توافرت قصيدة النثر هذه على رؤيا شمولية تجاوزت الحدود المكانية ، ولا شك في أن تحرر الشاعر من الوزن والقافية ساعداه على تخطي العثرات التي قد تحد من تدفق التجربة ، وسمحاله بتجاوز التعبيرية المألوفة .

---

[1] **ديوانه : التهجدات وقصائد اخرى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1988 ، ص13 .**

المبحث السابع ...

الانموذج المقموع ... التجديف ضد التيار .

(المقموع) احد تجليات المعذب التي تبرز خضوع الشاعر لظاهرة سلطوية في الواقع ، تحد من حريته ، وتقيد تفكيره ، فجاءت القصيدة منقذاً لشخصية المعذب من ذلك القيد من جهة ، وتنفيساً عن همومها من جهة اخرى .

ان السلطة لا تمثل (الانا الاعلى) بالنسبة الى الشاعر ، وهي مخالفة لهذا المصطلح النفسي الذي يشير الى الضمير الجمعي ان صح التعبير ، والى هذا الامر يشير (سيجموند فرويد) في حديثه عن القلق فيقول : " ان للشعور بالذنب أصلين : احدهما هو القلق حيال السلطة ، والآخر ، وهو متأخر ، القلق حيال (الانا العليا) ، الاول يرغم المرء على الاقلاع عن ارضاء اندفاعاته . والآخر يدفع المرء فوق ذلك الى معاقبة نفسه بنفسه ، إذ من المحال إخفاء استمرار الرغبات الممنوعة عن (الانا العليا) ، وقد رأينا ايضاً كيف يمكننا فهم قسوة (الانا العليا) ، أي اوامر الضمير . انها مجرد استطالة لقسوة السلطة الخارجية التي حرمتها من ممارسة وظائفها وحلت محلها جزئياً"[1].

وهكذا فإن سلطة (الانا الاعلى) تختلف عن (السلطة) التي سوف نتحدث عنها وهي فئة من الافراد تحد من حرية الآخرين وتتحكم بمصائرهم .

ولابد لنا من الاشارة الى امر على قدر كبير من الاهمية وهو ان كلمة (الذنب) التي وردت في حديث (سيجموند فرويد) توازي الى حد كبير معنى كلمة (الإحباط)، وليست تعني (الذنب) الذي نعرفه أي (ارتكاب الخطيئة) ، فلو أنها جاءت بمعناها الحقيقي لأصبحت (السلطة) بمفهومها (القمعي) حالة ايجابية وهذا لم يرده (فرويد) من خلال حديثه .

والانموذج المقموع يتجسد في مجموعة من الشعراء والشواعر على حد سواء، ولكننا سنقصر الحديث في هذا المبحث عن " الشواعر " فالمرأة الشاعرة في العراق – كما في سائر الوطن العربي – تتعرض لقمع مزدوج : مرة لأنها (انثى): نالت منها النظرة الدونية ، ما أفسد عليها حياتها وأفقدها ثقتها بنفسها ، وجعل منها رقماً غير ذي وزن في المنظومة الاجتماعية القائمة . ومرة لانها (شاعرة) تشاطر نظيرها الشاعر تطلعاته ، وترى في هذا العالم قيداً ثقيلاً يحول بينها وبين اقتناص فرصتها في ميادين العطاء .

ان الباحث وهو يخصص هذا المبحث للشواعر يؤكد انه لا يمكن إقامة جدار عازل بين الادب الرجالي والادب النسائي لان مثل هذا التقسيم بعيد تماماً عن الموضوعية والعلمية ، لأنه لا يمكن ان يكون هناك تقسيم ميكانيكي للادب ، بوصفه ادباً للرجل ، أو أدباً للمرأة ، طبقاً للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة . لان كلا منهما انسان ، ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر ، مثل الظروف الثقافية والحضارية والسياسية ، بما ينتابها من انفراج او استبداد . وعندما تعبر المرأة عن هذه الظروف في عمل أدبي ، فأنها لا تعمل قسراً على توظيف خصوصيتها النوعية بوصفها امرأة ، فهي تحاكي الانسان بداخلها ، وما يتخذ من مواقف بحكم ثقافته أولاً ، وموهبته ثانياً ، ورؤيته الفكرية ثالثاً ، كما اننا نستطيع ان نقول ، بصراحة ، انه لا يوجد تدخل من

---

[1] عسر الحضارة ، سيجموند فرويد ، تر : عادل العوا ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1975 ، ص117 .

الاجهزة البيولوجية للمرأة او للرجل أثناء عملية الابداع ، لكي تحرك مقاصد المبدع . اما عن تأخر المرأة عن ريادة مجال الابداع عن الرجل فقد اسلفنا في أنه يرجع لظروف اجتماعية وسياسية بالدرجة الاولى ، إلا في حالات استثنائية مثل الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة بوصفها رائدة شعر التفعيلة ، ومثل عدد من المبدعات العربيات لا يتجاوز عددهن اصابع اليدين .

لقد حاول الباحث تقديم ما يمكن تقديمه من نصوص الشواعر العراقيات ، وبعد قراءة معظم المجموعات الشعرية توصل الى اختيار شاعرات من خلال اضمامة نصوص كان القمع فيها واضحاً . وعبر تحليل أولي للنصوص المختارة اكتشف الباحث ان ما يقف خلف ستار القمع واحد من اثنين : اما الحب بلواعجه الساخنة اذ يقف طرفاه في مواجهة صارمة ضفتاها : الوفاء والغدر. واما (آخر) يقف خلف تخوم تبدو شفافه حيناً ، وحاجزة حيناً آخر ، وقد اجتهد الباحث– على وفق رؤيته المتواضعة – في تأويله .

تتصدر الشاعرة لميعة عباس عمارة سائر الشواعر في احساسها بالقمع الاجتماعي الذي يسلط عليها ، ووعيها هذا القمع بالصراحة التي تشي بها النصوص ينطوي على جرأة كبيرة في مواجهة التحدي الذي تفرضه المنظومة الاجتماعية حتى لتبدو قصائدها تجديفاً ضد التيار الاجتماعي الجارف في مجتمع هو أقرب الى المجتمع العشائري الطائفي المتخلف منه الى مجتمع بزغت فيه أول حضارة على وجه الارض ، والنص الآتي يفتح النار على سلطان الرجل المتأني من سند اجتماعي وديني ، تقول الشاعرة في قصيدة (الوصايا) :

/ كل " اللاءات " تصير " نعم "
بالقانون
لا تكذب
إكذب ... وتمسك بالكذبة ، دونها ، تنبت
للكذبة اطراف وعيون .
لا تسرق
اسرق بذكاء
وتصدق علناً بقليل منه
على الفقراء
لا تزن
تزوج ، طلق وتزوج ...
او حاذر أمراض الجنس ؛
عذرك اغراء
الشيطان ، وضعف النفس[1] .

ففي هذه الوصايا : ادانة للنظام الاجتماعي السائد القائم على الكذب ، والزيف، والازدواجية ، والذي يخفي ملامحه الحقيقية وراء نقاب اسود ، ولكنه يشف عما تحته من أباطيل ، وتشتد هذه الادانة في الفقرة الاخيرة من النص، وهي اشارة الى ما يتمتع به الرجل المسلم من حقوق في تعدد الزوجات ، وفي اقامة حد الطلاق على وفق

---

[1] ديوانها : البعد الاخير ، بيت سين للكتب ، بغداد ، 1990 ، ص 16 – 17 .

اهوائه ونزواته ، متوسلاً بما يصطنعه هو لنفسه من اعذار وتسويغات في ذلك مثل اغراء الشيطان ، وضعف النفس الامارة بالسوء .

وفي نص آخر للشاعرة نكتشف ما يرتكبه الرجل بحق المرأة من تجاهل لعواطفها ، وسخرية منها : فأسمع الشاعرة :

/ احبك ، تدري ، وادري
ونحلم بالامنيات البعيدة
وادري
وتجهل
انك سرعان ما تنتهي
بانتهاء القصيدة[1] .

فالنص شاهد على مكر الرجل وعدم ايفائه بالتزاماته ازاء الحبيبة ، انه بصراحة غير وفي كما تراه الشاعره ، وما وعده الا دخان تخلفه القصيدة بعد ان تتوهج بجمرها ، وشيئاً فشيئاً تخفت الجمرة ، ثم لتغدو اثراً ، بل ان الشاعرة لا تثق بالمحبوب نفسه ، لانه رجل ينتهي كما تنتهي القصيدة ، وهي اشارة تلميحية الى ان الرجل يفقد بريقه بنظر الشاعرة بعد ان تفتضح حقيقته في تنكره لوعوده وقد نسي ان المرأة هي التي تمنحه شرعية وجوده . لقد حاول الرجل الغاء وجودها (ادري وتجهل) ولكنها ردت عليه بالغاء وجوده (... تنتهي بانتهاء القصيدة) .

وقد تندفع الشاعرة تحت وطأة عذاب وجدانها المنكسر ، أن تعلن عن تلذذها بالحرمان بسبب يأسها من رجل لا يحمل مروءة الرجال ، ولا يحترم مشاعر محبوبته فتقول ساخرة :

/ تسألني :
ما سر تلذذ روحي بالحرمان ؟
انت المسلم
لا تعرف لذة روح الصائم
في رمضان[2] .

النص يحتمل اكثر من معنى ولكن المعنى المعقول هو ما يراه الباحث : فالشاعرة المحبطة مع حب جائر ، والمبتلاة برجل سادي لم تجد اخيراً غير ان تشهر هذه الصرخة بوجهه : فهي تعريه ، وتجرده حتى من ابسط مبادئ دينه ، هو الذي لا يعي المعزى من الصيام . والشاعرة لميعة التي عانت– كما يبدو الكثير من عنت الرجل ، وظلم المجتمع ، وما تزال ، لم تجد بداً من اجتراح الجرأة الجرئية في الاعلان عن حقيقة نظرة الرجل الى المرأة ، وكأنها بذلك تتحدث باسم النساء جميعاً ، فها هي الشاعرة في قصيدة (السبية) تنشر اوجاعها تحت الشمس، فلنقرأ القصيدة :

/ برزت اليك محملة بالنواهي
بما ملأتني الاساطير من قشها
ومواعظ أمي

---

[1] نفسه ، قصيدة (الامنيات البعيدة) ، ص27 ، وينظر : قصيدتها (الدواء القاتل) ، المصدر نفسه ، ص29 .
[2] نفسه ، ص33 .

واحداق جاراتنا تتلصصن
من فوهات الدواهي
برزت اليك
اجر السبية في داخلي
تتحلى بأصفادها ، وتباهي
ومشدودة لجهات ثلاث ... عداك
تحركني وحدها نظراتي
وكل اندفاعات جسمي معلقة
بالخيوط التي لا تراها
وجدران زنزانة لا يحد مداها .
" لو تضعين قليلاً اوزارك "
قال .
فلم اسمع
راح
ولم يرجع[1] .

النص واضح ، والباحث لا يرى ضرورة للتعليق عليه او لا ستنطاقه ، فالشاعرة حسمت القضية : انها (سبيّة) عند الرجل الشرقي ، تجر اصفادها ، وتحمل معها ارثاً من الوصايا والنواهي التي قد تعصمها من الزلل ، حتى اذا اقتربت منه رفع القناع عن وجهه ليبدو وحشاً كاسراً يهم بفريسته ، ولكنها جابهت ورفضت. وهكذا هي الشاعرة لميعة عباس عمارة تكتنز بزخم فني متوهج ، وتوتر فكري حاد ، تستعين بهما في محاولة اقتلاع المرأة من حوصلتها الذاتية التي تشرنقت في داخلها .

وللشاعرة زهور دكسن وعيها اليقظ بإزاء القمع الذي يحاصر المرأة ، تقول في قصيدة (المستفيد) وقد صدرتها بقولها : (الى شاعر) :

/ لك في المراقي تله
وعلى الارائك ظله
ولي الفضاء
يلمني زغباً حميماً ... وانتشاء
... ...
... ...
وتظل تنتظر المزيد
ماذ تريد ؟
كل المواسم طالعتك
وكل طير بات يقرؤك النشيد
وعلى امتداد اديمك الورقي
تمتثل الدعاة
وتقول : انك من يجيد

---

[1] نفسه ، ص43 – 44 .

وتجيب :

ها أنذ الفريد

بما نظمت ...

وما شدوت

فيما الدعاة

لم تستفد مما جنيت

وكنت ... انت المستفيد[1] !

قد لا يرى البعض في النص ما يشير الى شعور بالقمع ، ولكن الباحث موقن ان التأني في استنطاقه يكشف عن قمع خفي مارسه الرجل / الشاعر واحست به المرأة الشاعرة ، ذلك ان المجتمع العشائري لم يسود غير الرجال الشعراء ، والشاعر اياه صنعه مجتمع يغيضه ان يسود شاعرة ، فمنح اعجابه شاعراً ، ربما من غير مناقب تقتضيها السيادة ، بل وهيأ له دعاه يصفقون له ، ويستزيدونه انشاداً ، ويدعون له على المنابر ، ومن هنا ... من هذه الزاوية كانت تقف الشاعرة، تعاين المشهد ، وتكتم مشاعر حساسة كبتها القمع ، والاضطهاد ، ولكن تلك المشاعر سرعان ما انضجها الاحساس الداخلي بالقهر ففاضت شعراً . فالرجل يبقى – في نظر الشاعرة – مراوغاً حتى ليكاد ـ بوصفه مريباً – ان يقول خذوني[2] .

ونقرأ للشاعرة مي مظفر قصيدة (وجوه من خلف النافذة) لنقف على معاناتها ، تقول الشاعرة :

/ برغم خلو الشارع ...

صمت الشارع ... عتمته ...

انست هسيس الموت الذائب في الريح

ورايت رؤوساً تتضاحك

خلف الشباك وعند الفتحات المحشوة

اوراق جرائد

اقسم اني ابصرت رجالاً شهروا في وجهي مشعل

وضعوا في عنقي ... منجل ...

كنت اعاني من ورم في الساق وندبه

ما بين العينين

قالوا :

ان بحت بما شفت سنجدع انفك ...

نقطع حتى الشفتين

سنزورك مرات اخرى ...

فلتطفأ كل الانوار ...

ولتغلق كل الابواب

---

[1] ديوانها : الغدير الاخير ، دار الزاهرة للنشر والتوزيع ، رام الله ، 2001 ، ص15 – 16.

[2] ينظر : نفسه ، قصيدة (مراوغة) ، ص10 .

نأتيك من الحيطان المرسومة ورقاً
نأتيك بسطر من كل كتاب[1] .

المجتمع هو المدان في النص ، وهو الذي (يتضاحك) خلف النوافذ ، ويتلصص على النساء من (الفتحات المحشوة بالجرائد) ، وهو الذي شهر (المشعل) بوجه المرأة ، ووضع في عنقها (المنجل) . والمجتمع بافراده المتخلفين ، المهووسين بقمع المراة ، والتلاعب بعواطفها ، هو الذي يهدد بجدع انفها ، وقطع شفتيها ... و ... و ... فماذا يعني كل ذلك ؟ انه يعني ببساطة الكشف عن سلبيات المجتمع الشرقي ، وموقفه من حرية المرأة بل ومن وجودها قبل ذلك ، هذا الوجود الذي لا يعني للرجل اكثر من جسد يشتهى وغنيمة تستباح في ايما وقت .

وتقدم الشاعرة وداد الجوراني في قصيدة (تذكرة الاعتراف) كشفاً بانكساراتها الى (آخر) مجهول ، ربما يكون المحبوب وربما هو المجتمع وفي كلتا الحالتين فان اوجاعها الضارية تنهش في روحها بين احضان طبيعة قاسية ، ملأى بالاشواك ، ومكشوفة الرياح هوج لا ترحم .

تقول الشاعرة :

/ لوحقلك يتسع لأشجار رأسي
لا سندت اليه ...
وجع المسافة التالية
لو سورته بعشر راسيات
حين عبرتها اليك ...
وضعت رأسي في جيبي
كي لا يلتفت الى الوراء ،
واخفيت مفاتيحي ...
كي لا تغريني الابواب بالفتح .
لكن رأسي يتدلى ...
والمفاتيح تسقط ...
في حقل كثير الشوك والوجع
ظلت الريح تصيح بين الجبال
واوراقي بين اصابعها
تستغيث
بعضها يزهر في الشحوب ...
والاخر يظمأ للكتابة
وانا امسك بعصا لم تنحن بعد ...
اهش بها على سفر يغادرني
واسفار تنتظر تذكرني
لو تمنحني تذكرة
لو تعطيني وجها جديداً

---

[1] ديوانها : طائر النار ، مطبعة ثويني ، بغداد ، 1985 ، ص80 – 81 .

واسماً لا يعرفه الراحلون
ليت ضغينة بينك وبين الريح
تمسك بأصابعك ،
وتعصب عينيك ...
عن ورق
احبه منثوراً ...
احبه شاحباً ...
احبه مدمناً على الظمأ والدوران[1] .

لقد تعامل المجتمع مع مشاعر الشاعرة كالمحرمات التي يجب عدم المساس بها لذلك اطلقت مواجدها حزينة ، وجاء النص مشحوناً بالدلالات الايحائية ، من خلال استعارات مركبة (لو حقلك يتسع لاشجار رأسي) و (وضعت رأسي في جيبي) و (ظلت الريح تصيح بين الجبال) و (اوراقي بين اصابعها تستغيث) وسواها ، ولان النص ينتمي الى قصيدة النثر فقد جاء مفتوحاً مغرياً بالمعاني المستترة ، والايحاءات الباطنية ، حتى ليتعلق القمع الذي تستشعره– وقد اخترق السطح الى العمق – بفضاعة متوالية ، الى الحد الذي تتدحرج فيه القدمان ويتدلى الصوت ، ولقد وشى النص بكل ما تنطوي عليه جوانح المرأة المعذبة وكان بحق رؤى كابوسية مكثفة تبحث عن الذي يأتي ولا يأتي .

ويتسم عذاب الشاعرة بشرى البستاني بالهدوء فكأنه صوت خفيض ، او كأنه همس رقيق لا يشعر المتلقي به الا من خلال زفرات مهمومة على الرغم مما تحمله من " براكين " الشوق ، تقول الشاعرة في قصيدة " الحلم " :

/ وعيناك نافورتان الملم اطراف ثوبي ،
يجيء الندى والنداء
الملم شعري يجيء الندى والنداء ،
فيشغل في عمق قلبي ،
الاسى ، الشجر ، الذكريات ...

تصير الغيوم براكين تندلع النار فيها فتغدو السماوات

مرجل شوق ، وتسقط اوراقنا في الهشيم ...
النهايات واد تطل عليه نوافذ مكسورة الجفن
قالت لقافلة الذاهبين :
خذوني ...
فما اهتز فيهم جواب ،
تعلمت ان وعودك دين
وان الرحيل بعينيك دين ،
وان هواك عذاب[1] .

---

[1] ديوانها : ياء ... نون السيدة ، ص 56 – 57 ، وينظر : قصيدتها : (اعلنت حبي) المصدر نفسه ، ص60 .

[1] ديوانها : الاغنية والسكين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1976 ، ص13 .

الشاعرة العاشقة تصف عيني المحبوب بالنافورتين : والنافورة احد رموز الماء ، والماء آية الحياة والخصب ولكنه هنا يستخدم رمزاً للأسى ، فتستحيل الغيوم – وهي احد رموز الماء ايضاً – براكين ... ثم تندلع النار ... وشتان ما بين الماء والنار : كل ذلك بسبب قسوة الحبيب ، ونكوصه عن الوفاء ، وإمعانه في تعذيب الشاعرة ، وإلا لماذا " تغدو السماوات مرجل شوق " ؟ ولماذا لا تسقط { أوراقهم } في الهشيم " فتحترق ؟ ولماذا تسأل الشاعرة قوافل الذاهبين ان يأخذوها الى الحبيب ؟ لو لم تكن وعوده كاذبة ... اجل لم يكن ذلك ليكون لولا ان هواه عذاب كما تفصح الشاعرة بعد ان ملأ الاسى جوانحها بل ان فرحة لقائها بالحبيب ليست سوى اغتراب "واوقن ان اللقاء اغتراب "[1] .

---

[1] ينظر : نفسه ، ص14 .

الفصل الثاني ...

الدراسة الفنية

المبحث الاول ... **التشكيل اللغوي** ... صوت النفس البكر .

- اشارة نظرية .
- النص ذو التأمل الفلسفي .
- نص قصيدة النثر .
- النص المكثف .
- نص اللغة المتداولة .
- دور الفعل في اللغة .

المبحث الثاني ... **التشكيل الصوري** ... الوان الطيف الروحي

- اشارة نظرية .
- القص ذو المنحى النفسي .
- القص الشعري .
- الصورة .
- الرمز الاسطوري .
- الصورة الشعرية واللون .

المبحث الثالث ... **التشكيل الايقاعي** ... نبض الذات اليقظة

- اشارة نظرية .
- ايقاع العروض .
- القصيدة المدورة .
- القافية .
- الايقاع الداخلي .
- التنوع الايقاعي .

المبحث السادس ...

رمزية المرآة ... رمزية الحياة .

المبحث الاول ...

التشكيل اللغوي ... صوت النفس البكر .

اشارة نظرية ...

ان تعاطينا مع التشكيل اللغوي سيتحدد من خلال وظيفته النفسية ، فلم يعد هذا المبحث لتناول (البنية اللغوية) عبر منظورها المحض ، بحيث نتناول العلاقات والانظمة اللغوية في النص بمعزل عن خلفيتها النفسية والاجتماعية .

ان " الانسان قبل كل شيء ، آلة تحول الطاقة ، وتتلقى الجملة العصبية الطاقة بصور شتى ، نور ، وروائح ، وأصوات ، وحركات آلية ، وحرارة، ...الخ، فتختزنها وتحولها . ثم تبثها الى الخارج بصورة حركة ، وفكرة ، ولغة "[1]، ولا شك في ان تلك اللغة تحمل شحنات نفسية مختلفة من تركيب الى اخر ومن لفظة الى اخرى ، ومن ثم فان هذه الشحنات تنعكس على القدرة الايحائية الدلالية للتركيب اللغوي ، او للمفردة ، و " هناك كلمات مشحونة اكثر من غيرها، وهذا ناتج عن احد امرين او كليهما . فإما ان تكون هذه الكلمات ذات طبيعة تهيئها لذلك كالرموز مثلاً ، واما ان تدخل هذه الكلمات في علاقات غنية مع الكلمات الاخرى ، فالامر الاول داخلي، واما الثاني فهو خارجي "[2] .

ومن البديهي ان تختلف الدراسات اللغوية باختلاف المدارس اللغوية ، ذلك ان " الشكليين الروس يلتقون مع البنيويين في طبيعة النظرة الى النص الأدبي، تلك النظرة التي تعزل النص عن المؤثرات الخارجية ولا تتفحصه الا من حيث هو بنية لغوية مستقلة ، ذلك لان كل المعالجات الخارجية - حسب الشكليين – لا تمتلك المؤهلات الكافية لدراسة الادب واستنباط قوانينه ، ان كلاً من الشكلية والبنيوية لم تسأل عما يعبر عنه النص الادبي ، وانما اقتصر سؤالها عن كيفية التعبير ، ذلك ان هذه الكيفية التي يكون عليها النص هي المسألة المركزية التي تقود الى الكشف عن قوانينه "[3] ، ومن ثم فان البنيوية في مجال الشعر بخاصة ترى ان "الطريقة الاساسية التي تظهر فيها الوظيفة الشعرية نفسها في الشعر ، تكون باسقاط البعد الصرفي والاستعاري للغة على البعد النحوي ، ان الشعر بتأكيد تماثلات الصوت والايقاع والصورة يزيد من كثافة اللغة ، جاذباً الانتباه الى خصائصها الشكلية بعيداً عن اهميتها الاسنادية "[1] ، وبالطبع فإن الاسناد يعني المرجعية الواقعية أي العلاقة بين الصورة والواقع ، تلك العلاقة التي تفتقدها البنيوية .

ومن الدراسات اللغوية ايضاً السيميولوجية والتفكيكية ، فالسيمياء هو " علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات وغيرها ، ويعد من احدث العلوم في ميادين اللغة والادب والنقد ، وهو امتداد للألسنية "[2] ، ويرتكز هذا العلم من علوم اللغة على الحياة الاجتماعية والوظيفية الاجتماعية التي تؤديها (العلامة)، لأن السيميائية في الواقع تقوم بدراسة انظمة العلاقات ، واللغات ، الخ ... ، واما

---

[1] الانتصارات المذهلة لعلم النفس ، بييرداكو ، 2 / 22 .
[2] الموضوعية البنيوية ، عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، 1983 ، ص37.
[3] مفاهيم شعرية ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، 1994 ، ص40 .
[1] البنيوية في الادب ، روبرت شولز ، تر : حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، 1984 ، ص38 .
[2] النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للغة) ، محمد عزام ، وزارة الثقافة ، 1996، ص8 .

مناهج الدراسة السيميولوجية فترتكز على منهج التحليل التوزيعي ، ومنهج التحليل المفهومي او (التوليدي) ومنهج التحليل الاحصائي ، اما مستويات الدراسة السيميولوجية فهي (الصوتي ، والتركيبي ، والمعجمي ، والمعنوي) .

ان لعلم اللغة – زيادة على طرق الدراسات اللغوية – تيارات متعددة ، يستطيع المرء من خلالها ان يحدد الطريقة التي أرتاها انصار التيارات هذه في دراسة الظواهر اللغوية وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي ، ولعل التيارين الرئيسين في علم اللغة هما : التيار المثالي والتيار الوضعي ، فالتيار المثالي " يعتد بالتمييز الذي اقامه (همبولت) بين العمل والطاقة ، ويعد اللغة اداة للجماعة، وفعلاً خلاقاً للفرد ، يخضع للقوانين النفسية والاجتماعية التي تؤثر على الافراد المبدعين للغة والمتقبلين لها"[3]، ذلك ان هذه اللغة تحت سيطرة اولئك الافراد ومستويات حياتهم (الثقافية والمزاجية والعمرية) ، واما التيار الوضعي في علم اللغة " فيؤسس للعلوم الانسانية على قواعد تجريبية وعقلية ، وينتقد مبادئ علم اللغة التاريخي ، ويمثل العالم السويسري (سوسير) هذا الاتجاه الذي ضم – ايضاً – عدداً من اللغويين الفرنسيين ، وقد رفض عد اللغة جوهراً مادياً خاضعاً لقوانين العالم الطبيعي الثابتة ، وعد اللغة خلقاً انسانياً ، ونتاجاً للروح البشري ، تتميز بدورها كأداة التواصل ، ونظام للرموز المخصصة لنقل الفكر ، فهي مادة صوتية، ولكنها ذات اصل اجتماعي ونفسي "[1] .

وعليه فأنه يمكن الافادة من المعطيات السابقة في دراسة النص لغوياً ، وارتباط هذه اللغة بالمفهوم الجمالي المدروس (المُعذب) ، وبشكل عام فإن ثورة اللغة في شعر الحداثة قائمة على " تهديم وظيفة اللغة القديمة ، أي في افراغها من القصد العام الموروث ، وهكذا تصبح الكلمة فعلاً لا " ماضي " له ، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة "[2] .

وربما يبدو انه من غير المناسب ان نضع قبالة اعيننا المنهج الذي ستتم من خلاله دراسة القصيدة قبل الاطلاع على معطياتها وتركيبتها اللغوية والنفسية ، ثم نقوم بتطبيق هذا المنهج على النص ، ذلك ان هذا التطبيق سيشوه النص الشعري، ويغفل الكثير من جمالياته ، فالقصيدة هي التي تفرض منهج دراستها على عدة مستويات .

وما دمنا ازاء قصائد من شعر (المُعذب) ، فان هذا يضعنا امام حالة من التأزم النفسي المسيطر على الشاعر ، لهذا لابد لنا من ان نقوم بدراسة (التوتر الشعري) الذي يتمحض عن اللغة بإنجازاته النفسية والاجتماعية ، اذ (التوتر الشعري) " هو البؤرة الانفعالية التي لا يخضع لها الشاعر او المتلقي بطريقة عادية . والمقصود بكلمة (عادية) كل ما يتفرع عنها من تداع وحلم وانسيابية ، وانما توقظه ، تثيره ، تهز كيانه ، بمعنى آخر ، تصدمه ، بما تحمله من شحنة توترية يقوم اساسها على محورين : محور الذات الشاعرة المتأثرة ، ومحور الموضوع ، والعلاقة القائمة بينهما ، اما ان تتكون علاقة توافق وانسجام، واما ان تكون علاقة تنافر وخصام ، وعلى محور هذه العلاقة وما يتفرع منها ، والتي تخضع للشد والجذب ، تكمن مسافة

---

[3] التحليل الالسني للأدب ، محمد عزام ، وزارة الثقافة ، 1994 ، ص93 .

[1] نفسه ، ص94 .

[2] زمن الشعر ، أدونيس ، ص131 .

التوتر النابعة من بنية النص الشعري ، ومن مختلف الرؤى والمواقف المتمثلة بعلاقة الشاعر بالعالم "[3] .

وقد تنهل لغة بعض النصوص الشعرية من الفلسفة او تستلهم افكاراً فلسفية فتركز على المقدمات والنتائج وتبالغ في تجريد الاشياء عادة ، بيد ان سمة (الانفعالية) لا تختفي من هذه النصوص ، لان النسيج الفلسفي / الشعري يمتح من تجربة انسانية انفعالية في آن .

ان نصوص العذاب الحياتي عادة ما تكون قهرية ، بمعنى ان الحالة هي النص، والنص هو الحالة ، ولا انفصام بينهما ، ولا يستطيع الشاعر الفكاك من اللحظة الشعرية حينئذ ، ويمكن لهذا اللون من الشعر ان ينتج صورة ذهنية ، وربما تصل تلك الصورة الى حالة من حالات التوهم ، ومع ذلك فالباحث لا يقر بما يقول خليل موسى من ان التوهم " مادي آلي سلبي لا يعتمد على حالة الفنان العاطفية ، وانما يحاول العقل فيه مجرداً من العاطفة ان يربط ربطاً منطقيا تجميعياً بين الافكار والموضوعات الجزئية ، فينتج مجموعة من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الاخرى ، مكدسة بعضها فوق بعض . والشعر الذي يصدر عن التوهم صور وافكار مفككة ، قد يتحقق فيما بينها تناسق فكري او منطقي آلي ، وقد ينشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف ، ولكنها تبقى جزئيات باردة لا عاطفة فيها تنفصل كل صورة فيها عن الاخرى "[1] ، وذلك لان الكثير من هذه النصوص بلغ مستوى فنياً عالياً لانه استوحى الفكر الفلسفي ولم يقتبس منه .

- النص الفلسفي ...

ولعل الشاعر محمود البريكان اكثر الشعراء العراقيين تعاطياً للشعر الفلسفي الى جانب الشعر الاغترابي طبعاً ، فهو شاعر يوصف بانه صامت ، قليل النشر، زيادة على اعتزاله عن الناس وانكفائه على ذاته ، ومن هنا تكتسب مخطوطته الشعرية الوحيدة (عوالم متداخلة)[2] ، خصوصية متفردة ، ولعل قراءة النصوص مجتمعة هي القراءة الانسب للوقوف على دخيلته وفهم اسرار حدسه الشعري ، ولكننا هنا نحاول ان نتناول عدداً من تلك القصائد كلاً بحسب المبحث التي تنضوي في بابه ، فربما وفقنا في استنطاقها . فمن شعره الفلسفي قصيدة (بلورات) التي ندرج بعض سطورها :

/ كساعة خفية ، يدق قلب الصمت
تنتظر الصخور في سواحل قصية
ساحرة الاشجار
تفرز سماً غامضاً
بين جذور الغار
يمتد جذر العدم الاسود
تنطرح الحيات
جميلة تحت مرايا الشمس
اتبع دبيب الهمس

---

[3] قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، ص96 .
[1] وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ، خليل موسى ، اتحاد الكتاب العرب ، 1994 ، ص31.
[2] نشرها في مجلة الاقلام ، ع3-4 ، 1993 .

في غاية الاصوات
اقرأ ظلال اللون
تلك التي ليس لها لغة
... ...
هناك اغنية
منسية ، هيهات تستعاد
في موجة الاغاني
... ...
لا سحر للحياه
في النسخة الثانية
احبها عارية
لا مجد عند الموت
... ...
تحترق الدهور في ثانية
تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت[1] .

ما الذي يمكن ان نفهمه من هذا النص ؟ لاشك في انه نص مفتوح ، يقبل كل التأويلات ، ويتجدد بتجدد قارئه ليصبح اكثر من نص . ولاشك ايضاً في انه نص فلسفي اعني انه ينطوي على لمسات فلسفية .

ان البلورة شكل هندسي ذو شفافية نفاذة ، وتفاعل الشاعر معها يأتي عبر حس بصري يستجلي مظهر الصورة من خلال نسقها الاعتيادي بالاتجاه الاخر من سطح الاشياء المشترك وبذلك تكون البلورة احدى منافذ الرؤيا الشعرية بفضل ما تكتنزها من اضاءة ذاتية . فمنحى القصيدة فلسفي اذا وكأن البريكان اراد استعراض قدرته على استخدام (العقل) مروضاً في الشعر ، وقدرته ايضاً على التماهي مع (الشعرية) من خلال استخدام مفردات موحية : (خفية ، قصية، اشجار ، غار ، شمس ، همس ، لون ، كون ، ذاكرة ، دائرة ، اغاني ، معاني ، الهاوية ، ثانية) . ولاحظ التقابل الايقاعي في المفردات مع ملاحظة زيادة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية لدلالتها على الثبات ، وتكريس وجود (العقل) على حساب العاطفة .

ولاحظ ايضاً التشبيه الذي افتتح الشاعر به النص فكأنه اراد ، عن عمد ، لفت انتباه المتلقي وتكبيله باتجاه القصيدة خاصة وان طرفي التشبيه هما الساعة ... (مادة مرئية) وقلب الصمت ... (اصوات لشيء غير مرئي) .

وللشاعر حميد سعيد تنويعاته في هذا المضمار ، فلنقرأ له قصيدته الى ابي نؤاس :

/ داوني بالتي كانت الداء
اسئلتي ...
لا جمرة الحميا ولا جليد النساء
ان كل الذين قرأنا لهم ...
يبعثون اسانيدهم في المساء

---

[1] مجلة الاقلام ، ع3 – 4 ، 1993 .

وعلى غير ما رغبة تتعرى
تحاول اغواءنا
... ...
... ...
داوني بالتي كانت الداء ...
اسئلتي ...
لا جمرة الحميا ولا جليد النساء .[1]

ليس في النص غير التجريد : للقارئ ان يؤول كما يشاء ، فالنص مفتوح على اكثر من معنى ، وهو إذ يناصص بيت ابي نؤاس :

/ دع عنك لومي فان اللوم اغراء وداوني بالتي كانت هي الداءُ

فإنه يمكر : أي انه يلقي بنا في حيرة : هل جرد الشاعر من نفسه شخصاً يحاوره أم انه يحاور الشاعر ابا نؤاس ؟ وأيا كان المخاطب فالشاعر مكتنز بالاسئلة الوجودية التي تقلقه ، وهو الى جانب ذلك حذر من اولئك الذين يكتبون اسفارهم ويدفعون بها نحو الاخرين لاغوائهم وايقاعهم في الفخ .

ان الشاعر ينصح بما يسمى (العلاج بالضد) ويدعو – تلميحاً الى ركوب المغامرة ، وعدم النكوص امام الرياح .

ـ نص قصيدة النثر ...

ويركب الشاعر عبد الكريم راضي جعفر مغامرة الغموض ، والتعقيد الصوري، في قصيدته تعويذة للعام 99 ، التي يقول فيها :

/ حين رسمت الساعة المهر الابيض السابح في ليل العام الجديد
انتضيت – انت ايتها القريبه – البعيدة
سيفاً ... قطعني بنصله الثلجي ، إربا اربا ،
ثم علقت رأسي على رمح رشيق ...
وما ان رمقني وجهك الملائكي ،
حتى تجمعت في لحظة مشرقة ،
عندها ... ارتديت رأسي واحتضنت الشمس
أستل من خيوطها قبلة ذهبية
طبعتها على جبينك البهي
أيتها الجميلة :
كثير مات في ولادة هذا العام ، وانتهى ظله ،
وكثير ولد وهو بعد مغمض العينين...
الا انا ... فقد مت ثم ولدت ، وفي فمي زهرة حيية
مغمضة العينين توقع نبضاً كلون الضحى يقول : "أحبك" ...
أيتها الحورية :
قطعيني بنصل سيفك الثلجي

---

[1] ديوانه : فوضى في غير أوانها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1996 ، ص7 ، وينظر : قصيدته : (الى المتنبي) ، المصدر نفسه ، ص7 .

مرة ثانية ،
فإن اجري على قدر مشقتي[1] .

النص ينتمي الى (قصيدة النثر) ، وهذا اللون من الشعر يستوعب الشذرات الفلسفية التي عبق بها النص ، والتي قد لا تقود الى استخراج معنى معقول ، فهناك السيف ذو النصل الثلجي ، والرمح الرشيق ، وارتداء الرأس ، ثم هناك هذه الولادة ، التي اعقبت الموت (مت ثم ولدت) ، واخيراً هناك هذه القاعدة الفقهية (الاجر على قدر المشقة) ، مع هذا (التفلسف) خفيف الظل ، فان الشاعر كتب نصه مدفوعاً بالحزن على عام مضى ، وبالخوف من عام يجيء ، وان بدا رابط الجأش ، وكأنه يسخر من هذا العالم العجيب ، وبعد ، فهذا اللون من القصائد " يعكس جهداً عقلياً مركزاً ، وربما يكشف عن تخطيط فكري واع للعمل الشعري او عن حدس فني مصقول "[2] ، على الرغم من صبغة الغرائبية التي تطبعه .

ـ النص المكثف ...

ويقدم الشاعر معد الجبوري قصيدة (منفى) مكثفة ، مكتنزة بالمعاني المتقابلة والتركيبات الفلسفية ، يقول الشاعر :

/ أعلي ان ادنو الي ،
لكي أفر الآن مني ؟! ...
اعلي ان اوى الى جسدي ،
واسكن في خطاي ...
لأصد عني ؟!
منفاي في ،
وليس في المنفى سواي[1] ...

تقوم القصيدة على ثنائيات متقابلة . (ادنو الي × افر مني ، اوى الى جسدي واسكن في خطاي × اصد عني) .

كما تتوج بمفارقة ممتعة اخاذة : (منفاي في) ! اجل ؛ النفي صنيعة الشاعر، الذي يسكن في منفاه وحيداً .

ان عذاب الشاعر يكمن في تذبذبه بين موقفين متعارضين : القرب والبعد ، التواصل والصد ، ومع انه يعترف انه صانع قدره (منفاي في) ، ولكن حيرته خارجة عن ارادته ، لان عقله اليقظ يأبى عليه الا ان يفكر ، ويقلق ، ويشقى ، انه الان يقترب من الصوفية في شغفهم بالمتقابلات : فيما تقترب لغته من السوريالية ويبدو في النص ان روح الشاعر في ماهيتها اختلاط دون ترتيب ، تعصف فيها المشاعر والاشواق والمخاوف ، والرغبات التي تتجلى في التردد والتذبذب وقد ترجمها في قالب منطقي – او قريب من المنطقي ... حتى ليصبح القول ان لجوء الشاعر الى استخدام الاضداد اللفظية والمعنوية كان محتوماً لكي يستطيع الشاعر بلوغ الرعشة الشعرية في كمالها .

---

[1] ديوانه : عشب الافول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1996 ، ص7 .

[2] بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، علي الشرع ، اتحاد الكتاب العرب ، ص97 – 98 .

[1] ديوانه : طرديات ابي الحارث الموصلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1996 ، ص29 .

ومن التكثيف الناضج ما نلمسه في قصيدة يوسف الصائغ الموسومة بـ(في الساعة الضائعة) ، وفيها يصف لحظات زوجته الاخيرة وهي تحتضر :

/ *في الساعة العاشره
سيدة
وليلة ماطره ...
وغرفة من فندق مبتذل
والقبل ...
تسقط مثل الماء في الذاكره ...
* في الساعة الواحده ...
نافذة بارده
والدفء فوق السرير
وعن يميني امرأة نائمه
وفي شفاهي قبل لم تزل
لليلة القادمه ...
* الساعة السابعه
دق على الباب صبي الصباح
فاستيقظت سيدة مترعه
بلذة الرغبة والقداح
* في الساعة الخامسه
الشمس عند المغيب
ونسمة بارده
وعن يميني جثة هامده[1] ...

في القسم الاول : مشهد الشاعر مع زوجته ، في فندق متواضع ، وهما يتبادلان القبل : فالقبل احدى امارات الحب . وفي هذا القسم، ثمة المطر ... وهو رمز الخصب والحياة .

وفي القسم الثاني : ثمة سرير دافيء على الرغم من النافذة التي تسلل الهواء البارد من خلالها . وكانت الزوجة نائمة ، بينما احتفظ الزوج ببعض القبل: زاد لليلته التالية وربما كان برد الغرفة تمهيداً لما سوف يحدث : فالبرودة سكون وثبات .

وفي القسم الثالث : تنفتح الزوجة على الحياة بشضف (بلذة الرغبة والقداح)، والرغبة : شيء معنوي ، والقداح مادي : فهي رغبة مشتركة عند الروح والجسد وقد بدا الانفتاح وكأنه هدوء يسبق العاصفة .

وفي القسم الاخير : ترحل الشمس رويداً رويداً نحو مخدعها ، ويستمر البرد (نسمة باردة) ولكن القدر يتدخل هنا ، بدلاً من الشاعر – فيرسم نهاية الزوجة السعيدة .

لقد بدا الشاعر وكأنه يقص قصة طويلة : هي حكاية بيته السعيد ، وعشه الهادئ الدافئ : ولكن – وهو الشاعر المقتدر – اختزلها في عشرين سطراً شعرياً انتظمها البحر السريع (مستفع لن فاعلن) فهما الشاعر والبحر ، في عجلة من امرهما : وكأنهما كانا على علم بما خبأه القدر .

---

[1] ديوانه : قصائد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 ، ص191 – 192 .

وللشاعر احمد مطر تنويعاته على هذا الوتر ، فقد عرفت نصوصه بالتكثيف البرقي ، وكأنها رسائل القلب المدمى الذي ادمن الصمت ... وما برقياته الشعرية الا نوعاً من الصمت الناطق .

يقول في قصيدة (الكتابة الممكنة) :

/ شئت ان العن والينا ، فقالوا :
باع للسياف رأسه .
شئت ان العن امريكا ، فقالوا :
حفر المسكين رمسه .
شئت ان العن اوربا ، فقالوا :
دخل الشاعر حبسه .
ثم لما اشتد يأسي
شئت ان العن نفسي .
قيل لي : هذا اختصاص السيد الوالي
ولو شاركته تخدش حسه[1] !

الشاعر يائس من الاوضاع العربية الراهنة : وللقارئ ان يتخيل ما يشاء من تلك الاوضاع ، ولكن الاهم فيها هو مصادرة الحرية ، والكبت فليس من حق الانسان العربي ان يلعن احداً ، لا الوالي ، ولا امريكا ، ولا اوربا ، بل ولا حتى نفسه . لأن كل هذه الاطراف تتواشج على منوال واحد : فالوالي ظالم ، وامريكا وحش ، واوربا طامعة ، ونفس الشاعر أمارة بالتحدي .

ومن هنا نستطيع ان نضع اصبعنا على جرح الشاعر الناغر ، انه جرح عائر في اعماقه ولكنه حين يفيض ، يفيض طوفاناً يجرف الجميع ، ويغسل الارض من ادرانها .

ـ نص اللغة المتداولة ...

وتنهض قصيدة (البقاع البقاع) للشاعر مظفر النواب على اللغة اليومية المتداولة وهي اصلاً لغة القصيدة المعاصرة ، فلنقرأ هذه السطور منها :

/ لم يعد في المحطة الا الفوانيس خافتة
وخريف بعيد ... بعيد
وتترك حزنك بين المقاعد ترجوه يسرق
تعطي لوجهك صمتا كعود ثقاب ندي
باحدى الحدائق
ان فرشت وردة عينها يشتعل
وتجاوز خط الحديد
كأنك كل الذين ارادو الصعود ولم يستطيعوا
او انتظروا
أو كهاو أكتظ دفتره بالدموع
دموعك صمت
ثيابك بدعة صمت مقلمة بالبنفسج

---

[1] ديوانه : الاعمال الشعرية الكاملة ، لندن ، (د.م) ، ط2 ، 2003 ، ص103 .

لم يبق زربها
وحقيبة حزنك قد ضيعت قفلها
لم تزرر قميصك ... بنطالك الرخو
لم يبق شيء يزرر
لا انت
لا صوتها
لا المحطة
لا الامس
آخر قاطرة سلمت نفسها لم تقاوم
على فكرة
صوتها طائر ينهل الصبح من لوزة
سلمت نفسها
آخر القاطرات أنتهت ...
سلمت نفسها لم تقاوم[1] .

الشاعر مغترب ، وغريب وحيد في المحطة ، والمحطة موحشة ، خلت من المودعين والمستقبلين ، وها هي ذي المقاعد فارغة ... ان عذاب الشاعر في غربته لا يوصف ، وهو اذ يضيع في هذا البر اللامتناهي فإنما ليعلن عن نفسه: ضائعاً في هذا الصمت الآهل بالحزن والقلق وقد سقطت ازرار ثيابه ، وضاع قفل حقيبته الحزينة هي الاخرى .

ومع اناقة الالفاظ والمفردات ، وشعبيتها (عود ثقاب ، الحدائق ، خط الحديد ، مقلمه ، زر ، حقيبة ، قفلها ، قميصك ، بنطالك ، قاطرة) . تشمخ الجمل والتراكيب المحبوكة بمهارة وذكاء : (الفوانيس خافتة) و (خريف بعيد ... بعيد)، و (تعطي لوجهك صمتاً كعود ثقاب ندي) ، و (حقيبة حزنك) ... و (لم تزرر قميصك) ... الخ ، وبين المفردات المنتقاة بتأن ، والجمل المصنوعة بتأنق ، تتراكم الصور التي تجسد وحدة الشاعر المناضل ، وتحكي قصة ترحاله في نص ينتمي الى ما يسمى بقصيدة التفاصيل اليومية .

ويقول الشاعر سامي مهدي في قصيدة (الهاجس) :

/ في الهزيع الاخير من الليل
ايقظني هاجس كصدىً من نداء عميق
من هناك ؟!
تسألت
لكنني لم اجد احداً داخل البيت
او احداً في الطريق
لم اجد غير ريح تغني
وصفصافة تترنح مخمورةً في الظلام
وكواكب ترمقها من بعيد
وتومض في إلفةٍ وانسجام[1] .

---

[1] الاعمال الشعرية الكاملة ، دار قنبر ، 1996 ، ص33 .

في هذا المقطع نجد اقصى تجريد للأنا بعد يقظتها وحصولها على حالة بين النوم واليقظة ، أي بين الادراك الحسي والباطني . إذ يشير الادراك الحسي الى عدم وجود احد . لكن امتداد اللامتناهي يظهر في غناء الريح وترنح الصفصافة...الخ . ووجود الالفة والانسجام في المشهد هي التي تولد شروط القيمة الايحائية لان الانسجام يدل على الفكرة الحقيقية الانطولوجية للشعور اذ يمثل الوحدة الاولية بين الانسان والكائن الحي المغاير مثل الشجر والاشياء الاخرى ... وهذا اكبر تجسيد حسي للامتناهي منعكساً في وعي الذات وان كان يمثل وجوداً غير مباشر لان الاشياء هنا ليست موضوعات مستقلة عن الانا وانما عالم ارواح مترابط اعتماداً على المشاعر لا العقل ، لذا يقول الشاعر ، في المقطع الآتي :

/ هنا أنت ؟!
قلت
فما جاءني من جواب
سوى لمسة اقلقتني
وهمهمة افزعتني
فضلعت ما كنت انشده من السلام[2] .

تدل بداية المقطع على نفي اللغة كوسيلة للاتصال لذا جاء المستثنى بـ (سوى) من غير جنس الجواب " اللفظ اللغوي " وانما جاء فعلاً بتأثير اللمسة والهمهمة ، واللتين وصفتا بفعلين وقع تأثيرهما على الانا فغير مقامها بعد معرفة الوجود الاكثر حقيقة من التصورات ، والواقع الموضوعي المعزول عن الانا بالادراك المباشر .

والشاعر هنا يستعمل مفردات سايكولوجية عميقة الدلالة فعندما تشعر الانا بأن الاخر المنشود متجسد في الاشياء ، تأتي اللمسة المقلقة القائمة على اساس من الخوف من فقدان الحب وكأنها عقاب على محاولة الادراك الحسي المباشر . وفقدان الحب هو اساس القلق لان الحب وسيلة دفاعية تحمي الذات من عدوان السلطة الخارجية . اما الفزع الاتي من الهمهمة فإنه يدل على تعرض الذات لخطر لم تتوقعه من خلال المفاجأة . والفزع غير الجزع الذي يتمخض عن حالة توقع الخطر والتأهب له[1] .

ـ دور الفعل في اللغة ...

قد يكون استخدام الافعال – احياناً – نابعاً من احتقان داخلي حاد ، كنتيجة لتراكم الافعال وتحريكها لتكثيف الحدث ، يقول السياب في قصيدته (المعول الحجري):

/ رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي
يدمر في خيالي صورة الارض
ويهدم برج بابل ، يقلع الابواب ، يخلع كل آجره
ويحرق من جنائنها المعلقة الذي فيها
فلا ماء ولا ظل ولا زهره

---

(1) ديوانه : الخطأ الاول ، ص9 .
(2) نفسه ، ص10 .
(1) ينظر : ما فوق مبدأ اللذة ، سيجموند فرويد ، تر : اسحق رمزي ، دار المعارف، ص32.

وينبذني طريداً عند كهف ليس تحمي بابه صخره[2] .

من الملاحظ ان الشاعر يطلق صوتاً معيناً هو " الرنين " وهو صوت حاد ، مفزع لكونه ينطلق من معول حجري ، هذه الآلة المدمرة ، فلابد ان تتداعى الى ذاكرته الافعال المصورة لضربات المعول في حركته الحادة المتسارعة ، فظهرت الافعال بتراكمها وتسلسلها وتصعيدها لزمنية الحدث ، فالافعال التي تنتج عن رنين المعول هي : (يدمر – يهدم – يقلع – يخلع – يحرق – ينبذ) ، وكلها تصعد من عملية التحطيم والتمزيق ، وانهاء حركة الزمن البيولوجي ابتداء من تدمير مخيلة الشاعر التي تؤدي الى تحطيم الرؤية الطبيعية للعالم . وكنتيجة لتحطيم المخيلة تدمر صورة الارض في هذه المخيلة ، فيهدم برج بابل ، تقلع ابوابه ثم تحرق الجنائن المعلقة فيه ، وبإنجاز تحطيم المجد الحضاري لمخيلة الشاعر لم يبق للشاعر ما يسد به رمق ، او يرتق به فتق فيأتي الفعل (ينبذ) للتعبير عن حالة اليأس المطبق التي يعانيها السياب من انهيار جسدي ، ومرض محض حمله الشاعر طوال اعوام ثلاث زلزل في مخيلته صورة الحياة . فتراكمت الافعال الانهيارية لتفعل فعلها عبر حركة متسارعة لإنهاء الصرخة الانسانية المدوية في اعماق الشاعر ومخيلته العبقرية ، وتلاشي زمنه الانساني فضاقت به الدنيا بما وسعت ، وانهارت اسوار بابل، وانكسر زمن الشعر والشاعر .

ويقول بُلند الحيدري في قصيدة (النزع) :

/ اسقط في بئر بلا قرار
لا شمس
لا ارض ولا نهار
ويصمت الزئبق في المحرار[1] .

فحركة الفعل تعتمد صورة آنية مداها (اسقط = الانا) و (يصمت الزئبق= الاخر " الرمز ") والفعلان يوحيان بالسكون ، ولاشك ان السكون من امارات الموت ، فإذا تتبعنا خطى الافعال المستخدمة في النص ، نجد الفعل (اسقط) فعل مضارع (إنهياري) ، يوحي بتلاشي الزمن ، والذي يعني بالتالي تلاشي الوجود، وقد تبعت الفعل حركة رمزية تؤكد معنى الضياع موسومة بلفظة (البئر) ، ثم بتتابع التعددية بالنفي : (بلا قراره– لا شمس – لا ارض – لا نهار) ، أي انعدام مساحة الوجود المرئية ، الكيانية، فتكون النتيجة المحصلة لصمت الوجود ظهور الفعل المضارع الاخير (يصمت) ليحقق العدم التام من خلال رمز غاية في الحساسية (الزئبق) ، فبصمته في المحرار ، تنطفئ حرارة الوجود ، ويتحول الى لا وجود .

---

[2] ديوان : بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص701 .
[1] ديوان : بُلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1980 ، ص585 .

المبحث الثاني ...

التشكيل الصوري ... الوان الطيف الروحي .

إشارة نظرية ...

تختلف الصورة عن التشبيه في ان " التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين ، انه يبقى على الجسر الممدود بين الاشياء . فهو لذلك ، ابتعاد عن العالم ، اما الصورة فتهدم هذا الجسر ، لانها توحد فيما بين الاشياء ، وهي اذ تتيح الوحدة مع العالم ، تتيح امتلاكه "[1] .

لقد جاء شعر الحداثة بشكل عام ليخترق بنية التشبيه متجاوزاً اياها الى بنية الصورة ذات المنحى النفسي العميق ، فـ " الصورة الشعرية باعتمادها على العلاقات الداخلية التي تثير في الشاعر استجابة لمقتضيات التجربة انما تنفلت من حالات الحضور الى حالات الغياب ، ومن هنا يقترب مدلول الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة من مدلول الحلم ، من حيث كونهما يستجيبان لرؤى الذات الشاعرة وذلك من خلال ما تعبر عنه تحت ضغط الحدث الخارجي الذي تنفعل له اعماق هذه الذات ، فتفرز عملاً فنياً ، يكون نابعاً من التجربة الجمالية ، التي تشكل وعي الشاعر في تجسيد الرؤية المرتبطة بالوجود منذ لحظة إدراكه"[2]، لهذا فإن للصورة الشعرية عبر مدلولها المتاخم لمدلول الحلم وظيفة نفسية من جهة، ووظيفة تكثيف من جهة اخرى ، أي اختزال التجربة الحياتية بصورة دقيقة ومركزة بعيدة عن الترهل والاستطالة ، ومن ثم فإن الحلم "الومضة": هو نمط من انماط التكثيف وتجربة باطنية لحفظ توازن الانسان . وقد اصاب احد الباحثين حين قال : " إن الحلم ليضع تحت الضوء مشاعر اخلاقية رهيفة رهافة قصوى ، بل وميتافيزقية. وانه ليدعم المعنى الاكثر دقة للمعاني الانسانية . وهو يسمح بالاختلاف الراقي . ويمتلك معرفة من اعلى المعارف الحضارية . وباختصار ، ان له منطقاً واعياً مترابطاً ترابطاً رهيفاً لا مثيل له ، لا يستطيع امتلاكه سوى عمل يقظ مكثف . وبإيجاز ، ان الحلم يجعل كل ما ليس في ، وما ليس اجنبياً عني يتكلم : ان هذه نادرة غير متحضرة ضعت بمشاعر جد متحضرة "[1].

اما عن علاقة الصورة الشعرية بالواقع فإن " الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في وجودها الى عالم الوجدان اكثر من انتمائها الى عالم الواقع ، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الاحيان ان الشاعر او الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالاشياء الواقعة ، وقد نطلق على هذا العبث لفظة " التشويه " ، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة امامنا وقد تبدو ، مزيفة غير ان الحقيقة انه لا تشويه هناك ولا تزييف ، لانه ليس من الضروري ان يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع ، او ان يكون الذاتي تكراراً للموضوعي ، بل الغالب ان يكون للذاتي واقعيته الخاصة"[2]. وهذا لا يعني انه لا يوجد مصطلح (الصورة الواقعية)، او لا توجد تلك الصورة حقيقة ، ذلك ان الصورة الواقعية تبدأ من الواقع الى الذات ، ومن الذات الى الواقع ، وتغلب

---

(1) زمن الشعر ، أدونيس ، ص154 .

(2) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992 ، ص388 .

(1) لذة النص ، رولان بارت ، تر : منذر عياش ، مركز الانماء الحضاري ، 1992 ، ص103 .

(2) الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، ص127 .

الواقع على الذات من وجهة النظر التي تقول : " ان الذات – في اساسها – انعكاس للعلاقات الاجتماعية ويأخذ الخيال دوره في النفاذ الى جوهر الواقع واكتشاف الايجابي الاصيل والسلبي الزائف ، وتكوين الانموذج الفني وصياغته على مستوى العمل "[3] .

وثمة في شعر الحداثة الصورة المفردة ، والصورة المركبة ، وهذه الاخيرة هي " الصورة الفنية التي تمتد ، فيها تحمله ، الى اكثر من اتجاه . وتقوم خصوبتها ، ليس على احتمالاتها المطروحة ، وانما على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النص، الجسد العام للصورة ، وعلى كثافة هذه الصور ايضاً ، وتمثل التجربة الشعرية، بمستوياتها كافة ، ابرز محمولات الصور المتكاملة المتضمنة، والهادفة الى خلق جو غني ومثير ، غايته كشف عالم التجربة وتوضيح المكونات التي يتأسس عليها بمقتضياتها النامية "[4] ، والصورة المفردة تدخل في اطار الصورة المركبة الشاملة ، انها ومضة من ومضات الحلم الشامل .

ان اكثر ما يعترض الصورة الشعرية في تيار الحداثة مسألة (الغموض) التي لها علاقة بالمتلقي ، فالغموض " وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر ان يستوعبه، ان يسيطر عليه ، ويجعله جزءاً من معلوماته . فالحداثة ، هنا ، هي مكان الغموض . الحداثة انقطاع في سلسلة معطيات يصر وارثوها على ان تتطاول وتستمر ، بهيئتها وعناصرها . ومثل هذا الانقطاع يقود الى ضياع القارئ الذي لا ذخيرة له غير الذاكرة الحافظة ، وغير التقليد والعادة ، فالغموض اسقاط : انه وليد هذا الضياع . انه ناتج عن عدم ادراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة ، والطريقة الحديثة ، وعن عدم ادراك معنى زمنية الشعر ، وعن الحكم على اللحظة الحاضرة بلحظة تعود الى حوالي عشرين قرناً ، والعجز عن الحياة في حركية التحول "[1] . فالغموض صفة ايجابية في الفن وليست سلبية، ولا تكون سلبية الا اذا وصلت الى مرحلة التهويم والغوغائية ، والتهويم في الشعر ظاهرة نحوية بعيدة عن الظاهرة الفنية الاصيلة .

بل نجد احد الباحثين يشير " الى اهمية الصورة في شعر الحداثة وعدها تعويضاً عن سحر الموسيقى فقال : " لقد اصبحت الصورة الجديدة بما تمتلكه من شحنات ذهنية والمعتمده على (الحركة والصوت واللون) تعويضاً عن السحر الموسيقي في الشعر التقليدي والذي كان يخلق مجرد عملية تلاحم صوفي بين المتلقي والشعر ، واستطاع الشاعر الجديد ، بما منح من حرية ، ان يشكل صورته الخاصة به ، يتحكم هو دون غيره بإطارها ومحتوياتها ، فتعبر حينذاك عن وعيه الحقيقي للعالم"[2] .

وأخيراً ... لابد من ان نشير الى علاقة الصورة الشعرية بالمستوى الرمزي الاسطوري ، إذ " بنيت الصورة الشعرية في اطارها الرمزي الاسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها ان تستقطب الابعاد النفسية لرؤية الشاعر"[3] ، وهي : (المكون

---

(3) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، عبد الله عساف ، ص88 .
(4) قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، ص164 .
(1) زمن الشعر ، أدونيس ، ص280 .
(2) في الشعر العربي المعاصر وتحليله ، عبد اللطيف عبد المجيد ، منشورات جامعة البعث ، سوريا ، 1990 ، ص166 .
(3) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر ، عبد القادر فيدوح ، ص414 .

النفسي ، والمكون الاجتماعي ، والمكون الحضاري)[4] . وكما يقوم الرمز الاسطوري والرمز التاريخي الحياتي بعملية الدلالة والايحاء ، فان الصورة تفعل هذا ايضاً ، تقوم بعملية الترميز ، فهناك علاقة وثيقة بين الرمز والصورة وهي "علاقة تفاعل ضمن جدلية التأثر والتأثير، فالصورة هي الرحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز ... فهي من خلال عناصرها المتمثلة بالواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال – تضيف الى الرمز اشياء جديدة ، وتضعه ضمن مناخ خاص يكفل وصوله الى المتلقي ، وتأثيره فيه ، كما انها – من خلال طبيعتها الحسية تساعد على تجسيد الرمز ، وعلى وضعه ضمن مساحة الحواس "[1] .

وما دمنا في بحث الصورة ، فلابد من الاشارة الى ان شعر الحداثة انطوى في ما انطوى عليه من تقنيات فنية ، على ما سمي بالنص المغلق وما سمي بالنص المفتوح ، وذلك يعني ان النص المفتوح : هو نص ايحائي في بنائه الصوري ويحتمل التأويلات المتعددة للوقوف على اسراره ، بخلاف النص المغلق الذي يعطي نفسه للمتلقي بدون مماطلة او تمويه ، ولا يوحي بأكثر من حالة واحدة.

- القص ذو المنحى النفسي ...

والآن سوف نتناول عدداً من النصوص الشعرية من زوايا نقدية مختلفة ... في قصيدة السياب (انشودة المطر) سوف نستخدم التحليل النفسي في الكشف عن مكونات الصورة ومصادرها اولاً ، ومدى القيمة الفنية والجمالية والدلالية التي يقدمها هذا النسق بفتح كوى النص التخيلية عليه ثانياً . تتركز عناقيد الصور في هذه القصيدة حول خمس صور : (صورة المطر ، والطفل ، والحبيبة ، والام، والوطن – "العراق ") ، وتعد الصورة الاولى المفتاح الرئيس للنص ولسائر الصور ، انها التعويذة السحرية وكلمة السر المتكررة التي تنفتح على وقعها مغيبات النفس والارض منذ اقدم الازمنة ، فالمطر كالماء والبحر له في ميدان الاناسة وضعان متداخلان متقابلان يصوغان انموذجه الفذ في الشعائر العليا البدئية للجماعات البشرية فهو جالب الموت وواهب الحياة ، فيه الخير والحنان والعطاء ، وفيه الشر والقسوة والمنع . يقول الشاعر :

/ " اتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع ،
كالحب ، كالاطفال ، كالموتى – هو المطر ! "[1] .

اما صورة الطفل فقد بدت في النص ولها وضعان هي الاخرى ؛ الوضع الاول: العودة الى الماضي او الهرب اليه ، ومن هنا جاءت صورة النوم تتوسط صورة الطفل وصورة الام ، والنوم في التحليل النفسي يعكس ارتياح حالة قديمة – الحالة السريرية، وهو ليس اكثر من انسحاب من العالم ازاء الخطر ونكوص الى ما يشبه الحياة الجنينية ، والوضع الثاني لصورة الطفل يتمثل بوصل الماضي بالحاضر والتعلق به . وارتباط الفرد

---

[4] ينظر : المكان نفسه .
[1] الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، عبد الله عساف ، ص267 .
[1] ديوانه : 1 / 476 .

بالمجموع وبالام الكبرى – الوطن ، وعشق له يقربه من عقدة اوديب ، واعتقد ان كلا الوضعين لصورة الطفل مستمد في مكوناته ومصادره لدى شاعرنا من عهد طفولته . فأسمعه يقول :

/ " كأن طفلاً بات يهذي قبل ان ينام :
بأن امه – التي افاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال
قالوا له : " بعد غد تعود ... " –
لابد ان تعود "[2] .

وتتداخل الصور الثلاث الباقية : (صورة الحبيبة ، وصورة الام ، وصورة الوطن – الارض) ، فالحبيبة في البداية هي الام او العراق ، او الثلاث مجتمعة لا فرق بين الام الكبرى والام الصغرى ، كل منهما لبعدها تثير في نفس الطفل (رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء / عينا الام الصغرى تغيم باكيتين ووقع قطراتهما يقول : مطر ... مطر ... مطر ...) ، انشودة متصلة متقطعة في ان تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له : ان امه ستعود ، ورفاقه يهمسون ان قبرها هناك على التل يشرب قطرات المطر ، ويجتاح الوجود كله حزن غامر فيزداد احساس الغريب بالضياع[1] .

بين هذه الصور الخمس صلة جنينية فالمطر يهب الحياة للارض والام تهب الحياة للطفل ، والحبيبة تهب الحياة للحبيب ، الكل يلد الكل ، ويضع له الامل، يخط للجميع المستقبل المتبرعم في رحم الحاضر .

/ " وكل قطرة تراق من دم العبيد
لهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة ! " .

هكذا تنفتح الصور على نسقها النفسي لنتبين طبيعة المصدر الذي جاءت منه، من النماذج العليا او من التجارب الشخصية وذكريات الماضي ، ويبرز بوضوح دور المكونات الاولية في صناعتها ، وتدعم الى جانب هذا وذاك قدرة التحليل النفسي على الوصول الى مفاتيح لا تتناقض مع الادوات التي نسبر بها ادبية النص وجماليات الصورة بقدر ما يعاضدها ويتفاعل معها لتحقيق هذه الغاية.

- القص الشعري ...

اما نص الشاعر سعدي يوسف فسنتناوله بوصفه من القصص الشعري ... "الاخضر بن يوسف ومشاغله " واحدة من قصائد سعدي يوسف التي تتوسل لغة السرد وتحاول ، ما أمكنها ، الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وانواع المجاز الاخرى . ثمة دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة ، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي مضافاً اليه بعض عناصر السرد والمفارقة التي تقوم عليها الكثير من قصائد سعدي يوسف ، ولعل هذه القصيدة هي واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار خاص في الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة اساسية لبناء

---

[2] ديوانه : 1 / 476 .

[1] ينظر : لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، كمال ابو ديب ، م. فصول ، ع3 ، 1989 .

شعريته . يروي سعدي في هذه القصيدة عن رجل يقاسم الراوي شقته وقمصانه واحلامه والفتاة التي يحبها ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها ، وتدور القصيدة من ثم حول هذه الشخصية الموصوفة في القصيدة واحلامها في الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة وممنوعة ومغتصبة ، خاصة ان " جواز السفر " يشكل على مدار القصيدة العنصر المحوري الذي تهوم حوله هواجس الشخصية وافكارها . وسوف نختار مقطعاً منها . يقول الشاعر :

/ نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب ، وسر الليالي الطويله

وحين يجالسني ،
وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
وكانت فرنسية من زجاج ومعدن
ارى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة
وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة
كان يلبس يوماً قميصه
ولكنه حين يحتد ...
يرفض ان يلبس غير برنسه الصوف ...
يرفضني دفعة واحدة[1] .

لا نعثر في المقطع الشعري السابق على اية استعارات ، وما يصادفنا في هذا المقطع هو عدد قليل من التشبيهات ، ولكن العنصر البارز في القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفصيلات الدقيقة في العلاقة بين الراوي والشخصية التي يروي عنها . ثمة افراط في ايراد التفاصيل اليومية ، وهو ما يجعل شعر سعدي يقترب اكثر واكثر من شعراء قصيدة النثر الجدد . ولا يعني هذا الكلام ان قصيدة النثر الجديدة لا تعتمد الاستعارة او انواع المجازات الاخرى ، لكن الاتكاء على السرد وعناصره البنيوية واستخدام المفارقة التي تعد عنصراً اساسياً في بناء الانواع السردية ، من رواية ومسرح وقصة قصيرة وسينما، يجعل شعر سعدي شديد القرب من تلك التجربة ... واذا عدنا الى القصيدة نفسها فسنجد ان القصيدة كلها قائمة على مفارقة بارزة : ان الشخصية المروي عنها ملتصقة بالراوي ، هي جزء منه او بالاحرى قرينه الذي يمثل ضميره الصاحي المعذب . وما يستطيع القارئ ان يحسه منذ السطور الاولى للقصيدة هو ان الراوي يجرد من نفسه شخصاً يروي له على طريقة الشاعر العربي القديم، لكن انفصال الشخصية عن الراوي تجعل الحكاية كلها مجرد مفارقة تكشف عن العالم الداخلي للراوي وتجعل القرين موجهاً لاحلام الراوي وكاشفاً عذاباته وتوقه الى الحرية والانعتاق من اسر الوضع الكابوسي الذي يمثله الحرس الملكي على الحدود المغربية – الجزائرية . ومما يعزز حضور المفارقة هو معرفة القارئ بجوهرها في الوقت الذي يبدو فيه الراوي غارقاً في وهم وجود شخصية اخرى يروي عنها . بهذا المعنى يمكن ادراج هذا النوع من المفارقات في ما يسمى (المفارقة الدرامية

---

[1] ديوانه : الاخضر بن يوسف ومشاغله ، مديرية الاعلام العامة ، مطبعة الاديب البغدادية ، 1972 ، ص13 – 14 .

) : وهو نوع من المفارقات يكثر استخدامه في المسرح والانواع المنحدرة منه ، من اعمال درامية تلفزيونية وغيرها ...

- الصورة ...

اما الصورة عند الشاعر محمود البريكان فتكاد ان تنفرد عن صور الشعراء الاخرين بطريقة البناء على وفق ادوات التقنية التي يمتلكها الشاعر ؛ وذلك بسبب من انطوائيته – وما يتصل بها من هواجس وخواطر اغترابية درج على استقبالها طوال حياته – والتي انعكست على طريقة تعاطيه الشعر اذ ولد بمجمله ذهنياً ، مجرداً من الثقل المادي .

ان القاء نظرة نقدية فاحصة على مخطوطته التي احتفظ بها تحت عنوان {عوالم متداخلة} ، واضطر الى نشرها في مجلة الاقلام ، تؤكد وجود رابط خفي بين كل النصوص يجمع الاغتراب الى التصوف ، الى استشراف المجهول ، الى القلق من الحاضر ، والخوف من المستقبل ، والمكوث في الماضي ، فلنقرأ قصيدته (المأخوذ) :

/ مسحوراً بنداء لا يفهمه
منتزعاً من مملكة الافراح الارضية
مغترباً حتى عن نفسه
يخطو نحو الباب
... ...
يترك خلفه
امرأة مطفأة الوجه وطفلاً
يحلم في مرقده
وكإنسان مسلوب الروح
يخطو نحو الباب
... ...
يترك كلباً لا يعرفه
وخزانة كتب لم تقرأ
وحسابات مصارف
وكإنسان آلي
يخطو نحو الباب
... ...
يخطو نحو الباب المفتوح
فيحدق في الظلمه
وتحدق فيه
ويصيح الى همس لا يسمعه في الكون
سواه
وبلا رفة جفن

يخطو[1] ...

الشاعر اسير غربة روحية مطبقة على جسده وروحه معاً . وهي التي اوحت له هذه الصورة القاتمة : انسان بعيد عن واقعة ، مغترب عن ذاته ، يحدق في الباب ... منخطف حتى الروح ، ومخطوف من بين اسرته . ولكن ما هو كنه الباب الذي يخطو نحوه ؟ . انه الموت الذي ينتظره : ترى هل سيرحل نحوه بإرادته ام سيكون للقدر سلطان عليه ؟ ها هو يعترف بأن له زوجاً جامدة الوجه ، وطفلاً بريئاً ، ولكنه لا يقوى على البقاء لأنه (مسلوب الروح) .

وفي الصورة الثالثة ... كلب لا يعرفه ربما هو العدو المتربص ، او هو الهاجس الخفي الذي يخزه بقسوة ؛ وهناك ايضاً خزانة كتب تراكم عليها الغبار (لم تقرأ) ، وثمة له (في الخارج) حساب في المصرف ، ولكن لا يقوى – مرة اخرى – على اخذ ذلك بالحسبان ، لانه (انسان آلي) ... ومع ذلك فهو يتقدم نحو الباب / الموت . ربما كان هذا الباب مفتوحاً في الصور السابقة ، ولكنه الان مفتوح على ظلام دامس يدخل معه في حوار صامت ، ومن بعيد يهمس صوت ما في اذنه ، صوت لا يفهمه غيره ، ولا يسمعه كل من في الكون .

واخيراً ... يقرر بعد طول تردد التقدم الى الموت ... الى حفرة الظلام التي فغرت فاها لتبتلعه . وهكذا تكون قصيدة (المأخوذ) ذات الصور السود ثيمة شعرية هي في حد ذاتها تنويع على كل نصوص البريكان المحاورة لها ... هذا (المأخوذ) كان مأخوذاً في حياته بالاغتراب ، والاعتزال ، والخوف ، وكان مأخوذاً بعد موته بالسكين الذي استل روحه .

وفي قصيدة (اللوحة الاخيرة) يرسم الشاعر حميد سعيد لوحة زيتية بالوان شتى للفنانة التشكيلية ليلى العطار ، وكانت الطبيعة باسطورتها حاضرة في اللوحة، فلنقرأ المقطع الاول :

/ في اللوحة ... سيدة لم تتشكل بعد ...
الاشجار الفارعة ... امتدت وانتشرت
بين الثمر الغائب والماء العاري ...
وغواية خط التكوين
ومحيط اللوحة ابيض ... في ثوب السيدة البني
شقوق ...
وعلى طرف منه مساحات بيض[1] .

في النص صورتان : صورة (السيدة التي لم تتشكل بعد) بريشة الفنانة التشكيلية ليلى العطار ، وصورة (ليلى) نفسها بريشة الشاعر .

اما صورة (السيدة التي لم تتشكل بعد) فقد احاطت بها الطبيعة : من اشجار سامقة ، وثمر غير مرئي وماء عار من كثافته ، هنا تبدو الطبيعة جزءاً من حياة تلك السيدة التي ارتدت ثوباً بنياً ، صاهر محيط اللوحة الابيض ، وثمة شقوق في الثوب تسبح في فضاء ابيض ، اما اللوحة الفنية بريشة الشاعر فقد استحالت الى خلفية للوحة السيدة وشيئاً فشيئاً تتداخل اللوحتان لتصبحا ذاتاً واحدة في مواجهة الطبيعة الواحدة / الموضوع .

---

[1] م. الاقلام ، ع3 – 4 ، 1993 .

[1] ديوانها : فوضى في غير أوانها ، ص16 .

وفي المقطع الثاني : تضيع معالم لوحة السيدة وهي لوحة لم تكتمل بريشة (ليلى) التي قتلت ليلتئذٍ ، فلنقرأ :

/ ولليلى العطار ... تمائم من حجر السماق
وجدتها ذات نهار
في صندوق هندي مخبوء في إحدى غرف الدار ،
قال لها شيخ من اقصى لون الفضة
ليلى ...
احتفظي بتمائمك الحجرية
تكشف للريشة ما اغلق من حجب الاسرار
وتدفع عنها الاخطار
في تلك الليلة ... كانت تسهر في مرسمها
تتصيد من بعض كفور أصابعها
أقماراً وسحاباً وفراشات
لكن الالوان
اعتكفت في حق الكحل ...
ونامت في برد النسيان
او بعد الالفة ...
يعلن في هذا الليل ... الآلاف العصيان[1] .

قلت : ان معالم اللوحة الاولى تضيع (مادة) ولكنها تبقى مائلة (معنى) لأن السيدتين سيدة واحدة . في هذا المقطع استرجاع لعقل الشاعر الباطن : مشاهد من حياة (ليلى العطار) يتداخل فيها الحقيقي بالاسطوري ، والواقعي بالخيالي : فليلى تحتفظ بتمائم من حجر السماق (الماروني) كانت مخبوءة في صندوق هندي وهنا تختلط الاسطورة الشعبية (تمائم) بالسحر (صندوق هندي) ، وتتصاعد الاسطورة الشعبية ؛ فالتمائم تفك الحجب وتستخرج الاسرار وتذوذ عنها المخاطر، والى هنا والالوان مشرقة : الماروني والبلوري (النهار) والابيض (الفضة) ، ولكن الشاعر او لنقل القدر ساق الليل الاسود (في تلك الليلة) وهي ليلة موتها بصاروخ امريكي حين كانت ترسم لوحة السيدة التي لم تتشكل بعد ، وحين كانت الاقمار والسحابات والفراشات تحتشد (وذلك هو عالم الطبيعة الساحر يلتم في يد الفنانة) كان سهم الموت المارق قد اصاب منها مقتلاً ، فالليل الاسود (في تلك الليلة) ينضام الى حق الكحل (الفاحم السواد) ... ولنلاحظ هنا ان الكحل كان احدى علامات ليلى العطار البارزة ليشكل نعشاً ليس ابيض هذه المرة كما هو مألوف بل هو اسود .

ان الصورة مركبة : وتتشظى الى صور ثانوية (في الخطوط والالوان) ولكنها اساسية في (المعنى) ، فثمة اكثر من فضاء : فضاء الطبيعة ، وفضاء المرسم ، وفضاء لريشة ليلى العطار ، وفضاء لريشة الشاعر ، ولكن الفضاءات الاربعة تنضوي تحت فضاء كالح اسود : هو فضاء الموت الذي يمتد من مفتتح القصيدة ولا ينتهي

---

[1] نفسه ، ص17 .

بظهور مفاجئ (لنساء افينون) و (بيكاسو) و (جواد سليم) و (شارع حيفا) ، على الرغم من كون هذا الظهور الحاشد اشارات لتجدد الحياة وانبعاثها[1] .

- الرمز الاسطوري ...

لقد استعمل شعر الحداثة الاساطير ، ولا سيما اساطير الانبعاث لما تحمله من قدرات تنفيسية ، فهذه الاساطير تمنح الشاعر قدراً من الامل بالخلاص من مشكلة ما ، بيد انها تبقى ظاهرة فنية ومحض حلم ، وهذا ما حدث فعلاً عند الشعراء بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، ولا شك في ان الاسطورة على سبيل المثال ، " تمتلك – كما في الحلم – بنية خيالية عميقة تكون فكر الاسطورة، وعمل الاسطورة مثل عمل الحلم وهو ان يحول هذه الخيالات الى شكل مقبول للأنا او للذات ، يصنع المحتوى الظاهر للأسطورة – مثل الحلم – من عناصر مأخوذة من الحياة اليومية وخبرات الشعوب ، وكذلك من المادة التي تنظر عموماً باعتبارها ملائمة لخلق الاسطورة ، وتختلف الاسطورة عن الحلم فيما يختص بالجماعة الاجتماعية ، في انها تمتلك شكلاً خارجياً ممتداً قابلاً للتعديل مع مرور الزمن ويخضع بالتالي لتنوعات مختلفة"[1] .

ويبدو ان " وظيفة تكون الرمز هي ربط وافراغ الطاقة النفسية ، ففي التجارب التي منع فيها الشخص من الحلم ، بإيقاظه لحظة بداية الحلم كانت النتيجة اصابته بقلق وعدم ارتباح ، ويبدو ان احدى وظائف الاسطورة والشعائر والطقوس ، هي ربط الطاقة التي سوف تنفث القلق غير المحتمل للوصول الى عواقب اجتماعية مرغوبة "[2] ، وذلك يعني ان للرمز والاسطورة وظائف نفسية ذات اهمية بالغة ، وخاصة في العملية الفنية الابداعية .

اما (الرمز الاسطوري) فهو " تجسيد شعوري حيوي ، لكلية الشاعر ، في تجربة ما ، اريد منه تكثيف التجربة الانسانية وتعميمها ، والايحاء بظلالها ، في الوقت الذي يعجز فيه أي اسلوب اخر ، عن اداء ذلك "[3] ، لهذا فان شعراء الحداثة لاسيما المعذبين منهم ، يستدعون (الرمز الاسطوري) لاسقاطه على العصر في واقع اخذ بالانهيار والتداعي ، ومن ثم تحقيق حالة الحلم التي ترتكز على معطيات مشرقة في الماضي تتمثل باساطير الانبعاث ، ذلك ان عالم الرمز الاسطوري في القصيدة المعاصرة يقوم اساسا على التذكير والتداعيات المبنية على الاحلام ، لان حلم الشاعر بخاصة والفنان بعامة يتحقق في ما يبدعه من نتاج فني هو في الحقيقة سبيله لافراغ شحنته النفسية والفكرية معاً .

وهذا يعني ان الشاعر يستعين بمخيلته على استقراء ما ابتدعته الثقافة الاسطورية والتجربة الوجدانية التي تستثير خياله المبدع فتمنحه قوة انفعالية تستقر في تجربته لتمنح حياته اهمية خاصة .

ان الآمال المقموعة لشاعر الحداثة في هذا القرن الممتلئ بصور الخوف والقلق والموت لابد لها من مواز يفتح امامه ابواب التفاؤل ، مواز على قدر كبير من القوة

---

[1] ينظر : نفسه ، ص20 .

[1] سحر الرمز ، عدد من الباحثين ، مقاربة وترجمة : عبد الهادي الرحمن ، دار الحوار ، 1994، ص185 .

[2] نفسه ، ص189 .

[3] الرمز والاسطورة ، سعد الدين كليب ، ص61 .

والحيوية ممثلاً بآلهة الانبعاث في الفكر الاسطوري القديم ولذلك ، " اتخذ الشاعر المعاصر الرمز الاسطوري اداة تعبيرية لمعاناته الفكرية والنفسية ، وبقدر ما اعيقت رغبات الشاعر ، ولجمت اراؤه بقدر ما وجد في ذلك متنفساً لآلامه وآماله الحبيسة التي جسدها في الاحداث التاريخية ، اذ توغل في شعره الرمز الاسطوري ، وذلك بعد ان ادرك الشاعر ما في هذا التوظيف الدلالي من قيمة فنية يتقمصها ، حتى يستطيع التوفيق بين توظيف الرمز الاسطوري والمحتوى الدلالي الذي يحمله هذا الرمز "[1] .

وجاءت اسطورة (البعث) رمزاً حضارياً موازياً ومعادلاً للموت الحضاري وبذلك يؤكد احد الباحثين على " اننا نفهم من تحويل الاسطورة الى رمز حضاري ان تخرج الاسطورة عن دلالتها الاسطورية التاريخية البدائية الى دلالة جديدة يتفتح في قلبها مضمون وجداني فكري او فلسفي ، او اجتماعي يستمد عناصره من مكتسبات الحضارة بوجهها الايجابي "[2] ، غير اننا من المفترض ان نضع في حسباننا امراً ذا اهمية بالغة ، وهو ان شعراء العذاب في شعر الحداثة لم يكتفوا باساطير الانبعاث ، بل استدعوا الاساطير التي تحمل في طياتها شخصيات معذبة ، كشخصية سيزيف – على سبيل المثال – ولم يقف شعراء الحداثة عند الرموز الاسطورية الانسانية بل انهم شكلوا رموزاً خاصة بهم من بعض الشخصيات المعروفة من تراثنا العراقي وتاريخنا العربي الاسلامي ، وذلك من خلال اسقاطها بصورة معاصرة على الواقع عبر ما تحمله من ملامح تعزيز ظاهرة العذاب لديهم ، كالحطيئة، وأيوب ، وصقر قريش ، وخولة ، واشور بانبيال ، والحلاج ، وابي ذر الغفاري ، وسواهم . واذ تبدو بعض هذه الشخصيات في مسيرة حياتها التاريخية غير معذبة ، غير ان اسقاطها على واقعنا المعاش يحملها الكثير من العذابات ، كما انها في بعض الاحايين تعمق الاحساس بالعذاب من خلال الرؤيا التي تغذي النصوص الشعرية .

السياب احد ابرز الشعراء العرب الذي استدعوا الرموز الانسانية والعربية والدينية في الشعر المعاصر ، ولذلك فلابد من تناول احد رموزه ، وقد اختار الباحث رمز (ايوب) في هذا المبحث مركزاً على بعض المقاطع من احدى قصائده ، يقول :

/ يا رب ايوب قد اعيا به الداء
في غربة دونما مال ولا سكن ،
يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلموت الموت : اعباء
ناد الفؤاد بها ، فارحمه ان هتفا .
يا منجيا فلك نوح مزق السدفا
عني . اعدني الى داري ، الى وطني !
... ...
اطفال ايوب من يرعاهم الانا ؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات[1] .

لكأن ايوب تجلى في الشاعر المريض ، فاشراب نحو السماء شاكياً ، متوجعا وهو الغريب العاري من المال ، والمحروم من السكن ، ويستمر بعرض حاله

---

[1] الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، ص407 – 408 .
[2] دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، حسين مروة ، ص129 .
[1] ديوانه ، 1 / 257 .

التي لا تخفى على الله ، ولكن الشاعر الذي نهش الداء جسده وهدده بالموت، يجار بصوت عال (بدليل استخدامه البحر البسيط) داعياً الله ان يمن عليه بالعودة الى وطنه ، ثم ضارعاً اليه ، ان يلتفت الى اطفاله ، ان الذات هنا متحرقة للخروج من (ذاتها) باتجاه المطلق (الموضوع) لكي تحقق توازنها ، وتتعرى بالامل ، فلعل الشفاء قادم . يقول في نص آخر :

/ قالوا لايوب : " جفاك الاله "
فقال : " لا يجفو
من شد بالايمان لا قبضتاه
ترخى ولا اجفانه تغفو " .
قالوا له : " والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته ؟ "
قال : " هو التكفير عما جناه
قابيل والشاري سدى جنته "[1] .

فهو هنا الفادي ، المكفر عن اخطاء البشرية ، ولذلك استحق ان يكون (ايوب)، لان جراحاته تعادل جراحات الخلق جميعاً . ويلاحظ في هذا النص ان صوت الشاعر خفيض ، بدليل استخدامه البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وهذا البحر اقل تفعيلات من البحر البسيط (اربع لكل شطر) وذلك يعني ان التعبير كان متاحاً له في البسيط بشكل مطلق ، بينما كان التعبير في السريع محددا ، واذا كانت (الذات) في النص الاسبق منطلقة نحو (الموضوع) فأن الموضوع في هذا النص يرتد نحو الداخل وسبب ذلك هو يأس الشاعر من الشفاء .

ان انبناء الصورة الفنية على الرمز اذ يضيف اليها طاقة ايحائية ، يوسع امكانيتها التعبيرية في استيعاب ظواهر وحالات وتجارب اجتماعية ونفسية وروحية جديدة ، مما يؤكد سيرورتها الجمالية . وهذا ما نلمسه في الكثير من الصور الفنية المبنية على الرمز السياقي ، يقول سعدي يوسف في المنزل بوصفه رمزاً سياقياً :

/ منذ عشرين عاماً وعامين
لي منزل بدمشق العتيقة ،
جدرانه راحتاي
واشجاره لهفتي
منزل في دمشق العتيقة
حاذرت ان يطأ العابر المتعجل اعتابه
او يراه المتاجر ،
او تداعيه الغيوم الجديده
انه الان يمشي معي
في البلاد التي كرهت
والبلاد التي هويت
والبلاد التي لا اراها[1] .

---

[1] ديوانه ، 1 / 296 .
[1] ديوانه : (قصائد اقل صمتاً) ، ص85 .

ان الشاعر سعدي يوسف عاش في المنافي ، ومن منافيه تلك : دمشق ومنزله في هذه الصورة – المقطع ، هو منزل حقيقي بقدر ما هو رمزي . انه الوجود والكينونة والمصير والذات ، مثلما هو جدران واعتاب واشجار . ولذا فلا غرابة في ان يكون المنزل هو بؤرة الايحاء الجمالي ، في هذه الصورة وعلى الرغم من ان الشاعر قد توقف عنده طويلاً ، الا انه لم يحاول شرحه او توكيده . بل كان ينطلق منه لتوسيع دائرته التعبيرية . وهو ما جعل ايحاءه متعدداً ومتنوعاً، فمن الصعب ان يتحدد في بعد واحد . ولا بأس من الاشارة الى ان سمات الرمز الفني قد تجسدت كلها في هذا الرمز المحوري – المنزل . فهو رمز سياقي اولاً ، لم يتكئ الشاعر فيه على ما هو ناجز من افكار حول المنزل ؛ كما لا يمكن استبداله أو حذفه بأية حالة من الاحوال . ومن جهة ثانية ، فان هذا الرمز ممتلئ بالانفعال الجمالي . انه يصدر عن الاثارة والتحريض والتفاعل ، لا عن المعالجة الذهنية ، ولهذا فان ايحاءه انفعالي لا ذهني او فكري . اما من حيث الحسية ، فواضح ان الرمز لم يجرد المنزل ، وانما نقله من مستوى حسي الى اخر مختلف ، مع احتفاظه بايحاء المستوى الاول. وفي هذا يكمن التخييل الذي ينهض من التعامل المجازي مع المنزل ، انه تخييل يستنبط القيمة الجمالية للمنزل ، ليعمقها بقيمة اخرى .

وفي قصيدة (الحلم) يؤسس الشاعر محفوظ داود سلمان رمزه السياقي باتقان ، يقول الشاعر :

/ زائراً يطرق الشوق كل مساء
عابراً وقده الجمر او راحلاً في ثلوج الشتاء
قد عرفناك في غابة النخل همساً من الماء ، صوت الجذور،
وانثيالاً من النار او هاجساً في السراب
وانتظرناك في كل ثانية ان تجيء
موسماً من رؤى ، وانطلاقا مضيء
واقتفينا خطاك خلال السنابل عبر الصواري
وسألنا الازاهر في الفجر ، والجمر في الريح او في
الصحاري
ورحلنا نسائل عنك اليباب
فوجدناك في النار مؤتلفاً زهرة من رمال
واحتراقاً ينادم في الليل حدو الجمال
وقوافل من وهج يستبيح بها الشوق عري الخيام
عابراً في الشبابيك او نائماً في فضاء الحديقة
... مستلقياً في الظلام
... ...
في مساء من العطر واللون كنا استضفناك
... في لهفة وانغمار
ورايناك في هاجس الوجد تأتي كطائر

ورسمنا لك البحر والموج ثم اغتربنا نكابر
عتمة الليل والريح حتى تعود الينا
تنقر الصمت خلف زجاج الضباب
نحمل من لظى والتهاب
شفتان توهجنا
وصدى غامض ونداء بعيد القرار
اصطلي النار ارقب فيك التوهج
والليل في شعرك الداكن المستباح
ثم احتل فيك الكمائن
اقتحم الثلج اشعل فيها الحرائق
... تعري النوافذ او تستكن الجراح
واعابث فيك المجامرُ تلتهب النار او تستثار
في حرير من الجمر في جزر او بحار
ضائع مستهام بلا لغة او قرار[1] .

الشاعر يبدأ قصيدته بـ (زائراً) وهو حال أي ان في ذهنه ذات معينة ، و (آخر) يعرفه جيداً ، ربما هو (طرفة بن العبد) المعاصر ، وربما هو شخص اخر، وربما ايضاً هو الشاعر نفسه : والزائر الغائب هذا يتجلى في زياراته بالشوق ، وبالعبور فوق الحجر والرحيل في الشتاء ، وفي غابة النخل وفي ... أي انه موجود في كل مكان ، ولكن لن يجيء ، على ان انتظار الشاعر يحمل في طياته الامل في مجيئه ، ولذلك تنقل من الماء ، الى الشتاء ، الى الصواري ، الى الصحاري ، ان الزائر / الرمز يتشظى عبر تلك المتعينات الوجودية وكأنه روح هائمة في ثنايا هذا الوجود الرحيب . وهكذا يكابر الشاعر ، ويقبض على جمر انتظاره بلهفة وتحرق، ويحاول ان يخفي جراحاته تحت ثيابه ، لقد استطاع الشاعر ان ينقل رمزه وراء ستار كثيف ليجسده في مظاهر مادية ملموسة هي في حد ذاتها مستقر عزاء الشاعر ، على ان الباحث يشعر ان الشاعر يبحث عن روحه الضائعة وقد جعل منها رمزا لوجود اكبر ، يحمل في ثناياه سر الوجود ، وكنه الحياة .

ـ الصورة الشعرية واللون ...

يعد اللون – في بعض النصوص الشعرية – احد مكونات الصورة الفنية ، لما يحمله من دلالات نفسية زيادة على دلالاته الجمالية . وقد عني كثير من الشعراء بهذه القيمة التصويرية ومن اولئك الشاعر بدر شاكر السياب . وفي هذا المبحث رصد متواضع لدلالات اللون عند هذا الشاعر يقول السياب في قصيدة (مرثية جيكور) :

/ " ويل جيكور ؟ اين ايامها الخضر وليلات صيفها المفقود ؟
والعشاء السخي في ليلة العرس وتقبيله العروس الودود
وانتظار له على الباب ؟
" تأخرت يا ابا محمود

---

(1) ديوانه : يوميات طرفة بن العبد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995 ، ص41 – 42 .

ثم يوفي على الجمع بمنديل عرسه المعقود
نقطته الدماء يشهدن للخدر بعذراء ، يا لها من شهود
لا على العقم والردى ، بل على الميلاد والبعث والشباب الجديد "[1] .

فاللوحة الشعرية تحوي صورة وصفية لحدث اجتماعي ، ينطلق من لحظة آنية استذكارية يستدعيها الشاعر من الماضي الحافل بعادات الريف في جنوبي العراق ، وهذه الصورة تثير في نفسه التحسر على ايام جيكور الخوالي والتي اضفى عليها " اللون الاخضر " / دلالة الخصب ، مع وجود الحركة الغنية بالحياة (اين ايامها الخضر) ثم يقف عند واحدة من ليالي جيكور ، وهي لحظة الحدث (ليلة الزواج) في القرية وابتداء ياخذ الشاعر برسم المشهد الخاص بوليمة الزواج (العشاء السخي) ثم بطقوس العرس في الريف (تقبيل العروس الودود) وانتظار والد العريس اولاً بخروج ولده منتصراً وهو يحمل منديل عرسه. وعند هذه النقطة يبدو اللون الاحمر عاجا بالحركة (نقطته الدماء) رمزاً للفعل والتحدي ، ودليلاً للانبعاث .

ومن هنا نلاحظ ان اللون الاحمر هنا شكل مرتكز الحدث في زمن الصورة ذات الابعاد الاجتماعية والطقوس الخاصة ، وهنا يتحول اللون الى فعل له خصوصيته ودلالته النفسية والاجتماعية ، اذ ان اللون الاحمر وظف ليخدم صورة رمزية دافقة بالحياة : (لا على العقم والردى ، بل على الميلاد والبعث والشباب الجديد) ويتحول اللون الى فعل حياة طاغي استطاع ان يضيف قيما طريفة ومهمة الى جوهر النص وبنيته الهيكلية . وهكذا يخلع الشاعر من روحه المتوهجة بحب الحياة ، هذه الصورة الحية على مدينته التي بدأت تشيخ ، وتتهرأ بفعل الزمن القاسي .

وللشاعر بُلند الحيدري تنويعاته في استخدام اللون ، اذ تشيع في معظم نصوصه الالوان (الاسود ، والاحمر ، والاصفر) اشارات لاغترابه ، واصداء لمداراته الوجودية . يقول الشاعر في قصيدة (لا شيء هنا) :

/ ليس لي ماض
وما لي غير يومٍ
يرسم العمر على سود أغاني[2] .

هنا يكرس الشاعر العدمية التي عرف بها ، فقد تلاشى زمن الماضي ، وبدأ حاضره بالاضمحلال ، وقد تلفع كلاهما بالشقاء واصطبغا باللون الاسود الذي يوحي بالانكسار والهزيمة ، وها هو ذا وتره الحزين ينشد النغمات السود ، مشيعاً ايامه الضائعة ، الفانية في هذا العالم الفض ، ويقول في قصيدة (اود لو كنت) :

/ وانت
افق فوق ما انت
بعيدة الاغوار كالموت
عميقة
صفراء كالصمت[1] .

لقد استطاع الشاعر هنا ان يحقق بعداً لونياً ذا دلالة بعيدة وعميقة فكان باستخدامه اللون الاصفر يحاكي الصمت ويماثله ويتجانس معه ، اذن فبُلند استفاد من

---

[1] ديوان : بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص403 – 404 .
[2] ديوانه : بُلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1980 ، ص116 .
[1] نفسه ، ص313 .

خبرته التشكيلية العميقة ووظفها في صوره الشعرية ، فاللون الاصفر اصبح عنده يحاكي الصمت ويعبر عنه ، ويعمق من ابعاده الزمنية ، لماذا ؟ لان الصفرة توحي بالموت ، والموت الاصفر لم يعد درجة واحدة ، بل درجات متعددة تنتشر هذه الدرجات في صفرة الورق ، والجسد الانساني ، والاشياء حتى تشيع بالتالي لوناً موحداً هو لون الصمت المطبق وتلاشي الحركة الزمانية واختفائها ... انه لون عميق حقا ، لانه يشبه العمر الذي يشيع لحظاته كل آن بالتتابع .

المبحث الثالث ...

التشكيل الايقاعي ... نبض الذات اليقظة .

اشارة نظرية ...

لقد بات واضحاً ان " الشعر الجديد لم يلغِ الوزن ولا القافية ، لكنه اباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – ان يدخل تعديلاً جوهَرياً عليهما ، لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره واعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد ، والمتوازنة في هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد في نهاية الابيات بالروي المتكرر او المنوع على نظام ثابت "[1] . فقد قضى الشعر الحديث على النمطية وبما يتناسب مع الحالة الشعرية التي تفرض تجارب مختلفه من شاعر الى اخر . ذلك ان الشاعر الحديث شعر "بوطأة الموسيقى الشعرية التقليدية – ذات القوالب المسبقة الصنع – على مشاعره، وشعر بحاجته الى التعديل في الفلسفة الجمالية . ولكن استقرار الجماليات القديمة في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا وما نظموا من الشعر التقليدي ، حال دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب ، حتى كانت نهاية الاربعينات من هذا القرن ، حيث حاول رواد الشعر الحر الخروج من الاطار الموسيقي للقصيدة التقليدية الى اطار موسيقي جديد ليس تطويراً للقديم ولا تعديلاً فيه ، وانما تجديد جذري بعيد عن تلك " الاصلاحات " الشعرية[2] ، وقد بلغ التجديد الجذري اقصاه في (قصيدة النثر) التي لم تزل في حيز المغامرة بين المؤيدين لها والمعارضين ، لقد قدم شعر الحداثة – من خلال البنية الايقاعية " بوصفها فاعلية صوتية تحقق أثراً جمالياً في اللغة عموماً شعرها ونثرها"[3]– قاعدة جمالية اخرى اكثر فعالية من قاعدة الموسيقى التقليدية ؛ " واذ كانت قاعدة النغمة في الانموذج التقليدي تقوم على الرنين والتماثل والرتوب والتشابه فيما هو مختلف والتوقع – فانها في الانموذج الحر تقوم على التغيير والترجيع والتنوع وعدم التوقيع "[1] ، اما قضية (الموسيقى الداخلية) او (الايقاع الداخلي) فجاء بها انصار قصيدة النثر، ليعوضوا ما افتقدوه من (الموسيقى الخارجية) ، فعد بعضهم ان الايقاع الداخلي " هو حركة توليد جديد داخل النص لما هو " خارجه " وهو جزء هام من عنصر الموسيقى ، جزء لا يلغي اجزاء اخرى من هذا العنصر الاجزاء الاخرى يمكن البحث عنها في انواع

---

(1) الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين اسماعيل ، ص65 .

(2) الحداثة الشعرية ، محمد عزام ، اتحاد الكتاب العرب ، 1995 ، ص14 .

(3) يُنظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، د. ماجد مزعل الراوي ، (اطروحة دكتوراه) ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، ص6 وما بعدها .

(1) الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي ، منشورات وزارة الثقافة ، 1981 ، ص166 .

من الموازنات ومن التقطيع ، وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق انساق مختلفة ، كما يبحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتاً نسمعه عند القراءة او توتراً معيناً نحسه وتراه بصيرتنا "[2] .

ويقدم (جان كوهن) من خلال تصنيفه للشعر ، اشارة الى ان (قصيدة النثر) تفتقر الى البنية الصوتية ، بيد انها تحتفظ بالمستوى الدلالي، ولكن (النثر المنظوم) على العكس من ذلك ، فهو يفتقد المستوى الدلالي غير انه يحتفظ بالبنية الصوتية على وفق الجدول الاتي[3] :

(*) الجنس	السمات الشعرية	
	الصوتية	الدلالية
القصيدة النثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

[2] في معرفة النص ، يمني العيد ، دار الافاق الجديدة ، 1985 ، ص105 .

[3] بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص12 .

(*) وهذه شواهد للأنماط الاربعة الواردة في الجدول : =

ان شعر التفعيلة،زيادة على موسيقاه الخارجية التي تعتمد على تفعيـلات[1] يلتزم بها الشاعر طوال النص ، قد عمل على تعزيز بنـاء النص النفسي[1]عبر التركيز على ايقاع آخر داخل البنية اللغوية في القصيدة ، تنجزه الكلمات في سياق معين، ولا

[1] = فمن نماذج (قصيدة النثر) اختارنا النص الاتي :

كلانا يحمل زهوراً ذابلة
*** * ***
خذي كفي ...
منحتها الحرب ندما
واختفت فيها الوصايا
ولوحت
لوحت
لوحت ... كثيراً للغائبين
*** * ***
احلامي المسيحية بالتهم
تجلس على اريكة
تنتظر الصباحات المعاقة
وتتسلل الى الازقة
تنثر الدمع
والاقمار
والرسائل الخافته
احلامي
المخنوقة بالرحيل
تلقي الهديل على الخرائط
وتمنح اثداءها للريح
تصف الهزائم في الممر
الذي يوصل القلب بالنافذة ،
وتقول لعيونها :
امضغي الالم
وانثري المسافات
اجلي الخطى
فالزمان اصم .

[1] (ديوان : قرابين ، منذر عبد الحر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2000 ، ص37-38) .

ومن (النثر المنظوم) اخترنا القصيدة الاتية :

نعني بهذا الايقاع مسألة " النبر " ، (أي شدة الصوت في مكان ما) ،[1] لان ذلك (النبر) حالة عامة في الشعر القديم وشعر الحداثة ، بل ان شعر الحداثة قد مال الى الهمس

وحدي انا وحدي في فـــي الحـــب والســـهد
لنـدن اشـكو كتمـت مـرارة البعـد مـن
آلامـــي فنمـــت كـل خلانـي بـدمع
الشـكوى وحـدي انـا احزانـي انتظـر
وحـــدي وهجـــره الخـدنا احرقنـي
الـدامي الكـل فـي حزنـا يرقص في
أنـس فـي عيـده بشر يتيـه في السحر
الزاهي لكنني وحدي ولـــيس لـــي تـــرب
اشـــــتاق لقيـــاه يغمرنـــي الحـــب
متـــى ســـألقاه طالـــت لياليـــه
فهل ترى يومـــاً اسكر من فيـــه

(ديوانـه : لهـات الحيـاة ، يوسف عز الدين ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1977 ، ص34، قصيدة " متى سألقاه " ؟)

ومن نماذج (الشعر الكامل) اخترنا النص الآتي :

زمن يتغير ...
او يتغير ...
او يتغير فيه حنين احتفالك بالمفردات
تغير الوان قمصانك البيض
كان البياض احتفالك بالطفل
منذ الولادة ... حتى الممات
*
زمن يتغير
يسقط عن غصنه الورد
(هل يسقط الورد
إلا لكي يظهر الورد ثانية في غصون الشجر ؟!)
كان لون قميصك ... لون قماطك
والورد ابيض من قدح الماء ...
والصبوات ...
تتفجر بالحب / ابيض مثل الحليب
ومثل القمر
والعيون التي تلتقي ...
تتلألأ - اول ما يتلألأ –
لكنها الان ... في زمن يتغير
او زمن تتغير فيه
تمر مرور السحاب وتمضي
فلا تدعي أنها سحرتك ...
ولا تطلق الاغنيات !

(ديوان : اعتذار متأخر من الطفولة ، عبد المطلب محمود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص53 – 54 ، قصيدة واقعية " 2 ") .

ومن (النثر الكامل) اخترنا هذه القطعة النثرية :

الداخلي العميق تماشيا مع ظروف العصر والبيئة ، كما ان تعريفات (النبر) قد تعددت واختلف فيها الى ان اصبحت المسألة شائكة . زد على ذلك ان ايجاد قوانين صارمة للنبر قد اذهب من فعاليته النفسية ، اذ بدا الامر وكأنه تعقيد (ايجاد قواعد وقوانين النبر) ، وقد افاض الناقد (كمال ابو ديب) بالحديث عن تلك القوانين[1] .

ان شعر العذاب في تيار الحداثة لا يختلف كثيراً عن الشعر الذي يجسد (البطولي) و (الجميل) من حيث الاستخدام الخارجي للموسيقى ، (أي التفعيلات التي تنتظم القصيدة) ، بيد ان (شعر العذاب) يهتم ببنية ايقاعية داخل البنية اللغوية وداخل المنظومة اللغوية المكونة للتفعيلة ذاتها .

لقد دأب شاعر الحداثة على تنويع التفعيلات في القصيدة الواحدة ، فيما عرف بـ (التنوع الموسيقي) كما قسم بعضهم القصيدة الى اجزاء وربما اعقب شعر البيت شعر التفعيلة في بعض النصوص بما عرف بـ (التناوب) . وقد يلجأ شاعر الى الخلط في اجزاء النص الواحد بين الشعر (المنظم) وبين النثر .

ان كلمة سرطان مرادفة لكلمة **cancer** وهي اللاتينية للسرطان* ، وقد تكون لشكله وطريقة تشعب اطرافه وانتشارها صلة كبيرة بتسميته وتشبيهه بالسرطان .

يمكن تشبيه جسم الانساني بتمثال من طين او فخار وعند ربط هذا التمثال بإطار او بقاعدة سلكية داخلية ، نحصل على هيكل عظمي له مفاصل متعددة وبأماكن مختلفة وذلك لتأمين حرية حركته ، وبهدف اعطاء هذا الهيكل الحياة ، توجد " 10.000.000.000.000 " خلية موزعة خلاله ، تحتل مع سوائل الجسم كل الفراغات والفتحات فيه . وتأخذ كل خلية من هذه الخلايا الهائلة العدد بعض الوظائف المخصصة لها ، وتختلف هذه الوظائف والامكانات الخلوية اختلافاً كبيراً فيما بينها، فمن خلايا بسيطة تدعى أرومة ليفية ، تعمل بنشاط لحفظ المادة الداعمة والساندة في الجسم لتبقيها بشكل جيد ومتناسق ، الى الخلايا اللمفاوية والخلايا البيضاء والاخرى التي تهاجم وتخرب وتحطم الجراثم الغازية والخلايا السرطانية ، واخيراً الخلايا العالية التعقيد في الدماغ التي تشكل وتنقل= =الاوامر لكل نشاطات الجسم وتتداخل بين الواحد والاخر بطريقة خاصة ممتازة بهدف تكوين وعينا الانساني ، وتخزين ذكرياتنا ، وتسمح لنا بالتفكير بعقلانية وبمنطق .

- سلطعون بلغة سورية .

ينظر : السرطان – اسبابه ... والوقاية منه ، الدكنور عبد اللطيف ياسين ، ط1 ، دمشق ، م.الاسكان العصرية ، 1988 ، ص17 .

[1] ينظر : في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين ، 1974 ، ص32 .

ايقاع العروض ...

كتب الشعراء المبحوث عنهم شعر التفعيلة مع الالتزام بالاوزان العربية المعروفة . كما تعاطى البعض منهم قصيدة النثر . لقد ادرك الشعراء اهمية الوزن واثره في تثبيت شعرية النص بالتآزر مع المجاز ، فالفن " هو الذي يستغل كل ادواته " كما يقول كوهن[1] ، وليس من باب المغالاة القول ان للوزن فعل السحر في القصيدة[2] ، ذلك لانه " خلق مسافة توتر بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله "[3] ، ولا ينكر ان احزان الشاعر المعاصرة احزان مركبة فهي ذاتية / موضوعية ، وفردية / جمعية ، وعاطفية / انسانية ، ومع ذلك فلم يجر اختيار واضح للاوزان الشعرية كما يرى الباحث ، ولكن العاطفة المشبوبة ، والتجربة الانفعالية طوعا مختلف الاوزان ، ولا يرى الباحث ضيرا من الاجتهاد بتسويغ سبب اختيار بحر دون غيره للتعبير عن عذاب الشاعر .

هذه قصيدة للشاعرة نازك الملائكة ابتدعت فيها الشاعرة وزناً عروضياً او تفعيلة عروضية حديثة على شعر التفعيلة ، وهي تفعيلة الرجز : " مستفعلن " بزيادة سبب خفيف " تن " ، بحيث تصبح التفعيلة الجديدة : " مستفعلاتن " ، مع ما يجوز فيها من خبن = مفاعلاتن . وطي = مفتعلاتن . بحسب ما اجاز لها الخليل من زحافات وعلل ... وليس ذلك بغريب على الشاعرة الرائدة ، التي تذوقت طعم التألق في ريادتها لشعر التفعيلة ، فأحبت ان لا يقف طموحها عند ذلك الحد ، بل سعت لتطويره ، وهو سعي خلاق ولا شك ، ويدل على طول أناة ، وبعد نظر ، وطاقات فنية متواصلة ، ولكن المسألة الابداعية ، ليست في اضافة تفعيلة، او تعديل تفعيلة اخرى ؛ فمثل هذا ليس متعذراً ، لان اضافة سبب خفيف على اية تفعيلة معروفة ، لا يتطلب اكثر من تقبل الأذن لهذه الزيادة ، والنسج على منوالها فيما بعد ، لكن الامر يتعدى هذه الاضافة او الابتداع ، الى السبك الشعري ، وتلاحم الصورة والالفاظ ، تلاحماً ايقاعياً ، يبقى على صفاء الشعر وجرسه، ولا ينغص عليه انسجامه ، بتكلفات ثقيلة ، تقحم اقحاماً ، من اجل استكمال الوزن العروضي .

وها هي نازك تعترف ، بأنها وقعت عدة مرات في خلل الوزن الجديد ، ولم تجد سبباً إلا السهو ، والاستغراب من أن أذنها قد تقبلت هذا الخلل[1] ، ناسية أن الشعر ، هو الآخر ، خطوات ايقاعية ليس من السهولة ان تخرج القدم عن السلم المطروق أو المتبع ، ولا بد من مرور زمن طويل لتتمكن الأذن من تقبل ذلك وممارسته بنجاح وابداع وقد لا تألفه الأذن على الاطلاق ...

وعود على بدء ... فإن بحر الرجز ، يزخر بالحياة والحب والجمال ، في مدخل القصيدة ، والى مدى متقدم فيها ... وفي كلام الشاعرة عن البحر ، استرسال في صور وتحويمات جميلة ، طبيعة الحركة والايحاء . ولعل نفس الشاعرة ، هي التي تأنس بعناصر طبيعية أكثر من غيرها . ومما زاد في بهاء البحر هنا ، وسحره وتغلغله في شعاب الذائقة ، كونه الإطار والمسرح اللذين جاءت بهما الشاعرة للسمو في تسابيح الحب المثالي الخالص من أدران الشهوة والعواطف الانسانية المتصارعة، حب الرسول العربي الذي جعلته الشاعرة في منأى عن الحدود والأحجام والنسب ، وأسبغت

---

(1) بنية اللغة الشعرية ، ص52 .

(2) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، 1983 ، ص225 .

(3) في الشعرية ، د. كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، 1987 ، ص89 .

(1) راجع مقدمة الديوان بقلم الشاعرة نفسها .

عليه نقوشاً بابلية قديمة ، تمثلت فيها طقوس العبادة الصامتة المخضبة ، تقول الشاعرة :

/ " عرائس البحر ضيَّعتني
زورق شوق هيمان في فضة العباب
وصيرتني
فراشة الرغوة والسحاب
وملء روحي وجه حبيبي
تسبيحه عذبة ونجمة
وبرد ونسمة
وجه حبيبي اكبر من لا نهاية البحر ، من مداه
يسد آفاقه الزرق
يطوي طيوره ، موجه ، رؤاه "[1] .

يبدو ان التجربة الشعورية عامرة بالاحاسيس والارتعاشات ، فانعكست على المقاطع الشعرية ، وافترشت تربتها العطشى ، فكانت هذه الومضات التصويرية المشعة ، تقفز هنا وهناك ، محدثة في النفس انبهار المخيلة وانتفاضة الوجدان . وما هي في الحقيقة الا الارهاصات الاولى التي تعتري القارئ او المريد – كما يسميه المتصوفة – وهو يخطو خطواته الاولى عن طريق الحياة الصوفية في ما وراء حدود الزمان والمكان ، ولنقرأ :

/ " يا بحر قل : اين ينتهي ذلك الوجه ؟
قل اين تبدأ ؟
اين ترى تنتهي ؟ وفي أي نقطة تبدأ البراءة ؟
وما حدود الالوان فيها ؟
وكيف يمتص منهما البحر ليله ؟
كيف يستعير الضحى ضياءه ؟[2] .

وترتمي الصور في احضان الانفعال الروحي الغامض ، وتخرج عن مدار الضوء والصوت الى مدار الرؤى الغافية ...

/ وجه حبيبي كسره الموج واقتناه
أشعة ، زورقاً ، شراعاً

فعلى الرغم من ان " التكسير " حالة لا تخرج عن معنى التبديد والاضعاف، فانه هنا غلب نفسه ، واحتل معنى ايحائياً ، فيه كل مقومات الفعل والتأثير . "فالتكسر" جرى مع الموج والريح وبدلاً من التفرق والضياع والانحلال، استحال وجه الحبيب ، اشعة وزورقاً ، وشراعاً ، يحتضن الافق . هكذا بقدرة فنية خارقة ، تحولت المعاني من مضامينها السلبية الى مضامين ايجابية اقوى واجمل ولكن ، بمثل ما ومضت به الصور الشعرية السابقة ، وانخطف معها السمع والبصر ، خبت صور اخرى ، وبهت اللون والضوء ، فتضاءلت معها المشاركة واضمحلت ، نتيجة عودة الضمير الديني وتدخله هذا التدخل الذي طالما افسد السياق الشعري الابداعي ، وسيلان سبائكه

---

[1] ديوانها : يغير الوانه البحر ، قصيدة (زنابق صوفية للرسول) ، ص53 .
[2] نفسه ، ص54 .

الحريرية. فتقع نازك في اسلوب السرد والاخبار المبتور ، جراء استعمال فعل " كان " ست مرات في مقطعين شعريين قصيرين ، مضمنة اياهما معايشتها للرسول ، واستهداءها به في ماضي عمرها ، فاسمعها تقول :

/ " احمد كانت عيناه بحراً
تسقي يباب الوجود ، كانت تنشر عطراً
... احمد قد كان يانعاً تنتمي الدوالي الى
جنينه
... احمد كان البخور والشمع في رمضاني
احمد كان انبلاج فجر ، وكان صوفيه
الاغاني "[1] .

اين نحن ، في هذا المقطع الاعتيادي جداً ، من ذياك ، او تلك المقاطع التي شارفت بها حدود الارتواء ، وعانقت النجوم ؟

ان اسلوب السرد ، المفحم عرضاً على مجرى الصورة المتدفق ، لم يكن في مستوى الرؤيا الشعورية ، المتدافعة مع الفرح والسعادة . وقد لعب فعل " كان " دوراً رئيساً في الانحسار ، هو وتكرار لفظ " احمد " .

ويستمر انحسار الشاعرة في مقطعين صغيرين آخرين ، تنكب فيهما على تكرار اسم " احمد " سبع مرات ، تكثر وتكثر فيما بعد – وعلى امتداد القصيدة – ليصبح الرقم اربعين مرة ، لم يكن لها ما يسوغه على الاطلاق ، وهي التي عقدت فصلين في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " عن " اساليب التكرار في الشعر " و " دلالة التكرار في الشعر " . ولكن نازك ، التي صادقت البحر ، وابحرت فيه ، وغارت في وديان موجه العالي ، استطاعت ايضاً ، وفي احيان كثيرة ، اعتلاء هذا الموج ، والثبات عليه ما وسعها ذلك ... فبعد الهبوط الذي اشرت اليه في السطور السابقة ، عادت الشاعرة الى سطح اليم ، ممسكة بزورقها باحكام : الوجه مشرق، والقسمات واثقة ، وفي العينين اصرار على معاودة الاقتحام والتحدي... وينفلت من يدها رذاذ شعري لاسع لشدة برودته ومفاجأته ، وسبب ذلك على ما ارى هو اقحام السبب الخفيف " تن " على بحر الرجز اذ يبدو انه ارهقها في بناء الجملة الشعرية لانه لا يجري على السجية الشعرية التي كان عليها الرجز.

القصيدة المدورة ...

ظاهرة التدوير ظاهرة قديمة في الشعر العربي ولكنها كانت تقتصر على تدوير البيت مثل قول المعري :

/ صاح هذي قبورنا تملأ الرحـ (م)
ب فأين القبور من عهد عاد ؟!

فقد ارتبط الصدر والعجز بلفظة واحدة اقتسماها هي (الرحب) ولأن شعر التفعيلة قد تحرر من ظاهرة الشطرين فقد وجد بعض شعراء الحداثة انفسهم احرارا حتى من التوقف الايقاعي ، أي من رسم نهاية للسطر الشعري الواحد اذ تتوالى هذه الاسطر يأخذ بعضها بخناق البعض الاخر لتنتهي القصيدة وهي مجموعة من الاسطر المتشابكة ولا يهمنا هنا الحديث عمن ابتكر القصيدة المدورة على ان شعر

---

[1] نفسه ، ص58 – 59 .

الحداثة في العراق حفل بهذا النمط من القصائد ، ولعل الشاعر حسب الشيخ جعفر اكثر هؤلاء الشعراء كتابة للقصيدة المدورة وقد اشتملت مجموعته الشعرية (الطائر الخشبي) على نصوص كثيرة كتبت في اطار هذه الظاهرة الفنية، يقول الشاعر في احد نصوصه الشعرية :

/ في غرفتي وحدي اعب الشاي والسجائر
الرخيصة ، الكتاب مفتوح ، وفي المقهى الدخان .
امرأة تؤنسني ، الرحيل في قرارة الكوب
وفي الجرائد المكرورة ،
يابس كالجذع ، في طريقها الان الى الحديقة
الاطفال في معطفها المنفتح الخفيف ، فوق
الركبتين الثوب ، والصدر كما تنفح في طيارة
الطفولة الريح ، وفوق الكتف يلهو الشعر
الطائر ، في المقهى الدخان موجة تحمل لي النوارس
الغريقة ... الطريق يمتد الى زينا صغيراً ناعماً
يمتد ، تلتف البتولا آهة بيضاء تلتف ، وفي
المقهى الدخان امرأة تؤنسني ، ... الخ[1] .

يبدو للوهلة الاولى ان النص مجرد (خربشات) شعرية ولكن الناقد المدقق لابد ان يكشف البعد النفسي لتجربة الشاعر فهو مغترب وقلق (في غرفتي وحدي اعب الشاي والسجاير الرخيصة) ، وهو ايضاً شارد الذهن (الكتاب مفتوح) زيادة على أن تفكيره تتشظى في اتجاهات عدة ولا يركز على موضوع واحد فقد شرد ذهنه الى المقهى حيث الدخان وما لبث ان ارتد الى ذاته متصوراً ان هناك امرأة يحبها وتؤنسه لتنتشله من وحدته وما يلبث ايضاً ان يفكر في الرحيل تخلصاً من المكان البائس الذي يعيش فيه ولكنه رحيل الى قرارة الكوب في اشارة الى نهمه في ارتشاف الشاي .

ان الشاعر غريب حقاً لا يرى في الوجود ، شيئاً ذا جدوى وقد افاد من الحرية التي منحها شاعر الحداثة لنفسه فاسقط ادوات الربط ومضى يهرول من صوره الى اخرى ومن مقطع الى اخر على امل ان يمسك بخيط ضوئي ينير له الدرب وهو يواجه القدر الصعب والاحباطات المتتالية التي انعكست في هذا التداعي الحر في تتالي الصور وتتابع المشاهد .

ان بحر الرجز الذي استخدمه الشاعر (مستفعلن مستفعلن) هو الذي كشف اغتراب الشاعر وحيرته في هذا الوجود الرحيب واتاح له اقتناص الصور المتبعثره والمشاهد المتساوقة مع احساسه الداخلي الضعيف بنفس مضطرب لا يكاد ان يجد له محطة للاستراحة .

ان الشاعر (الانا) يبحث عن الاخر في الوقت الذي يبحث فيه عن الموضوع في اتحاد الذات المبدعة بالذات الاخرى او اتحادها بالموضوع الخارجي قد يمنحه برهة للسكون النفسي والاتزان الداخلي ولكن اغتراب الشاعر الحاد ضيق عليه الفرص وسد امامه كل منافذ التنفيس والتطهير .

---

[1] ديوانه : الطائر الخشبي ، قصيدة (قارة سابعة) ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة – ديوان الشعر العربي الحديث ، (18) ، ص64-65 .

واذا كان الشاعر حسب الشيخ جعفر قد مضى في التدوير حتى نهاية القصيدة فانت تجد الشاعر خالد علي مصطفى يستخدم التدوير الجزئي كما نقرأ في قصيدته (البصرة – حيفا) ، يقول الشاعر :

/ ايتها الحبيبة التي تصب وجهها على ذاكرتي ... الشوارع التمت عليَّ صرت ملجأ لخطواتي .
ركضت هارباً ووجهك الدليل ، وجهك النخيل ، وجهك
المحطة التي شربتها :
شرقت بالمياه من متاعبي .
ايتها الحبيبة العاشقة الرحيل : وجهي مدن من طرق ، والسكة الحديد فوق الشاطيء البحري تمتد الى حيفا .
اتت الي موجة تحمل لي هدية . لم تدن مني ، رفعت ذراعها وقدمت هدية البحر الى النخيل . كنت انت . قلت : " هيا نصعد التل الى البيت ! " نسيت انني معلق في شفتيك حيث تفتح الطيور بيتها ، الفصول شمسها ، الامطار امسياتها ...

معلق يزورني القطار ؛ فافتحي الشبابيك على المنفى ، واطلقي العصافير
الى الجنوب ، بيروت ! متى سافر آخر مرة الى حيفا قطارك ؟ احمليني
يا حبيبة النخيل ، يا حبيبتي ، احمليني[1] ...

الاغتراب هو جوهر القصيدة وهو اغتراب عاطفي على وجه التحديد توافر على اغتراب سياسي فالشاعر فلسطيني وقد فقد وطنه واقام في العراق واتخذ منه وطناً ثانياً ومن هنا فالحبيبة قد تكون انثى حقيقية ، فحياة الشاعر لا تخلو من حب حقيقي او مغامرة عاطفية تذكي شعره وتشعل حياته وتمنحه الامل والتفاؤل وهو في ابحاره في بحر متلاطم الامواج .

ان الشاعر غير مستقر وقد فقد الاحساس بالمكان (الشوار ع التمت علي صرت ملجأ لخطواتي) ولكي ينفلت من هذه الرتابة المكانية فقد وقع في زمن مفتوح على اللانهايات (ركضت هارباً ووجهك النخيل ...) ان القراءة الفاحصة تظهر ان التدوير الجزئي يبدأ من قوله (ايتها الحبيبة العاشقة) وينتهي بـ (الامطار امسياتها) هنا ايضا يلعب الرجز (مستفعلن مستفعلن) دورا مؤثراً في منح الشاعر فرص الهروب باتجاه اللامتناهي فيكثر من تعدد الصور واقتناص المشاهد ولكنها هنا مشاهد وصور تتجوهر في موضوع واحد هو الحبيبة العاشقة والمدينة المفتقدة .

ولان الشاعر مغترب حد الاختناق فقد حاول ان يستعيد توازنه باستدعاء الصور القديمة لمدينة حيفا واستدعى منها البحر والنخيل والطيور والفصول والشمس والسكة الحديد فوق الشاطئ البحري ، ومن هنا ومع احساسه باختناقه يصرخ (فافتحي الشبابيك على المنفى ، واطلقي العصافير الى الجنوب) . منعطفاً هذه المرة الى بيروت وكأنه بذلك يعوض في النص ما افتقده من حنان المدينة ودفء الوطن وضياع القلب . ان (انا) الشاعر مستنفرة الى اقصاها وهو في محاولاته بالاتحاد مع الزمن او المكان لا يكاد ان يطفئ ظمأه العاطفي او عطشه السياسي ولهذا بقي يدور في دائرة الاغتراب مستأنسا

---

[1] ديوانه : البصرة – حيفا ، وزارة الاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (58) ، ص56-59 .

بهذه اللوحة المبدعة التي فجرت تجربته الشعرية في نصاً بعضه مدور وبعضه الاخر مفتوح وكأنه بذلك يحاول ان يجد التوازن النفسي والحياتي الذي يفتقده .

القافية ...

اذا كان شعر البيت يقوم على سيادة نمط واحد ، فأن الشعر المعاصر وجله من شعر التفعيلة ، يقوم على انماط عدة[1] . وبذلك يغيب النظام الموحد في القافية[2].

وكما ارتبطت القافية المعاصرة بالمستوى التعبيري لان الشاعر يتصرف فيها على وفق " طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة "[3] ، فانها ترتبط ايضاً بالمستوى الدلالي ، في ضوء علاقتها بالمعنى كما يرى جان كوهن[4] . وبذلك تجاوزت القافية وظيفتها الجمالية التي تجسدت ، في ما سبق ، بالتماثل الصوتي ، والتماثل الخطي .

ومما هو جدير بالفحص ان قيمة القافية احتفظت – كما كانت - بقيمتها الجمالية، وقد انتبه الشعر المعاصر لتأثيرها السمعي الجميل ، على الرغم مما لنظامها القديم من جناية " احياناً على بعض الاخيلة الشعرية "[5] . على انه ينبغي مراعاة ما بين الفكرة والقافية من علاقة ، ولهذا فقد دعا (شوبنهاور) الى "ان ترتبطاً باطنياً "[6] ، فلا ينبغي البحث " عن الافكار من اجل القوافي " ولا البحث " عن القوافي من اجل الافكار " ، اذ ان تتابع الافكار " في تسلسل طبيعي مسترسل على ايقاع الكلمات وتناغم القوافي " سيجعل للغة الشعر " تأثير السحر"[7].

وعلى وفق النظرة المعاصرة للقافية ووظائفها ضمن بنية الشعر الكلية ، فقد وضعت حروف القوافي تحت مجهر النقد . وقد لحظ باحث معاصر " ان القاف قد تجود في الشدة والحرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والتشبيب " وذلك " قول اجمالي { كما يؤكد الباحث نفسه } اذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الاطلاق "[1] . كما تأمل بعضهم حركات الروي ولحظ ان " توالي الكسرات في البيت او في مجموع القوافي يعني – في الغالب الاعم – حزناً شديداً ، وحال انكسار نفسي ، او يعني الغضب والتوتر والتمرد "[2] ، وذلك يعني ضمناً ان توالي الفتحات يعني تفاولاً ، وتطلعاً الى الافق المضئ .

وتتوسع دائرة الوظيفة القافوية في الدرس النقدي المعاصر ، فتدرس القوافي المتعانقة والمتقاطعة والمستقلة على غرار ما هو معروف في اليونانية والانكليزية والفرنسية[3] ، فضلاً عن القوافي المتراسلة (المتتابعة) والمتوالية (المسطحة) – الانتقال من زوج قافوي الى زوج آخر – كما لم يغفل الدرس النقدي ما يتكئ عليه تأليف القوافي من مبدأ التشابه . في الجانب الصوتي ، ومبدأ التقابل في الجانب الدلالي – التركيبي .

---

(1) ينظر : دير الملاك ، د. محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ، ص331.
(2) ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. كمال خير بك ، المشرق للطباعة ، 1979 ، ص300 .
(3) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، القاهرة ، 1979 ، ص183 .
(4) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، ص74 .
(5) ينظر : موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، دار الفكر ، (د.ت) ، ص383 .
(6) في الشعر الاوربي المعاصر ، د. عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1965 ، ص138 .
(7) المكان نفسه .
(1) مقدمة ترجمة للأليازة ، سلمان البستاني ، ص97 .
(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، وزارة الثقافة والاعلام، 1975 ، ص509 .
(3) ينظر : النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، 1973 ، ص468 .

ومما لا شك فيه هو ان القافية قيمة موسيقية بوصفها " عدة اصوات تتكرر في اواخر الاشطر او الابيات ... وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية"[4] .

والشعراء الرواد في هذا الموضوع لم يتخطوا القافية وهم ينظمون قصيدة شعر التفعيلة اعاروها اهتماما كبيراً لانها " ركن مهم في موسيقى الشعر الحر ... تثير في النفس انغاماً واصداء . وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر احوج ما يكون الى الفواصل " كما تقول نازك الملائكة[5]، وهذا ما ذهب اليه السياب اذ عد نفسه من اعداء المتفلتين من القافية في الشعر الجديد . يقول السياب في رسالة بعث بها الى الشاعر عبد الكريم الناعم " انا من اعداء التفلت من القافية "[1] ، ويعلل ذلك بقوله : " ان اللغات الخالية من الحركات – كل اللغات ما عدا العربية – واوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس التفعيلة قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية، على الاذن من وقع منغوم "[2] .

ان الاحتفاظ بالاطار الموسيقي العربي – والقافية جزء هام منه – ليس "مما يعيب الشعر العربي او أي شعر "[3] . ما دامت القافية بشكل خاص ، وذلك الاطار عموماً ، امراً فنياً وشعورياً مطلوباً . على ان القافية عند الرواد "لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة ، وانما هي كلمة ما من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري "[4] .

في قصيدة (من تخطيطات حنا السكران على حيطان الذاكرة) يقيم حميد سعيد رؤيته الصوفية على شذرات تتوزع جسد النص : غير آبهة بالتجوهر في مذهب او في موقف محدد . ولكن الرؤيا الشعرية اذ تفيض وتشرق ، لن تجد مناصاً من الالتحام ببعض الملامح الصوفية ، فالعاشق والمعشوق والسكران ، والسكر، والجلاد ، والضحية ، والوجد والواجد ، احوال قديمة – جديدة ، اورثها الصوفية الشعراء الثوار ، فباحوا بها مواجد ، ترهص بالعشق وبالثورة . ولانها كذلك، فان القصيدة التي وزعت على ثمانية مقاطع لم تكن طويلة ، على الرغم من ذلك . كما انها خلت من النفس الدرامي الذي توحي بها المقاطع الثمانية . يقول نص القصيدة :

-1-

/ ايقظي من قيلولة وجدي ... باركني
اهداني زهرة ثلج ...
ومضى

-2-

/ من اقطار الليل اتيت ...
بساتيني مثقلة بثمار الفرح الوحشي ...

---

(4) موسيقى الشعر ، د. ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1972 ، ص273 .
(5) قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1983 ، ص192 .
(1) رسائل السياب ، جمع وتقديم ، ماجد السامرائي ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ص108 .
(2) نفسه .
(3) موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، ص180 .
(4) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، بيروت ، دار العودة ، ط3 ، 1981 ، ص67 .

حقول تبكي
لو تتعرى الاشجار

-3-

/ رحلت الزا ...
كانت تبحث عن منفى ...
بين يديك منافي الارض ... امنحها :
وطناً منفى !!

-4-

/ فلننس ...
اللحظة تقترف المنآى
ولننس
الاحزان تضئ الليلة
فلننس ...

-5-

/ ناداني المعشوق ... تقدمت ...
دمي يتوزعه الندمان ...
شربت
وفارقني المعشوق

-6-

/ وبكل الاسماء اناديك
اراك بكل الاشياء
لكنك في الحزن تجليت
وفي ظمأي ...
كنت الماء

-7-

/ تنأي مدن القلب
فلا يلتفت القلب
لانك في القلب

-8-

/ في حضرة من اهوى ...
واجهت الجلاد بحنجرة محترقه
وبحكمتي النزقه :
ان الورد كالفلقه[1] .

روح معذبة تبحث عما ما ينفس كربتها ، ويطفئ ظمأها ، وكأنها روح سريالية تبحث عن الجدوى في اللاجدوى ، وعن المعنى في اللامعنى . لذلك جاءت القوافي

---

[1] ديوانه : حرائق الحضور ، المؤسسة العالمية للدراسات والنشر ، 1978 ، ص458-461.

المستقلة معبرة عن ذلك النزق الطفل الذي استسلم للتداعي ، فتدفقت سطوره تائهة ، وتدفقت قوافيه – تبعاً لذلك – غريبة لا يعرف بعضها بعضاً.

ويبدو ان الالحاح على القافية الموحدة يظهر عمق المعنى الداخلي التي تختزنه القصيدة . حتى اذا تفجر منح الصورة الشعرية دلالة وحياة . يقول بُلند الحيدري في قصيدة (الصمت الحالم) :

/ كفي التألم
وأهجعي
تعب الزمان فلن يعي
عبثاً ترومين الصباح وصبح سعدك
قد نعي
عيناك
باهتنان في لجج الظلام المفرع
سوداء لما تهجع
حلمان
قد هربا من الماضي البعيد المفجع
انا انطلقنا من مدار الارض
فابتسمي معي[1] .

ان تكرار القافية يشي بالضياع والاغتراب في هذا النص ، فبُلند يستخدم قافية واحدة كما نقرأ تؤطر القصيدة كلها دون ان ينتقل الى قافية جديدة اخرى ، وقد استخدم قافية العين المكسورة التي نتحرك بإيقاع متسارع لترسم صورة متناغمة مع عمق مشاعره القلقة ، واحساساته المريرة بالضياع والانكسار .

[1] ديوان : بُلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1980 ، ص103-104 .

الايقاع الداخلي ...

اذا كانت الموسيقى شعراً صوتياً كما يرى جويد[1] ، فأن للالفاظ من حيث هي اصوات تأثيراً كبيراً في موسقة الشعر بالتآزر مع المؤثرات اللغوية والصورية التي تعمل معاً بوصفها بنية كلية واحدة[2] .

ولاشك في ان الرمزيين كانوا امهر الشعراء في اقتناص الاصوات الموحية وتكرارها على وفق مهارة خاصة ودونما مبالغة مما لا يتأتي لكل شاعر[3] .

في قصيدة الهاتف للشاعر سامي مهدي نجد حدثاً مثيراً يصور الكيف ببراعة ويمثل امتداداً حلمياً لرفيف الوجدان اذ يتحول الرفيف المتقطع الى مثير للحلم يستدعي صورة جهاز الهاتف لتحقيق الرغبة التي يحققها جهاز الهاتف وهي تقريب البعيد او جعل الـ " هناك " هنا . لكن ايصح استعمال هذه الوسيلة العلمية المقننة بدلاً من الشعور لغرض التوحد ؟! وبعبارة اخرى ايصح استعمال العقل بدلاً من الوجدان للادراك ؟! . جواب الصوفيين يرفض ذلك . والهاتف اذ يستدعي الكلمات مثل (يطلبني ، والرنين ، والطرف الاخر ، وانقطع الخط والطنين ... الخ) ، فانه لا يفلت من معناه الوضعي المألوف الى ان يصبح اشارة حرة . غير ان فطنة الشاعر قد جعلته يستعمل الجهاز مع ابقاء القصيدة محافظة على وقارها الصوفي اذ جعل اللامتناهي هو الذي يقوم بالاتصال بالهاتف مع قدرته اللامتناهية على الاتصال بطرق معجزة شتى . وهذا الحكم قد قدمه الشاعر على تحديد معنى الهاتف اذ يومئ معناه ابتداء الى غير الجهاز العلمي كيلا يصدم ملكه الحكم النقدية لدى المتلقي من عنوان القصيدة .

وهكذا تجيء تجربة الاتصال مثيرة للمشاعر بعد تعطيل القوانين التي تسير الجهاز مما يولد الدهشة لعدم إدراك السبب حتى ينصرف الذهن الى حدوث معجزة ، فالهاتف يرن وحينما ترفع السماعة ينقطع الخط ، يقول الشاعر :

/ من ترى يطلبني غيرك ؟!
كل الاخرين
هجع في هذه الساعة
كل الاخرين
من ترى يطلبني غيرك ؟!
هذا الهاتف الغامض موصول الرنين
ومتى حاولت ان اعرف من في الطرف الاخر
او اسأل عنه
انقطع الخط بسيل من طنين[1] .

أي ان هناك اتصالاً في حالة اللاإتصال وانفصالاً في حالة الاتصال ... وهذا القلب في العلاقات يمثل التوظيف الاجمل في الشعر للمبتكرات العلمية ببراعة فذة تضفي السحر الايحائي الشامل على الموضوع وعلى الذات ليصبح ذاك الموضوع انعكاساً لا

---

(1) ينظر : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ج.م. جويد ، تر : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، (د.ت) ، ص128 .

(2) ينظر : مبادئ النقد الأدبي ، أ ، أ. ريتشاردز ، تر وتقديم : د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، 1963 ، ص191-192 .

(3) ينظر : موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، ص35 .

(1) ديوانه : الخطأ الاول ، ص14 .

يساوي شيئاً في ذاته لكن الرسالة الاخرى للموضوع قد جعلت من رمزه اشارة حرة اتاحت للشاعر ان يتأمل نفسه في ثناياها حينما اكتسبت تجريداتها من تجريدات اللامتناهي فاصبح الرنين تمظهراً له من خلال التوظيف الفني الحيوي للرمز .

ولا شك في ان المتلقي قد يحيل (الهاتف) الى أي شيء اخر غير الجهاز المعروف ، كان يكون صوت الباطن او الهاجس . ولكن اين موقع الايقاع في سياق النص : لقد استخدم الشاعر بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) وهو من البحور المفضلة لدى الصوفية ، وقد جعل منه مذالاً (فاعلاتن فاعلاتن فاعلان) مما يعني ان الشاعر اراد لصوته ان يمتد الى الابعد ، فهو مهتاج وحائر ولذلك اتكأ في بوحه على صوت النون اولاً : فالقافية نونية (الاخرين ، الرنين ، طنين) زيادة على تردد هذا الصوت عشر مرات وبذلك يحتشد صوت النون في اربع عشرة مرة . كما اتكأ الى جانب (النون) على صوت الميم الذي تردد عشر مرات ولا يخفى ما في هذين الصوتين من خفة مع غنة تبعث على الترنح والاطراب ، وقد تازر كل ذلك مع تفعيلة الرمل : فالنص يقترب من الجو الصوفي والشاعر لم يحدد (الاخر) الذي يحاوره ولكنه قطعاً يكون في الماوراء، (فالمطلق) في النص هاجس باطني عن الشاعر الحداثي المعاصر .

وفي قصيدة (جسر الكلمات) للشاعر موسى النقدي نطالع الاسطر الشعرية الاتية :

/ النهار اخضرار
وبقية شمس تنور ثلث الجدار
وسماء على كل دار
ووراء السياج حوار :
الاناس الكبار
ذهبوا منذ حين
الاناس الصغار
بعدهم يذهبون .
ويموت الصدى وانا بانتظار
اخرين يمرون من ههنا : من وراء السياج
واحوش الغبار
يتراقص ملء الضحى بابتهاج
والحديقة نار
والحديقة ثلج ونار
واخضرار بجنب اخضرار
يتكاسل او يتناسل او يتلوى بصمت وشبه انكسار
والنهار اخضرار
ميت ،
ووراء الجدار
بيت جار
وقوافل انشودة تتخطى الجدار

كالنهار
كالنهار[1] .

لقد كرر الشاعر صوت الراء ستاً وعشرين مرة مما اشاع (ايقاعاً اهتزازياً) بمعنى ان الايقاع يتردد بين درجتين من الانخفاض والارتفاع مجسداً حالة الاغتراب التي يعيشها الشاعر[2] .

ان استخدام صوت (الراء) بهذه الوفرة ، وتوزيعه في نهاية الاسطر الشعرية (حرف روي) وفي نسيج متن النص دلالة على توزيع مشاعر الشاعر بين كسل يراوده ، ونشاط يعقب ذلك الكسل وقد انعكس هذا الايقاع المتردد على صور القصيدة فثمة اخضرار النهار الى جانب بقية الشمس التي تنور (ثلث الجدار) . وهناك السياج وهو رمز للاختناق ، ثم هناك موت مؤقت ، وانتظار الشاعر للاخرين ، والانتظار حالة فراغ داخلي (اختلال التوازن) وهي بحاجة الى (امتلاء) يعيد توازن الشاعر . وقد حاول الشاعر امتلاك هذا (الامتلاء) فالحديقة اولاً (نار) ، ثم هي بعد ذلك (ثلج ونار) ، والاخضرار (يتكاسل) حيناً ، و (يتناسل) حيناً اخر . فهل استعاد الشاعر توازنه ؟ ان خاتمة النص لا تشي بذلك فهناك الجدار الذي يعزله عن جاره والجدار هذا رمز للاختناق (مثل السياج في بداية النص) وعلى الرغم من قوافل الانشودة وهي اشارة الى الاصوات وتكرار كلمة النهار مرتين ولكن وجود الجدار بحد ذاته يقف حائلاً دون امتلاء الشاعر الكلي الذي يعتاض به عن الفراغ الناتج اصلاً عن اغتراب الشاعر .

وفي قصيدة (للموت طقوس اخرى) ، يقول الشاعر ارشد توفيق :

/ اعرفه ...
ذاك الوجه المبتهل الاسيان
اعرفه ، اذكر اني صليت صلاة
الغائب يوماً ونسيت
" صوت حفيف الشجر الذهبي
ايأتي ؟
صوت طيور البحر ... أيأتي
قل للعشب البري النابت في وجهي
يزهر ، فالغيبوبة بيضاء
قل للريح تعاود غضبتها وتسرح
في الفجر ... جدائلها السوداء
فالغيبوبة سوداء ...
اعرفه ...
وجهاً يتدلى من نافذة مشرعة
صوب النهر
لغة من وطن الذكرى
وجهاً يشحب ... يشحب كالليمون

---

[1] ديوانه : نبضات الافق المضاء ، ص96-97 .
[2] ينظر : الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر – مرحلة الرواد ، د. محمد راضي جعفر ، ص130 .

الصيفي ويخطفني
اين انا ... ؟
يا رخاً حجرياً حلق بي ...
ورماني خلف السور وطار[1] .

الشاعر يتحدث عن صديق له ، رحل عن الدنيا وصفه بالوجه المبتهل الاسيان صلى ذات يوم عليه صلاة الغائب ، واكراماً لذكراه فقد استدعى الطبيعة " صوت حفيف الشجر " و " صوت طيور الحب " فما دام لهذين الصوتين صدى يرف في مسامعه ، فإن لدى الشاعر املاً في انبعاث صوت صديقه ولهذا فقد دعا " العشب البري " بلونه الفاقع ، وقدرته على مواجهة قساوة الطبيعة ، ان يستعد للقائه ، ولكن الشاعر حزين جداً كما يشي النص ، ولهذا فقد توزعت مشاعره بين امله في عودة الراحل ، ويأسه منها ، (الغيبوبة البيضاء × الغيبوبة السوداء) ، ثم يستغرق الشاعر في غيبوبته الشعرية، فيتذكر وجه صديقه ، وقد اطل من النافذة المواجهة للنهر (رمز للامل ، والحياة) بوجهه الشاحب كالليمونة (رمز للتشاؤم والموت) . وهكذا هي احاسيس الشاعر تطفو متوهجة ، ثم تغرق منطفئة.

فكيف استخدم الشاعر القافية ؟ لقد كان ينتقل من قافية الى اخرى ؛ في الاسطر الشعرية الثمانية الاولى لم تكن ثمة قافية بل اطلق الشاعر عنان حزنه حراً ، ولكن سرعان ما يتدارك ذلك وبلا وعي منه .

/ يزهر ، فالغيبوبة بيضاء
قل للريح تعاود غضبتها وتسرح
في الفجر ، جدائلها السوداء
فالغيبوبة سوداء

وبعد ذلك يتحرر الشاعـــر مرة اخرى من القافيـــة .

ونقرأ قصيدة (الفانوس) للشاعر لنـــرى كيف استخـــدم القافية[1]:

/ اتيت في المساء
تحمل غصن اللوز في مدينة الخطايا
تعابث النجوم والصبايا ...
وترتدي السماء
عباءة صوفية ، عباءةً
زرقاء
يا بائع النرجس في مدينة البغايا
وجهك : غربة السماء والطيور
غربة الاقمار في نوافذ المدينة
والخجل الريفي في عينيك
يرتد اليك زهرة حزينه
اتيت في المساء

---

[1] ديوانه : الوقوف خارج الاسماء ، دار الحرية للطباعة ، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (34) ، 1973 ، ص42 – 43 .
[1] نفسه ، ص 60 – 61 – 62 .

بكيت في شوارع الضجر
مشيت في جنازة القمر
تحاذر الاسوار والسبايا
وتأنف البقايا ...
وانت وسط العالم المليء
بالاخطاء
قيثارة حمراء
يقطر منها الدم والغناء
-لا ترم بالصليب يا صديقي
لا تترك الاوراق للحريق ...
فان مجد الكلمه
واللغة المتيمه ...
ان نحمل الفانوس في قناطر
المساء والغجر ...
ان نعشق اللصوص والبغايا
وننظر السماء من تفاحة الخطايا
ان نبدأ الغناء حين يأفل القمر
لاننا ...
لاننا ...
جئنا مع المساء[1] .

ان الشاعر يتحدث عن غربة صديق له ، وكأنه هو المغترب ، ولهذا فهو يفتتح النص بعبارة " اتيت في المساء " والمساء اشارة الى غروب الشمس، والدخول في الليل وظلامه وسكونه واشجانه ، بل ان الشاعر تصور ان للسماء غربة ، وللطيور غربة ، وللاقمار غربة فكل غريب يسبح في فلكه ، وهل في مدينة "البغايا" غير " شوارع الضجر " ؟ وماذا يفعل الشاعر في مدينة الضجر غير ان يبكي مشيعاً " جنازة القمر " !

لم يتخل الشاعر هنا عن القافية مثلما فعل في النص السابق ، بل ان النص مليء بها فأي نوع من القوافي استخدم ؟

/ اتيت في المساء
تحمل نصف اللوز في مدينة الخطايا
تعاتب النجوم والصبايا
وترتدي السماء .

هنا استخدم ما يسمى بالقوافي المتقاطعة[1] ، (المساء – الخطايا – الصبايا– السماء) أي ان طريقة استخدامه كما يأتي :

---

[1] ديوانه : الوقوف خارج الاسماء ، دار الحرية للطباعة ، 1973 ، ص60 – 61 – 62 .

[1] ينظر :

Mazaleyrat, Elements de metripue Francldies, P.190-212.

{ أ – ب – ب – أ }

وفيها تتفق قافية البيت مع قافية البيت التالي لما بعده . ولكن في مقطع اخر يستخدم نوعاً آخر من القوافي هي القافية (المسطحة)[2] ، أي توالي زوج قافوي وراء زوج قافوي آخر مثل قوله :

/ بكيت في شوارع الضجر
مشيت في جنازة القمر
تحاذر الاصوات والسبايا
وتأنف البقايا

وبالترميز نعد استخدم القافية على النحو الاتي :

{ أ أ – ب ب }

ولا يهمنا في هذا المبحث نوع القافية المستخدم ولكن ما يلح عليه الباحث هو ان الشاعر استخدم القافية وبغزارة ؛ والتشابه الصوتي في القوافي يقود الى اكتشاف التقابل الدلالي . فالمساء يقابله السماء . والمساء يوحي بالحزن والشحوب، بينما توحي السماء بالامل والانفتاح . وبينما توحي (الخطايا) بما ينفر الانسان ، فان (الصبايا) توحي بخلاف ذلك . وهكذا هو الامر في التقابل الدلالي في القوافي الاخرى : فالضجر يشير الى الانقباض ، بينما يشير القمر الى الانبساط .

ومن الايقاع الداخلي القائم على تكرار الحرف ما نطالعه في قصيدة عبد الصاحب ياسين الموسومة بـ (كان) . يقول الشاعر :

/ كان ...
كان ...
لا شيء غير " كان "
ستنتهي الحياة
وتبتدي " كان " !
كان ...
في غابر الزمان ...
صرح ... وبيت ضان
طير ... وغصن بان
ظبي ... وأفعوان
كان !
اليوم ، يمسي " كان "
الغد ، يغدو " كان "
كان ...
لاشيء ، غير " كان " !
يا " كان " يا ميدان ...
تفضي اليه الريح

نقلاً عن : الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص435 .

[2] ينظر : نفسه .

وينتهي البركان
ما أنت يا " كان "[1] ؟!

تنهض القصيدة على الفعل (كان) الناقص بصيغة الماضي ، ودلالة هذا الفعل تتركز في انطواء مرحلة طويلة من عمر الشاعر ، وثوائها في ذاكرته النائمة هي الاخرى بين طيات حاضر عائم كما يشي النص .

لقد كرر الشاعر حرف النون عشرين مرة وهو حرف غنة يلائم الترنح والتغني ، متآزراً مع ما يبثه الفعل (كان) من أنين وحسرة على ماض جميل مما رفع درجة النص التوقيعية ، منفتحاً على اذان صاغية لما يبوح به .

ان الشاعر مترنح فعلاً تحت وطأة (كان) وما يوحي به انصرام زمن سعيد ، وهو ايضاً يتغنى بجراح لا تندمل ، واحزان لا تنضب ، فهناك في الماضي (اصرح ، وبيت ضان ، وطير ، وغصن بان ، وظبي وأفعوان) في اشارات متتابعة الى الخير ، والرفاه ، والطمأنينة والمتعة ، وثمة في الحاضر ساح اقتحمتها الرياح ، فأنهت البركان وهو رمز للقوة ، والامتلاء .

التنوع الايقاعي ...

هو احدى تقنيات الشعر المعاصر ، وقد ارتبط " بالقصائد ذات النسيج الدرامي، الطويلة ، وتقوم على تعدد الاصوات والمواقف وما يصاحب ذلك من مؤثرات نفسية"[1] . ولم تكن هذه الظاهرة مجرد تقنية اعتباطية حولت القصيدة " الى حشد فظيع من الايقاعات ... تصدر خليطاً لا يحتمل من انواع الضجيج " كما يرى محمد النويهي[2] . بل كانت وليدة الضرورة الموضوعية او النفسية التي حرص الشاعر على ابرازها[3] .

ويرى باحث معاصر ان هذا التنوع يتحقق في بداية كل مقطع جديد من القصيدة ، تعبيراً " عن انتقال في الموقف الشعوري " على ان هناك انتقالاً ايقاعياً يتم بسبب " علاقة تداخل " بين تفعيلتي : السطر الاول والسطر الذي يليه[4]. وهو الذي يتحقق في انتقال المتدارك الى المتقارب يتشكل من تكرار (فا / علن) عدة مرات والتي قد تتحول في بداية السطر الجديد الى (علن / فا) التي تساوي (فعولن) . ويرى كمال ابو ديب ان هذه الظاهرة الايقاعية تنمو "بشكل عفوي حيوي"[1] ، وليست لضرورات فنية او انفعالية بدليل ان التحول يتحقق من (فاعلن) الى (فعولن) ولا يتحقق العكس[2] .

---

[1] ديوانه : خفق الظلال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2000 ، ص51 .
[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، 1985 ، ص91 .
[2] قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، 1971 ، ص95 – 96 .
[3] ينظر : دير الملاك ، د. محسن اطيمش ، ص285 .
[4] ينظر : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، ص107 .
[1] جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، 1979 ، ص100 .
[2] ينظر : المكان نفسه .

على ان الباحث سيقف عند القصائد الطويلة ذات المقاطع المتعددة التي اتخذ كل مقطع منها وزناً معيناً في محاولة لقراءة الدوافع الفنية والانفعالية التي تصدر عنها .

في قصيدة (الصور) يتكأ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد الجرح العربي الذي لم يندمل ابداً ، فلنقرأ له هذه المقاطع :

/
يدي جرح
ختمت به على الافواه
من يملك نقاء الله
صوتاً ما حيا
يمح
برزت اليك من كفني
باوسع من مدى الصحراء جئتك يا مدى الصحراء
انا الموت المؤجل بينكم
لا بدء
لا آخر
اجوب مزارع الاسماء
فتحت يدي على مصراعها
فانداح غار حراء
جرحاً زاخراً بالوحي والدم
ايها الغرباء
صوت الله هذا
انفخوا في الصور
شقوا سجفة الديجور
وانتشروا
فصوت الله
هذا الجرح
يغرقكم
ويحمل بينكم قتلاه
سمعت بلالاً الحبشي في ساحاتكم يصدح
رأيت سطوحكم رايات
وقيل بشارة كيدي على ابوابكم تلمح
فتحت يدي
الهت جئتكم يا معشر الانصار[1] .

يعلو الشاعر في النص على الواقع العربي المتردي ، الزاخر بالانكسارات على المستويين الخاص والعام ، فالهم الشخصاني عند الشاعر هو نفسه هم المجموع، ولذلك وتحت وطأة الالم المضني ، ينفض من كفنه في إشارة الى حالة

---

[1] الاعمال الشعرية ، المجلد الاول ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000 ، ص418 – 420 .

الانبعاث التي تجتاح الانسان المقهور ، فينهض شاهراً صوته وسلاحه ، يهيب بالغرباء المقهورين مثله ان ينتفضوا على القيد ، ويعلوا على الهزيمة والانكسار ، فهو العازر الذي يقوم من قبر ، وهو صوت الله الذي يفوح بمسكه القدسي من غار حراء في اشارة الى ما نزل من الوحي على الرسول العربي الكريم . انها ساعة الحشر ، فما ان ينفخوا في الصور حتى يهبوا مدججين بالايمان على صوت بلال الحبشي ، مؤذن الرسول الكريم .

لقد استخدم الشاعر بحر الوافر (مفاعلن مفاعلن ...) وهو بحر يصلح "للاستعطاف والبكائيات ، واظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر "[1] . وكل ذلك كان موضوع القصيدة ، ولكن الشاعر يعرض عن هذا البحر الى بحر آخر هو الرجز في احد مقاطع القصيدة ، فلنقرأ له :

/ هذا انا الصاعد من منابت الظلمة في
رقمت لوحي
فأنا العارف غيبي
جسدي تاريخكم
جرحي مئذنة
احمل في كهوفها أذاني القادم
فلتفتحوا منافداً للصوت
ها أنذا أطل من شرفة جرحي مشتلاً للموت
فلتفتح الموتى قبورها[2] .

هنا الشاعر يفخر بمناقبه : فهو الصاعد من منابت الظلم ، وهو الراقم لوحه ، وهو العارف غيبه ... الخ ، انه فارس اذاً ولذلك فقد حق له ان يرتجز على عادة الفرسان العرب القدامى ، وقد يكون فخره في هذا المقطع استمراراً لفخره في المقطع السابق ، ولكن الشاعر حين لم يجد استجابة – وهذا افتراض تؤيده استمرار العرب على غفلتهم- لندائه في المقطع السابق شاء ان يستخدم الرجز في هذا المقطع فربما أثار في العرب – وهم امة الرجز – نخوة نائمة ، وأيقظ همة خامدة فللرجز نشيد ترنمي وهو من الاوزان العذبة[3] .

وتتكون قصيدة " مدينة السندباد " للسياب من خمسة مقاطع ، في المقطع الاول نقرأ ما يأتي :

/ جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء
صرخت في الشتاء
اقضى يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحجر
وانبت البذور ، ولتفتح الزهر
واحرق البيادر العقيم بالبروق
وفجر العروق
واثقل الشجر[1] .

---

[1] دراسات في النص الشعري – عصر صدر الاسلام وبني أمية ، د. عبده بدوي ، منشورات ذات السلاسل ، 1987 ، ص289 .

[2] الاعمال الشعرية ، المجلد الاول ، ص435 .

[3] ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، دار الفكر ، 1970 ، 1 / 245 – 246 .

[1] ديوانه : انشودة المطر ، 1 / 463 .

البحر هو الرجز ، وقد طوعه الشاعر بما يناسب عواطفه التي اتسمت هنا، بالفوران ، والحساسية المفرطة بإزاء ما تعانية المدينة / الشاعر – ومن خلالها العراق – من جوع وعري وجدب . ومع ان الشاعر ابتدأ القصيدة بالانا : جوعان وعريان ولكن صرخته كانت من اجل الاخرين . والرجز ذو فعالية راقصة[2] ، استغله الشاعر لإستثارة (المطر) كي يتحرك لينهي الجدب ويوجد الخصب .

فكأن الشاعر هنا (يؤنسن) المطر ، فالشاعر اختار الرجز مخاطباً من خلاله المطر وعارضاً حاله وحال المدينة ملتمساً الحل والخلاص .

اما في المقطع الثاني فقد استبدل الشاعر موسيقى الرجز بموسيقى المتدارك (فعولن) ولكي نكون موضوعيين في تحديد علاقة الموسيقى الجديدة بالموضوع لابد ان نقرأ جزءاً من المقطع :

/ اهذا أدونيس ؟ هذا الخواء ؟
وهذا الشحوب ، وهذا الجفاف ؟
اهذا أدونيس ؟ اين الضياء ؟
واين القطاف ؟
مناجل لا تحصد
ازاهرٌ لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء !
اهذا انتظار السنين الطويلة
اهذا صراخ الرجولة ؟
اهذا انين النساء ؟
أدونيس إيا لاندحار البطولة
لقد حطم الموت فيك الرجاء
واقبلت بالنظرة الزائغة
وبالقبضة الفارغة[1] .

الشاعر هنا يستعرض باندهاش ما حل بادونيس من خواء وشحوب وجفاف، وهو اله الجمال والخصب والانبعاث . وكأن الشاعر لا يصدق هذا الذي يحدث امام ناظريه ولذلك قاد توهج التجربة الشعورية الى (المتقارب) فتساءل (بهدوء) عما يجري ، وانكر (برباطة جأش) ما حل بالمناجل ، والازاهر، والمزارع ، ثم عاد الى التساؤل (بجدية) مشوبة بقليل من السخرية عما حل بالرجولة والبطولة وضياع الامل .

ولعل (المتقارب) قد استوعب كل تلك الشكوى ، وذلك التساؤل والاندهاش فكما ان الشاعر لا يملك غير ان يشكو ويسأل كذلك لا يملك (المتقارب) غير توصيل الشكوى والتعبير عن الخذلان . فالشكوى المهموسة تمر من خلاله .

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر الى الرجز مرة ثانية لان ما يراه الشاعر الان ليس فقد (الخواء ، والجدب ، والشحوب) بل الموت والعقم وهما لاشك – الى جانب الدم المسفوح في كل مكان – اعلى مرتبة من الخواء والشحوب :

---

[2] ينظر : تطور الشعر العربي في العراق ، د. علي عباس علوان ، ص247 .
[1] ديوانه : انشودة المطر ، 1 / 465 – 466 .

/ الموت في الشوارع
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت
الماء قيدوه في البيوت
والهت الجداول الجفاف
هم التتار اقبلوا ، ففي المدى رعاف
وشمسنا دم ، وزادنا دم على الصحاف
محمد اليتيم احرقوه فالمساء
يضيء من حريقه ، وفارت الدماء
من قدميه ، من يديه ، من عيونه
واحرق الاله في جفونه
محمد النبي في " حراء " قيدوه
فسمر النهار حيث سمروه
غداً سيصلب المسيح في العراق
ستأكل الكلاب من دم البراق[1] .

الرجز هنا يمنح الموضوع كل موسيقاه ، فالموت الذي حاق بالحياة ، والدم المنبجس من الشمس ، والطعام ، والرعب الذي مبعثه حرق الرمز الاكبر (محمد) والخوف من مصير الرمز الاخر (المسيح) في غد ، كل ذلك يدفع الشاعر الى الولولة ، والصراخ ، والاعلان عن النهاية الفاجعة . واظن ان الرجز بديناميته الحركية ، وخفته ، وحساسيته قد استطاع ان يتوافر على كل تلك العينات من الرعب، والموت ، والعقم وليس الموسيقى وحدها قد استجابت للموضوع بل ان اللغة ايضاً كانت حاضرة .

وفي المقطع الرابع يستمر الشاعر مع موسيقى الرجز لان الموضوع استمرار لما هو عليه في المقطع السابق : شيء من الصراخ ، وشيء من الولولة، وشيء من التوبيخ :

/ يا ايها الربيع
يا ايها الربيع ما الذي دهاك ؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر
جئت بلا ثمر
وكان منتهاك مثل مبتداك
يلفه النجيع ...
واقبل الصيف علينا اسود الغيوم[1] .

هنا لا يشكو الشاعر ، بل بعنف ، ويؤنب ، ويوبخ ، فالربيع الذي جاء بلا زهر ، وبلا مطر ، وبلا ثمر ، الربيع الذي يتساوى مبتدؤه ومنتهاه ، الربيع الذي يسربله الدم : لا يجدي معه غير التوبيخ والتقريع ؛ ولآن الشاعر لا يشكو وكأنه يخاطب نفسه كما رأينا عند المتدارك في المقطع الثاني ، فقد استخدم

---

(1) نفسه ، 1 / 467 – 468 .
(1) نفسه ، 1 / 468 – 469 .

موسيقى الرجز المفتوحة بخفتها عن الانديا ح والجهر ، للتعبير عن انفعالاته الصاخبة . وفي المقطع ايضاً تقريع للصيف بصيغة الغائب – لا بصيغة المخاطب – وانكار لمطره الذي خبأ الوباء في قطراته :

/ من الذي اطلق من عقالها الذئاب ؟
من الذي سقى من السراب ؟
وخبأ الوباء في المطر[2] .

ومرة اخرى نلتقي بالموت :

/ الموت في البيوت يولد
يولد قابيل لكي ينتزع الحياه
من رحم الارض ومن منابع المياه
فيظلم الغد
وتجهض النساء في المجازر
ويرقص اللهيب في البيادر
ويهلك المسيح قبل العازر[3] .

وتستمر موسيقى الرجز - الى جانب لغة الالم الصاخبة – في المقطع الاخير حين وقف الشاعر على مدينته وقد آلت الى خرائب ، لا (آله فيها ولا دماء ولا حقول) فيما راحت (خناجر التتر) تنغرز في جسدها .

---

[2] نفسه ، 1 / 469 – 470 .
[3] نفسه ، ص470 .

لقد عبر تنوع الموسيقى عن حالة الشاعر الاغترابية ، فهي تصخب وتجأر حين يثقل عليه الالم ، وتفيض الغربة ، فيرى نفسه مستجيراً ، لائذاً بالآخرين، معلناً السخط والغضب ، وهي تهدأ وتخفت – ربما حد الهمس – حين يلتفت الشاعر الى نفسه الحزينة ليلتقط انفاسه ، فيبعث شكواه مخذولة مستكينة .

وفي قصيدة (الطيف) التي تتشكل من خمسة مقاطع ، يستخدم الشاعر محمد راضي جعفر بحور الكامل ، والرجز ، والمتقارب . ففي المقطع الاول نقرأ:

/ انا اذا غاب القمر
وتوسد الضوء الحجر
ولهت اضالعنا
عليه كما النساء
فالحزن من شيم الرجال[1] .

البحر هنا هو الكامل وقد استخدمه الشاعر وهو يفخر بحساسية قومه بإزاء غياب القمر (= غياب الفقيد) ، فالرجال (عندنا) يأبهون بفقدان الحبيب ، بل ان (الوله) يتلبسهم كما يتلبس النساء ، فهو يرى ان لا عيب في ذلك لان الرجل الحقيقي عنده من تنطوي جوانحه على قلب رهيف بعاطفة مشبوبة ولذلك فقد خلع جلال (البحر الكامل) على جلال الحزن فهذا البحر شجي عذب غاص بالنغم[2] زيادة على انه فخم وجليل[3] .

وفي المقطع الثاني يستخدم الشاعر (الرجز) :

/ يا ايها الطيف الذي ودعنا وغاب
بين حقول الغاب
ودعنا وغاب
اراك ترقي الافق البعيد
تمد من شوق يديك ضارعاً
كخفقة الوريد[1] ...

ان استخدام (الرجز) ينم عن فوران عاطفة الشاعر بإزاء الفقيد[2] لان هذا البحر الصق بما يعتلج في هذا المقطع ، مع الاشارة الى ان الفقيد هو شهيد أي انه اغتيل غدراً " دمي بينكم شهيد "[3] ولذلك فأن في (الرجز) قدرة على استنهاض نخوة الملتقي او السامع الى الجريمة التي ارتكبت بحق الفقيد ، وكأن الشاعر فطن الى ان استنهاض نخوة الغير بحاجة الى لون موسيقي آخر والرجز خير ما يعبر عن ذلك .

وفي المقطع الثالث نقرأ :

---

(1) ديوانه : احزان ابن زريق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997 ، ص56 . وينظر : قصيدة عروة بن الورد ، ص82 .
(2) ينظر : دراسات في النص الشعري ، د. عبده بدوي ، ص226 .
(3) ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، 1 / 99 .
(1) ديوانه : احزان ابن زريق ، ص56 – 57 .
(2) ينظر : تطور الشعر العربي في العراق ، د. علي عباس علوان ، ص247 ، ودير الملاك ، د. محسن اطيمش ، ص296 .
(3) المصدر نفسه ، ص57 .

/ حزيناً سمعت
اباك يتمتمُ :
" لا تطفئوا الشعر
حتى يضيء "
ولكنما اللغة الوحش
لا تمنح الشعر
حرية الانتظار[4] .

فقد استخدم الشاعر بحر (المتقارب) وهو مثل (المتدارك) ينطوي على رتابة واضحة تجسد حزن الاب المفجوع بأبنه وكذلك حزن الشاعر ، وقد رمز الى الفقيد بالشعر الذي اطفأته الجريمة ، والى الجاني بـ (اللغة الوحش) في اشارة واضحة الى ان المفجوع من المبدعين الذين تربطهم مع الشاعر (حرفة الادب)[5] .

وفي المقطعين الرابع والخامس يعود الشاعر الى (الكامل) الذي ابتدأ به قصيدته وكأنه ينتزع نفسه على الرغم من جلال المصاب – من تلك الانماط الموسيقية المتعبة ، ليستعيد مع موسيقى الكامل ما يفخر به من صبره على غدر الاحبة ، يقول في ذلك :

/ ابكيك ...
ام ابكي الاحبة
ضيعوني ساعة
اشتبكت على
صدري الرماح[1] .

ويقول مستطرداً في المقطـــــع الخامـــس :

/ ارثيك ...
لا الحلم المجنح
اعرف الاحلام
تشرق ثم تأفل
كالسراب[2] .

لقد انتقل الشاعر من حزنه الخاص على (الفقيد) الى احزانه التي ارتبطت بشعبه وقد خذله اشقاؤه ساعة المحنة ، ولذلك استحقت هذه الاحزان العامة منه شجاعة في تحملها وصبراً على قضائها فالشاعر هنا ثائر يغني بكبرياء جراحات شعبه وامته .

---

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[5] الفقيد هو : عماد ابن الناقد طراد الكبيسي .
[1] ديوانه : احزان ابن زريق ، ص58 .
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

الخاتمة

(1)

ولد العذاب بولادة اول انسان على الارض . وكان وما يزال قدر الكثيرين: اممماً وشعوباً وافراداً . وكان نصيب الشعراء منه – وسيظل – النصيب الا وفي بحكم حساسيتهم المفرطة بازاء الموجودات ، وتأجج مشاعرهم ، وجيشان عواطفهم التي جبلوا عليها .

ولعل الشعراء الرومانسيين اول من التفت الى الالم ، وأنسوا به ، وتعلقوا بأسبابه، وعدوه هاجسهم الاول في الحياة ، فالذات التي حرروها من ربقة الاستعباد الجمعي ، صارت ترتاد الافاق البعيدة وتتشرنق في صومعات الاغتراب، وتنفر من المدن ، وتنعطف نحو البرية بأكواخها وفلواتها ، ونحو الغابات باشجارها وحيواناتها .

ولا شك في ان الرومانسية تشكل ثورة على الموروث القديم بسبب دواع سياسية واجتماعية واخرى ذاتية – نفسية صاغت في أتونها وجدان الشاعر الرومانسي وطبعته بطابع الحزن واليأس والاحباط .

اما تجليات المعذب عند الشعراء الرومانسيين فقد اظهرت الدراسة انموذجين :

الاول ... هو المعذب المغترب العدمي ... وقد افرز نمطين هما :

الوجودي المغترب روحياً ، والمغترب اجتماعياً .

ومن البداهة القول ان وراء نشوء هذين الانموذجين هو انهيار قيمة الاهداف والمثل العليا عند الشاعر الذي وجد نفسه محاصراً في محيط اجتماعي زاخر بالمنغصات والاحباطات . ومن هنا كان الشك الذي تلبسه : الشك في الحياة لان وراءها الموت ، والشك بكل ما حوله ومن حوله . وهكذا تصير حياة الشاعر جحيماً ، يكتوي بناره ، ويعاني فيه من شتى انواع الآلام والمكابدات الحادة .

اما الانموذج الثاني من المعذب الذي افرزته المدرسة الرومانسية فهو السوداوي وقد ارتأينا توصيفه ضمن اربعة انماط : فهناك المحروم عاطفياً ، وهناك الكئيب ، وهناك القلق واليائس ، واخيراً هناك المتحد بالعذاب ، واللائذ به حد التوحيد .

(2)

وحين نلج عالم العذاب عند الشاعر الحداثي فسوف نقف على بعض الظواهر الفنية والحقائق الموضوعية التي اندغمت ببعضها اندغاماً جدلياً عصياً على الانفراط. والباحث اذ يثبت تلك الظواهر والحقائق فإنه يرى– بتواضع – انها قد تحمل ملامح النتائج التي كان يسعى الى استخلاصها وهي ثمرة البحث والتدقيق الصادقين – ان شاء الله – اللذين استغرقا وقتاً منه ليس بالقصير :

- اذا كان الالم عند الرومانسيين قد افضى بهم الى الانكفاء على الذات والشك بكل شيء بسبب اوضاع المجتمع العربي وتراكم الاحباطات السياسية والاجتماعية من استعمار وتجزئة وانظمة طبقية وما يتصل بذلك من قيم سلبية كالاستغلال والكبت، فان الالم عند شعراء الحداثة كان الماً خلاقاً ، فمع استمرار النكسات على المستويين القومي والوطني ، الى جانب تقدم الالة ، وما افرزته من علاقات نفعية ، ومصالح مادية شرهة ، ونمو المدن الصناعية وسيادة منطق القوة والقهر ، وتضخم المؤسسات والقيم المؤسساتية اقول مع كل ذلك وجد الشاعر الحداثي نفسه امام تحديات كبرى على المستويين الذاتي والموضوعي ، كان لابد، من زاوية وعيه اليقظ من مواجهتها والنضال ضدها في طريق شاقة وطويلة ، ليس بالشعر التقليدي في محاكاته ، وفوتوغرافيته وخطابيته ، وليس بالشعر الرومانسي في يأسه واحباطه واغترابه السلبي ، ولكن بخطاب شعري جديد صادر عن رؤيا كونية ، وحدس فني ، يسندهما فكر غير مرئي ، ومرجعيات معرفية شتى . انه البحث عن عالم آخر يبتنى – آجلاً أم عاجلاً – على انقاض هذا العالم الخراب المليء بالتعقيد والعنف واللاموضوعية.

ولا نستطيع ان نبين خطأ بيانياً بعذاب الشاعر في العقود التي حددها البحث ذلك ان النصوص تشير الى امر رئيس واحد هو ان المذاهب الادبية هي التي تحدد نوع العذاب الذي

عانى منه الشاعر فكما جاء في البحث من ان عذاب الشاعر الرومانسي هو عذاب ذاتي في معظمه على الرغم من ان اسباب نشوئه موضوعية أي ان اوضاع المجتمع بعد الحربين الكونيتين وما بينهما هي التي فرزت ذلك العذاب وطبعته بطابع اجتماعي شامل ولكن الشاعر الرومانسي احال ذلك العذاب الاجتماعي الى عذاب فردي استحال فيما بعد الى قيمة فنية طبع عليها الشاعر واستبدت به الى الحد الذي كان يدفعه الى البحث عن منابع الالم والجري وراء الجراح بما يشفي غليله ويروي ظمأه . وفي المذهب الحداثي كشفت النصوص من ان الشاعر كان يتعذب من اجل المجتمع الذي هو جزء منه بل هو صوته الداوي .

ومن هنا ... كان الم الشاعر الحداثي ألماً خلاقاً ، وأملاً يضيء جوانح الشاعر ويلهمه اسباب الصمود والقوة واليقين .

وباختصار ... فان عذاب الشاعر الحداثي عنصر من عناصر كفاح المجتمع وتحديث بنياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية في عصر الانترنيت والهواتف النقالة حيث بات العالم قرية صغيرة .

- ان توافر الشاعر الحداثي على ذخيرة معرفية ثرية عمقت وعيه ورفعت من درجة حساسيته بازاء المحيط وما يزخر به من تناقضات وتحديات. ولذلك فأن اغترابه ليس انعزالاً عن المجتمع او انكفاءاً على الذات – كما اوضحت النصوص الشعرية – بل كان حافزاً له على مواجهة الاغتراب ، والتجذيف ضد التيار والبحث عن قوى معنوية وروحية جديدة يستعيد بها توازنه ، ويستزيد من معينها ما يشد ازره في درب كفاحه الطويل ، وهكذا احال الشاعر الحداثي الاغتراب من عتلة جذب نحو الخلف الى قوة دفع الى الامام .
- وكما كان الامر في الاغتراب فان تصوف الشاعر الحديث لم يكن تصوفاً دينياً ، يلزمه القعود في اماكن العبادة ، او الانزواء في التكايا ، واستغراق الليل في التهجد ، بل كان استدعاء للرموز الصوفية من شخصيات ومدن ومواقع تأريخية استهدفها الطغيان فيما مضى ، واصبحت الان عناصر الهام للشاعر الحداثي ، فالشهداء والثوار القدامى من ضحايا الاضطهاد والقهر يتجلون في ثوار وشهداءٍ جدد ، والمدن التي استباحها الغزاة في العصور الغابرة تنهض من بين ركام الحرائق ، وقد البسها الشاعر حلة حديثة تليق بتضحياتها.
- ولم تكن المدينة عنصر يأس واحباط لدى الشاعر الحداثي وهو وان اتهمها بالاستسلام لعوامل القهر ، وعناصر التفسخ فانه يحلم في بعثها معافاةً وقد استعادت براءتها ، وطهارة علاقاتها ، ونقاء ناسها بل ان بعض شعراء الحداثة – كما رأينا في بعض النصوص – يروضون مدن الغربة ويؤالفون بينها وبين ذواتهم في محاولة لتخطي الم الاغتراب ومعاناة الغربة .
- كذلك كانت الطفولة عنصر حياة جديدة للشاعر الحداثي ، فاستدعاؤها لا يعني الهرب من الواقع بل يعني الاستزادة من براءة مرحلتها ، وعفوية علاقاتها ، وجمال ايامها ليسبغها على حاضره المثقل بالمكابدة والالم .
- اما الموت فعلى الرغم من سطوته وجبروته الا ان الشاعر الحداثي لم يقف امامه عاجزاً ، او نائماً ، او مستسلماً بل راح يلتقط انفاس الحياة المبعثرة هنا وهناك ، ثم راح يلمها في اضمامة حية من المشاعر ، متوهجة بالتحدي والمغامرة . ، وملتسبة بالامل الخفي ، وكما وشت بعض النصوص ، فقد كان الموت عند الشاعر الحداثي الوجه الاخر للحياة ، وكان ايضاً عند بعضهم موتاً من اجل الانبعاث، الم يكن الموت رمزاً للتضحية والفداء والخلاص !
- ولم تكن المرأة عند الشاعر الحداثي رمزاً للمتعة، او ملهاة يتسلى بها الرجل ، بل كانت رمزاً بكل ما هو جليل ومقدس، فهي رمزٌ للأم او الاخت حيناً ، وللأرض والثورة حيناً آخر

، وهي حيناً ثالثاً بحث عن "الذات " المفقودة او المستترة وهي قبل هذا وذاك رمز للخصوبة والولادة المتجددة ومن هنا فأن الشاعر لم يتكئ على جسدها ، او يسبح في احلامه الوردية حيالها ، وانما اتخذ منها ذاتاً اخرى تتصل بأكثر من وشيجة بذاته المبدعة فمنحها افضل ما يستطيع من الاجلال ، والاكبار، وكان طيفها الاثيري ماثلاً امام عينيه ، ومقيماً في وجدانه .

- واذا توقفنا عند المرأة ... الكيان والانثى فأننا نقف بازاء عذاب مزدوج عانت منه وما تزال ، تارة بسبب الشرف ، واخرى بسبب الدين ، وثالثة بسبب الحب ، واحياناً بسبب ذلك كله ، ولعل الباحث اول من يتناول هذا الموضوع الذي يتحمل المزيد من الدراسة والبحث ولكنها الاطلالة الاولى وقد كشفت عمق ما تعانيه المرأة العراقية بعامة ، والشاعرة بخاصة ، فهي انسان تخضع لما يخضع له ابناء المجتمع من ظلم ، وقهر، وهي انثى تحتل في سلم العلاقات المرتبة الثانية بعد الرجل ، واخيراً هي شاعرة تشعر بما لا تشعر به الاخريات او هي في الاقل تشعر بما تشعر به الاخريات ولكن مع الاحساس بالتفاصيل التي قد لا تحس بها المرأة الاعتيادية.

(3)

فاذا انتهينا من هذه الحقائق الموضوعية فسنلج عالم الظواهر الفنية ، ولاشك عند الباحث في ان الشاعر الحداثي – كما اسلفنا – يمتح من خزين معرفي ثر ، وثقافته مزيج من الادب ، والفكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، فلم يعد الشعر -عنده – قولاً مرتجلاً ، او نصاً عفوياً تنتجه السليقة ، بل هو نص مركب من عناصر معرفية شتى ، تتفاوت في تغلغلها في انساقه من نص الى آخر وعلى وفق ما يقصده الشاعر. أي ان الشعر عنده لا يخلو من كد ذهني ، ولذلك فان الناقد او المتلقي الواعي –هو من يستطيع ان يقف عند تخوم النص ، يستنطقه ويكتنه اغواره ، ويفض اسراره.

ومن هنا فان ظواهر فنية برزت من هذا النص ومن حوله لعل ابرزها كما افرزته النصوص المختارة في متن هذا البحث :

- اتسم النص الحداثي بالغموض ليس لان الشاعر قصد اليه ولكن تجربة الشاعر الراهنة ، المصقولة بالفكر الثري ، والمدعومة بالرؤيا الشمولية هي التي استدعت ذلك الغموض فللشاعر الحداثي نظرة جديدة الى الحياة وظلالاتها .

زيادة على ان (الصنعة) لها دور مؤثر في انتاج النص . والغموض – ظاهرة فنية – يجعل الم الشاعر الحداثي بين بين ، فلا هو بالظاهر ، ولا هو بالمستتر .

- كما توافر النص الحداثي للشاعر المعذب على رؤيا شاملة ومعقدة تؤكد على اولوية المعرفة الحدسية اساساً لفهم طبيعة هذا النص، وهي رؤيا تتصل بطبيعة التجربة الفنية ذات الابعاد المعرفية والنفسية والايديولوجية ، فالشاعر المعذب ليس شاعراً سطحياً ، او ساذجاً يعتمد السليقة في الانتاج ، ويستند الى البديهة ، وانما هو شاعر مثقف ، يصرف عذاباته عبر خزينه الثقافي . ولذلك فقد زامن بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومزج بين الضمائر (انا – انت – هو) .
- يستخدم شاعر الحداثة المعذب ما يسمى بـ (التداعي الحر)، إذ تتتابع الصور النفسية والافكار ، دون وجود رابط منطقي في الظاهر، ولكنها في الباطن تستند الى معطيات سرية يعيها الشاعر. ولذلك يلجأ الى اسقاط ادوات الربط وغيرها من وسائل الاعراب التي تساعد القارئ الاعتيادي على فهم النص واستيعابه ، واسقاط ادوات الربط هو نتيجة لتدفق تجربة الشاعر ، الذي يجد نفسه في سباق مع تجربة عنيفة – فنياً طبعاً – لا تسمح له بالتقاط النفس ، وبالتالي تحول بينه وبين استخدام ادوات الربط .
- النص الحداثي نص مركب أي انه نص مفتوح على دلالات كثيرة ، فهو نص يتجدد بتعدد القراء او المتلقين ومن هنا فان لكل قارئ فهمه للنص ، وقد يفهم ناقد ما نصاً معيناً ، لا

يقره ناقد آخر على فهمه، ومن هنا فان ما قدمه الباحث من قراءة للنصوص المختارة، قد لا يتطابق مع قراءة باحث آخر .

- **وقد جلت بعض النصوص ان (التكثيف) احد سمات النص الحداثي للشاعر المعذب ففيه من التعدد الدلالي ، والثراء الفني ما يتسع لقراءات متعددة ، وذلك بسبب خصوصيته التقنية التي تسمح للأفكار والرؤى وظلال الدلالات ان تمتد الى اللانهاية .**
- **ان للنص الحداثي للشاعر المعذب خصوصية الاتساع لاكثر من ثيمة واحدة . فقد يتسع النص الواحد لاكثر من تجل : فما يفهمه باحث ما من ان الاغتراب هو تجلي نص شاعر ما ، فأن باحثاً آخر يرى فيه تجلياً للتصوف ، او مجلـنً لاستدعاء الطفولة ، او موقفاً بازاء الموت ... وهكذا . ومن هنا قلنا ان النص الحداثي هو نص مركب ، ومفتوح على الايحاءات المتعددة .**

(4)

لقد كشف البحث عن ان شعراء الحداثة انتهجوا سبلاً جديدة في استخدام اللغة، وصياغة الصورة ، ومع انهم لم يبتدعوا ايقاعاً خاصاً بهم – عدا جنوح البعض منهم نحو قصيدة النثر – الا ان اللغة والصورة منحا الايقاع نكهة جديدة .

- **فقد رأينا كيف طوع شعراء الفلسفة ، والفكر في تأسيس البنية اللغوية فانتجوا النص الفلسفي زيادة على نص اللغة اليومية المتداولة . وقد عضدت الصورة البنية اللغوية من خلال الرمز الاسطوري والرمز السياقي اللذين منحا اللغة بكارتها الاولـــى.**
- **وكان للقص الشعري فضاؤه الخصب في تجسيم الفكر بعيداً عن التقعر. فلم تعد الصورة حلية يزين بها الشعراء القصيدة بل اصبحت ملمحاً لشحنات ذهنية تتوافر على الحركة والصوت واللون وكانها جاءت لتعوض عن سحر الموسيقى التقليدية ، وتفتح باباً يطل منه الشاعر على الكون .**
- **ان تجربة الشاعر الحداثي تجربة فريدة احكمت الربط بين اللغة ، والصورة ، والايقاع لتصبح بنية كلية هي عدة الشاعر في حواره مع المطلق ، والوجود ، والاخر ، وهي وسيلته في الكشف عن اسرار النفس البشرية في تجلياتها الاشراقية بحثاً عن المفقود من الامان والسلام والطمأنينة .**
- **وقد تناغم الايقاع عند الشاعر الحداثي مع الانساق اللغوية والصورية فاعتمد على الايقاع الداخلي الذي ينبئ عن النبض المكنون ، والهمس الباطني ، الى جانب التكثيف اللغوي ، مبحراً نحو استكناه دخيلة الانسان المعاصر ، في صراعه مع قوى البطش والتحدي ، وسعيه لبلوغ شاطئ الاستقرار . وبذلك تندغم الصورة باللغة وبالايقاع لتشكل نصاً جديداً قائماً على علاقات جديدة بين المفردة والمفردة ، الجملة والجملة ، والتركيب والتركيب .**

ثبت
بالمصادر والمراجع

القرآن الكريم .

أولاً: الدواوين الشعرية ...

1. ابتهالات الوطن العشق ، راضي مهدي السعيد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1985 .
2. احزان ابن زريق ، محمد راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997 .
3. احلام الدوالي ، حافظ جميل ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث (22) ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1972 .
4. الاخضر بن يوسف ومشاغله ، سعدي يوسف ، وزارة الاعلام ، مديرية الاعلام العامة ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1972 .
5. الارجوحة هادئة الحبال ، حسين مردان ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1958 .
6. اعتذار متأخر من الطفولة ، عبد المطلب محمود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000 .
7. اعترافات ، يوسف الصائغ ، مطابع دار الغد ، بيروت ، ط1 ، 1978 .
8. الاعمال الشعرية الكاملة ، احمد مطر ، لندن ، (د.م) ، ط 2 ، 2003 .
9. الاعمال الشعرية الكاملة ، صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972 .
10. الاعمال الشعرية الكاملة ، عبد الرزاق عبد الواحد ، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
11. الاعمال الشعرية الكاملة ، مظفر النواب ، دار قنبر ، لندن ، 1416هـ/1996م.
12. الاعمال الشعرية الكاملة ، ياسين طه حافظ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مج2، بغداد ، (1995/1978) ، 2000 .
13. الاغنية والسكين ، بشرى البستاني ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1976.
14. أم شروق رحلة الحب والتعب ، الفريد سمعان ، مطبعة اوفسيت اليقظة ، بغداد، 1997 .
15. انفاس السحر ، عاتكة الخزرجي ، مؤسسة فن للطباعة ، مصر ، 1963 .
16. انه الحب سيدتي ، محمد راضي جعفر ، تونس ، دار ديمتير ، 1981 .
17. أين ورد الصباح ؟ ، عبد الامير معلة ، وزارة الاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (55) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1974 .
18. بستان عائشة ، عبد الوهاب البياتي ، بيروت ، دار الشروق ، ط1 ، 1989 .
19. البصرة – حيفا ، خالد علي مصطفى ، وزارة الاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (58) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1970 .
20. البُعد الاخير ، لميعة عباس عمارة ، بيت سين للكتب ، بغداد ، 1990 .
21. تحولات الروح ، محمد راضي جعفر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000 .
22. التهجدات وقصائد اخرى ، سليم عبد القادر السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1988 .

23. جبال الثلاثاء ، مالك المطلبي ، وزارة الثقافة والفنون ، ديوان الشعر العربي الحديث (119) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1979.
24. حرائق الحضور ، حميد سعيد ، المؤسسة العالمية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1 ، 1978 .
25. الخطأ الاول ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999.
26. خفق الظلال ، عبد الصاحب ياسين ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2000 .
27. دائرة في الضوء . ، دائرة في الظلمة ، آمال الزهاوي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (51) ، بغداد ، ط2 ، 1986.
28. ديوان آل ياسين ، محمد حسين آل ياسين ، ج2 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989 .
29. ديوان : بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، مج 1 ، 1971 .
30. ديوان : بُلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، 1974 .
31. ديوان : عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .
32. ديوان : نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، مج 1 و 2 ، 1971 .
33. رجع الحنين ، عبد الخالق فريد ، (د.ت) ، (د.م) .
34. شجر العائلة ، علي جعفر العلاق ، وزارة الثقافة والاعلام ،دار الرشيد للنشر ، ديوان الشعر العربي الحديث (129) ، دار الحرية للطباعة ، 1979.
35. الشجرة الشرقية ، فاضل العزاوي ، دار الحرية ، بغداد ، 1976 .
36. طائر النار ، مي مظفر ، مطبعة ثويني ، بغداد ، 1985 .
37. الطائر الخشبي ، حسب الشيخ جعفر ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث (18) ، مطبعة الاديب البغدادية ، 1972.
38. طرديات ابي الحارث الموصلي ، معد الجبوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1996 .
39. عشب الافول ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 2000 .
40. العصفور والنخب ، محمد راضي جعفر ، وزارة الاعلام ، بغداد ، 1977.
41. عن الحمامة واخواتها ، محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1996 .
42. عيناك واللحن القديم ، مصطفى جمال الدين ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ديوان الشعر العربي الحديث (21) ، مطبعة الاديب البغدادية، 1972 .
43. الغدير الاخير ، زهور دكسن ، دار الزاهرة للنشر والتوزيع ، رام الله ، ط1 ، 2000 .
44. غزالة الصبا ، كاظم الحجاج ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، عمان ، 1999 .

45. غزليات عبد الامير الحصيري ، اعداد وتقديم : عزيز السيد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
46. فوضى في غير اوانها ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1996 .
47. قرابين ، منذر عبد الحر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2000.
48. قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
49. قصائد اقل صمتاً ، سعدي يوسف ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 1979.
50. قصائد عارية ، حسين مردان ، مطبعة دار المعرفة ، بغداد ، ط2 ، 1955.
51. لو أنبأني العراف ، لميعة عباس عمارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
52. لهيب الروح ، فطينة النائب ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1955 .
53. المجموعة الشعرية الكاملة ، شاذل طاقة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1977 .
54. المجموعة الشعرية الكاملة ، علي الحلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1987 .
55. مدن وقصائد ، عبد اللطيف اطيمش ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1981.
56. المسافر ، رزوق فرج رزوق ، مطبعة الاديب ، بغداد ، 1971 .
57. ملكوت القصيدة ، عادل الشرقي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000.
58. مواسم العشق والرصاص ، علي الحلي ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1976 .
59. نبضات الافق المضاء ، موسى النقدي ، وزارة الاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (95) ، دار الحرية للطباعة ، 1977 .
60. الوتر الجاحد ، اكرم الوتري ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1950 .
61. الوقوف خارج الاسماء ، ارشد توفيق ، دار الحرية للطباعة ، ديوان الشعر العربي الحديث (34) ، بغداد ، 1973 .
62. ياء ... نون السيدة ، وداد الجوراني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .
63. يغير الوانه البحر ، نازك الملائكة ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ط1 ، 1397هـ/ 1977 م .
64. يوميات طرفة بن العبد ، محفوظ داود سلمان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1995 .

ثانياً : المصادر ...

65. تاريخ بغداد او مدينة السلام ، تأليف الامام الحافظ ابي بكر احمد بن علي الخطيب البغدادي المتوفى (463هـ) ، دراسة وتحقيق : مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، ج8 ، 1417هـ /1997 م .

66. رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق : محمد عبد الهادي ابو ريده ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1950 .

67. العمد في محاسن الشعر وادابه ونقده ، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الامدي (390 –456هـ) ، حققه ، وفصله ، وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجبل ، بيروت ، ط5 ، 1401هـ/1981م .

68. الفتوحات المكية ، محي الدين بن عربي ، تحقيق : د. عثمان يحيى ، ج7 من السطر الاول ، القاهرة ، 1293هـ/1876 .

69. المنقد من الظلال والموصل الى ذي العزة والجلال ، حجة الاسلام الغزالي، ت: د. جميل صليبا ، و د. كامل عياد ، بيروت ، دار الاندلس ، ط1 ، 1401هـ / 1981م ، هامش المحقق .

ثالثاً : المراجع العربية ...

70. الابداع والتوتر النفسي ، سلوى سامي الملا ، دار المعارف ، مصر ، 1972.

71. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، د. عبد القادر فيدوح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1992 .

72. اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الدكتور احسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، مطابع اليقظة ، 1398هـ / 1978م .

73. الادب وقيم الحياة المعاصر ، محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية، القاهرة ، 1980 .

74. اسئلة الابداع في الادب العربي المعاصر ، احمد المديني ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1985 .

75. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ـ مرحلة الرواد ، د. محمد راضي جعفر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ، دمشق ، 1999 .

76. الالتزام في الشعر العربي ، احمد ابو حاقة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1، 1979 .

77. اوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة) ، الدكتور نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1993 .

78. بدر شاكر السياب ، حياته وشعره ، عيسى بلاطه ، دار النهار للنشر ، بيروت، 1971 .

79. بدر شاكر السياب ، رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1406هـ / 1986 م .

80. بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس ، علي الشرع ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 .

81. تجارب نقدية ، محمد ابراهيم ابو سنة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1986 .
82. التحليل الالسني للأدب ، محمد عزام ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1994 .
83. التركيب اللغوي للأدب ، لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1 ، 1971 .
84. تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الروايا وجماليات النسيج)، الدكتور علي عباس علوان ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1975 .
85. التفسير النفسي للأدب ، د. اسماعيل عز الدين ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 .
86. الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والابداع عند العرب / الاصول) ، ادونيس، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1983 .
87. ثورة الشعر الحديث ، عبد الغفار مكاوي ، ج1 ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 .
88. جبران الفيلسوف ، غسان خالد ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، ط2 ، 1983 .
89. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
90. الحداثة الشعرية ، محمد عزام ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995 .
91. الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1978.
92. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كمال خير بك ، المشرق للطباعة ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
93. حركية الابداع (دراسات في الادب العربي الحديث) ، الدكتورة خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
94. الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الدكتور محمد غنيمي هلال ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط2 ، 1960 .
95. الخيال ، عاطف جودة نصر ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984.
96. دراسات في الشعر العربي ، وليد مشوح ، دار معد للنشر والتوزيع ، دمشق ، 1993 .
97. دراسات في النص الشعري – عصر صدر الاسلام وبني أمية ، د. عبده بدوي ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط1 ، 1408هـ / 1987م .
98. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، حسين مروة ، بيروت ، مكتبة المعارف ، 1972 .
99. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د. محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 .
100. رسائل السياب ، جمع وتقديم : ماجد السامرائي ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بغداد ، ط1 ، 1975 .
101. رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 .

102. الرمز الشعري عند الصوفية ، د. عاطف جودة نصر ، دار الاندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
103. الرمزية في الادب العربي ، درويش الجندي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، (د.ت) .
104. الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
105. الرومانتيكية ، د. محمد غينمي هلال ، دار العودة – دار الثقافة ، بيروت ، 1972 .
106. الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في سورية ، جلال فاروق شريف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1985 .
107. زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1978 .
108. شعر عبد القادر الناصري ، (دراسة تحليلية فنية) ،عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1989.
109. الشعر العربي الحديث ، جلال فاروق شريف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1976 .
110. الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1981.
111. الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1981 .
112. الشعر العربي المعاصر، يوسف سامي اليوسف ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، 1980 .
113. شعرنا الحديث الى اين ؟ ، غالي شكري ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1978 .
114. الشعر والشعراء في العراق ، احمد ابو سعد ، دار المعارف ، بيروت ، 1959.
115. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، عبد الله عساف ، دار دجلة القامشلي ، 1996.
116. الصفة والمسافة ، دريد يحيى الخواجة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981.
117. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1985 .
118. عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، القاهرة ، ط2 ، 1979 .
119. فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
120. فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966 .
121. في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كما ابو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1974 .
122. في الشعر الاوربي المعاصر ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، 1965 .

123. في الشعر العربي المعاصر وتحليله ، عبد اللطيف عبد المجيد ، منشورات جامعة البعث ، سورية ، 1990 .
124. في الشعرية ، د. كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، 1987 .
125. في معرفة النص ، يمني العيد ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1985 .
126. قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، دار الحصاد للتوزيع والنشر ، دمشق ، ط1 ، 1991 .
127. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983 .
128. قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1971 .
129. كاظم جواد : حياته وآثاره ، خالص عزمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ، 1989 .
130. لحظة الابدية (دراسة الزمان في ادب القرن العشرين) ،سمير الحاج شاهين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
131. لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ، نازك الملائكة ، اوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة .
132. مذاهب الادب ، ياسين الايوبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، 1980 .
133. المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب، دار الفكر ، بيروت، ط2 ، 1970 .
134. مشكلة الانسان ، زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، (الفجالة – مصر) ، (د.ت) .
135. مشكلة الفن ، زكريا ابراهيم ، سلسلة مشكلات فلسفية / 3 ، دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د. ت) .
136. مفاهيم شعرية ، (دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم) ، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994 .
137. مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 .
138. الموت والعبقرية ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط2، 1962 .
139. موسيقى الشعر ، د. ابراهيم انيس ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، (د.ت) .
140. الموضوعية البنيوية ، عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، 1983 .
141. النار والجوهر ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1982 .
142. نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة) ، نخبة من اساتذة الجامعات، اعداد وتقديم واشتراك : الدكتور عبد الله احمد المهنا ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط 1 ، 1985 .
143. نازك الملائكة – دراسة ومختارات ، د. عبد الرضا علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .

144. النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت، 1973 .
145. النقد والحداثة ، د. عبد السلام المسدي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1987.
146. النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للغة) ، محمد عزام ، وزارة الثقافة ، دمشق، 1996 .
147. النحل البري والعسل المر ، حنا عبود ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982 .
148. وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ، خليل موسى ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1994 .
149. وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) ، سعد الدين كليب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 .

رابعاً : الكتب المترجمة ...

150. ازمة الانسان الحديث ، تشارلز فرانكل ، ترجمة : نقولا زيادة ، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت ، نيوريورك ، 1959 .
151. الانا والهو ، سيجموند فرويد ، تر: محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، بيروت، ط3 ، 1962 .
152. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 .
153. البنيوية في الادب ، روبرت شولز ، تر : حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1984 .
154. تفسير الاحلام ، بيير داكو ، تر : وجيه اسعد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1985.
155. جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ترجمة : خليل احمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 .
156. جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط2 ، 1984 .
157. الحب والحضارة ، هربرت ماركور ، تر : مطاع صفدي ، دار الاداب ، بيروت، 1970 .
158. حفريات المعرفة ، ميشال فوكو ، تر : سالم يفوت ، المركز الثقافي ، ط2 ، 1987 .
159. الرومانسية في الادب الاوربي ، بول فان تيغم ، ج1 ، تر : صباح الجهيم ، وزارة الثقافة ، 1992 .
160. سحر الرمز ، عدد من الباحثين ، مقاربة وترجمة : د. عبد الهادي الرحمن، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1994 .
161. طفولة الفن ، سارة كوفان ، تر : وجيه أسعد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1989 .
162. عسر الحضارة ، سيجموند فرويد ،ترجمة : عادل العوا ، وزارة الثقافة ، دمشق، 1975 .
163. عصر السوريالية ، والس فاولي ، تر : خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت، 1981 .

164. علم النفس الجديد ، بيير داكو ، تر : سامي علام ، دار الغربال ، ط 1 ، 1990.
165. علم النفس الجمعي ، سيجموند فرويد ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، ط1 ، 1979 .
166. فلسفة السوريالية ، فردينان الكيه ، تر : وجيه العمر ، وزارة الثقافة ، دمشق، 1978 .
167. كامو والتمرد ، روبير دولوبية ، نقله الى العربية الدكتور سهيل ادريس ، قضايا الفكر المعاصر ، نوار ، بيروت ، ط1 ، 1955 .
168. لذة النص ، رولان بارت ، تر : منذر عياش ، مركز الانماء الحضاري ، باريس ، ط1 ، 1992 .
169. ما فوق مبدأ اللذة ، سيجموند فرويد ، تر : اسحق رمزي ، دار المعارف ، مصر ، 1969 .
170. مبادئ النقد الادبي ، أ ، أ. ريتشارد ، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، 1963 .
171. مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ج.م. جويه ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، مصر ، (د.ت) .
172. مقدمات فلسفية ، مجموعة من الكتاب ، تر : د. عادل العوا ، جامعة دمشق، 1986 .
173. مقدمة (الآم فرتر) ، غوته ، تر : نخلة ورد ، مطبعة الشرق ، حلب ، 1955.

خامساً : الرسائل الجامعية ...

174. اتجاهات الشعرية الحديثة ، الاصول والمقولات ، يوسف محمد جابر الساعدي ، (رسالة ماجستير) على الآلة الكاتبة ، بغداد ، 1996 .
175. الغرض الشعري (دراسة نقدية) : نادية غازي جبر العزاوي ، (اطروحة دكتوراه) ، كلية الآداب – جامعة بغداد ، 1994 .
176. المكونات الصوتية للايقاع وانماطه في الشعر والنثر ، د. ماجد مزعل الراوي ، (اطروحة دكتوراه) ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، 1996 .

سادساً : الدوريات ...

177. احساس العصر الراهن ، بانيتلي زائف ، تر : عادل العامل ، مجلة المعرفة، العددان (310 – 311) ، سبتمبر ، 1988 .
178. الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً ، د. قيس النووي ، م. عالم الفكر ، ع1 ، مج 10 ، 1979 .
179. الاغتراب في المسرح المعاصر ، م. عالم الفكر ، مج 10 ، ع1 ، ابريل ، مايو، يونيو ، 1979 .
180. جلال الدين الرومي ، م. الآداب الاجنبية ، دمشق ، ع1 ، 1977 .
181. الحداثة الشعرية ، عبد المجيد زراقط ، شؤون ادبية ، ع13 ، السنة الرابعة، الشارقة ، اتحاد كتاب وادباء الامارات ، صيف 1990 .
182. الحداثة طريقنا الوحيد الى العصر، محمد عابد الجابري ، يومية الخبر ، عن اليوم السابع ، 1994/4/19 .

183. دلالة الزمن في الرواية الحديثة ، د. نعيم عطية ، مجلة المجلة ، العدد 170 ، فبراير ، 1971 .
184. الشاعر والمدينة في العصر الحديث ، محمد عبده بدوي ، عالم الفكر ، المجلد 19 ، العدد 3 ، اكتوبر، نوفمبر ، ديسمبر ، 1988 .
185. الصوفية حركة يسار الفكر العربي ، يوسف اليوسف ، الآداب ، العدد 1 ، سنة 1975 .
186. عن ذكرى احزان ابن زريق ، رزاق ابراهيم حسن ، ج القادسية ، 1998.
187. عوالم متداخلة ، محمود البريكان ، مجلة الاقلام ، ع3 – 4 ، 1993 .
188. الغربة المكانية في الشعر العربي ، عبده بدوي ، م. عالم الفكر ، مج 15 ، الكويت ، 1984 .
189. (قرأت قصائد العدد الماضي) ، م. الآداب ، كانون الثاني ، شباط .
190. لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، كمال ابو ديب ، م. فصول ، ع3 ، 1989.
191. محمود البريكان ، م. الأديب ، ع11 ، 1953 .
192. مقابلة مع بُلند الحيدري ، اجراها يوسف الصائغ ، م. الاديب المعاصر ، ع5 ، مج2 ، 1973 .
193. الوعي والفن ، غيورغي عاتشيف ، م. عالم المعرفة ، العدد 6 ، تر : نوفل نيوف ، مراد مسعد مصلوح ، المجلس الوطني والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
194. النزعة الصوفية في الشعر العربي ، مصطفى هدارة ، م. فصول ، مج1 ، ع4، يوليو، 1981.

Abstract

-1-

Anguish was born along with the birth of first human being on earth. It was and still the destiny of many people, nations, peoples and individuals. Poets had-and still –the biggest share due to their hyper sensitivity towards created beings, their defrag rated feelings and toward the upheaval of their emotions being their natural.

Romantic poets may be the first who paid attention to pain. They were attributed to pain and related to its causes. They regarded it their first obsession in life. The self which they freed from the nose of mass enslavement began to haunt the remote horizons and stay in the homepage of alienation. That self began to alienate cities and yearn for wildness with its cottages and deserts toward woods and its trees and animals.

There is no doubt that romance constitutes a revolution against the old legacy due to political and social reasons and other ones that are related to the self shaped in its colors the sentiment of the romantic poet giving him the characteristic of sorrows desperation and frustration.

As for the anguished person elucidation to romantic poets, the study shows two categories:

The first ... is the nihilistic alienated anguished person, which produced two styles are:

Alienated existentialist in soul and socially alienated.

It goes without saying that the emergence of these two categories is the collapse of the value of high morals to the poet who found himself surrounded by a social environment full of ruffles and frustrations. From this point he was haunted by doubt: everything and everybody around him. So the poet's life becomes hell that burns him and makes him suffer different kinds of pains and severe agony. Doubt in life because death comes after, and to doubt regarding the second category of the anguished person produced by the Romantic school is the melancholic, we think it is better characterize it in four styles: the one who is deprived of emotion, and the one who is gloomy, the desperate one and finally the one who is gloomy, the desperate one and finally the one who is united with anguish taking it as a shelter to be one unit. When we enter the world of anguish to the modern poet we would stop at some artistic phenomena and objective facts which were strongly united in away that is very hard to break up.

-2-

The researcher when he proves those phenomena and facts, he sees-modestly –that they carry the features of results he was exerting his efforts to extract and they are the outcome of true search and scrutiny – upon Allah's Will- which took the researcher no short time:

If pain wade the romantic poets retrieve to the self and be doubtful of everything due to the situation of the Arabic society and the accumulation of the political and social frustrations – Colonialization,

partitioning, class systems – and whatever connected to that of negative values like exploitation and suppression, pain to modern poets was a creative pain, although setbacks continued both regionally and nationally in addition to machine progress, and what has been emerged of beneficiary relationships, greedy materialistic interests, growth of industrial cities, domination of power and concurrence and the enlargement of institutions and institutional values, I say despite all that the modern poet found himself in front of great challenges subjectively and objectively, so it was a must, from the angle of his alert awareness to face those challenges and struck against them throughout a long and hard way. Not by conventional poetry by means of imitation and not by romantic poetry in its desperation, frustration and its negative alienation, but in new poetical line based on universal visions and artistic intuition supported by invisible thinking and miscellaneous knowledge references. It is the search for another world that is built – sooner or later – on the ruins of this rubble world full of complexity, violence and non-objectivity.

We can not show a scheme of the poet's anguish during the decades determined by the search; the texts refer to one main thing: the literary creeds identify type of anguish that the poet suffered from, as it is stated in the research that the anguish of the romantic poet is mostly anguish to the self despite the past that the leading causes are objective; namely, situation of the society after the two global wars and what in between produced that anguish and gave it that total social characteristic, but the somatic poet turned that social anguish into individual one turned later into artistic value possessed the poet to the extent that urged him to seek the wells of pain; running after agony in a way that quenches his thirst. In the modern creed, texts revealed that the poet was suffering for the sake of society of which he is a part, but it is his reverberating voice. From this point ... the pain of the modern poet was a creative one, and a hope enlightens the poet's wings inspiring him stead fastness, power and certainty.

In brief ... the anguish of the modern poet is an element of soceity struggle and modernize its social, political, economical and cultural structure in the age of internet and mobiles where the world became a small village.

The availability of rich knowledge to the modern poet deepened his awareness and elevated his sensitivity toward the environment of all its content of contradictions and challenges. So his alienation is not an isolation from the society or retrieving to the self-as shown in poetical texts – but it was a motive by which he can face alienation, row against the current and search for new moral and spiritual powers through which he can get his balance back and get more from its well what fortifies him in his long struggle, and so the modern poet has rendered alienation from a pulling tool backwards into a power that pushes forward.

As it was with alienation, the mysticism of the modern poet was not a religious one which makes him devoted to worship areas, live in places where he can perform his religions rituals or spend the night in prayer, but he was recalling the mystic symbols like certain individuals, cities and historical sites targeted by the tyranny in the past, becoming elements of inspiration to the post, the old martyrs and rebels victims of subdnal

embodied in new rebels and martyrs, cities subjugated by invader in old ages rise from five stacks. The poet dressed those cities modern go an that fits to its sacrifice.

The city was not an element of desperation and frustration to the modern poet. Even if he accused them of surrendering to factors of subjugation and elements of deterioration he dreams of their revival healthy regaining their innocence, verticality of their relationships and purity of their people. Some modern poets – as we saw in same texts-tame alienation cities and familiarize between those cities and themselves in an attempt to overstep the pain of alienation and agony of estrangement.

As well, childhood was an element of new life to the modern poet. Recalling childhood does not mean running away from reality, but getting more from innocence, spontaneity of its relationships and the beauty of its days to cover his present burdened with sufferance and pain.

As for death despite its influence and mightiness, yet the poet was not helpless, asleep nor submissive; he began to take breaths of life scattered here and there, then began to gather then up in a live feelings blazed with challenge and adventure, covered with hidden hope-as some text stated – death to the modern poet was the other face of life and also to some other death for the sake of revival, wasn't death a symbol for sacrifice and salvation!

To the modern poet the woman was not a symbol for pleasure or an amusement for the man, but she was a symbol for anything that is sacred, she was a symbol for the mother and sometimes for the sister, and for land revolution in other tomes, and she is – in a third time –a search for the a self, missing or hidden, and she before this and that a symbol for fertility and renewing birth, from this point the poet did not count on her body nor swim in his pink dreams toward her, but he made of her another self which connects to his creative self in more than one connection, so he granted her the best he can of high regard and esteem and her favorite eidolon was before his eyes and resident in his conscience.

If we stopped at the woman ... the entity and the female, we stop at a double anguish she suffered from and still; sometimes because of honor and sometimes because of religion and a third time because of love and sometime because all of that; perhaps the researcher is the first to deal with this subject that can bear more study and search, but it is the first appearance revealing the deepness of what the Iraqi woman suffers from in general and especially the poetess, she is a human being can be subjugated to what other members of society subjugate to like oppression and submissiveness, and she is a female ranking second in relationships field after the man, and finally a poetess she can feel what other females can not or at least she can feel what other females can but she has sense to details that ordinary woman has no sense to.

-3-

If we are done with these objective facts, we will enter the world of artistic phenomena, the researcher has no doubt that the modern poet-as

mentioned before – entertain from a rich knowledge and his culture is a mixture of literature, thinking, philosophy and social science, for him poetry is no more an improvised saying nor a spontaneous text produced by the nature, but a text composed of different knowledge elements ranging in their organization from text to text in accordance with the poet's intention. In other words poetry for him has mental struggle, so the critique or the alert receiver – is the one who can stop at the boundary of the text, making it speak revealing its deepness and secrets.

From this point artistic phenomena emerged from this text and around perhaps the most distinguished produced by the chosen texts in this research:

The modern text is ambiguous not because the poet intended so but the present experiment of the poet burnished with rich thinking, supported by total vision required that ambiguity, the modern poet has new look at life and its shades. Moreover the (in feriority) has an impact role in producing the text. The ambiguity – artistic phenomenon – makes the pain of the modern poet is so – so, it is neither apparent nor concealed.

As the modern text of the anguished poet has available a total and complicated vision focusing on the priority of the intentional knowledge as a basis to understand the nature of that text, it is a vision that relates with the artistic nature of the experiment having knowledge dimensions, psychological and ideological dimensions, the anguished poet is not a shallow poet or naive depends on his nature in production or he depends on his naturalness, but he is an educated poet, he uses his anguish through his cultural reserve. Accordingly, he synchronizes between the past, the present and future, and he mixes the pronouns (I-you-He).

The anguished modern poet used what is called free tottering, as psycho pictures and thoughts bark at each other with no apparent logical connection, but inside those pictures and ideas rely on secret facts of which the poet is aware. So the poet resorts to drop connection tools and other means of parsing that help the ordinary reader to understand and grasp the text. Dropping toads of connection is a result of the poet's experiment who finds himself in a race with violent experiment – artistically off course – dose not allow him to hold his breath and consequently prevents him from using his tools of connection.

The modern text is a compound text; namely it is an open text to many meanings. This text renews with the number of readers or receivers, so each reader has his own understanding of the text; a critique might understand a text that other critique might not agree up on the same understanding, from this point what has been presented by the researcher as a reading to the chosen texts might not comply with the reading of another researcher.

Some text has revealed that intensification is one of the characteristics that a modern text has for the anguished poet, as it has multiplicity of semantics and artistic richness that can contain different readings because of its technique that allows ideas, visions and shades of meanings to extend endlessly.

The modern text for the anguished poet has particularity of extension to more than one value. So one text might extend to more than one appearance what one researcher understands of alienation is an appearance of a text of a poet, another researcher see another mystical appearance in it, or a session to recall childhood, or an attitude at death ... and so on. So we said that the modern text is a compound one and open to different suggestions.

-4-

The search has revealed that modern poet's have taken new ways of using the language and shaping the picture although they have created their own rhythm-except their orientation toward the prose-never the less language and picture have granted rhythm new flavor.

We saw how poet's of philosophy subdued in their establishment the language structure and produced the philosophical text as an addition to the text of daily current language. The picture has been supported by language structure through legendary symbol and contextual symbol that granted language its first virginity. Poetical narration has its fertile space in embodying thinking away from speaking gutturally. The picture is no more an ornament used by poet's to decorate the poem, but it became a feature for mental charging having motion, voice and color as if it came to compensate the magic of conventional music and to open a door through which a poet can have a look at the universe.

The modern poet experiment is a unique one impacted the connection between language, picture and rhythm to be a total structure which is the tool of the poet in his dialogue with the absolute, created being, and the other, it is his means to reveal secrets of human soul in its illuministic appearances searching for what soul lacks of safety, peace and tranquility.

The modern poet rhythm has been harmonized with the orders of language and picture, so he depended upon inner rhythm which foretells the hidden pulse and inside whispering in addition to language intensification sailing toward finding out the innermost feelings of the modern man, in his conflict with powers of violence and challenge and his endeavor to reach stability shore. In this respect the picture merged into language and rhythm to constitute a new text based on new relationships between a word and another, a sentence and another and a structure and another.

The anguished person

In

The modern Iraqi Poetry

1958 – 2000

A thesis presented by:

LU'AY SHIHAB MAHMOOD SAEED AL-ANI

To: The council of Education College (IBN RUSHD) - Baghdad University
As a part of Ph. D requirements
In Arabic Language and its literature.

Under the supervision of:

Dr. ALI ABDUL RAZAK AL-SAMAR'EE

2005 **1426**