

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
الجامعة المستنصرية  
مركز المستنصرية للدراسات العربية والدولية  
قسم دراسات المجتمع المدني وحقوق الإنسان

## أثر التحولات الثقافية في بنية النص الشعري الحديث

- الفراشة والعكاز لحسب الشيخ جعفر أنموذجاً -

كلمات مفتاحية: (نقد ثقافي، شعر، تحولات)

م. د. كريم شـغـهـدـل

k.shghedl@yahoo.com

بغداد - 2012-

**Ministry of Higher Education and Scientific Research  
Mustansiriya University  
Mustansiriya Center for Arab and International Studies  
Department for Civil Society Studies and Human Rights**

**Cultural transformations in the  
structure of the modern poetic text  
Butterfly and Crutch" Hassab Sheikh Jaafar as a model**

**Keywords (a cultural critique, poetry, transformations)**

**Dr. Kareem Shghedl**

[k.shghedl@yahoo.com](mailto:k.shghedl@yahoo.com)

**Baghdad, 2012**

## ملخص البحث

حظيت التحولات الثقافية للنص الأدبي، في الآونة الأخيرة، باهتمام بعض الدارسين، لما لذلك من أهمية بالغة في الكشف عن الأبعاد الثقافية للظواهر الفنية، على أن الجوانب الفنية والمضمونية قد نالت القدر الأكبر من الدراسات، ولا نعتقد بأننا سنضيف شيئاً مهماً، إذا ما انصب اهتمامنا على جمالية النص أو دراسته على وفق المناهج الخارجية أو الداخلية، من دون ما اقترحناه في هذا البحث من مدخل ثقافي، نأمل أن يكون ملائماً للوقوف على طبيعة التحولات وخلفية السياقات الثقافية التي أنتجتها، ومن هنا جاء تركيزنا على المنحى الثقافي لتحولات النص الشعري.

لقد اخترنا تحولاً مهماً شكّل ظاهرة رافقت حركة الحداثة الشعرية، ألا وهو توظيف البنى السردية في بناء النص الشعري الحديث، وبقصيدة منهجية قمنا باختيار ديوان (الفراسة والعكاز) للشاعر الكبير (حسب الشيخ جعفر) أنموذجاً إجرائياً للإحاطة بالظاهرة، لسببين رئيسيين: أولهما كون النصوص في هذا الديوان بنيت بقصدية واعية على استدعاء السرد وتوظيفه شعرياً بأوسع ما تكون عليه عملية التوظيف، أي توظيف كلي على وفق فرضيات جمالية – ثقافية ودلالية. ثانيهما: أنها حافظت على (المستلزمات الأساسية) للشعر الحر (الوزن والقافية)، ولم تخرج على إيقاعات الأوزان الخليلية إلا في بعض المواضع العرضية. وهذا يعني أن الشاعر أراد عن قصد، البحث عن مناطق التأويل السردية بلغة الشعر وإيقاعاته المعروفة، وقد حاولنا في بحثنا هذا أن نتتبع جانباً من المشهد الشعري العراقي، للإشارة إلى انعكاسات التحول الثقافي على بنية النص وتوظيفاته، مبينين ارتباط التحولات الثقافية بالبنى المجاورة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثم وقفنا عند أبرز الدوافع الثقافية لظاهرة التناهد الأجناسي بين السرد والشعر، مؤكداً حالة التعويض عن السمات الشفاهية التي بدأت تتضاءل بسبب انحسار قنوات الاتصال المباشر بجمهور الشعر من جهة، والزحف الثقافي لفنون السرد من جهة أخرى.

## Research Summary

Cultural transformations of the text literary, in recent times, received with some students' interest, given to its importance in uncovering of the cultural dimensions of the artificial phenomena. The technical and substantive aspects have won the bulk of the studies. And we do not believe that we will add some important thing, if we focused attention

the aesthetic side of the text or studying it according to external or internal curriculum, without what we have proposed in this research as a cultural, entrance. We hope it be appropriate to determine the nature transitions and background of cultural contexts in which they produced, hence we focused on cultural orientation for the shifts of poetic text.

We chose a significant shift that made a phenomenon accompanied with movement of poetic modernity, namely employment of structures in building the modern poetic text. And in intentional methodology we chose the work (butterfly and crutch) of the great poet (Hasab Al-Sheikh Jaafar) as a procedural model to cover the phenomenon, for two main reasons: first, the fact that the texts in this work were built in intentional conscious to recall the narrative side and employ it as broadest recruitment process as could be, which means entire recruitment according to hypotheses aesthetic - cultural and semantic. Second: it maintained the basic necessities for free poetry (rhyme and rhythm), and did not go out on the metric rhythms of al Al-Khalil only in incidental places. This means that the poet wanted intentionally to find areas of interpretation narrative in the language of poetry and its known rhythms. We have tried in our research to trace part of the scene of Iraqi poetry, to refer to the implications of a cultural shift on the structure of the text and its recruitments. We tried also to reveal linking cultural transformations with nearby political and social and economic structures. Then we stood at the most prominent cultural motives of osmosis of paronomasia phenomenon between prose and poetry. We wanted to emphasize the case of compensation for oral features that began to dwindle because of the direct decrease of communication channels with poetry audience on one hand, and cultural march of arts of narrating on the other.

## المقدمة

حظيت التحولات الثقافية للنص الأدبي، في الآونة الأخيرة، باهتمام بعض الدارسين، لما لذلك من أهمية بالغة في الكشف عن الأبعاد الثقافية للظواهر الفنية، على أن الجوانب الفنية والمضمونية قد نالت القدر الأكبر من الدراسات، ولا نعتقد بأننا سنضيف شيئاً مهماً، إذا ما انصب اهتمامنا بجمالية النص أو دراسته على وفق المناهج الخارجية أو الداخلية، من دون ما اقترحناه في هذا البحث من مدخل ثقافي، نأمل أن يكون ملائماً للوقوف على طبيعة التحولات وخلفية السياقات الثقافية التي أنتجتها، ومن هنا جاء تركيزنا على المنحى الثقافي لتحولات النص الشعري.

لقد اخترنا جانباً حيويّاً، أو بالأحرى تحولاً مهماً شكّل ظاهرة رافقت حركة الحداثة الشعرية، ألا وهو توظيف البنى السردية في بناء النص الشعري الحديث، وبقصديّة منهجية قمنا باختيار ديوان (الفراسة والعكاز) للشاعر الكبير (حسب الشيخ جعفر) أنموذجاً إجرائياً للإحاطة بالظاهرة، لسببين رئيسيين: أولهما كون النصوص في هذا الديوان بنيت بقصديّة واعية على استدعاء السرد وتوظيفه شعرياً بأوسع ما تكون عليه عملية التوظيف، أي توظيف كلي على وفق فرضيات جمالية – ثقافية ودلالية. ثانيهما: أنها حافظت على (المستلزمات الأساسية) للشعر الحر (الوزن والقافية)، ولم تخرج على إيقاعات الأوزان الخليلية إلا في بعض المواضع العرضية. وهذا يعني أن الشاعر أراد عن قصد، البحث عن مناطق التأويل السردية بلغة الشعر وإيقاعاته المعروفة.

حاولنا أن نتبع جانباً من المشهد الشعري العراقي، للإشارة إلى انعكاسات التحول الثقافي على بنية النص وتوظيفاته، مبينين ارتباط التحولات الثقافية بالبنى المجاورة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثم وقفنا عند أبرز الدوافع الثقافية لظاهرة التناغم الأجناسي بين السرد والشعر، مؤكدين حالة التعويض عن السمات الشفاهية التي بدأت تتضاءل بسبب انحسار قنوات الاتصال المباشر بجمهور الشعر من جهة، والزحف الثقافي لفنون السرد من جهة أخرى. سعينا للإفادة من آليات النقد الثقافي، من دون الاعتماد على مصادره الأساسية، وذلك للتححرر من الإلتباع الآلي، معتمدين على ما عاصرناه واطلعنا عليه من أحداث سياسية معاصرة كان لها صداها الثقافي وأثرها في مجمل التحولات التي طرأت على المجتمع العراقي، وقد حاولنا في التطبيق الإجرائي تحليل بعض البنى السردية والوقوف عند بعض تأويلاتها لدعم فرضية البحث، ولا يزال الباب مفتوحاً لمختلف المداخل النقدية والقراءات الثقافية التي يمكن أن توطر الظاهرة الأدبية وتدعم فاعليتها الثقافية في إنتاج مختلف الأنساق الأيديولوجية والأخلاقية والمعرفية التي تضعها في سيرة التواصل الجمالي مع المجتمع.

والله ولي التوفيق

الباحث

## المنحى الثقافي لتحويلات النص الشعري:

ابتداءً من حركة الشعر الحر، وأواخر أربعينيات القرن الماضي، اتخذت تحولات النص الشعري مساراً ثقافياً يمكن الاستدلال عليه بسهولة، وذلك من خلال الإحاطة بالسياقات الثقافية التي أنتجت تلك التحويلات، فكان لانتشار الأجهزة السمعية والمرئية وحركة السينما وشيوع الظاهرة المسرحية بالغ الأثر، إلى جانب تأثيرات الفن التشكيلي العراقي الذي تأثر بحركة الفن الحديث، من خلال احتكاك التشكيليين الرواد ببعض الفنانين البولونيين، كما شكلت حركة الترجمة المحرك الأساس لإحداث التحويلات، وقد شمل ذلك شكل النص الشعري ومضمونه وتوظيفاته، لا سيما تأثيرات الشعراء الإنجليز المحدثين أمثال ت. س. إليوت وعزرا باوند ووردز وورث وييتس وغيرهم، فجاءت التوظيفات الأسطورية والتاريخية لتشكل سمة من سمات القصيدة الحرة، فضلاً عن تنامي الحركة السياسية ونشأة الأحزاب اليسارية والقومية والدينية التي شكلت مثلث الثقافة الأيديولوجية، وقد نقلت معظم الحركات السياسية محمولاتها الفكرية للأدب، ذلك أن الشعر لم يسلم من تأثيرات النزعات الأيديولوجية للشعراء، بل إن بعض قصائد تلك الحقبة تعد نصوصاً أيديولوجية، لم تتأثر بمحتوى الخطاب الفكري فحسب، وإنما تأثرت بالسلوكيات الحزبية والانحيازات الفكرية والعلاقة الأيديولوجية مع التراث وبالصراعات مع السلطة أو الأحزاب الأخرى التي بلغت حدَّ التصفيات الدموية وإطلاق شعارات الموت وقتل الآخر، لكن العامل الأهم في تقديري هو التحول المدني الذي حدث في بنية المجتمع واتضح معالم المدينة الحديثة وبعض مظاهرها وتقاليدها، وسرعة استجابة المجتمع للتحول من تقاليد القرية إلى الاندماج في مجتمع المدينة، حيث الحياة السياسية الحافلة والصحافة والمنديات والجمعيات الثقافية وأماكن اللهو والترفيه والبنية العمرانية.

نجد أن النص الشعري، وهو نص مركزي في الثقافة العربية، سريع الاستجابة للتحويلات الثقافية قديماً وحديثاً، فالقصيدة العمودية (الكلاسيكية) كانت من نتاج البيئة الصحراوية، وهي تحاكي امتداد الصحراء وهندسة بيت الشعر الذي كان يقطنه البدوي، وقد عكس الشعر المسمى بـ (القواديبي) شكل قواديبي الساقية في البيئة الريفية، كما عكس الموشح مظهراً من مظاهر الترف الأندلسي، أما الأشكال الشعرية الأخرى مثل: (الكان كان والموالي) وغيرهما فقد عكست بيئة بغداد العباسية ومظاهر التمازج الثقافي والحضاري فيها، ولاحقاً تفتت أنماط شعرية مختلفة، خلال ما يسمى بـ (الحقبة المظلمة) كالمشجرات والمخمسات والمسمطات وما شاكل ذلك، وجميعها تعكس انسحاب الشعر إلى الدوائر الشخصية الضيقة، ولعل ما سمي بـ (البند) كان أنضج تلك الأشكال تمثلاً للتحويلات الثقافية، ما لم نقل إنه يمثل الإرهاص الأول لحداثوية الشكل الشعري، ولولا اقتصار مضامينه على الموضوعات والأغراض الشخصية والأخوانيات، لكان خير من يمثل الحداثية الشعرية، وبصورة عامة فإن " تطور هذا الشعر لم يكن دائماً على نسق أو حسب خطى منتظمة، وقد يبدو هذا طبيعياً بسبب اختلاف الأجيال والموارد الثقافية وحاجات الوقت" (1) كما يرى إحسان عباس، بمعنى آخر أن المتغيرات الفنية التي تطرأ على الأشكال الشعرية لها ما يسوغها من أطر ثقافية واجتماعية وبيئية وأيديولوجية وحتى سياسية واقتصادية.

لقد حاول الستينيون الخروج على نمط القصيدة الخمسينية التي ارتبطت بمجموعة أنساق طغت عليها المنطلقات الأيديولوجية، متأثرين بمجمل التحولات الكونية التي سادت تلك الحقبة، التي كان من سماتها اتساع رقعة القلق الإنساني على خلفية سباق التسلح وتصاعد وتائر الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وظهور معادلات جديدة لصراعات دولية أو إقليمية كقضية فلسطين وغيرها، فضلاً عن ظهور حركات التحرر في مختلف بقاع العالم، إلى جانب ذلك نشطت في تلك الحقبة ترجمة النزعات الفكرية، لا سيما (الوجودية) التي أصبحت ظهيراً فلسفياً لشعراء الجيل الستيني، إذ لم يخلُ بيانهم المنشور في مجلة (شعر- 1969) من إشارات تحيل إلى الوجودية، بعد أن حفلت قصائدهم بالعديد من الإيحاءات والصور والدلالات المستمدة من الخطاب الوجودي، وتجدر الإشارة إلى أن البيان الستيني خرج على قاعدة تقسيم الشعراء إلى يساريين وقوميين، إذ وقعه اثنان من المحسوبين على اليسار (فاضل العزاوي وفوزي كريم) واثنان من المحسوبين على الحركة القومية (سامي مهدي وخالد علي مصطفى)، بمعنى آخر أننا أصبحنا بمواجهة شعر جديد مفكر فيه، أي أن له مرجعيته الفلسفية، وله قصدياته في بناء أشكاله المغايرة.

وعلى هامش الستينيات ظهرت (جماعة كركوك) المؤلفة من: (فاضل العزاوي، سركون بولص، صلاح فايق، جليل القيسي، جان دمو، أنور الغساني، مؤيد الراوي، وفاضل عباس هادي) وقد تبنت هذه الجماعة الدعوة لقصيدة النثر، وقد جاءت مجلة (الكلمة) لتدعم تلك الدعوة، التي تعيدنا إلى ثلاثينيات القرن العشرين، على أيام روفانيل بطي ومعروف الرصافي وأمين الريحاني، إذ أطلقوا على نصوصهم آنذاك مسميات عديدة مثل: الشعر المنثور أو النثر المشعور أو النثر الفني، وهي الدعوة ذاتها التي ستتجدد في الثمانينيات، حيث تتحول قصيدة النثر إلى نمط شعري مكرس يجذب مختلف الأجيال.

لقد كان النص الشعري على مدى مراحل انعكاساً حيوياً للعديد من المعطيات الثقافية، ففي السبعينيات تراجعت النزعة الوجودية لصالح الحياة اليومية، بدلالة البيان السبعيني الذي سمي (بيان القصيدة اليومية)، لكن التجربة في حقيقة الأمر ولدت متشظية، بين شعراء يكتبون قصيدة غاية في البساطة اليومية، وآخرين استغرقوا في التشفير والغموض، بين شعراء ينتجون نصاً منبرياً مؤدجاً، وآخرين يستمدون رواهم من طلاس السحر وشطحات الصوفية ومزج الفلسفي باليومي، حتى بلغت التجربة السبعينية ذروتها على أيدي شعراء حاولوا كتابة نص متمرد على الأشكال النمطية، كان الأقرب إلى إرهابات النص الثماني وروحه، وهنا لا أعني الأشخاص أو الأجيال، بل أعني الحقبة الثقافية وسياقاتها التي حولت الموقف الرفض للحرب إلى نص مبطن، يتوارى وراء لغة تهويمية مبنية على تشظي الصور واشتقاق علاقات لغوية متباعدة جداً، بحيث يصعب على الذائقة التقليدية الساندة استقبالها، بتعبير آخر، إن الوليد الجديد الذي خرج من كونه (قصيدة نثر) ليصبح نصاً مفتوحاً لا حدود له، عجز عن تحقيق مفهوم (التعدي النصي) بحسب تعبير جيرار جينيت و" هذا التعدي النصي هو الذي نعيشه بمرحلة ما بعد النص، وندعو إلى تأمله وإلى تفحص دلالاته، أملاً في خلق قاعدة ذوقية مزدوجة للعناية به: ركانها الشاعر والقارئ فهما مسؤولان عن إنتاج النص (كتابته) واستهلاكه (تلقيه) لذا فهما- الشاعر والقارئ- مدعوان إلى العناية بما (بعد) النص" (2) إذ تخلص النص الجديد عن جميع العوامل الشفاهية التي تجعل الشعر مسموعاً، وعن جميع محفزات الانفعال المنبري الذي تحققه القصيدة العمودية.

لا نستطيع القول إن التجربة الثمانينية هي نتاج الحرب فحسب، إنما ثمة مؤثرات ثقافية تنامت منذ أواخر السبعينيات، ولعل أبرزها انفتاح الترجمة على أنماط شعرية وفكرية مختلفة، فرنسية وألمانية وإسبانية وأميركية شمالية وجنوبية، كتجارب بودلير، وفيرلين، ورامبو، وسان جون بيرس، وجاك بريفير، وهنري ميشو، وألان بوسكيه، وريلكه، ونيتشه، ووالث ويطمان، ولوركا وأوكتوفيو باث وغيرهم، أي الخروج على الطابع المحافظ للثقافة الإنجليزية التي كانت تهيمن على حركة الترجمة، ومن ثم الانفتاح أكثر على التجارب العربية، لا سيما أجواء التجربة اللبنانية التي مثلت بلاد الشام عامة، وأنتجت تجارب مغايرة، كتجربة أدونيس (شعراً وفكراً وتنظيراً) وأنسي الحاج وتوفيق صايغ ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسليم بركات وغيرهم، كذلك التواصل مع الأجواء السبعينية عموماً ذات الفوران الثقافي العربي، عقب نكسة حزيران، وترديات المشروع القومي العربي، ومن ثم اتفاقية (كامب ديفيد) التي شكلت نهاية للشعارات القومية، وصفحة جديدة لتأطير الصراع العربي الإسرائيلي، واختلال معايير الحرب والسلام، وأدبيات القضية الفلسطينية، وخلفيات سياسية واجتماعية واقتصادية عديدة، جعلت من الرؤية الشعرية مشوشة ذلك "أن الشعر ينبع من المخيلة، ويحور صور الأشياء طبقاً لرغائب الفكر" (3) كما يقول بيكون، ونرى أن كل تلك العوامل كانت حاضرة ومؤثرة إلى جانب معادلة جديدة لصراع إقليمي جديد نشب على الحدود العراقية الإيرانية، وأرادت له الآلة الإعلامية للنظام السابق أن يتخذ طابعاً إقليمياً بدلاً عن الصراع العربي الإسرائيلي، وقد توفرت لذلك عدة ظروف، منها الدعم الخليجي واغتيال الرئيس المصري أنور السادات ومن ثم كسب موقف النظام المصري الجديد.

كانت تلك متغيرات حادة انعكست على النص الثقافي، فاختلال المعايير يولد نوعاً من القلق الوجودي، والشعور بالهزيمة يولد نوعاً من الإحباط وفقدان الثقة بالوجود، فضلاً عن أن الأجواء الثقافية عموماً كانت تمهد إلى نزعات العبث والتمرد واللامعقول التي أنتجت الثقافة الأوروبية عقب الحرب العالمية الثانية، إذ " لا يفهم النص إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي" (4) بحسب مفهوم البنية التكاملية عند لوسيان جولدمان، ومن هنا نجد أن النص الأدبي يشكل واقعة ثقافية، وليس نصاً جمالياً فقط، كما يرى عبد الله الغذامي في تبنيه لمفهوم النسقية في النقد الثقافي.

لقد جاء النص الثمانيني متصادياً مع رطانة الخطاب التي سادت بعد هيمنة ظلال الحرب، فثمة أناشيد تصدح لتمجيد الموت وتجميل صور الخراب، شعر منبري، عامي وفصيح، يعيدنا إلى أمجاد داحس والغبراء، وبيانات عسكرية تعد الموتى بالآلاف، وطائرات وصواريخ تقصف وتنهال على المدن، ومواطنون يلقي بهم على الحدود، وحملات ملاحقة أمنية، ولون عسكري مخيف يقلق البنية البصرية للشارع العراقي، في واحدة من أسوأ مظاهر عسكرة البلد، وتسخير الحياة بكل مفاصلها للحرب، كل هذا يحدث فجأة من دون سابق إنذار، ليشكل صدمة للوعي، إلى جانب توافد العمالة الخارجية، عربية وأجنبية، لسد الفراغ الاجتماعي والاقتصادي، الذي سببه سوق آلاف المواطنين إلى جبهات القتال، وأولئك طبعاً، لم يحققوا تمازجاً ثقافياً نوعياً، بل شوهوا هوية الشارع العراقي، لا سيما الجانب الاجتماعي منه، طبيعة المهن، تقاليد الطعام، اللغة عموماً، بحيث أصبحنا وسط ظاهرة لغوية فريدة من نوعها، هي مزيج من لغات ولهجات مختلفة، تتحول عند الإنصات إليها إلى رطانة مشوشة للبنية السمعية للمواطن العراقي، وهذه

الطائفة قد انعكست بصورة غطاء ثقافي لتمرير المواقف الراضية للحرب، وهنا أتاحت الفرصة لاستدعاء الصوفي والمعرفي والمثاقفة والتلاعب بالألفاظ والسياقات النحوية، وسط دعوات تفجير اللغة، وتشظية علاقات الجملة النحوية، والإيحاء والإشراق والترميز والتشفير، والانحياز الثقافي لرمزيات الهويات الفرعية وما شاكل ذلك، فوجدنا أنفسنا أمام نص يبتعد مسافة شاسعة عن نمطية الأشكال الشعرية، نص متحرر تماماً من جميع اللوازم الشعرية التقليدية المتوارثة والمحدثّة السائدة على حد سواء، تتشابه فيه الجمل وتتقاطع الصور، وتتهدم فيه سياقات الخطاب الشعري لصالح السرد والانشيالات الحرة، والانتقال من سياق إلى آخر، وصف بأنه نص شائك ومعقد العلاقات، وأحياناً هو نوع من الهذيان المجاني والتداعي الحر غير المنضبط.

في التسعينيات كانت الصدمة مركبة لجميع الأجيال، خوض حرب جديدة غير متوقعة، انهارت من خلالها مختلف الثوابت الأيديولوجية التي بنيت على ما تبقى من الحس القومي، فضلاً عن الثوابت الأخلاقية لمعاني الجوار والأخوة، فبين ليلة وضحاها أصبح العراق دولة محتلة لدولة جارة عضو في الأمم المتحدة، في واحدة من أبشع عمليات القرصنة السياسية والعسكرية، ثم بعد ذلك تدهور المؤسسة العسكرية التي تشكل نوعاً ما بعداً رمزياً لقوة المواطن العراقي ومنعة البلاد، ثم اندلاع أحداث الانتفاضة الشعبية التي أسقطت رهانات السلطة وأسهمت بزعة النظام واختراق حاجز الخوف، ثم بعد ذلك تداعيات الحصار الاقتصادي وما خلفه من انهيار قيمي ومخلفات كوارث إنسانية، وهجرة غير مسبقة للبحث عن لقمة العيش في دول الجوار، ثم طلبات اللجوء الإنساني والسياسي لمختلف البلدان، بمعنى آخر إن مفردات جديدة وظواهر طارئة دخلت حياتنا اليومية، وخلال ذلك وجد الشاعر نفسه في عزلة، وأمام خيارات محدودة خانقة، الجوع والعيش على حافة الهامش أو الهجرة أو الانخراط في صفوف شعراء السلطة الذين راحوا يتسابقون على الألقاب والمكرّمات التي يمنحها الدكتاتور المهووس بأمجاد البلاط العباسي، وعلى الرغم من قسوة المعاناة، كان ثمة جيل بدأ يتشكل، وشعراء ثمانينيون وسبعينيون راحوا يغادرون أجواء النصوص السابقة، فقد وفرت مآسي الحصار حكايات يومية صادمة وخارقة للمألوف، وقد استغل الشعراء فرصة الترويج الإعلامي لإدانة الحصار الدولي، لتمرير مآسي الجوع والخذلان والانكسار النفسي، على أن الواقع المرير الذي عاشه العراقيون آنذاك، لم يعد بحاجة إلى تزويقات شعرية ليحقق نصاً تعبيرياً صادماً.

الانعكاس البنيوي كان واضحاً على النص الشعري، فقد انسحبت النصوص التهويمية المفتوحة لصالح نصوص مكثفة تعتمد المفارقة الشعرية المستمدة من مفارقات الواقع، وحتى النصوص الطويلة التي أنتجت تلك الحقبة قد غادرت صنعة الغموض والإيحاء والتراكيب النحوية المقعرة وما حفلت به نصوص الثمانينيات وجاءت اشتغالاتها أقرب للواقعية، بل إن الذائقة الأدبية لم تعد تحفل بذلك النمط بعد أن فقد مبرراته الثقافية، وبدأ الوسط الثقافي يتفاعل مع نصوص جديدة صغيرة الحجم شديدة الإدهاش، واضحة ويسيرة التراكيب، على الرغم من أن بعض الشعراء استغرقوا كثيراً في المفارقات اللغوية ولم يغادروا منطقة اللعب المفتعل على جمل الإسناد، باجتراح علاقات متنافرة، وهنا ربما أصبح النص الشعري أكثر حساسية بإزاء الواقع، بل أكثر خطورة لاحتمالات وقوعه في اليومي الدارج أو المبتذل والتكرار ذلك أن " في أحد جوانب معضلة الصلة بالواقع وتمثله وترميزه داخل النص، تبرز مشكلة تحويل الواقعة الخارجية- المنضوية تحت سلسلة وقائع يومية- الى واقعة فنية تقبلها ابنية الاعمال الادبية

ونظم القول.."(5) وفعلًا كانت هذه هي المعضلة أمام نصوص الحقبة التسعينية، إذ كيف للنص أن يكون واقعياً وتعبيرياً ورمزياً ومؤثراً ومدحشاً وهو يتعامل مع واقعة يومية مستهلكة، أي أنه ابتعد عن أن يعالج موضوعات كونية أو أزلية، كموضوعات الموت والحياة والوجود والروح والحب، كما أسقط احتمالات التعامل مع الأغراض التقليدية المتوارثة للشعر العربي، كالحماسة والمديح والرثاء والهجاء والغزل، لكن على المستوى المعرفي كانت مقولات جان كوهين ورومان جاكوبسن حاضرة، كذلك مقولات كمال أبو ديب، بمعنى آخر ثمة وعي جديد لمفاهيم الشعرية بدأ يتبلور، وثمة تمثيل نصي لمفهوم الانزياح، والفجوة مسافة التوتر، أو بكون الأدب " تجاوزاً منظماً على الكلام العادي"(6) كما يقول جاكوبسن.

نستنتج مما تقدم أن التحولات الفنية لا تأتي بمعزل عن التحولات الثقافية المرتبطة بمجمل التحولات العامة، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بل إن لكل تحول نصي سياقه الثقافي الذي ينتجه ويساعد على تبريره، وفي هذه الحالة لا يمكن فصل الثقافي عن الحضاري أو فصل المعرفي عن الأيديولوجي، فإذا كان الغموض الذي تلبس وعي المجتمع إبان حقبة الثمانينيات مبرراً لغموض النص الثماني، فإن الحرب قد أنتجت وضعاً اقتصادياً ارتجالياً يعتمد على ظاهرة الإفراط أو التبذير، حركة اقتصادية غير تنموية مبالغ في نفقاتها، الأمر الذي انعكس في تقديرنا على لغة النص الجديد، فجاءت مفرطة في الشكل البصري المتراكم أو المتصل(سطور كاملة من دون تقطيع) وتبذير ملفت في اللغة، على العكس من ذلك انعكست حالة العوز الاقتصادي على بنية النص التسعيني، إذ أصبح الشاعر مقترراً في اللغة وفي الفكرة، وهذا التقنين كرس ظاهرة التكتيف الشعري، وأعاد للقصيدة بعض تقنيات الحذف البلاغي والتلميح والإيحاء الجمالي بأقل الكلمات وأيسر التراكيب، وقد جاءت ظاهرة الاستنساخ التي تدخل في مجال صناعة الثقافة تجسداً للفقر الحضاري الذي أصاب البلد نتيجة الحصار، كما أن بعض التجارب عكست من خلال تحوير التراكيب الدارجة والتلاعب بالألفاظ، حالة الصناعات المعادة أو الملفقة، إذ جاءت بعض التراكيب الشعرية بصيغة مفارقات دارجة(قفشات) أو ما يسمى بـ (التحشيشات) في العامية، وهي عبارة عن ألعاب لفظية وفدت من الأفلام والمسرحيات المصرية وانتقلت مؤخراً إلى الشعر العامي، وتحديدًا إلى(الأبوزية) بحيث يتم استعمال لفظ مشابه للفظ آخر يختلف عنه في المعنى يزوج في تركيب ينتمي للفظ الثاني.

لم يكن النسق المؤسساتي/ الأيديولوجي بعيداً كل البعد عن التحولات المتواصلة، بل كان للمؤسسة حيلها الثقافية للالتفاف على الخطاب المعارض، فعلى أيام الحرب مع إيران كانت الآلة الإعلامية قد سخرت مختلف قناتها لأناشيد الحماسة وقصائد المديح الفصحى والعامية، كما وظفت المهرجانات ذات الطابع القومي، كمهرجان الأمة ومهرجان المربد، وسعت لكسب العديد من الأصوات الشعرية الفاعلة في الإعلام العربي، ما جعل النص التقليدي المودلج بصورتيه العمودي وشعر التفعيلة، طاغياً، وبخلفية حماسية شاحنة لأجواء القتال، من خلال أناشيد الحرب والشعر العامي الذي أصبح مهرجاناً يومياً مفتوحاً، فضلاً عما سمي بمسابقات (قادسية صدام في الأدب، وجائزة صدام للإبداع)، أما الأمر الآخر فهو ترويج فكرة مضادة مسبقة عن الشعر الجديد، بكونه لا يمثل تراث الأمة، ويحمل نوايا تخريبية، وأن الشعراء الجدد يجهلون تقنيات الشعر العربي من أوزان وقوافٍ وأنهم لا يجيدون اللغة العربية وأن شعرهم مجرد هذيان لا معنى لها، ومن حيل المؤسسة أنها شجعت بصورة غير مباشرة ظاهرة الغموض لتمويه خطاب

الضد الذي تبنته النصوص، ولذلك سمحت بمرور بعض النصوص عن طريق وسائل إعلامها، وعادة هي من نوع النصوص التي لا تقول شيئاً، أي لم تكن الرؤية المعارضة واضحة فيها، وليس فيها ما يدل مباشرة على التحريض أو التمرد، وقد مرر الشعراء نصوصهم الواضحة في حقبة التسعينيات على أنها إدانة للحصار الاقتصادي.

نستنتج من هذا كله أن التحولات السياسية والاقتصادية لها انعكاساتها الثقافية، ليس على المضامين فحسب، وإنما على الأشكال الفنية، على أسلوب النص وتقنياته، ابتداءً من لغته، مفردات وتراكيب وصوراً تعبيرية وأسلوب بيان أو خطابة، كما أن لكل نمط شعري أسلوبه الخطابي البياني، بحيث نستطيع أن نميز نبذة العمود وفخامة تعبيراته عن نبذة قصيدة التفعيلة عن قصيدة النثر، كما أن الأسلوب التعبيري يختلف من نص إلى آخر، فهذا سردي وذاك تعبيرى وذلك تلميحى أو خطابى مباشر، وهذا تأملى وذاك منبرى وذلك رمزى مشفر، ومع ذلك، أي برغم اختلاف الأنماط ثمة أنساق ثقافية تنتجها النصوص تكاد تكون متقاربة في ضوء التحولات الحاصلة، على أن نسبة انعكاس التحولات تكون أعلى في النصوص التي تنتمي للحدث، إذ شكلت قصيدة النثر الصورة الأوضح لمجمل التحولات الثقافية، لكننا في هذا البحث نحن أمام تجربة مغايرة، هي تجربة الشاعر الذي ينتمي لحقبة الستينيات والذي بقي مخلصاً في تجربته لأساسيات شعر التفعيلة أو الشعر الحر من وزن وقافية ولغة تعبيرية وتقطيع سطري ومضامين واضحة، لكنه كان ولا يزال شاعراً تجريبياً لم يتردد في اجترار مبتكرات خاصة، إذ يعد حسب الشيخ جعفر رائد القصيدة المدورة وأول من وظف التدوير في كتابة قصائد بتفعيلات متصلة، ثم اتبعه الشعراء بذلك، وفي مجموعته الشعرية (كران البور) جرب استعمال المفردات الحوشية والألفاظ الغريبة غير المتداولة، أما في مجموعته (الفراشة والعكاز) موضع بحثنا فقد حاول تكريس المنحى السردى الذي بدأه في تجارب سابقة، معتمداً التأويل السردى منطقة وسطاً بين موضوعية الحكاية اليومية وغنائية الشعر، واقعية الفكرة ورمزية الشعر، المباشرة في القص والإيحاء في الشعر، وحسب الشيخ من الشعراء الحريصين على شعرنة التجربة الذاتية من خلال الوقائع أو التأملات أو استنطاق الأشياء، ومن هنا يأتي تفرد ذلك أن " الفردانية في الأدب تتمثل في حرية الأدب، وتجنب الأشكال الجاهزة" (7) كما يقول (ريمى دي غورمون) وتجربة حسب الشيخ لا تزال غنية في اختراقها للسائد الشعري وخروجها على نمطية الشعر، بل إن تفرد وميوله التجريبية، كانت واضحة منذ ديوانه الأول (نخلة الله - 1969)، مروراً ببقية دواوينه، (الطائر الخشبي - 1972)، (زيارة السيدة السومرية - 1974)، (عبر الحائط في المرأة - 1977)، (في مثل حنو الزوبعة - 1988)، (أعمدة سمرقند - 1989)، (كران البور - 1993)، وأخيراً (الفراشة والعكاز - 2007) الذي سيكون موضع إجرائنا التطبيقي في هذا البحث.

## سرديّة النص الشعري الحديث

قديمًا كان هناك شعر قصصي، يسرد وقائع قصصية أو تاريخية بقالب شعري نمطي موزون ومقفى، مثلما هناك دراما (مسرحيات كلاسيكية) وملاحم مكتوبة شعراً، وكل هذه الأنماط يطلق عليها (الشعر الموضوعي) ويتبع ذلك الشعر التعليمي، وهو ما يميز تلك الأنماط عن الشعر الغنائي، أي شعر الذات، ذلك النمط التعبيري الذي يجسد انشالات الذات وانفعالاتها بإزاء علاقتها بالوجود أو بالآخر المخصوص بالغرض الشعري، لكن هذا لا يعني ثمة فاصل حاد بين الشعر والسرد، فأقدم النصوص العربية تحاكي وقائع من التجربة اليومية للشاعر، أو وقائع مفترضة لتحفيز الخيال الشعري، بالمقابل هناك عناصر بانية هي التي تميز الخطاب الشعري عن السرد، ولعل قوالب التعبير اللغوي هي التي تحدد الطبيعة الظاهرية للخطاب، أما عناصر التعبير والبناء الداخلي (المحتوى) فهي التي تحدد النمط أو هوية النص، فالقصيدة التعليمية- على سبيل المثال- ذات قوالب شعرية ظاهرة، لكنها ليست من الشعر، في حين أن قصيدة النثر يمكن أن تحفل بشعرية عالية من خلال تجاوزها القوالب الشعرية.

في القصيدة الحديثة لم يأت السرد بصفة طارئة، إنما جاء بمثابة التعويض عن العناصر الشفاهية التي كانت تسند شعرية النص التقليدي، وأعني بها النظام الكمي لتفعيلات البحور والقوافي، ومع تطور أنماط النص السردى، من قصة قصيرة وأقصوصة ورواية وسيرة، حدث، على ما يبدو، نوع من التوجس الثقافي، لا سيما مع شيوع فكرة موت الشعر واحتلال الرواية الحديثة لمنزلته ودوره الثقافي، فعلى خلفية شيوع الرواية المترجمة والمحلية على حد سواء، وانحسار المنبر الشفاهي للشعر وفقدانه الصلة المباشرة مع الجمهور، تبلور- في تقديرنا- هاجس الحفاظ على النوع، أو الخوف من الضمور الثقافي للشعر، حيث شيوع فكرة أن الرواية هي قصيدة العصر الحديث، وهي فكرة تدعمها مقولات وجهود نقدية لها منطلقاتها الفلسفية ومناهجها الإجرائية، ومن ذلك مثلاً ما قاله باختين: " بصورة من الصور يمكن القول إنه مع الرواية وبها ولد مستقبل الأدب كله"(8) بل إن مفهوم النص المفتوح الذي سعى بعض الشعراء لتكريسه كان بمثابة جنس ثالث بين الرواية والقصيدة وهو تجسيد لما قاله شليغل من أن " كل الشعر الحديث يستعير تلويناته الأصلية من الرواية"(9) والمقصود هنا عمليات التنافذ الأجناسي التي تبنتها القصيدة الحديثة، أو ما يطلق عليه (التناص) الذي هو أكبر من عمليات التأثر أو التضمين أو الاقتباس، إذ يشمل مختلف عمليات التوظيف الفني المبنية على تداخل التقنيات الفنية بين الشعر وسائر الفنون التعبيرية، مروراً باقتباسات اللغة والوقائع اليومية أو محاكاة النصوص الأخرى أو التقاطع معها، ولا نعني نصوص الشعر فحسب، وإنما نصوص الفلسفة والتاريخ والكتب المقدسة وغيرها فضلاً عن نصوص الأدب المختلفة.

لقد شهدت الساحة الثقافية على المستويات العالمية والعربية والعراقية أيضاً، محاولات عديدة جادة ومهمة لكتابة الرواية أو السيرة الذاتية من لدن شعراء، ومنهم الشاعر حسب الشيخ جعفر، في كتابه (رماد الدرويش) وهو من كتب السيرة الذاتية، وقلما نجد شاعراً يكتفي

بالشعر وحده، ذلك أن غالبية شعرائنا يخوضون في ميادين كتابية مجاورة، كالرواية والمسرحية والقصة والكتابة الحرة عن الأماكن والمذكرات والقصة الخبرية وغيرها من فنون الكتابة النثرية، فالرؤية التي تتبلور لدى الشاعر عن موضوع معين هي التي تحدد طبيعة العمل الثقافي، وهي التي تستدعي الأدوات التعبيرية التي تحدد جنس النص المنتج، وإذا ما اقتصرنا الكلام عن الشعر فهو " رؤيا في روح الإنسان التي يستطيع التعبير عنها، على أحسن وجه، بالوسائل التي في حوزته" (10) ويرى البعض أن طبيعة الذات المنتجة للنص وطبيعة علاقتها مع المحيط الخارجي هي التي توجه نزوع الشخص نحو فن معين أو تحدد طبيعة المنتج الإبداعي ذلك "إن الفنان كونه ملاحظاً حساساً ومسجلاً لحركة الإنسان في الطبيعة هو شاعر رومانسي. وكونه ملاحظاً حساساً ومسجلاً للإنسان في المجتمع، فهو روائي واقعي. وكونه ملاحظاً حساساً، ومسجلاً لحركات روحه، فهو رومانسي/ واقعي كاتب للسيرة الذاتية. مثل روسو" (11) ونجد أن هذه الصفات قد تجتمع في فنان واحد فيكون راصداً للواقع وللإنسان ولذاته، فتتبلور عنده رؤية شاملة ينتج من خلالها نصاً رومانسياً واقعياً مستخلصاً من سيرته أو تجربته الذاتية، وهو ما حققه الشاعر حسب في ديوانه (الفراشة والعكاز).

إن الشعرية العراقية سجلت نزوعاً واضحاً نحو البنى السردية التي ميزت بعض النصوص أو التجارب الشعرية، إذ شهدت الحقبة الشعرية الأكثر صخباً في التحولات الفنية للشعر، ونعني بها حقبة الثمانينيات من القرن المنصرم انفتاحاً معلناً وصريحاً على مختلف عناصر السرد وتقنياته، إذ نجد مساحات يمكن تأطيرها كاملة على أنها سرد موضوعي مقصود، لا ينتمي إلى الشعر إلا من حيث كونه مضمناً في نص مكتوب بقصدية الشعر لا السرد، كما أن بعض النصوص الشعرية سعت لتحقيق شعريتها من خلال عناصر سردية متكاملة، أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة، وبتقنيات سردية أيضاً، حوار (دايلوج) ومناجاة ذاتية (مونولوج) ووقفات وصفية واسترجاعات (فلاش باك) وبداية ووسط ونهاية، كما يمكن العثور على رواة مشاركين في الحدث وغير مشاركين ورواة ضمنييين... إلخ.. لكنها مع ذلك بقيت نصوصاً شعرية، بصرف النظر عن مستوى الأداء الشعري فيها، وهذه الظاهرة بحسب تتبعنا للمشهد الشعري في العراق، لم تكن خاصة بجيل دون آخر، وهي ليست خاصية أسلوبية لشاعر معين أو نفر من الشعراء، بل هي ظاهرة شعرية، نجدها لدى مختلف الشعراء، متوفرة في نصوص الرواد (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري) مثلما متوفرة عند شعراء الخمسينيات، وكانت واضحة في تجربتي (سعدى يوسف ويوسف الصائغ)، كما أنها واضحة في تجارب الستينيين وأخص منهم سامي مهدي وفاضل العزاوي وجليل حيدر وخالد علي مصطفى والآنموذج الإجرائي لبحثنا الشاعر حسب الشيخ جعفر، وهكذا الأمر بالنسبة لبقية التجارب اللاحقة، ما لم نقل إن الظاهرة تفشت أكثر حتى أصبحت سمة طاغية من سمات القصيدة الحديثة.

إن البنى السردية التي حفل بها النص الحديث، لم يخل منها النص العمودي، بقصد أو دون قصد، لكن الدافع الثقافي لم يكن متوفراً بالصورة المتوفرة في نزوع القصيدة الحديثة نحو السرد، ذلك أن القصيدة التقليدية لا تزال متشبثة بالعوامل الشفاهية وفخامة الخطاب المنبري، ولا تزال أسيرة الفنون البلاغية التي تستدعي جزالة الألفاظ وحسن الصناعة أو الصياغة في ضوء المعايير التقليدية القديمة، فضلاً عن كونها حظيت بفرص الاتصال بالمتلقي وترسيخ

شفاهيتها، إذ وفر إعلام الحرب إبان حقبة الثمانينيات منبراً رسمياً للقصيدة العمودية، أعاد لها أمجاد الحماسة والمديح والفخر وأدوات القتال ومجمل القيم الصحراوية التي بنيت عليها القصيدة الجاهلية، إلى درجة اعتزاز بعض الشعراء وافتخارهم بوصف قصائدهم بالجاهلية العصماء، لكونها جسدت لغة القصيدة الجاهلية وفنونها البلاغية وتقاليدها من وقوف على الأطلال ثم الخروج إلى بقية الأغراض، ونرى أن خروقات النص الثماني كانت في بعض منطلقاتها بمثابة ردة الفعل الثقافية على ذلك التكريس الرسمي لقصيدة الحرب العمودية التي وظفتها الآلة الإعلامية للحرب، وما توظيف البنى السردية إلا تعويض عن بعض عناصر الشفاهية التي تقتضيها عملية الاتصال المباشر بالمتلقي، كما هي تعويض للذات الشاعرة، التي يوفر لها السرد نوعاً من الخروج عن العزلة، أي تحقيق اتصال ذاتي مع متلقي مفترض من داخل النص، ومن ثم إحداث حوارية مفترضة داخل النص، ومن هنا ولد نص تلك الحقبة متعالياً على المتلقي وغير معول على تفاعله أو انفعاله.

هناك أيضاً عامل الثقافة، الذي ينعكس على التجربة، فالرواية عموماً تتوفر على ثراء لغوي يستميل الشاعر، وعلى خيال حكاوي يعيد، ربما، ارتباط المثقف العربي بخيالات (ألف ليلة وليلة) إلى جانب التجربة الكبيرة التي تصنع الرواية، وهي مزيج من خلاصات معرفية ووعي ومحاكاة وخيال وسيرة ورؤية وتجربة ثقافية معمقة، كما هي مزيج من خلاصات تاريخية وأسطورية ووقائع يومية وموقف من الحياة، وأيضاً هي صناعة أدبية لها تياراتها ومدارسها ونفوذها الثقافي على القارئ المعاصر، وهذا ما ينطبق على مجمل فنون السرد، وبغير ذلك لا يكون السرد مميزاً أو مبرراً، وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة النثر، بحسب توصيفات سوزان برنار، هي أقرب ما تكون لبناء الأقصوصة، وأن نصوص الحداثة الإنجليزية التي ألقت بظلالها على تجربة رواد الشعر الحر في العراق، لا سيما تجربة الشاعر (ت. س. إليوت) وبالأخص قصيدته الشهيرة (الأرض اليباب) ومن ثم تجربة الشاعر الفرنسي (سان جون بيرس) في حقبة لاحقة، كلاهما تكتسب أهميتها من توظيف السرد، وبدخول روايات أميركا اللاتينية التي أشاعت مفهوم الواقعية السحرية، إلى جانب مرجعيات ثقافة أخرى يطول تفصيلها، كل ذلك كان حاضراً في استدراج القصيدة الحديثة إلى مناطق السرد بقصديات جمالية ودلالية.

من جانب آخر نجد أن مشكلات العصر الحديث وهمومه وأجواءه وتحولاته الحضارية، قد جاءت بمضامين جمالية أخرى مغايرة للسائد، كما أن العلاقة الوجودية للإنسان مع العالم الذي يعيش فيه قد طرأت عليها تحولات جذرية، وهذا ما استدعى اجترار مضامين جديدة، وهذه المضامين الجديدة بحاجة إلى بنى تعبيرية مغايرة، علاوة على ما طرأ من تحول في وظيفة الشعر نفسه، فوظيفة القصيدة الحديثة اليوم هي غير وظيفة القصيدة الجاهلية أو قصيدة صدر الإسلام أو القصيدة في العصرين الأموي والعباسي، ولا تشبه أيضاً وظيفة الشعر الذي ساد في ما سمي بالحقبة المظلمة، وأن مضامين اليوم غير مضامين الأمس، كما أن التحول طال قنوات الاتصال وأساليب التلقي، فقد غادر النص منصة الإنشاد أو بلاط الخلفاء وأسواق المواسم، ليصبح نصاً مكتوباً للقراءة والتأمل ومحاورة القارئ، لا للإنشاد واهتزاز عاطفة المتلقين، ولم يعد فيه وجود للآخر المخصوص بالغرض الشعري، إلا من باب الافتراض، وأجد أن الهمم الوجودي الذي يحاكيه النص الحديث أكثر تعقيداً وسعة وإنسانية من الهمم الذي كان يشغل الشاعر القديم، فعلى الرغم من قسوة الحياة وصراعاتها التقليدية كانت ثمة بساطة في العيش

وعلاقات أقل تعقيداً، ويمكن القول إن الهمَّ كان محلياً مرتبطاً ببيئة العيش، حتى تعقّد عبر مراحل الانتقال الحضاري، وليس أكثر من الشعر استجابة للتحوّلات، وهذه التعقيدات تستدعي قوالب تعبيرية— إن جاز القول - غير القوالب الجاهزة التي أنتجتها المضامين والهموم القديمة.

كان الشعر التقليدي محاكاة غنائية أو ذاتية، وإن انطوى على شذرات معرفية لا يمكن تجاهلها، أما الشعر الحديث فهو محاكاة ثقافية، تشتغل على مختلف التناسلات المعرفية والفلسفية والأيدولوجية والجمالية وحتى السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهذا لا يعني انتقاصاً من التراث الشعري الذي لا يزال يحتفظ بسمة الخلود على الرغم من التحوّلات البيئية والثقافية التي ولد في ظلها، شأنه شأن الفنون والآداب العالمية الخالدة فقد "احتار ماركس في مسألة احتفاظ الفن الإغريقي بجمال أبدي على الرغم من أن الظروف التي أنتجته قد ذهبت منذ زمن بعيد" (12) ولسنا بصدد المقارنة هنا، إنما أردنا القول إن نزوع القصيدة الحديثة نحو السرد له ما يسوغه ثقافياً، وهو الهدف الأول لهذا البحث، بينما يأتي السرد في القصيدة العمودية ضمن سياقها البنيوي، ومن دون قصدية جمالية أو بعد ثقافي.

نرى أن الطابع السردى للقصيدة يحرر الشاعر نوعاً ما من البنى البلاغية المتوارثة ليحقق فكرة الخروج على السائد، كما أنه يمنح القصيدة زمناً نفسياً أطول مما تمنحه البنى المحايدة للتعبير، أي التي لا تملك المحتوى السردى " فالزمن مجسد في الشخصيات ظاهر من خلالها، ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث وإبطاؤه" (13)، وهذا طبعاً ينعكس على القراءة، وعادة ما يوفر الطابع السردى مساحة أوسع للتجربة الذاتية، لأن المسرودات الشعرية نادراً ما يمكن تكرارها، في حين تتفشى ظاهرة تكرار البنى التعبيرية المجردة، لأنه يمكن توظيفها في مختلف المضامين، كما يمكن تكرار المضامين الشعرية الخالصة والموضوعات الشعرية المتداولة بصياغات مختلفة، ولا يمكن لشاعر أن يستعير حكاية أو ينسخها من شاعر آخر، قد يكون ثمة تشابه في الوقائع اليومية، كيوميات الحرب أو الحصار، وهنا يأتي دور التجربة الذاتية ومنظورها المميز في اختيار ما يلائم رؤية الشاعر وتوظيفاته الجمالية لتلك الوقائع.

لقد اتخذ مسار التوظيف الشعري للسرد مستويات عديدة، فجاء بصورة حكاية تبدو واقعية أول وهلة، ثم يتسلل العنصر الرمزي للأدب تدريجياً، وهنا يحاول الشاعر أن يحقق معادلة صعبة، بين سرد الحكاية التي يمكن أن نتلقى خلاصة عنها، وبين جماليات القصيدة، أي انزياحاتها اللغوية والدلالية، ومن ثم النجاة من طوق الواقعية المفترضة للحكاية، وذلك بتحفيز طاقتها الترميزية بإضفاء السمة الغرائبية أو الأسطورية، وذلك من خلال إحداث انزياحات ضمنية في المبنى الحكائي، وهنا تتحقق مقولة الناقد حاتم الصكر من " أن البنية الرمزية للأدب- أي قراءته على أنه ترميز للعالم- تجعلنا نحس بعبث التدقيق في مصداقية تلك الوقائع، حتى على افتراض التحقق من (إمكان) وقوعها، وليست حقيقة وقوعها." (14) وهو ما ينطبق تماماً على القصائد الثماني عشرة الأولى من أنموذجنا الإجرائي، ديوان (الفراسة والعكاز)، التي احتوى بعضها على إهداءات ومقدمات شعرية ونثرية. والمستوى الآخر هو توظيف التقنيات السردية كما في النصوص التي بنيت على محاورات بين أشخاص مفترضين، كما في نص (الصفارة) الذي قدم له الشاعر ببيت لأبي نواس، وألحقه بعنوان ثانوي (محاورة شعرية في ذكرى موسى ولطيف وسلمان)، وكذلك نص (الخيوط المقطوع) الذي قدمه الشاعر بمقولة لنيته

و(إهداء: إلى لينا/ ذكرى (النورس) خريف 1964) والنص الأخير من الديوان (أغنية السنونو البيضاء) الذي ألحقه بعنوان ثانوي (تخطيط تلفزيوني)، أما بقية النصوص فهي ثماني مسرودات شعرية ضمنية، بعضها مكون من عدة قصائد قصار، لمخطوطات مفترضة منسوبة لشيخ أو رحالة مفترض وقد جاءت بعنوان (من صحائف الشيخ ساهي بن يقظان) وبهذه النصوص تتخذ السردية مستوى آخر بفرضية جديدة، إذ يمتزج السرد التاريخي بالخيال ويتنصل الشاعر عن نصوصه لصالح الفرضية السردية، باعتبار أن هذه النصوص هي مخطوطات منسية لشخص مجهول، وما يميز سرديات (حسب الشيخ جعفر) هي أنها تحقق معادلات صعبة، لا سيما البقاء على مواصفات قصيدة التفعيلة، حتى في الشروحات والوقفات الوصفية.

أما على المستوى العام، فأنماط التوظيف متعددة أيضاً، فبعض النصوص تكتفي بتوظيفات جزئية، وبعضها تستند إلى حكايات ووقائع، وهناك نصوص تستغرق في توظيف التقنيات السردية من دون حكاية متكاملة، وبعضها تكتفي بأسلوب السرد ولكن ببنى تعبيرية تكتفي برمزية الشعر وإيحائيته، وبعض النصوص تحاكي الأقصوصة، فتأتي قصيرة مكثفة بضربة ختامية، في حين تحاكي نصوص أخرى مشهدية السرد، أو تقطيع الأحداث، وبعض التوظيفات السردية للزمان والمكان، أو افتراض الشخصيات، والرواة وغير ذلك.

## المبحث الثالث:

### الفراشة والعكاز/ نموذج السرد الكامل

ابتداءً من العنوان، يضعنا الشاعر الكبير حسب الشيخ جعفر بمواجهة بنية سردية على المستوى التركيبي للجملة (الفراشة والعكاز) على الرغم من أن دلالة المفردتين تنطوي على طاقة إيحائية أو ربما رمزية تنتمي للشعر، ذلك أن بنية العطف في جملة العنوان تستعيد في ذهن القارئ الكثير من الثنائيات السردية أو القابلة لتكوين سرديات مختلفة، ومن هذه الثنائيات: الخير والشر، الحق والباطل، الجلال والضحية إلخ.. لكن ثنائية الفراشة والعكاز ليست ثنائية موضوعية كبقية الثنائيات السياقية المتداولة، إنما ثنائية فيها من التغريب ما يجعلها تنطوي على انزياح دلالي، فما علاقة الفراشة بالعكاز من الناحية الموضوعية المجردة؟ فإذا ما توقفنا عند دلالة كل مفردة على انفراد، سنجد تناقضاً دلالياً كبيراً بين الفراشة والعكاز، فالفراشة مفردة ذات بعد جمالي دالة على الربيع وتستحضر مشهد الزهور والانطلاق والحرية والألوان الزاهية المبهجة، بينما تنطوي مفردة العكاز على أبعاد القبح وعلى العوق والانتكاس والعجز وتستحضر مشاهد القسوة والمعاناة، فهل قصد الشاعر فكرة الصراع بين الجمال والقبح، بين الاكتمال والنقص، بين الانطلاق والتعثر، بين السرعة والبطء؟ أم أنه قصد فكرة الصراع بين حلم الحرية وتدهور الواقع؟ أظنه قصد كل ذلك وأبعد من ذلك، بهذه الخلاصة الدلالية التي جسدها العنوان.

إن السرد في ديوان (الفراشة والعكاز) ليس ملمحاً فنياً عابراً، أو مجرد خاصية أسلوبية، أو مدخلاً جمالياً للتعبير، ولم يكن، أعني السرد، مجرد تداخل عرضي بين الغنائي/ الذاتي والموضوعي، بل هو استراتيجية نصية مبنية بقصدية واعية، وهنا " لا بد أن نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري" (15) فالقصائد الثماني عشرة الأولى، وهي متوسطة الحجم، تتخذ من السرد رؤية وبناءً فنياً، من دون أن يعتمد الشاعر إلى تأطيرها شكلياً كالقصائد اللاحقة التي أعلنت أشكالها عن سرديتها مباشرة، فغناوينها، أي القصائد الأولى، أقرب للطابع السردية، وأقرب للموضوعية من الترميز أو الإيحاء أو التأويلات الشعرية، ومنها: خطوة في الضباب، المنقار، الجنة، القفص، بيت الرياح، صندوق الدنيا، العثة، الخفاش.... إلخ.. وجميع هذه القصائد عبارة عن حكايات مسرودة بلغة شعرية تنحاز إلى تنامي الفكرة أو الحدث بدل الاستعارة أو إلى إحكام الحكاية ببنية دائرية أو نهاية مفتوحة، أي اللعب على التقنيات الفنية المتبادلة بين الشعر والقص، وقد حرص الشاعر على الاشتغال القصدي على عناصر السرد وتقنياته، من راو، يمثله عادة الشاعر/ السارد، وحكاية وحدث منسوج واسترجاع، وفضاء زمني ومسرح مكاني للأحداث والشخص، وأحياناً وجهة نظر تتخلل طيات النص، وحوار داخلي (مونولوج) ووقفات وصفية للأجواء والمناخ النفسي للحدث أو الطقس أو الوقت أو المشهدية السردية بصورة عامة، فضلاً عن صيغ التكرار الدالة على الإيغال بالسرد إلى مستوى الحكيم.

ولتوضيح هذا المدخل سنحاول هنا تحليل العلامات السردية للنص الأول (خطوة في الضباب)(16) : نلاحظ ابتداءً علامتي الزمان والمكان في ما يمكن تسميته زمن القص الحالي للشارد/ الذات الشاعرة، وهو هنا يتخذ هيئة البطل الراوي، وبدلالات فيزيائية دالة على تحول شكل البطل بسبب نوعية الزمان والمكان، أي زمن الجراءة والفتوة والشباب، والسجن وما يتركه ذلك جراء التعذيب أو العزلة أو الانحباس النفسي" قبل أن أتوخي الحذر/ قبل أن يتقوس في الحبس ظهري/ ويبيض مني الفذال" ثم ينتقل إلى وحدة سردية بطريقة الاسترجاع" كنت فيما يقال/ أتلقي الصدى وأطيل النظر/ عبر نافذتي والطوار/ عبر نافذتي واتشاح الطريق الخريفي كنت أراقق/ نافذة في الجوار/ فأرى في ارتخاء الستائر/ في ارتخاء الستائر الخفيف الموارب في الضوء ظلاً وحيداً!" نلاحظ هنا التمهيد لحكاية ماضية يستعيدوها الراوي البطل المشارك في الأحداث ويستترسل بسردها ببناء دائري، ذلك أن المرأة التي تتمايل خلف الستار مع تمايل الستار مع الريح، نكتشف أنها امرأة منتحرة يتهم البطل بها، إذ تختتم القصيدة/ الحكاية بوجود الجثة بين أغصان البطل، وهنا يلجأ إلى المونولوج الداخلي" قلت: ( أحمل جثتها، وأغذ الخطي في العراء!)" ثم تأتي النهاية التي تؤدي بالبطل إلى السجن الذي ابتداءً منه مسرودته الاسترجاعية " وهنا أوقفوني متهماً، وأقاموا الحجج بين أيدي القضاء!" فهل ثمة تعبير موضوعي يخرج من دائرة الشعري أكثر من هذا؟ وبالطبع هناك تحولات حصلت على مستوى المكان والزمان والأحداث ففضلاً عن حضور المكان الوهمي(المطار) الذي تكرر بعبارة" وهي مائلة متمائلة في اتجاه المطار" وكذلك الأمكنة الضمنية (ممر القطار، المحطة، الطاولة، الغرفة) وكذلك هناك شخصيات ثانوية وكومبارس (جارتها، امرأة الشاي، النذل، الطاعمون، الناس، الحراس)، طبعاً هي ليست حكاية بالمعنى التقليدي، وإلا لما أصبحت قصيدة لها عمقها وإيحائها عن الغربة والاغتراب والوحدة والاستلاب واليأس والإحباط والانكسار، بتبادلية دلالية بين اغتراب الشاعر وغربة امرأة تنتحر غضباً أو بؤساً، بين الواقع المتوقع والتمثيل اللامتوقع، الأمر الذي يلفت الانتباه إلى ظاهرة يمكن تسميتها بسردية الشعر، وهي إلى جانب كونها ملمحاً أو ظاهرة فنية، فهي ظاهرة ثقافية، وهو ما يعيننا هنا تحديداً.

وفي قصيدة (المنقار)(17) يفترض الشاعر حكاية غرائبية، ربما أراد من خلالها أن يعكس بعض هواجسه النفسية عن الخراب، وملخص الحكاية أن الراوي/ الشاعر/ البطل، يشتري من سوق السراي، بومة محنطة ويضعها على رف بغرفته، وفي الليل تبعث فيها الروح لتمارس غريزتها المتوحشة، فيفكر ببيعها لكن سرعان ما يتخلى عنها الصبي المشتري، فيلقي بها في المجاري، لكنه حين يعود إلى البيت يجدها على الرف ثانية، حكاية طريفة وبسيطة، على الرغم من غرائبيتها، وقد تم توظيفها شعرياً على نحو عميق لتجسيد المخاوف التي تنتجها الوحدة، ومن ثم سيطرة الوهم، والحكاية تبدأ من مكان حقيقي (سوق السراي) وزمن ماضٍ غير محدد " سرت في (السراي) يوماً فاشتريت/ بومة محشوة الجلد بقش وخيوط/ لم تزل مهمة بين المسابح/ والرقى والكتب الصفر (المريبه)" نلاحظ أن الشاعر/ الراوي قد اختار ديكوراً دالاً يحيط بالبومة (مسابح ورقى وكتب صفر مريبة)، وربما أراد الإشارة هنا إلى الخراب الثقافي، موظفاً الصفة الرمزية للبوم (التشاوم) والعيش في الخرائب، وفي مكان يفترض أنه مخصص لبيع الكتب بمحملاتها الثقافية والمعرفية؟ التي تحولت في هذه الواقعة إلى مسابح ورقى، إشارة إلى طغيان الجانب الخرافي وليس العقلي من

الدين، أما الكتب الصفراء المريبة فهي ربما كتب الدجل والشعوذة، أو كتب التسطيح الثقافي والتطرف وما شابه ذلك، ثم يستمر سرد الحكاية " فتخيرت لها في غرفتي الرف المعلق/ عاليًا كالعش تحت الكوة المفتحة!" وهنا يرسم الشاعر صورة مشهية، ثم يبدأ الحدث " حينما أيقظني(التنعب) في أول ليله/ خلت أني بين أطراف القرى والنخل ليلاً أتمشى" إذ ينقلنا الشاعر إلى مكان ضمني يستعيد من خلاله حنينه إلى الريف، ويتصاعد الحدث " غير أن(الصوت) من ليل إلى ليل يعود/ ويسل النوم من أجفاني الثقلي فأصحو/ وأرى البومة من فوقي تحوم/ ساعة قبل اعتكار الضوء في الكوة فجراً وتعود/ (رمة) محشوة الجلد بقش وخيوط!" ثم يتطور الحدث من الصوت إلى الحركة ثم العودة إلى السكون بتوقيت زمني مرتبط بطلوع الفجر، وهذه إشارة رمزية واضحة، وتوظيف شعري للزمن، وينقلنا النص إلى حوار ذاتي (مونولوج مركب) لأنه يبدو في أوله حواراً موجهاً إلى آخر مفترض " إنما أربكني منها الخروج/ وعراك القطط الحمقى ببابي وانتثار/ أعظم الفئران، في الحجرة، والريش المدمى!/ قلت: (لن يهدأ لي بال وبيتي مسلخ/ تلهو بجنيبه الجوارح!)/ قلت: (إني بائع زيتنها الجوفاء في السوق/ فتخلو لي الربوع!)" وهنا يفترض الراوي/ البطل/ الشاعر (مروياً له) فيرسم مشهداً من القسوة والوحشية ليحقق عنصر الإثارة في احتدام الحدث أو بلوغه ذروته إذ "ليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل"(18) ليسوغ فكرة التخلص من البومة ويحكم حبكة الحكاية، ثم يتألف حدث ثانوي مركب وسريع وتظهر شخصية ثانوية لتقوية النسيج الحكائي " واشترأها أحد الصبيان مني، / وسريعاً ما تخلصي/ عائداً بالله من منقارها الدامي الملطخ/ واتقاد الشرر الأصفر في أحداقها الزرق الصقيله!" والصبي هنا لا يخلو من محمول رمزي لكونه يمثل نوعاً ما البراءة والفطرة والنقاء، كما يمثل المستقبل الذي نطمح بتخلصه من مظاهر العنف والقسوة، ثم ينتقل الحدث إلى خيار آخر ومكان جديد " قلت: (أرميها إلى المجرى، / فقد يحملها الماء إلى البستان/ أو تحلو بعينها الخرابه!)/ وجرى بالبومة الماء وأخفتها (المجاري)" وهنا الذروة التي توحى بنهاية الحدث باختفاء البومة الذي وضع لها السارد خيارين مختلفي الدلالة والرمزية (البستان أو الخرابه) وكأن البطل سيعود يتابع حياته بمثل ما كانت عليه قبل ابتلائه بالكائن الخرافي الذي خرب حياته، لكن الحكاية لم تقف عند هذا الحد بل كسرت أفق التوقع بعودة البوم إلى مكانها وتفتشي الخراب خارج الغرفة " بيد أني عندما عدت إلى الغرفة في الليل التقيت/ وهج نارين كأضواء تلوح/ بين أطراف القرى والنخل ليلاً في المزارع/ وهي تحت الكوة المفتحة/ لم تزل تنفض عنها القطرات الدبة " إن شراء طائر محنط ووضعه على رف في غرفة واقعة حياتية بسيطة، لكن أن تنبعث الحياة في الطائر ليلاً، فهذه خرافة من صنع الخيال، وهذه هي فرضية القصيدة في توظيف الواقعة الحياتية وتفجير سياقاتها الواقعية لتنتج نصاً رمزياً يفضي إلى مدلول واقعي ذلك أن " صناعة الخرافة لا تعني التنحي عن الواقع، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة أكثر دقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع"(19) فدلالات التشاؤم والقسوة والخوف والخراب الثقافي والحياتي التي حفل بها النص، إنما أرادت أن توصل رسالة أخلاقية/ ثقافية محرصة، تشير إلى خطر يدهم حياتنا ويقلق وجودنا. وقد استطاع هذا النص أن يستثمر كامل المساحة التي يمكن أن يوفرها التأويل السردية، بصرف النظر عن مساحتها الواقعية أو أهميتها ذلك" أن أهمية حادثة ما لم تعد بحاجة إلى أن تعزى إلى شيء معين، أو إلى الاستدلال، إنها في تناول الوعي السردية

مباشرة" (20)، ولا علم لنا في أن الشاعر/ السارد قد مرَّ بتجربة من هذا النوع أم لا، أو أنه عاش جزءاً من هذه التجربة أم لا، ولا نحتاج لمعرفة ذلك، فالحكاية بصيغتها المجردة من النوع المألوف، وقد تكون مجرد حادثة عابرة، وهنا تأتي وظيفة الفن في تفجير المألوف وتحويله إلى غير مألوف.

على هذا المنوال يمكننا تتبع الفرضيات السردية للقصائد المتشابهة في بنائها ولم تختلف في مستوى التوظيف، ونعني بها القصائد الثماني عشرة الأولى، وهي ذات بناء مختلف عن بقية نصوص الديوان، وما يجمع بينها أيضاً أنها تروى على طريقة الحوار الذاتي، وبذلك تكون أقرب إلى غنائية الشعر بما لا يتناقض مع التقنيات السردية ذلك أن " باختين يستخدم مصطلحي " الحواري " و " الحوارية " بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها " الحديث الذاتي " نفسه حوارياً (بمعنى أن للأخير بعداً تناصياً) " (21) الأمر الآخر أن جميع هذه النصوص بنيت على تقنية الراوي المشارك، وعادة ما يكون بطلاً مستلباً، أو ضحية، أو طرفاً تزج به الأقدار في صراعات يغلب عليها الطابع النفسي مع الأشياء أو مع أشخاص وجثث، وقد اتسمت هذه القصائد بالبنية الدائرية، أي أنها تنتهي من حيث تبدأ، وقد كرّس الشاعر آلية كسر أفق التوقع عند القارئ، باجتراح نهايات غير تقليدية، على أن تحليل البنية السردية داخل نص شعري لا يلغي جنسه وقصدياته الشعرية، ولو أننا قمنا بتحليل بقية النصوص على الشاكلة التي حللنا بها قصيدتي (خطوة في الضباب و المنقار) لما خرجنا بنتائج إضافية تدعم منطلقنا الثقافي في هذا البحث، وقد اكتفينا بهما توكيلاً للإيجاز.

أما النصوص الأخرى فتنقسم على نمطين، الأول يشمل نصوص (الصفارة، الخيط المقطوع، أغنية السنونو البيضاء) وكل منها بنيت على فرضية حوارية، والثاني هو مجموع النصوص التي جاءت بعنوانات مستقلة وترقيمات وعنوانات ضمنية، تحت عنوان (من صحائف الشيخ ساهي بن يقظان)، ففي (الصفارة) (22) يبدأ النص من وصف المكان، وهو مكان واقعي معروف (الحديقة الخلفية لاتحاد الأدباء) وما يحيطها من أبنية (المزاد ومستشفى الأمراض العقلية)، والوقت الثانية بعد منتصف الليل، والحكاية تبدأ مع آخر السكارى إذ يدخل عليه ثلاثة من أشباح أصدقائه الموتى هم (الساخر والقص والشاعر) وتدور محاوره مركبة بين النادل الذي لا يرى الأشباح والسكرير، ثم ينضم لمائدة الحوار المهاجر، ثم الحارس، وفي النهاية يظل السكرير وحيداً فتفتتح أبواب مستشفى المجانين الذين يتحلقون حوله راقصين " السيدات بشعرهن الطويل المحلول، والسادة برؤوسهم الحليقة! " بهذه العبارة ينتهي النص، لكن ما طبيعة المحاوره؟ ما يلفت الانتباه أن جزءاً مهماً من المحاوره يصب في موضوع ثقافي يعزز فرضية بحثنا، وسنقتطع جزءاً من النص لتوضيح الفكرة: " الشاعر: (مترنماً، قارعاً المائدة بيده): / هاتِ واسكبها مراراً / صفق الديك وطاراً / قل لي، يا أبا نواس، أما ترالون، في هذا العالم الرابع غير المأسوف عليه، / تكتبون القصائد المقفاة، الموزونة؟ / ألم تكفوا بعد؟ لقد انفجرت قنبلة النثر / الذرية، وتطايرت أوزانكم في مهب / الرياح العاتية! / قطط، قطط، ولها ذنب! ..... " (23) (وبعد مباحكة حوارية بقي الشاعر يردد خلالها متهمكاً (قطط، قطط...)) تتضح الفكرة على لسان القاص: " القاص: (صافراً): / متى... يخلو لنا الجو؟ / متى يخلو / فيخلو الخمر والخل؟ " (24)، واضح أن في المقطع نبذة تهكمية في نقد الواقع الحضاري (العالم الرابع) والسؤال الإنكاري عن الوزن والقافية، ومن ثم توظيف الكناية

الساخرة (قنبلة النثر الذرية) وذروة التهكم في استعمال جملة موزونة لا قيمة لها (قطط، قطط، ولها ذنب) وبهذا يكون الحوار قد اتجه نحو رؤية نقدية لأدعة مضادة للشعر التقليدي، تعكس بعض تطرف شعراء الحداثة، وقد جسدت ردة فعل القاص أو تمنيه خلو الجو في المقطع الذي وظف فيه الشاعر بيتاً من الشعر القديم (خلا لك الجو فبيضي واصفري) فكرة تسيد السرد وانقراض الشعر، التي يحاول بعض الشعراء التصدي لها، من خلال توظيف البنى السردية في البناء الشعري، كما أن المقطع الذي اخترناه يعكس بصورة وأخرى جانباً من التحولات الثقافية التي نسعى لرصدها.

ويتكون نص (الخيوط المقطوعة)(24) من ثلاثة مناظر، تدور على مسرحها الأحداث التي يتخللها الحوار بين الفنان والمرأة، وتنطوي الحكاية على بعد ثقافي، إذ تعالج حيرة الفنان في تجسيد الأنموذج الفني على طريقة عصر النهضة، واشتغل هذا النص على آلية المزاجية بين السرد النثري الصريح والشعر الذاتي أو الحوار، وفي النص انتقالات مكانية عديدة وتحولات نفسية وفيزيائية تطرأ على الشخصيات، ومثله ينبغي نص (أغنية السنونو البيضاء)(25) على حوارية بين الراقصة والشاعر، ولا يخلو الأمر من بعد ثقافي، وكلا النصين يعتمد على معادلة الحوار بين المبدع ذي التركيبة النفسية المختلفة عن السائد وأنموذج المرأة المثالي، التي قد تكون متسولة كما في النص الأول، أو راقصة كما في النص الثاني، وتجدر الإشارة إلى أن النصوص الثلاثة التي طغت عليها سمة الحوارية، لها مشتركات مكانية وزمانية وغير ذلك، الحانة والليل والوحدة والوهم والبعد الثقافي للشخصيات، كما أنها حفلت بمساحات صريحة للوصف المكاني والأجواء وفاعلية التحولات المكانية والزمانية.

أما النص المكون من ثمانية نصوص متداخلة، بعضها مكون من عدة نصوص أيضاً، والذي جاء بعنوان (من صحائف الشيخ ساهي بن يقظان)(26) وهذه النصوص ليست سردية بذاتها، إنما بنيت على فرضية سردية على الطريقة البورخسية - إن صح التعبير- إذ استعار الشاعر لنفسه قناعاً يستتر به، والفرضية أن هذه النصوص هي مخطوطات لرجل مجهول يدعى (ساهي بن يقظان)، حصل عليها الشاعر من إحدى المناوبات في الفندق، وراح ينشرها في الصحف، ثم نقلها إلى هذا الديوان، عسى أن يطلع عليها الشيخ أو أحد معارفه، كما تقول المقدمة، والنصوص يغلب عليها الطابع الشعري، بعضها قصائد قصار مكثفة، وهي مزيج من التوظيف الشعري لرموز الأساطير الميثولوجية والتاريخ والرموز الدينية والثقافية وشيء من أدب الرحلات وتوظيفات القناع الفني، وقد تنطبق على أغلبها مقولة عزرا باوند "ينبغي أن تكون لغة الشعر صافية. ينبغي ألا تبتعد عن الكلام إلا بحدتها المتسامية، (وأقصد بها البساطة) ينبغي ألا تستنسخ كتابات مدرجة أو معكوسة، لا شيء يمكن أن تتمكن منه، أن تتفوه به جهاراً، تحت ضغط العاطفة المتأججة."(27)، والجدير بالذكر أن الشاعر قد توخى اللغة الشعرية الصافية في جميع النصوص المشحونة عاطفياً، والمعنى برشاققتها القاموسية والتركيبية على الرغم من محتوياتها السردية، التي قد توقع النصوص في براثن لغة النثر الاستهلاكية، وما يهمننا من هذا النص فرضيته السردية، وليس تحليل النصوص أو عرضها، إذ احتل الشاعر بحسب المقدمات دور المحقق والمترجم أحياناً، ولا أدل من هذا على البعد الثقافي الذي سعى الشاعر لترسيخه عبر ديوان (الفراشة والعكاز) الذي وجدنا فيه أفضل ما

يمثل فرضيتنا بشأن التمثيل الشعري للسرد، وهو التمثيل الذي كانت له سياقاته الثقافية ليشكل ظاهرة ملفتة وجديرة بالدراسة، ليس من المنظور الفني فحسب، وإنما من منظور ثقافي، ونعتقد أننا بهذا أننا نفتح المنجز الإبداعي على مديات جديدة للقراءة، تترك الباب مفتوحاً لاحتمالات فهم جديد وتأويلات أخرى والسبب في ذلك "إن حقيقة كوننا نفسر دائماً الأعمال الأدبية الى حد ما في ضوء اهتماماتنا(.....) قد تمثل أحد أسباب إمكانية بعض الأعمال الأدبية الاحتفاظ بقيمتها عبر القرون"(28)، وهذا في تقديرنا أهم ما يطمح إليه الدرس النقدي، بمختلف اتجاهاته ومدارسه ومناهجه وتنظيراته وتطبيقاته الإجرائية.

بقي أن نوكد حقيقة كون السردية التي طغت على نصوص (الفراشة والعكاز)، لم تأت من فراغ، أو لمجرد التوظيف الشكلي الذي يكسب النصوص سمة الحداثة، وإنما هو مجموعة اختزالات سيروية لتجربة ثقافية متراكمة للشاعر حسب الشيخ جعفر، تجربة الكتابة والترجمة والسفر والانتماء الأيديولوجي، فضلاً عن التجربة الإنسانية، الطفولة والحب والتمرد وذكريات الريف وقسوة المدينة ذلك أن " الأدب، مثلما الفلسفة، مثلما العلوم الإنسانية، هو فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي نسكنه. والواقع الذي يطمح الأدب إلى فهمه هو، بكل بساطة (لكن، في الآن ذاته، لا شيء أكثر تعقيداً)، التجربة الإنسانية."(29)، وحسب الشيخ في عموم تجربته، وليس في هذا الديوان فقط، لم يكن شاعر موضوعات وصياغات شعرية، إنما كان شاعر تجربة إنسانية.

## الخاتمة

نجد أن السرد الذي هو ملمح أسلوبى أساسى فى تجربة المبدع حسب الشيخ جعفر، يحيلنا إلى سياق ثقافى تولدت منه هذه الظاهرة، فمع انحسار الأغراض المنبرية الذى رافق ولادة الشعر الحديث، هناك نوع من التحرر من اشتراطات الآخر المتلقى، وتحرر من سلطة الآخر المخصوص بالغرض، وتحرر من النظام الصوتى للإنشاد، أى التحرر مما اعتاد عليه الشاعر والمتلقى من انفعالات منبرية عاطفية متبادلة، لا ننفي وجود ذائقة نخبوية للمتلقى خارج الاشتراطات التقليدية للمنبر، كما هو حاصل مع قصيدة النثر، وإذا كان البعض يقول إن الغناء يلعب اليوم دور القصيدة فى العصور الماضية، أو أن الرواية هي قصيدة العصر الحديث، فالأولى أن نقول إن الشعر الشعبى هو الذى يمارس على المتلقى دور القصيدة الكلاسيكية، وهو المنتج الفاعل لأنساق الخطاب الشعري، فالقصيدة الحديثة أصبحت أمام سياق جديد، نتيجة التحول الحاصل فى الخطاب الشعري والوظيفة الشعرية، فهي قصيدة للقراءة ومنبر الاتصال هو الكتاب الذى يمثل ضمناً الصوت الداخلى للشاعر، الذى يريد أن يهمس بتجربته الحياتية من خلال رؤية جمالية أو فلسفية لا تخضع لاشتراطات الآخر، أو اشتراطات السائد الاستهلاكي. قد يكون فى الأمر نوع من التعالى الثقافى أو النخبوية، لكننا أيضاً أمام سياق ثقافى ينسحب فيه الشعر إلى ملاذات الحفاظ على النوع، نتيجة التحول الحاصل فى لغة الخطاب اليومى ووسائل الاتصال وشيوع الأنماط الشعبية للأدب والفن التى تغازل حاجة المتلقى العادى وذائقة السطحية واستجابته الآنية، فالشاعر هنا لم يوظف السرد لاجتذاب القارئ أو لاصطناع أشكال شعرية مغايرة، بل للتوغل فى مسرودات الذات المستخلصة من التجربة، وكأن الذات الشاعرة التى تخلصت من سطوة الآخر، تريد التحرر من سطوة الشعر نفسه لصالح التجربة، بتقاطعات سرديّة وشروحات ومقدمات وحواريات وسيناريوهات، والتحرر حتى من سطوة الشاعر بافتراض شاعر وهمى كما فى نص (من صحائف الساهي بن يقظان). ومن نتائج هذه الدراسة أن السرد شكل عبر التاريخ الفنى للشعر جزءاً من البنية، إلا أن التجربة الحديثة، على خلاف القصيدة التقليدية، اجترحت نظاماً جمالياً لتضمين البنى السردية واستعارتها أو توظيفها شعرياً، بالإفادة من مظهراتها فى الأجناس الأدبية الحديثة (القصة والرواية)، وإن هذه الظاهرة ليست من اختراع شاعر ما، بل هي معطى ثقافى تبلور فى ظل عوامل عديدة أوضحها البحث.

الباحث

## هوامش البحث

- 1- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ص 61- 62.
- 2- كتابة الذات- دراسات في وقائعية الشعر، حاتم الصكر، 1994، ص 27.
- 3- الفصل الأول من كتاب أبرامز، تر: يوثيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام ع/11، 1980، ص 186.
- 4- تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان)، محمد نديم خشفة، ص 22.
- 5- كتابة الذات، سابق، ص 15.
- 6- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن، تر: ابراهيم جاسم العلي، مر: د.عاصم اسماعيل الياس، ص 8.
- 7- أصول أدب الحداثة، مايكل. هـ. ليفنسن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، مر: د. فائز جعفر، ص 200.
- 8- المبدأ الحوارى - دراسة في فكر ميخائيل باختين-، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، ص 114.
- 9- نفسه....
- 10- أصول أدب الحداثة، سابق، ص 200.
- 11- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، اختيار وترجمة سهيل نجم، بلا س. ط، ص 122.
- 12- مقدمة في النظرية الأدبية، سابق، ص 17.
- 13- بناء الرواية، إدوين موير، تر: إبراهيم الصيرفي، مر: د. عبدالقادر القبط، ص 96.
- 14- كتابة الذات، سابق، ص 22.
- 15- اللغة والخطاب الأدبي، روبرت شولز، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، ص 97.
- 16- الفراشة والعكاز، ديوان شعر، حسب الشيخ جعفر، ص 6- 8.
- 17- نفسه، ص 10- 11.
- 18- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبدالستار جواد، ص 74.
- 19- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، سابق، ص 47.
- 20- أصول أدب الحداثة، سابق، ص 16.
- 21- المبدأ الحوارى، سابق، ص 85.
- 22- الفراشة والعكاز، سابق، ص 50.
- 23- نفسه، ص 52.
- 24- نفسه، ص 72- 102.
- 25- نفسه، ص 168- 180.
- 26- نفسه، ص 103- 167.
- 27- أصول أدب الحداثة، سابق، ص 206.
- 28- مقدمة في النظرية الأدبية، سابق، ص 17- 18.
- 29- الأدب في خطر، تزفيتان طودوروف، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ص 45.

## مصادر البحث

- 1- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، بلا س. ط.
- 2- الأدب في خطر، تزفيتان تودوروف، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.
- 3- أصول أدب الحداثة، مايكل. هـ. ليفنسن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، مر: د. فائز جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- 4- الفراشة والعكاز، ديوان شعر، حسب الشيخ جعفر، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، بغداد، 2007.
- 5- الفصل الأول من كتاب أبرامز، تر: يونيل يوسف عزيز، مجلة الأقاليم ع/11، 1980.
- 6- اللغة والخطاب الأدبي، روبرت شولز، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1993.
- 7- المبدأ الحوارية - دراسة في فكر ميخائيل باختين-، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992.
- 8- بناء الرواية، إدوين موير، تر: إبراهيم الصيرفي، مر: د. عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
- 9- تأصيل النص (المنهج البنوي لدى لوسيان جولدمان)، محمد نديم خشفة، حلب، ط1.
- 10- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- 11- كتابة الذات- دراسات في وقائع الشعر، حاتم الصكر، دار الشروق، عمان- الأردن، 1994.
- 12- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، اختيار وترجمة سهيل نجم، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، بلا س. ط.
- 13- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن، العامة، تر: إبراهيم جاسم العلي، مر: د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.