مجلة المختار للعلوم الإنسانية 01 (01): 88-104، 2003

Research Article

Open Access

قصيدة النثر التسعينية في العراق (قراءة نقدية)

سمير كاظم الخليل

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عمر المختار

Doi: https://doi.org/10.54172/mgxbgq49

المستخلص : تستكشف هذه الدراسة التحليلية النقدية نوعية القصيدة النثرية في العراق خلال الفترة التسعينية، حيث تفحص خصائصها ومواضيعها وأهميتها في الساحة الثقافية والأدبية. تغوص الدراسة في سمات القصيدة النثرية، محللة هيكلها ومضمونها. كما تركز على السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي أثرت على إنتاج القصيدة النثرية خلال هذا العقد المعين، مسلطة الضوء على التعبيرات الإبداعية والأصوات التي نشأت. القراءة النقدية تهدف إلى توفير فهم شامل للتفاصيل والمساهمات الفريدة لقصيدة النثر في العراق خلال التسعينيات.

الكلمات المفتاحية: قصيدة النثر، العراق، تحليل نقدي، المنظر الأدبي، السياق الاجتماعي والسياسي، التأثيرات الثقافية، التعبير الإبداعي.

The Nineties Prose Poem in Iraq (Critical Reading)

Samir Kazem Al-Khalil

Department of Arabic Language, College of Arts, Omar Al-Mukhtar University

Abstract: This critical analysis explores the genre of prose poetry in Iraq during the 1990s, examining its characteristics, themes, and significance within the cultural and literary landscape. The study delves into the unique features of prose poetry, dissecting its form and content. It scrutinizes the socio-political and cultural contexts that influenced the production of prose poetry during this particular decade, shedding light on the creative expressions and voices that emerged. The critical reading aims to provide a comprehensive understanding of the nuances and contributions of Iraqi prose poetry in the 1990s.

Keywords: prose poetry. Iraq. critical analysis. literary landscape. socio-political context. cultural influences, creative expressions

The Author(s) 2023. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ،provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

تطمح هذه الدراسة إلى الاقتراب من قصيدة النثر التسعينية كما عبر عنها الشعراء الذين وردت قصائدهم في الديوان الجماعي الموسوم بـ (الشعر العراقي الأن) الصادر عام 1998 بوصفه أول كتاب يؤرخ لنماذج شعرية تعبر عن أصوات تحاول تلمس طريقها في سماء الشعر .

في البدء لا بد من الإشارة إلى أننا لسنا بصدد تعريف قصيدة النثر بوصفها جنساً أدبياً ، ومدى شرعيتها ، وهل أن وجودها كان مبرراً بعد انحسار الأصوات الشعرية المؤثرة في الساحة الأدبية ، كما اننا في غنى عن تتبع ما قيل ضمن هذا الجو الأدبي المتأزم وصراع الأجيال وما تمخض عن كل هذه الصراعات من انحسار النصوص الإبداعية التي ما فتئت تصاب بالتلاشي بسبب سطوة المؤسساتية وما مثلته من رغبة في أن تبقى ممثلة لهوية الإبداع العراقي .

والحديث هنا يشير إلى جيل (مابعد الرواد) واعني (جيل الستينيات) ، إذ أن الوصاية على الشعر لامكان لها في دائرة الإبداع ، بعد ان جعل الشاعر الستيني من نفسه عرابا للعملية الإبداعية بلجوئه إلى هدم النموذج السابق له (جيل الرواد) ومحاولة تأسيس كتابة شعرية منبته عن أصول الريادة ، وخير شاعر مثل هذه الوصاية هو الشاعر الستيني سامي مهدي في كتبه الثلاثة (أفق الحداثة وحداثة النمط) و (وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق) و (الموجه الصاخبة) وإذا كان الكتاب الأول قد تناول (مجلة شعر) ومموليها أودنيس ويوسف الخال بهجوم قاس إلى الحد الذي جعله يتهم الشاعرين بالخيانة القومية ، فإن الكتاب الثاني حاول فيه المؤلف سرقة الأضواء وتغيير زاوية النظر التي ظلت فترة ليست بالقصيرة محاطة بنصوص الرواد عامة والسياب بخاصة ، ومحاولة المؤلف تجريد السياب وإخراجه من دائرة الإبداع التي لا تليق به - أي بالسياب - بحجة الفهم المشوش للتجديد الذي استغله السياب حين كان محاكياً في قصائده للأساطير ومقتبساً قوالب جاهزة من الشعر الأوربي أما فيما يخص الكتاب الثالث (الموجه الصاخبة ، شعر الستينيات في العراق) فقد توجه الهجوم فيه نحو مبدع ستيني من جيل المؤلف هو الشاعر فاضل العزاوي ، في محاولة لإخراجه من إطار ولاية الإبداع الستيني بطريقة ممنهجة ، إذا أصبح البيان الشعري الستيني

بياناً منفرداً بخصوصية تجعل من سامي مهدي هو المبدع الأول في الشعر العراقي في تلك المرحلة بل صاحب نبوءة فيه .

إن مثل هذه المحاولات الكتابية التي كان همها الأول والرئيسي هو الدفاع عن الجيل النموذج ثم تطور بعد حين للبحث عن الشاعر النموذج ضمن الجيل الواحد ، إنما هي محاولات كتابية (مدبلجة) بعيدة عن الأساس الذي يجب أن تنطلق منه المفاهيم الإبداعية ، مثل مفهوم صراع الأجيال ، ولعل هذه المقدمة متأتية من النظرة الفاحصة التي تلت حركة الشعر العراقي بعد جيل الستينيات أو هي متابعة للأصوات التي لم تنضو تحت خارطة الإبداع الستيني ، وما مثله الجيل الستيني من دور حاسم في إلغاء ما قبل (جيل الرواد) وسحق ما بعد (الأجيال اللاحقة) الأمر الذي جعل من الشعر العراقي في المرحلة التالية للمرحلة الستينية شعراً متخبطاً ، لا يلتقي مع شروط نتاجه الشعري وهو شرط التبني من شعراء الجيل السابق للجيل اللاحق.

إن الانفصال الذي ظهرت بوادره أول ما ظهرت في الشعر السبعيني إا أصبح ظاهرة لها ملامح مميزة ، بحيث أصبح كل جيل محكوماً أو ملتصقاً بعقدة أو ملتصق فيقال الثمانيني والتسعيني حتى وأن كان ذا ملامح ضبابية الأمر الذي حدا بالمتتبع للعملية الشعرية أن يصل إلى نتيجة مفادها أن شروط الجيل أصبحت غائبة عن وعي المبدع إذا أصبح أسم الجيل اسما زمنيا لا إبداعيا ، وهو أمر له خطورته التي انسحبت على شعرية القول في الوعي الإبداعي كما أن كل جيل أصبح يجد أن شعريته هي الأصل فكان التدافع حول هم الكتابة الأول هو البحث عن النص الذي يميز كل جيل عن غيره .

انتهاك جسد التقديم :-

نحاول في هذا القسم من الدراسة تفحص الإشارات التي وردت في التقديم بوصفها اكتناها من المقدمين لنصوص الشعراء التي وردت في هذا الديوان المشترك ولا نريد أن نسبق الحكم عليها ولكن نود الإشارة إلى أن هذه المقدمة على الرغم من هامشيتها - هي محاولة لايصال صوت هو في وعي كاتبيها صوت مهمل عن قصد ، وعلى الرغم من قصر المقدمة التي لا تتجاوز أربع صفحات ، غير أنها يمكن أن تعد وثيقة أولى غير مكتملة قد تعقبها وثائق أكثر رصانة لاحقا ، ارتأى التقديم العزوف عن إصدار تعريف للشعر الذي يكتبونه وهذا العزوف لا تغني عنه كتابة الشعر . إذ لابد للمبدع من

أن يبين لنا تعريفه الخاص للعملية الإبداعية التي يمارسها الأمر الذي كان له دلالة الغياب عن عنونة الشعر ، تلك العنونة التي تؤرخ دوماً لعملية الإبداع ومدى فهم المبدع للأسئلة الملحة : ماذا أقول ؟ لماذا أقول ؟ كيف أقول ؟

أما أن تظل المقدمة أو التقديم في زاوية الرؤية الانطباعية للعملية الشعرية والإصرار على ((عدم تقديم شئ لأنها تعريفات لا تجدي)) (1) .

فهو دليل على الكتابة بمعزل عن الوعي الشعري وهو أمر يبرره التقديم حين يقع في حلقة التوجس من الآخر غير أن الآخر المتوجس منه هو ذاته الوصاية التي يبحث عنها الشعراء إذ أن أول شرخ يتضح في المقدمة / التقديم هو فهم البحث عن الوصاية الشرعية . وكأن نصوصهم غير شرعية فاقدة لشروط بنوتها من وجهة نظر الآخر ، في حين يظل التقديم في حالة فهم ملح لهذا الأخر من خلال التأكيد عليه في أقل تقدير .

ينتقل التقديم بعد ذلك إلى طبيعة الشكل الشعري الذي كتبت به قصائدهم والذي يمكن تقسيمه إلى نمطين : -

أولهما : نمط يجده التقديم حاضراً في النصوص ، وهو النمط الذي يعرفنا به بقوله ((قصر جملهم الشعرية وتكثيفها واعتمادا إلا دهاش والمفارقة وعنصر السخرية وكتابة المهمل من اليومي والمرئي من الأشياء وغيرها من الصفات (2) .

أما النمط الثاني فهو النمط الغائب كما جاء في التقديم إضافة إلى مايمكن أن يلمسه القارئ .. وما سيعرفه الباحث والمتتبع عن طريق دراسته للنصوص نفسها (3) إن هذا النط الذي يظل غائباً والذي يلقي التقديم تبعة اكتناهه على الملتقي هو النمط الذي يظل يفترض أن يمثل جديد قصيدة النثر التسعينية ، كما انه كان لزاماً في التقديم أن لا نجد النمط الأول (السائد) بل نجد النمط الغائب الذي ظل بعيداً عن التعريف به وهو النمط المختلف إن هذا الارتباك في صياغة نموذج النمطين يجعل من السائد حاضراً ومن المختلف غائباً في التقديم ، و أصبح اشتراكهما ابداعاً (لسمات كتابة جديدة) والنموذج خاص ومبتكر يختلف عن أي نموذج وعن أي تجربة شعرية سابقة وانه نموذج لم يرثه الشعراء ولم يستورده أحد بل صنعوه بكل تفاصيله وتشظياته ، فكيف إذن يمكن بعد هذا تصور مثل

هذا التنافر بين قبول الشكل العري وبين رفضه وبين محاولة إبداع نص يكتب على غير مثال ، وبين نص جاهز يستل منه الشعراء نصوصهم ؟ كما أن التقديم ليس هو الذي عرفنا بشكل قصيدة النثر ذلك الشكل الذي اتضح انه ضبابي إذا لايوجد تفريق بين شكل الشعر كإطار عام يتخلل كل الفنون الإبداعية وبين شكل قصيدة النثر الذي هو شكل من الأشكال التي يكتب بها الشعر ، ثم يأتي بعد هذا الشكل التسعيني الذي يندرج بمجملة بقصيدة النثر وهي الاقرب منه والأبعد عنه وهو الإبداع الشعري عموما .

العنونة:-

إن عنونة النص الشعري في الأدب العربي ولاسيما الشعر هي تقنية حديثة اتخذت سمتها القارة مع نشأة الشعر الحر ، حيث أصبح للعنوان دلالة مهمة لا يمكن إغفالها أو التغاضي عنها ، وأصبحت شهرة النصوص مرتبطة بعنواناتها بالدرجة الأساس فيقال (أنشودة المطر) و (النهر والموت) و (بويب) و (المومس العمياء) ولا يقال قصيدة السياب ، وذلك ينطبق على الشعر الحر عموما ، ومن هنا تتضح أهمية العنوان في النص الشعري الحديث عامة والشعر الحر بخاصة ، إذ يمكن الاقتراب من بنية النص الشعري وفق ماتحدده عنوانات نصوص عدة وهذا لاينعي التغاضي عن القصيدة وبنيتها وأنما نود الإشارة هنا إلى نقطة أساسية في دلالة العنوان ، هي دلالة الموجه الأول للنص ، إذا افترضنا أن هناك اكثر من موجه له ، إن العنوان يمثل موجها بين الدخول إلى عالم النص وبين المتلقي ولا يمكن تصور نص شعري حديث بمعزل عن العنوان وهذا يعني إن للعنوان شعريته التي لابد من البحث عنها ، وكما أن للنص شعريته كذلك للعنوان شعريته ولايجوز قرراءة النص بمعزل عن عنوانه لأن مثل هذه القراءة يمكن أن نعدها قراءة تبحث عن نقاط التوتر النصي ، وإغفال مفتاح التوتر وهو عنوانه ثم أن هناك سؤالاً لا يتبادر إلى الذهن هو : هل العنوان نتيجة يصل إليها المبدع ؟ أم هو انبثاقه إولى تعقبها القصيدة كما هو الحال في طباعة النص ؟ يمكننا ترجيح الافتراض الأول وهو إن العنوان نتيجة يصل إليها المبدع في نصه وهذه النتيجة يمكن أن تتم قراءتها بطرق عدة فإذا كان النص مقدمة فإن البحث عن نتيجة يجب أن تكون في آخر النص عند الطباعة غير أنه لايمكن تصور عنوان يوضح في نهاية القصيدة.

هناك مجموعة من الأسئلة نحاول الإجابة عنها في هذه الفقرة على غرار : هل العنوان يمثل مفاجأة للقارئ وهل هو قضية ملحة يلجأ إليها المبدع ؟ أو هو تقليد شاع ؟ وهل يشكل العنوان بروزاً مفاجئاً أو انبثاقاً ضرورياً ؟ وهل العنوان هو عبارة تلخص النص ؟ وما هي الدلالات التي يخرج إليها العنوان ؟ وما المرجعية التي يحيل إيلها منذ الوهلة الأولى لقراءتها ؟ هل هي دلالة سياسية ، دينية ، تاريخية ، اجتماعية ، فلسفية ، الخ ... ؟

يجب أن لايفهم من العنوان أنه شئ زائد عن جسد النص ، إن غيابه يعني غياب الدلالة المرجوة منه إنه بطاقة دخول الزامية إلى عالم النص وقد ذكر ((امبرتوايكو)) : ((إن أحداً لن يستطيع الإفلات من إيحاءاته التي يولدها)) (4) وقد ذكر محمود عبدالوهاب إشارة مهمة حول العنوان بقوله (إن العنوان ليس بنية نهائية ، إنما هو بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها ، فالعنوان بهذه الكينونة بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة ورواية وقصيدة ، ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي . (5)

يحيلنا هذا التعريف إلى وعي المبدع الحديث في البحث عن بناء نص متكامل ، وإذا سلمنا بأن العنوان هو بنية افتقار - وإن كان الاسلم أن نضيف بنية افتقار تواصلي - فإن هذه البنية لا تلبث أن تندمج ضمن البنية الكبرى (النص) وهو أمر محتوم في صراع البنى .

نلجأ أولاً إلى إحصاء عنوانات القصائد ومدى تكرارها في النصوص مبتدئين بالتكرار اللفظي ، يليه التكرار الإيجابي ثم نحاول تبين دور كل من التكرارين ضمن النصوص وايهما لعب دوراً في منح النص انشداداً نحو عنوانه . إن المقصود بالتكرار اللفظي هو أن يتكرر العنوان لفظياً داخل النص أما الإيحائي فهو تكراره إيحائياً ، وقد شكل التكرار في نصوص (الشعر العراقي الآن) والبالغ عددها (48) نصاً لـ (27) شاعراً ، الآتي : نسبة الشعراء الذين استخدموا التكرار اللفظي كانت (77%) وهي نسبة كبيرة تحيل إلى أن الوعي في صياغة العنوان قد اتجه نحو التكرار اللفظي دون الإيحائي .

إن وظيفة التكرار اللفظي فيما يخص عنونة النصوص هي وظيفة المتن والهامش أي أن العنوان يصبح متناً في حين يتنحى النص ليصبح هامشاً للعنوان وهذا الهامش يظل راصداً للعنونة دون محاولة خرقها ، فالعنوان يظل مسايراً للنص والعكس صحيح ، أي أن وظيفة التوتر التي يسعى إليها كل عنوان تصبح ثانوية ، إذا سرعان ما تزول عند قراءة النص ، كما ان الإحالات من النص إلى العنوان

تصبح إحالات غايتها التفسير ومثال ذلك قصيدة (نحن) (6) للشاعر عباس اليوسفي حيث يتكون النص من سبعة مقاطع لذلك وجد الشاعر لزاماً عليه أن يكرر العنوان في المقاطع السبعة جميعها ، والحال كذلك في قصيدة (أنا أفكر) (7) للشاعر نفسه حيث يظل النص مشدوداً إلى العنوان مما يعطي القارئ إيحاء بأن النص كتابة موسعة للعنوان .

أما فيما يخص التكرار الإيحائي فقد لعبت العنوان دوراً أكثر نضجاً ، حيث استثمرت النصوص الجانب الإيجائي لتغييب الدلالة اللفظية ومحاولة سير العنوان كتابة النص ، مما يمنح المتلقي دره على تأويل العنونة ، إذ يصبح النص امتداداً دلالياً للعنوان ، مثل نص ((غيوم متفرقة)) (8) للشاعر حسن السلمان بل إن التأويل يلعب دوراً متميزاً في الكشف عن العلاقة بين النص والعنوان كما في نص الشاعر حسن جوان ((عدم)) (9) فالنص يلتقي مع عنوانه ولكن ليس على الصفحة وإنما يظل الانشداد بينهما يمثل إطاراً دلالياً لا يمكن إلغاء دوره ضمن بنية النص الكلية.

اما فيما يخص المرجعيات التي تحيل إليها عنوانات النصوص فهي مرجعيات اجتماعية ، لأن المرجعية لا يمكن أن نستشفها من العنوان بمعزل عن النص ، وحيث أن النصوص في الأعم الأغلب قد اعتمدت التصوير لا التصورّ - كما تبين لاحقاً - فإن المرجعية الاجتماعية تظل هي المهيمنة بغض النظر عن بعض الخروقات التي لا تمثل نضجاً في استثمار المرجعية .

المقومات المرئية :-

بما أن النص الحديث نص (مقروء / كتابي) ، لذا أصبح لزاماً على منشي النص أن يغني الدلالة بالمقوم المرئي ويلجأ إليه ويستخدمه في كتابة نصه وإذا كانت قصيدة النثر منفلته من إطار الوزن الذي يحكم في غالب الأحيان الشكل الطباعي الذي يكتب النص على اساسه فإن استثمار المقوم المرئي في النص النثري يجب أن يتم بصورة واعية وأكثر حراً لأنها أسها منالاً ، كما أن المقوم المرئي هو محاولة الاستفادة من كل مساحة كتابية ضمن جسد الورقة لأن (قصيدة النثر لم تقف عند تغير النظام الكتابي فحسب وإنما تعدت

نحو استغلال أبعاد مرتبة لمدلولات قائمة فيها بوصفها تقويماً لها وتعزيزاً لتقبل جمليتها)) (10) .

يقسم د. محمد حافظ دياب المقومات المرئية إلى ((الفراغية والتقطيع والتجسيم والخطوط والتهميش)) (11) .

ثم يورد تعريفاً لكل مقوم من هذه المقومات ولكننا لم نلحظ استثماراً لمقوم مرئي من التي ذكرها فينصوص (الشعر العراقي الآن) باستثناء محاولة جمال على الحلاق في قصيدته ((جنون العائلة)) حيث شكلت الفقرة الثانية والثالثة والرابعة استثماراً للمقوم المرئي (التجسيم) والمقصود به ((إقامة القصيدة كتابياً على وفق الموضوع الذي تتمحور حوله فتؤكد دلالته صورياً ايضاً)) (12) يقول :

دائما

تخرجين من الإطار

كلوحة

أخرى

إن السطر الثاني (تخرجين من الإطار) يعمد إلى فعل الخروج عن نظام السطر الباقية مرئياً ودلالياً ، بل إن استثمار هنا المقوم المرئي يشير إلى إمكانية قراءة النص بطريقتين : الأولى : هي الطريقة الاعتيادية كما أثبتها الشاعر مع الالتفات إلى (الجار والمجرور) (من الإطار) أي التوقف عند السطر الثاني مدة زمنية أطول من باقي الأسطر . أما القراءة الثانية فهي الأكثر استثارة للحاسة الشعرية وللذائقة الفنية ، حيث التغاضي عن الجار والمجرور (من الإطار) وقراءة النص بطريقة عمودية ومن ثم العودة إلى (من الإطار) كي نضعه بعد السطر الرابع وهذه القراءة ذات مدة زمنية أطول :

دائماً

تخرجين

كلوحة

أخرى

من الإطار

غير إن كتابة النص بهذه الطريقة تعني التقليل من شعرية المقوم المرئي الذي لعب دوراً في إضفاء دلالة مرئية على النص .

أما الفقرة الثالثة من النص ذاته فقد استثمر فيها جمال الحلاق المقوم المرئي (التجسيم أيضاً) ولكن بطريقة مختلفة عن استخدامه في الفقرة الثانية .

يقول فيه :

البسي ابناءنا الكمامات

اغلقي كل النوافذ

كل الشوارع

فالهواء

قادم

وهو شكل تجسيمي يتناص مع نص مشهور لفاضل العزاوي بعنوان ((القصيدة التي تأكل نفسها)) (13) ، وقد وفق الحلاق في ربط المقوم المرئي بالجانب الدلالي ، فالنص يمثل في دلالته الانزواء نحو نقطة معينة تمثل الهرب لقدوم طارئ معين ، إذا يبدأ النص من أفق متسع وحركة باتجاهات عدة إلى أفق ضيق وحركة باتجاه واحد ، حيث تقتصر الحركة على الهواء وحده ، فكان لغياب الاشياء تقابل مع غياب الكلمات ، ومحاولة جعل مساحة محدودة لقادم واحد بعد أن كان النص مكتظماً بأكثر من حركة من أشخاص عدة إن هذا الشكل التجسيمي الذي صور التآكل دلالياً ومرئياً وحدد حركة الجميع باستثاء واحد قد لعب دوراً في أن تكون المفردات الأخيرة (قادم) قد إزاحت جميع المفردات السابقة لها وبقيت هي ، بمعنى تآكل الشكل قد انفرد به الهواء انفراداً أما بالنسبة إلى الفقرة الرابعة فأن استخدام الشكل التجسيمي لدى الحلاق يمثل مفارقة في جانب ومسايرة للشكل التجسيمي في جانب آخر حين يقول :-

حديثهم عني دائماً

كانت الثياب ضيقة عليه

فتعرى

قال له أبوه

تموت باكراً

أو تندم

لكنه الآن

أكثر شيخوخه من جدكم

الحريص جداً

على ثيابه الضيقه

لقد حرصنا جهد الإمكان على أن تكون نهايات الأسطر موافقة تماماً للشكل الطباعي الذي أراده الشاعر وما يهمنا في هذه الفقرة هو السطر الثالث (كانت الثياب ضيقة عليه) حيث احتلت أكبر مساحة طباعية من باقي الأسطر ، وقد شكل هذا المقوم المرئي مفارقة مع الدلالة إذا أن المقوم المرئي قد شهد اتساعاً في حين أن الدلالة قد خرجت إلى معنى الضيق ، وهذا لايعني أن الشاعر كان محكوماً بالوصول إلى نهاية المعنى ، أي أن ترتيب ((فعل ماض ناقص + اسم + خبر + متعلق " جار ومجرور)) كان محكوماً به الشاعر وإنما الترتيب جاء ضمن وعي في رصد مفارقة مرئية - إذا صح التعبير - وما يؤكد ذلك أن الفعل تعرى الذي يعني الانفلات أو التحرر كما خرج اليه النص قد أخذ أصغر مساحة طباعية مما واصل عملية المفارقة المرئية فالتعري هو اختزال للثياب الضيقة بمعنى التقليل مما كان عليه الآخر .

الأنظمة الكتابية :

النظام الكتابي في قصيدة النثر نظام حر أو أكثر من الأنظمة الكتابية التي تحكم الشعر الحر ، والأنظمة الكتابية وسيلة معالجة للدلالة وفق مايتصوره منشئي النص ، وقد حدد الدكتور سرور عبدالرحمن (قصيده النثر ص 45) ثلاثة أنظمة كتابية في قصيدة النثر العربية هي :-

1- النظام السطري

2- النظام الفقري

3- النظام المركب (السطري، الفقري)

وقد شهدت نصوص (الشعر العراقي الآن) اقترابا يكاد يكون تاماً بالنظام السطري من غير النظامين الآخرين وإذ كان ((الشعر المنثور الذي ظهر في بداية هذا القرن هو أول نتاج شعري في الأدب العربي صيغ بهذه الصورة)) (14) ، فإن هذه النصوص قد ظلت محافظة على النظام السطري باستثناء محاولات قليلة جداً أفادت من النظامين الآخرين ن اما الرغبة في مثل هذا النظام فانها متآتية من محاولة استعادة ذلك القدر من الإيقاع الانتقالي القائم فيها إضافة إلى أن تفاوت طول الأسطر وغياب انتظاماتها الداخلية يؤديان إلى تضاؤل الإيقاع غير أن حدود ذلك الابتسار كافية لإضاءة النسق وأجزاء منه وإبرازه وفي الوقت نفسه يعالج المعنى المراد في كل سطر ، وينثال بأسلوب طبيعي من دون توقيت محدد له.

وقد تكون الأسطر قصيرة ، وذلك تركيز فيما يرد من الأسطر الواحد عقب الآخر كما يتجلى في نص فرج خطاب الموسوم بـ (لصوص) (15).

الذي يقول فيها :-

لصوص بلون البرونز

أيقظوني في الظهيرة

وأشعلوا من حولي

النار

أو في نص ((أصطاف)) (16) لجمال جاسم أمين :-

هذه الأرض

مقسمة تماماً

والحياة اصطاف

أنا وراءك

ينبغي - أذن - إن تموت قبلي ..

وقد تكون الأسطر طويلة أستر سالا لاحتواء المعني وانثيالا وتدفقاً وتظل محافظة مع ذلك على النظام السطري كما في نص ((مواء)) (17) السلام دؤاي :-

قبل أن تتسلقي كلبلاب طائش كنت تمرين كسحابة فأشتعل كبرق

كنت السخونة وانا على جسدك أتفصد وفوق قميصك أجف وانفذ

أو في قصيدة ((أفعل مايحلو لي)) (18) لعبد الخالق كيطان :-

أنتثره في حديثة الزوراء والعب كرة القدم مع الصغار

قلت لحبيبتي وهي تهم باشعال النار هكذا كنت أفعل وأمي حين أبتدأت الحرب

وقد يلعب النظام السطري دوراً في خلق إطار عنقودي إذ يصبح كل عنقود من عناقيده صورة من صور الحالة أو جانباً من جوانب الفكرة ، وخير مثال على ذلك نص عباس اليوسفي ((نحن)) (19) الذي يتكون من عناقيد سبعة نقتطع منها أربعة :-

1- نحن الذين لاسمك لنا

سوى البحار

نتلذذ باصطيادها

في شباك

من الرؤيا

2- نحن الجهات العاجزة

عن إدارك ذاتها

3- نحن الرياح التي لا تنضج

برغم هبوب الأشجار

4- نحن ممتلكات لا تحصى

لشراهة

لا تحصى أيضاً

فكل عنقود من هذه العناقيد الأربعة يمثل صورة مستقلة ومجاورة للصورة المتقدمة والمتآخرة عليها وتشكل بمجموعها رؤيا معينة ، كما انه نص يحاول توسيع رؤياه كلما تقدم في الانتهاء من عناقيده . وما وجدناه في نص حسين على يونس ((بغداديات)) (20) يلتزم النظام نفسه والإطار ذاته .

أما بالنسبة إلى النظام الفقري فلم يكتب به سوى محمد غازي في نصه ((جرائم شخصية جداً)) (21) وهذا النظام ((من أجلى أنظمة قصيدة النثر فهو يقوم على الفقرة الشبيهة بالفقرة النثرية الموجودة في القصص والمقالات)) (22) غير أن محمد غازي لم يوفق في هذا النظام إذ ابتعد عن

الجانب الإيحائي واقترب بشكل يكاد يكون تاماً من بناء الاقصوصة ، بل إن هناك كثيراً من الأقصوصات قد كتبت على هذا النمط كما أن الكتابة ضمن النظام المركب كانت غائبة تماماً .

رؤية العالم :-

في البدء يجب التمييز بين رؤية الشئ وبين رؤياه ، لأن رؤية الشئ المجردة توصلنا إلى تصوير الشياء المحيطة من حولنا ، وهي حالة انعكاس محض ، مما يجعل منها عملية آلية لا يمكن لها أن تشد المتلقي إلا لوهلة قصيرة أما رؤيا الشئ فهي تصوره أي وضع الشئ ضمن أفق غير محدد هو حالة اشتهاء الشئ ضمن لا زمنية العبارة وهذا ما يلجأ إليه الشاعر حين يكون قريباً من عملية الإبداع الشعري .

إن قصائد (الشعر العراقي الآن) تقف بين التصور والتصوير وإن كانت تميل بثقلها الأكبر نحو التوير مما يجعل منها نصوصاً مفتقرة لرؤيتها الخاصة ، إذا يكاد كل نص يمثل مشهداً مقتطعاً من الحياة بغض النظر عن مدى قيمة هذا الالتقاط ، وهو التقاط عفوي يقع الشاعر فيه تحت ضغط الرغبة في جعل العبارة مكثفة والجمل قصيرة ولو توقفنا عند العبارة المكثفة والجمل القصيرة لوجدنا ان اللجوء إلى الأولى يصبح نتيجة طبيعية في تشكل الثانية ، غير أن المفارقة تتضح في أن قصر العبارة لا يعني بالضرورة تكثيفها والعكس صحيح فالتكثيف سمة مميزة للتعابير المشحونة بأكبر عدد من الإيحاءات الدلالية ، وهو نتيجة الرؤية التي تناى عن الترهل وبوصفه تقنية لازمت النص الحديث نجده لايقتضي الكتابة وإنما الكتابة هي التي تقتضيه ، إذ أن ملاحقة الكتابة للتكثيف تعني ملاحقة الفكر القادر على خلق التوازن بين الرؤية والكلمة ، ولكن ما هي الضوابط التي يمكن الاحتكام اليها عند قراءة النص الموسوم بالتتكثيف ؟ يمكن وضع معايير عدة نلج من خلالها إلى بنية النص المكثف وهي :-

1- هو نص رؤيوي / إشراقي ، لا يمنح نفسه للقارئ منذ القراءة الأولى فهم نص عصي عن الاستبدال الذي يحيل إلى إلغاء الفجوة .

2- نظام العلاقات وهو نظام غير اعتباطي وعليه فهو نص يقوم على الاختلاف من دون البحث عن إلغاء السائد .

3- ذاكرة النص المكثف ذاكرة انبثاقية تبتعد عن الاسترجاع أو الانعكاس مما يجعله نصاً مستدرجاً (بكسر الراء) للنصوص وليس مستدرجاً (بفتح الراء) لنصوص أخرى .

إن الرؤية للعالم كما تتجلى في لعمال جورج لوكاتش ومن بعده أعمال لوسيان غولدمان هي تصور معين للإنسان والطبيعة والوجود يحضر أما في الآداب أو الفلسفة وهذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية الشخصية والاجتماعية الخارجية . (23)

ويحدد غولدمات نوعين من الوعي في رؤية العالم وهما : الوعي العقلي وهو ((الوعي الناجم عن الماضي وتختلف حيثياته وظروفه وأحداثه ، والوعي الممكن : وهو ما يمكن إن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن نتعرض لمتغيرات مختلفة من دون أن تفقد طابعها الطبقي)) (24) .

يذكر سرور عبدالرحمن خمسة أنواع للرؤية للعالم تمثلت في قصائد النثر وهي الرؤية الصوفية للعالم ، والرؤية الثورية ، والرؤية الدينية ، والرؤية الطفولية ، والرؤية الاغترابية ، وإذا كانت الرؤى الثلاث الأولى تتطلب من منشئ النص وعياً كافياً بالتراث الصوفي والأيديولوجيات والأديان حسب الترتيب فإن الرؤيتين الأخيرتين (الطفولية والاغترابية) تمثلان الاقتراب من الذات في حالة التخلي عن الأفق المرجعي ، والملاحظ أن نصوص (الشعر العراقي الآن) قد شهدت اقتراباً تاماً من الرؤية الاغترابية للعالم ، وليس ذلك الاقتراب كان مقترناً بدرجة كافية من الوعي وأنما لأن هذه الرؤية أقرب ما تكون إلى الرؤية الفضفاضة ن ولما أصبح عليه مصطلح الاغتراب من أفق غير محدد حيث أن الاغتراب هو ((انفصال الفرد عن جماعته أو انفصال الجماعه عن أخرى أكبر منها)) (25) فضلاً عن الشعور بعدم الراحة على أثر ذلك ومما يمثل هذه الرؤية في (الشعر العراقي الآن) نص سلام دواي ((الشاهد)) (26) يقول فيه -:

-1-

حين تفجر

لم يسقط أحد

لم يهرب أحد

لم يأبه أحد

فلملم شظاياه

وتوارى خجلاً

-2-

الأشياء القابعة في الظل

هناك تحت الأشجار

تلكم قلوبنا

تذرف عليها العصافير

هكذا جدت قصيدة النثر التسعينية في العراق اسقاطات الحداثة وتلفقت المنجز الشعري العالمي والعربي فكانت بحق رؤية جديدة إلى العالم تغاير الرؤية المالوفة وكأنها خروج متمرد على نمط العصور السالفة والعصر الراهن فهي مأخوذه نحو المستقبل في كل خطوة تخطوه لتبحث عن الدهشة والغرابة .

هوامش البحث

1-الشعر العراقي الآن ، مجموعة شعراء ، منشورات أتحاد الادباء-بغداد .1998

2-المصدر نفسه: .4

3-نقلاً عن ثريا النص ، محمود عبد الوهاب ، دار الشوؤن الثقافية -بغداد 1995.

4- المصدر نفسه : 9-10.

5- الشعر العراقي الآن ،15.

6- المصدر نفسه : 4.

7- المصدر نفسه : 17.

8- المصدر نفسه: 47.

9- المصدر نفسه : 63.

10-قيصدة النثر في الادب العربي المعاصر ، د. سرور عبد الرحمن ، دار توبقال – المغرب 1922، ص52.

11-طوبوغرافيا النص الشعري ، محمد حافظ ذياب ، مجلة المنار ، العدد 15 سنة 1989 ، ص118.

12-المصدر السابق : 121.

13-سلاماً أيتها الموجه سلاماً أيها البحر ، فاضل الغراوي.

14-المصدر نفسه 45.

15-الشعر العراقي الآن : 10.

16-المصدر نفسه : 25.

17-المصدر نفسه : 30.

18-المصدر نفسه : 39.

19-المصدر نفسه : 15.

20-المصدر نفسه : 38.

21-المصدر نفسه : 74.

22-قيصدة النثر في الادب العربي المعاصر : 48.

23-في البنيوية التركيبية ، جمال شحيت ، دار توبقال-1990: ص40

24-المصدر نفسه : 40-41.

25-الاغتراب في الذات ، صهيب الشاروني ، مجلة عالم الفكر ، العدد 1،ص70.

26-الشعر العراقي الآن :32.